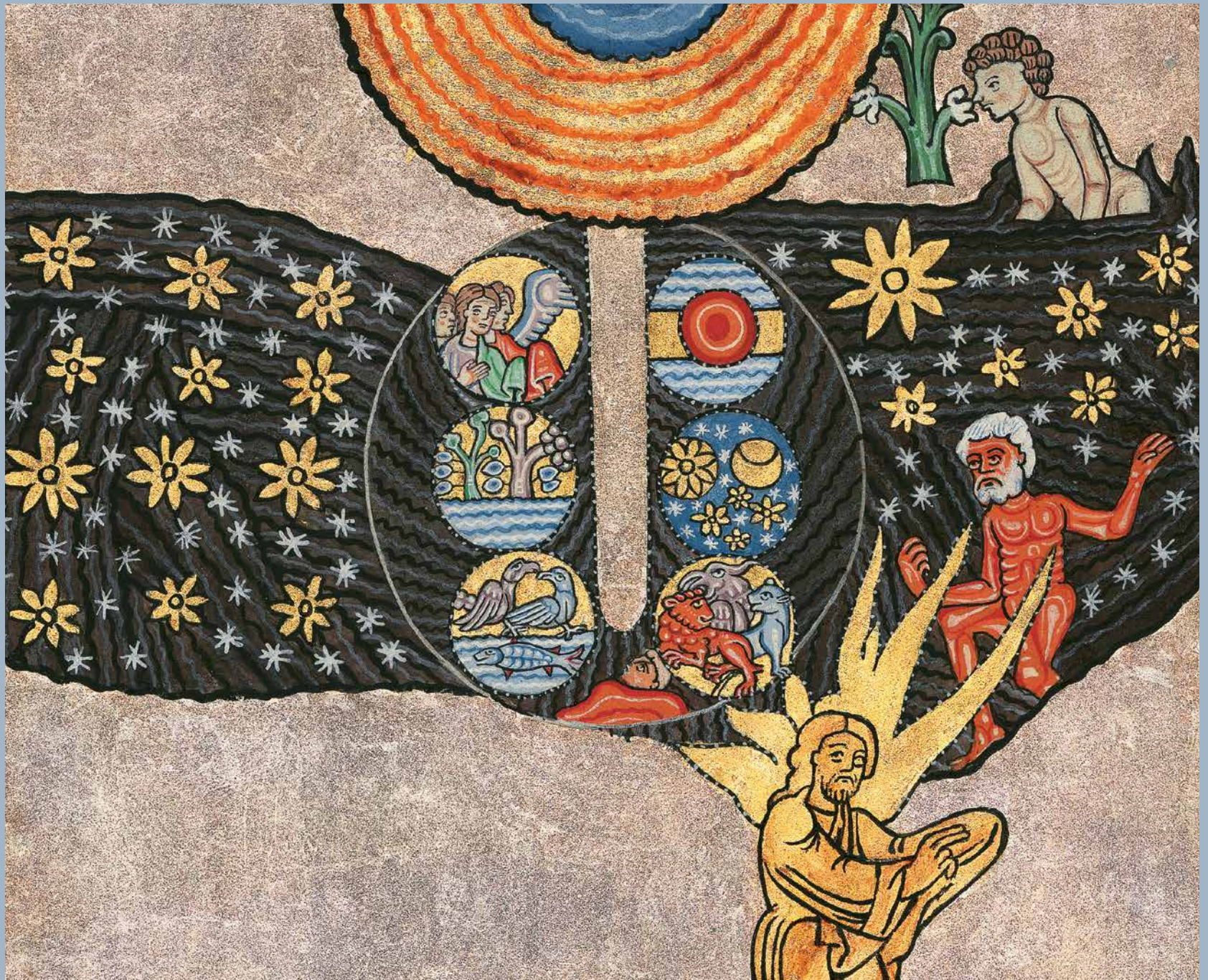


ARTMAGAZIN



101

980 Ft

15. évfolyam 2017 / 9. szám

nka

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

RADU BAIIES

MIRCEA BUT

2017. december 14.

—
2018. január 12.

A R + + E × +
B U D A P E S +

Art+Text Budapest

1054 Budapest, Honvéd utca 3.

+36 20 935 9889

www.artplustextbudapest.com

www.facebook.com/artplustextbudapest



Boldog ünnepeket kívánunk minden kedves olvasónknak!

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:
Hajdu István
Hetényi Zsuzsa
Jerovetz György
Léopold Zsanett
Mélyi József
Mucsi Emese
P. Szűcs Julianna
Sághy Marianne
Somosi Rita
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
Topor Tünde
Winkler Nóra

Címlapunkon:
A Megváltó (részlet)
Miniatúra Hildegard von Bingen
12. századi Liber Scivias-kéziratának 1927–33 között, a rupertsbergi kolostorban készült faksimile kódexéből (10. tábla).
Fent ugyanebből az *Angyalok kara* (részlet) (9. tábla).
© Abtei St. Hildegard, Rudesheim-Eibingen

Cikkünk a 8. oldalon.

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

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

Alapították:
Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:
Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-6

4 – 5 ARTANZIX

6 – 7 Díj
Léopold Zsanett: „MINDEGY, HOGYAN EJTIK”
Passuth Krisztina az év Moholy-Nagy-díjasa

8 – 13 Művész / Nő
Sághy Marianne: ISTEN, KOZMOSZ, EMBER: HILDEGARD, A MŰVÉSZ

14 – 15 Egy kép
Mucsi Emese: Bibliofon
ESTERHÁZY MARCELL: UNTITLED (BOOKS)

16 – 21 Arany
Hajdu István: ARANYTÓL, ARANYRÓL, ARANYNAK
Arany János és a képzőművészet

24 – 27 Tudósítás
Szilágyi Róza Tekla: LOUVRE ABU DHABI
Megalománia, pénzinjekciók és poétika

28 – 33 Körkép
Mucsi Emese: SOK VAN, MI HÁTBORZONGATÓ
Kortárs magyar művészet az ember korában (vagy kicsivel előtte)

34 – 37 Gauguin-kapcsolatok 1. rész
Topor Tünde: GAUGUIN A GRAND PALAIS-BAN
A Budapestet is megjárt kép

38 – 40 Esszé
P. Szűcs Julianna: MINT A KIS NEFELEJCS, ENYÉSZ

42 – 43 Kiállítás
Winkler Nóra: A SZÉPSÉG HATALOM

44 – 49 Évforduló
Hetényi Zsuzsa: SZOCIDEÁL, MASS-DESIGN
Kelet-kép – Nyugatról

50 – 54 Évforduló
Mélyi József: KÉPES TÖRTÉNELEM
A Nagy Október lapjai

56 – 61 Kiállításkritika
Jerovetz György: KERETEK ÉS KORLÁTOK
A Galéria új hatvanas évek kiállítása

62 – 69 Keret 3. rész
Topor Tünde: ALAPELV, HOGY A KERETNEK TÖKÉLETESNEK KELL LENNIE
Beszélgetés Kieselbach Tamással
Szikra Renáta: VILLÁMINTERJÚ HORVÁTH TIBORRAL

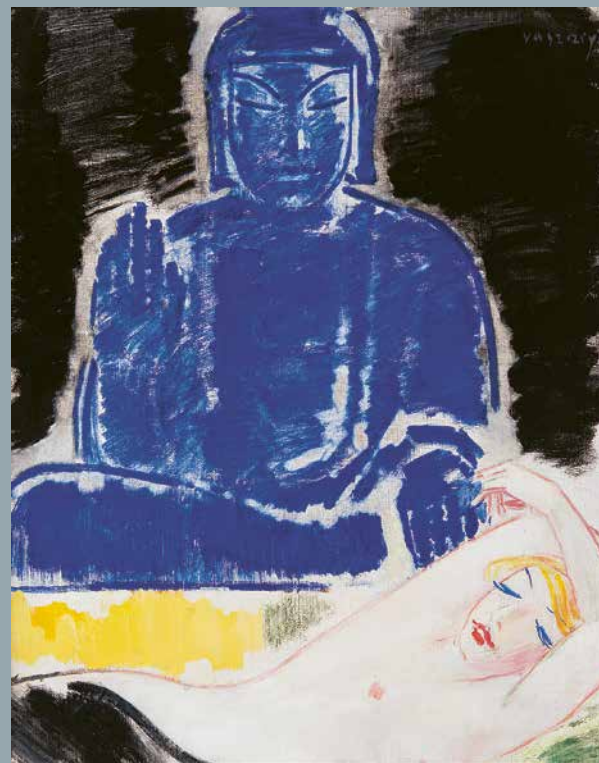
70 – 71 Gutenberg-galaxis
Somosi Rita: MIÉRT, MIÉRT, MIÉRT?



Es Devlin: *The Singing Tree*, 2017
© Victoria & Albert Museum, London



Mariano Fortuny: „*Delphos*” ruha, 1919–1920 k.,
Palais Galliera gyűjteménye
© Stéphane Piera / Galliera / Roger-Viollet



Dessewffy Flóra fényképe, a háttérben
Buddha-ábrázolással, Rangoon, 1938
© Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum

Vaszary János: *Buddha átkttal*, 1926 k., olaj,
vászon, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM–MNG



Kándó Gyula: *Ferde horizont és alakzatok*, 1959 k., olaj, farost, 40 x 60 cm
© Ferenczy Múzeumi Centrum

ÉNEKLŐ SZÓFELHŐ

A Victoria & Albert Museum idén úgy döntött, kilép komfortzónájából, és innovatív karácsonyfa-installációval kedveskedik az ünnepi szezonban érkező látogatóknak. Az intézmény minden évben felkér egy dizájnert, hogy tervezzen karácsonyfát a főbejáráthoz. 2017-ben az elsősorban kinetikus színpadi szobraitól híres Es Devlin látványtervező állhatott elő egy, a hagyományos megoldásoktól eltérő, merőben új koncepcióval. A múzeum idei karácsonyfája, a *The Singing Tree* egy virtuális, interaktív, fenyőfa formájú, éneklő szófelhő, amelyben a látható és hallható szavakat a közönség adja össze. Semmilyen megkötés nincs, a fantáziának csupán az ünnepi tematika szab határt. A begyűjtött szövegeket az algoritmusok feldolgozzák, kombinálják és polifonikus versszobrot alkotnak belőle, amely egyben a karácsonyi énekek világának új, audiovizuális kísérleti fórumává is válik. Devlin 2016-ban készítette első önálló installációját, korábban kizárólag színpadi munkái révén ismerhettük, mivel olyan neves intézményeknek tervezett Londonban, mint a Royal Opera House és a National Theatre, illetve olyan világhírű előadóművészeknek, mint Kanye West, Beyoncé, Jay-Z, Adele, Lady Gaga vagy a U2. (L. Zs.)

The Singing Tree, Victoria & Albert Museum, London, 2018. január 6-ig.

PLISZÉ

Mariano Fortuny káprázatos palazzójáról, a Museo Fortunyról, Velence legizgalmasabb és legotthonosabb kiállítóteréről már nemegyszer esett szó lapunkban. A spanyol származású művész pályafutását apja nyomdokain haladva festőként kezdte, de érdeklődése hamar a díszletek, színpadi világítás, jelmez- és divattervezés felé (is) fordult. 1888-ban költözött Velencébe és a századfordulón már itt készítette az ókori antik művészet ihlette selyemsálait és ruháit. Mínoszi kerámiák mintái jelentek meg első nagy sikert arató „knósszoszi sálján”, de ha csak egyet említhetnénk csodálatos ruhái közül, akkor mindenképpen a *Delphos*ra esne választásunk, amit állítólag Isadora Duncan ihletett, aki a kortárs tánc úttörőjeként a görög vázák, frízeken és szobrokon látható természetes mozgásformákat építette be táncaiba, amit az antik ruhadivat nyomán, redőzött muszlinruhában adott elő. Fortuny estélyi ruhája a test formáját lágyan követő, fényes selyem, sűrűn rakott pliszéivel, apró oldalkapcsaival, hímezett övével a kifinomult elegancia csúcsa, de megtestesíti az igazi luxust is, vagyis a kényelmet, amit a századelőn fűzőiktől végre-valahára megszabadult nők nagyra értékelték.

Fortuny, un Espagnol à Venise, Palais Galliera, Párizs, 2018. január 7-ig.

SHANGHAI EXPRESS

A modern kínai metropoliszt a hasonló nevet viselő budai mulatóval elsősorban az orientalizmus divatja köti össze, ami a buddhizmustól Marlene Dietrich Shanghai Lilyjéig és a kémnő Mata Hari egzotikus modern táncművészetéig terjedt a 20. század első felében. A „csodás keleti pompával” berendezett Bartók Béla úti híres-hírhedt *Sanghay* barban például a keleti táncokat hatalmas Buddha-szobor előtt lejtették a „Sanghay-görlök”. A Hopp Ferenc Múzeum kiállításának apropóját is egy, a Távol-Keleten rendkívül népszerű, ám itthon mindeddig ismeretlen táncosnő, Dessewffy Flóra hagyatékának felbukkanása adta. Pazar, keleties szabású estélyi ruhái (qipao) és narancsvörös-fekete nadrágos selyemtunikái mellett a magyar kolónia kalandos úton kikerült tagjainak bútorai, használati tárgyaival is megismerkedhetünk, méghozzá a shanghai városképet meghatározó art deco épületek fotóinstallációjába helyezve, hiszen ezeket szintén magyar építész, a hadifogolytáborból Kínába került Hugyecz László tervezte. A külön kamarakiállításként is értékelhető kisteremben Vaszary és Csók festményei, Mokry-Mészáros Dezső és Kövesházi Kalmár Elza szobrai bizonyítják, hogy a Buddhák és a táncosnők a két világháború közti magyar képzőművészetnek is kedvelt témájává váltak.

Sanghay – Shanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között, Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, 2018. április 8-ig.

ATA KANDÓ GYULA

Az idén 104 éves korában elhunyt világhírű fotóművész, Ata Kandó jól ismert fotóiból és férje, Kandó Gyula alig ismert festményeiből nyílt kiállítás a Szentendrei Képtárban. A két külön világnak talán éppen a metszete a legérdekesebb: a fotográfus jóképű férjéről és közös gyerekeikről készített portréi és Kandó Gyula fantasztikus vázlatfüzete, amelyben lírai absztrakt festményeitől eltérő, karikaturisztikus Ata-skiccek és erotikus rajzok is vannak. A házaspár közös élete Bortnyik Sándor rajziskolájában kezdődött 1928-ban. A háború előtti években Párizs és Budapest között ingáztak, attól függően, mikor, hol nyílt lehetőség a boldogulásra. Ata Kandó Pécsi Józseftől kapott iparengedélyt, de Párizsban nyitott műtermet, míg férje díszletfestésből próbált megélni. A háborút követően Ata Párizsba ment a gyerekekkel, ahol Robert Capa szerzett neki munkát a Magnumnál, míg Kandó Gyula idehaza próbált boldogulni. Útjaik pár év múlva végleg elváltak. Ata 1956-ban már a határ túldaláról fotózta a menekült családok gyerekeit, Kandó Gyula pedig letelepedett Szentendrén, nem kis részben jó barátja, Bálint Endre hatására, akinek művészete maradandó nyomot hagyott Kandó lírai absztrakt festői világán is. A feldolgozásra váró életmű nagy része – részint Ata Kandó nagylelkű adománya jóvoltából – ma az FMC gyűjteményét gyarapítja.

Ferde horizont, Szentendre, Ferenczy Múzeumi Centrum – Szentendrei Képtár, 2018. február 11-ig.

November 23-án átadták a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem egyik legfontosabb kitüntetését, amelyet idén a legnagyobb Moholy-Nagy-kutató, Passuth Krisztina vehetett át. Virtuális köszöntések, személyes történetek, anekdoták sora kísért a ceremóniát, sőt a Moholy név kiejtésének örök kérdése is szóba került.

