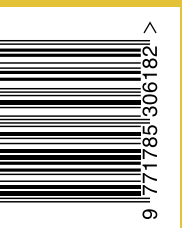


ARTMAGAZIN



99

980 Ft

15. évfolyam 2017 / 7. szám

nka

KORNISS PÉTER: FEJKENDŐS LÁNY, 1975 © A VÁRFOK GALÉRIA JÓVOLLÁBÓL © KORNISS PÉTER

KORNISS PÉTER—

FOLYAMATOS EMLÉKEZET

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2017. SZEPTEMBER 29. — 2018. JANUÁR 7.

FŐTÁMOGATÓ



KIEMELT TÁMOGATÓ

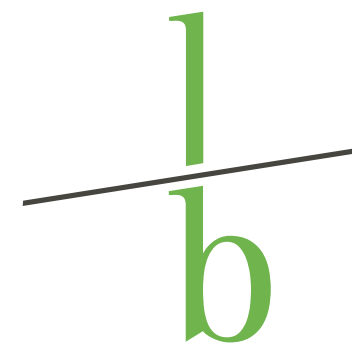


EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK



MÉDIATÁMOGATÓK

múlt-kor FÖLDGÖMB artmagazin VASÁRNAPI HÍREK műtárgy.com



A Leopold Bloom Képzőművészeti Díj döntőseinek kiállítása
2017. szeptember 23. – november 12.
Új Budapest Galéria

leopold
art award bloom

Borsos Lőrinc | Ezer Ákos | Fabricius Anna | Fridvalszki Márk |
Gróf Ferenc | Németh Hajnal | Schmied Andi | Szabó Eszter

www.leopoldbloomaward.com



Olyan érdekes látni, ahogy halad a műltfeldolgozás. Pár éve még az 1945 körüli események hatalmas, átláthatatlan masszaként kötötték össze vagy választották el a háború előtti és utáni időszakot. Aztán elkezdődött a különböző elhallgatott történetek felbukkanása, majd az időszak részletesebb kutatása, az életszerűtlen, stilizált verziók felülvizsgálata, pontosítása. Most, hogy a második OFF-Biennálé is innen, 1945 közvetlen közeléből választott ki egy emblematisztos történetet, jól látszik, ahogy napról napra haladnak előre, nemcsak a biennálés projektek előkészületei, hanem a választott előkép rekonstrukciós munkálatai is. A Sztchlo Gábor nevéhez fűződő zugligeti gyerekköztársaság, a Gaudiopolis (Örömváros) megteremtésének története, az előzmények, a gyerekotthon lakóinak élete, aktivitása egyre

részletgazdagabban rajzolódik ki előttünk, és jut el tudásunk a „volt valami konkrét ügy a *Valahol Európában* című film mögött”-állapottól a „de hogyan is szereztek tüzelőt a gyerekek a szétlőtt, romos Budapesten, azon a télen?” konkrétumáig. Gaudiopolis első miniszterelnökével, a 91 éves Keveházi Lászlóval készült interjúnkban erről is olvashatnak. A tüzelőkérdéssel rögtön kapcsolódhatunk egy másik történethez is, a képkeretekéhez. A magyar keretállomány ugyanis eléggé megsínylette a két háborút, és sok gyönyörű faragott meg sok kevésbé gyönyörű, de fából készült keret végezte azokban az időkben a kályhában. Kép és keret viszonyáról sorozatot indítunk, ennek első része is egy interjú, amelyben Zwickl Andrászt, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészét kérdezzük.

Régi nagy műgyűjtők alakjait bemutató sorozatunk is gazdagodott ebben a számban: címlapképünket is annak a tipikus monarchiabeli gyűjtőnek köszönhetjük, Stern Árminnak, aki éppúgy otthon volt Bécsben, mint Budapesten, és aki két banki igazgatótanácsi ülés között *Zulejka* című balettjét komponálta. A rengeteg múlttal foglalkozó cikk mellett kortárs kiállításokról is írunk, ebből mondjuk pont William Kentridge munkái szinte mind a történelem különböző, számára érdekes korszakaival foglalkoznak, de teljesen kortárs projekt az Inda Galéria kiállítása, ami ráadásul az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karal együttműködésben valósult meg, és nagyjából ugyanazokat az érzéseket tudja előhívni a látogatókból, mint Sztchlo Gábor emlékezete.

t.t.

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

Lapunk szerzői:
Fáy Miklós
Készman József
Nagy László
Mádl Janka
Mucsi Emese
Révész Emese
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Vizi Katalin

A címlapon:
Ismeretlen holland festő
(Pieter de Hooch kőre): *Családi portré*,
1650 körül, olaj, vászon, 85,5 x 107,5 cm,
Szépművészeti Múzeum, Budapest
(Ltsz. 3928)
© Szépművészeti Múzeum –
Magyar Nemzeti Galéria

Cikkünk az 52. oldalon.

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

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

Alapították:
Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:
Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-6

4 – 5	ARTANZIX
6 – 13	Interjú Topor Tünde: HA MEGTANULJUK EGYMÁST SZERETNI, AKKOR ÉLÜNK, HA MEG NEM, AKKOR NINCS TOVÁBB... Interjú Keveházi László evangélikus lelkésszel, Gaudiopolis első miniszterelnökével
16 – 20	Kiállítás Vizi Katalin: MÁS KÉP? Queer British Art
22 – 29	Keret Szikra Renáta: A KERET SOSEM MARGINÁLIS KÉRDÉS Interjú Zwickl Andrással, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészéval
30 – 31	Egy kép Fáy Miklós: VIRÁG AZ EMBER M S mester: Vízitáció
32 – 35	Kiállítás Mucsi Emese: ÉLJ AZ EGÓNAK William Kentridge 1 000 000 arca
38 – 41	Kiállítás Révész Emese: 365 IDEGEN TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA
42 – 47	Emlékhelyek Szilágyi Róza Tekla: MÚZEUM A LÁVABUBORÉKBAN
48 – 49	Háttér Mádl Janka: BALATONI KIS TOSZKÁNA Borsos Miklós tihanyi birodalma
52 – 61	Műgyűjtés Nagy László: EGY MONARCHIABELI POLGÁR A KULTÚRA SZOLGÁLATÁBAN Stern Ármin
62	Gutenberg-galaxis Készman József: A ZÖLD, A BÍBOR ÉS A FEKETE. EGY FÁJDALMASAN SZÉP MŰVÉSZET KÖRVONALAI Gelencsér Rothman Éva: Nemes Lampérth József



> 5



> 19



> 27



> 24



> 40



> 45



> 60

SZIVÁRVÁNYOS BÁBOS

Világhírű bábművészünk, Blattner Géza eleinte festészetet tanult Hollósy Simon müncheni iskolájában, de érdeklődése hamar a bábművészet felé fordult. Első társulatát, ahol a jávai vajanghoz hasonlóan síkfigurákat mozgattak, Walleshausen Zsigmonddal, Detre Szilárdval és Rónai Dénessel alapította. 1919-ben egyszerre játszottak a Proletárgyerekek Bábszínházában és a Művészi Bábjátékok zárt körű közönségének, melynek soraiban Baktay Ervin és a mozdulatművész Mirkovszky Mária mellett ott találjuk Kosztolányi Dezsőt és Balázs Bélát is, akik marionettjátékokat írtak a kísérleti előadásokhoz. Blattner 1928-ban Párizsban alapította meg új kísérleti bábműhelyét, miközben megélhetését lámpaernyő-készítésből fedezte. Az *Arc-en-Ciel*, vagyis Szivárvány Színház avantgárd előadásainak hatása a francia és a magyar bábjátékozásban évtizedek múltán is érezhető volt. A Bajor Gizi Színészmúzeum életút-kiállításának legizgalmasabb darabjai közé tartoznak André Kertész felvételei, amiket a társulatról készített, az eredeti, kézzel rajzolt meghívók és Blattner Géza 1960-ban készült, kézzel festett önéletrajzi diaszorozata. Testre szerelhető és alulról billentyűkkel mozgatott jellegzetes bábuinak jó része elveszett ugyan, de a fennmaradt képekből a 3D nyomtatás technikájának segítségével néhányat sikeresen rekonstruáltak a kiállítás alkalmából. A finisszázshoz kapcsolódva, 2017. október 13-án a PIM – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet bábművészeti konferenciát is szervez *Központ és periferia* címmel a bábművészet iránt érdeklődőknek.

Szivárvány Európa felett
– Egy magyar bábművész Párizsban,
Bajor Gizi Színészmúzeum,
2017. október 15-ig



Szék alakú hanukai menóra, 1914–18, Lengyelország, ólom, 7,6 cm x 14,5 cm, szék: 2,5 cm
© Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár

Jobbra Ettore Sottsass: *Lapislazzuli*, 1968–1972, 20,3 x 19 x 17,7 cm, magántulajdon, Hollandia
© Studio Ettore Sottsass Srl

RÁKÉRDEZÉS MINT KONCEPCIÓ

A Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár új állandó kiállítást nyit, aminek középpontjában a zsidó tér és idő fogalom áll. A tárlat elején és végén két hatalmas „idő- és tér-henger” közel azonos típusú tárgyakon keresztül mutatja be a zsidó naptár (idő), illetve a diaszpóra kultúrájának (tér) világát, mindezt úgy, hogy a tárgyakat a judaizmus mindenre rákérdező jellegéhez és a Tóra-értelmező kommentárhagyományhoz hasonlóan vezeti fel. A kurátori koncepció előregyártott válaszok helyett kérdéseket tesz fel és elgondolkodtat: Mi tesz egy hétköznapi tárgyat judaikává? Szabad-e múzeumban kiállítani a Tórát? Miért tűnhetnek a vitrinben egyes tárgyak koszosnak? Mit keresnek egy kiállításon házilag készített, ezüst étkészletből, pléh sütőformákból, Tóravértből vagy éppen lyugatott rézlemezéből készített „recycling” menórák? Hogy kerül a giccs a múzeumba? Szintén a szemléletváltást tükrözi a kiállítás új, fenn tartható designja. A legőszérű, mobil struktúra lehetővé teszi, hogy tárgyak folyamatos hozzáféréssel a kiállítás frissen reagálhasson az aktuális kérdésekre, miközben helyet ad a régi tárlat kedvenc darabjainak is, és még a korábbi emblemikus kék színvilág is visszaköszön a megújult térben.

Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár,
2017. szeptember 18-tól

SOTTSASS

Időről időre beleununk a színtelen és túl diszkrét minimalizmusba. Ilyenkor szoktuk újra-felfedezni magunknak a harsány stíluskoktelt keverő posztmoderneket. Amikor a háttérbe húzódó, kényelmünket maximálisan kiszolgáló bútorok mellől elvagyódunk, szívesen félrelép-nénk (bár nem lenne olcsó multság) Ettore Sottsass valamelyik bútorszobrával. Például a kártyavárszerűen épített, cikcakk vonalú színes térelosztóval, Carltonnal, amely olyan öntörvényűnek tűnik, hogy talán nem is tűrne meg semmiféle tárgyat magán. Vinnénk az épületmakettre emlékeztető, halványkék zik-kurat-kannát (jusson eszünkbe pasztellszíneiről a nyocvanas évek és a Miami Vice!), amiből sosem öntenénk teát, csak csodálnánk, hogy ez is eszébe jutott valakinek. Az olasz tervező csábító műveiből *Radikális design* címen rendezett kiállítást a Met Breuer. Sottsass idén lenne 100 éves. Neve és számos ikonikus műve az 1981-ben alapított és a designtörténetben a poszt-modern szinonimájaként ismert Memphis-csoportéval fonódik össze, pedig hét évtizedes karrierje során volt utánuk is élete: hogy mást ne mondjunk, kifogyhatatlan fantáziával újí-totta meg a formatervezés számos műfaját.

Ettore Sottsass: Radical Design, The Met Breuer, New York, 2017. október 8-ig



Marcello Mastroianni és Anita Ekberg
Federico Fellini *Az édes élet* (1960) című filmjében



Blattner Géza: *Ördög*, 1941 körül,
Valençay, fa, textil
© OSZMI

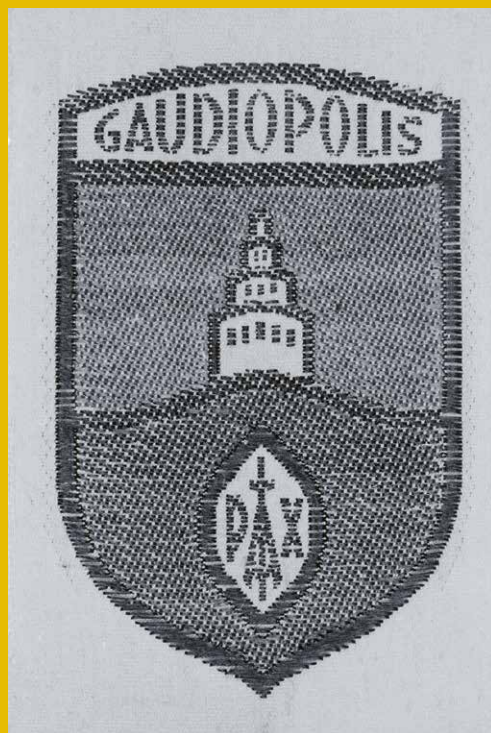
LA DOLCE VITA

Ez is olyan fogalom, amit boldog-boldogtalan használ, de főleg az, aki még sosem látta Fellini filmjét, mivel címe ellenére kevés lehangolóbb mozi született az értelmetlenül elpazarolt élet-ről. A film bemutatása 1960-ban óriási botrányt kavart Olaszországban. A modern világ dekadenciáját, erkölcsi és érzelmi kiüresedését olyan nyíltan és kiábrándultan mutatta be, hogy nemcsak a polgári sajtó habborodott fel, hanem az egyház is. A pápa obszcénnek bélyegezte a filmet, a Vatikán a betiltását követelte. A filmes szakmát viszont elragadtatta mindez, Cannes-ban megkapta a legjobb filmnek járó Arany Pálmát, később a legjobb jelmez és díszlet Oscar-díját és világszerte kasszasiker lett, megdöntve az *Elfújta a szél* évtizedes nézettségi rekordját. Ebben természetesen a világsztárrá lett Marcello Mastroianninak és Anita Ekbergnek is nagy szerepe volt. Senki sem ödögölt kiábrándultabban, gyújtott idege-sebben cigarettára és intett rezignáltabban búcsút barátainak, mint Marcello, és vonzott minden tekintetet úgy, mint Anita a Trevi-kútban pancsolva. A régóta kisképernyőre száműzött antikvitás digitálisan felújított kópiáját most újra vetíti a Pannónia Entertainment: *Az édes élet* szeptember 7-től látható országsszerte a mozikban.

Topor Tünde

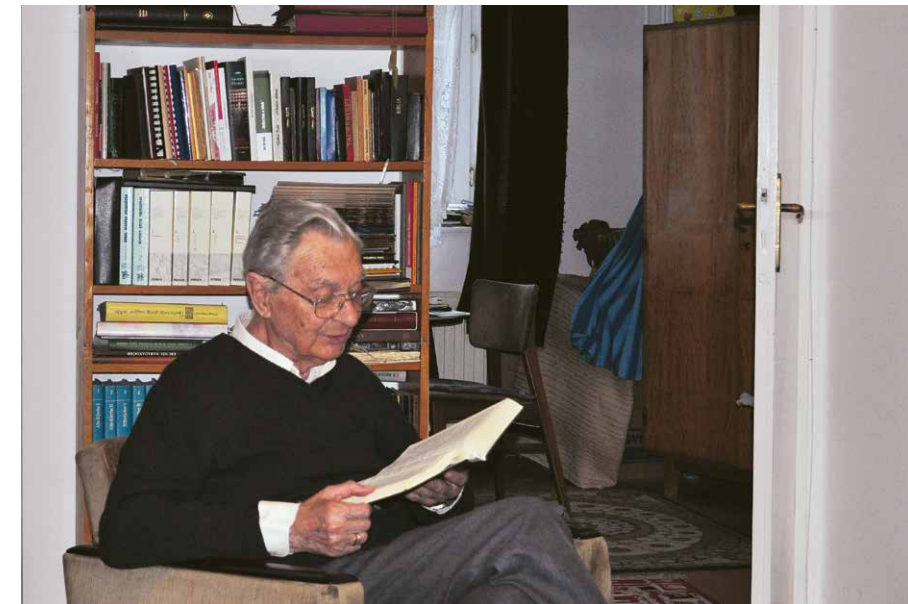
HA MEGTANULJUK EGYMÁST SZERETNI, AKKOR ÉLÜNK, HA MEG NEM, AKKOR NINCS TOVÁBB...

Interjú Keveházi László evangélikus lelkésszel, Gaudiopolis első miniszterelnökével



Gaudiopolis embléma
a János-hegyi Erzsébet-kilátóval
© Evangélikus Országos Múzeum

A kétevente megrendezett OFF-Biennálé fő témája idén a Gaudiopolis, vagyis inkább a Gaudiopolis kapcsán az, hogyan lehet új életet indítani romokon, szétvert struktúrákon.



Keveházi László (1928. május 23. Budapest –) Evangélikus lelkész.
A soproni, majd a budapesti Evangélikus Teológiai Akadémián (ma Evangélikus Hittudományi Egyetem) tanult. 1956-ban feleségével, Czégényi Klárával a Pest megyei Pilisre került lelkészékként. 16 évig volt a Pest megyei Egyházmegye esperese. 1989–1997-ig egyháztörténetet tanított az Evangélikus Hittudományi Egyetemen. Feleségével a Sarepta Budai Evangélikus Szeretetotthonban élnek, az interjú is ott készült.
© A család jövőtől

Topor Tünde: Kicsi gyerek korom óta ismerem tisztelendő urat, de számomra csak pár éve derült ki, hogy milyen sok köze volt a háború utáni időszaknak ehhez a különleges történetéhez. Mik a személyes emlékei a Gaudiopolisról? Hogyan került a Sztéhlo Gábor által létrehozott otthonba?

Keveházi László: Papi családban nőttem fel, apai és anyai ágon is voltak lelkészek, de ki akartam ugrani a papságból, katonatiszt akartam lenni, így a nagyváradi hadapródiskolába mentem. A front előrenyomulásával folyamatosan hátráltunk, egész Németországig, ahol hadifogságba estünk. Amerikai hadifogolytáborba kerültünk, Cherbourgba, ahol a drótkerítésen túl már a tengert láttuk. Aztán mire onnan hazajutottam, édesapámat háborús bűnösneként elítélték és börtönbe zárták, édesanyám pedig a győri diakonissza szeretetház konyháján mosogatott. Amikor hazajöttem és valahogy megtaláltam őt, nagyon örültünk, hogy újra látjuk egymást, de nem tudtunk hol együtt lakni. Valaki ott a diakonisszáktól javasolta, hogy menjek fel Budapestre és keressem meg Sztéhlo Gábor evangélikus lelkészt. Fogalmam sem volt, ki ő, de ahogy akkoriban – '45 októberében – lehetett, a vonat tetején kapaszkodva feljöttem Budapestre.

Előzőleg Weiss Manfréd volt a tulajdonosa annak a villának és a hozzá tartozó kertnek a Budakeszi út 48.-ban, ahol az irodába bekopogva először találkoztam Gábor bácsival. Katonaruhában voltam, másom nem is volt. Elkezdtem mondani, hogy kerülök ide, de nem is engedte, hogy befejezzem a mondatot, felállt, megölelt és azt mondta: itt a helyed. 17 éves voltam akkor.

Hogy nézett ki a villa, hogyan rendezték át, hogy a gyerekek elférjenek?

Lent volt egy hatalmas terem, az lett az étkezőnk, és volt egy nagy előcsarnok is. Az emeleten Gábor bácsiék lakása, mellette két nagyobb terem összenyitva, az volt a nagyfiúk szobája. Oda vezetett be, és azt mondta, érezd magad otthon, ami akkor még nem ment olyan könnyen, hiszen senkit, valójában még őt sem ismertem. Horváth Ádámmal, Weingruber Pistával, Kudar Lacival laktunk együtt. Kudar Laci például egy csendőr alezredes fia volt, Kudar Lajosé, aki csendőrként zsidókat mentett. Én hadapród voltam, a félzsidó és zsidó fiúk között tehát tulajdonképpen a másik oldalról jöttem. Vegyes összetételű társaságba kerültem, de mindenkinek volt valami vesztesége

– a zsidó gyerekeké a legnagyobb. Voltak köztük, akikre Gábor bácsi talált rá, másokat a szüleik vittek el hozzá, még a deportálás előtt. A háború vége felé már 36 lakást működtetett menedékhelyként. Fantasztikus kapcsolatai voltak külföldön is, Svájcban például. Ahogy mondták, Horthytól kezdve Weiss Manfrédéig rokonságban volt mindenkivel. Családi körülményeiről tudni kell, hogy a Sztéhlo család már a 16. századtól prominens családnak számított, édesanyja pedig Haggenmacher Márta volt, a nagy sörgyáros családból, úgyhogy jó anyagi körülmények között éltek. Ez és a család kiterjedt társasági kapcsolatai is hasznára voltak, amikor a gyerekek mentését szervezte. A zsidó gyerekeket, akik addigra már több százan lehettek, ezekben a bérelt lakásokban bújtatta, de a saját rokonaihoz, ismerőseihez is elvitte néhányukat, hogy azok vigyázzanak rájuk. Egyébként még püspöki titkár volt és mellette kórházi lelkész, amikor Raffay Sándor püspök elindította őt ezen az úton. Raffay beszélt neki a református, később közös református-evangélikus Jó Pásztor Alapítványról, amely arra jött létre, hogy megmentsék a ki-keresztelkedett zsidó gyerekeket. Szükségük volt evangélikus lelkészre is. Közvetlenül a Jó Pásztorba való beszervezésekor találkozott

Friedrich von Born svájci követtel, aki megkérdezte tőle, mit tesz az evangélikus egyház a zsidók megmentésének ügyében. Ő pedig akkor még nem tudott mit mondani. (Viszont később is kapcsolatban maradtak és sok segítséget kaptunk aztán Svájcon keresztül is.) 1944. március 19-ét, a németek bevonulásának napját nevezték mindig az ébredése napjának, akkor döbrent rá, hogy muszáj valamit tennie, és akkor indultak el az üldözötteket, főleg gyerekeket mentő akciói. Úgy érezte, megkapta életfeladatát, amikor a püspök úr odarendelte erre a posztra.

A nyilas időkben bevitték a pártközpontba egy barátjával együtt, mert akkor már tudták vagy legalábbis sejtették róla, hogy embereket bújtat. Azt hitték, hogy a barátja Thaly Kálmán zsidó, de Gábor bácsi nem ijedt meg: „ezzel a névvel, hogy

lenne zsidó? A nagyapja kuruc nótákat gyűjtött, épp azokat tanította nekünk...” *(Thaly Kálmán író, költő, 1903-ban jelent meg Kuruczvilág című verseskötete, melyben saját kuruc témájú költeményeit gyűjtötte össze – a szerk.)* elengedték őket, és folytatta az embermentést.

Már nagyon a háború vége felé történt egy másik eset, szovjet katonák járkáltak a villák körül, egyikük egy szőke fiút talált a kertben, ráfogta a géppuskáját, mert azt gondolta, szőkevény német katona. De Gábor bácsi közéjük állt, a testével védte a fiút, és mivel nem tudott többet oroszul, azt kiabálta: Nye szoldat! A katona csodálkozva leengedte a fegyvert, nem esett bántódásuk. Ezeket csak azért mesélem, mert mutatja, milyen típusú ember volt; olyan, aki nem mérlegelt, menteni akart és meg is mentett mindenkit, akit csak lehetett.

Valamikor 1945-ben, amikor már szüntek a harcok Budapesten, az előzőleg Weiss Manfréd egyik rokona által felajánlott területen megszervezte a Pax gyerekkothont. Azt mondta eljött a honfoglalás ideje, és megindult a sok gyerek a Budakeszi út felé, elől ment Gábor bácsi lobogó fekete Luther-kabátban, mögötte a sok fiú (talán még egy-két diakonissza testvér kíséretében). A Budagyöngyénél, ahol most a villamosoknak keresztezik az utat, megjegyezte, ahogy ezt a naplójában is leírja, hogy „Semmink sincs, sem ennivalónk, sem pénzünk, de hiszem, az Úr aki megbízott ezzel a szolgálattal, megadja a hozzávalót is”. Végül mindig megoldódtak az efféle gondok. Nem éltünk annyira rosszul, a svájci és a dán vöröskereszt is segített élelemmel, berendézással. A koszt persze nekünk sosem volt elég és különösebben finom sem volt, de legalább nem

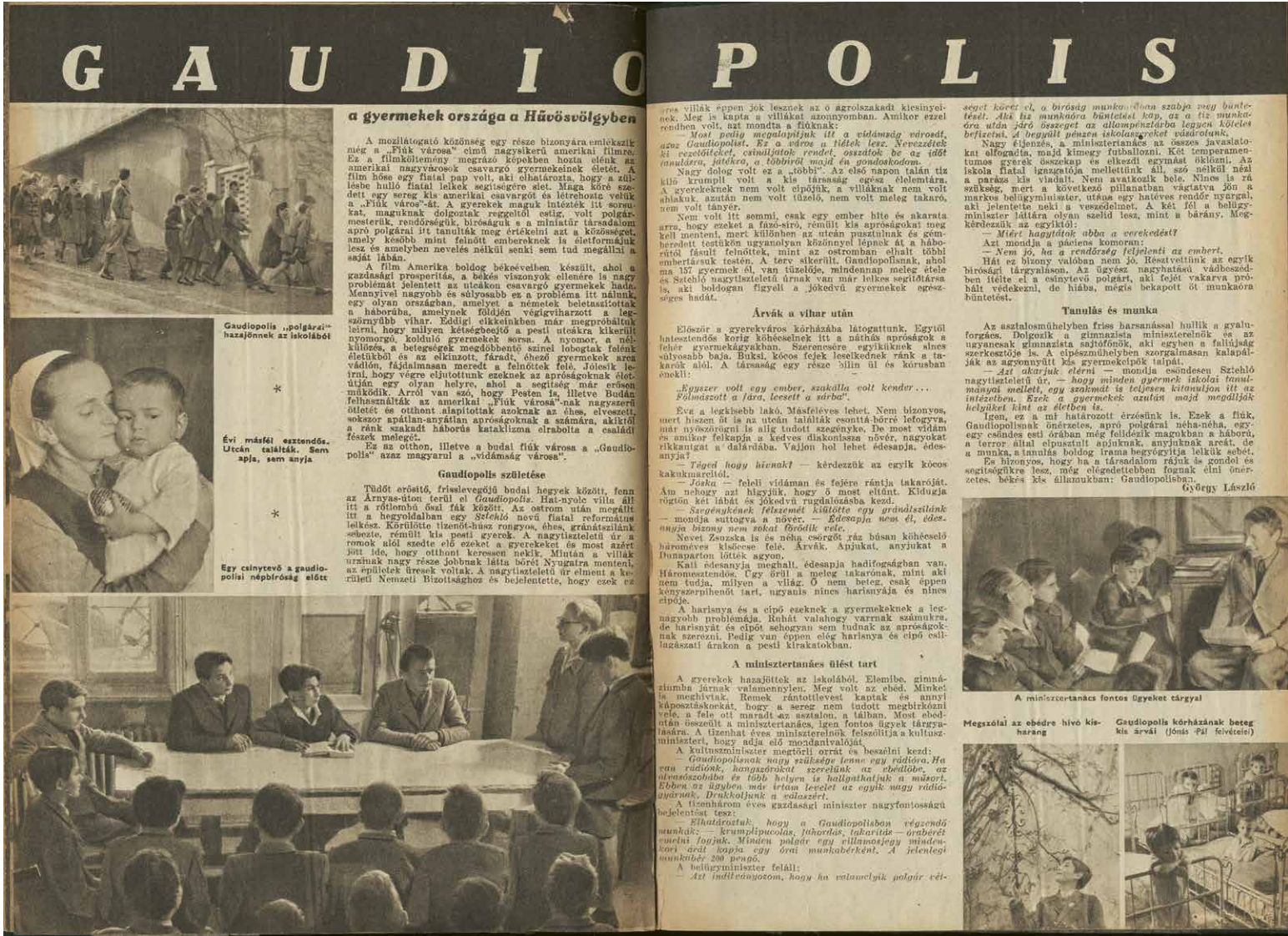
éheztünk, később meg már saját konyhánk is lett. Gábor bácsi rögtön az elején azt mondta, hogy ennyi gyereknek iskola is kell és menjünk be mi, fiúk, Horváth Ádám, Weingruber és én Veres Péter építési miniszterhez, hogy adjon az iskolára pénzt. Csodálkoztunk nagyon, mert Veres Péter ugyan nem, de egy beosztottja *(Bierbauer Virgil akkori államtitkár – szerk.)* fogadott minket és kaptunk is 30 ezer forintot vagy pengőt *(’46. aug 1-től volt forint – szerk.)*. Később kiderült, hogy ezt előre lebeszélte velük, a dolog lebonyolítását azonban ránk bízta. Pesten még alig indult meg az élet, amikor Gábor bácsi már megnyitotta az iskolát, és nekünk tanárokat szerzett. (Én egyébként éppen akkor érettségiztem magánúton a Mátyás Király Gimnáziumban, még mindig hadapróduhában. Mivel nem gimnáziumban tanultam addig, különbözeti vizsgát kellett tennem.)

Az első iskolaigazgató Szőke Balázs volt, aki szintén megjárta a munkatábort, Gábor bácsi azután vette maga mellé. Egy este bejött hozzánk és azt mondta: Fiúk, csinálnunk kell valami olyat, ami eddig még nem volt!

Volt egy amerikai film, a *Fiúk városa* *(A Boys Town című 1938-as amerikai filmben Spencer Tracy játszotta Edward J. Flanagan római katolikus plébánost, aki 1917-ben alapított árvházat fiúk számára Nebraskában. A „City of Little Men” új nevelési elveket valló, önálló intézmény*

volt. A Boys Town ma is működő nonprofit szervezet, számos államban van leányintézete – a szerk.), az adta az ötletet, hogy valami olyasmit kellene csinálni, és az együtt gondolkodás eredményeképpen jutottunk oda, hogy ifjúsági államot kellene alapítanunk. De mi legyen a neve? A pályázaton valaki bedobta a Gaudiopolis – Örömváros nevet, ezt aztán mindannyian elfogadtuk. Elkezdtük szervezni, és rögtön kiderült, hogy kellene vezetők. Így aztán a szobáknak külön-külön lett választott polgármestere, a házaknak pedig, amik a szobákat foglalták magukban, egy-egy néptribun volt az irányítója. Lett faliújságunk is. Akkor már nemcsak a Weiss Manfréd-villa, hanem körülöttünk az óriási parkban még négy-öt épület fogadta be Gaudiopolis polgárait. A Farkastanya volt a nagyobbaké, a Napsugár a kicsiké, de volt Zergelak is (úszómedencével!), aztán a Fecskefészek, a Leányvár és a nagyobb lányok háza, amit mi csak Viperafészeknek neveztünk (nevet). Ugyanis kezdettől fogva voltak mentett lányok is a fiúk mellett. Külön lakunk, de az iskolában együtt tanultunk, mert Gábor bácsi engedélyt kapott a koedukált oktatás megszervezésére. Gaudiopolisban a polgármesterek, néptribunok és a minisztertanács alkotta a parlamentet. A minisztertanács hetente ülésezett, a parlament azért ritkábban. Az első államfő is Szőke

Balázs lett, engem pedig megválasztottak miniszterelnöknek. Én voltam ugyan a második legidősebb, de így is nagyon meglepett, és persze jól is esett, hogy nemcsak befogadtak, hanem ennyre komolyan vettek. *A Fiúk városa* alapján először úgy volt, hogy csak a fiúk választanak, de aztán mi magunk mondtuk, hogy az nem megy, a lányoknak is éppen olyan választójoguk legyen, mint nekünk – úgyhogy egyenjogúak voltunk. A megválasztottaknak volt a feladatuk, hogy egy-egy területet (igazságügy, oktatásügy, sport stb.) miniszteri felelősséggel irányítsanak, programokat szervezzenek, felügyeljenek. Természetesen fegyelmet és rendet kellett tartanunk magunk között is, mégiscsak egy csomó gyerekről volt szó, ahol sok minden megesett. Kitaláltunk és meg is szerveztünk nagyon sok programot. Népdalestet például, amire a tanáraink is beültek és velünk együtt énekeltek. Az iskola minden érettségi előtt álló bentlakónak kötelező volt, ahogyan a délutáni munka is, az viszont szabadon választott volt, hogy mit dolgozzunk. Mindenféle műhelyünk lett idővel, persze nagyon egyszerű felszereltségűek, de mindenki kereshetett valami testhezálló dolgot. Nekem a könyvkötészet tetszett, de volt kőműves-, suszter-, szabó- vagy lakatosműhely is.