Lépold Zsanett

„MINDEGY, HOGYAN EJTIK” Passuth Krisztina az év Moholy-Nagy-díjasa



Passuth Krisztina a díszdobozból kiemelve összerakja a két darabból álló díjat
Fotó: Lakos Máté / MOME



Az idei díjazott
Fotó: Lakos Máté / MOME

A díjat 2006-ban (amikor az egyetem felvette a közismert alkotó nevét) alapította a vezetőség azzal a céllal, hogy a művész tevékenységéhez, szellemiségéhez közel álló alkotókat, kutatókat jutalmazza. Személyükről pedig a rektor¹ által kijelölt, háromtagú, titkos kuratórium dönt minden évben.

A díj maga Péter Vladimír alkotása (aki a MOME Tárgyalkotó tanszékének professzora), és elsőként Moholy-Nagy László lánya, Hattula Moholy-Nagy művészettörténész, művészeti író vehette kézbe. A következő években olyan alkotók kapták, akik kimagasló eredményeket érnek el a legkülönfélébb területeken: Gergely István építész, belsőépítész, a MOME rektora 1982–1992 között, amikor még az Iparművészeti Főiskola volt, és Stefan Lengyel formatervező (2007); Rubik Ernő (2008); Hannes Böhringer művészetfilozófus (2009); Földes Imre zenetörténész (2010); Tibor Kalman grafikus, lapszerkesztő (2011); Dieter Rams ipari formatervező, dizájnér (2012); Gőz László harsonaművész, zenetanár, a Budapest Music Center alapítója (2013); Kovalik Balázs operarendező (2014); Frenák Pál koreográfus, táncművész (2015) és Nádasdy Ádám nyelvészprofesszor (2016).

A tizenkettedik alkalommal odaítélt díj ezúttal Passuth Krisztinához, a magyar és az európai művészeti kutatás, oktatás meghatározó alakjához került. Tevékenységét, Moholy-Nagy Lászlóéhoz hasonlóan, az integratív gondolkodás és a műfajok közötti átjárás jellemzi. Passuth Krisztina tanulmányait az Eötvös Loránd Tudományegyetem művészettörténet-történelem szakán kezdte, ezt követően a Magyar Nemzeti Galériában, később a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályán dolgozott, majd annak Modern Osztályát vezette. A hetvenes évek végén elhagyta Magyarországot és Franciaországban kezdett kutatni, a párizsi Centre Pompidou-ban, majd a nyolcvanas években a Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris könyvtárvezetője lett. Doktori címet szerzett a Sorbonne-on, majd néhány

évvel később, a rendszerváltást követően visszatért Magyarországra. Ekkor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Művészettörténeti tanszékének vezetője lett, majd a Doktori Iskola első vezetőjének is őt választották. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottságának, illetve az AICA, a Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozatának tagja. Többek között a Németh Lajos-díj (2001) és a Széchenyi-díj (2010) birtokosa is. Szakterülete az 1910-es, 1920-as évek kelet-közép-európai avantgárd művészete, valamint a franciaországi modern művészet. Doktoranduszaiból munkacsoportot szervezett a magyar avantgárd festészet kezdetének kutatására, ennek eredményeként jött létre a Magyar Nemzeti Galéria *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914* (2006)², illetve a pécsi Janus Pannonius Múzeumban *A Nyolcak. Centenárium kiállítás* (2010)³. Moholy-Nagy Lászlóról szerkesztett monográfiája 1982-ben látott napvilágot, de máig korszerű tanulmánykötetként tekinthetünk rá, semmit sem veszített frissességéből az elmúlt harmincöt év alatt. Főbb művei között szerepel még: *A festészet műhelyében* (1964), *A Nyolcak festészete* (1967), *Le Corbusier – Maillol – Braque* (1971), *A századforduló művészete* (1971), *Magyar művészek az európai avantgarde-ban* (1974), *Orbán Dezső* (1977), *Tihanyi* (1977), *Kurt Schwitters* (1978), *Márffy Ödön* (1978), *Koós Iván* (1985), *Tranzit* (1996), *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930* (1998). A díjátadón Ferkai András laudációja mellett kollégái, egykori tanítványai virtuális üzenetekkel köszöntötték: videofelvételen méltatta őt dr. Oliver Al Botar⁴, dr. Mészáros Dóra, Gulyás Gábor, Barki Gergely, Rockenbauer Zoltán, Horányi Attila, Virág Judit, Molnos Péter és Hattula Moholy-Nagy is. Passuth Krisztina mindezt egy előadással hálálta meg, amit a Moholy név kiejtésének hosszú évek óta zajló vitájával indított. Kiderült, ő az elipszilonos vál-

tozatot tartja helyesnek, sokan azonban az „i” végződésre esküsznek. Saját verzióját a családtagok, főként a művész féltestvére, „Jenő bácsi” által használt kiejtéssel igazolta, de beszédében végeredményképpen arra jutott: „mindegy, hogyan ejtik”, nem ezen múlik Moholy-Nagy elismerése. Ezután rövid áttekintést nyújtott Moholy művészeti és oktatói tevékenységéről, hagyatékáról. Felidézte az úgynevezett telefonképek történetét.⁵ A művész épp azt akarta megvizsgálni, mennyiben függ a festmények nagyságától a színek hatása, ezért három különböző méretű, de kompozícióban és színben megegyező zománcképet rendelt, majd miután megkapta a kívánt képeket, örömeiben felkiáltott: „Akár telefonon is megrendelhettem volna!” Hattula Moholy-Nagy egyik gyerekkori emléke is felidéződött: a művész különféle anyagok felhasználásával kísérletezett, miután például a plexit már nem tudta kedve szerint formálni, egyszerűen betette a sütőbe. Így születtek meg a plexiszobrok valahol a tudatosság és véletlen közötti félúton.⁶

1 Fülöp Józseffel, a MOME rektorával Topor Tünde készített interjút korábbi lapszámunkban (*Artmagazin*, 2016/4).

2 A kiállítás katalógusában szereplő Bölöni György-portréről Rum Attila írt korábbi számunkban (*Artmagazin*, 2013/10).

3 A témához ajánljuk Einspach Gábor Passuth Krisztinával készített interjúját (*Artmagazin*, 2004/3).

4 Oliver Al Botarral (Botár Olivérrel) Rieder Gábor interjúja megtalálható korábbi számunkban (*Artmagazin*, 2008/1).

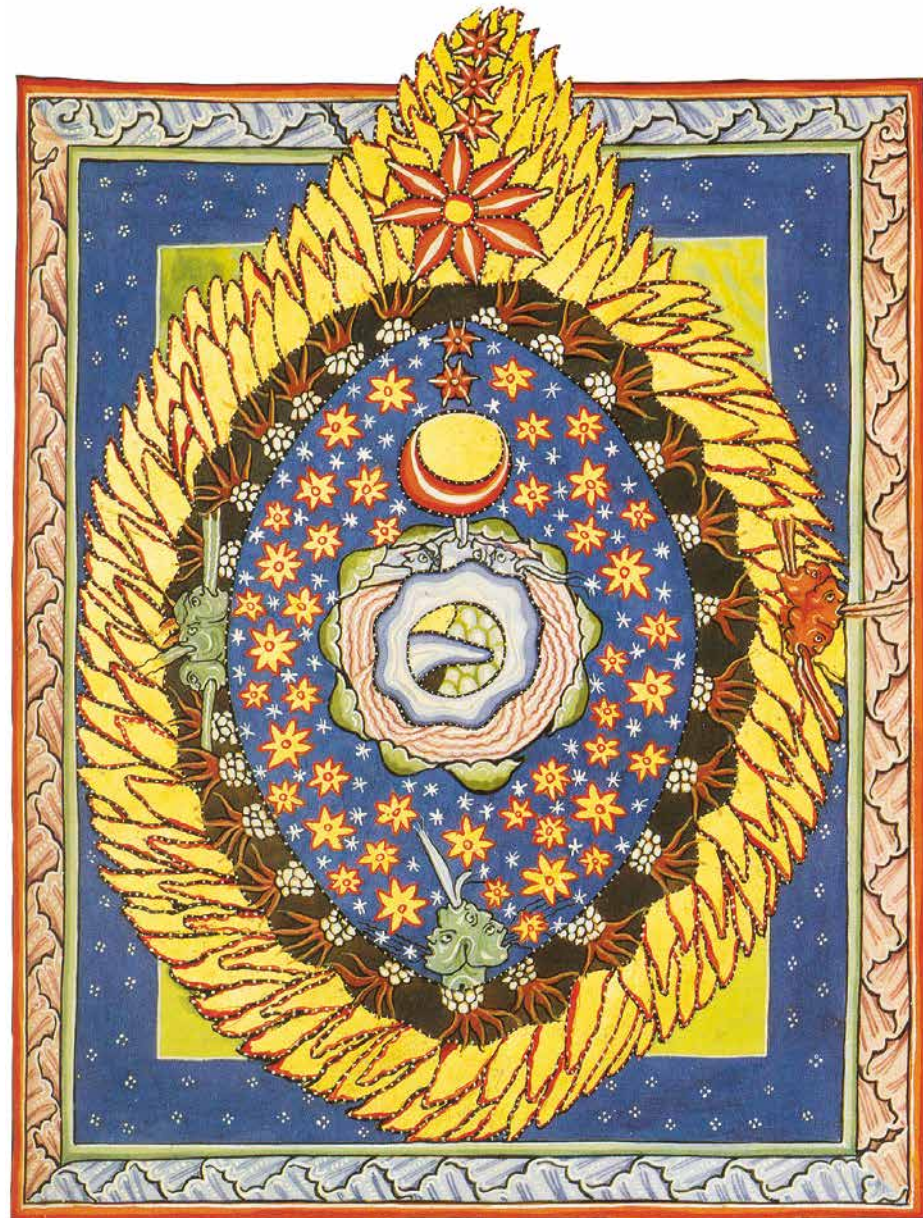
5 Martos Gábor műtárgypiaci beszámolójában Moholy-Nagy László *EM 1 Telephonbild* (*EM 1 Telefonkép*; 1923) című munkája (*Artmagazin*, 2017/1).

6 Szántó András írása a New York-i kiállításról, benne az egyik plexiszoborral, a *Kettős forma krómruddakkal* (1946) című művel (*Artmagazin* 2016/4).

Judy Chicago Brooklyn Museum-beli asztalánál, ahol a világtörténelem legfontosabb művésznőinek, a feminizmus előfutárainak terítettek, az egyik hely Hildegard nővérnek van fenntartva. De hogy kerül a konvenciókat figyelmen kívül hagyó, lázadó nők közé egy középkori apáca?

Sághy Marianne

ISTEN, KOZMOSZ, EMBER: HILDEGARD, A MŰVÉSZ



Kozmosz. Miniatúra Hildegard von Bingen 12. századi *Liber Scivias*-kéziratának 1927–33 között, a rupertsbergi kolostorban készült fakszimile kódexéből, (4. tábla)

Forrás: Wikimédia Commons



Az igaz Háromság az igaz Egységben (11. tábla)

Forrás: Wikimédia Commons

Bingeni Szent Hildegardról (1098–1179) manapság csak az nem hallott, aki az elmúlt évtizedeket egy barlangban töltötte wifi nélkül. Nehéz megállapítani, hogy tetőzött-e már Hildegard jótékonyan energizáló életművének mostani újrafelfedezése, amelynek eddigi csúcspontja kétségtelenül 2012. október 7-e volt, amikor XVI. Benedek pápa egyházdoktorrá avatta a „rajnai szibillát”. Látnok, füvesasszony, természetdudós, zeneszerző, teológus, nyelvész, politikus – a 12. századi reneszánsz legsokoldalúbb alkotójának írásai mindmáig termékenyítően hatnak. Hihetetlen alkotóerő lakozott benne: természettudományos, misztikus, nyelvészeti gondolatait intenzíven vizsgálják, zenéit újra éneklük, arról azonban, hogy radikálisan újító képzőművész is volt, még csak most indultak meg a kutatások, noha kódexillusztrációi mellett harcias nőművészek alkotásai is semmitmondónak hatnak; nem annyira érdekesek, mint Hildegard mélyen a keresztény hagyományban gyökerező, de azt azért radikálisan átértelmező látomásai.

A betegség mint erőforrás

Hildegard nemesi család tizedik gyermeke volt. Szülei Istennek ajánlották, így a gyenge fizikumú kislány nyolcéves korától a Rajna menti Disibodenberg bencés apácakolostorában élt. Harmincnyolc évesen a nővérek apátnővé választották, hiába tiltakozott, hogy betegsége miatt alkalmatlan, járni is alig tud. Ennek ellenére később nemcsak anyakolostorát vezette, hanem két másikat is alapított a Bingen melletti Rupertsbergben és Ebingenben. Apácáinak evangéliummagyarázatokat (*Expositiones evangeliorum*) és liturgikus műveket is írt (35 antifóna, 19 responsorium, 7 himnusz, 7 sequentia). 1151-ben keletkezett *Erények hierarchiája* (*Ordo virtutum*) című egy-szólamú zenés drámája az erények és a sátán egy lélekért vívott harcát éneklő meg. A nyolc nő és egy férfihangra írt mű az első oratórium és az egyetlen középkori dráma, amelynek szövege és zenéje is fennmaradt. A mű a gregorián zene elemeire támaszkodik, de még ezen is átsüt

Hildegard egyénisége: a gregoriánban szokásos szekund és terc lépéstől eltérően gyakran használt sokszor egymás után nagy ugrásokat (kvart, kvint) és gyakran két és fél oktávot is bejár a hangterjedelem. Kolostoraiba azonban nemcsak a jó zene miatt özlönlöttek a hívek, hanem mert Hildegard füvesasszony is volt. Gyógynövényes keneteiért és teáiért messze földről keresték fel a betegek. Nem egyszerű „vajákos” volt, misztikus megismerés hozta felszínre számára a természet titkait. Látomásai gyermekkorában kezdődtek és folyamatosan tartottak: isteni kinyilatkoztatást kapott, amelyet egy Égi Hang azonnal értelmzett is számára – azaz szabályos használati utasítást kapott afelől, hogy mit jelent, amit lát és hall. Isteni sugallatra tanult meg latinul, emellett kifejlesztett egy „ismeretlen nyelvet” is (*lingua ignota*), a szférák misztikus nyelvét, amellyel Istennel és a szellemvilággal lehet érintkezni. Tudását nem tartotta meg magának, hanem mindig a köz javára fordította – nemcsak kolostorának tagjai, hanem

SZENT HILDEGARD

Röviddel 1179-ben bekövetkezett halála után kezdeményezték az általa alapított rupertsbergi és ebingi kolostorok apácái Hildegard von Bingen szentté avatását, de csak a 13. században, IX. Gergely pápa karolta fel ügyét. 1228-ban indítványozta Hildegard boldoggá avatását, de nem járt sikerrel. Sokáig az apácák további kérvényei sem értek célt. 1489-ben a mainzi érsek még az apátnő sírját is felnyitatta abban a reményben, hogy talál valamit, amivel szent mivoltát bizonyíthatnák. Csak halálának 800. évfordulóján, 1979-ben került újra a Római Kúria elé Hildegard ügye, akkor a német püspöki kar indítványozta egyházdoktorrá való kinevezését. Ezt a döntéshozók azzal utasították el, hogy egy nőt, akit formálisan még nem avattak szentté, nem lehet egyháztanítóvá nyilvánítani. Végül a német pápa, XVI. Benedek tett pontot a hosszú évszázadokon keresztül húzódó eljárás végére. A limburgi püspökség alá tartozó ebingeni Szent Hildegard-apátság ezúttal Georg Ratzingert, a frissen kinevezett pápa testvérét nyerte meg közvetítőnek, és talán ez is szerepet játszott abban, hogy XVI. Benedek 2012 májusában az egész egyházra kiterjesztette Hildegard tiszteletét, októberben pedig egyházdoktorrá avatta.

(Köszönet az adalékokért Adél Thüroffnak – a szerk.)



A Megváltó (10. tábla)

© Abtei St. Hildegard, Rüdesheim-Eibingen

a környékbeli falvak és várak lakói is nála keres-tek gyógyulást. Orvosi ismereteit *A betegségek okai és gyógymódjai* (*Causae et curae*), *Egyszerű és összetett gyógyszerek könyve* (*Liber simplicis et compositae medicinae*) és egy kilenczkötetes enciklopédiában, a *Fizikában* (*Physica*) foglalta össze. A betegség Hildegard számára az erő és a tudás forrása: egész életében súlyos betegségekkel küzdött, de ez nem törte le, hanem arra sarkallta, hogy megtalálja a baj testi-lelki okait. Füveskönyve a növények áldásos hatásait emeli ki, és nála a szellemi tevékenység mindig testmozgással párosul: mindez nem más, mint a bencés regula, amelyet Szent Benedek a 6. században lefektetett. Hildegard nem a kereszténységen kívül, hanem saját szerzetesi hagyományán belül innovatív, itt találja meg a misztikus tudás megszerzésének és átadásának lehetőségét.

Tudd az utat!

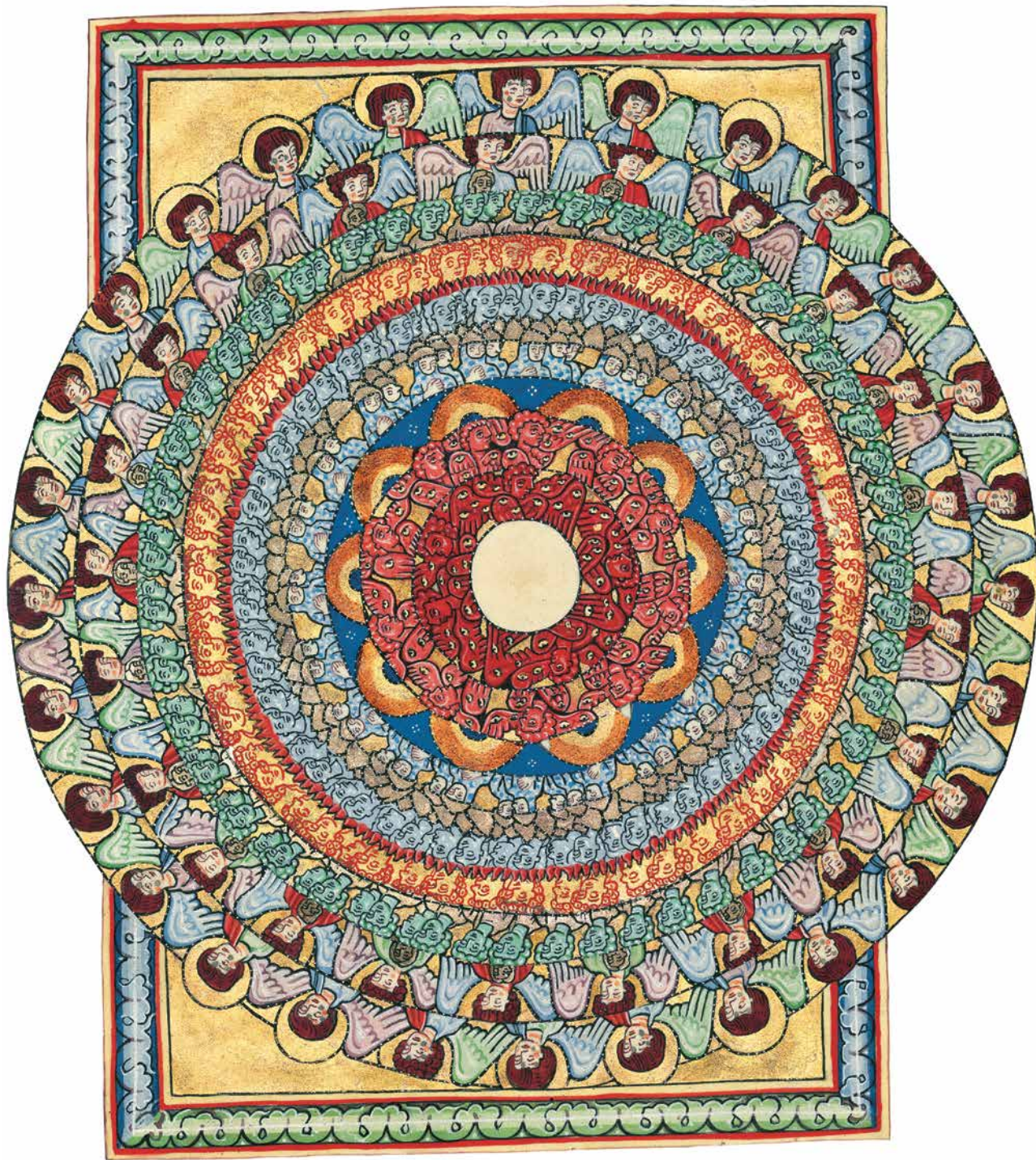
Az Égi Hang biztatására 1141-től leírja látomásait. Ebből lett 1151-re a *Látomások és kinyilatkoztatások három könyve* (*Visionum ac revelationum libri tres*), amelyet röviden csak *Scivias* (*Tudd az utat!*) címen emlegetnek: ez a legismertebb és legünnepeltebb műve, amelyben kijelenti, hogy semmi mást nem tesz, mint Valaki Más üzenetét közvetíti: „nyomorult nőszemély, töré-

keny ember vagyok, akiben semmi állandóság nincs, hamu a hamuból, por a porból, aki csak azt mondja és azt írja, amit valaki más oltott belé”. Az Égi Hang mellett mások is támogatták, elsősorban lelki atyja, Volmar, de látomásait a kor legnagyobb misztikusa, Clairvaux-i Bernát tanácsára III. Jenő pápa is jóváhagyta. A sikeren felbuzdulva Hildegard 1158–74 között folytatta az írást *Az erényes élet* (*Liber vitae meritorum*) és az *Isteni művek* (*Liber divinorum operum*) című gyűjteményekkel. A misztikus apácát kortársai nagyra tartották, több száz levele maradt fenn, amelyeket a hozzá tanácsért fordulóknak írt, illetve azoknak, akiknek Isten általa üzent. Politikai ügyekben is kikérték véleményét. Barbarossa Frigyes kiváltságolta kolostorát, Hildegard azonban elítélte a császárt, amiért az nem számolta fel az egyházzsakadást: „Vigyázz, nehogy a legfőbb Király szemed vaksága miatt elvessen téged!” Kölnben a katarok ellen szólalt fel, de az elvilágiasodott papokat is bírálta: „Istent nem ismertek, embertől nem féltek. Nem olyan prédikátorok vagytok, amilyennek Isten látni akar benneteket, (...) gőg, dicsőség, szórakozás, ezek jegyében telik életetek. Az Egyház pilléreinek kellene lennetek, és romokban heverték a földön.” Ezek után nem meglepő, hogy kiátkozták, ami után az „engedetlen” apátnő kolostorában sem áldozni, sem zsoltosmáznai nem lehetett,

sőt még a harangot sem húzhatták meg, és az interdictumot csak hosszas tárgyalások után sikerült föloldani. Hildegard 81 évesen halt meg a rupertsbergi kolostorban. Halála után szentként tisztelték, tömeges zarándoklatok indultak sírjához, ahol csodás gyógyulások történtek.

Beszél a fény

Hildegard, a látnok mindent a szemével fogott fel. Gembloux-i Guibert-nek azt írta: „Amit nem látok, azt nem is ismerem, mert tanulatlan vagyok.” A mindenütt jelen lévő látás, a vizualitás teszi szövegeit és képeit annyira különlegessé: „Ó élő Élet, ó gyöngéd vigasztaló: a halál tebenned halálát halja, Kitárod a mennynek zárt kapuját látó szemeddel.” Hildegard írásai, így a *Scivias* és az *Isteni művek* is díszesen festett kódexekben maradtak fenn – pontosabban nem tudjuk, fennmaradtak-e, mert a II. világháború idején a rupertsbergi kéziratokat kimenekítették Drezdából, de azok eltűntek, és manapság csak a róluk készült színes másolatok elérhetők, az eredetiek vagy megsemmisültek, vagy lappanganak valahol. De már az is eleve vitatott volt, hogy az eltűnt miniatúrákat ő maga vagy mások készítették, Madeline Caviness (*a katedrálisok ólomüveglakáival*



Angyalok kara (9. tábla)

© Abtei St. Hildegard, Rüdesheim-Eibingen

és női alkotókkal foglalkozó amerikai középkorász – a szerk.) azonban nemrég meggyőzően fejtette ki, hogy szöveg és illusztráció annyira egy töről fakad, annyira hasonlít egymásra, hogy szerinte Hildegard alkotása mindkettő: a miniatúrák által éppúgy ő szólal meg, mint a szövegekben és zeneműveiben. A *Scivias* *Kozmosz* című képe az Élő Fényben megjelenő mindenséget, a Napot, a Holdat és a csillagokat ábrázolja. A lángoktól ölelt csillagkert akár egy indiai mandala, közepén nyelvet öltő tátongó lyukkal, de akár a Fiú születését is beleláthatjuk

ebbe a nyugodt és kiegyensúlyozott kompozícióba. Hildegard, a látnok, nem izgága lelkesedéssel, hanem egy jógi békés derűjével jeleníti meg a Háromegy-Istenség kozmikus szépségét, amely egy másik képen még direkter jelenik meg. „Ezután vakítóan tiszta fényt láttam és benne egy zafírkék emberalakot, melyet keresztül-kasul szelídvörösen sziporkázó lángnyelvek jártak át. A tiszta fény teljesen átömlött a sziporkázva lobogó lángba, a sziporkázva lobogó láng pedig a tiszta fénybe. És a tiszta fény és

a sziporkázó lángnyelvek egészen átjárták az emberalakot, [mindhárom] egyetlen erővé és hatalommá lényegült. Újra hallottam, ahogy az Eleven Fény hozzám beszél: Ez Isten titkának értelme, mely világosan megmutatta és megismertette, melyik az őseredet nélküli teljesség, a le nem hanyatló, melynek leghatalmasabb erejéből az erők forrásvizei előbugyognak. Mert ha az Úr tulajdon életereje üres volna, mi volna akkor a műve? Valójában hiúság volna az. Ámde a tökéletes műben felismerhető annak építője.”



Az idők végezte (32. tábla)
Forrás: Wikimédia Commons

De vannak sötétebb és félelmetesebb látomásai is. Az Utolsó Napok és az Antikrisztus eljöve-tele nemcsak témájánál fogva rettenetes, képi-sége is riasztóan, döbbenetesen modern. A bal felső részben öt színes szörnyeteg jelenik meg

Északon: „Aztán Északra néztem és öt állatot láttam. Az egyik, mint egy kutya, tüzes, de nem égett; a másik, mint egy sárga oroszlán; a har-madik, mint egy fakó ló; a negyedik, mint egy fekete disznó; az utolsó, mint egy szürke farkas.

Nyugatra néztek. Nyugaton öt hegycsúcs emelke-dett az állatok elé; mindegyik állat szájából köte-lek lógtak ki, amelyek a hegycsúcshoz kötötték őket. A kötelek feketék voltak, kivéve, ami a far-kas szájából jött ki, az félig fekete, félig fehér volt.”

LIBER SCIVIAS



Hildegard von Bingen képmása
Forrás: Wikimédia Commons

Hildegard leghíresebb műve, a *Liber Scivias* (*Tudd az utat!*) tíz középkori kéz-iratban maradt fenn, ezek közül kettő a huszadik században tűnt el. Közülük a legfontosabb a rupertsbergi kódex volt, amit a kolostori hagyomány szerint az apátnő saját kezűleg készített (vagy legalábbis a felügyelete alatt készült), más szakértők viszont közvetlenül a halála utáni időszakra datálják keletkezését. Az eredeti kódexnek – amelyet még Goethe is megcsodált – a második világ-háború alatt, 1942-ben Wiesbadenből Drezdába szállítás közben veszett nyoma. Csupán azok a fekete-fehér fotográfiák maradtak róla, amelyeket Hiltgart Keller művészettörténész készített 1928-ban. A Hildegard látomásos képeiről készült fantasztikus miniatűrakat ma egy faksimiléből ismerjük, melyet 1927 és 33 között készítettek a Sankt-Hildegard-apátság nővérei. A fotókat a másolattal összevetve egyértelműen látszik, hogy a gondosan másoló apácákra azért hatott a korszellem és korizlés, vagyis az art deco! A *Scivias*-miniatűrakat tanulmányozó német középkor-kutató, Liselotte E. Saurma-Jeltsch észrevette, hogy az arcok kerekesebbek, lágyabbak a másolaton. Az Isteni hármasságot ábrázoló vízió képén a fénykörben megjelenő Krisztus, a Fiút jelképező „zafírkék alak”, a másola-tonkon már elvesztette a fotókon még jól felismerhető szakállát (borostáját). A fotókat készítő Keller 1933-as tanulmányában még egyértelműen Krisztusként azonosítja, miközben a feminista teológiában már „bölcseességistennőként”, Sophiaként értelmezik a fénykörben álló alakot, ami rávilágít arra is, hogy Hildegard von Bingen alakja és munkássága milyen remek felület ahhoz is, hogy a mai kor feminista vágyait, reményeit vissza lehessen rá vetíteni.

(Köszönet az adalékokért Adél Thüroffnak – a szerk.)

egyházban jelen lévő rossz képe. „És lám! A szörny feje olyan erővel tört elő, hogy az asszony minden ízében megrázkódott. Rengeteg bélsár ragadt a fejéhez, felmászott egy hegyre és onnan igyekezett felmenni a mennybe.” Az Antikrisztus Krisztust utánozza: mennybe akar menni. Meg-babonázza és becsapja az egyházat, a hívek elké-pedve nézik, mit tesz a szörny, aki nem a zsidókból, nem a muzulmánokból támad, hanem magából az egyházból született. A csaló szörnyetegnek el kell pusztulnia: ilyen óriási hazugságot a világ nem visel el: a sarházi a magasságból a mélybe bukik alá. Hildegard sokkal bonyolultabbnak látja az utolsó időket, mint a kommentátorok többsége. Nem külső ellenfelek, hanem a belső gonosz, a belülről jövő rossz ellen kell a kereszténynek fel-vennie a küzdelmet – hirdeti ez a kép, mindmáig aktuális üzenetet fogalmazva meg.

Bingeni Hildegárd élete, ahogyan Gottfried és Theoderik szerzetes a XII. században lejegyezte. Ford. Kovács Krisztina. Budapest, Ursus Libris, 2000
Középkori szexbreviárium (Constantinus Africanus, Salernói Ismeretlen, Hildegard von Bingen). Szerk. Magyar László András. Budapest, T-Twing, 1994
Hildegard von Bingen: *A megváltás tüzes műve.* Ford. Kemenczky Judit. Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1995

Hildegard von Bingen: *Szekvencia Szűz Máriáról; Szekvencia Szent Orsolyáról.* Ford. Polgár Anikó. Kalligram (1997/6)
Hildegard von Bingen: *Responsoriumok.* Ford. Polgár Anikó. Palimpszeszt 15 (2001)
Hildegard von Bingen: *Szekvencia Szent Maximinusról.* Ford. Polgár Anikó. Kalligram (2000/11)
Hildegard von Bingen: *A drágakövek; Ó, szent orvos-lás; Szekvencia Szent Rupertusról.* Ford. Polgár Anikó. Kalligram (2001)
Hildegard von Bingen: *Égi harmóniák. Az Isteni Erők játéka.* Ford. Kulcsár F. Imre. Budapest, Kairosz, 2003
Hildegard von Bingen: *Okok és gyógymódok.* Ford. Magyar László András. Budapest, Kairosz, 2004

A cikkben közölt miniatűrak Hildegard von Bingen 12. századi *Liber Scivias*-kéziratának 1927–33 között, a rupertsbergi kolostorban készült faksimile kódexé-ből származnak.