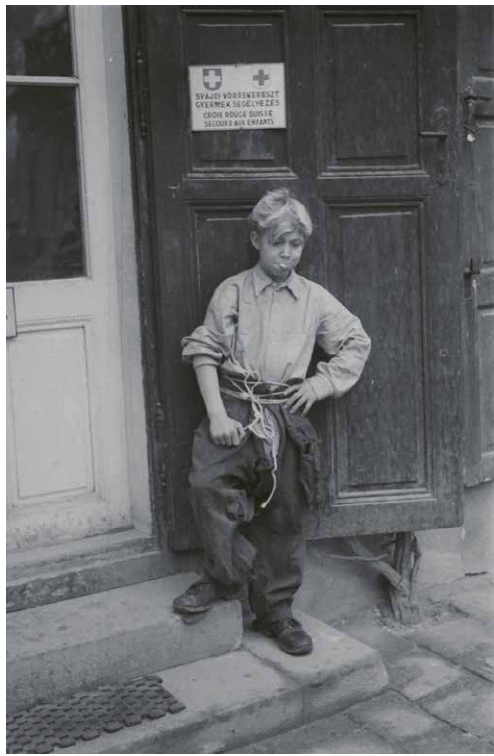


Korabeli újságtudósítás a Gaudiopolisról

© Evangélikus Országos Múzeum

Sztehlo Gábor gyerekekkel

© Evangélikus Országos Múzeum



A gaudiopolisbeli hétköznapi Reismann Marian *Sztehlo-gyermeekothon* (1946) fotósorozatán. Reisman Marian (1911–1991) a gyermekfényképezés későbbi legnagyobb szakértője. 1945–46-ban a MAFIRT (a koalíciós időkben az MKP filmgyártó vállalata) fotóriportereként dolgozott

© Evangélikus Országos Múzeum

A műhelyekben kik tanítottak?

Volt, aki tanítson bennünket, ők is többnyire mind menekültek vagy nehéz sorsú emberek voltak és örültek, ha koszthoz-kvartélyhoz jutottak az intézetben. Ahogy egyébként a tanáraink is. Arra nem is emlékszem, hogy kapott-e valaki fizetést a Paxban. Gábor bácsi sem kapott szerintem. Az egyház ugyanis volt olyan fifikás, hogy tartós szabadságra küldte/engedte, amikor ezt a megbízást adta neki – így amikor a gyerekmentő akcióit szervezte, nem lelkes volt, hanem szabad ember... Visszatérve a műhelyekre, mi viszont ha pénzt nem is kaptunk a munkáért, de ahány órát dolgoztunk, annyi úgynevezett Gapo-dollár (nem is forint!) ütötte a markunkat, aminek értéke egy villamosjegy mindenkorai árával ért fel. Az iskola mellett tehát a munka volt a második pillére az életünknek, de Gábor bácsi a családot is igyekezett valahogy pótolni, főleg azok miatt a gyerekek miatt, akik Mauthausen vagy Dachau miatt nem láthatták többé a szüleiket, rokonaikat. A gyerekeket családokba szervezte, a mi ottani anyánk Bethlen Mária grófnő volt, ő pátyolgatott bennünket, vagy épp angolra tanított. De más házakhoz más pótszülők, nevelők voltak a gyerekek mellé rendelve, akik bent is laktak az otthonban és velünk voltak egész nap. Közülük leginkább

Péterfi István bácsira emlékszem (Basilides Mária opera-énekesnő fiára), ő volt az egyik kedvencünk, elkápráztatott bennünket, ahogy kinyomta magát a nyújtón. Volt egy másik fontos dolog is. Vegyes társaság voltunk, ahogy azt már említettem, zsidó gyerekek, különböző felekezethez tartozó hívők és nem hívők együtt, de mindenki elment a vasárnapi istentiszteletre, amit Gábor bácsi tartott nekünk, pedig az éppen hogy nem volt kötelező. Nyáron a Budakeszi út 48. nagy parkjában tartottuk, télen bent, de mindenki ott tolongott, mert színesen, élményszerűen, a gyerekek számára érdekesen prédikált.

Milyen volt egy nap, hogy zajlott a mindennapi élet?

Mi a nagyfiúk szobájában laktunk, közvetlenül Gábor bácsiék lakása mellett. Csak egy fiú volt nálam idősebb, az akkor már egyetemista Fóti Pál, aki zsidó fiúként úgy menekült meg, hogy egy leventesapkát csapott a fejébe és úgy vonult, mint aki tényleg leventének áll, közben meg éppen Gábor bácsihoz igyekezett. Tehát reggel a nagy étkezőben reggeliztünk, utána mindenki ment az iskolába, én kezdetben épp az érettségire készültem. Iskola után ebédel-tünk, utána a délután egy részét a műhelyekben

munkával töltöttük, tanulnunk is kellett, de estefelé már a saját szervezésű programjaink mentek. Jó időben kint tábornözet raktunk, énekeltünk, máskor előadókat is meghívtunk, persze nem minden este.

Mennyire volt érdekes, hogy lányok is vannak ott a közelben?

Nem voltunk azért mindig együtt, közvetlenül vagy véletlenül nem is találkoztunk velük, hiszen külön épületben laktak, majdnem egy kilométerre tőlünk. Így az esti programok is többnyire külön voltak, mert azok sokszor egy-egy épületen belül szerveződtek. Egyébként Márti húgom is ott volt, aki 15 hónappal fiatalabb nálam, de ő amikor később odakerült, már nevelőnőnek jött az otthonba, és a férjét is ott ismerte meg.

Vallásos szellemben folyt az oktatás?

Gábor bácsi ezt annyira nem erőltette, az volt a lényeg, hogy miután a legrosszabbtól megmenekült, új lehetőséget kapjon az ember. A népfőiskoláról írta egyszer, hogy olyan, mint a vasúti váltó, ami új vágányra teszi a fiatalokat. A mi iskolánkkal is ez volt a célja. Én még a hadapródiskolában kötelezően megtanultam gépkocsit

vezetni, így elég sokszor én vittem Gábor bácsit ide-oda és közben sokat beszélgettünk. Kérdeztem egyszer, hogy mi indította erre az egészre, miért a gyerekeket választotta? Azt válaszolta, hogy elolvasta Makarenko könyvét, *Az új ember kovácsát* és az nagyon nagy hatással volt rá. Ő nem képzett, inkább született pedagógus volt. Kitörni, haragudni sosem láttuk. Csendes, mosolygós ember volt; Makarenkónál elcsatathatott egy pofon, de nála nem.

De nem voltak konfliktusok? Nem volt nehéz összeszoknia ennyi különböző háttérű, sorsú gyerekeknek?

Dehogynem. Ez egyáltalán nem volt zökkenőmentes. Nekem, mint olyan gyerekeknek, akinek az édesapja épp börtönben ült és hadapródiskolai nevelést kapott, nem volt könnyű a zsidó gyerekekkel, és nekik sem velem. Voltak beszélgetéseink, vitáink. De Gábor bácsi azt mondta, hogy ha megtanuljuk egymást szeretni, akkor élünk, ha meg nem, akkor nincs tovább. Egy másik mondasára is emlékszem, azzal kapcsolatban, amikor a zsidómentésről, a gyerekek bűntudásáról beszéltünk. Azt mondta, őt nem érdekli, hogy zsidó, nyilas vagy kommunista valaki, ha bajban van, meg kell menteni – ez volt az életelv. Egyébként még fiatalon, a teológia

elvégzése után Finnországba ment ösztöndíjjal, ott találkozott a népfőiskola rendszerével, ami nagyon megfogta és hazatérve itthon ő lett az evangélikus egyházi népfőiskolák szervezője. 5-600 ezer evangélikus élt akkor Magyarországon, kétharmada paraszt, azt mondta, nekik kell jobb sorsot teremteni, őket kell megmenteni. És később mondta azt is, hogy az egyház nem őket mentette, hanem az egyházi vezetők a pozíciókért harcoltak – tisztán látta az egyház helyzetét, hibáit.

Lelkész úr élete hogyan alakult a továbbiakban?

1945 októberétől '48 májusáig éltem Gaudiopolisban. (Innen, a Budakeszi útról jelentkeztem egyetemre, ráadásul jártam is egy évet kémia–fizika szakra.) '48 kora tavaszán volt, hogy Gábor bácsi elküldött bennünket szénért, mert fűteni kellett. Szereztünk egy autót, fellaptoltuk, amit kaptunk. Hazafelé a szénkupac tetején utaztunk, én jól megfáztam, torokgyuladást kaptam, amiből szívizomgyulladás lett. Hónapokig feküdtem a János Kórházban, ott már éreztem, és mondták is, hogy nekem már másfajta helyet kell keresnem. Meglátogatott egy barátom, aki Bibliát hozott magával (papgyerek voltam, és mégis 18 évesen kaptam Bibliát a kezembe). A kórházból Gyenesdiásra kerültem,

ahol egyházi konferenciaközpont volt, mondván, hogy ott majd tovább gyógyulok, de inkább még több munkám lett. Anyagbeszerzőként biciklire szerelt pékkosárral közlekedtem Keszthely és Gyenesdiás között, én vittem a kenyeret például. Akkor adtam be a jelentkezési lapomat a teológiára, de nem vettek fel, csak 1950-ben, mert apám még börtönben ült. A teológián ismerkedtem meg Klárral (Keveházi Lászlóné, Czégényi Klára, szintén evangélikus lelkész), aki egy évvel fölöttem járt, holott két évvel fiatalabb nálam. Mindenesetre én Gyenesdiáson maradtam, fizetést ugyan nem kaptunk, de volt egy szobánk. Nyolcvan-száz ember is eljött egy-egy hétre igehirdetésre, konferenciára, úgyhogy az egyik fő munkánk a beszerzésen kívül a szalmazsákok tömése volt, amitől mindig véres volt az egész karom.

Miközben tisztelendő úr a kórházban feküdt, mi történt Gaudiopolisszal?

Közben lezajlott egy váltás, utánam a miniszterelnök Kudár Laci lett, de egyébként is 18 éves korig lehetett a gyerekek között élni, utána mindenkinek meg kellett keresnie a maga útját. Én nem merem állítani, hogy Gábor bácsi hatására lettem lelkész, de azért egész biztos benne volt a választásomban az ő példája.

SCHARFENBERG

Egy radikálisan demokratikus iskola, avagy a demokráciára nevelés kísérlete



Vásárhelyi Zsolt – Simon Kati: *Die Insel*, 2017
Fotó © Vásárhelyi Zsolt

Különleges sziget rejtőzik az észak-berlini Tegeli-tavon: Scharfenberg, amit ma is csak külön belépési engedély birtokában lehet felkeresni. 1922-ben ide vonult mintegy 30 diákkal a weimari köztársaság kiemelkedő reformpedagógusa, Wilhelm Blume, hogy egyedülálló iskolakísérletbe kezdjen. Szabad kezét kapott a berlini oktatáspolitikától, ami lehetővé tette számára egy demokratikus iskola és internátus forradalmi koncepciójának megvalósítását.

A *Schulfarm Insel Scharfenberg* minden gyermek számára azonos oktatási lehetőséget kívánt biztosítani, tekintet nélkül származására, társadalmi, vallási és politikai hovatartozására. Demokratikus közösségnek tekintette magát, amelyben a minden tagot megillető azonos jogok képezték az együttélés és az oktatás alapját, azt is maguk döntötték el, ki kaphat szavazati jogot, vagyis a próbaidőszak után végső soron ki maradhat az iskolaközösség tagja. Az önkormányzati rendszerben oly mértékben érvényesült a diákok beleszólása az iskola életének alakításába, mint sehol máshol akkoriban és talán azóta sem. A döntési folyamatok legfontosabb fóruma az ún. *Abendausssprache* (esti vita), a diákok és a tanárok gyűlése volt. Itt választották meg a tisztségviselőket és döntöttek az iskola mindennapi ügyeiről. Mivel minden szavazásra jogosult egy szavazattal rendelkezett, a diákok szava felülírhatta a tanároké.

Az első világháborút követő inséges időkben önellátásra berendezkedő iskolafarmon kiemelt szerepe volt a közösségi munkának. A *Lernen mit Kopf, Herz und Hand* (fejvel, szívvel és kézzel tanulni) mottóval jelzett koncepció az elméleti képzést gyakorlati munkával kapcsolta össze, és az egyéni felelősségvállalást, a közösség iránti elkötelezettséget fejlesztette. Az önellátás révén pedig olyan társadalmi rétegek – hadiárvák, munkásosztály gyerekei – felé nyitott kaput, amelyek máskülönben nem juthattak ilyen szintű képzéshez. A mezőgazdaság-állattenyésztés, kertészet, asztalos-, lakatos- és festőműhely, később nyomda, tűzoltóság, kompszolgálat és más területek feladatainak ellátására ún. munkacsoportok, középkori elnevezéssel *Innungok* (céhek) alakultak, melyek tisztségeit (később miniszteri pozícióit) szabad választások útján titkos szavazással töltötték be.

Más reformpedagógiai törekvésektől eltérően nemcsak a nevelés, de az oktatás területén is kiemelkedő jelentőségű a scharfenbergi modell. A tantárgyak összevonásán alapuló *Gesamtunterricht* (összevont oktatás) és a legmodernebb projektoktatás keretében párhuzamosan, különböző tudományágak felől közelítve jártak körül egy adott témát, egyhetes vagy akár féléves periódusokban. Osztályzás helyett az intenzív tanári figyelem, a tehetséggondozás jelentette a diákok számára a visszajelzést. A tanítás és alkotás lehetőség szerint a szabadban folyt, aminek tárgya gyakran a természet és a sziget maga volt. A tudományos, természeti-társadalmi jelenségek vizsgálatának eredményeit gyűjteményes füzetben, színdarab, kiállítás, éves projekt formájában dolgozták fel és mutatták be egymásnak és a meghívott érdeklődőknek.

Az 1920-as években aranykorát élő állami internátus élére 1933-ban nemzetiszocialista vezetőt helyeztek, és a szigeten is megkezdődött a fasiszta hatalomátvitel. Blume távozásával véget ért a weimari köztársaság iskolakísérlete. 1934-től az iskolában megszűnt az önkormányzatiság, autoriterré, militánssá vált az oktatás. A náci sikerként hirdették az iskola átalakítását, mielőtt azonban nemzetiszocialista mintaiskolává válhatott volna, kitört a II. világháború.

1945 őszétől Blume újraindította az iskolát, amelyet azután húsz évig egykori diákja, Wolfgang Pewesin vezetett a blumei pedagógia szellemében. A mai napig működő intézmény folyamatos egyensúlyozással kereste és keresi most is a helyét a radikálisan demokratikus hagyományai, a gazdasági szükségszerűségek és az újabb és újabb iskolai jogszabályok, sztenderdek adta kerek között. Az 1960-as és 1970-es években lezajlott német oktatási reformtörekvések során számos olyan elem vált a német iskolai rendszer alapvetésévé, amelyet a Scharfenberg szigeti iskolafarm alapozott meg. Ma minden német iskolában magától értetődő a projektoktatás, a Scharfenberggről indult drámapedagógia-előadóművészet pedig már választható érettségi tantárgy a berlini középiskolákban.

Vásárhelyi Zsolt és Simon Kati filmet készített az iskoláról, amely az OFF-Biennálén, a *Taking Time* című kiállításon lesz látható (Imagine Budapest, szeptember 30. és október 22. között). A kiállítás (Simon és Vásárhelyi kurátori munkája) a demokratikus építkezés folyamatára koncentrálni három társadalmi kísérlet képzőművészeti feldolgozásának bemutatásával. Giulia Bruno művének kiindulópontja a mindenki számára egyenlő nyelvhasználatot biztosító eszperantó nyelv vizsgálata, Noline van Harskamp pedig a konszenzusos demokrácia kérdéseivel foglalkozik Christiania szabad város társadalmának vizsgálatán keresztül. Ugyanitt kerül megrendezésre Alexander Manuiloff *Az állam* című performansz-projektje, Krasznahorkai Kata kurátori közreműködésével, szeptember 30-án és október 1-én. A kiállítás és performansz a Critique & Culture egyesület szervezésében jött létre.



Jelenet a *Valahol Európában* című MAFIRT-produkcióban készült Radványi Géza-filmből, amelynek ötletét és a film gyerekszereplőinek egy részét is Gaudiopolis adta

Bővebben: <http://pilpul.net/komoly/film-filmben-1-gaudiopolisz-4-resz>

Ha a nevét meghallom, mindig a bibliai „jó pásztor” példázat jut az eszembe. Ő mindig mindenki ellenében védte a kiszolgáltatottakat: a nyilas világban zsidókat mentett, a kommunista világban a kitelepítetteket, előtte a parasztokat. Később pedig az evangélikus szeretetmunkát mentette meg (a mi intézetünk, ahol most már Klárral élünk, is a Sarepta Budai Evangélikus Szeretothoz tartozik). Amikor Gábor bácsi megneszelte, hogy jön az államosítás, elutazott a szeretothozokba és szerződést kötött velük, amiben az állt, hogy azok mind az evangélikus egyház fennhatósága alá tartoznak, és az egyház gondoskodik a fenntartásukról – így maradtak meg egyházi tulajdonban. De ő lett a diakónia megmentője is. 1951-ben a Paxot is államosították, Gábor bácsinak felajánlották, hogy maradhat ő az igazgató, de nem fogadta el, mert egész más elképzelései voltak a gyerekintézmény vezetéséről, mint amit feltehetőleg elvártak volna tőle. Így aztán 43 évesen segédlelkész lett Kőbányán, a gyerekeket pedig szélnek eresztették. Ma már Izraelben él az a Perlutz Tamás, aki írt Izrael államnak, hogy neki tudomása van egy lelkesről, aki legalább harminc embert megmentett. Egy év múlva kapott választ, amiben azt írták, hogy igaza van, de Sztéhlo Gábor nem harminc, hanem kétezer embert mentett meg, és 1972-ben meg is kapta a Jad Vasem Világ Igaza kitüntetést és fát ültettek az emlékére az Igazak Kertjében.

Mit lehet tudni, milyen kapcsolatban volt a hivatalos egyházi vezetéssel?

Nem lehet túlságosan meleg kapcsolatnak nevezni. Amikor már érződött az államosítás szele, akkor a püspökünk azt mondta neki, hogy ha ezeket a gyerekeket itt az otthonban mind evangélikussá teszed, akkor vállaljuk a fenntartását. Ő pedig azt mondta, hogy nincs szándékában. Ő megmenteni akarta a bajba jutott gyerekeket vallásukra való tekintet nélkül. Állítólag később ezt a kijelentését átgondolta, de ami történt megtörtént, ő pedig mehetett segédlelkésznek Kőbányára, ahogy írta a naplójában „büntetésből”, de ezt megint csak ő írta: „nem tudják, hogy a legjobb barátom lett a főnököm”.

Sztéhlo Gábornak egyébként volt felesége, családja?

Igen, volt egy Lehel család (eredetileg francia) Sárszentlőrincen, ahol Lehel bácsinak vendéglője volt, valamint két fia (mindkettőből lelkész lett) és egy lánya, Ilona. Ő lett Gábor bácsi felesége. Csöpike nénibe mindannyian szerelmesek voltak, sudár, szép asszony volt. Ott laktak velünk, két gyerekük is született, a kisfiú Gabsi, a kislány Ildikó. Gábor ma már nyugdíjas mérnök Svájcban, Ildikó Amerikában él, evangélikus papné lett sok gyerekkel. Csöpike néni nem azonosult teljesen Gábor bácsi elveivel, és amikor '56-ban

rövid időre megnyílt a határ, disszidált a két gyerekkel. A hatvanas években Gábor bácsi is szeretett volna utánuk menni, hogy lássa a gyerekeket. Látogató útlevelet kért, mert vissza akart jönni, de Sztéhlo Gábor nem kapott útlevelet! Hosszú tárgyalások után végül adtak neki egy kiutazó útlevelet, hogy lehetőleg ne is jöjjön vissza. A Sztéhlo-kutató Böröcz Enikő mondta, hogy Gábor bácsi mindig tüske volt a köröm alatt. 1961-től tehát Svájcban élt, de nem kapta meg a svájci állampolgárságot. Egy otthonigazgatót kint is, ott éltek együtt a családjával. 1974. május 24-én – szokásához híven reggel kiült egy kispadra, és ott várta a postát. Olyan falu volt, ahol a postás körbeciklizett. Tehát a postás odaadott neki egy paksaméta levelet, aztán dél felé, amikor visszaért, Gábor bácsi még mindig kint ült a padon. Akkor már halott volt.

További adalékok a www.pilpul.net oldalon olvashatók Kende Tamás *Gaudiopolisz* című sorozatában

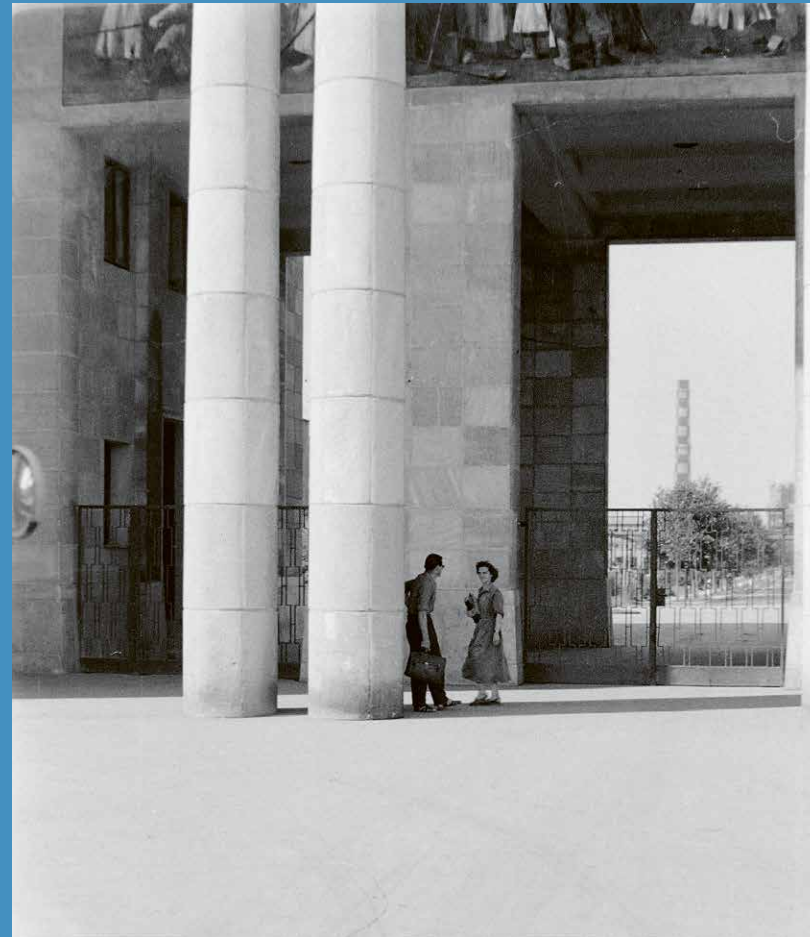
HIGHLIGHTS OF DUNAÚJVÁROS

Buszkirándulás a megvalósult Utópiába, október 7-én az Artmagazinnal

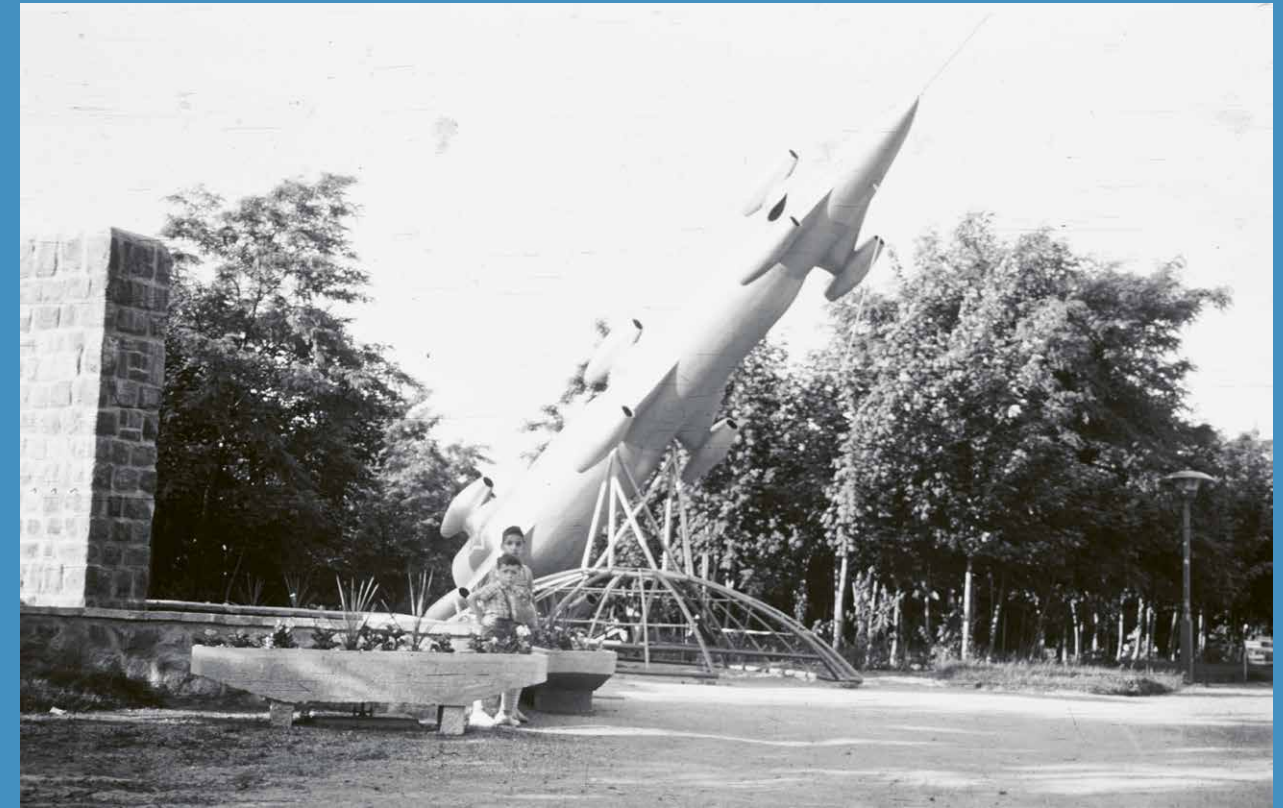


Fent: (Dunapentele) Vasúti felüljáró átépítése a Magyar útnál.
Háttérben az 1941-ben felavatott O.N.CS.A.
– Gróf Teleki Pál-telep, 1949
© Fortepan, UVATERV

Jobbra: Találkozás a Vasmű főbejáratánál.
(Fent az 1954–55 között készült *Munkás-paraszt szövetség* című
Domanovszky Endre-freskó részlete látható.)
© Fortepan, Kurutz Márton

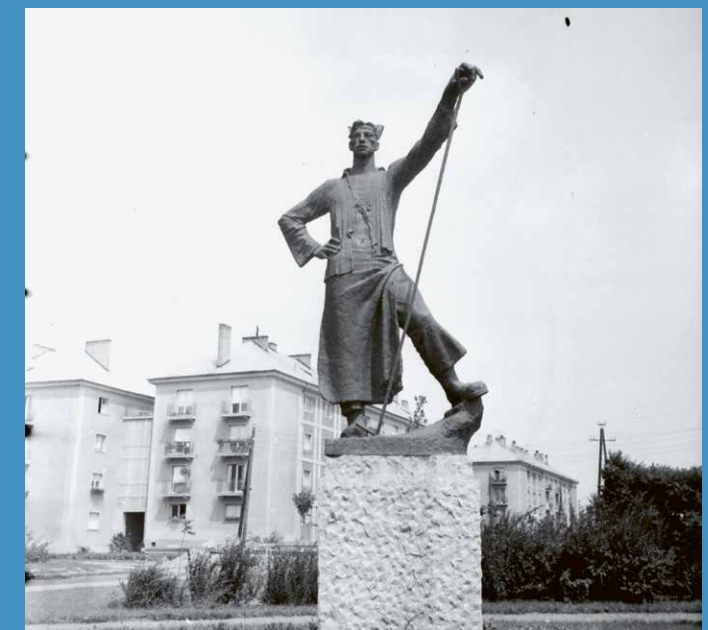


Az Artmagazin Budapestet maga mögött hagyva, de az OFF-Biennáléhoz kapcsolódva két éve Miskolcra kirándult, az Erdély Miklós-mozaikokhoz, aktív vagy már csak legendaként élő kulturális helyszínekre. Most, a második OFF-on Dunaújváros felé vesszük az irányt október 7-én, szombaton, busszal, ami egyenesen a Vasmű egyiptomi templomokra emlékeztető kapuzata elé visz, hogy aztán az ICA-D munkatársa, Nagy Annamária művészettörténész és a korszerű lakások, kísérelti lakótelepek témáját népszerű tudományos kiállításokkal bemutató Branczik Márta építészettörténész vezetésével járjuk végig az 1950-től rohamléptekkel megvalósuló utópia-várost.



Jobbra: Vidám Park, 1961
© Fortepan, A R

Középen: (Sztálinváros)
Vasútállomás, 1952
© Fortepan, UVATERV



Fent: Somogyi József *Martinász* című szobra (1960) a Vasmű úton.
© Fortepan, Aradi Péter

Balra: a Vasmű út a Kossuth Lajos utcai kereszteződéstől
a Dózsa György út felé nézve, a Ságvári tér bejáratának
túlsó oldalán az Arany Csillag Szálloda, 1962
© Fortepan

Indulás: 2017. október 7. (szombat) 9.00, Hősök tere parkoló (a Mücsarnok mellől)

A kirándulás költsége: 5000 Ft
Jelentkezés az info@artmagazin.hu-n.

Élménytúránkat az OFF-Biennálé 2 (Gaudiopolis – az öröm városa) és az ARTMAGAZIN100 programjaként szervezzük.
Bővebb info és részletes program hamarosan az artmagazin.hu-n.