A cikk megszületését a B.Braun támogatta.



kisterem

Nyitva keddtől péntekig 14–18 óráig • Open Tuesday to Friday 2–6pm
1053 Budapest, Képiró utca 5. • +36 1 267 0522 • kisterem@kisterem.hu

Kaszás Tamás:
Kivonulók,
a belső űr
asztronautái

Loránt Anikó
(ex-artists' collective)
közreműködésével

2017. 11. 15.
–
2018. 01. 12.

Mucsi Emese

Bibliofoon

ESTERHÁZY MARCELL: UNTITLED (BOOKS)



Esterházy Marcell: *untitled (books)*, 2015–17, birsalmafa, körtefa, almafa, acéllemez, 22 x 45 x 15 cm
© A művész jövőtából

Esterházy Marcell kiállításán egy barnás fa-
elemekből álló, beazonosíthatatlan tömbtárgy
simul a falhoz, polcmagasságban, mint valami
ismeretlen hangszer. Mi ez?
Először úgy tűnik, hogy a cím most nem segít
(*untitled*), aztán jön a szóköz utáni zárójeles rész
(*[books]*), ami végül mégiscsak támpontot ad:
ezek könyvek. A kisebb-nagyobb, fából hasított
testek léptékre, formára tényleg olyanok, felütni
azonban nem lehet őket. Láthatatlan polcon
állnak, vagy inkább lebegnek fegyelmezetten,
szorosan, egymás mellett. Csak a gerincük
látszik, néhány könyvarc- és könyvhát-részlet,
rajtuk görcsök, évgyűrűhatárok, de betűk vagy
szavak sehol. Milyen fa ez?
Kiderül, hogy többféle (körte, alma, birs), és
az is, hogy honnan vannak: a családi ház kertjé-
ből, abból az udvarból, amelynek fái más Ester-
házy Marcell-munkáknak (*Majd egyszer...*, 2015;
Rien ne va plus, 2015) is alapanyagul szolgáltak
már. Ott élt, a „gyerekek” fáiként ez a három,
mindvégig gyümölcsöztek, mígnem 2015-ben
ki kellett vágni őket a kertész tanácsára egy
növénybetegség miatt, ami lassan, belülről
pusztított. Bizonyos részeik nem korhadtak
el, ezekből lettek a könyvek.
Hogy milyen könyvek ezek, az sejthető:
a második darab egészen „Bevezetés a szép-
irodalomba”-forma, a harmadikon meg már
szinte dereng ciklámen alapon fehérén, hogy
(kissregény). Van egy *Fuهارosok* első kiadás
is, mintha. Hús idom, hús Esterházy Péter-
könyv, tehát nem az összes. Hogy ez tényleg
így van, azt az is megerősíti, hogy Esterházy
Marcell számos munkájának kiindulópontját
a családi archívum dokumentumai adják:
fotók, kották, szövegek, történetek. Édesapja
– ezeket az anyagokat szintén vegyítő könyvei –
jól illeszkednek a sorba.
A könyvespolc ismert művészet- és irodalom-
történeti toposz, amely a tulajdonos szellemi
orientációs pontjairól, gondolkodásmódjáról ad
átfogó összképet. Tulajdonképpen portré. Ez
a könyvespolc azonban más. Egyrészt csak bizo-

nyos Esterházy-művek tára, és nem azoké a köte-
teké, amikkel ő mint író dialogizált. Másrészt
maguk a könyvek, sőt a polc is csak absztra-
hálva jelennek meg egy kimerevített pillanatban,
felnyithatatlan fedelekkkel. Harmadrészt nem
papírból vannak, hanem fából, olyan anyagból,
amely egyszerre utal a papírgyártásra és kivéte-
les eredete révén az otthon, a család közelségére.
Emlékmű? De pontosan minek az emlékműve?
Bár a szerzőnek nem kötelessége mozgásba
hozni a szövegeit, Esterházy Péter nagyon
is munkálkodott ezen. Előadások, átírások,
Javított kiadás, ilyen változat, olyan változat,
izék. Budapesti, vidéki, németországi felolva-
sásokon, a rendszerint felcsendülő szaxofon-
menet után természetesnek ható, visszafogott
hangján árulta el az ő értelmezését, mindössze
annyival, hogy hallhatóvá tette a saját hangsú-
lyait. Halálával ez a mindig mozgásban tartott
életmű passzívva vált. A szerzői újraolvasás
lehetősége megszűnt, a személyes hozzátétel,
újraírás, kereszthivatkozás már nem lehet-
séges. A könyvek egymáshoz való viszonya
ebben a vonatkozásban megmerevedett. Az
untitled (books) ezt az állapotot tudatosítja
a nézőben, hogy ez az ürge már nem fogja kézbe
venni a műveit, nem ír hozzá, és nem olvas fel
neki belőle olyan bájosan, ahogy szeretett,
és mindig szokott.

görögül βιβλίονbiblión, „könyv” + φωνήphōnē, „hang”

Farkasvakság, Esterházy Marcell
kiállítása, acb Attachment,
Budapest, 2018. január 5-ig.

Hajdu István

ARANYTÓL, ARANYRÓL, ARANYNAK Arany János és a képzőművészet



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

Arany jól látta önmagát, illúziói nemigen voltak, s bár nagyon is pártolta – akárcsak korábban Kazinczy Ferenc –, hogy a festők szaporán fessék, a szobrászok iparkodva mintázzák a magyar költőket, írókat, amint csak lehetett, elhúzódott az objektív, a rajz-szén, az ecset vagy a mintázófa elől. Arany alakját sok művész mintázta meg, Izsó Miklós mellszobrot készített róla 1862–63-ban, ami a Magyar Nemzeti Múzeum szobortárába került, és Barabás Miklósnak is több ízben állt vagy ült modellt. Először 1856-ban, szülővárosa megrendelésére készült róla olajkép, ami ma is Nagyszalontán, az Arany János Emlékmúzeumban látható. Ennek a képnek kapcsán festette le igen szellemesen saját ábrázatát barátjának, Szemere Miklósnak szóló levelében. „*Képzeld a főt, mely Barabás után ismeretes, kóczos, sűrke hajjal, sárga barna arczczal, tömpe (azért nem írom tompá-nak, mert Miska subsumálná) orral, kálmuk szemekkel, tömpe orral, semmit mondó fizimiskával (ez is sértés a mi barátunknak) nyakkendő nélkül, cynikus öltözetben s előtted áll tisztelt barátod Alrany!*” A képünkön Barabás későbbi, ismertebb Arany-portréja látható, amely a Magyar Tudományos Akadémia megbízására készült 1884-ben.

„De én kalandos életpályáról ábrándozva, unni kezdtem az iskolai egyhangúságot, hosszallani a pályát, majd festő, majd szobrász vágytam lenni, a nélkül, hogy tudnám, mint kezdjek hozzá; végre 1836. februárban önként, minden anyagi vagy erkölcsi kényszerítés nélkül, odahagytam a kollégiumot, soha vissza nem térend. Eddig van, barátom, életem ez első időszaka és itt következik a fordulat. Jelenlegi állásom, hol a külsőre is kell tekinteni, nem engedi, hogy életírásom teljes legyen. Ha meghalok, ám jegyezze föl a biograph – ha lesz. De neked megvallom, privátim! és te nem fogsz visszaélni bizalmammal. Fáncsis László jeles színtársaságot tartván akkor Debreczenben, én, ha már szobrász nem lehetek Ferenczy mellett, könnyebbnek találtam Thália zászlaja alá esküdni.”² Hogy mit kereshetett volna Arany Ferenczy István, a kor legjelentősebb szobrásza mellett, arról nemigen tudunk, hacsak azt nem, amivel Riedl Frigyes, nagy monográfusa korholja utólag mély értetlenséggel és fájdalommal: „Homályos művészi ösztönök ébrednek benne. Valami változás, valami mozgás van belsejében, mint a virágban, midőn bimbóra fakad. A távolban, mintha álmon át, koszorúk tűnnek eléje. Keresve-kereste önmagát, de a sors azt mondta: Hiába! Tűzben kell égned, mielőtt nemes érczed ragyogna! Elégedetlensége sokféle tapogatózásaiában mutatkozik. Majd azt hiszi, hogy festőnek született, majd a szobrászatba kap és egy alabástrom-sótartó töredékeiből fanyar arczokat kezd faragni. Ezen csalékony képzőművészeti ösztön egyébiránt igen jellemző a későbbi költőre, kinek leírásai szabatosságra és plastikára páratlanok irodalmunkban. Majd meg az olvasás dühe fogja el, a mi nem épp ritka az úgynevezett érettebb ifjú-

ságnál; fonszámra falja a költőket, ezek híján hihetetlen mennyiségű zagyva prózát is bevesz romlatlan természete: ő meg új műveket, szótárakat vagy dogmatikai kézi könyveket épp oly hévvel, mint fejtegetéseket a juhtenyésztésről. Agyba-főbe versel, értekezik, fest, zenél, míg még erősebb ösztön ébred benne. Mint néhány évvel később Petőfi, ő is azt gondolja, hogy színésznek született és a tanév közepén elhagyja a debreczeni kollégiumot, a rendes életpályát és felcsap vándorszínésznek. Ez a szerencsétlen ötlet, mely őt egész természetével merően ellenkező pályára vitte, életének előbb említettem első nagy fordulatát idézi elő.”³ Az azért talán nem mellékes, hogy az átkozott sótartó Arany kezén éppen Csokonai-portrévá avanszált... A színpadon inasokat, cselédeket, ajtónállókat ad – s számomra legalábbis – sorsszerűnek tetszik, hogy a főhős szolgáljaként lép fel 1836 tavaszán Telepi György⁴ *A hivatlan képíró* című színművében. A debreceni szín-mű-világ mély csalódást jelentett számára, s majd csak a *Bolond Istók* második énekében, 1880-ban szabadul meg ennek terhétől. Ahogy a színésszettel, úgy a rajzzal és a faragással is felhagyott, pusztán néhány lap őrződött meg keze nyomával: illusztráció a *Nagyidai cigányok*hoz, s a *Naturam furcâ expellas* című vershez a tőkharang.

Az 1850-es években Nagykörösön írt *Széptani jegyzetek*ből viszont kiderül: a képzőművészet iránt fogékony maradt. Az arisztotelészi, schellingi és hegeli esztétikán alapuló dolgozat arról tanúskodik, hogy Arany számára a művészeti ágak közötti hierarchiában a vizuális művészet a legkevésbé sem volt alulértékelendő. Már csak azért sem lehetett az, mert Arany képfestő ereje

rendkívüli, és ezt Riedl sem győzte hangsúlyozni. Nemes Nagy Ágnes szerint: „Arany Jánoshoz mindnyájan iskolába járhatunk. Járunk is; szájatátva bámuljuk félelmetesen biztos szemét és kezét. Képei sorából (...) emeljük ki ez egyszer az Öregisten arcképét a *Buda halálálából*, amint aranyos karosszékeben Etele álmát vigyázza: *Paizsa szék mellé heverőn támasztva, Bal könyökét annak szélére nyugasztja, Hajtja halántékát egy ujja hegyére, Mélyen alácsordul szakálla fehére.* A részletek. A részletekre kell figyelnünk. Arany ereje – és az ilyen típusú látatás ereje – a részletekben rejlik, itt meg egyenesen a részletezett részletekben. (...) Az a fontos itt, hogy az ülő figura éppen bal könyökére dől, hogy fejét egy ujja hegyére támasztja, az a fontos, ahogyan Arany ezt a monumentális aggastyán-alakot végigtapogatja szavaival, mint a szobrász a kőnek minden centijét. Eljárása olyan nyilvánvalóan szobrászi, mintha cáfolni akarná a hozzá képest eléggé friss lessingi distinkciót, a Laokoon-tételt, szobor és írott szöveg különbségéről. Ha elfogadjuk Arany kihívását, ha szobornak tekintjük az írást és egy képzeletbeli függőleges vonallal kettéválasztjuk az ábrázolatot jobb- és balfélre, akkor meg is kapjuk azt a plasztikai szabályt, amely a görög szobroktól kezdve Michelangelóig élesen mutatkozik: az emberi alak kettéosztását aktív és passzív izomtónusú félre, a kontraposzt egyik fajtájaként.”⁵ Ha a kép a Buda halálában a klasszikus szobrászt, akkor az 1852-es Dante-paródia, *A kis pokol* akár Pieter Bruegelt, akár William Hogarth-t, a *Széptani jegyzetek*ben is említett angol festőt és grafikust idézi meg, akiknek rajzait Arany valami módon, talán az Esterházy-gyűjteményből ismerte:

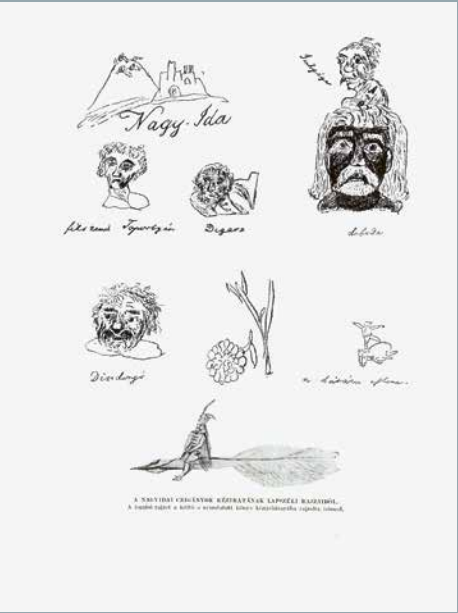
NATURAM FURCÂ EXPELLAS...

Gyermekkoromban felköték
A színben egy nagy tőkharangot,
Amely ugyan nem ada hangot,
De máskép vígan működék;
Megvolt a súlya, lódulása,
Kötélet hogy jól visszarántsa
S vele a kis harangozót; -
Szóval: csinált *kommóciót*.

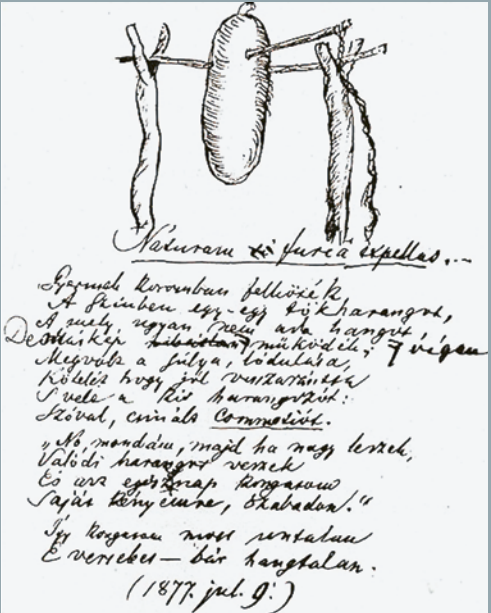
„No, mondam, majd ha nagy leszek,
Valódi harangot veszek
És azt egész nap kongatom
Saját kényemre, szabadon.”

Így kongatom most untalan
E verseket - bár hangtalan.

(1877. július 9.)