Vizi Katalin

MÁS KÉP? Queer British Art



David Hockney: *Modellfestés a diploma kedvéért, 1962*, Yageo Foundation
© Yageo Foundation

Egy kiállítás, amely alkalmat ad arra, hogy választ találjunk egy nem igazán fontos, mégis mindenkit érdeklő kérdésre: látszik-e a festményeken, egyéb műtárgyakon, hogy alkotójuk vagy épp a modell lesbikus, meleg, biszexuális, transznemű stb.?
Lelőjük a poént: hol igen, hol nem.



Dora Carrington: *Lytton Strachey, 1916*, olaj, vászon, 50,8 x 60,9 cm, National Portrait Gallery London
© National Portrait Gallery, London



Simeon Solomon: *Szapphó és Erinna Műtilénében, egy kertben, 1864*, vízfesték, papír, 33 x 38,1 cm, Tate
© Tate

Nemrég egy megszállott máltai amatőr Wilde-gyűjtő kollekciójában láttam Oscar Wilde readingi cellájának kulcsát, most pedig a Tate Britain nagyszabású *Queer British Art* kiállításán magát a cellaajtót, amelyet közvetlenül az író hányatott sorsú, egész alakos portréja mellé szereltek fel a falra. A kép és az ajtó nagyjából azonos méretű. Van valami baljós ebben az elrendezésben, mivel a képet Wilde nászajándékba kapta amerikai festőbarátjától, Robert Goodloe Harper Penningtontól a siker kapujában, de még a komoly ismertséget hozó színdarabok megírása és mindenképp az összeomlást hozó szodomita-per előtt. Már börtönbüntetését töltötte, amikor a festményt kényszerűségből elárverezték. Egy jóakarójához került, aki azt már megbotránkoztatónak, mi több, „fiatal férfiakra és tájékozottabb fiatal hölgyekre” nézve kifejezetten károsnak találta volna, ha otthonában közszemlére teszi, így jutott a kép Wilde régi szeretőjéhez, és most, száz év után állítják ki újra Nagy-Britanniában: délceg fiatalember, konvencionálisan elegáns, sötétbarna ruhájában szinte beleolvad a sötétzöld háttérbe, szóval nem az a rózsaszín brokát, amit Stephen Fry viselt Brian

Gilbert filmjében, az *Oscar Wilde szerelmeiben*. Maga a kiállítás az 1861 és 1967 közti brit képzőművészetet tekinti át, LGBTQ (magyarul LMBT, azaz lesbikusok, melegek, biszexuálisok, transzneműek) értelmezéssel gazdagítva korábban sem ismeretlen műveket. Az első évszámhoz köthető a szodomiáért kiszabható halálbüntetés eltörlése, 1967-ben pedig sor került a férfi homoszexualitás részleges dekriminalizációjára, a kiállítás épp ez utóbbi ötvenéves évfordulója kapcsán vállalkozik a másik nézőpont tolmácsolására az egész éves, országos rendezvénysorozat részeként. A témáról szóló közbeszédet mindig is alapvetően meghatározta a különféle botrányok és utóéletük feldolgozása, de a kiállítás anyaga is jórészt elhelyezhető a botrány – majdnem botrány – mindössze rosszallás – cinkos elfogadás – feltétel nélküli elfogadás – gyanútlan elfogadás (vagy éppen gyanútlan elutasítás) spektrumán. Duncan Grant *Megmártózás (Bathing)* című festményét eredetileg például egy főiskola étkezőjének falára szánták, éppen a testmozgást népszerűsítendő, azonban 1911-ben a mégoly diszkréten bemutatott férfiak is túl merésznek bizonyul-

tak az ítések szemében, függetlenül a mű értékeitől, vagyis hogy hogyan ábrázolja Grant a mozgásfázisokat, mennyire mesterien. Azzal valószínűleg többé-kevésbé tisztában voltak, hogy a képen teljesen stílizáltan megjelenő Hyde parki Serpentine tó strandja hogyan kapcsolódik a korabeli queer szubkultúrához. (A fodrozódó víz és az úszó férfi alakja majd David Hockneynál köszön vissza jó fél évszázaddal később.) A kiállításon azonban korántsem állítja minden kép a meztelenséget a középpontba. Egész falat foglalnak el az „ama visszatartó érzélem” – noha kellőképpen kódolt – ábrázolásáért pályája csúcán is többször megvádolt preraffaelita festő, Simeon Solomon képei, aki már fiatalon a Royal Academie (Királyi Akadémia) rendszeres kiállítója volt, témáit eleinte gyakran a zsidó mitológiából kölcsönözve. Huszonnégy évesen, a költő Swinburne-nel való találkozása után festette *Szapphó és Erinna Műtilénében, egy kertben (Sappho and Erinna in a Garden at Mytilene, 1864)* című művét, érdeklődése ekkor fordult az antikvitás irodalmi öröksége felé. A kiállítás nyitóképe ez az akvarell, melyen Szapphó ölei szenvedélyesen költőnő társát. Felettük



Robert Goodloe Harper Pennington: *Oscar Wilde*, 1881, olaj, vászon, 180 x 110 cm
© William Andrews Clark Memorial Library, University of California

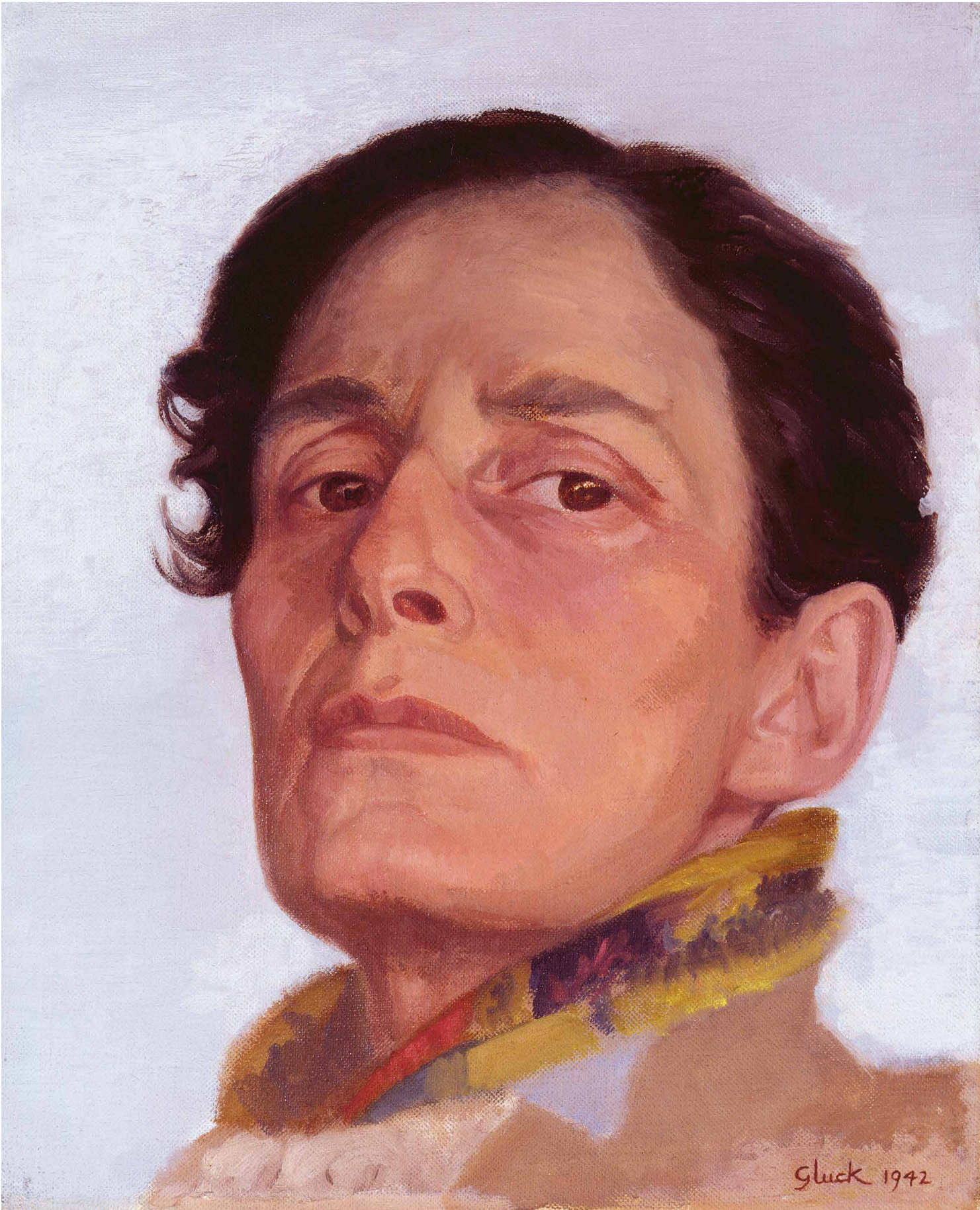


William Strang: *Vörös kalapos hölgy*, 1918, olaj, vászon, 129 x 103,4 cm, Glasgow Life

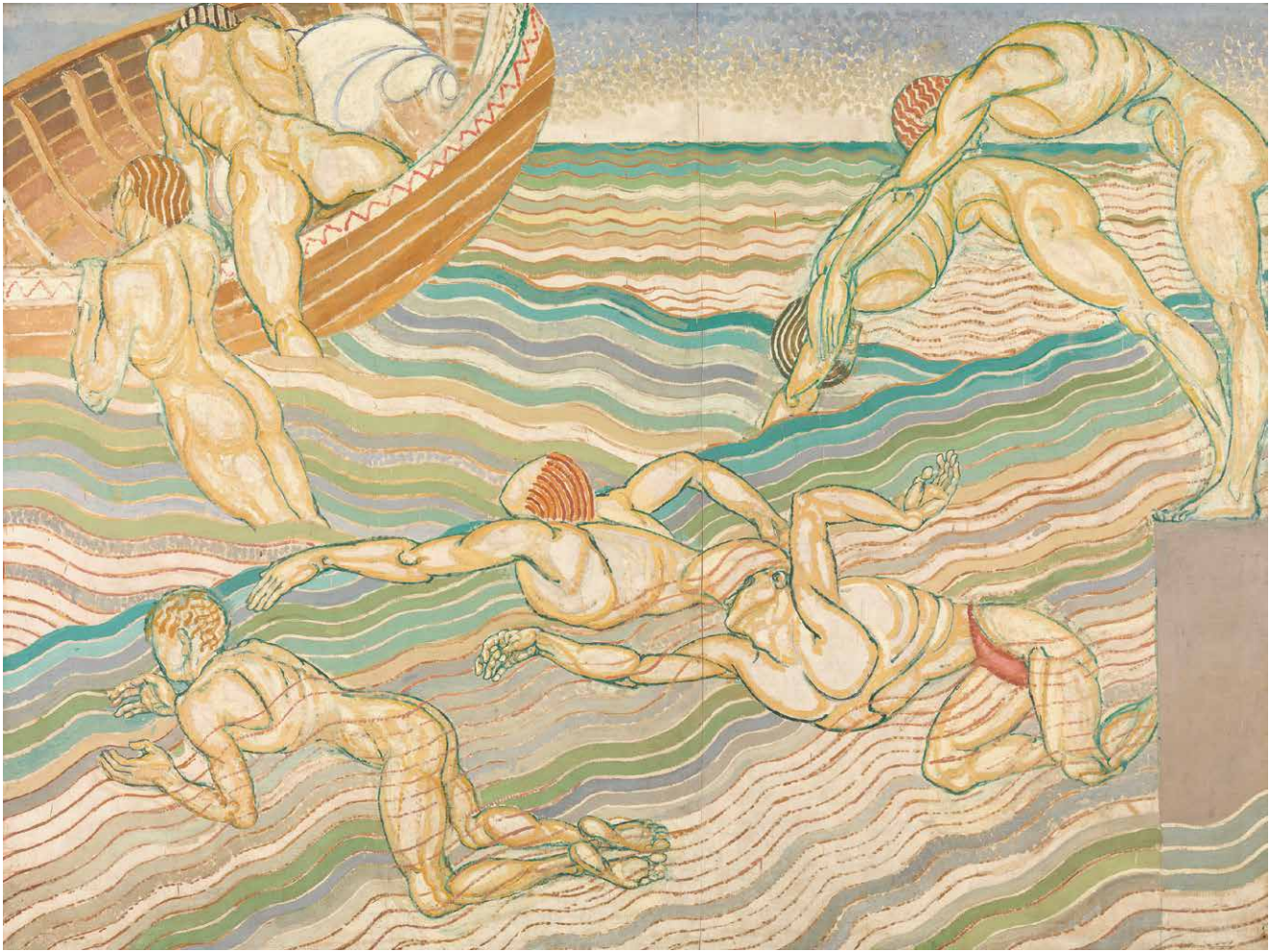
a madárpár érzéseikre, az egyik oldalon Apollón szent szarvasa, a másikon pedig a hangszer, illetve a babérkoszorú a költészetre utal, a növényvilág pedig a Mediterráneumot idézi meg. Szapphónak azonban éppen androgunitása Solomon képeinek egyik legjellegzetesebb vonása, akinek hírnevét később Oscar Wilde-éhoz hasonlóan megtépázta 1873-as letartóztatása, elfogadhatatlannak titulált, botrányos magánélete. A hasonló, mitologikus képek egyszerre jelentették meg az alkotó – és a befogadó – vágyakozásának tárgyát és szolgáltak a tiltott érzések, vonzalmak allegóriájaként. Háttérinformációk nélkül nehéz lenne bármiféle queer értelmezési keretbe foglalni a munkák jelentős részét, különösen a feltűnően sok (egyébként az Oscar Wilde-éhoz hasonlóan többnyire abszolút konvencionális) önarcképet és portrét. Azonban a pusztán Gluck néven alkotó művész esetében ez az identitás nem kérdés – aki kifejezetten ragaszkodott egy szótagosra rövidített neve minden sallang, nemre utaló titulus, keresztnév nélküli használatához, és szigorúan férfiruhában, rövid hajjal járt még akkor is, amikor ez már kiment a divatból. Szinte szúrós tekintetű *Önarcképe*

(*Self-portrait*, 1942) rendkívül határozott egyéniséget mutat. Ma a genderfluiditás (vagyis hogy a nemi identitás idővel változhat) úttörőjeként tartják számon, a munkáit bemutató jövő téli brightoni kiállítás pedig portréi mellett egészen másfajta érzékenységet tükröző virágfestményeit állítja majd középpontba. Mindezek tehát ma már érdekes adalékokat jelentenek, amelyek kibővítik a képek értelmezési tartományát, születésükkor és utána még hosszú évtizedekig viszont nem kaptak nagyobb nyilvánosságot. A kiállításon csak karmazsinvörös köntöse segítségével megidézett Noël Coward még a hatvanas években is mereven elzárkózott a nemi irányultságát firtató kérdések elől: „Csitt! Lehet, hogy akad néhány néni ke Worthingben, aki még nem hallotta...” Több olyan művész társaság is működött a kérdéses száz év alatt, ahol a szerelmek, a barátságok, a szerelem-barátságok bonyolult hálójának ismerete nélkül nem sokat sejtjenénk ezekről a kibővült értelmezési lehetőségekről. Lytton Strachey író és kritikus Dora Carrington által festett portréja is ilyen. Történetük filmváltozatában (*Carrington*

– *A festőnő szerelmei*, 1995) Jonathan Pryce és a fiatal Emma Thompson keltette életre a két embert, akiknek élete igen sokrétűen fonódott össze: közös szerelmek és bizonyos értelemben közös halál volt a sorsuk – a Lytton halála utáni évben Dora az ő köntösében lett öngyilkos. A festmény egyéves ismeretség után, még tizenhat évnyi bonyolult barátság történései előtt készült, és rendkívül intim: Strachey szürkésfehér párnán nyugtatja a fejét, a fókuszban nagy keze, erős, hosszú, különösen sárgás ujjai állnak. Vörös takaróba burkolva egy vörös borítójú könyvbe feledkezik. Lytton Strachey oszlopos tagja volt a viktoriánus Anglia merev konvencióival dacoló, szabad szellemű intellektuál társaságnak, a Bloomsbury-csoportnak, amelyhez erős szálakkal kötődött Leonard és Virginia Woolf vagy a közgazdász John Maynard Keynes és a műkritikus Roger Fry. A már említett Duncan Grant korábban Lytton Strachey szeretőjeként került a csoporttal kapcsolatba, később éppen Virginia Woolf festő hűgával, az egyébként férjezett Vanessa Bell-lel költözött össze és vezetett vele együtt virágzó designcéget. William Strang



Hannah Gluckstein: *Gluck*, 1942, olaj, vászon, 30,6 x 25,4 cm
© National Portrait Gallery



Duncan Grant: *Megmártózás*, 1911, olaj, vászon, 228,6 x 306,1 cm
© Tate

szuggesztív tekintetű *Vörös kalapos hölgyének* (*Lady with a Red Hat*, 1918) modellje, a szintén Bloomsbury-tag Vita Sackville-West írónő is teljes szabadságot élvezett diplomata férje oldalán. Úgy tudni, hogy szeretője, Violet Trefusis is jelen volt a portré festésekor. Viharosan szenvedélyes kapcsolatuk elmúltával új szerelme Virginia Woolf lett, aki feltehetően róla mintázta *Orlando* című regénye nemet váltó, több száz éven át élő címszereplőjét. Szerelmeiről és házasságáról a húszas években nyíltan valló memoárja viszont csak 1973-ban jelenhetett meg. (Vitát nemcsak költőként, remek tollú újságíróként tartja számon az emlékezet, hanem kiváló kertészként is, amit Anglia egyik legszebb kertje, a férjével, Harold Nicolsonnal együtt újjávarázsolt Sissinghurst Garden bizonyít.) Festmények mellett szobrokat, fotókat (elsősorban Cecil Bartontól

és a később Beatles-borítókat fotózó Angus McBeantól), kollázsokat, a műalkotások mellett személyes tárgyakat láthatunk a kiállításon, amit már a hatvanas éveket fémjelző Francis Bacon kifejezetten komor festményei zárnak és David Hockneyé, akinek kiállított munkáin a swinging sixties pimaszul friss hangulata érződik. A kiállítás tulajdonképpen folytatódik az állandó gyűjteményben, azzal a különbséggel, hogy a magyarázó szövegek ott hallgatnak a queer értelmezés lehetőségéről, de épp ezen heteronormatív szemlélet fokozatos változásának egyik bizonyítéka ez a válogatás, ami mellett Angliában jelenleg a British Museumban, a British Libraryben és a liverpooli Walker Art Galleryben, az év folyamán pedig többek között a Brighton Museum and Art Galleryben is találkozhatunk majd hasonló tematikájú kiállításokkal.

A *queer* szó jelentése eredetileg 'furcsa, különös, szokatlan'. Napjainkban minden olyan emberre vonatkozhat, aki nem kizárólagosan heteroszexuális. A kifejezés tágabb értelmezésben a szexuális kisebbség korrekt és diszkrét meghatározása. A közelmúltban az angol és a nemzetközi szakirodalomban is teret nyert; szakszóként magyarul is előfordul.

Queer British Art, Tate Britain, London, 2017. október 1-ig.

ARTMAGAZIN100

EST



BOWIE-TÓL A BAUHAUSIG

Art loves design

művek, tárgyak, történetek

A 100. lapszámát ünneplő Artmagazin látványos és kreatív tárgyakat mutat sorban ezen az esten, olyat, ahol a művészet és a design nagy örömeinkre kooperált. David Bowie fellépőszettjétől felhőkarcolókon, cukrászdákon és brossokon át a Bauhaus sztárjainak kávéskészletéig – 100 képből álló utazást teszünk korokon, műfajokon keresztül.

Előadók: Topor Tünde és Winkler Nóra
A vetített előadás mellé ARTMAGAZIN100 süteménnyel készülünk és egy pohár igazán művészi bort kínálunk.

IDŐPONT: 2017. OKTÓBER 11. 18.00
HELYSZÍN: LOFFICE COWORKING, 1061, Paulay Ede utca 55.

Regisztráció: info@artmagazin.hu
Részvételi díj: 1500 Ft, mely tartalmaz egy pohár bort és egy süteményt.
Az előadás a Design Hét hivatalos programjának része.

DESIGN HÉT

BUDAPEST
DESIGN
WEEK

XXO
OOX
XXO

SOMSZÖG

VINEYARDS & WINERY
WWW.SOMSZOG.HU



Keret-erdő
© Kieselbach Galéria és Aukciósház

KERET

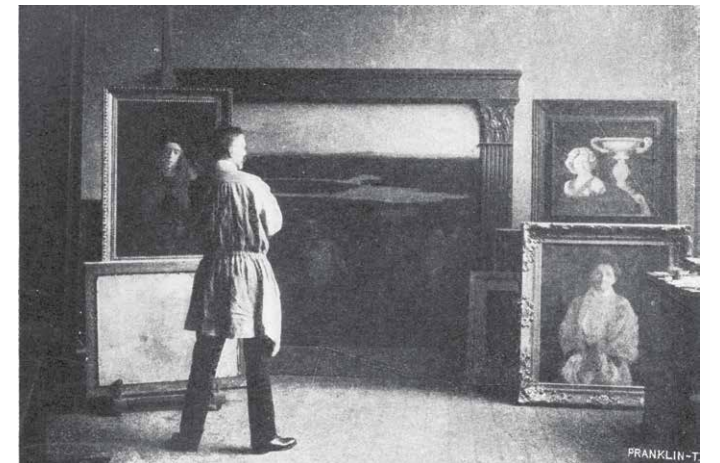
Sorozatunk ötletét egy szokatlan kiállításból merítettük. Néhány hónapja a Kieselbach Galéria tulajdonosa, Kieselbach Tamás megunva a galéria raktáraiban halmozódó felesleges kereteket, felhordatta őket a kiállítóterekbe, és az így keletkezett grandiózus installációt elnevezte Keret-erdőnek. Ez több kérdést is felvetett: ennyi képet kellett szerinte átkeretezni? Ennyire rossz az itthoni keretezési kultúra? (Hiszen különben hogy gyűlhetett volna össze ennyi kép nélküli keret?) Mi lehet a levetett keretek sorsa? Rá lehet vágatni őket más képekre, vagy kerüljön mindbe tükrös? Egyáltalán mi a jó keret, minek alapján választanak a biztos ízlésű műértők, és ki számít biztos ízlésű műértőnek? A festők maguk értenek-e a keretezéshez? Milyenek a magyar keretezési hagyományok? Ezeket a kérdéseket feszegetjük, az első részben némi higgadt történeti áttekintést adva a magyar kerettörténetről, múzeumi háttérrel.

Szikra Renáta

A KERET SOSEM MARGINÁLIS KÉRDÉS Interjú Zwickl Andrással, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténészével



Zwickl András, a Magyar Nemzeti Galéria művészettörténésze
Fotó: Horányi Ágoston



Ferenczy Károly a műtermében, 1906 körül
(Repr.: Malonyay Dezső: *A fiatalok*, 1906)
A háttérben a *Józsefet eladják testvére* még az eredeti aranyozott aedikulás keretében

Szikra Renáta: Mikor kezdte el behatóan foglalkozni a keretekkel, a keretek történetével?

Zwickl András: Amikor 1996-ban a Nemzeti Galériában a *Nagybánya* kiállításra készültünk, az egyik feladatunk az lett, hogy a képek keretrestaurálását, illetve új keretének elkészítését felügyeljem. Belevettem magamat a keretek történetének kutatásába, és hamar kiderült számomra, hogy a keret mennyire nem marginális kérdés, hiszen sok esetben a kép jelentéséhez és interpretációjához is nagymértékben hozzájárul.

A *Józsefet eladják testvéreit* például Ferenczy Károly 1900-ban festette, ma egy viszonylag egyszerű növényi ornamentikával díszített keret határolja, de korabeli fotók között kutatva felfedeztem, hogy eredetileg hatalmas, aranyozott, aedikulás kerete volt. Az ilyen típusú építészeti jellegű keretek úgy foglalják be a festményt, mintha a kép egy reneszánsz stílusú falfülkében vagy ablakkeretben lenne. Az építészeti tagozatokat megjelenítő fakeset két oldalán kannelűrázott pilaszterek álltak, alulról egy küszöbszerű széles sáv, felülről egy kiugratott párkányzat zárta le. Egészen más hangulatot

és esztétikai minőséget képviselt, illetve más karaktert adott a képnek, mint a mai, jóval egyszerűbb keret. Az eredeti az első világháború alatt tűnhetett el, mert amikor a festmény a Fővárosi Képtár gyűjteményébe bekerült, a húszas évek leltárkönyvében, amely egyébként kivételes módon elég pontosan leírja a műtárgyak keretét is, ez a mostani keret azonosítható be. A Ferenczy-képek keretének történetét akkor kutattam tovább, amikor már a 2011-es nagy Ferenczy-kiállításra készültünk, ennek az eredményeit a katalógusban publikáltam. Az *Ábrahám áldozatáról* is sikerült kiderítenem,



Vaszary János: *A Tavaszi visszatérése (Az eleven kulcs)* (részlet), 1899, olaj, vászon, 134 x 90,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Ferenczy Károly: *Madárdal* (részlet), 1893, olaj, vászon, 106 x 78 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Iványi Grünwald Béla: *Tavaszi kirándulás* (részlet), 1903, olaj, vászon, 112 x 176 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG

hogy szintén aedikulás keretben volt, ehhez a képéhez 16. századi velencei, azaz a késő reneszánsz építészeti stílusában megszerkesztett keretet választott a művész, és hosszú ideig abban is volt, de erre egy másik képnek tanulmányozása vezetett rá. Az 1904-es *Festő és modell* képen a női akt mögött egy homályba vesző, aranyozott, súlyos keretszerűségről akartam megállapítani, hogy valójában mi lehet. Kandalló, szekrény, tükör vagy egy másik festmény az a maszatos, zöldesbarnás felület, amelyet közrefog? Ferenczy szerette és gyakran alkalmazta a kép a képben szituációt, gyanítottam, hogy itt is inkább egy festményről lehet szó, méghozzá sajátáról, hiszen otthoni, műtermi környezetet ábrázol. Pár évvel korábban egy korabeli újságban találtam olyan kiállításteriőrt, ahol szerepel az *Ábrahám áldozata*, de még a másik, reneszánsz keretben, amely a méret és a tagozatok alapján egyértelműen megfeleltethető a *Festő és modell* háttérében

lévő tárggyal. Ferenczy a kortárs szituáció, a hétköznapi műtermi jelenet mögé kontrasztként tette a régi korokat megtestesítő bibliai tárgyú művét, a dús, aranyozott velencei keretet, amely ugyanakkor a női aktot is körbefogja. Ma a kép egy egyszerű, teljesen átlagos szép rokokó stílusú keretben van. A klasszikus modern képeket egyébként általában a 19. században valamelyik francia barokk kerettípusba helyezték, ez lehetett XIV., XV. vagy XVI. Lajos stílusú. Alapvetően ma is a francia barokk kereteket tartjuk klasszikus „múzeumi keretnek”, egy szép és értékes képnek a közízlés értelmében hagyományosan ilyen keretbe kell kerülnie. Ez igaz Mednyánszky jól ismert csavargó-képeire is, amelyek szinte kivétel nélkül ilyen díszes aranyozott keretben vannak. Ez a festmények keletkezése korában teljesen természetesen hatott (Mednyánszkyt valószínűleg hidegen hagyta a keretezés problémája), miközben

ma nehéz nem észrevenni, milyen kontrasztba kerül az előkelő portrékhoz illő reprezentatív keret és a közönséges téma, mint például egy hajszolt csavargó ábrázolása. Visszatérve a keretezési szokásokra, csak a 19. század vége felé kezdett csökkenni a késő reneszánsz aedikulás, illetve a barokk keretek dominanciája. Az egyik irány a szecesszió előretörésével a kép tartalmához igazodó, a képen látható ábrázoláshoz kapcsolódó keret, amely egységet alkot a festménnyel. Vaszary János például maga tervezett keretet az 1898-ban festett *Aranykorra*, a festmény enélkül elképzelhetetlen, ugyanakkor jellegtelenebb és hatásában is szegényebb lenne. A naturalisztikusan megfaragott, lebenedő lomb bronzos-aranyos színben rímel a festett levelekre, a festményen felszálló gomolygó füst csíkjai pedig a keret két oldalán folytatódnak, ami így stilizált oszlopként is értelmezhető. Az alsó szélesebb sávval és a felső párkánnyal



Ferenczy Károly: *Madárdal*, 1893, olaj, vászon, 106 x 78 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Farkas István: *Szirakuzai bolond* (részlet), 1930, tempera, lemezpapír, 80 x 99 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Márfy Ödön: *Csendélet* (részlet), 1930-as évek, olaj, vászon, 65 x 81,7 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Bortnyik Sándor: *Az új Ádám* (részlet), 1924, olaj, vászon, 48,3 x 38 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG

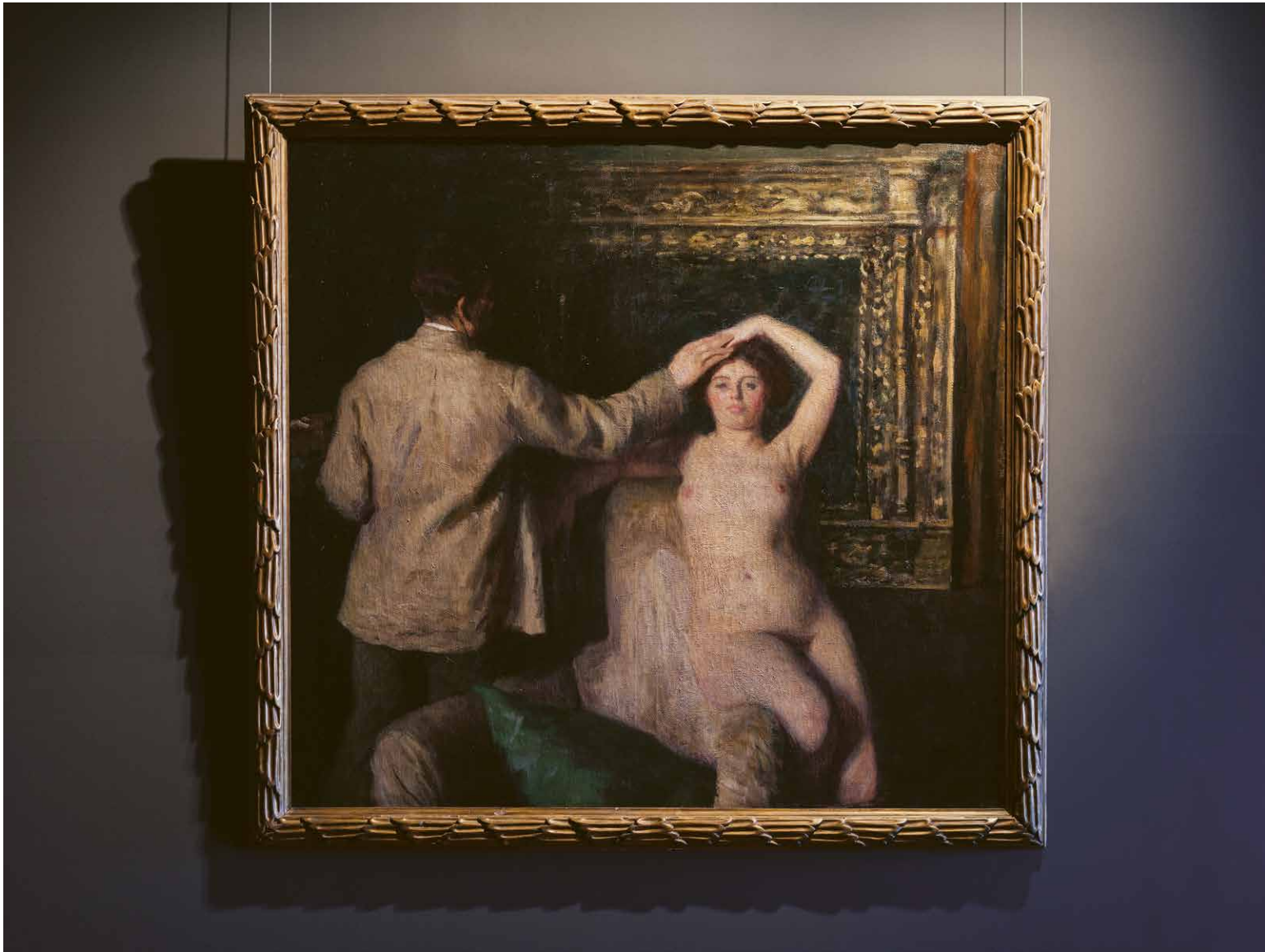
tulajdonképpen még követi az aedikulás keret-típust. A *Tavaszi ébredésén* viszont a keret már teljesen összemosódik a képpel, hiszen maga a festmény sem ér véget a vásznon. Vaszary tovább húzza az ecsetet a keret felfelületén, amely itt fatörzset, ágat formázó, szabadon áramló, organikus forma, és eleven keretként fonja körbe a festményt, elválaszthatatlanul összeolvad vele. A növényi ornamentikának voltak egyszerűbb és népszerűbb változatai is, olyanok, mint a *Józsefet eladják testvéreinek* a mostani kerete, vagy az, amelyet a *Festő és modell*en látunk. Az ismétlődő, azonos elemekből összeállított stilizált levélfüzér gyakran domború, félköríves plasztikus formában jelenik meg. Félúton van a szecessziós és a semleges, modern kerettípus között az a szép és dekoratív keret, amelyet Mattis Teutsch János választott egyik absztraktba hajló 1917-es *Tájképéhez*, ebben nincsen már semmi organikus elem, mégsem

geometrikus. Olyan érzetet kelt, mintha a festő ecsetjének mozgását követve hullámszála tovább a festmény a keskeny aranyozott kereten. Nemes Lampérth József *Ravatal* című képe is hasonlóképpen átmeneti karakterű, mert bár itt plasztikus díszű keretről van szó, a növényi ornamentika, a levélsor majdnem síkba lapítva jelenik meg. Térjünk vissza a századfordulós ízléshez. A másik irány is egyszerűsítő, ez az antikizáló reneszánsz építészeti tagozatokat redukálja. A festők gyakran választottak az egyszerűség kedvéért szépen faragott, úgynevezett „méterkeretet” a képre, amelyet méretre lehetett szabni – és nyilván olcsóbb is volt. Személyes kedvencem az úgynevezett „ökörseme” keret, amely a klasszikus görög (jón) építészeti tagozat tojássorként, tojásleccént ismert díszítésávjáról kapta a nevét, amelyet a nagybányai festők különösen kedveltek. Ferenczy *Októberén* és a *Madárdalon* is van ökörszemes

díszítmény, de az egyik legszebb ezek közül Iványi Grünwald Béla *Tavaszi kirándulásán* látható. Számos különböző alfaja van és a minőségi megoldásokat tekintve is nagyon eltérőek az ökörszemesek, van, amelyet blondel-masszából öntött elemekből ragasztanak össze, de akad olyan, amelyen egyenként van kifáragva a tojáslecc minden eleme. A tökéletes látvány az aranyozás minőségén is múlik. Az a szép megoldás, amikor egy vörös bóluszréteg kerül alá, és aranyfüsttel, hajszálvékony aranylemezrel vonják be. Ehhez képest ma már gyakoribb a metálfestékkel átfestett keret, a kettő természetesen össze sem hasonlítható. A tízes években egyébként sok nagybányai képet átkereteztek (legtöbbször a művészek maguk), megint csak a népszerű barokk stílusú keretek valamelyikébe, amelyet a francia impresszionisták is szívesen használtak, bár ők néha szokatlan gesztussal fehérre alapozva.



Farkas István: *Szirakuzai bolond*, 1930, tempera, lemezpapír, 80 x 99 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG



Ferenczy Károly: *Festő és modell (Műteremben)*, 1904, olaj, vászon, 157 x 166 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG

Pedig akkor már inkább a klasszikus tojásléc az, ami modernebb hatást kelt.

Ha ebből a korból származó képnek nincsen meg a kerete, vagy felmerül az újrakeretezés szükségessége, illetve lehetősége, akkor sokszor az ökörszemes keretet választanám, leginkább a semlegessége és egyszerűsége miatt, ami hagyja élni, érvényesülni a festményt. Sajnos a mai magyar keretezőskultúra nem olyan, hogy az ember könnyen találna ökörszemes keretet, és ha mégis, az sem olyan minőségű, kidolgozottságú és arányú, hogy jó szívvel rászabhatnám egy nagybányai mester képére.

Ezek után felmerül a kérdés, hogy mikor számít autentikusnak a keret, milyen mozgásteret enged, ha egy festmény újrakeretezésére kerül a sor, mennyire része a keret a festménynek vagy éppen mennyire cserélgethető?

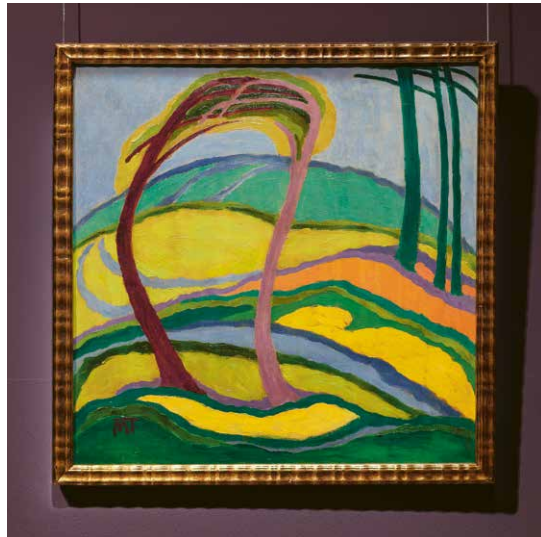
Ebben meglehetősen konzervatív álláspontot képviselek, szerintem az eredeti keretet mindenképpen meg kellene őrizni, illetve ha elegendő forrás áll rendelkezésre, akkor az eredeti szándék szerinti lehető legpontosabb rekonstrukciót kellene elkészíteni. Ha nincs elég adat, akkor a kép stílusához és műfajához leginkább illeszkedő egyszerűbb, klasszikusabb megoldások

közül kell választani, rendszerint több kielégítő megoldás kínálkozik, azt a legkönnyebb eldönteni, hogy milyen keretbe ne tegyük semmiképpen. Figyelembe kell venni azt a lehetőséget is, hogy a festő esetleg maga keretezte át a képet, ennek teljesen prózai okai is lehettek. Gyorsan be kellett adni egy kiállításra és sebtiben rakott rá egy keretet, amely aztán rajta maradt, és amikor tíz évvel később eladta, az új tulajdonossal egyeztetve más keret került rá.

A keretnek nagyon primér gyakorlati funkciója is van, feszíti, védi a sérülékeny vásznat a kép szállításakor, installálásakor. Erre persze



Vaszary János: *Aranykor*, 1898, olaj, vászon, 92,5 x 156 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG



Mattis Teusch János: *Tájkép*, 1917 k., olaj, lemezpapír, 50 x 50 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG

az egyszerű léckeret is megfelelt volna, ahogy a modernista festmények esetében is bebizonyosodott. A művészek esztétikailag is fontosnak tartották a keretet, vagy embere válogatja? Vaszarynál ez egyértelmű, de a többiek?

Ferenczynél például semmilyen erre utaló megjegyzést, írásos adatot nem találtam eddig. Thorma János levelezésében viszont van olyan rész, amelyben egy megrendelésre készült portréhoz saját maga javasolja azt a kerettípust, amely szerinte optimális lenne. Kézenfekvőnek tűnik, hogy figyelembe vették, miként érhetné el a festmény a legjobb hatást. Gondoljuk meg azt is, hogy a 19. században az általános kiállítási mód a szalon típusú kiállításokat jelentette, így például a Múcsarnok éves kiállításain a beadott és a zsűri által kiállításra elfogadott festmények a falon több sorban, sűrűn egymás mellett, alatt és fölött jelentek meg. A keretnek itt fontos elválasztó funkciója is volt, így mindjárt érthetőbb a hangsúlyos, széles, illetve mély keretek népszerűsége. Külön teret biztosított a képnek, elhatárolta a többi festménytől vagy a falat borító tapéta mintájától.

Nagyon izgalmas kerete volt az egyik legismertebb Hollósy-képnek, a *Rákóczi-induló* 1899-es vázlatának, amely mára sajnos megsemmisült. Ez a mostani egyszerű keret nem adja vissza azt a hangulatot, amelyet sokan megörökítettek írásban, többek között Bródy Sándor a Nemzeti Szalon-beli kiállításról írt kritikájában, és az eredeti keret hiányával a kép jelentése is sérült, szegényebb lett. A festményt eredetileg egy viszonylag széles, semleges keret vette körül, amelynek az alján festett medalionban két oroszlán hevert egy szétépett láncsal a mancsuk között, ez az ábrázolás – a képen megjelenő öreg honvéd alakjával együtt – az elbukott szabadságharc 50. évfordulóján a forradalmi gondolatot idézte meg. Természetesen maga a tematika is rebellis, hiszen a Rákóczi-induló akkor hosszú ideig be volt tiltva. Az oroszlán-lánc szimbolikának a költészetben Petőfinél is vannak párhuzamai, de az emlékművek esetében is gyakran használt jelkép volt. Az eredeti keret alapvetően meghatározta és befolyásolta a Hollósy-festmény jelentését, és pontosan kijelölte az interpretáció kereteit. Itt sajnos rekonstrukcióra nem kerül-

het sor, mert a keret nyom nélkül eltűnt, és képi forrás sem áll rendelkezésünkre.

Mikor következett be az a fordulat, amikor a hangsúlyos és jelentőségteljes kerettől már inkább megszabadulni igyekeztek a művészek?

Ennek hamarosan eljött az ideje, a modern törekvések természetesen új megoldásokat kerestek. Az építészeti vonatkozásoktól, a klasszikus mintáktól, a megörökölt kerettípusoktól csak a húszas évek, elsősorban az avantgárd irányzatok radikális keretmegoldásai szabadították meg a festményeket. A történelem viharai a Kassák- vagy Bortnyik-képeknek sem kedveztek, de azért tudjuk, milyenek voltak. Az avantgárd művészek többnyire nagyon egyszerű kereteket használtak, amelyek jól illettek a képeikhez. Bortnyikéről ismerünk korabeli fotókat, ezeken általában szimpla, tagozat nélküli, léckeretek látszanak. Viszont a húszas évekre jellemző – bár a harmincas években sem veszít népszerűségéből – az arany helyett megjelenő ezüst keret, amelyhez gyakran járul kék színű kiegészítés. Számos keret kifelé vagy befelé, derékszögben vagy 45 fokban

BAROKK KERETEK

A francia barokk keretek a Lajosokról kapták nevüket és igazodnak az adott király uralkodásának idején divatos építészeti és bútorstílusokhoz. A XIV. Lajos stílusú (franciául: *Louis Quatorze*) keret szigorú forma, a sarokelemek és az oldalsó keret közepén található a pajzsszerűen kiképzett és kiemelkedő plasztikus részek. Ilyet használtak szívesen az impresszionisták a tájképeik keretezésére, gyakran fehérre alapozva. A XV. Lajos (*Louis Quinze*) rokokó jellegű, lendületesen ívelnek az oldalak, amelyek medalionokban csúcsosodnak ki. Ezeket nagyon pontosan kell kiszámolni, nehéz más képekre átrakni az arányok miatt. A XVI. Lajos (*Louis Seize*) stílusú keretek már jóval egyszerűbbek, a klasszicizmus felé mutatnak, a keret felső részét gyakran füzérek díszítik.



Mednyánszky László: *Verekedés után*, 1896 k., olaj, vászon, 85 x 65 cm, Magyar Nemzeti Galéria
Fotó: Bognár Benedek © SZM-MNG

lépcsőzetesen tagolt. Ezek az egyszerűbb, geometrizáló formanyelvet követő keretek jobban ille- nek a modernista formavilág letisztultságához, ne felejtjük el, hogy a korszak egész vizuális világa gyökeresen átalakul! A gépkorszakban, a modern építészetben, a formatervezésben is kiemelt sze- reptet kaptak a fémek, az art deco teáskannáktól a csőbútorokig, az ezüsthényű alumíniumtól a kró- mozott acélig. De a művek egy része is csillogóbb és fényesebb, „új tárgyilagos” irányba mozdult el. Bortnyik 1924-es *Az új Ádám* és *Az új Éva* képe, valamint a *Zöld számár* is lekerekített vagy kifelé ugratott minimalista ezüstös fémkeretbe került, hasonlóan a korabeli enteriőrfotókon modern csőbútoros környezetben látható társaikhoz. Ugyanakkor ez az új keretstílus egészen más felfo- gásban alkotó festőknél is megjelenik, sok képnek kifejezetten jól tesz ez a szín és formanyelv, külö- nösen Derkovitsnak, aki a képein fémfestékeket is használ, de például Márfy Ödön kékes színvilágú kompozícióinak is. Van néhány speciális eset, például Farkas István, aki a harmincas években készült nagy méretű fest- ményeit, mint a *Szirakuzai bolondot* is, egészen egyedi módon kereteztette be. Első látásra a hat- vanas évek ugorhat be a vászon-fa kombinációról, pedig a legkülönbözőbb gyűjteményekben akár már nyolcvan éve őrzött képeknél is megtalál-

hatjuk ezt a típust. Kicsit rafináltabb arányokkal, de az előbb említett befelé lépcsőződő, geometri- kusan tördelt keretet használja, amely nem ezüst, hanem sötétebb tónusú bronzos-arany színű. A különlegességét az a vászonkeret betét adja, amely bekelődik a fakeret és a festmény felülete közé. Paszpartuszerűen fogja közre a képet, ami különös hatást kelt, lévén fatáblára festett, nem kis méretű temperaképekről van szó. Finom nüanszokat lehet elérni a keret apró meg- változtatásával, eltérő anyagok használatával, a festményen előforduló főszínek egy-egy tó- nusát vagy kontrasztját a kereten megjelenítve – mindezekre egyenként talán nem is figyelünk fel, de az összhatást nem csekély mértékben befo- lyásolhatja. Inkább akkor tűnik fel, ha valami miatt megrongorult az arány vagy egy ötletet valaki gyengébb minőségben próbál meg utánozni.

Mi történt a háború után?

A háborúban sok képnek elveszett, eltűnt a kerete (sokat valószínűleg egyszerűen tűzifának éget- tek el), ezért az ilyen, múzeumi gyűjteményekbe bekerülő képeket mind keretezni kellett valahogy, és ez évtizedekre elegendő munkát adott, illetve ad néha ma is. Ezek a korai, sürgető és nagyszámú keretezések ma már sok kívánnivalót hagynak

maguk után, és a múzeumban folyamatosan fog- lalkozunk azzal, hogy ezeket a kereteket lecse- réljük. A háború utáni kereteknek is megvannak a maguk korszakai, az ötvenes években például többnyire nagyon egyszerű, masszív tölgykere- tet kaptak a keret nélküli festmények. Ezek a léc- keretek gyakorlati funkciójuknak megfeleltek, de kitűnő faanyaguk ellenére esztétikailag értékel- hetetlenek, és egyébként mára jó pár darab meg- vetemedett vagy megrepedt. A hatvanas évektől már készültek minőségi keretek is, de ezek, ezt ma már visszatekintve könnyebb megítélni, inkább hordták magukon saját koruk ízlésvilágát, mint a festményét. Egyformán keskeny, kifelé lépcső- zött keretet kaptak például Vajda Lajos és Ámos Imre festményei, a különbség csak annyi, hogy az egyik ezüstöt, a másik aranyat. Érezni az igye- kezetet, hogy stílusos és ízléses keretbe helyezzék a festményeket, de ma már ennél sokkal alapo- sabbban meg kell vizsgálni egy korszak keretezési módszereit, a művész egyéb képeinek fennmaradt keretezését, utánajárni az írott forrásoknak és archív fotóknak – de ez minden képnél külön kutatás, minderre nemcsak szándék, de idő és a sokszor rendkívül költséges újrakeretezésre külön anyagi forrás is kell.

Fáy Miklós

VIRÁG AZ EMBER

Látszólag ez is csak egy olyan festmény, ami alól szépen kikoptak a szimbólumok. Már úgy értem, hogy mindig elmondják, hogy akik ott vannak a háttérben, miért vannak ott, mire utalnak, meg mire a vár meg az arany égbolt. Csak hát ha az embernek semmi érzéke nincs a szimbólumokhoz, az nem csak azt jelenti, hogy neki magának nem szól a világ másról, csak a világról, a rózsza az rózsza (és most nem mondom tovább), a fején szennyeskosarat cipelő ember csak a fején szennyeskosarat cipelő ember, és nem azt súgja a fülébe, hogy mindjárt kimossák a mi szennyesünket, a szennyes lelkünket. Nem is csak úgy a mi lelkünket, de az emberiség lelkét. Visszajön a felelősség, hamarosan mi koszoljuk össze a saját ruhánkat.

Igazán nem tudom, ki lehetett M S mester, id. Jörg Breu (???), Matthäus Zaisinger (?), Martin Schwarz, vagy a magyar Sebestyén, vagy akár Michael Schumacher...

Megijedek ettől a belegondolástól, kérem vissza a saját földet, saját eget, még ha aranyból van is. Szóval látszólag ez is egy olyan kép, amely alól kikoptak a szimbólumok, és csak azt mondja, édes barátom, fogalmad sincs, mi történik a világban. Nemhogy nem tudod megkülönböztetni a lényegest a lényegtelentől, de még

csak szemed sincs, hogy meglásd a lényegeset. Mindjárt fölrobban a világ, és sejtelméd sincs, mitől. Mintha az volna a képen, hogy néhányan a háttérben éppen a téren fociznak, az előtérben meg egy gyerek oda sem nézve elfordítja a kapcsolót, amitől fölrobban a Föld. Ez, persze, nem festmény volna, hanem karikatúra a *Ludas Matyiból*, 1970-ből. További nem elhanyagolható különbség, hogy itt fordítottak a változások: volt egy világ, boldog vagy boldogtalan, de mégis a saját törvényei szerint élő, megszülettek, éltek, meghaltak benne. Na, ennek vége, itt randevúzik a két terhes asszonyiség. Az egyik hasában ott az utolsó próféta, a szivárvány, amely összeköti a régít az újjal, az Ószövetséget az Újszövetséggel, a másik hasában a főhős, aki körül minden történik.

Látszólag ez egy ilyen kép, amit kicsit meg rongáltak a századok és a századokban élő jóakarátú emberek, szegény Erzsébet bal karján a ruhát mintha filctollal igazították volna helyre, amitől nem is záródik a csuklóján a kézelő, és azt látjuk, amit látunk. Úgy értem, nincs térhatás, hanem mint a régi, kivágható papírruhákkal öltöztethető kislányoknál, rá lett az alakra igazítva, hajtogatva ez a lobogás, piros-fehér-arany és szigorúan kétdimenziós lobogás. Erzsébet görcsbe rándult kézzel nyúl Szűz Mária teste felé, mint aki fél megérinteni azt, aki a saját fiának is élete-halála lesz. A kézhez ellengörcsöt alkot a kiszáradt faág, tudom,

azt kellene értenem, hogy ág, vagyis a kezdet, de kiszáradt, vagyis halott, mert a gyermek élete sem lesz hosszú, és fa, mert abból készül majd a kivégzési eszköz. *Aber du bist der Baum* írja Rilke, nem Jézusról, hanem Szűz Máriáról, pedig nem is látta a képet.

Csak hát az ember vagyok, akinek semmi érzéke a szimbolizmushoz, így aztán a fát látom, a kezét látom, inkább azokat sem, görbéket és gurbákat. Meg a virágokat. Azokat bezzeg látom. Nem virágnak, hanem préselt virágnak nézem, és azt gondolom, igazán nem tudom, ki lehetett M S mester, id. Jörg Breu (???), Matthäus Zaisinger (?), Martin Schwarz, vagy a magyar Sebestyén, vagy akár Michael Schumacher, de leginkább valami tehetséggel megvert botanikus, aki, persze, tudta, hogy milyen növényt szabad egy ilyen képre festeni. Illetve azt is tudta, hogy bármilyet szabad, jönnek majd, akik elmondják, hogy miért van a legjobb helyen az írisz, a szamóca és a pünkösdi rózsza. Tudta, hogy ha jó helyen akarja tudni a képeit, akkor kell hozzá szent ember vagy szent asszony, nem fognak csak úgy íriszeket tenni az oltár fölé. De ami őt magát illeti, csak azt akarta mondani, amit Bornemiza Péter mondott néhány évtizeddel később: Virág az ember. És fordítva: ember a virág. Meg kellene most ijedni? Mint az mezei virágok, mint az árnyékok, mint az buborék, mint az álom, csak olyak vagyunk.

A képre vonatkozó jelenlegi ismereteink összefoglalása a „*Magnificat anima mea Dominum*” M S mester Vízitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára című katalógus. Ebben arról is talál információt az olvasó, milyen feltételezések vannak a selmecbányai oltár (amelynek ez a kép is része lehetett) alkotójának kilétét illetően, de arról is, hogy a két várandós nő (Mária, Jézus anyja és Erzsébet, Keresztelő Szent János anyja) találkozását miért helyezi tájba a festő, és az egyes képi megoldásoknak milyen szimbolikus jelentése lehet.

„...a szenvedéstörténetre utalnak az alakokhoz képest igen nagy méretű virágok. A bal oldalon, természetűen megfestett zöld levelekkel, egy gyönyörűen kinyílt – éppen Mária fejkendőjének szíromforma drapériája és ruhájának hátranyúló redői közé beillesztett – két virággal és bimbókkal ábrázolt írisz látható (*Iris germanica*). Sötétebb vonalakkal jelezte a festő a virág léggökeireit. Fontos jellemzője ez a növénynek, hiszen gyökeréből az ókor óta készítették balzsamokat és gyógyszereket. Jelentése a középkori virágsszimbolikában sokrétű. A Vízitáció-táblán a virág kék színe a szűzies anyaság kifejezője. Az írisz azonban Mária fájdalomra, a szenvedéstörténetre is utal. A Mária hét fájdalmát a szívébe hatoló törökkel megjelenítő, naturalisztikus, metaforikus ábrázolások egy csoportján ugyanis a török helyét, az azokkal azonos értelemben használt írisz vette át. Az azonosítást, felcserélhetőséget a virág kardforma, hegyes, keskeny levelei inspirálták. Az írisz utal Keresztelő Szent Jánosra mint Jézus megkeresztelőjére is. János megújította, megerősítette e tétével az Isten emberrel kötött – sok esetben, irodalmi szövegekben és képi ábrázolásokon is a szivárvánnyal, itt a szivárvánnyal azonos nevű virággal jelképezett – szerződését, összeköttetést teremtv ezzel az Ó- és Újszövetség között. Az írisznek nagyságban, kompozíciós szerepében és jelentésében is pontos megfelelője a jobb oldalon, Erzsébet mögött ábrázolt pünkösdi rózsza (*Paeonia officinalis*). Első ismert megjelenése magyarországi táblaképen ez ennek a virágnak. Tüskétlen szára tette méltóvá e virágot Mária-szimbólumként való felhasználásra. A középkori költészetben ugyanis gyakran illetik Máriát a »rosa spina carens« vagy »pulcherrima rosa de spina« elnevezéssel. A két magas növény között közepén az alacsonyabb, fehér virágú, piros gyümölcsöket termő szamóca (*Fragaria vesca*) jelenik meg. A növény háromrészes levele a Szentháromságra, öt fehér virágszirma Krisztus öt sebére utal, míg a földre lecsüngő, piros bogyók Krisztus verejtékének vércseppei, melyeket a Getsemáni-kertben hullatott. A növény, amely M S mester Olajfák hegyét ábrázoló képén is megjelenik, ismét egyértelmű utalás a szenvedéstörténetre, Mária jövődő fájdalomra.”

Részlet Poszler Györgyi szövegéből, a „*Magnificat anima mea Dominum*” M S mester Vízitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára című kiállítási katalógusból (szerk. Mikó Árpád, Poszler Györgyi), amely a Magyar Nemzeti Galéria, 1997. március 14-től május 25-ig tartó kiállításához készült. A Magyar Nemzeti Galéria és a Pannon GSM közös kiadványa, Budapest, 1997, 161–166. oldal. Az egész katalógus elolvasható itt: https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_NEMG_kv_50_Magnificat/?pg=0&layout=s. Egyéb információk: <http://mek.oszk.hu/01600/01652/html/index.htm>



M S mester: *Vízitáció*, 1506, hársfa, tojástempera, 139,5 x 94,7 cm, 1902-ben vásárolta a Szépművészeti Múzeum Krauze Józseftől

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Mucsi Emese

ÉLJ AZ EGÓNAK William Kentridge 1 000 000 arca



Kentridge mint Trockij az *O Sentimental Machine* (2015) című munkájában
O Sentimental Machine, 2015, ötcsatornás videoinstalláció

© William Kentridge, Marian Goodman Gallery, Goodman Gallery and Lia Rumma Gallery

Egy műteremben nézelődve a készülő munkák, a használatban lévő eszközök, az összevissza javított jegyzetek láttán nem alaptalanul érezzük úgy, hogy szinte látjuk, mi jár a tulajdonos fejében. Vannak olyan alkotók, akik inkább megtartják a műhelytitkokat, másokhoz bátran be lehet kopogtatni, sőt olyanok is vannak, akik művészeti programjuk részeként mutatják be saját munkafolyamataikat. William Kentridge az utóbbiak közé tartozik.

A Museum der Moderne Salzburg dombteteji kiállítóterének emeletén, az egyik első teremben az ősz hajú, fehér arcú William Kentridge-et látjuk, amint körkörös szemizmával egy kávéscsészét szorít a szemüregébe, mintha nagyban vizsgálna vele valamit. Néhány filmkocka lepergése után kiderül, hogy az analízis tárgya a saját műterme: fekete széndarabok, üres vízjeles papírok, könyvlapok, egy kotyogó, fehér csészealj, a falon rajzvázlatok és egy hatalmas fekete sokszög. A mozi korai időszakát megidéző zene betölti a teret.

Kentridge ezzel a megjelenéssel a pionír filmkészítő és illuzionista, Georges Méliès 1902-es *Utazás a Holdba* című filmremekében megjelenő, ikonikussá vált képsorra utal, amelyen a Hold hatalmas arcába egy utasokkal teli űrkapszula fúródik. Ez a látvány jól kitalált „bevezető élmény” a két helyszínen megrendezett *Thick Time: Installations and Stagings* című egyéni kiállításához, mert magába sűríti mindazt, ami a dél-afrikai származású Kentridge-et munkája során foglalkoztatja. A Méliès-utalás kiemelt példája az életműben hemzsegő klasszikus európai kulturális referenciáknak. A Hold okkupálása Kentridge egyik legnagyobb témájának, Dél-Afrika kolonizációjának metaforájaként is értelmezhető. A műteremben láthatjuk, hogyan alkot, milyen eszközöket használ, miket olvas. Végül pedig ebben a kezdő képsorban rögtön megismerjük a munkásságában – és a kiállításon – leggyakrabban szerepeltetett karaktert is: saját magát.

A szekvencia egy kilenccsatornás videoinstalláció (*7 Fragments for Georges Méliès, Day for Night, and Journey to the Moon*, 2003) részeként látható az említett első terem bejáratával szemben lévő falán, mellette kétoldalt párhuzamosan, két másik csatornán, jól kivehetően szintén Kentridge munkasztalán és műtermében készült animációs film pörög. Nézzük a „Man in the Moon”-arcú, csészével játszadozó főszereplőt, és közben előjáróban arra gondolunk, mi mindent csinált már. Láttunk tőle nagy léptékű multimédiális, kinetikus installációkat, színházi szerepléseket a *Woyzeck on the Highveld* (1992) című bábdarabtól kezdve a salzburgi *Woyzeck* (2017) antioperáig. Számos műfajban alkotott, portfóliójában egymást követik a printek, rajzok, videók, stop motion filmek, operarendezések, díszlettervezési és köztéri művészeti projektek. Egy ilyen szerteágazó életmű megértése felé tett első lépés, ha jól irányzott, valóban a műterembe visz.

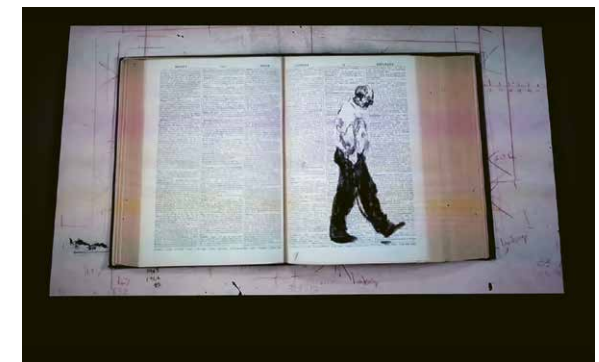
Ha továbbbhaladunk a következő terembe, látjuk, hogy az arca és a műhelye mellett munkáiban más személyes referenciák is megjelennek. A *Notes Towards a Model Opera* (2015) című háromcsatornás filminstalláció háttéréként például saját vázlatkönyvét használja. A kivetített oldalak gyorsan pörögnek, aminek következtében a jegyzetek és a skiccek szinte kivehetetlenek, néhány elkapott részlet mégis arra enged következtetni, hogy ez a munka az installáció előkészítéseként végzett kutatás fázisait láttatja,

amely során Kentridge a modern Kína szellem-, politika- és társadalomtörténetét tanulmányozta, Lu Hszüntől a forradalmi operáig. A *Notes Towards a Model Opera* a Kínai Kommunista Párt által támogatott műfaj, a forradalmi vagy mintaoopera újragondolása. A kínai kulturális forradalom idején a hagyományos pekingi opera ellenpontjaként nyolc ilyen mintaopera készült a Mao Ce-tung elveinek megfelelő, a proletár ideológiával összeegyeztethető hivatalos művészet kiemelt példájaként. Kentridge félrehasználja a propaganda szolgálatára létrehozott műfaj meggyőzőképességét. *SIEZE THE EGO* (sic!) – hirdeti a vásznon rövid ideig egy hatalmas felirat, amely egyszerre utal a sokat ismételt, életigenlő, önreflexióra buzdító „Carpe diem!” [Élj a mának!] horatiusi gondolatra, és idézi szó szerint a szituacionisták Horatius-átiratát, idézőjelbe téve a mintaoperák egykori propagandaüzeneteit. A hajdani propaganda-helyzet megidézése talán nem éppen a szerző által elképzelt módon, de tényleg működik. A kitartott felirat ugyanis ezen a ponton felerősíti azokat a kellemetlen kérdéseket, amelyek már az első teremtől kezdve ott motoszkáltak bennünk: Miért szerepelteti önmagát Kentridge ilyen sokszor a saját munkáiban? Egyszerűen ő az a karakter, aki mindig „kéznél van”? Esetleg önmagával tud a legjobban dolgozni? Vagy csak mint a nyolcvanas évek elején a híres párizsi színiiskolában trenírozott Lecoq-tanítványnak, hiányzik neki a színjátszás?