Arany János saját illusztrációi a *Nagyidai cigányok* és a *Naturam furcâ expellas* című verseihez
Forrás: Voinovich Géza: *Arany János életrajza*, Magyar Tudományos Akadémia, 1911



ELSŐ ÉNEK

A költő egy zajongó vásárba jut, hol a taszigálást ki nem állhatván, a vásár közepén magasló hegyre akar menekülni, de szörnyek útját állják. Midőn egy elszalasztott tolvaj helyett üldöztetnék, földalatti lebuja veti magát, hol a pohos csárdásban Horácra ismer, ki védelmébe veszi, s ajánlkozik, hogy a kis poklon keresztül kivezeti a tömkelegből.

Az emberélet útjának felén

Egy nagy zsibojgó vásárba jutottam,

Mivelhogy a jó útát nem lelém.

Minő tolongás, öklözés van ottan!

Ki ad, ki vesz, ki húz-von, csal, ki lop,

Kevés, hogy nézne csak, mint én, nyugodtan.

De annak is "szesz", tyúkszemére: top!

S míg fájdalom miatt fogát beszíja,

Lépen könyökli holmi gaz kolop,

Hogy nyavalyássá lesz, - vagy kicsi híja.

Sehol megállás: vigyori pofák

Rivallnak a tömeg közöl: "Szoríjja!"

És jó, ha csontod nem lesz por-tobák.

Nincs ótalom, kell menned a tömeggel:

Civódó kalmárok; nyelves kofák

Üldöznek, mint hal a prédát; sereggel,

Unszolva, egész isten-adta nap;

Hamis árút, hazug szóval s bilyeggel.



id. Peter Brueghel: *Flamand közmondások*, 1559, olaj, vászon, 117 x 163, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin

Forrás: Wikimédia Commons



Gustave Doré: *Dante és Vergilius a pokol 9. körében*, 1861, olaj, vászon, 315 x 450 cm, Musée municipal de Bourg-en-Bresse
Forrás: Wikimédia Commons

Majd változik a kép, s Arany – meglepő expresz-szivitással – élénkíti a látomást, s eljut a magyar romantikus festészetben még nem, de, megint csak az angolban, már nagyon is ismerős pokoli vízióhoz, John Martin roppant méretű vász-nainak disztópiájához, vagy a francia Dante-illusztrátor, Gustave Doré jeges jelenéseihez.

Így foly örökké ez ember-iszap
A hegy körül; melynek kies legormán,
Szelíd fény lángol, mint az esti nap.
Kiáll a hegy, tenger szigetje-formán
A pocsolyából, melyet gázolék,
Melynek vizén nem biztos semmi kormány.
Parnasszus, e szó fényes gázzal ég
A hegy süvegjén, mint arany bokréta,
Hová feljutni éhszomjas valék.
De nem csekély az út, nem könnyű séta:
Meredek a hegy, s melynek köldöke,
Hullámlik alján az ember-pocséta.
Engemet is hab hab után löke
S már-már kezemben volt a biztos párkány,
A szikla-martnak egy éles szöge:
Midőn alattam, mint otromba sárkány
Duhadt fel a mélység posványiból
Egy szörny, kinek sosem elég a zsákmány.
Megismerém: e hat betű: FRIVÓL
Tarkán volt írva minden pikkelyére...

Egyik utolsó verse, az 1881-es *A reggel* ugyan-csak szarkasztikus-ironikus tükre az univer-zum és benne a kicsiny ember viszonyának, a földlakó sajátlagos elhelyezkedésének, a közö-nyös-pozitivistá tudomány stílparódiájába fog-lalva. Arany panorámája megint csak egy angol, Joseph Mallord Turner preimpresszionista fest-ményeit juttathatja eszünkbe, de azt is, mily kár, hogy versét nem olvasták-olvashatták a kortárs magyar festők – talán életesebb lehetett volna a magyar impresszionizmus, ha megtehetik...



John Martin: *A harag napja*, 1851–53, olaj, vászon, 196,5 x 303,2 cm, Tate Britain
Forrás: Wikimédia Commons

A REGGEL
Természetrajz[*]

Földünk mind hegyesebb szög alatt fordítja keletnek
A pontot, hol az én pusztai kis lakom áll.
Szöke világát már az égen terjeszti előre
A Nap s jelzi mikép fordulok arrafelé.
Majd pirosabb színt vált, megtörvén fénye a földi
Fennlebegő párák ködszerű cseppjeiben;
És, mint nagy gömböt, veti a horizonra csalárdul
A levegő-réteg vérpirosan hüvelyét.[**]
Ez még nem nap - ihol szemmel nézhetni beléje;
Ám, ha derékszög alatt dől zenithemre a fény:
Égő gáztakarója körét meglátom a Napnak,
Mely a mi Földünk-nél (szám ide!)-szorta nagyobb;
Hogy kicsinek látszik, nagy távolléte okozza,
Oly keskeny szög alatt éri sugára szemem.
Már körül a gyárak kéményeiből viszi nagy fel
Könnyű korom-terhét a nekifúlt levegő.
Vas sinen a gőzgép nagy terhet vonva közelget,
Mert a súrlódás nem köti meg kerekét.
Mily szép most minden, kezdik kilehelni a fák is
Élenyöket, - s széngázt színi be lombjaikon.
A levegő-réteg, mely Földünket beborítja,
Kékszinű tömegén játszva eget mutogat.
Ah de mi ez? Hőség megritkította köröttem
A levegőt s felszáll, váltva rohanva hideg.
Képződnek szaporán s gyülekeznek vízi parányok
S összeverődve, legitt földre csapódnak alá.
Testem is a hőanyt likacsin már veszteni kezdi,
Adieu természet! Vissza lakomba megyek.

[*] Gáncsolják a költőket, hogy a természetet még min-dig a régi tudatlan módon írják le, nem úgy, mint a tudomány haladása kívánná. Ehol egy kísérlet. – A. J.
[**] Hiba, mert a Napnak nincs hüvelye. – A. J.



Joseph Mallord William Turner: *Staffa, Fingal's Cave*, 1831–32, olaj, vászon, 90,8 x 120,3 cm, Yale Center for British Art
Forrás: Wikimédia Commons

A szöveg rövidített, vetítéssel kísért változata elhangzott a Katona József Színház *A halhatatlan halott* – *Arany-félmaraton*ján 2017. október 22-én.

- 1 Szemere Miklósnak, Nagykőrös, 1855. aug. 7. AJÖM XVI, 601.
- 2 *Arany János hátrahagyott versei*. Budapest, kiadja Ráth Mór, 1888. I. kötet XL. o.
- 3 Riedl Frigyes: *Arany János*. Budapest, kiadja Hornyánszky Viktor akadémiai könyvárus, 1887. 4–5. o.
- 4 Telepi György (Kisléta, 1800 – Tard, 1885) Eredetileg Telepianovich György színész, festőművész, díszlettervező, színházi technikus, drámaíró és fordító.
- 5 Nemes Nagy Ágnes: *A költői kép*. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000096&secId=0000009388>.

A jövőben hiszek és a kitartásban. Ezért vagyok itt.

Becsei Áron

BECSEI ÁRON

Órákészítő / Korszakalkotók nagykövete

Korszakalkotók mecénás program

Tenni azokért, akik tenni akarnak!

korszakalkotok.unicreditbank.hu

 **UniCredit Bank**

Élmény!
Minden tekintetben.

 **műpa**
Budapest

A népzene ünnepe

A táncháztól a világzenéig

2018. január 20.

**Nagy kínai
újévi hangverseny**

2018. február 5.

mupa.hu

Stratégiai médiapartnereink:  **PORT.hu**

A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma

 **EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA**

Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztárában,
valamint online a www.mupa.hu oldalon.
További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

Szilágyi Róza Tekla

LOUVRE ABU DHABI

Megalománia, pénzinjekciók és poétika



A Louvre Abu Dhabi Giuseppe Penone *Germination* (2017) című munkájával

© Louvre Abu Dhabi / Fotó: Roland Halbe

Novemberben nyílt meg a Louvre Abu Dhabi, amivel a Louvre nemzetközi márkává vált. Munkatársunk ott volt a grandiózus épületben otthont kapó intézmény laudációkkal tarkított nyitóhétvégéjén. Megtapasztalta, milyen gyakorlott múzeumlátogatóként eltévedni, milyen jó barátként új kontextusban találkozni az ismert műtárgyakkal, és igyekezett összeszedni a legfontosabb információkat, amik a személyes benyomások mellett hű képet adhatnak az emirátusi múzeumboom kezdetéről.



Enteriőr a Louvre Abu Dhabiban Ai Weiwei *A fény szökőkútja* (2016) című munkájával

© Louvre Abu Dhabi / Fotó: Marc Damage

Milyennek íránk le a hosszú várakozás után idén novemberben megnyílt Louvre Abu Dhabit? Az interneten keringő és a múzeum épületének terveit, valamint a megvalósult komplexumot ábrázoló lenyűgöző képek komoly elvárásokat támasztanak az érdeklődőkben. Az épület már jóval befejezése és átadása előtt több nemzetközi díjat is magáénak mondhatott.¹ Mindez természetesen több szempontból sem meglepő. A helyszíniül szolgáló Saadiyat-szigeten jelenleg is zajlik a kulturális és művészeti negyed kiépítése – például hamarosan érkezik a Guggenheim Abu Dhabi és a Zaha Hadid-tervekre támaszkodó Performing Arts Centre –, ami gigaberuhásként hatalmas nemzetközi érdeklődést követelt ki magának. A projekt nyilvánossága és az elapadhatatlannak tűnő pénzinjekciók lehetővé teszik, hogy az ideimportált intézmények sztárépítészek tervei alapján valósuljanak meg. A Louvre épületét 2006–2007 között megtervező Jean Nouvel aktívan részt vett a belsőépítészeti és designmegoldásokra fókuszáló következő hat

évben is. A Pritzker-díjas tervező jártas a témában és a régióban is: az ő munkája többek között a párizsi Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (1994) vagy a madridi Reina Sofia Múzeum kiegészítése (2005), de tervezett pavilont a Serpentine Gallerynek (2010) is, és ő álmodta meg az elmúlt évek egyik leghíresebb arab felhőkarcolóját, a katarai Doha Towert (2012). A közvetlenül a tengerparton álló multimillió dolláros Louvre-komplexumot természetes víz öleli körbe, hófehér, egzakt, négyzetes formájú 55 épületét pedig sötétszürke színű, 180 méter átmérőjű kupola fogja össze. Mivel a kulturális negyed fentebb említett és a jövőben realizálódó új darabjai mind egbe nyúló, átlagosan több mint 80 méter magas építmények lesznek, Nouvel és csapata úgy döntött, hogy a Louvre inkább elegánsan, tiszteletben tartva a már amúgy is cifra és zsúfolt városi láthatárt, kevesebb, mint 30 méteres magasságával laposan terjeszkedve, a vízfelszín magasságából épp-hogy kiemelkedve terüljön el a parton.

Az arab hagyományokkal poetikus kapcsolatot ápoló épület belső tereiben újra és újra megjelenik a nomád népeket vezető csillag motívum, a kupola és az azon átszűrődő fény természet szülte kalligrafikus elemekkel játszik, és akkor nem is említettük, hogy ezen a vidéken létszükséglet, hogy a kupola alatti tér valójában és átvitt értelemben is árnyékot adjon. Nem csoda tehát, hogy a 97 ezer négyzetméteren megvalósult, 8600 négyzetméternyi kiállítótérrel rendelkező, kifejezetten múzeumi funkció betöltésére emelt épület híre hamar elterjedt, és azonossá vált a Louvre Abu Dhabi fogalmával. A külső azonban mindig csupán ígéretes kezdet, a kiállítóterekben installált tárlatok és a gyűjteményépítési víziók azok, amik meghatározzák egy újonnan nyitott intézmény presztízsét. A Louvre márka jegyében az Arab Emirátságokba telepített megamúzeum története egy 2007-es, Franciaország és a UAE között létrejött államközi megállapodástól datálható. A befektetői lobbis és a nemzetközi érdekek lehetővé tették,



Látogatók Manet *A fuvalás fiú* című képe előtt 2017. november 8-án
© Luc Castel

hogymár 2009-től gyűjteményezzen is az akkor még csupán papíron létező intézmény. A nemzetközi recesszió miatt megrokkant piac az idő tájt a vevőknek állt – a Louvre gyűjteményépítői is ekkor szerezték meg az első műtárgyat, Piet Mondrian 1922-es *Kompozíció kéken, sárgában és feketében* című absztrakt festményét. Szintén ebben az évben vált a gyűjtemény részévé Gustave Caillebotte 1880-as festménye, a *Bridzs* (*La partie de bésigue*), valamint Édouard Manet 1862 és 1867 között festett képe, a *Cigánylány* (*Gypsy, Gitane*). 2010-ben Paul Gauguin *Birkózó gyerekek* (*Enfants bretons luttant*, 1888),

2012-ben pedig Gauguin 10 millió dollárt érő *Kis lúd* (*Petit Breton à l'oie*, 1889) című munkái csatlakoztak a gyűjteményhez. René Magritte több mint 5 millió dolláros, *A leigázott olvasó* (*The Subjugated Reader*, 1928) című festménye mellett Cy Twombly kilenc képből álló 2008-as sorozata is az arab Louvre tulajdona – az utóbb említett képek az első műtárgyak, amelyeket a látogatók megpillanthatnak a lenyűgöző belmagasságú hófehér előtérben. Ez volt tehát a kezdet, de a gyűjtemény rohamos gyarapodását mutatta a *Birth of a Museum* (Egy múzeum születése) tárlat, amit az Abu Dhabi

Louvre alapkövetelése évében, 2013-ban rendeztek Manarat al Saadiyatban. Akkor a gyűjtemény 130 művet számláló szeptemberi ismerkedhetek a látogatók, egy évvel később a Párizsban turnézó tárlaton már 160 műalkotás szerepelt. Az elképesztő tempóban zajló gyűjteményezés közben csupán 2016-ban kapott igazgatót az intézmény Manuel Rabat köztisztviselő, az Abu Dhabi-i projekt menedzselésére alapított kormányzati osztály, az Agence France-Muséums (röviden AFM) korábbi vezetője személyében. A múzeum végül 2017 novemberében Leonardo da Vinci a párizsi Louvre-ból kölcsönzött



A múzeum hatalmas kupolája a tenger felől
© Louvre Abu Dhabi / Fotó: Roland Halbe



Jenny Holzer: *For Louvre Abu Dhabi* (2017)
© Louvre Abu Dhabi / Fotó: Marc Damage