7 Fragments for Georges Méliès, Day for Night and Journey to the Moon, 2003, kilenccsatornás videoinstalláció, állókép az egyik videóból

© William Kentridge, Marian Goodman Gallery, Goodman Gallery and Lia Rumma Gallery



Second Hand Reading, 2013, hüvelykmozi a Shorter Oxford English Dictionary lapjaira rajzolt grafikákból, állókép a videóból

© William Kentridge, Marian Goodman Gallery, Goodman Gallery and Lia Rumma Gallery



The Refusal of Time, 2012, multimediális installáció

© William Kentridge, Marian Goodman Gallery, Goodman Gallery and Lia Rumma Gallery Fotó: © Doug Peters

A kiállítás hatodik terméig ez irányú kíváncsiságunk egyre fokozódik. Az olyan munkák, mint az *O Sentimental Machine* (2015) című, szobaszerűen berendezett, ötcsatornás, megafonokkal operáló hang- és videoinstalláció a kérdéseket egyre hangosabbá teszik. Ez az „archívum-performansz” egy utópisztikus nyilatkozatásokkal teli, a szocializmus kritikáját adó Trockij-beszéden alapul, amely szerint az ember szentimentális, de programozható gépezet, ezért bukásra van ítélve. Egy különleges, talált filmrészleten magát Trockijt is láthatjuk, de aztán Kentridge is feltűnik az orosz forradalmár szerepében. A *Second Hand Reading* (2013) hüvelykmoziban szintén beazonosítható jellegzetes fizimiskájú figurája: időről időre megjelenik fekete-fehér krétával rajzolt karaktere, amint „sétálgat” a saját cipőjére meredve, lassan, oldalról oldalra haladva a *Shorter Oxford English Dictionary* lapjain. Tülszereplése azonban csak a *The Refusal of Time* (2012) című munkánál lesz igazán egyér-

telmű. Ebben a *Documenta 13*-ra készített nagyszabású műben magával ragadó vizuális elemeket kombinál a tudomány, a humanizmus, a kolonializmus és a globalizáció különböző, általa kiválasztott történeteivel, a középpontban mindezek közös nevezője, az idő áll. A *The Refusal of Time* Kentridge első multimediális installációja, amely egyszerre mutatja meg azt a szövevényes intellektuális érdeklődést, amely a műtermében és külön-külön más munkáit nézve is felsejlik. Ahogy beszélünk ebbe az – eredetileg egy egész pályaudvari csarnokot kitöltő, itt azonban csak – szobaméretű „film-gépezetbe”, öt videoprojekció vesz minket körül, és az a benyomásunk, hogy az egészet az a hatalmas pumpáló, orgonaszerű kinetikus szobor hajtja, ami a szoba közepén forog rendületlenül, mint egy furcsa fogaskerék egy óra belsejében. A hatásra az is ráerősít, hogy a vetített mozgóképeken különböző antik időmérő eszközöket látunk. A zene, a ritmus ebben az időt tematizáló környezetben más jelentést

kap. A nagy hanggal belépő rezesbanda lenyűgöző, katartikus játék utáni sokkot a hatalmas vetített metronómkok andalító kattogása váltja fel, majd egyszer csak megérkezik – Kentridge. Életnagyságnál jóval nagyobb, projektált figurája az összetéveszthetetlen fehér ing – fekete öltönytádrág összeállításban fel-alá lépdél egy székről, a zenéhez igazodva, óraműpontossággal ismételve négy ütemet. Egy 2014-es *Guardiannak* adott interjújában azt nyilatkozta, hogy ez a munka nagy szabadságot ad a nézőnek, mert arra csábítja, hogy maga keressen kapcsolódási pontokat a saját emlékei, élményei és vágyai, illetve az itt látottak és hallottak között. Egy biztos, Kentridge megjelenése ebben a komplex, nagy hatású műben behatárolja a lehetséges értelmezések területét. Ez ő, ez ő, ez ő, ez ő... amint minden finomságot mellőzve dobantgat saját zseniális, „élménygépében”, és ezzel kizökkent abból az audiovizuális zűrzavarban ránk szállt állapotból, amelyben mint ha már tényleg látnánk magát az időt.



William Kentridge saját magát kérdezi a New York Studio School részére készített interjújában, 2010, állókép a videóból

Forrás: YouTube

A két helyszínes kiállítás első része a tizenöt perces, nyolccsatornás videoinstallációval ér véget. A *More Sweetly Play the Dance* (2015) a húszméteres hetedik teremben egy plafontól a padlóig érő zenés menetet mutat be, négy megafonból szól a léptek ütemét adó zene. A háttérben Johannesburg szénnel megrajzolt tájképe húzódik. Meglepő módon Kentridge maga nem tűnik fel a menetelők között, kihegyezett memóriája, vagyis a vázlatfüzete azonban igen, méghozzá ismét túlságosan is hangsúlyosan, mivel egyáltalán nem tud beszimulni az eklektikus haláltáncba: a zenekar tagjai hangszereket, a táncosok csontvázak, írógépek, papírból kivágott figurák árnyképeit tartják a fejük fölött és ritmusra táncolnak. A két kiállítás közti vizuális átkötőelemek a felnagyított szénrajzokból készült, kissé módoros papírkivágatok, amelyek a Rupertinum-ban folytatódó tárlat második részében, az épület körfolyosójának falain jelennek meg – mint egy betekintést engedve a *More Sweetly Play the Dance*-ben látható árnyjáték rendezésének folyamatába. A második részben a Kentridge-oeuvre színházi vonatkozású darabjait, plakátokat, egy korai videomunkát, miniszínházba berendezett, vetített operaanimációkat, szénrajzokat, báb- és opera-előadások díszleteit, valamint egy új kinetikus installációt láthatunk a kilencvenes évektől egészen 2017-ig. A Rupertinum a Salzburgi Ünnepi Játékok egyik központi helyszínével, a Haus für Mozarttal átellenben helyezkedik el, ahol a kiállítással egy időben, augusztus 30-ig játszották Alban Berg *Wozzeck*jét Kentridge rendezésében és díszletével. A kiállítás második emeletén a *Wozzeck* makettjét, egy díszletlovat és szénvázlatokat látunk, harmadik emeleti zárórészlegében pedig megint csak őt magát.

Egy „hogyan készült” videóban, munka közben, ahogy ugyanabban a harmadik emeleti szobában berendezi ideiglenes műtermét, amelyben a *Wozzeck* részleteit dolgozza ki. A műterem klasszikus művészettörténeti toposz, a zseni élettere, amelynek minden négyzetcentiméterén gondolatainak kivetülései láthatók. Belesni ebbe az intim munkakörnyezetbe, a bensőséges alkotói folyamatba olyan érzéssel tölt el, mintha tudnánk, mi jár az adott művész fejében. Bizonyos alkotók tartják a műhelytitkokat, Kentridge esetében azonban ez a betekintés elkerülhetetlen, mert mint láttuk, számos munkájában megjelenik a stúdiója. Ezekből a megjelenésekből kiderül, milyen könyveket olvas, milyen kottákat böngész, mik a jellemző munkaeszközei és hogyan használja mindezeket. „A műteremre tekinthetünk úgy is, mint valamiféle hatalmasra nagyított fejre” – mondja ő a *Guardiannek*.¹ Vajon érthetjük ezt úgy is, hogy ezek a műtermet láttató művek is önarcképek? Miután Kentridge munkáit ilyen mennyiségben és egymásutánban megtapasztaltuk – ráadásul Salzburgban, ahol a Gesamtkunstwerk szó többször hangzik el, mint a világ bármely más pontján – szinte kétségtelen, hogy a válasz igen. Az életmű legalább kétféleképpen értelmezhető hatalmas önarckép-gyűjteményként: egyrészt Kentridge szinte minden munkájában feltűnik a saját arcával, másrészt a műterem mint az ego meghosszabbítása is legalább ennyiszor szerepel, és ezek közül bizony már egy is sok. Kentridge állandóan jelen lévő figurája rátelepszik az általa felvetett témákra, a felvállalt ügyekre, a társadalmilag elkötelezett projektekre. Úgy tűnik, hogy itt az arányérzékkel van a gond, mert mintha a tülszerepléssel saját intencióival menne szembe. Mindez persze

következetesen gyakorolt szubverzív vagy önreflexív alkotói viselkedésnek is hathat, de inkább csak zavaros az egész. Még akkor is, ha ő maga bizonyos esetekben igyekszik is tisztázni az olyan helyzeteket, mint például egy saját magával készített interjú. Egy ilyen öninterjút önkicsinylésként határozott meg, amivel azonban éppen arra mutatott rá, hogy az önkicsinylés és az önimádat közti határvonal mennyire vékonyka.

¹ William Kentridge: The Refusal of Time – Andrew Frost interjúja a *The Guardian* online-on (2014. február 21.)

William Kentridge *Thick Time: Installations and Stagings*, Museum der Moderne Salzburg, 2017. november 5-ig.



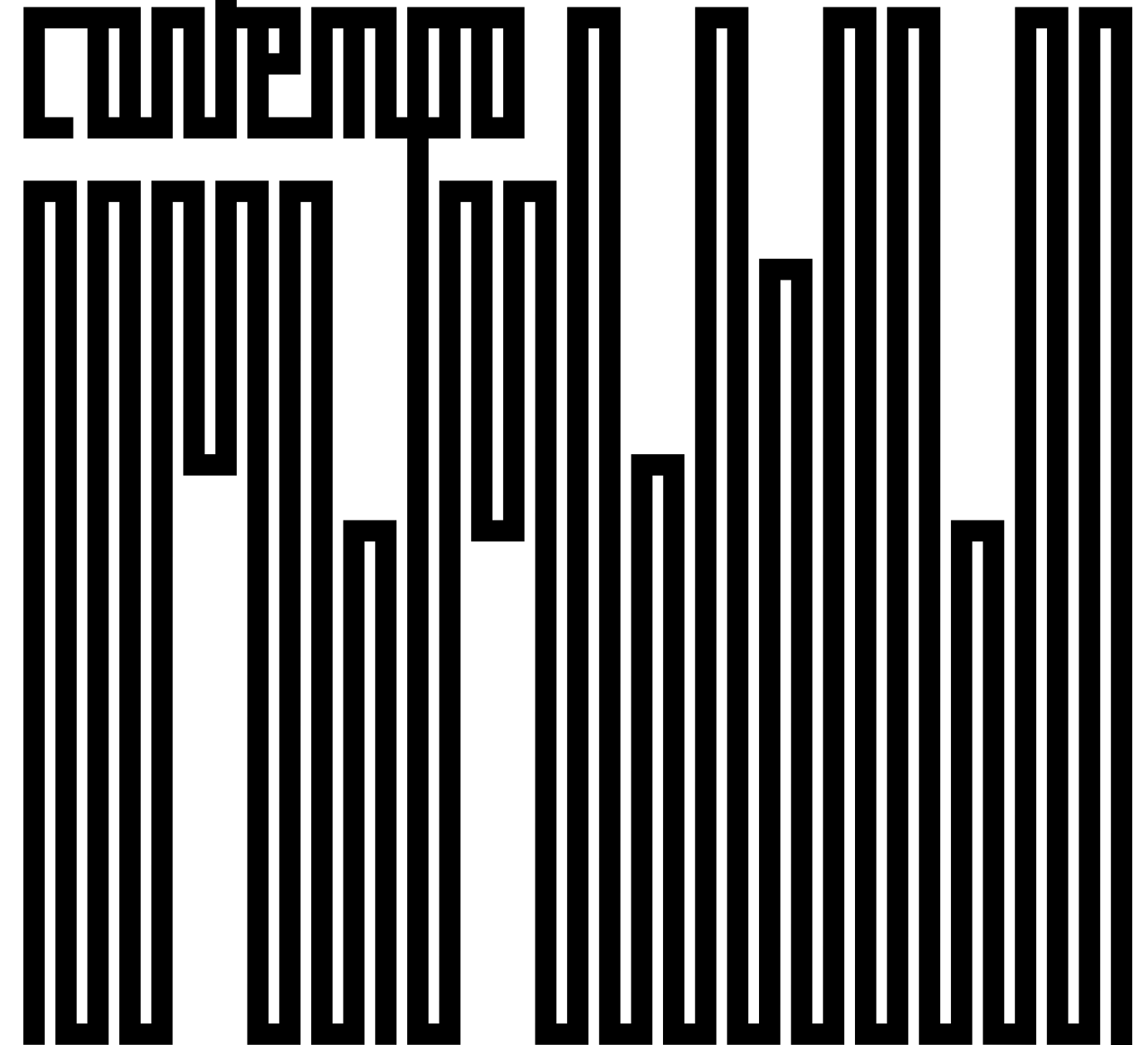
viennacontemporary
international art fair
21 – 24 September 2017
Marx Halle, Vienna

Welcome
to the booth
A09

A R + + + E × +
B U D A P E S +

Welcome
to the booth
nr.16

Artissima
contemporary art fair
3 – 5 November 2017
OVAL Lingotto Fiere, Torino



CONTEMPO AUCTIONS
III. ÁRVERÉS / MŰVEK A XX.SZÁZAD MÁSODIK FELÉBŐL
IDŐPONT: 2017.10.01. 17:00

HELYSZÍN: LOFFICE COWORKING
1061 BUDAPEST, PAULAY EDE U. 55.

AZ AUKCIÓS KIÁLLÍTÁS MEGTEKINTHETŐ A HELYSZÍNE
SZEPTEMBER 30. 14:00–19:00
OKTÓBER 01. 14:00–17:00
WWW.CONTEMPOAUCTIONS.COM



reddot award 2017
winner

Első látásra azt érezzük, akármilyen szép, színes dolgok vannak is itt gondosan sorba rendezve egy különleges felületen, valami nem stimmel. A furcsa érzés csak fokozódik, amikor kiderül, hogy a műtárgyleírásban annak kellene szerepelnie, anyaga: szappan, beton. És még csak hozzájuk sem lehet férni...

Révész Emese

365 IDEGEN TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA



Enteriőrfotó – Eperjesi Ágnes: *D. 365 napja* – installáció az INDA Galériában.
(Helyszínen öntött monolit betonasztal, betonkiegészítéssel ellátott szappanok)
Fotó: Sulyok Miklós © Eperjesi Ágnes, INDA Galéria



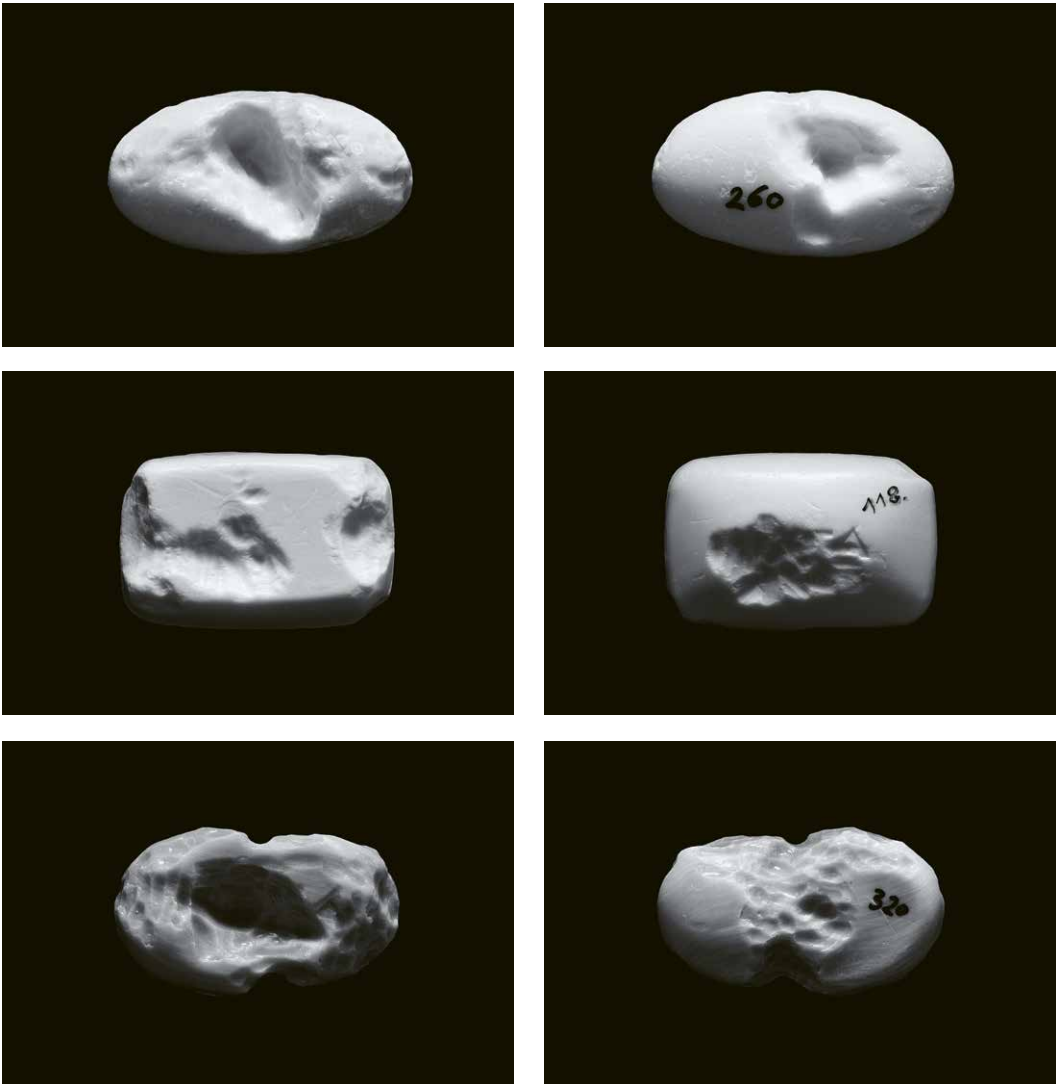
Eperjesi Ágnes: *D. 365 napja*, 2017, helyspecifikus installáció (részlet)
Fotó: Sulyok Miklós © Eperjesi Ágnes, INDA Galéria

Az autizmusról egyre több szó esik, ezért azt gondoljuk, ismerjük. Csakhogy e tág spektrumú létállapotnak legfőbb jellemzője a zártság, a külvilágtól való izolációja. Az ismeretlenhez való közelítésnek sokféle módzata lehetséges, definiálható természettudományos pontossággal és megragadható művészi eszközökkel: az orvos diagnosztizál, a laikus tolerál, a művész beleérez. Utóbbinak kivételes gyakorlata van ismeretlen (lelki) tájak meghódításában. A művészeket a modern kor kezdete óta erős empátikus kötelék fűzi a mentális betegekhez, talán mert maguk is saját világot építenek, gyakorta megélve az idegenség magányát. A többség számára azonban,

akárhány film és olvasmány után is, az autizmus idegen bolygó marad. Ahogy a most bezárt székesfehérvári és dunajvárosi tárlat címe is sugallta, való világunk számára legfeljebb metaforaként értelmezhető.¹ Az érzelmi impulzusokat radikálisan kiiktató ráció, az idegennek megélt világban biztonságot nyújtó monotonitás olyan sajátosságai az autizmus lelkiállapotának, amely vizuális eszközökkel is jól megragadható. *Az autizmus mint metafora* című kiállítás alkotásait olyan vizuális kifejezési formák kapcsolták (szorosabban vagy lazábban) az autizmus mentális állapotához, mint a szabályosság, mechanikus mozgás, rács szerkezet, repetíció, ciklikus ismétlődés.

De hogyan is lehet formába önteni a *hiányt*? A társas kapcsolatok hiányát, az érintések hiányát, az érzelmi kötelékek hiányát. A vegytiszta csendet, az értelmezhetetlen zajokat, aztán az öndestrukció kitöréseit, majd az újra visszazáruló falakat. Eperjesi Ágnes installációja arról a hiányról szól, amit autisták környezetében élők megtapasztalnak, és talán betekintést nyújt abba a hiányba, amit ők maguk megélnak velünk kapcsolatban. Eperjesi viszonya tárgyával mélységesen komoly és tiszteletteljes. Ahogy egy autistánál illendő, nem érinti meg, csak közelít hozzá. A megismerés vágya vezérli, a megértés illúziója nélkül.

Az autizmussal élő emberek képességeinek kibontakoztatásához nélkülözhetetlen a szakértő támogatás. Annál nagyobb eséllyel valósulhatnak meg az egyedi célok, minél korábban ismerik fel az állapotot. Eperjesi Ágnes és magyarországi képviselője, az INDA Galéria az ELTE Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Karral együttműködve a kiállítással egy időben, *Az autizmus ideje* címmel fundraising kampányt szervez a SHAKES kutató-fejlesztő csoport munkájának támogatására.
Részletek: www.barczi.elte.hu, www.eperjesi.hu, www.indagaleria.hu



Vetített diaképek a szappanokról
Fotó: Máté Balázs © Eperjesi Ágnes, INDA Galéria

Dávidot, a most harmincas évei közepén járó férfit gyermekora óta ismeri, s így azt is tudja róla, hogy súlyos állapota miatt szülei gondozására szorul. Mivel nem beszél, Eperjesi sem tudott vele közvetlen személyes kontaktusba lépni, annak ellenére, hogy rendszeresen találkoztak. A fiúnak évekkor ezelőtt lett szokásává, hogy szívesen bibelődött szappanokkal, pusztá kezével lyukakat vájva a száraz anyagba. Talán a felszabaduló illatanyagok izgatják érzékeit, mindenesetre munkálkodása oldotta feszültségét és idővel kényszeressé vált: minden áldott nap körmeivel kivájt egy szappant. Szülei a felgyülemelő (de még használható) szappanokat nem dobták ki, hanem autista otthonoknak adományozták. Eperjesi Ágnes ezekből vitt haza egy csomaggal. „Leleteit” egy restaurátor alaposságával vette szemügyre: letisztogatta, megfigyelte, rendszerezte. Szisztematikus és időigényes munkájával közvetett kapcsolatba került Dáviddal, palackpostaként nyitogatva a mi világunkba dobott tárgyait. A szappanok (újra) megmunkálása hónapokig tartó folyamat

volt, Eperjesi pedig a monoton munka révén behelyezkedett a fiú szerepébe, de áldozatos azonosulása révén a vele szoros életközösségben élők önzetlenségét (szimbiozísát) is megélte. A természettudományos „nyomrögzítés” részeként Eperjesi először is lefotózta a megtisztított tárgyakat. A kivájt szappanokról készült fotói a tudományos dokumentáció igényével készültek: a tárgy legjellemzőbb nézetét mutató, élesen exponált, semleges háttér előtt készült, fekete-fehér fényképek. Objektív felvételek, amelyek természetüknél fogva semmit nem közvetítenek abból a feszültségből, amelyet a fiúban a szappanok kivájása enyhít, sem abból a fizikai fájdalomból, amely együtt jár az árkok kimélyítésével. A fotó absztrahál, kivonja az eredeti tárgyból illatát, színét, tapintását. Nexusa tárgyhöz érzelemmentes, mint egy orvosi diagnózis. Az installáció első szobájában, ezekből a felvételekből készült, szemmagasságban elhelyezett, összefüggő csík jelenik meg. A szappanok elvont alakzatai lineáris rendben sorakoznak, csak a figyelő tekintet előtt tárul fel

egyéni karakterük. A linearitás egyúttal Dávid tevékenységének időben ismétlődő, visszatérő ritmusát is megjeleníti. Az első tér szikár, puritán karaktere után mellbevágó a következő, középső terem elrendezése. Itt mellmagasságig érő, a tér egészét betöltő emelvényen több száz, szigorú glédába állított szappan sorakozik. 365 szappan: minden nap egy megmunkált tárgy. A kényszeres cselekvést az idő szekvenciája tagolja. A szappanok vájatait Eperjesi Ágnes betonnal öntötte ki. Gesztusa egyszerre rekonstruáló és gyógyító, racionális és empátikus. Visszaállítja az eredeti állapotot, mint egy restaurátor és „begyógyítja” az érzékeny tárgyon esett sebeket. Beton és szappan két külön világ: egyik szilárd és állandóságra termett, a másik illanó és efemer. Értelem és érzelem, ráció és ösztön két pólusa. A kettő kémiaiilag taszítja egymást, a szobrászatban „formaelválasztó” anyagként használják őket. Mivel a két anyag közt nem jön létre kötés, minden egyes megtisztított vájatot kötőanyaggal kellett lealapozni a kiöntése előtt. Eperjesinek



D. 365 napja – kiállítási enteriőr az INDA Galériában
Fotó: Sulyok Miklós © Eperjesi Ágnes, INDA Galéria

tehát lényegileg idegen minőségek egyesülését (közelítését) kellett megoldania. Maga a kivitelen aprólékos, áldozatos munkája is részévé vált a „mentális közelítés” folyamatának. A néző szemszögéből a színes szappanokon szétterülő beton szürke anyaga a két világ találkozásának lehetőségét is szimbolizálja. Az összeférhetetlenség mellett a hozzáférés nehézsége is formát kap az installációban, hiszen a szappanokat hordozó asztallap megakadályozza a nézőt a térbejárásban. Az asztal szélén fekvő szappanokat még megérinthesi, de a legbelső sorok nem hozzáférhetőek, ahogy az autista személyiségének belső magja is zárt. Az idegenség metaforája maga a hordozó asztallap, amely Bene Tamás építész közreműködésével készült, egybeöntött betonlap. Úgy tölti be a teret, hogy egyúttal lehetetlenné is teszi a benne való mozgást: kitölt és kirekeszt. Úgy illeszkedik a szoba alaprajzához, ahogy a beton a szappan árkaihoz. Idegen test a térben, ahogy idegen szemlélővé válik testhatárain a néző. Kiszorít és bezárkózik, ahogy a helyspecifikus,

monolit öntvény sem léphet ki a térből. Mozdulatlanságra ítélve, a sarokba szorítva létezik csak, saját ormóttan monumentalitásának foglya. Az utolsó, sötét térben diavetítő kattog. Monoton zaja az ismétlődés csöndjével tölti meg a teret. A tapintható, szagolható tárgyak virtuális fényjelenséggé absztrahálódnak. A diaképek egyenként, nagy méretben szembesítik a nézőt a kivájt szappanokról készült fényképekkel. A fekete háttér előtt rögzített tárgyak lebegő sziklák benyomását keltik. Óriás, távoli meteoritok, egy ismeretlen bolygó távoli maradványai. Az autizmus ideje elnevezésű kampány részeként megvalósuló, annak tudományos kutatásán dolgozó csoportok együttműködésével kísért tárlat mély nyomot hagy a látogatóban. Előkészíti és megteremti azt az empátikus nyitottságot, ami minden további segítség és fejlesztés előfeltétele. Teszi mindezt olyan érzélgőségtől mentes, lényegre törő vizuális nyelven, amely épp szikár puritanizmusánál fogva rokon az autizmus világlátásával. A fotó, tárgyinstalláció és (mozgó)kép ugyanazon tárgy

háromirányú megközelítést nyújtja, a fizikai jelenléttől a gondolati (konceptuális) absztrakcióig. Azt sugallva, hogy a megértés előfeltétele a kívülről szemszögének folyamatos változtatása. S bár egyik nézőpont sem ígéri az enigma megfejtését, miközben rögzíti és felmutatja azt, személyessége révén bevon az autizmus mentális állapotának körébe. Általa megtapasztalható, hogy ami látszólag távoli meteorit, elfér a tenyerünkben, mert nem egyéb, mint egy körömmel kivájt, illatos szappan.

1 Az autizmus mint metafora. Kurátorok: Deák Nóra, Izinger Katalin, Tarr Hajnalka. Kortárs Művészeti Intézet, Dunajváros; Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár. 2017. június 10. – szeptember 17.

D. 365 napja. Eperjesi Ágnes installációja az Inda Galériában, 2017. október 20-ig.



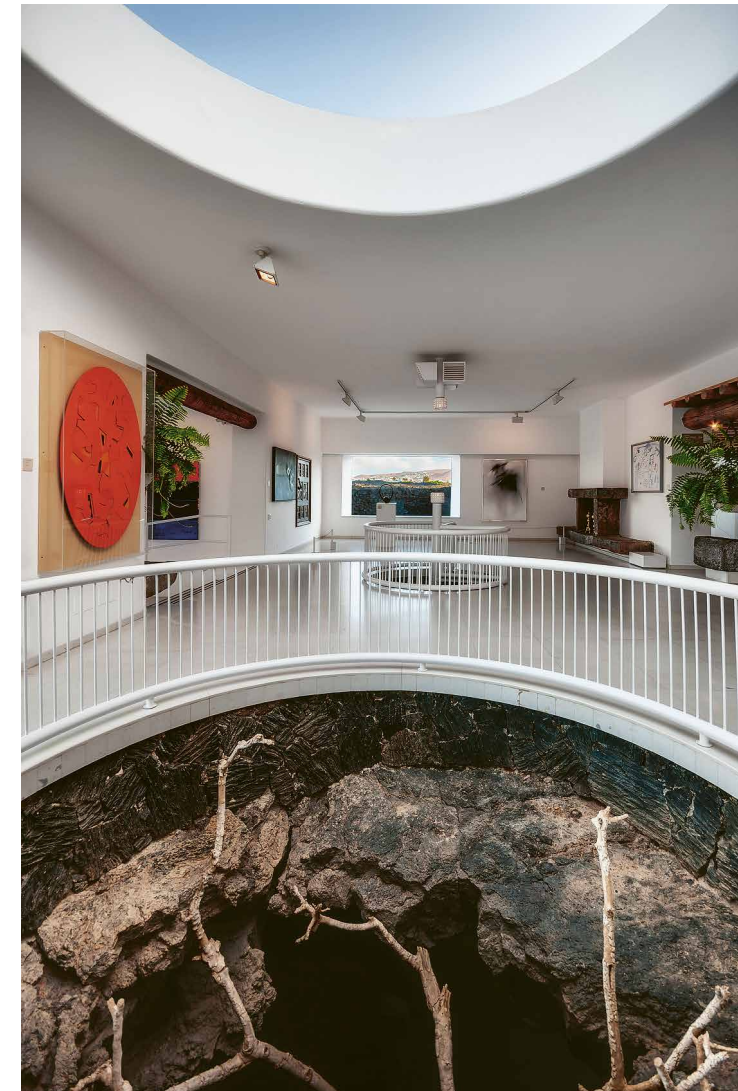
Kanári-szigeteki kaktusz csoda és a César Manrique Alapítvány Tahichében látogatható múzeumának egyik faajtaja
Fotó: Szilágyi Róza Tekla

EMLÉKHELYEK

Mindannyian betévedtünk már olyan helyekre, amiket csak igen részletes útikönyvek említenek meg a mellékes látnivalók között. Lehet ez helytörténeti gyűjtemény, esetleg ottani művészek hagyatékával, vagy egy múzeummá alakított lakás, esetleg különös gyűjtőszenvedélyek hozadéka – olyan kollekció, amelyben tallózva a türelmes és értő szem idővel felfedez valamiféle rejtett hálózatot. Voyeur szenvedélyünknek csemege George Sand kávéscsészéje a párizsi Romantikus Élet Múzeumában vagy Zichy Mihály erotikus albumának szemérmesen behajtott lapja és az üvegszemű medvebőr a rózsakertes, üvegverandás műteremházban, Zalában. Az ilyen múzeumok sosem semleges white cube terek, lehetnek kopottak vagy fényesre glancoltak, esetlenül vagy nagyon is koncepciózusan kialakítottak, de szinte mindig felkínálják az érzelmes viszonyulás lehetőségét. Új sorozatunkban ilyen helyeket, különleges gyűjteményeket, rejtőzködő múzeumokat ajánlunk olvasóink figyelmébe.

Szilágyi Róza Tekla

MÚZEUM A LÁVABUBORÉKBAN



A Manrique-gyűjtemény darabjait bemutató kiállítás előtérben az egyik lávabuborék bejáratával, háttérben a szigetre jellemző vulkanikus tájjal
© Fundación César Manrique

„Először is el kell mondanom, hogyan kezdődött ez a történet, ez az utazás, és mi volt a célja.”¹ Lanzarote a hét Kanári-sziget közül a legészakibb, legkeletibb és egyben legidősebb. Az interneten keringő képek, melyek kopár vulkanikus

tájat, különleges, fekete homokos tengerpartot, zabolátlanul meredező vörösbarna sziklakat ábrázolnak, azonnal meggyőznek bárkit, aki kicsit is szívesen kalandozna a világban. Odaérkezvén azonban hamar rájöttem, hogy

a sziget más, hasonló úti céllal szinte össze sem vethető vonzerejét nem kis részben egy itt született, majd Amerikából hazatérve élete végéig Lanzarotén alkotó művész, César Manrique munkásságának köszönheti.



A Fundación César Manrique kiállítótérébe beömlő bazaltos láva, háttérben a Maneje-heggyel
Fotó: Szilágyi Róza Tekla



Kaktuszok, vulkanikus hegyek és fehér házak – ezzel a kilátással találkozik először a látogató a César Manrique Alapítvány épületének felfedezésekor
© Fundación César Manrique



A Fundación kijáratát a művész korábbi műtermével – ma kiállítótér – összekötő udvar kerttel
© Fundación César Manrique

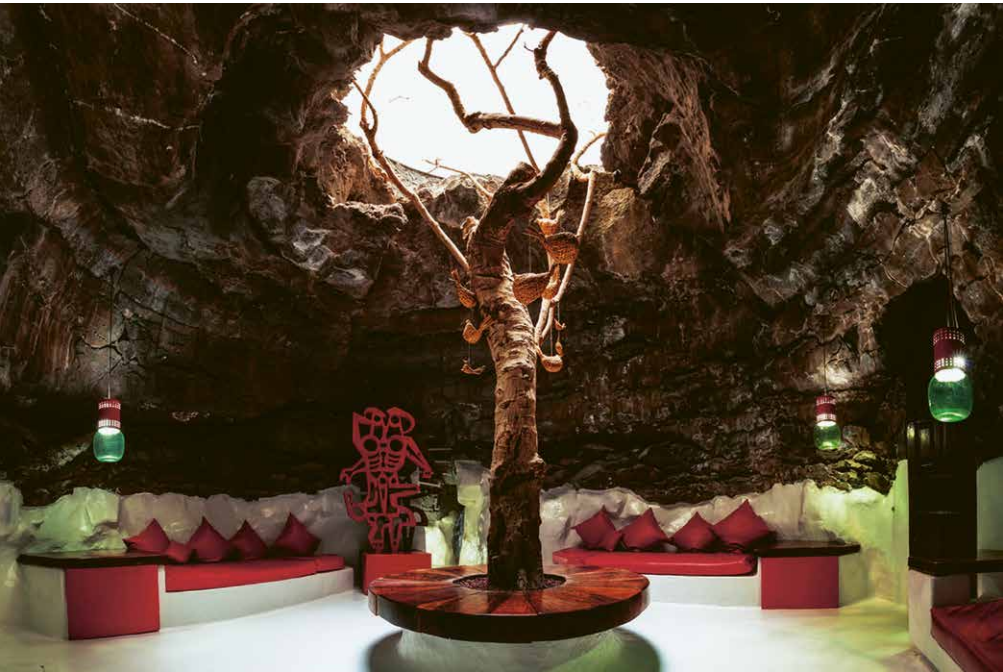


César Manrique által tervezett és 1992-ben kivitelezett, vulkanikus kövekből és kerámiából készült kültéri mozaik
Fotó: Szilágyi Róza Tekla

Kezdjük azonban tényleg a legelején: Lanzarote azért olyan, amilyen, mert évmilliókig tartó heves vulkanikus működés emelte ki az óceánból, és történetét máig ezek a forrongó folyamatok alakítják. A mai kietlen táj láttán nehéz elképzelni, hogy amikor a sziget nevét adó genovai tengerész, Lancelotto Malocello a 14. században első európaiként kikötött a partokon, még termékeny talaj és zölden burjánzó növényzet fogadta. Lanzarote tökéletes példája Alexander von Humboldt gondolatának, miszerint a Földgolyó története arra tanít minket, hogy a vulkánok elpusztítják azt, amit a korszakok hosszú során át maguk teremtettek.² A madridi kormány kegyét elnyerő és így a spanyolországi tengeri birtokokat végiglátogató német természet-tudós és utazó, valamint útítársa, a francia bota-

nikus Aimé Bonpland 1799 júniusában Dél-Amerikába tartva már a sziget mai, zord külseje mellett hajózott el. A természeti táj alig pár évtizeddel azelőtt, 1730-ban egy felébredt tűzhányó következtében gyökeresen megváltozott. Az első heves kitörés tizenkilenc napig tartott, de maga a vulkán még évekig aktív maradt és teljesen átformálta a sziget felszínét. A földöntúli (leginkább marsi) tájat eredményező természeti katasztrófát egy szemtanú, a Yaizában élő plébános, Don Andrés Lorenzo Curbelo dokumentálta a *Cuando Ardieron Los Volcanes* (Amikor a vulkánok tüzet köptek) című írásában. Innen derül ki, hogy a sziget egynegyedét pokollá alakító vulkánkitörési sorozat csak 1736 áprilisában ért véget. Leírta, hogyan folyt a vulkáni láva füstölögve a tengerbe és pusztította el élővilágát, és hogyan vált a dúsan termő

föld meddő, lávával borított vidékké, azaz *malpais*sá, de azt is tőle tudjuk, hogy csodával határos módon az évekig tartó pusztítás egyetlen emberáldozatot sem követelt. Annak ellenére, hogy a vulkánok elpusztították a sziget paradicsomi zöld környezetét, a táj mai, a változó idők nyomát magán hordozó formája is lenyűgöző látványt nyújt. A Lanzarote külsejét alakító teremtés és pusztítás dinamikája már gyermekkorában mély benyomást tett a sziget fővárosában, Arrecifében 1919-ben született építész és festő César Manrique-ra, aki hosszú kalandozás után Lanzarotén letelepedve, a sziget legelkötelezettebb lokálpatriójává vált. Manrique 1945-től Madridban tanult, 1966 és 1968 között pedig Nelson Rockefeller támogatásából New Yorkban bérelte építéstudióját. A hatvanas évek végén Amerikából hazatérve



A Manrique által felfedezett és az épülethez csatolt öt lávabuborék egyike, amely régebben élettérként funkcionált, ma pedig a múzeum látogatói útvonalának részét képezi
© Fundación César Manrique



Baudilio Miró Mainou: *Vulkanikus táj*, 1992, akril, vászon, 100 x 100 cm
Fotó: Szilágyi Róza Tekla



Jesús Rafael Soto: *Térbeli ambivalencia*, 1981, festett fém, 106 x 106 x 13,5 cm
Fotó: Szilágyi Róza Tekla

egészen 1992-ben bekövetkezett halálos autóbalesetéig komoly energiákat fektetett abba, hogy a sziget állapotát és vulkanikus sziluettjét megvédje az emberi beavatkozástól. Az Arrecife közeli partszakasz megóvása érdekében felemelte szavát a magasépületek engedélyezése ellen, amit a szállodaláncok mindenhol előnyben részesítenek. Többek között ennek köszönhető, hogy az itteni komplexumok igyekeztek álcázni magukat, felvették a helyi építészeti attribútumait: fehérek, lehetőleg laposan elnyúlnak és jótékonyan, az arcon elterülő szeplőkhöz hasonlóan, az addigi gyakorlathoz képest sokkal finomabb módon alakítják a szürkés-vöröses táj arculatát. Manrique amellet is állást foglalt, hogy a sziget városainak korszerűsítése során az elektromos vezetékeket lehetőleg a föld alá fektessék. Ezért készíthetnek a mai turisták olyan fotókat, mintha tényleg a világ végén vagy egyenesen a Marson nyaralnának.

Manrique rajongott a láváért, és mindent megtett annak érdekében, hogy Lanzarote láva alkotta felszínét védelem alá helyeztesse, s így megakadályozza a tengerparti szakaszok bebetonozását. Felismerte a helyszínben rejlő potenciált és a turistákat vonzó miliőt, ezért a tájból inspirálódó imaginárius gondolatait megvalósítva számos, a természeti környezetet tiszteletben tartó alkotást hozott létre.

A fővároshoz közeli Tahíchében tervezett és építettett magának házat. Mind a ház lokációja – zord láva-vidék –, mind pedig stílusa – amely követi a helyi építészeti irányelveit – jól illusztrálják művészi ars poeticáját.

A szóbeszéd szerint Manrique a környéken sétálva fedezett fel egy, a vulkanikus bazalttengerből kikandikáló datolyafaágat. A fához közelítve vette észre, hogy az a megkövült bazalttenger felszíne alatti „buborékban” gyökerezik, és hamarosan még négy további lávalukat fedezett fel a környéken. (Valószínű, hogy a sziget népe már korábban ismert ehhez hasonló, a sziklás felszín mögött megbújó természetes barlangokat, ahová az elmúlt századok alatt gyakori kalóztámadások idején menekülhettek.) Az itt felépült ház ma már múzeum, és az 1982-ben alapított, de csupán a művész halála után megnyitott Fundación César Manrique bázisa. A művész exotthona néhány apró változtatással – megfelelő látogatói útvonal kialakítása, a földszinti termek ablakainak megnagyobbítása a modern hatás és a táj múzeumba emelése érdekében – múzeummá alakult, hogy bemutassa Manrique munkásságát és képzőművészeti gyűjteményét, ami ma a múzeum állandó kiállításának részét képezi, és ahol a helyi művészek munkái mellett Picasso és Miró festményei függnek a falon.

A művész minden ténykedését komolyan befolyásolta a természettel összhangban élő ember képe, aki környezete megóvásán és értékei kidomborításán dolgozik. Nem véletlen tehát, hogy a múzeum kiállítása Manrique vulkanikus tájak sziluettjéből és a zord sziklafelszín faktúrájából inspirálódó festményeivel zárul – szimbolizálva, hogy az alkotó a legutolsó

esetvonásig erős szimbiózisban élt az otthona körüli természettel. Ebben a teremben található az az ablak is, amelyről néhány éve vírusszerűen terjedt el egy kép az interneten, amiről első pillanatra azt is nehéz eldönteni, hogy mindez a természet műve vagy egy kivételes építészeti megoldás. Itt persze az utóbbiról van szó. Az ablak az egész sziget látképét meghatározó bazaltos lávát engedi beömleni a térbe úgy, hogy a nyíláson kitekintve, mint egy keretezett kép közepén, a távoli Maneje-hegyet látjuk.

Ezt a természetközeli gondolatíságot közvetítik az alapítvány múzeumaként üzemelő tahichei Manrique-otthon³ lávabuborékjai (amelyek közül az egyikben kristálytisztá vizű medence, grillező és táncparkett is található), a múzeum hátsó kertjében látható, organikus formákat ábrázoló és a kert növényzetével tökéletes összhangban létező színes mozaik, valamint a széllel bőven bélelt sziget adottságait kihasználó köztéri kinetikus szobrok; ezek közül egy a múzeum kertjében magasodik. Ugyanígy Manrique ötlete alapján készült 1968-ban a sziget terméketlennek tűnő talaját termőre bíró, munkásoknak dedikált huszonöt méter magas emlékmű (Jesús Soto munkája) és a hetvenes évek végén épített, a szomszédos La Graciosa szigetre néző, sziklában megbújó étterem, a Mirador del Rio. Az biztos, hogy Lanzarote szigete a festő-építész ötletein és kezdeményezésein keresztül megismerve mutatja talán legszebb arcát.

A manrique-i gondolatok több szigetlakót is inspiráltak, ennek köszönhető a sziget leg-



A LagOmar Múzeum kertje, a sziklák mögött megbújó házzal, amely egykor Omar Sharif tulajdonát képezte
Fotó: Szilágyi Róza Tekla

izgalmasabb anekdotája is. Az 1970-es években Lanzarotéra látogató Omar Sharif (a szívtipró arab színész, leghíresebb szerepében Dr. Zsivágó), egy itteni kőbánya labirintusai és barlangjai köré épített házat vásárolt magának. A nazareti ingatlan története igencsak kalandos: a helyszín kihasználásának ötlete Cesar Manrique érdeme, azonban a 7000 négyzetméteres beruházás a már említett Jesús Soto tervei alapján valósult meg, a megrendelő pedig az angol származású Sam Benady, a bridzs kártyajáték európai bajnoka volt. Omar Sharif 1973-ban *A titokzatos sziget* című film forgatása kapcsán látogatott a szigetre és azonnal beleszeretett az Ezeregyéjszaka meséinek hangulatára emlékeztető épületsodába, amit minden teketória nél-

kül meg is vásárolt. A friss birtokos jó bridzselő hírében állt, ezért boldogan ült le játszani a lakás előző tulajdonosával – nem ismerve, vagy talán csak alábecsülve Benady képességeit. Ennek következtében az egyébként is megrögzött szerencsejátékos Omar Sharif a játékasztal mellett alig néhány nap alatt el is vesztette a több mint egymilliárd forint értékűre becsült ingatlant. A nyolcvanas évek végén két építész, Dominik von Boettinger és Beatriz van Hoff vette kezelésbe a labirintusházat. Ők telepítették a fantasztikus oázist kaktuszokból és pálmákból, és alakították az egészet a ma is látogatható lakásmúzeummá. A különös intermezzo azonban maradó nymot hagyott a szigetlakók emlékezetében, mert a lakás ma is LagOmar néven látogatható.

- 1 Írja John Steinbeck az *Orosz napló* kezdősorában.
- 2 „The history of the globe instructs us, that volcanoes destroy what they have been a long series of ages in creating” – Alexander von Humboldt, Aimé Bonpland: *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent: During the Years 1799–1804*, Cambridge University Press, 2011, 133. o.
- 3 Életének utolsó éveit Manrique a csendesebb Haría városában létrehozott házában töltötte, ma ez is lakásmúzeumként üzemel.

Én pedig [...] nagyot szippantottam Tihany szabad ege alatt, s kövekből, márványokból megraktam a kert végében kis bástyámat.”

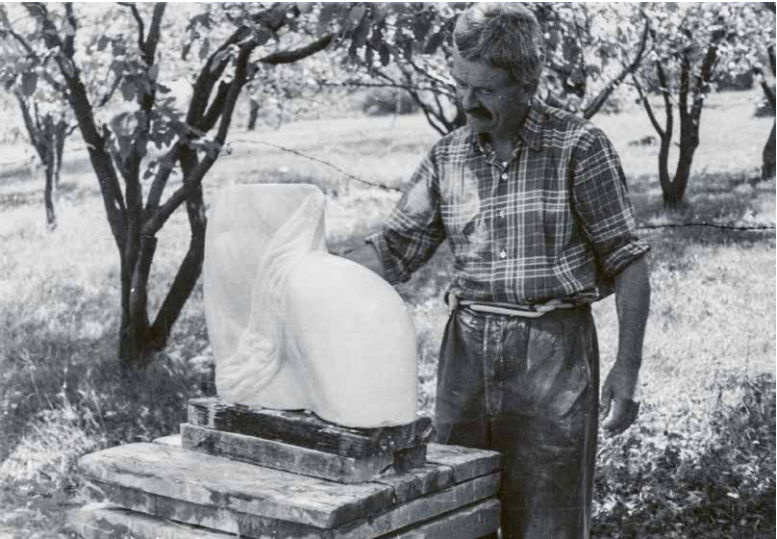
Mádl Janka

BALATONI KIS TOSZKÁNA

Borsos Miklós tihanyi birodalma



Borsos Miklósék háza Tihanyban
© Lechner Tudásközpont Fotótára



Borsos Miklós *Vénusz születése* című szobortorzójával a tihanyi kertben
© Lechner Tudásközpont Fotótára

A Lechner Tudásközpont fotóarchívumából nemrég előkerült egy fekete-fehér fénykép, amely Borsos Miklóst tihanyi kertjében, készülő szobrával örökíti meg. A tihanyi műteremház sajnos nem látogatható, így csak fényképek és a ránk maradt emlékezések alapján képzelhetjük magunk elé azt a nagy gonddal tervezett, mediterrán hangulatú kertet, amelyben szobrok álltak különleges délszaki növények között és mindehhez háttérként a pannon táj szolgált. Borsos Miklóst fiatalkorában tett utazásai során nemcsak a reneszánsz mesterek művészete ihlette meg, hanem az olasz és francia vidékek szépsége is, így aztán később feleségével megteremtették a maguk mediterrán hangulatú, bensőséges kis birodalmát a Balaton partján. A páratlan fekvésű és gazdag történelmi múltú Tihany mellett 1942-ben köteleződtek el, a nyarakat ekkortól terméskőből épült házukban és az ahhoz tartozó kertben töltötték; itt érezték magukat igazán otthon. A világháború pusztításait követően 1948-ban újjá kellett építeniük a házat és újratelepíteni a kertet. Aztán az évek alatt a ház és a hozzá tartozó birtok szép lassan megduplázódott. Borsost büszkeséggel töltötte el, hogy otthonuk úgy épült, mint az olasz családi házak: ahogy bővült a család – Borsoséknál a szobrok és a dédelgetett növények száma gyarapodott – annak megfelelően építettek hozzá újabb helyiségeket vagy kertegységeket a meglévőkhöz. Nagyon szerette emeleti piros gerendás alkotószobáját, amelyben egy hárfa is helyet kapott, és amelynek kiszélesített ablakából csodálatos kilátás nyílt a kertre és a távoli füredi öbölre. Noha a kapuban két, a művész által faragott mogorva kőkutya őrködött, az ide érkezőket mindig barátságos légkör, bensőséges hangulat fogadta. A kert Borsos felesége, Kéry Ilona (a művésznek és barátainak „Buba”) munkájának gyümölcseként szó szerint kivirágzott.

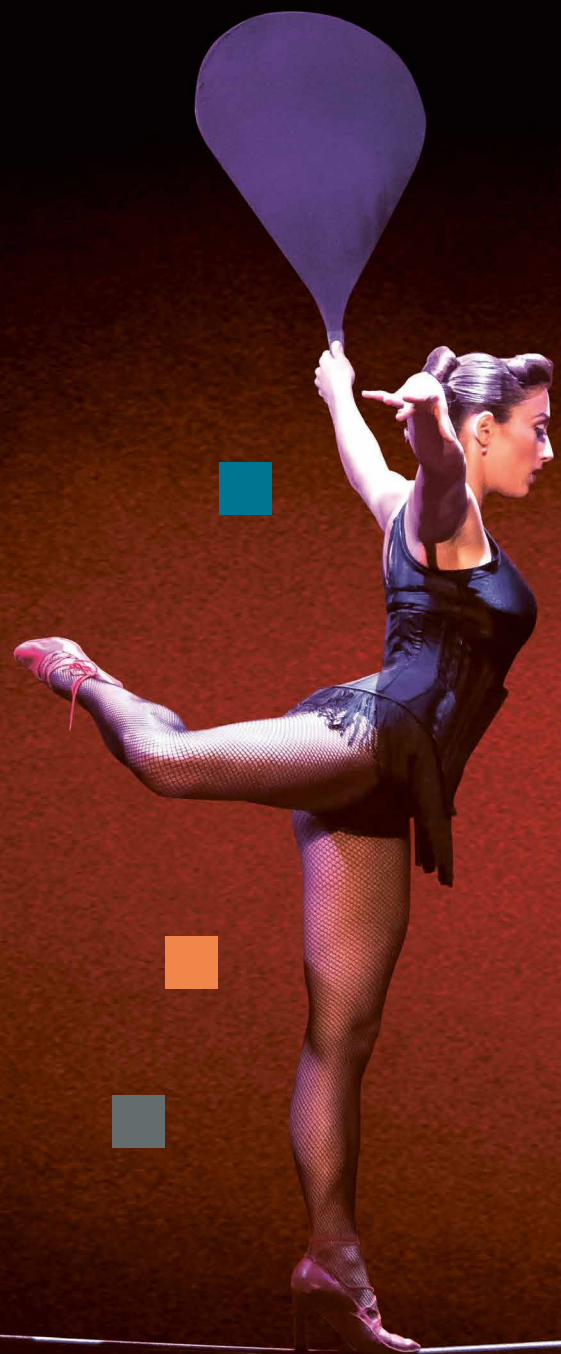
„Minden gondunk, örömünk Tihany volt. Bubának a kert megnyitotta egy önálló, nemes és valóban művészi tevékenység kimeríthetetlen lehetőségét. [...] Minden szál fűvet, fát, rózsát, cserjét nagy gonddal ültetett; a kút helyét is tüzetes megfontolás után jelölte ki.” Kéry Ilona rajongott a kertjéért, szakszerűen ápolta, megtanulta a növények latin nevét, megismerte botanikai sajátosságait. Sokat kísérletezett, amíg kitalálta melyek azok a fajták, amelyeknek éppen a tihanyi talaj, éppen az a fény, éppen az a kertfal melletti árnyék vagy lejtő volt alkalmas a tökéletes fejlődéséhez. „Kezdetben volt vagy háromszázfajta növényem, ma már csak száz-százhuszféle van” – írja a hetvenes évek elején megjelent könyvében. „A növény is olyan, mint az ember, a hasonlókát szereti maga körül, és nem szeret egyedül lenni.” Sokan csak „a diósi arborétum” (Diós Tihany egyik településrésze) néven emlegették a kertet, ahol színpompás növények között, fák árnyékában rendszeresen verődtek össze a barátok, a 20. század szellemi életét meghatározó alkotársak egy kis beszélgetésre, borozgatásra, közös zenélésre. Gyakori vendég volt itt többek között Déry Tibor, Egry József, Németh László, Illyés Gyula. Borsosék ajtaja mindig nyitva állt barátaik előtt, akikkel gyakran játszottak „itáliásat”: felosztották a félszigetet itáliai fejedelemségek szerint, az ő portájuk a reneszánsz varázsú Toszkanát képviselte. Kitüntetések adtak egymásnak, ünnepségeket rendeztek, a fejedelmek „pénzverdei” tevékenységét pedig a művész érdemei jelentették. Néhány kivételtől eltekintve ebben a paradicsomi környezetben született Borsos Miklós összes kőszobra: nőalakok, madarak, portrék, mitikus figurák. Itt munkálta meg 1959-ben egyik legszebb, legegényibb művét, a fotón látható *Vénusz születése* című márványtorzóját. „Áldhatja szerencséjét Tihany, hogy mihelyt ki

lehet menni a szabadba, Borsos Miklós kalapácsa itt csattog, versenyben az első énekes madarakkal” – írta hetvenéves barátja tiszteletére Illyés Gyula. Intuitív művész lévén, Borsos előkészítő vázlat vagy tanulmány nélkül, mindig közvetlenül a kőből alakította, faragta ki szobrait. „Kiteszi a kötömböt egy kerti tisztás szélére az ég alá, a napfény tűzébe, legfeljebb egy nagy levelű birsbokor ad délben egy kevés árnyékot, és ott faragja egyenesen a kőbe az elgondolt fejet vagy alakot” – mesélte felesége. Nála, jellemzően, minden esetben az adott mű tartalma határozta meg a választott anyagot, amelynek tulajdonságait is a kifejezés szolgálatába állította. A fehér márványt – ahogyan a *Vénusz születése* esetében is – előszeretettel használta női szobraihoz. Torzójában az egymásba olvadó formák szépen csiszolt felülete, simasága és kidolgozottsága, az anyag természetes színe és erezte testesíti meg az időtlen női szépséget. Nyáron a kert végében lévő fészker (a „bikaistállónak” nevezett műterem) előtti terepen faragta ki szobrait, a kész művek elhelyezéséről pedig felesége gondoskodott, akinek ehhez is remek érzéke volt. Így aztán a tihanyi ház környezetében természet és művészet kivételes harmóniája valósult meg; a kert pedig szép lassan szoborparkká alakult. Borsos önéletrajzi írása is rávilágít arra, hogy a tihanyi kert nem csupán életter, hanem műhely és menedék is volt számára. Amikor az Iparművészeti Főiskolán tanított, sóvárogva gondolt békét jelentő balatoni otthonukra. „Ahogyan Jónás rühellé a prófétaságot, én úgy a tanárságot. Ő a sivatagba, én Tihanyba vágytam, hol köveim vártak rám.”

ÚJCIRKUSZ A MÜPÁBAN



Élmény! Minden tekintetben.



Recirquel Újcirkusz Társulat

2017. október 28.

Non Solus

2017. október 29., november 6., 7.

Párizs Éjjel

2017. november 11., 12.

A Meztelen Bohóc

mupa.hu

Stratégiai partnerünk:



Stratégiai médiapartnereink:



PORT.hu

Támogató:



A Müpa támogatója
az Emberi Erőforrások
Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztáiraiban, és online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

ISO 9001:2000

DESIGN HÉT BUDAPEST

2017.
OKTÓBER
6–15.

www.designhet.hu

DESIGN
HÉT

BUDAPEST
DESIGN
WEEK

GRYLLUS DORKA - GUBIK PETRA - SZABÓ P. SZILVESZTER - MOLNÁR ÁRON - KÁLID ARTÚR - PAPADIMITRIU ATHINA - DÉZSY SZABÓ GÁBOR

A DUDA ÉVA TÁRSULAT ÉS A BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ BEMUTATJA
AZ ÁTRIUM FILM-SZÍNHÁZBAN

FRIDA

ZENESZERZŐ DINYÉS DÁNIEL ÍRÓ HEGYI GYÖRGY

RENDEZŐ DUDA ÉVA

EVADUDA.NET OPERETT.HU ATRIUMFILMSZINHAZ.HU

Mostantól, ha esetleg végigsétálunk a Nagykörúton, már tudni fogjuk, mi volt a passziója némelyik háztulajdonosnak. Hogy mire ment el mondjuk a Teréz körút 23. lakásainak bére...

Nagy László

EGY MONARCHIABELI POLGÁR A KULTÚRA SZOLGÁLATÁBAN



Ismeretlen holland festő (Pieter de Hooch köre): *Családi portré* (részlet), 1650 körül, olaj, vászon, 85,5 x 107,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Ltsz. 3928)

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Stern Ármin műgyűjtő-zeneszerző, a Szépművészeti Múzeum adományozója
Forrás: Politisches Volksblatt

A 19–20. század fordulóján Budapest polgárosodásában fontos szerepet játszott a középpolgári réteg, amely saját anyagi javaihoz mérten életcélnak tekintette az ország és a nemzet kulturális fejlődését, gyarapodását. Idetartozott dr. Stern Ármin is (1862–1922), aki ügyvédi oklevelének megszerzése után zeneszerzőként és műgyűjtőként vált ismertté a korabeli fővárosban. Az 1906-ban megnyitott Szépművészeti Múzeum Régi Képtára több fontos darabbal gyarapodott gyűjteményéből, melynek legnagyobb hányadát németalföldi képek alkották. Ami arra utal, hogy a felemelkedő polgárság művészete iránt mutatott érdeklődése találkozott a németalföldi festészet polgári eszmény melletti elkötelezettségével.

„Bár Stern Ármin képei nem jelentettek nagy szenzációt, de velük a holland gyűjtemény értékes kiegészítéseket nyert. Az ajándékozás gesztus értékű volta megbecsülendő és emlékezésre méltó alakká avatják a pesti középpolgárság e jellegzetes figuráját, akinek adományait többen követték.”¹ Stern Ármin, Glück Frigyes és Enyedi Lukács olyan ismert nagypolgári gyűjtők példáját tekintve tartották fontosnak a művészeti alkotások minél szélesebb körben való megismertetését, mint Nemes Marcell, Hatvany Ferenc, Herzog Mór Lipót, Gerhard Gusztáv és Pick Adolf. Stern Ármin komponistaként egyműves szerzőnek számít: *Zulejka* című balettjét, melyben a korabeli recenziók tanúsága szerint a francia balett hatása is megnyilvánul, 1900-ban mutatta be az Operaház. Igazi monarchiabeli polgárként (élete gyakorlatilag a Monarchia fennállásával esik egybe), de generációs sajátosságként is, konzervatív

ízlésvilágot képviselt, amelybe már nem fért bele a szecesszió és az expresszionizmus vagy a zeneművészetben a dodekafónia...

Egy életút ígéretes megalapozása

Stern Ármin (keresztnevét német változatban, Hermannként is használta) 1862. március 2-án született Budapesten, Friedrich és Fanny Stern gyermekeként. Középiskolai tanulmányait az ország egyik legjelentősebb oktatási intézményében, a Budapesti Evangélikus Gimnáziumban folytatta. A jogászai pályát választotta: a Budapesti Tudományegyetem jogi fakultásán végzett 1883-ban, majd a IV. kerületi kir. járásbíróshoz került joggyakorlatra és ügyvédi oklevelet szerzett. Életében fordulat következett be, amikor 25 éves korában, szülei heves tiltakozása ellenére² feleségül vette Tafler Kornéliát (1866 – 1937), Tafler Kálmán terménykereskedő-mágnás lányát. Fivére, Stern Gyula pedig Kornélia húgával, Tafler Malvinnal lépett frigyre. Az após, Tafler Kálmán Budapest egyik legvagyonosabb embereként kapcsolódott be a politikába. A 20. század első két évtizedében mint a főváros legnagyobb adófizetője, első virilistaként kapott kinevezést a fővárosi közgyűlésbe, a székesfővárosi törvényhatósági bizottságba. Tafler ingatlantulajdonosként is nagy befolyást szerzett: nemcsak a budapesti körúton és körzetében, hanem Bécsben is számos bérpalotát, bérházat építtetett, birtokolt.³ Stern Ármin is jelentős mértékben segítette a székesfőváros fejlődését: az elsők között építtetett a körúton bérpalotákat, „bár akkor nagyon kockázatos befektetés volt még az az építkezés”.

Nevéhez fűződik a Teréz körút 23. (1888–89, Wellisch Sándor és Gyula tervezte), a Ferenc körút 41. (1892) és apósával közösen a József körút 31/b (1893–95) építtetése.⁴ A Stern-Tafler házaspár Budapesten és Bécsben összesen 75 bérházat birtokolt.⁵ Az 1910-es évek elején Budapesten az Oktogonnál található reprezentatív Teréz körút 19., Bécsben pedig a IX. kerületi Hörlgasse 14. volt az otthonuk. Anyagi helyzetét a különféle pénzintézeteknél, élete végéig végzett tevékenysége szilárdította meg. Részt vett a Magyar Általános Bizalmi Bank alapításában és igazgatásában, ill. a Magyar Általános Takarékpénztár igazgatóságában. Szociális érzékenysége is megmutatkozott: az Akadémia u. 5.-ben ügyvédi irodát vezetett egy ideig, ahol kizárólag családi ügyekkel és szegényvédelemmel foglalkozott.