La belle feronnière-jének megérkezése után nyitotta meg kapuit, minthogy a vásárlások mellett természetesen számos, külföldi gyűjteményből érkezett műtárgy is támogatja a Louvre Abu Dhabi anyagát. Az első évben háromszáz műalkotást kapnak letétbe vezető francia múzeumoktól (köztük: Musée d'Orsay, Centre Pompidou, l'Orangerie, Chateau Versailles, Musée Rodin, Musée Cluny, Grand Palais és a párizsi könyvtár), ehhez jönnek még az arab régióból kölcsönzött darabok – ez a szám azonban az arab gyűjtemény növekedésével szépen lassan csökkenni fog. A 60 AED-be kerülő (kb. 4300 forint) jegyért cserébe a frissen nyílt múzeumban 6400 négyzetméteren 620 műtárgy látható – ebből 235 alkotás képezi a helyi Louvre tulajdonát. Az intézmény eddigi történetére jellemző megalomán hozzáállás tehát itt is visszaköszön, és miközben a múzeumnak a valódi intézményi keretrendszer hiányával kell szembenéznie, a beruházók hatalmas pénzeket ölnek abba, hogy magukra irányítsák a világ figyelmét. Mindezek tükrében érdekes, hogy az Abu Dhabi Louvre legfőbb célkitűzése, hogy „univerzális és egyetemes intézménnyé váljon a globalizáció korában”. A múzeumi stáb az európai építészstúdió tervezte, de az arab hagyományokat a legmodernebb technológiával ötvöző épülettel és benne a sokfelől érkező műtárgyak installálásával azt a rejtett üzenetet kívánja továbbítani, hogy a világnak nem egy középpontja van, és éppen itt az ideje, hogy korokon, kultúrákon, civilizációkon és égtájakon átívelő kiállítások szülessenek. A múzeum megrendelésére megvalósult két kortárs műtárgy – Jenny Holzer három különböző civilizáció fontos szöveges emlékeit feldolgozó *For Louvre Abu Dhabi* című helyspecifikus installációja és Giuseppe Penone három részből álló *Germinationje* – témaválasz-

tásának köszönhetően is helyén kezeli a kultúrák reprezentálásának egyensúlyát. (Mindkettő szorosan kapcsolódik az épülethez, amivel azt a benyomást erősítik, hogy a hatalmas múzeumkomplexum, az épület fizikai volta Abu Dhabi-ban valamiképpen összemosódik a múzeum eszmei fogalmával.) Az izgalomfaktort egyébként valóban a Kelet és Nyugat kapcsolatára, egymásra hatásra és dinamikájára fókuszáló kiállítások és bemutatók jelenthetnék, de ez egyelőre kimerül abban, hogy az emberiség egyetemes történetét keleti és nyugati párhuzamok felrajzolásával bemutató gyűjteményes állandó kiállításban van néhány eredeti és ígéretes momentum. A tizenkét, kultúrákon átívelő téma mentén szerkesztett kiállítás egységben kronologikus rendben haladunk előre. A műfajok és kultúrkörök nem különülnek el mereven egymástól, mégis az a benyomásunk, hogy a keleti mesterek alulreprezentáltak az anyagban. Munkáik szinte csak az illusztráció szintjén jelennek meg, a kiállítás reflektorai – a célkitűzésekkel ellentétben – a már jól ismert sztárműtárgyakra irányulnak. Az ősi régészeti leletek mellett neoklasszicista szobrokat, modern mesterek munkáit és kortárs művészeti alkotásokat bemutató gyűjteményes kiállítás kísérelésként időszakos tárlat is nyílik majd december 21-én, *From One Louvre to Another* címmel. Hasonló, az állandó gyűjtemény tematikájához kapcsolódó időszakos kiállításból évente négyre számíthatunk a jelenlegi tervek szerint. Hogy mennyire látogatóbarát az új keleti Louvre? A digitális hordozókon nyújtott és szisztematikusan rendezett információk rengeteg segítséget adhatnak az érdeklődőknek – a high-tech eszközök kiállítóterekben megejtett szolid installációja pedig külön pluszpontot érdemel. A kiállítóterek érdekes anyaghaszná-

lata élmény a szemnek, például a padló márványával megegyező anyaggal burkolt szabadon álló posztamensek, amelyek a talaj síkjából számítógépes rendek valószerűtlen tereihez hasonlóan emelkednek ki, vagy az üvegvitrinek illesztései és a falakon több sztárfestmény részére kialakított, külön burkolattal ellátott beugrók. Ehhez a minőséghez képest a kiállítótereken kívüli, például az A és B galéria közti útvonalat kirajzoló eligazítótáblák elhelyezése szinte ellehetetleníti a tájékozódást. A cikk írója több mint tíz percig kereste a jelenleg látható egyetlen kiállítás bejáratát. Egyszóval a terek belsőépítészeti megoldásai és a látogatói útvonalakon kifejezetten jó ritmusban elhelyezett műtárgymentes övezetek a Louvre névhez méltó élményt adnak. A megnyitás első napján lecsorbul peremek, maszatok, kopott falak és eldolgozatlan padlószélek ellenben könnyen ambivalens érzéseket keltenek azokban, akik a látványosan startoló projektben a finom megoldásokat, kidolgozott részleteket és a makulátlanul organizált értékközvetítést keresik. Könnyen lehet, hogy az értékkeremtés és értékmegőrzés mellett az elvárások egészséges mederbe terelése – és a régióval kapcsolatos prekonceptciók leküzdése – lesz az intézmény egyik legfontosabb feladata? Egy bizonyos: a Louvre név harminc évig és még hat extra hónapig a múzeumé.

1 2015-ben az Identity Design Award *Project of the Future* (A jövő projektje) kategóriájának győztese, 2017-ben a kupola nyert European Steel Design-díjat, majd az épület az idei Identity Design Award *Most Prominent UAE Project* (Legkiemelkedőbb emírátsági projekt) kategóriájának első díjasa lett.

Mucsi Emese

SOK VAN, MI HÁTBORZONGATÓ Kortárs magyar művészet az ember korában (vagy kicsivel előtte)



Horváth R. Gideon: *Vista*, 2015–2017, digitális infravörös fotó
© A művész jóvoltából

„Már tart az élővilág apokalipszise”

Mindegy, melyik hírforrásból frissítjük tudásunkat a minket körülvevő világról, a *New York Timestől* az *index.hu*-ig bármit is böngészünk, napi szinten találkozunk olyan szalagcímekkel, mint hogy „Életmódváltás kell, hogy ne fulladjunk bele a műanyagba”, vagy hogy „Leszakadt egy 1 billió (!) tonnás jégdarab az Antarktiszról”. Még a jobb napokra is olyan beláthatatlan következményekkel fenyegető állítások jutnak, mint hogy „Már tart az élővilág apokalipszise”. Az ilyen helyzetjelentések és spekulációk után nem csoda, ha minden sonka hátramaradt csomagolásán elmerengünk; hogy kétszer végiggondoljuk, piacra menjünk-e vagy multiba; és az sem, ha egy jó kád édes meleg vízbe ereszkedve a vízmennyiség láttán nem a lazulás, hanem a szorongás az osztályrészünk. Hiába tudjuk, hogy ezekben az ügyekben a kiszolgáltót figyelmen kívül hagyva a fogyasztóra terelni minden felelősséget enyhe túlzás, a tárgyainkhoz és szokásainkhoz való viszonyunk az ilyen híreknek és a forrásaikat jelentő történéseknek köszönhetően nagyon is változóban van, és ez alól nem képeznek kivételt a művészeti produktumok sem.

A növekedés határai

Az emberközponitú világszemlélet gondolatkörén belül a változások (földtörténeti) korát antropocénnek nevezik. Jelenleg ismert civilizációnk a holocénben egy tízezer éves, viszonylagos klimatikus állandóságnak köszönhetően jött létre. Míg itt a legnagyobb hatású földfelszín-formáló erővel a Nap bírt, addig az antropocén-konceptió szerint az új éraban a viszonylagos jólét és az ezzel együtt járó túlnépesedés, és a növekedés-

párti gazdaságpolitikai elvek szerint működő globális kereskedelmi folyamatok következtében eljutottunk odáig, hogy az emberi jelenlét ugyanilyen erőteljes hatást gyakorol bolygónk ökoszisztémájára. Mint azt a hírekből is tudjuk: 72 fokot mértek Iránban, a Himalája gleccserei olvadnak, a normálisnál háromszor gyorsabban pusztulnak ki fajok, tehát az már biztos, hogy az új tényező belépésével a fejlődést lehetővé tévő környezeti stabilitás veszélybe került. Hogy ez már az antropocén vagy sem, még mindig kérdéses. A korszak lehetséges „kezdőokai” között van a mezőgazdaság elterjedése és a letelepedés, a városiasodás, a népességrobbanás, az ipari társadalom létrejötte, az első atombomba ledobása, a második világháború utáni restabilizációt követően tovább folytatott gazdasági növekedés. Ugyanakkor tartják magukat azok az elképzelések is, miszerint ez az egész még mindig csak egy olyan jóslat, amelynek bekövetkezte vagy kétséges, vagy éppen – mivel nem körülöttünk forog a világ – rajtunk kívül áll, azaz akárhogy erőlködünk is, a folyamat katasztrofális végkimenetele elkerülhetetlen.

A műalkotás az ember korában

Tegyük félre eltűnésünk elkerülhetetlenségének gondolatát, és maradjunk annál a nyomasztó, egyben gőgös elképzelésnél, hogy – még ha több évtizedes késleltetésekkel is, de – befolyásolhatjuk a jövőnket! E felelősség tudatában először is kiéleződik az a műtárgyakkal kapcsolatban ismert ellentmondás, amivel a gondolatkövetítés más formái is küszködnek, azaz, hogy hogyan lehet a növekedéspárti gazdaságpolitikát, a termelést kritizálni, miközben a kritika maga is egy tárgyasult termék. Ezen a ponton a gondolkodónak a csinálni vagy nem csinálni között kell döntenie. A paradoxonon túllépve

számos, a témával kapcsolatos állításokat és sejtéseket tartalmazó, jól sikerült könyv, online tartalom, táblakép és egyéb munka keletkezik. Ezek nem aktivista projektek és nem is feltétlenül valamiféle megfoghatatlan kimenetelű, missziós tudattal jönnek létre, hanem didaktikus megoldásokat nélkülözve, érzéki hatásokkal élő jövőbe mutatással képesek a szemléletformálásra, a felelősség tudatosítására.

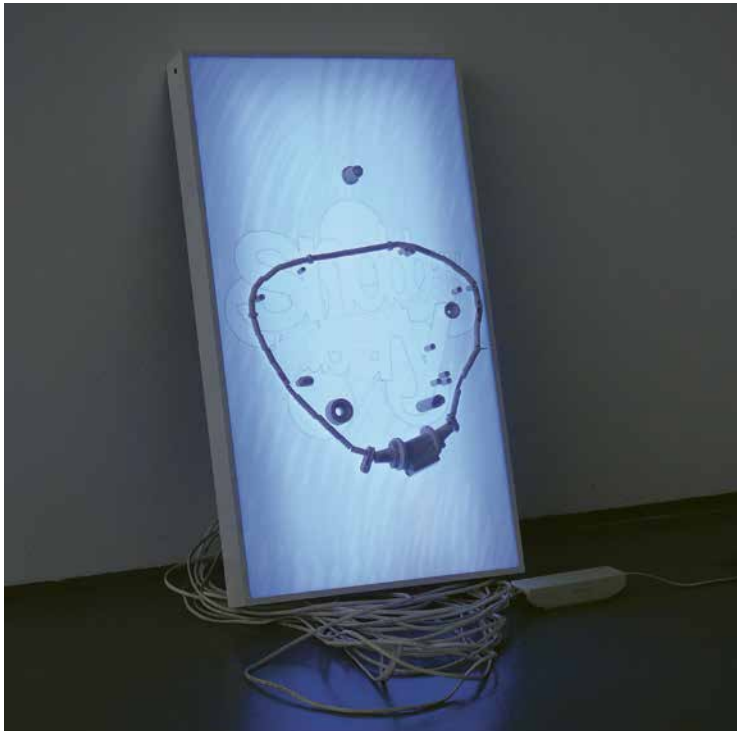
Az antropocén témával foglalkozó egyik legnagyobb tudományos-művészeti műhely 2013-ban indult *Das Anthropozän-Projekt* címmel a berlini Haus der Kulturen der Weltben. Mi azonban nemzetközi kitekintés helyett a továbbiakban a vizsgálat körét a kortárs magyar művészekre, alkotói hozzáállásukra és alkotásaikra szűkítjük, azon belül is néhány a közel-múltban készült munkára. 2017-ben számos kiállítás foglalkozott a témával itthon (is), köztük a Trafó Galéria posztthumán tematika köré szervezett bemutatói, a Konkoly-Thege Miklós magán csillagvizsgáló-komplexumában megrendezett Off-Biennálé-program, a *Repülő kajak*, vagy az antropocentrikus megközelítésmódot megkérdőjelező *Xtro realm* a Stúdió Galériában. Az elméleti műhelyek között említhető az utóbbi kiállításához kapcsolódó alapozó miniolvasóköri is, a magyar művészeti közeg számára azonban a korábban Budapesten működő, néhány hónapja Londonba költözött Translocal Institute for Contemporary Art programjai és kiadványai nyújtották a legkimerítőbb tájékoztatást. Az alábbiakban bemutatott művekben közös, hogy mivel a topik univerzális, sokszor találkozunk bennük általános érvényű állításokkal, mondjuk ki: közhelyekkel. Emberiség, világvége stb. Ezerféleképpen lehet ezekhez a témákhoz közelíteni, a három legjellemzőbbet tekintjük át röviden.



Csákány István: *Sivatag* (részlet), 2017, installáció, fenyő, 350 x 890 x 400 cm
© A Glassyard Gallery, Budapest jóvoltából
Fotó: Surányi Miklós



Csákány István: *Halott orchidea*, 2017, kisplasztika, fenyő, 60 x 23 x 15 cm
© A Glassyard Gallery, Budapest jóvoltából
Fotó: Surányi Miklós



Szarka Péter: *With snobbery against robbery*, 2017, lightbox, porcelán, 33 m hosszú kábel, 75 x 42 cm
© A művész jóvoltából Fotó: Bradák Soma

La vie en rose // Who's afraid of Pink?

Az ökológiai katasztrófát előrejelző korszak színe meglepő módon nem a zöld, hanem a rózsaszín. A növekedés határai felé tartó úton olyan globális folyamatok haladnak előre feltartóztathatatlanul, amelyek kibillentik a növényvilág egyensúlyát és drasztikusan csökkentik a zöld területeket. A rózsaszín ebben a környezetben többé már nem a felszabadult boldogság színe. Mivel a zöld egyik árnyalatának komplementere, az utóképeként létrejövő szín a zöld, e tulajdonságának köszönhetően válik egyfelől a vegetáció pusztulását előrevetítő melankólia referenciájává, a zöld-élmény utáni nosztalgia vagy éppen szimuláció eszközévé.

Csákány István a pompeji állapotokat idéző, homogén felületű posztumán jövőképet látató *Tükkör által* című kiállítása is ezzel a hatással játszik: a rózsaszín fényben úszó első térből átlépve a semleges, nyersfa-színű *Sivatag* (2017) című installációt zöldesnek érzékeljük. Az életelen, ipari felhasználásra előkészített fenyőfából vágott tetőléc-felületeken vízióként lebeg az életteli növény valamikori fénykorának emléke, és kerül idézőjelbe az „örökzöld” kifejezés. Horváth R. Gideon fotósorozata, a *Vista* (2015–2017) az emberi szem számára láthatatlan infravörös sugárzás rögzítésével operál. Az ún. közeli infravörös tartomány megjelenítése

különböző multispektrális rendszerekkel vagy infravörös szűrővel ellátott kamerával is lehetséges. A különböző spektrális tulajdonságú felvételek felszíni objektumok, folyamatok megfigyelését teszik lehetővé, ezért többek között a geológia, a mezőgazdaság, a törvényszéki orvostan, a hadászat, sőt még az ördögűzés területén is használják őket. Az infravörös tartományban készült légi felvételek például olyan növénybetegségek detektálására, beteg növényzettel borított felszínek lehatárolására is alkalmazhatók, amelyeket szabad szemmel még egészségesnek látnánk a hagyományos felbontású, valószínűsítő ortofotó-térképeken. A károsodott zöld növényi részek reflexiója lecsökken, így kimutathatóvá válnak a szennyezett részek, a tápanyaghiány, egy elem túlzott bősége vagy hiánya. A *Vista* sorozat darabjain a szabad szemmel zöldnek érzékelt vegetáció rózsaszínben pompázik. Az apokaliptikus-vattacukros tájképek olyan állapotot mutatnak, amelyben a növények jól vannak, az ember azonban már nincs sehol. Civilizációnk használaton kívüli elemei, a városiasodás során kialakított infrastrukturális objektumok – sziklafalra festett turistajelzések, óriásplakátokat bemutató reklámállványok, az elektromos hálózat monumentális fémlemei és kábelei – már csak használaton kívüli állapotukban jelennek meg.