Stern Ármin, a zeneszerző

Művészeti érdeklődése két irányban bontakozott ki, a zene és – műgyűjtőként – a festészet terén. A zeneművészetet aktívan is művelte, nem kis eredménnyel: *Zulejka* című balettje a Magyar Királyi Operaházban 1900. április 18-án került bemutatásra. A zeneszerzés alapismereteit a Johannes Brahms köréhez tartozó német zeneszerzőtől, Albert Dietrichtól sajátította el.⁶ A bécsi konzervatóriumban az ismert osztrák romantikus komponista, Anton Bruckner irányításával tanult, aki a wagneriánus irányzat meghatározó képviselőjeként Richard Wagner életművét szimfonikus irányban fejlesztette tovább. Stern Ármin zeneszerzői pályája elején főleg zongoradarabjaival szerzett ismertséget.⁷

Művészi ambícióit ekkor még a felesége is lelkesen támogatta mint dalainak előadója... Egy Orior írói álnéven publikáló szerző a *Zulejka* operaházi bemutatója kapcsán így írt róla a *Pesti Hírlap*ban: „Régi jó barátom a zeneszerző. Együtt jártunk a gimnáziumba, együtt végeztük el a jogot; ő az idősebb, elébb, mint én. Mindig szerettem, gyakran bámultam őt, ki a szorgalom, a kötelességtudás mintaképe volt mindenkor. (...) Egy házban laktunk, ablakaink az udvarra nyíltak, éppen szemközt voltunk mindig egymással. Amikor lefeküdtem, az ő szobájában még mindig égett a lámpa, ott virasztott a könyv mellett néha egész éjjel. Tanulás és zenélés volt minden kedvtelése, könyv és zongora közt osztotta meg idejét. Úgy dolgozott később, mint ügyvéd is, mint aki csak munkával keresi meg kenyerét, csak abból él, amit szerez. Majd megnősült és a felesége kedvéért elment Bécsbe lakni. Ekkor már egészen a zenére adta magát. Neje volt a múzsája, egyszersmind első kritikusa is. Ez a művelt, kedves úriasszony maga is művésznő... A férje első dalait ő vitte a nyilvánosság elé. Az apróbb dalokat követte egy-egy komolyabb szerzemény: szonáta, suite, sőt még egy vonósnégyes is. (...) A szőke, flegmatikus Stern (...) megállapodott, higgadt természetű; bizonyos filozófiai nyugalommal szemléli a világot, egyedül családjának és a zenének él.”⁸

Stern Ármin zeneszerzői főműve végül a keleti, egzotikus környezetben játszódó, háromrészes *Zulejka* című balett lett. Az osztrák drámaíró-librettista, Eugen Brüll (Ady Endre szerelme, Léda, Diósy Ödönné Brüll Adél távoli rokona; a Brahms köréhez tartozó zeneszerző, Ignaz Brüll fivére⁹) által kitalált történet Isztambulban játszódik. Zulejkát a rabszolgapiacon eladják egy basa háremébe. A cserkesz Szamil beleszeret, de nincsen elég pénze, hogy ki tudja onnan váltani, ezért megszervezi a lány szöktetését a háremből, de az örök lelövik, Zulejka pedig kedvese törével véget vet életének. A szerelmespár végül Mohamed hetedik mennyországában talál boldogan egymásra. A *Zulejka* előadásának szakmai színvonalára garanciát jelentett az alkotógárda, élén a koreográfus Smeraldi Cézárral és a zeneszerzőként is jegyzett karmesterrel, Szikla Adolfval. A premier szép siker volt, a kritikák Stern Árminnak, mint elsőműves szerzőnek, kisebb hiányosságokat felrótta ugyan, de összességében szép reményekre jogosító tehetséget láttak benne. A recenziók közül kiemelkedik egy pályatárs, a zenekritikusként is tevékenykedő Merkler Andor zeneszerző (1861–1920) a főpróbát követő, a premier napján megjelent elemzése a *Magyarország* című lapban. Merkler maga is számos hegedű-, zongora- és zenekari dara-

bot írt, *Fanchon szerelme* című egyfelvonásos vígoperáját-daljátékát pedig 1890-ben mutatta be az Operaház. Igényes bírálatában szakmai szemmel világított rá Stern Ármin balettjének hiányosságaira és erényeire, hangsúlyozva a romantikus francia balett egyik legjelesebb mestere, Léo Delibes és Anton Bruckner hatását is: „A Zulejka zenéje határozott talentumra vall, olyan talentumra, amely továbbfejlesztés mellett jelentősebb eredményeket is képes lesz elérni. Ami hibája van még, ezek olyan jelentéktelen, úgyszólván alaki hibák, amelyek többnyire megelőzik a teljes művészi leszűrődést. Kiemeljük ennek ellenében a szerző kiváló érzékét a melódia iránt. Ha nem is mindig eredeti, de tetszetősek az ő dallamai. Fülbelopódozók és elegánsak. Különösen tánczenéje az, amely melodikus volta mellett rendkívüli erős ritmikai érzéket árul el. Igazi, hamisíthatatlan balett-zene. Keringői különösen sikerültek. Így a Zulejka *Valse lento*-ja Léo Delibes-nak is becsületére vált volna, olyan andalítóan bájos. Stern Ármin tudása sem hétköznapi. Bruckner kitűnő iskolája meglátszik rajta. Olyan polifonkidolgozást, amilyent a szerző helyenként produkál, csakis alapos, komoly tanulmányok előzhettek meg. Így sajtátíthatta el azt a bizonyos készültséget is, amely választékos harmonizálásában és modulációinak korrekt szabály-

szerűségében nyilvánul. Balett-zenénél szintén szokatlan az a komoly munka, amely a Zulejkát általában jellemzi. Különösen a hangulat- és jellemfestéseknél látjuk ezt eklatánsul megnyilatkozni. (...) Zulejka bájos keringőt lejt. Fátolytáncnak nevezi ezt a szerző, aki ebben Delibes méltó követőjének bizonyul. (...) A záró-galopp kissé banális, de annál talpalávalóbb.”¹⁰ A *Zulejka* összesen 17 előadást ért meg a budapesti Operaházban 1900. április 18. és 1901. november 23. között. Ezt követően Stern Ármin balettje feledésbe merült, a szerző pedig más kompozícióval nem állt a nagyközönség elé.

Stern Ármin és a Szépművészeti Múzeum

Stern Ármin már a balett bemutatója előtt is értékes műgyűjteménnyel rendelkezhetett. Sajnos a hiányos dokumentáció miatt nem lehet rekonstruálni a kollekció létrejöttét. A németalföldi képek ismert gyűjtője elsőként egy magyar képpel állt a nagy nyilvánosság elé. A millennium kiemelt eseménye volt a Múcsarnok mai városligeti épületének megnyitására rendezett reprezentatív kiállítás, amely az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat szervezésében, az akkori akadémikus ízlés szellemében adott áttekintő képet a magyar képző-

művészetről. A tárlatra Stern Ármin Magyar Mannheimer Gusztáv *Pergola*, *Capri* című festményét adta kölcsön, amely a katalógusban 816-os számmal szerepelt.¹¹ Dr. Stern Ármin kapcsolata a Szépművészeti Múzeummal mindössze három évre, az 1910 és 1912 közötti időszakra szorítkozik. A Régi Képtárat németalföldi gyűjteményéből összesen kilenc festménnyel gyarapította, továbbá két, azóta elveszett képet ajándékozott a Modern Képtárnak (ma 1800 utáni Gyűjtemény), és öt festményt helyezett letétbe a Régi Képtárban. A Szépművészeti Múzeummal Stern Ármin a Régi Képtár igazgatója, Térey Gábor révén vette fel a kapcsolatot, akivel barátok voltak. A tudományos pályafutását Németországban kezdő, nemzetközi tekintélynek számító Térey elsődleges fontosságúnak tartotta, hogy a kultúrát támogató nagy- és középpolgári mecénásokkal szoros barátságot alakítson ki. A nagypolgári gyűjtők közül Nemes Marcell, Hatvany Ferenc, Herzog Mór Lipót, Gerhardts Gusztáv és Pick Adolf, a középpolgárok közül pedig Stern Ármin, Glück Frigyes és Enyedi Lukács önzetlenül adományoztak is a Régi Képtár számára azt az elvet tartva szem előtt, hogy a műalkotások ne a vagyonos gyűjtők lakásai-
ban legyenek elzárva, hanem közkinccsé válva

az általános kulturális gyarapodást szolgálják.¹⁹ Stern Ármin Térey Gáborral közösen választotta ki gyűjteményéből a múzeumnak ajánlott műtárgyakat. Az adományozás motívációját is feltárta a Szépművészeti Múzeum igazgatójának, dr. Kammerer Ernőnek írt 1910. ápr. 12-i levelében. Írásából kitűnik, miként a Monarchia felemelkedéséhez és Magyarország polgárosodásához személyesen is hozzájáruló generációja, ő is őszintén hitt az idealisztikus elképzelésekben: „Ha aránylag szerény számban is, de mélyen érzett hazafias kötelességet vélek teljesíteni akkor, mikor oly nagy kulturális célt szolgáló intézetnek, mint amilyen a Szépművészeti Múzeum, gyűjteményem néhány festményét átengedem s ezzel részemről is hozzájárulok ahhoz, hogy képtárunk műkincseit gyarapítsam és a szépművészet iránti érzéknek nagyközönségünkben való erősítését és fejlesztését előmozdítsam.” Az adományozás révén Stern Ármin elnyerte az udvari tanácsosi kinevezést. Ennek érdekében Kammerer Ernő 1910. április 16-i felterjesztésében fordult Zichy János vallás- és közoktatásügyi miniszterhez. A címet Ferenc József és Khuen-Héderváry Károly magyar miniszterelnök két hónappal később, 1910. június 12-én ítélte oda a műgyűjtőnek.²⁰

A műtárgyak a következők, leltári számmal, a bekerülés dátumával és korabeli értékbecsléssel

I. Ajándékképek a Régi Képtár részére

- Ismeretlen holland festő, 1650-es évek / Pieter de Hooch köre (Thomas de Keyser képeként került be): *Családi portré*, olaj, vászon, 85,5 x 107,5 cm. Ltsz. 3928. 1910. IV. 12. – 40 000 K
- Emanuel de Witte: *Az amszterdami Oude Kerk belseje*, olaj, tölgyfa, 63,5 x 52 cm. Ltsz. 3929. 1910. IV. 12. – 20 000 K
- Ismeretlen festő, délnémet iskola, 15. sz. vége (Stern Ármin gyűjteményében Hans Pleydenwurff alkotásaként szerepelt, Térey Gábor a helyszíni szemle során állapította meg a festő ismeretlen mivoltát): *Krisztus levétele a keresztről*, olaj, tölgyfa, 153,5 x 167,5 cm. Ltsz. 3930. 1910. IV. 12. – 15 000 K
- Jan Davidsz. de Heemnek tulajdonítva: *Csendélet rómerrel, ezüstkancsóval, kenyérrel és osztrigával*, olaj, tölgyfa, 95,7 × 77,3 cm. Ltsz. 3931. 1910. IV. 12. – 10 000 K
- Joos van Craesbeeck: *Mulató társaság*, olaj, tölgyfa, 72 x 50,5 cm. Ltsz. 3932. 1910. IV. 12. – 8000 K¹²
- Jacob Gillig: *Halcsendélet folyóparton*, olaj, vászon, 67,5 x 88,5 cm. Ltsz. 4066. 1911. I. 31. – 5000 K
- Gillis Mostaert: *Bordélyjelenet* (Marten van Cleve *A Szent Család* c. képeként került be), olaj, tölgyfa, 40 x 35,5 cm. Ltsz. 4067. 1911. IV. 10. – 2000 K
- Nicolas de Vree: *Állatsereglet* (Az amszterdami állatkert részlete címmel került be), olaj, tölgyfa, 28,5 x 36,7 cm. Ltsz. 4372. 1912. V. 25. – 2000 K
- Nicolas de Vree (Stern Ármin még Abraham Storck alkotásaként ajándékozta, de a Szépművészeti Múzeum leltárába már Nicolas de Vree festményeként került be): *Állatsereglet* (Az amszterdami állatkert részlete címmel került be), olaj, tölgyfa, 29x37 cm. Ltsz. 4373. 1912. V. 25. – 2000 K

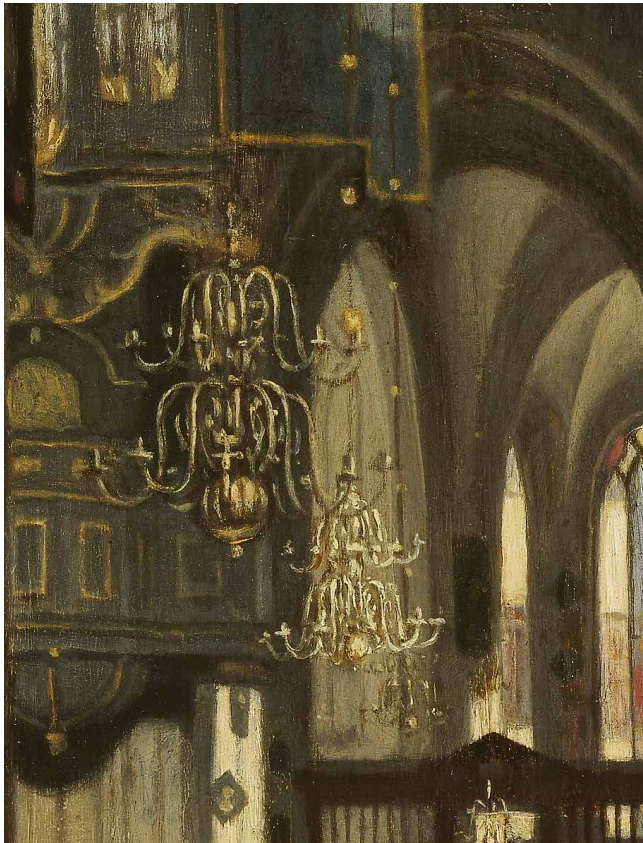
A Stern Ármin által a Régi Képtárnak adományozott festmények közül öt provenienciája tovább is visszavezethető. Stern Ármin közülük a legtöbbet, négyet: az ismeretlen délnémet mester¹³, Joos van Craesbeeck¹⁴, Jacob Gillig¹⁵ és Gillis Mostaert¹⁶ alkotásait Bécsben, Friedrich Schwarz műkereskedésében (Kunsthandlung Friedrich Schwarz, Bécs, I. Nibelungengasse 1.) vásárolta, míg Emanuel de Witte művét az amszterdami Frederik Muller & Co. aukciónál (Doolenstraat 10) árverésén¹⁷.

II. Letétképek 1912. II. 24-től rövid időre letétbe helyezve a Régi Képtárban

Carel Fabritius: *Egy olvasó férfi képmása*, Jan Pynas: *Keresztelő Szent János prédikációja*, Gillis van Tilborch (Tilborgh): *Paraszttársaság a korcsma előtt*, Willem de Poorter: *Jelenet Diana templomában*, Pieter Lastman: *Pásztor-idyll*

III. Elveszett ajándékképek a Modern Képtár (ma 1800 utáni Gyűjtemény) részére

- Otto Heinrich Engel: *Frieslandi leányok*, olaj, vászon, 62,4 x 83 cm. Ltsz. 3952. 1910. IX. 15. – 2000 K (a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz került letétbe, ahol valószínűleg az 1956-os forradalom alatt nyoma veszett; az 1957-es múzeumi leltárrevízió során már hiányként tüntették fel)
- Ary Scheffer: *Mária egy női szenttel*, olaj, vászon, 73 x 59 cm. Ltsz. 4070. 1911. IV. 29. – 2500 K (a II. világháborúban megsemmisült mint a Legfőbb Állami Számvevőségnek kiadott letét)¹⁸



Tipikus flamand csillárok az amszterdami Oude Kerk belsejét ábrázoló képről

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Kép a képben. Egy fiút bagollyal ábrázoló festmény mint vanitas szimbólum a *Családi portréről*

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Ismeretlen holland festő,
1650-es évek / Pieter de Hooch köre:
Családi portré

A Stern Ármin által adományozott képek közül a legértékesebb darab az 1650-es években alkotott, valószínűsíthetően a delfti iskolához tartozó ismeretlen holland festő alkotása, a *Családi portré*. Az olajfestmény az 1630-as évekig a legnépszerűbb németalföldi portréfestőnek számító, Rembrandt művészetére befolyást gyakorló, de az egy évtizeddel fiatalabb pályatársa által elhomályosított nevű Thomas de Keyser (1596 k. – 1667) műveként került be a gyűjteménybe. A Szépművészeti Múzeum hivatalos értékelése Keyser jelentős munkái közé sorolta a képet: „Thomas de Keyser művét 40.000 koronában értékeljük, mert az a kitűnő amszterdami arcképfestőnek nagyobb hatású képe, amelyen mestere világított szobában egy öt tagból álló holland családot tüntet fel.”²¹ Bár a nemzetközi szakirodalomban a festményt sehol sem tartották nyilván Keyser alkotásaként, Térey Gábor csak egy évtizeddel később, 1924-ben kérdőjelezte meg szerzőségét. Innentől a leltárban kérdőjellel jelölték meg Keyser nevét,

a kiadványokban pedig „Thomas de Keyser stílusa” megnevezéssel tüntették fel az alkotást.²² A Régi Képtár vezetőjeként, majd a Szépművészeti Múzeum főigazgatójaként korszakos jelentőségű Pigler Andor készítette el elsőként a Régi Képtár katalógusát, amelyben szintén Keyser modorában alkotó művészt jelöl meg szerzőként. Az ismeretlen festő személyére nézve Pigler azt a tézist fogalmazta meg, hogy talán azonosítható a berlini Bode Múzeum (akkor még Kaiser-Friedrich-Museum) II. világháború alatt megsemmisült 750. leltári számú képének – álláspontja szerint – szintén Keyser stílusában alkotó szerzőjével.²³ Pigler Andor a Szépművészeti Múzeum *Megjegyzések németalföldi képmásokhoz* című tanulmányában rámutat, hogy a Keyser modorában festett képen a reneszánsz és a barokk kor azon etikettje nyilvánul meg, hogy a közös képmezőben a férj a heraldikai értelemben vett jobb oldalon, a feleség pedig a bal oldalon jelenik meg.²⁴ A németalföldi polgárcsaládot ábrázoló festmény a nemek és a generációk (a házaspár mellett egy nagyobb lány-, egy kisebb fiúgyermek és egy kisbaba a kép főalakjai) társadalmi helyzetét is tükrözi. Miként a nemzetközi szaktekintélynek számító Rudi Ekkart, a hágai Rijksbureau voor Kunsthistorische Documen-

tatie volt igazgatója kiemeli, nem véletlenül szerepel az asszony térdén kinyitva a korszak morális irodalmának közismert darabja, Jacob Cats *Házasság (Houwelick)* (1625) című könyve. A háttérben egy fiút bagollyal ábrázoló kép látható (kép a képben)²⁵, melyben a bagoly egyfajta „vanitatum vanitas”-szimbólumként a mulandóságra emlékeztet. A Régi Képtár 2000-es összefoglaló katalógusa már nem köti a képet egyik mester iskolájához sem, mindössze 1650-es évekbeli holland festőként határozza meg az alkotót.²⁶ A Régi Képtár 2011-ben megjelent új katalógusában Rudi Ekkart *Holland és flamand 17–18. századi arcképek* című tanulmánya teljesen elveti a Keyser stílusához kapcsolódó attribúciót és a 17. sz. harmadik negyedének delfti iskolájának tulajdonítja a festményt. A keletkezést a ruhák stílusa alapján 1655 és 1658 közé datálja. A legszembetűnőbb elem, a perspektívájában elrajzolt, nagy szögben lejtő kőcokkás padló és a feleség oldalra fordított fejének kidolgozásában Ekkart leginkább Rembrandt követője, a delfti iskola kiemelkedő egyénisége, Pieter de Hooch (1629–1684) hatását véli felfedezni, de hangsúlyozza, álláspontja nem több hipotézisnél...²⁷



Ismeretlen holland festő (Pieter de Hooch köre): *Családi portré*, 1650 körül, olaj, vászon, 85,5 x 107,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Ltsz. 3928)
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Emanuel de Witte: *Az amszterdami Oude Kerk belseje*, olaj, tölgyfa, 63,5 x 52 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Ltsz. 3929)
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Ismeretlen festő (délnémet iskola): *Krisztus levétele a keresztről*, 15. sz. vége, olaj, tölgyfa, 153,5 x 167,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Ltsz. 3930)
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Emanuel de Witte: Az amszterdami Oude Kerk belseje

A németalföldi zsánerfestészet egyik kedvelt témája a templombelsők építészeti igényű ábrázolása, ennek egyik legjelentősebb mestere a holland Emanuel de Witte (1617–1692). A festő delfti tanulmányait követően Amszterdamban alkotott és a protestáns templomok mellett az amszterdami zsinagógát is megörökítette. Képein mesterien alkalmazta a sötét és világos fények éles kontrasztját és élethűen mutatta be a templomlátogatók figuráit (gyakran kutyák kíséretében). Amszterdam legrégebb – 1306-ban felszentelt, majd 1578-tól protestáns – templomát, az Oude Kerket (jelentése: régi templom) gyakran megfestette: a Stern Ármin gyűjteményéből a Szépművészeti Múzeumba került olajfestmény párdarabjai a londoni National Gallery, a washingtoni National Gallery of Art és az amszterdami Kramer Collection gyűjteményeiben találhatók meg.²⁸ Pigler Andor a Régi Képtár katalógusaiban a strasbourgi múzeumba, a kasseli galériába és az 1930-ban az amszterdami D. A Hoogendijk & Co. műkereskedésben eladott enschedei magángyűjteménybe került variációkat emeli ki. Witte festményét dr. Stern Ármin Amszterdamban, Ladislaus Bloch döntően németalföldi mesterek alkotásait tartalmazó bécsi gyűjteményének 1905. november 14-i árverésén vásárolta a Frederik Muller & Co. aukciósházban.²⁹ A kép az aukció katalógusában 77. sorszámmal szerepelt.³⁰ Stern Ármin az amszterdami aukción vásárolt Witte-képet – Térey Gáborral együtt – érdemesnek találta arra, hogy a Szépművészeti Múzeumban nyerjen végleges elhelyezést. A múzeum

hivatalos műbírálata a következő: „Emmanuel de Witte-nek, ki képtárunkból eddig hiányzott egy meleg tónusban tartott templom belsejét ábrázoló jeles festményét kaptuk, amely 20.000 koronára értékelendő.”³¹ Takács Zoltán a *Művészet* című folyóiratban a képet mint „Emanuel de Witte templominterieurjeinek egyik legjobbját” jellemezte.³²

Ismeretlen festő, délnémet iskola, 15. sz. vége: Krisztus levétele a keresztről

Stern Ármin gyűjteményében Hans Pleydenwurff (1420 körül – 1472) alkotásaként szerepelt a *Krisztus levétele a keresztről* c. olajfestmény, amelyet tulajdonosa Bécsben, Friedrich Schwarz műkereskedésében vásárolt.³³ A Bambergből a gótika stílusában alkotó mesterként induló, majd Nürnbergben a németalföldi festészet hatására a naturalisztikusabb, realistább irányzat felé forduló, a város vezető festőjévé vált Pleydenwurff szerzőségét Térey Gábor kérdőjelezte meg a helyszíni szemle során. A Szépművészeti Múzeum az alábbi szakvéleményt adta az ismeretlen német festő alkotásaként bekerült műről: „Nagyon kíváncsian kiegészítés végül az ajándékozó által (Hans) Pleydenwurffnak nevezett keresztlevétele, amelyet 1500 körül egy kiváló német festő festett, és amelynek mozgalmas kompozíciója épp oly értékes, mint a remek tájrészletek, amelyekbe a művész a cselekményt állította. Becsértéke e festménynek 15.000 korona...”³⁴ Takács Zoltán „16. század elejéről való német festmény”-ként határozta meg a képet, amelyen – mint kiemelte – „főleg a sváb festészet ismertető

jelei fedezhetők fel.”³⁵ Pigler Andor is a 16. sz. elejére, valószínűleg a Bodeni-tó vidékére teszi a mű keletkezését.³⁶ A festményről a legátfogóbb elemzést Kenczler Hugó írta az *Archaeologiai Értesítő* 1910-es számában. Kenczler alaptézisében megkérdőjelezi a németalföldi művészet hegemon befolyását a német művészetre és a Stern Ármin gyűjteményéből származó képpel érvelve a Bodeni-tó környékére lokalizálja a kiindulópontot: „A német festészet egész fejlődésének érdemét a németalföldi festészet hatásának tulajdonította. (...) Egyelőre úgy látszik, hogy a fejlődés útja s a művészet terjeszkedésének a módja a városok egymás közti kereskedelmével áll kapcsolatban, s hogy a művészet története a fejlődés kérdésének az eldöntésénél a kereskedelmi útvonalak nyomán fog haladni. A gócpont pedig alighanem a Bodeni-tó partjánál, Reichenauban, Konstanzban, Baselben, e régi közvetítő kereskedelmi s kultúrcomókban lesz keresendő... Ez iskolának egyik érdekes, szép s elég késői terméke a mi képünk is...” Az alakok ábrázolása alapján 1475 és 1480 közé teszi a kép keletkezését, „mikor a lelki folyamatok individuális ábrázolása már megindult, de még ki nem fejlődött, s amikor a test, s annak mozdulatában az ismeretek foka elég kezdetleges volt”. Ezzel ellentmond a Szépművészeti Múzeum bírálatának, amely ugyanarra a magas szintre helyezte a figurák és a háttér kidolgozását. A kép jelentőségét Kenczler egyrészt a háttér, a részletek kidolgozásában határozta meg, másrészt a mesteri színharmóniát emeli ki, melyekből egyértelműsítette a Bodeni-tó melletti attribúciót: a háttérben a természet és a város



Tyúk és kakas a *Bordélyjelenet* című képről
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

épületei „mint festői egész vannak kezelve. (...) E részekben tehát egészen világosan felismerhető a levegő perspektíva sajátosságainak önkéntelen finom megfigyelése, oly sajátosság, mely e korban nem volt tulajdonképpen a német művészet egészének problémája, de melyet a német festészet egyetlen területe: a Bodeni-tó környéke az emlékekből vonható következtetések alapján a XV. század elejétől kezdve művelt. A képnek másik említett sajátossága: a páratlan szép színharmónia, a melynek a megalkotása egyenesen céltudatosnak mutatkozik e képen, szintén a Bodeni-tó iskolájának a sajátossága.”³⁷

Gillis Mostaert: Bordélyjelenet

Marten van Cleve *Szent Család*jából Gillis Mostaert *Bordélyjelenete* – egyike azon kevés képeknek, ahol a festő meghatározásán túl a kép címe – egyébként számos módosítás után – olyannyira megváltozott, hogy teljesen ellentétes jelentéstartalommal bír. Stern Ármin az olajfestményt Bécsben Friedrich Schwarz műkereskedésében vásárolhatta, ahol 1900-ban azt a parasztokat ábrázoló zsánerképeivel és tájképeivel id. Peter Bruegel és Hieronymus Bosch hatása alatt alkotó Marten van Cleve (1527–1581) műveként kínálták eladásra.³⁸ A Szépművészeti Múzeum részére is így ajánlotta a képet Stern Ármin, aki 1911. április 10-i, Térey Gábor részére írt felajánló levelében a szakrális téma (legalábbis akkor ezt még nem vonták kétségbe) különlegesnek számító világi ábrázolására is felhívta a figyelmet: „Marten van Cleve flamand festőnek a Szent Családot profán felfogásban ábrázoló festményét

a Szépművészeti Múzeumnak adományozom... A felajánlott mű (...) hivatva lesz Pieter Aertsen és Joachim Beuckelaer mellett a 16. századbeli flamand iskolát képviselni...” Térey Gábor 1911. IV. 14-i hivatalos értékelése sem kérdőjelezte meg Cleve személyét: „Az ajándék igen jellemző munkája egy nálunk ismeretlen és ritka flamand festőnek a XVI. sz. első feléből és igen jól illik flamand osztályunk keretébe.” A kép értékét 2000 K-ban határozta meg a múzeum. A Leltárkönyv korabeli leírása hangsúlyozza a téma aktualizálását és korabeli környezetbe helyezését: „A Szent Család. Egy hollandi lakás belsejében van ábrázolva, (...) jobbról egy asszony beszélget a vele szemben álló iparossal, miközben az ajtóra támaszkodik. A háttérben egy lajtorján egy ifjú visz ágyneműt az erkélyen várakozó és visszanező fiatal asszonynak...” A képen megjelenő állatokat (kutya, macska, szemegető jérce és kakas) is tételesen felsorolja az összegzés.³⁹ Cleve szerzőségét 1912-ben Sander Pierron kérdőjelezte meg *Les Mostaert* c. könyvében. A Bosch-utánpótlóként számontartott, zsáner- és tájképfestőként jegyzett flamand Gillis Mostaert (1528–1598) személyéhez kötötte az általa *A Szent Család a parasztnál* címmel ellátott festményt.⁴⁰ Mostaert egyébként közeli kapcsolatban állt Cleve-vel: miként más antwerpeni művészek esetében, az ő tájképein is festett figurákat... A festményt 1913-ban Utrechtben a korai németalföldi festészet és szobrászat kiállításán mutatták be, „Gillis Mostaertnek tulajdonítva”, a katalógusban „talán Marten van Cleve köréből” megjegyzéssel. Itt tették fel elő-

ször a téma adekvátságát is: *A menekülő Szent Család pihenője (?)* cím mellett a katalógus leírásában Mária és a gyermek Krisztus neve is már kérdőjellel szerepeltek.⁴¹ A szakirodalom ezt követően elfogadta Gillis Mostaert szerzőségét, így Paul Wescher is a Thieme-Becker Lexikon 1931-es XXV. kötetében jegyzett szócikkében.⁴² Egyedül Friedrich Winkler nem osztotta ezt a nézetet, aki a *Die altniederländische Malerei* c. könyvében (1924) kifejtette, a kép kvalitásosabb, mint a festő más alkotásai.⁴³ A Régi Képtár katalógusaiban Pigler Andor egyértelműsítve Mostaert szerzőségét a *Németalföldi háztartás* címet adta a képnek, de – egy másik bibliai témát is bevonva az interpretációba – nem zárta ki a *Szent Pál és Silas a tömlőctartó házában* elnevezés lehetőségét.⁴⁴ A festmény Radványi Orsolyánál *Flamand háztartás* címmel szerepel.⁴⁵ A Szépművészeti Múzeum manierista anyagát 2008–2009-ben a hamburgi Bucerius Kunst Forumban bemutató *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa* c. kiállítása nyitva hagyva az interpretációs lehetőségeket, *A bordélyban* vagy *Menekülés Egyiptomba* elnevezéssel mutatta be a festményt.⁴⁶ A Szépművészeti Múzeum mai nyilvántartása a *Bordélyjelenet* címet tekinti a kép lényegét leginkább kifejezőnek. Miként a cím változásaiból is nyomon követhető, a kép értelmezése igen tág intervallumot feltételez. Az elnevezés lenyomatát adja a különféle korok általános erkölcsi felfogásának is, ezért nem meglepő, hogy a saját korában, a 20. század elején és ma teljesen eltérő, egymásnak ellentmondó inter-



Gillis Mostaert: *Bordélyjelenet*, olaj, tölgyfa, 40 x 35,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (Ltsz. 4067)

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

pretációk lehetségesek. A közmorál által döntő módon meghatározott befogadáesztétikai megközelítésen túl az újabb és újabb művészettörténeti kutatások segítenek feltárni a képek keletkezésének körülményeit és számos esetben – a németalföldi festészetre ez különösen érvényes – ma már érthetetlennek tűnő szimbolikájakat, így lehetővé válik az eredeti szerzői szándék tudományos meghatározása. A 20. század eleji befogadó – miként Stern Ármin a levelében írja – „a Szent Családot profán felfogásban”, holland polgári-iparos közegben látta, a Szent Család által képviselt erkölcsi tökéletesség és a gyarló, romlott emberi természet kontrasztjára hegyezve ki a mondanivalót. A képen látható anya-gyermek és a távolabb ülő idősebb, szakállas férfi nem feltétlenül egyértelműsíti a Szent Családként való azonosítást, a környezet azonban inkább indokolttá teszi a *Flamand háztartás* vagy a *Bordélyjelenet* címet. Az utóbbi a háttal látható, ajtóra támaszkodó nő és férfi hódolója, az erkélyen lévő hölgy és a neki ágyneműt vivő fiatalember, ill. a kép állatszimbolikája (a ma is általános macskanőísség-termékenység-bujaság megfeleltetésen túl a korabeli németalföldi közgondolkodásban ikonográfiában a kutyát az erkölcs telenség, a szemérmertlenség megtestesítőjének is tekintették⁴⁷ és a szárnyasok is erotikus szimbólumoknak számítottak⁴⁸) miatt egyértelműsíthető.