Másodlagos primitivitás, dekontextualizálás

A dadaizmus óta alapvető művészi eljárás-módként ismerjük a dekontextualizálást. A különböző kompilációs technikákat alkalmazó alkotói gyakorlatok térbeli áthelyezés során új környezetbe illesztenek egy vagy több idegen elemet, vagy valamilyen más módon – például címadással – teremtenek egy tárgy vagy szöveg köré új összefüggésrendszert. A másodlagos primitivitás a dekontextualizációs gyakorlatokhoz hasonló jelenség. Az etnográfia területén használt kifejezés azt az állapotot jelöli, amelyben bizonyos kultúrák eredeti – előrehaladottabb, differenciáltabb – állapotukból sajátos tényezők – elvándorlás, sivár környezetbe kényszerítés – következtében elszigetelődnek és elszegényednek, és ezzel együtt tárgykultúrájuk bizonyos része el is tűnik, a megmaradt állomány kulturális referenciáit pedig már csak részben vagy egyáltalán nem ismerik. A tárgyak szabad használata a digitális eszközökre kiszervezett emlékezet korában pedig egyre tisztábban látható jövőképként dereng.

Szarka Péter *With snobbery against robbery* (2017) című munkájában a különböző porcelán biztosítékfejek kultikus jellegű kalárisba rendezett tárgyként lógnak a *snobbery-robbery* feliratú, fehér neonfényű lightboxon. A por-



Komoróczy Tamás: *A history of the world in 100 objects – The new Ozymandias*, 2016, HD videó, 14 min. Állóképek a videóból
© A művész jóvoltából

celánok igazi talált tárgyak, amelyek már eleve eredeti funkciójukból kiesve kerültek Szarka látókörébe, onnan pedig a műterembeli munkaasztalra. Az új összefüggésbe fűzött elemek eredeti funkciójára és a dekulturáció lehetséges baljós, élettelenes kimeneteleire utal az installáció alatt harminchárom méter hosszan tekergőző elektromos vezetékben futó áram, amely segítségével válik egyébként láthatóvá az egész fűzér és a felirat. A két szó sokféleképpen értelmezhető, ebben az összefüggésben például két ellentétes szellemi folyamat leírata: a kisajátítás (*rablás*) és annak 1916 óta tartó művészettörténeti karrierje és csinált értéke (*sznobság*) között feszül.

Komoróczy Tamás *A history of the world in 100 objects – The new Ozymandias* (2016) című filmjében szervesen betonfelszínű, bolygószerű, mindentől független virtuális környezetbe helyezett tárgyakat látunk. A munka szerkezetét tekintve a címében is említett *A History of the World in 100 Objects* című könyvet veszi alapul, amely száz British Museum-beli tárgyat – köztük a feltételezhetően Percy Bysshe Shelley *Ozymandias* című szonettjét is ihlető, az 1810-es évek végén „szerzeményezett” II. Ramszeszt ábrázoló gránitszobrot – helyez egymás mellé, mint egy antológia. Szerzője Neil MacGregor, a múzeum igazgatója így kísérli meg bemutatni az emberiség

kétmillió éves történetét. Komoróczy animációs filmje nem emlékműve, hanem kritikája annak a felvilágosodástól a modern tudomány válságáig tartó világmegértési törekvésnek, amely többek között az említett kiadványt és úgy általában az újkori múzeumot mint intézményt is létrehozta. A múzeummal és a könyvvel ellentétben azonban itt a tárgyak minden tisztelet nélkül, semleges közegben kerülnek a szemünk elé. Nem történik semmi, böngészünk. Mintha egy olyan lény fejébe (*brain-scape*-jébe) pillantanánk be, akinek nincs kapcsolata a ma ismert civilizációval, de valahogy mégis hozzájutott egy ilyen tárgyrendszerző könyvhöz, és éppen lapozgatja.



Süveges Rita: *Pet planets*, 2017, akril, vászon, 200 x 200 cm
© A művész jóvoltából Fotó: Süveges Rita

Giccses természettudomány?

Azt gondolhatnánk, hogy az élő és élettelen természet jelenségeinek, objektumainak tanulmányozásával foglalkozó tudományágakkal kapcsolatban mindig csak vigyázzállásban lehet állításokat tenni, pedig ez nem így van. A legfelszabadítóbb ezzel kapcsolatban az az ökológiai katasztrófát előrejelző tudományos krízis, amiről a bevezetőben is szó esett, mert az lehetővé teszi, hogy kérdezzünk visszamenőleg is, korábban megrendíthetetlennek hitt tanokkal kapcsolatban. Ezzel együtt pedig azt is belássuk, hogy az olyan fogalmakat, mint a jégkorszak vagy a Naprendszer csak egy, a végletekig leegyszerűsített koncepció szintjén ismerhetjük meg. Süveges Rita a természettudományos tényeket megkérdőjelező „tiszteletlenség” képi megjelenítését egy kortárs, hétköznapi jelenségben, a kínai webáruházak igénytelen bemutatási módjaiban érte tetten. *Pet planets* (2017) című festményinstallációjában egy raktár-

ban lefotózott műanyag Mars és az Apollo–17 misszió során készült *Kék márvány* felvétel alapján elkészített lufi Föld hasonlóan ábrázolt látványát sajátítja ki. A két megfestett fotó mellé olyan háttereket alkotott meg, amely mai tudásunk szerint a valódi környezete az adott bolygóknak az űrben. A *Kék márvány* agyonreprózott felvétele kereskedelmi forgalomba került, a legigénytelenebb módokon kicsinyült dísz tárggyá, műanyaggá vált, és ezzel elvesztette azt a fenségességét, amelyet a feltételezett eredeti látványt rögzítő fotó még magában hordozott. A megfestett világűr képei nemcsak korrigált hátterek: a teljes vákuum állapotát ábrázolják. Olyan nihilt, amelynek bekövetkeztét talán éppen a túlzásba vitt strandlabdagyártás sietteti leginkább. Fridvalszki Márk munkássága sokban hasonlít az archeológuséhoz. Akár a különböző sokszorosítási eljárásokat, akár fosszilis tüzelőanyagok anyagminőségét, akár a trance műfaját, akár a különböző haditechnológiai eljárásokat vizsgálja, mindig a keletkezéstörténetre koncentrál.

Ez a gyakorlat alapvetően előbb-utóbb visszavezet a paleontológiához, azon belül pedig többek között ahhoz a kérdéshez, hogy a történelem előtti életformák jellemzői vajon milyen pontossággal rekonstruálhatók olyan maradványokból, mint a testfossziliák, a lábnyomok, a testrészek, fosszilizálódott ürülék. Mivel a modern őslénytann azt tanulmányozza, hogyan hatnak a Föld hosszú távú földrajzi és éghajlati változásai az élet evolúciójára, és hogyan reagálnak az ökosziszterek ezekre a változásokra, adekvát téma-választás mindez egy olyan alkotó számára, aki az antropocén éra és a jelen összefüggéseiről gondolkodik. Fridvalszki *Vertikális panoráma (A)* (2017) című térbeli kollázsaiban Robert Smithson amerikai land art művész gondolatát bontja ki, miszerint a Föld közetrétegei olyanok, mint egy ideológiai hatásoktól, erőszakos értelmezésektől mentes múzeumi display. Az installáció fókuszában a Veszprém megyében található ihar-kúti ősgérinces-lelőhely áll. A helyhez köthető világhírű magyarországi paleontológiai felfedezések egy másik vertikális irányú mozgással,



Fridvalszki Márk: *Vertikális panoráma (A)*, 2017, installáció, vegyes technika, változó méret
© A művész jóvoltából Fotó: Tamás G. Juhász



Fridvalszki Márk: *Ammonite*, 2017, alumíniumöntvény, 7,5 x 4 cm
© A művész jóvoltából Fotó: Kárpáti Iván János

a Bakony régióban végzett jelentős bauxitbányászati tevékenységgel kerülnek párhuzamba, részben azért is, mert ennek köszönhetően tártak fel a dinoszaurusz-testfossziliákat tartalmazó kréta kori szárazföldi rétegsorok. A *Vertikális panoráma (A)* egyszerre térbeli és egyszerre időbeli körkép. A klasszikus tájképi elemek mögötti időrétegek az „elveszett világban” élt Hungarosaurustól, a kibányászott bauxittól az alumínium jövőbeli felhasználásáig és annak talán végzetes következményeiig terjednek.

This is the end, beautiful friend

Ha nem fogadjuk el, hogy az elkövetkező időszak az elkerülhetetlen hanyatlás érája, akkor ezek a művek nemcsak memento morik. Szemléletformáló erejük képes lehet akár arra is, hogy az általuk jövődől, előrevetített jövőbeli állapotban a nézők segítségével mozdítsanak valamennyit. Ez az ébredő érintettségérzés pedig valami olyasmi, amit tanítással, rendszabályokkal, fenyegetéssel nem lehet elérni.

Csákány István: *Tükör által*
Glassyard Gallery, Budapest
2018. január 13-ig

IMM, MAK, Esterházy, Seuso, Makovecz,
Werkbundarchiv, látványtervezés,
dizájn múzeum, márkahűség

múzeumcafé
62



A MúzeumCafé 62. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

forma
a műipartól a dizájnig

Milyen új dolgokat lehet elmondani Gauguinról?
Egy kiállítás, ami nem csak a tahiti nőkre koncentrálna.

Topor Tünde

GAUGUIN

A GRAND PALAIS-BAN

A Budapestet is megjárta kép



Paul Gauguin: *Csendélet Laval profiljával*, 1886, olaj, vászon, 46 x 38,1 cm, Indianapolis, Museum of Art, Samuel Josefowitz a Pont-aveni iskolának szentelt gyűjteménye, a Lilly Endowment Inc., a Josefowitz család, Mr. és Mme James M. Cornelius, Mr. és Mme Leonard J. Betley, Lori és Dan Efrogmson és a múzeum baráti köre jóvoltából

© Indianapolis Museum of Art

Valamikor a kilencvenes évek elején bejött a Bécsi utcában (a még mindig meglévő Bizományival szemben) lévő Qualitas Galériába, ahol kezdő művészettörténészként dolgoztam, egy nagyon kedves, csokornyakkendőös bácsi, aki korai Rippl-Rónai-képeket keresett. Hosszan beszélgettünk, épp Rippl-Rónaival foglalkoztam egy kiállítás és a hozzá tartozó katalógus miatt, majd másnap elkísértem őt Kaposvárra a múzeumba és a Róma-villába – akkor nagyon tetszett, hogy taxival. Kiderült, hogy Samuel Josefowitz gyűjtő, akit a Nabi festők és előzményeik, Gauguin és a Pont-aveni iskola érdekli elsősorban. Leginkább Lausanne-ban él, de Angliában is van egy vidéki háza, a testvére híres karmester, a fia pedig az *Apollo Magazin* tulajdonosa. Hamarosan megismertem a feleségét is, legközelebb mentünk együtt a Zeneakadémiára, majd én látogattam meg őket Svájcban, Angliában. A lausanne-i

házban lógott egy érdekes Gauguin-kép a falon, amin profilból látszó, szemüveges férfi mered egy furcsa, amorf tárgyra, ami szintén furcsa gyümölcsök között áll egy asztalon. Kicsivel később kiderült, hogy a Josefowitz-gyűjtemény nagy részét megvenné az Indianapolisi Múzeum, ami ajándékként is kap néhány Pont-Aven-vonatkozású képet. Ahhoz azonban, hogy az egész tranzakció lebonyolódhasson, meg kellett vizsgálni minden mű eredetét. Hogy honnan jöttek... A restitúció kérdése akkor kezdett égetővé válni; magára valamit is adó múzeum még ajándékba sem fogadhatott el kétes provenienciájú műtárgyat. A rejtélyes Gauguin-csendélet pedig veszélyes előélettel bírt, valamikor Budapesten volt, a Herzog család tulajdonában, és csak 1945 után bukkant fel külföldön. Megkaptam tehát a megbízást, hogy kutassam ki, hogyan került el a kép az országból. (Gauguin a ládában

– Egy kép útja: avagy hogyan került Gauguin *Csendélet Laval profiljával* című képe Budapestre, a Herzog-palotából Indianapolisba, *Art-magazin* 2004/1. 14–16 o.) Szerencsére legálisan, államtitkári engedéllyel, úgyhogy visszamehetett megint Amerikába, mert egyszer már járt ott, a detroiti Ford Gyűjtemény darabjaként. Ezután sok év telt el, a Josefowitz-gyűjtemény felbomlott, utolsó részeit Sam Josefowitz 2015-ben bekövetkezett halála után árverezte el a Christie's. A *Csendélet Laval profiljával* című kép azóta is sokszor jutott az eszembe, de inkább Herzog-összefüggésben, nem Gauguinként. Igazi nagy meglepetés volt, amikor belépve a Grand Palais *Gauguin*. A *művész mint alkímista* című kiállítására, az első falon kiemelve, az egész téma kiindulópontjaként láttam viszont. Bár engem is megszédített a cím (kedvenc regényem az *Arany virágcserep*), azon azért csodálkoztam volna, ha kiderül, hogy Gauguin

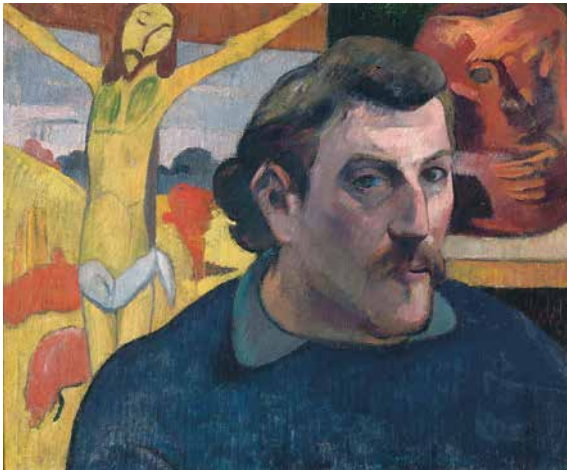
AZ ELSŐ FEMINISTA

Flora Tristan (1803–1844), Paul Gauguin anyai nagyanyja



Forrás: Wikimédia Commons

Politikai és társadalmi aktivista, a feminizmus egyik alapítója. Apja gazdag perui nemesi családból származott, nagybátyja volt az utolsó perui alkirály. Házasságon kívül született gyerek volt, mert szülei házasságát Franciaországban nem ismerték el. Igazi spanyol szépség, de hozomány nélkül nem sok esélye volt a boldogulásra. André Chazallal, a módos festő-rézmetsszővel kötött házassága az egyik nyomorból egy másfajtaba juttatta. A folytonos verés, megalázás elől két kisgyerekével és terhesen Aline lányával visszazökött anyjához. Kétkezi munkából tartotta fenn magát és gyerekeit, de mivel a válást a törvények nem tették lehetővé, férje több mint tíz éven át zaklathatta, végül rá is lőtt. Túlélte a tüdőlővést és végre megszabadult férjétől, akit húsz év kényszermunkára ítélték. Ezután nevelőnőként és gardedámként dolgozott, járt Olaszországban, Svájcban és Angliában. A harmincas évek végén Peruba utazott, de örökségéből ott is kitagadták, úti élményeit *Egy pária utazásai* címen adta ki, majd társaságot alapított a magányosan utazó nők megsegítésére. 1839-es újabb angliai utazása során a látványosságok helyett a nyomornegyedeket, börtönöket, bordélyokat kereste fel és feljegyzéseket készített a gyárakban nyomorúságos körülmények között éhbérért dolgozó munkások helyzetéről. Megdöbbentő tényeket közlő, riportszerű írásaiban és később kiadott *Munkásszövetség* című munkájában az utópista szocialisták tanításait saját gondolataival kiegészítve a munkásosztály (ezt a kifejezést is ő használta először) egységes fellépésétől várta a munkakörülmények javulását, a szakmai képzéshez való jogok kivívását. Különösen érzékenyen reagált a munkásnők alárendelt helyzetére, akik személyes megfigyelése szerint kétszer annyi munkáért is feleannyi fizetést kaptak, mint a férfiak és nem is tanulhattak. Elsőként hangsúlyozta, hogy a nők jogainak elismerése és a munkásosztály helyzetének javulása elválaszthatatlan egymástól: „Az a törvény, amely elnyomja a nőket, és megfosztja őket a tanulás lehetőségétől, Önöket, férfiakat is leigazza. A tudatlan nő akadályozza a haladást...” 1843–44-ben a vándorlegények útvonalaait követve járta be Franciaországot, mindenhol beszédeket tartott. Sokan gúnyolták és sokan lelkesedtek érte, a rendőség megfigyelés alatt tartotta. Tíz hónapos fárasztó útja végén hastífuszban megbetegedett; alig 41 évesen halt meg.