Egy félbemaradt életű

Stern Ármin életének utolsó évtizede – személyes életében és közéleti pályafutásában egyaránt – a megtorpanás és a válságok jegyében telt el. A politikai életbe 1909-ben kapcsolódott be, amikor a VI. kerület polgársága a fővárosi közgyűlés, a székesfővárosi törvényhatósági bizott-

ság tagjává választotta. Udvari tanácsosi kinevezésekor írt 1910-es hivatalos életrajza kiemeli, Stern Ármin a liberális-demokrata irányzathoz tartozott és a fővárosi közgyűlésben „példaadó buzgalommal vesz részt az üléseken”. Politikai eszmerendszer tekintetében legközelebb Vázsonyi Vilmoshoz állt, de úgy látta, hogy a korszak meghatározó liberális politikusának pártja, a fővárosi polgárságot tömörítő Polgári Demokrata Párt nem tud igazán hatékony lenni a nagypolitika színterén. Stern Ármin ezért Tisza István 1910 februárjában megalkított Nemzeti Munkapártjához csatlakozott, ahol gyakorlatilag teljesen marginalizálódott. Tisza az 1910. júniusi országgyűlési választáson a VI. kerületben éppen Vázsonyival szemben indította Sternt, aki végül alulmaradt a választási küzdelemben. A szavazópolgárok a már sokszor bizonyított, nagy hatású Vázsonyinak adtak bizalmat, nem a nagypárt színeiben induló, de a politikában még kezdőnek számító zeneszerző-műgyűjtőnek.⁴⁹ Stern politikai tevékenysége így a fővárosi közgyűlésre korlátozódott, ahol 1916. december 6-ig vett részt az üléseken.⁵⁰ Stern Ármin magánéletét is egyre inkább beárnyékolták a személyes tragédiák. Egyetlen gyermeke, Rudolf állandó pszichiátriai kezelésre szorult, majd elhunyt. A halála után zajló örökösödési per kapcsán a *Pesti Napló* cikke a következőképpen jellemezte személyiségét: „Ez a szerencsétlen fiatalember (...) életének legnagyobb részét ideggyógyintézetben és elmekórházakban töltötte el. Már kora ifjúságában különc viselkedést tanúsított, zárkózott természetű, ideges, ingerlékeny ember volt, de azért a legszebb reményekre jogosított. (...) Rudolf 1930 januárjában meghalt, élete utolsó tizenégy évében a Schwarczer-féle szanatórium lakója volt.”⁵¹

Stern Ármin házassága teljesen megromlott, végül 1916-ban ki is mondták a válást. A nagyvilági életet élő Tafler Kornélia második férje a nála 17 évvel fiatalabb, ismert osztrák karomester, Rudolf Nilius (Bécs, 1883 – Bad Ischl, 1962) lett. Stern Ármin nem sokkal halála előtt ismét megházasodott, második felesége a nagy nyilvánosság számára inkognitóban kívánt maradni.

Egy félbemaradt életűt lezárásaképp Stern Ármin 1922 karácsonyán hunyt el, előbb, mint apósa, Tafler Kálmán, aki 1923 áprilisában halt meg. Fia, Rudolf halálát követően az 1930-as évek első felében elhúzódó örökösödési harc vette kezdetét a két feleség és a Stern Gyula – Tafler Malvin házaspár között. Az értékes gyűjtemény szétszóródott, csupán a Szépművészeti Múzeumnak adományozott képek őrzik egykori tulajdonosuk emlékét.

- 1 Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újtító a Szépművészeti Múzeumban*. Budapest, 2006, Szépművészeti Múzeum. 87–88. o. (idézet), 80. és 134. o.; Radványi Orsolya: *Térey Gábor múzeumszervező és tudományos tevékenysége a Régi Képtár élén (1896–1926)*. Doktori disszertáció. Budapest, 2008, ELTE Művészettörténeti Intézet Doktori Iskola. 99–100. o. (idézet), 87. és 145. o.
- 2 Vajda József – özv. dr. Stern Árminné: A méltóságos muzsikos ügye – a másik oldalról. In: *Pesti Napló*, 1932. júl. 3. 36. o.
- 3 Vörös Károly: Budapest legnagyobb adófizetői 1903–1917. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából* 17. kötet, 1966. 145–196. o.
- 4 Vörös 1966. i. m. 145–196. o.
- 5 Békebeli milliomosok válása – halottgyalázási perrel súlyosbitva. In: *Pesti Napló*, 1932. márc. 22. 4. o.
- 6 Zulejka. In: *Magyarország*. 1900. április 18. 7–8. o.

- 7 (k.i.): Zulejka. In: *Pesti Napló*, 1900. április 19. 3. o. és Operaszínház. In: *Vasárnapi Újság*, 1900. április 22. 255. o.
- 8 Orior: Zulejka – és szerzői. In: *Pesti Hírlap*, 1900. április 19. 6. o.
- 9 *Ady Endre levelei*. Szerk. Belia György. Budapest, 1983, Szépirodalmi Könyvkiadó. 83. o. – 146. Ady Endre – Bíró Lajosnak. (Nizza, 1904. okt. 10.)
- 10 Merkler Andor: A „Zulejka” zenéjéről. In: *Magyarország*, 1900. április 19. 8–9. o. Magyar Állami Operaház Emléktára recenziógyűjteménye
- 11 1896. ezredéves országos kiállítás Budapesten. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által a városligeti új Múcsarnokban rendezett kiállítás ideiglenes tárgymutatója. Az új Múcsarnok alaprajzával. Budapest, 1896, Franklin Társulat Nyomdája, 48. o.
- 12 A Craesbeeck-kép részletes elemzése: Gosztola Annamária: *A flamand barokk életképfestészet tematikai és interpretációs kérdéseinek összefüggései a holland realista festészet tükrében*. Doktori disszertáció. Budapest, 2007, ELTE Művészettörténeti Intézet Doktori Iskola. 126–129. o.
- 13 *Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa*. Készítette: Pigler Andor. Előszó: Fülep Lajos. Budapest, 1954, Akadémiai Kiadó, 148. o.; *Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste Szépművészeti Múzeum Budapest*. Bearbeitet von Andor Pigler. Budapest, 1967, Akadémiai Kiadó, 675. o.
- 14 Pigler 1954, i. m. 130. o.; Pigler 1967, i. m. 161. o.
- 15 Pigler 1954, i. m. 228. o.; Pigler 1967, i. m. 262. o.
- 16 Pigler 1954, i. m. 376. o.; Pigler 1967, i. m. 468. o.
- 17 Pigler 1954, i. m. 633. o.; Pigler 1967, i. m. 775–776. o.
- 18 *Háborús műtárgyvesztésgyjegyzékek I. füzet. Az Országos Szépművészeti Múzeum háborús veszteségeinek jegyzéke*. Összeáll. dr. Jeszenszky Sándor. (Kézirat) Bp., 1952, Múzeumok és Műemlékek Országos Központja. 63. o. (563. tétel)
- 19 Radványi 2006, i. m. 80. és 134. o.; Radványi 2008, i. m. 87. és 145. o.
- 20 *Hivatalos Közlöny* 1910. 14. sz. 209. o.: Személyi hírek / Címadományozások
- 21 Szépművészeti Múzeum Irattár 647/1910
- 22 Rudi Ekkart: *Old Masters Gallery Catalogues. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Volume 1. Dutch and Flemish portraits 1600–1800. / A Régi Képtár katalógusai. Szépművészeti Múzeum, Budapest. 1 kötet. Holland és flamand 17–18. századi arcképek*. Leiden, Primavera Press & Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011. 107–110. o.
- 23 Pigler 1954, i. m. 297. o.; Pigler 1967, i. m. 353. o.
- 24 Pigler Andor: Notices sur quelques portraits néerlandais / Megjegyzések németalföldi képmásokhoz. In: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 21. 1962. 55–74. o., 132–140. (135. o.)
- 25 Rudi Ekkart 2011. i. m. 107–110. o.
- 26 *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters’ Gallery. Summary catalogue. Volume 2. Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Edited by Ildikó Ember and Zsuzsa Urbach. Authors: Ildikó Ember, Annamária Gosztola, Zsuzsa Urbach. Budapest, 2000, Szépművészeti Múzeum. 49. o.
- 27 Rudi Ekkart 2011. i. m. 107–110. o.
- 28 <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/emanuel-de-witte-the-interior-of-the-oude-kerk-amsterdam> – London, National Gallery, o., v., 51,1 x 56,2 cm. Ltsz. NG1053

<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.130808.html> – Washington, National Gallery of Art, o., v., 80,5 x 100 cm. Ltsz. 2004.127.1 <http://www.thekremercollection.com/emanuel-de-witte/> – Amsterdam, Kramer Collection – o., v., 80,5 x 69,5 cm

29 Pigler 1954, i. m. 633. o.; Pigler 1967, i. m. 775–776. o.

30 Collection Ladislaus Bloch de Vienne. Tableaux anciens. Vente le 14 Novembre 1905 chez Frederik Muller & Cie. (Catalogue des tableaux anciens formant la collection de Monsieur L. Bloch à Vienne; la vente aura lieu à Amsterdam le 14 novembre 1905 ... sous la direction de M. M. Frederik Muller & Cie, Doolenstraat 10, Amsterdam.)

31 Szépművészeti Múzeum Irattár 647/1910

32 Hazai Krónika. Takács Zoltán: „Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum...” In: *Művészet*. Szerk. Lyka Károly. 1910. 268. o.

33 Pigler 1954, i. m. 148. o.; Pigler 1967, i. m. 675. o.

34 Szépművészeti Múzeum Irattár 647/1910

35 Takács 1910, i. m. 268. o.

36 Pigler 1954, i. m. 148. o.; Pigler 1967, i. m. 675. o.

37 Kenczler Hugó: Emlékek és leletek. Krisztus levétele a keresztről. Festmény a Szépművészeti Múzeumban. In: *Archaeologiai Értesítő*. 1910. XXX. kötet. 385–392. o.

38 Pigler 1954, i. m. 376. o.; Pigler 1967, i. m. 468. o.

39 Szépművészeti Múzeum Irattár – Leltárkönyv Ltsz. 4067.

40 Sander Pierron: *Les Mostaert. Jean Mostaert die le Maître d’Oultremont. Gilles et François Mostaert*. Michel Mostaert, Brussels, 1912, G. van Oest. 116., 132., 152. o.

41 Katalog. Ausstellung von Nordniederländischer Malerei und Plastik vor 1575. Utrecht, Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen am Mariaplaats, 3 Sept. – 3 Oct. 1913. Utrecht, 1913, L.E. Bosch. 110–111. o. (105. tétszámmal); Pigler 1954, i. m. 376. o.; Pigler 1967, i. m. 468. o.

42 Ulrich Thieme – Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes*. XXV. Leipzig, 1931, E. A. Seemann. 189. o.

43 Friedrich Winkler: *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400–1600*. Berlin, 1924, Propyläen-Verlag. 386. o.

44 Pigler 1954, i. m. 376. o.; Pigler 1967, i. m. 468. o.

45 Radványi 2006, i. m. 422. o.

46 Annamária Gosztola: Gillis Mostaert: Im Bordell oder Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. In: *Sturz in die Welt. Die Kunst des Manierismus in Europa*. Hamburg, Bucerius Kunst Forum. 15. November 2008 – 11. Januar 2009. München, 2008, Hirmer Verlag. 15.

47 Gosztola 2007, i. m. 72. és 127. o.

48 Gosztola 2007, i. m. 108. és 143. o.

49 *Sturm-féle Országgyűlési Almanach 1910–1915*. Szerk. Végváry Ferenc és Zimmer Ferenc. Budapest, 1910, Pázmáneum Nyomda és Irodalmi Vállalat. 472. o.

50 <http://archivportal.arcanum.hu/szkj/opt/a100322.htm?v=pdf&a=start> – Budapest főváros (1892-től székesfőváros) törvényhatósági bizottsága közgyűlési jegyzőkönyveinek adatbázisa – 1873–1949

51 Vajda József: A „méltóságos” muzsikus, a „Zulejka” szerzőjének háromszoros hozománya. In: *Pesti Napló*, 1932. június 26. 11–12. o.

Tranzit
BISTRO

.....

AZ ALIBI FILMKLUBBAN
SEGÍTÜNK MEGSZERVEZNI
KEDVENC FILMED VETÍTÉSÉT
A TRANZIT TERASZÁN

HÍVD EL A HAVEROKAT
EGY LAZA,
FILMNÉZŐS ESTÉRE!

PROJEKTOR
VEZETÉK NÉLKÜLI
FEJHALLGATÓ
SÜTI

KÁVÉ

PATTOGATOTT
KUKORICA

SÖR...

TE MELYIK FILMET NÉZNÉD
MEG ÚJRA?

ZELIG?
ÉDES ÉLET?

NAGYÍTÁS?

ZABRISKIE-POINT?

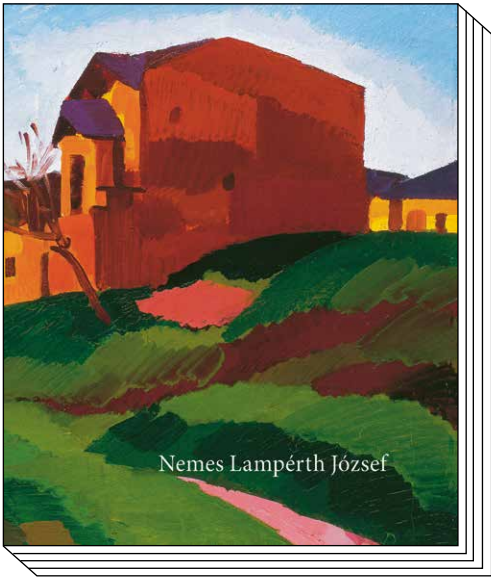
PSYCHÉ?
BETTY BLUE?

PROSPERO KÖNYVEI?

A DOLGOK ÁLLÁSA?

.....

ARTCAFÉ • ÉTTEREM
TERASZ • MOZI



Készman József:
A zöld, a bíbor és a fekete.
Egy fájdalmasan szép művészet körvonalai

GELENCSÉR ROTHMAN ÉVA: NEMES LAMPÉRTH JÓZSEF

Kétségkívül a modern magyar művészet egyik sarokpontja a fiatalon, 32 éves korában elhunyt Nemes Lampérth József életműve. Komor tónusokkal megrajzolt sorstörténete jól ismertnek tűnő, a magyarországi avantgárd történetében standard helyet elfoglaló alkotói egzisztenciát takar. Ha megnézzük a róla készült egykori fotókat vagy eltérő technikával készült önarcképeit, valószínűleg nem a „cukiság” fogalma jut eszünkbe róla: szinte valamennyi képen vissza-köszön lefelé fittyedő, mégis összezárt ajka, holdvilágszerű arca, élénk, csaknem megszállott tekintete. Többnyire mindent tudni lehet róla, és ez a tudni véls oda veti a vele foglalkozót, hogy pont az elmélyülés, újragondolás ne történhessen meg. Ezen fordít egyet a nemrégiben megjelent monográfia, amely sorrendben a negyedik Nemes Lampérthről megjelent önálló kötet. Hogy ez így van, pontosan jelzi jelentőségét, a magyarországi művészet történetében elfoglalt helyét. Mi újat tud mondani tehát ez a gondosan összeállított monográfia? Nem volt könnyű dolga a szerzőnek, hiszen – gondolhatnánk – ki ne tudná, miről van szó? Melyikünknek ne lennének a fejében asszonyosan telt fenekű női aktjai, *A ravatal* hipnotikus vonalai, a Tanácsköztársaság plakátja (*Be a vörös hadseregbe!*) vagy a *Híd a Szajján* csaknem geometrikusra lecsupaszított struktúrája? A művészetről és művészekről vallott közhelyekre erősít rá Nemes Lampérth egész életútja, sorsa. Különc modern művész, akinek nehéz gyerekkora volt – mai szemmel nézve autisztikus személyiség –, szaturnuszi, melankolikus lélek, aki megjárja a háború poklát, megsebesül a fronton, polgári életében nélkülöz, fokozatosan megbolondul, majd banális, de akkoriban kezelhetetlen betegségben fiatalon, magányosan, elborult elmével hal meg. Életműve lezáratlan, s noha csekély számban bizonyosan lappanganak még munkái, mégis jól áttekinthető, művészettörténeti jelentőségét tekintve meghatározó anyag marad

utána. Nemes Lampérth egyszerre modern és hagyományos, aki kapaszkodókat kínál a tradicionálishoz, megmarad a látvány elsődlegességénél, de újszerű, meglepő módon jeleníti meg azt. Pályaíve szinte példaértékű, igazi művészeti útkereszteződés: a nagybányai festészetből kiindulva lett expresszív naturalista (mondta róla Kállai Ernő), a magyar aktivizmus emblematisztikus alakja, a Vasárnapi Kör hallgatag látogatója. Ám aki igazából mindig mindegyik fősodor mellett egy saját, külön bejáratú, magának kitaposott mellék- vagy kísérvágányon haladt, és konok következetességgel nem engedte kilendíteni magát onnan. Úgy lett modern, hogy mindvégig különutas volt. Ezzel összefüggésben az az igazán meglepő dolog is kiderül a könyvből, hogy Nemes Lampérth meglepően konzervatíván, sőt lekicsinylően, elutasítóan viszonyult a vele kortárs művészet fejleményeihez. Nem sokra becsülte a mindenféle „...istákat”, úgy tartotta, amiket pl. az expresszionisták és a futuristák csinálnak, az mind „blöff és humbug”. Úgy tűnik, nem értette, nem érintették meg az izmusok szellemi tartalmait, ő a „formák alatt lappangó belső dinamikát akarta felszínre hozni”. Romantikus attitűddel a színt és a spontaneitást (akármit is jelentsen ez nála) hiányolja kortársai munkáiból, Marées-t, Menzelt dicséri és Picasso latinos szellemiségétől van elájulva. Mindez persze semmit sem vesz el munkái értékéből, viszont innen nézve különösen tragikus, vagy ha úgy tetszik, magányos a művészete.

Gelecsér Rothman Éva könyve bőséges filológiai támaszkodva plasztikus nyelven magyaráz – nem, ez nem igaz, egyáltalán nem magyaráz, finoman, szinte észrevétlenül fogja karon, majd ragadja magával az olvasót, és húzza be végül teljesen NLJ világába. Az elején talán nem is számítunk arra, hogy lehet az eddigieknél többet mondani és főként pontosabban beszélni a művészről és munkáiról. A kötet azonban úgy marad olvasmányos, hogy számos információ

val bővíti ismereteinket az alkotóról és koráról, megtartva közben a hagyományos, kronologikus előrehaladás módszerét.

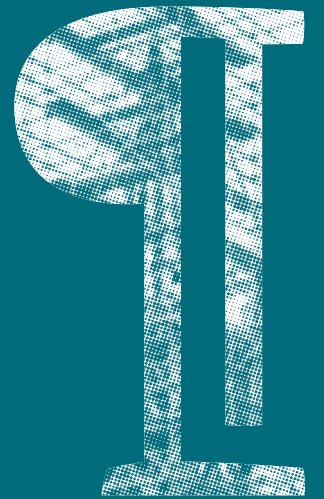
Az amúgy is gazdag jegyzetapparátus mellett a kötet lapszéli anyagként közöl szinte mindent, ami fellelhető a festőről: iskolai felvételi névsor, családi fotók stb., kommentként pedig szövegrészletek kísérik jól szerkesztve a dokumentumokat. Valósággal hipertextként működnek a hivatkozások, azzal a különbséggel, hogy értelemszerűen nem interaktívak, de gyakran megspórolják a kattintás, rákeresés fáradságos munkáját az olvasónak. Az apró betűvel szedett kiegészítő- és háttéranyag így azt sem zavarja, aki nem akar elveszni a sok információ közepette. Érdemes arra is figyelni, hogy napjainkra mennyire megváltozott mind recepciótörténet, mind a bemutatás szempontjából akár egy történeti, akár egy kortárs alkotó intézményi vagy kanonizációs környezete. A korábbi kizárólagos szakintézményi feldolgozás, bemutatás és értelmezés funkcióján olyan új szereplők is osztoznak, mint a magángalériák, privát gyűjtemények és aukciók. Jelen kötet megjelenését is egy, ez idáig legteljesebb Nemes Lampérth József-kiállítás előzte meg a Kieselbach Galériában, még 2016-ban.

A 72 reprodukciót és több mint két tucat szövegközti képet felvonultató, grafikailag igényesen formált, keménytáblás reprezentatív monográfiából talán csak a névmutatót hiányolhatná egy messze földről érkezett, szórólhasogató recenzens...

Gelecsér Rothman Éva:
Nemes Lampérth József.
Gondolat Kiadói Kör Kft., Budapest, 2017.
176 oldal, 8000 Ft

„Én élek egyedül azok közül,
 akik aláírták annak az ásónak a nyelét,
 amellyel az első kapavágás történt.”

múzeumcafé
59–60



**A MúzeumCafé 59–60. duplaszámát keresse
 a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!**

skanzen
 falumúzeumok egykor és most

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.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

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

10% kedvezmény: Transzit Art Café

7% kedvezmény: Lira Könyvesboltok

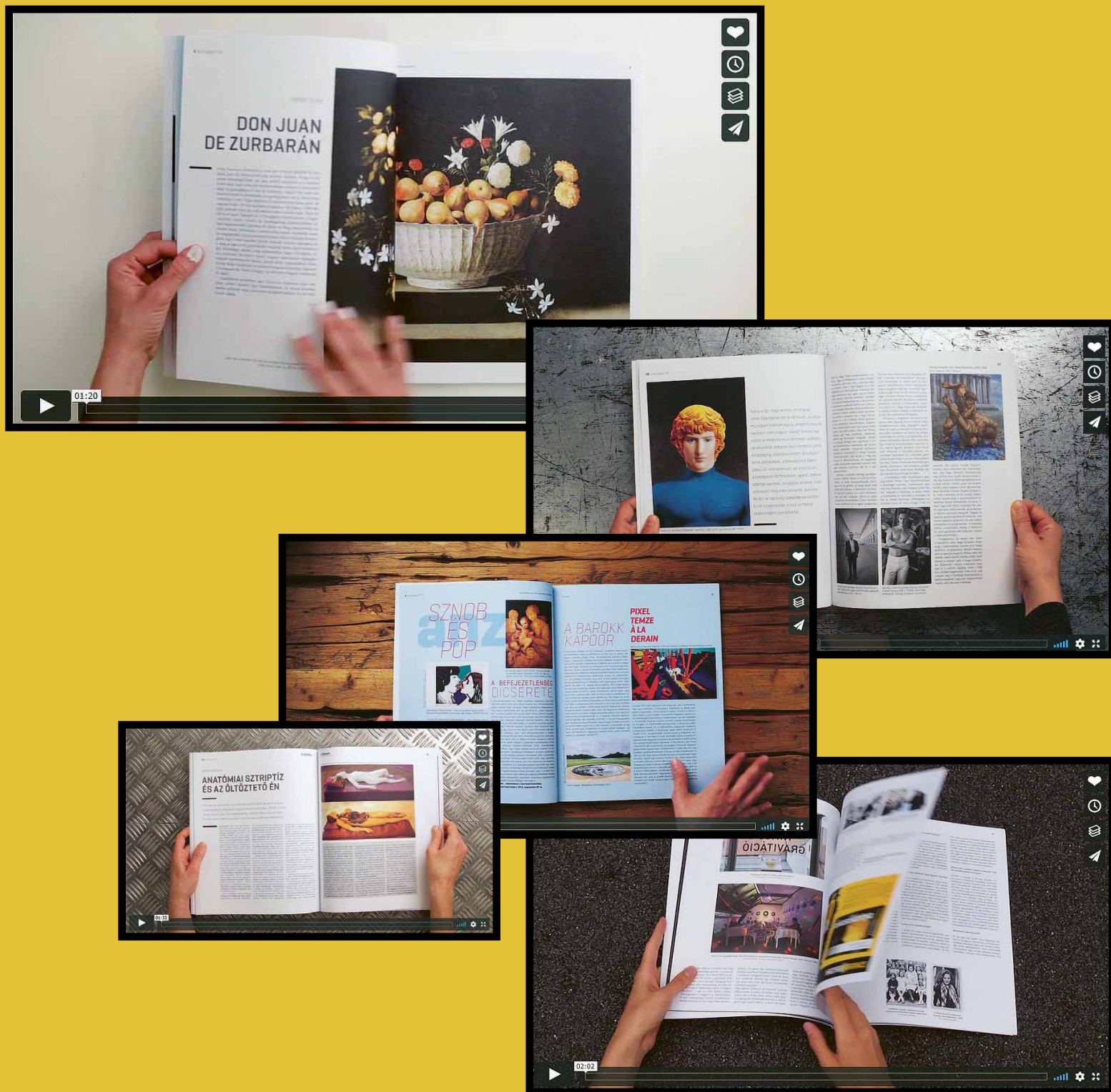


MAGYAR NARANCs

magyarnarancs.hu/elofizetes

#ARTMAGAZIN100

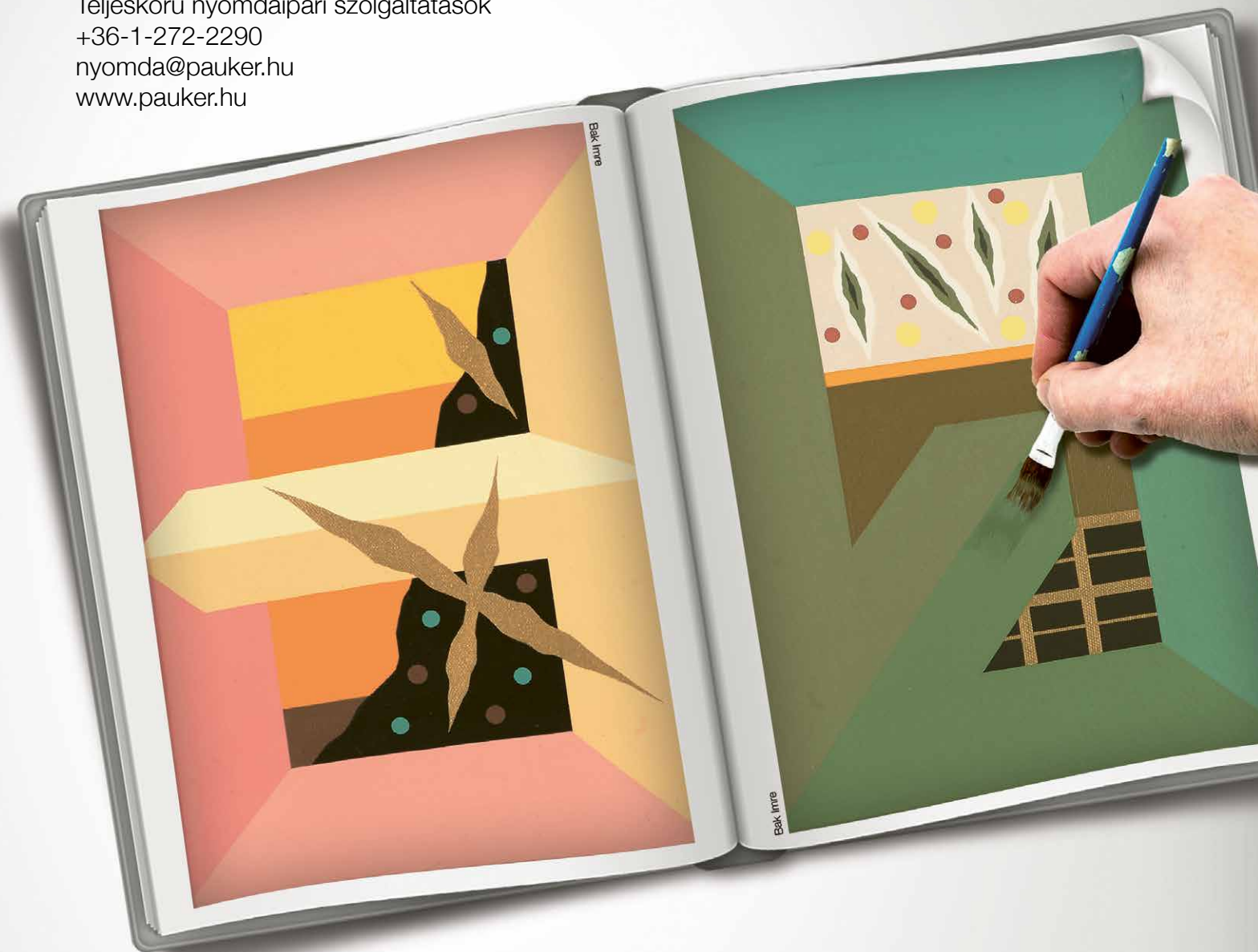
Mindjárt itt az ARTMAGAZIN 100. lapszáma, ezért itt az ideje, hogy végignézzük, mi minden fért bele nekünk eddig. 2017 őszén annyi lapszámot pörgetünk végig, amennyit csak bírunk, hogy számot vessünk, örömködjünk, nosztalgiázzunk, ajánljunk.



Ünnepelj velünk, nézd a www.artmagazin.hu-t!

PAUKER® HOLDING az én nyomdám

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

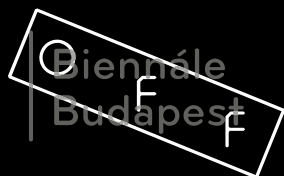


BUSINESS
Superbrands
6x
2011 12 13 14 15

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

Nyomdai munkák: PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
NYOMDAIPARI ÉRTÉK
NYOMDAI PARTNER SZOLGÁLTATÁS



Független.
Kortárs.
Művészet.

Külföldről is
támogatott civil
szervezet.

az OFF-Biennale Budapest bemutatja:

GAUDIOPOLIS 2017

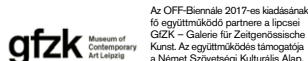
AZ ÖRÖM VÁROSA

ÖVÉK A VÁR.
MIÉNK A VÁROS.

2017. szeptember 29. — november 5.

www.offbiennale.hu

KIEMELT TÁMOGATÓK



Az OFF-Biennale 2017-es kiadásának
fő együttműködő partnere a lipcsei
Gfzk – Galerie für Zeitgenössische
Kunst. Az együttműködés támogatja
a Német Szövetségi Kulturális Alap.



ERSTE Stiftung

HORVÁTH
MŰVÉSZETI
ALAPÍTVÁNY



TÁMOGATÓK



SZPONSZOROK



MÉDIA TÁMOGATÓK



tranzitblog.hu

mezosfera.org