Paul Gauguin: *Önarchép a Sárga Krisztussal*, 1890–1891, olaj, vászon, 38 x 46 cm, Musée d'Orsay, Párizs
© Rmn – Grand Palais (Musée d'Orsay) / René-Gabriel Ojéda

vonzódása a nagy összefüggésekhez egészen addig fajult, hogy ő is aranyat próbált előállítani. Minthogy képünkön Gauguin barátja, a szintén festő Charles Laval az asztalon lévő nehezen meghatározható tárgyat vizsgál-gatja, és feltételezni lehet, hogy az Gauguin egyik saját kerámiaszobra, az alkímia úgy is felmerülhet, mint ami a különböző anyagokból a porcelán előállítását tudta kikísérletezni – „fehér aranyként”, a vágott igazi helyett. A kiállításban továbbhaladva ki is derül, hogy Gauguin most teljesen olyan megvilágításban jelenik meg, az alkímia úgy értendő, mint a teremtést reprodukálni akaró, az Opus Magnum létrejötte reményében zajló folyamatos tevékenység, amely minden anyagban meglátja az átlelkedítés lehetőségét. Legalábbis azokban, amelyeknek létezésük valamelyik fázisában közülük volt az élethez, tehát a fában és az agyagban, és itt most az agyagot ne vegyjellel próbáljuk meghatározni, hanem úgy, hogy *porból lettünk-porrá leszünk*; az eredetmítoszokra gondolva, amelyekben Isten agyagból formálja meg az első embert. (Vagyis inkább a Sátán formálja meg, Isten csak lelket lehel belé.) Mindez látogatói szempontból nézve annyit jelent, hogy nemcsak festmények vannak kiállítva, hanem gyakorlatilag minden, amihez Gauguin hozzáért, rajzok, kerámiák, fafaragások: szekrények, facipők, sétatotok, vagy akár egy egész kapuzat. Némelyik tárlóban ezek esetleges előképeit is láthatjuk, vagy fotókat arról, mi minden határozhatta meg az egyébként amatőr festő „vizuális univerzumát”. Gauguin 1848-ban született még Párizsban, de röviddel utána Peruba került. Nagymamája, akit már nem ismerhetett, Flora Tristan volt, egy magát az azték uralkodóktól származtató perui nemes lánya, egyébként pedig a feminizmus

anyja. Gauguin apja is radikális volt, újságíró, aki III. Napóleon hatalomra kerülésekor felpakolta családját, hogy a dél-amerikai rokonokhoz költözzenek. A kis Paul hatéves koráig élt Limában, ahol, nem mellesleg, nagybátyjának komoly kerámiagyűjteménye volt. Noha visszatértek Franciaországba, Gauguin már 17 évesen tengerésznek állt – a farigcsálás valószínűleg a matrózként töltött évek alatt vált szokásává. 1871-ben szerelt le, tőzsdeügynök lett, elkezdett jól keresni, képeket gyűjteni, illetve szabad idejében festeni is. A kiállítás Gauguin-története innen indul, látjuk az első – egyébként fantasztikus – rajzi és festői próbálkozásokat, sőt egy teljesen klasszikus, a maga nemében tökéletes márványfejet is, amit a kisleányról faragott. Nagyon intenzíven dolgozik, mármint alkot, 1880-ban már hét festménnyel vesz részt az 5. Impresszionista kiállításon, és utána is minden évben szerepel ezeken, festményekkel, fafaragásokkal, márványszobrokkal. 1886-ban kezd kerámiázni, egy Ernest Chaplet nevű keramikus mellett, és ebben az évben tölti először a nyarat Bretagne-ban, Pont-Avenben, ami addigra már a festők kedvelt célpontja (Rippl-Rónai is jár ott majd három évvel később). Tulajdonképpen ez az a legközelebbi hely, ahol az olcsó megélhetés, a festői táj mellett megtalálja a vidék addigi viszonylagos elzárt-ságából fakadóan még felismerhető ősi kelta tradíciókat, a túlcivilizált párizsiak által bárnak vagy primitívnek tartott érintetlenséget. Azt, amit az elkövetkező években egyre intenzívebben keres majd: a minden emberben meglévő közös alapot és a harmóniát a természettel. Szerinte származása, a dél-amerikai indián ősök miatt vonzódott a civilizálatlanság bármilyen formájához, de legalábbis a hagyományos európai szépségideáltól eltérő emberhez.

Látszik a vázlatokon és a megvalósult különböző műfajú műveken is, hogy a vágott szemű, kicsit mongoloid arcok tudják izgalomba hozni, nem véletlen, hogy kedvenc breton modellje olyan, mint Björk (La Belle Angéle pedig, mint Van Gogh) és egy csomósor formázza, festi vagy faragja majd ki Meyer de Haan, a holland zsidó festőtárs szintén egzotikus fejét. Ebben az évben, 1886-ban hagyja hátra a családját, dán feleségét és a tízévnnyi házasság alatt született öt gyereket, Koppenhágában. Pont-Avenben találkozik Charles Lavallal, és el lehet képzelni, milyen furcsa pozíciója volt a 38 éves, tapasztalt, szinte az egész világot bejárta embernek a sok fiatal festő és festőnövendék között. Laval híres építész fia, és bár fiatalabb Gauguinnél, összebarátkoznak, és attól kezdve a többiekkel nem nagyon állnak szóba. Előkelő idegenként mozognak azok között, akik szimplán a látványt akarják visszaadni, ahelyett, hogy összefüggést keresnének a természet törvényei és a belső történések között, és ahelyett, hogy mindezek szintézisére és teljesen univerzális, nemcsak az európai klasszikus hagyományokat követő kifejezésére törekednének. Egyébként Gauguin az agyagozást tényleg emberformálás értelemben gondolta: ahelyett, hogy korongozott volna, az egyik kezét beledugta a megformázandó masz-szába, belülről, kívülről egyaránt megdolgozta, nyomta mindkétfelől. Mindezt hasonlóan gondolta az ember teremtéséhez, valamint a szexhez, a kiégetést pedig a pokol tüéhez. Rengeteg vázaszerű tárgyat készít, amin egyébként ekkoriban még leginkább Degas balerinái tűnnek fel, fürdőző nők vagy breton pásztorki-nyok, de érezhető, hogy a mintázásnál semmi-féle szabályt sem követ, teljesen szabadon dönti el, hová tesz mázat, hová nem, nem érdekli, repedezik-e az egész a kiégetésnél, lesznek-e



Paul Gauguin: *Jacob Meyer de Haan portréja*, 1889, polikróm tölgyfa, 58,4 x 29,8 x 22,8 cm, National Gallery of Canada, Ottawa
© Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa / Fotó: MBAC

rajta foltok vagy rücskök. Persze tud szép váza-kat is csinálni, idilli breton pásztorkorjelenetekkel, japános kompozíciókat, a motívumokat szépen körbekarcolva – végül is így a legkönnyebb megvalósítani a cloisonnizmust, ami ezen a képen még csak csírájában van jelen – a gyümölcsök már szépen elválnak egymástól. A kép többi része a festésmódban még azt a közös, vonalkázós módszert mutatja, ami Laval képein is feltűnik majd, éppúgy, mint Cezanne-nál és Van Goghnál, akivel személyesen ekkor még nem ismerik egymást, csak leveleznek. Lavallal elhatározzák, hogy engednek a hívó szónak, és elutaznak még a Bretagne-inál is egzotikusabb tájakra, így 1887 áprilisában tényleg áthajóznak Panamába, majd Martinique-ra. Gauguin előbb hazajön, mint Laval, aki marad még pár hónapot, festi az ottani erősebb színeket, ugyanezzel, a korai Gauguin-képekre jellemző vonalkázós módszerrel. A történet szomorú vége, hogy amikor később ismét együtt vannak Pont-Avenben, örökre összevesznek Émile Bernard gyönyörű 17 éves húga, Madeleine miatt, akit Laval eljegyez, Gauguin pedig fest róla egy képet (kicsit vágottabb szemmel, mint ahogy Madeleine valóban kinézett), és közben



Paul Gauguin: *Léda a hattyúval váza*, 1887–1888, homokkő, néhol színes mázzal, belekarcolásokkal, 22,9 x 20,3 x 20,3 cm, magántulajdon
© Magántulajdon

ráhajt, amit Laval rossz néven vesz. Laval és Madeleine később összeházasodnak Egyiptomban, majd nem sokra rá mindketten meghalnak tuberkulózisban. (Az amúgy is rövid pályafutás alatt született Laval-képek nagy része, amiket a Gauguinnal intenzíven együtt töltött idő alatt festett, a műkereskedelemben nem ritkán Gauguin aláírással jelentek meg. Mostanában zajlik a Laval- és Gauguin-művek szétválasztása.) De a *Csendélet Laval profiljával* még a legmélyebb barátságot mutatja, bár Laval nem személyként szerepel rajta. A fej nem arcként érdekes, a szemüveg még az oldalról látszó szem alig-alig tekintet-jellegét is elveszi. Laval ugyanolyan amorf formaként van jelen, mint a Gauguin teremtette dolog az asztalon. A haj megfestése ugyanolyan, mint az ürességé a dolog belsejében, a fej tetején a fény, a világosabb rész pedig ugyanazokból a festékfoltokból áll össze, mint a tárgy külső felülete, csak a kicsit más irányú ecsetvonások az egyik helyen borzas, a másikon sima érzetet keltenek. Érdekes látni a szintetizmus ennyire programszerűen megjelenését egy művön. Mondhatnánk úgy is, hogy itt tényleg minden mindennel összefügg. A föld, a levegő, a fény, a tűz, a jóisten terem-

ményei: a jó barát, meg az almák, és az ember teremtményei, magáé Paul Gauguiné, kétszeresen is, hiszen annyira szereti a kis ufószerű kerámiáját, amiből egyébként mintha egy nyelvforma dolog nyúlna ki, hogy meg is festi, a tekintetével is végigtapogatja, amit már egyszer megformázott kézzel, amiben szinte benne tapicskolt. Visszatérve a kiállításhoz: a kis amorf tárgy kapcsán bomlik ki tehát az egész történet, a következő részben megnézzük majd, hogy hogyan. Rejtély még így is marad: ki tudja, mi lehet az a fekvő barnászöld tökforma izé a kerámiaszobor előtt? Remélhetőleg valami butykos, benne ciderrel, de akkor még mindig ott vannak a beazonosíthatatlan, piros, fülszerű dolgok mellette...
Folytatjuk.

Gauguin l'alchimiste, Párizs, Grand Palais, Galeries nationales, 2018. január 22-ig.

Nemrég jelent meg a Kieselbach Galéria kiadásában egy újabb monumentális kötet, Molnos Péter *Elveszett örökség* című számadása arról, milyen hatalmas gyűjtemények jöttek létre Magyarországon nagyrészt a monarchikus virágzás éveiben, majd enyésztek el szinte teljesen később, a beszűkült lehetőségek és a bekövetkezett kataklizmák következtében. És bár szomorú látni, mi minden került el innen, lenyűgöző bepillantást nyerni a gyűjtemények tereibe és történeteibe, amelyeket sokféle szempontból lehet értelmezni, vagy épp szinte átélni: egyszerű múzeumlátogatóiból éppúgy, mint gyűjtőiből vagy művészettörténészből. Esetleg mindháromból együtt.

P. Szűcs Julianna

MINT A KIS NEFELEJCS, ENYÉSZ



Kohner Adolf és testvérei, Kohner Alfréd és Kohner Jenő Lajta Béla által tervezett közös siremléke a Salgótarjáni úti zsidó temetőben

Fotó / © Fákó Árpád

A történelmi pillanat annó

„Csak a közgyűjtemények, »a múzeumok« rendeltetése, hogy örök életűek legyenek: a magánosok kollekciói születésük percében homlokukon viselik a kényszerű elmúlás, az elkerülhetetlen feloszlás bélyegét.” Pogány Kálmán 1934-ben leírt sorai a 20. századi magyar történelem bármely pillanatában érvényesülhettek. Ő csak tudta, hiszen a Tanácsköztársaság idején maga vezette (Antal Friggyessel együtt) azt a művészettörténészekből álló kommandót, amely a nagy műgyűjtők kincseit – mint köztulajdonba veendő műtárgyakat – összeíratta, majd rekviráltatta, majd kiállíttatta 1919 májusában a Múcsarnok számára.

Mellesleg szakmai szempontból az időpont valóban kiváló volt. A nagy kollekciók tulajdonosai már összeszedték a világban fölkelhető vágyott értékeket, már rendelkeztek annyi tőkével, tudással, ambícióval, hogy a legjobbat lehessen tőlük elvinni, de még nem kényszerültek gazdasági krachokkal szembenézni és még nem szembesültek a faji és/vagy osztályalapú diszkrimináció bénító erejével. Soha ennyi később világgá ment, csúcsműnek számító festmény és szobor nem függött és állott hazai közintézmény falai között. A kiegyezéstől Trianonig terjedő időszak aranykora üzent általuk a félelmetes jövőnek.

A Kommün-féle kiállítás csak rossz előjeleket sejtető elszigetelt és első pillanat volt. Az addig szelídnek látszó, domesztikálnak hitt haza hirtelen kimutatta foga fehérjét. Aztán – műgyűjtői szempontból – a vész egy darabig visszament szépen az óljába, hogy a század közepe felé ismét bevaduljon, és amúgy isten igazában véget vessen a generációkon átívelő élet- és vagyonbiztonságnak. Lám Pogány Kálmán is – midőn elveszítette múzeumi állását – éppen azoknak a gyűjtőknek lett főtanácsadója, akikhez a vérzivataros hetekben becsöngetett. De nem sokáig nyugodtak meg a rabolni vágyó kedélyek, csak „időlegesen, részlegesen és viszonylagosan”, ahogy a bethleni konszolidációt szerette volt jellemezni a magyar történetírás marxista közelmúltja. A végeredmény: mára alig maradt Cézanne-unk, Gauguinre csak két közepes mű emlékeztet, Van Gogh pedig festményben egy nagy semmi. Noha volt egyszer itthon, valamikor a *Fekete órás csendélet...* A hívás... az *Olívaerdő*. Végül pedig sírni, sírni, sírni lenne kedvünk, hogy azért a Manet-ért, a *Folies-Bergère bárjáért*, egészen a londoni Courtauld-ig kell elmenni... Ennél mélyebb képet az impresszionizmus nem adott az emberiségnek, engedtessek meg ennyi szubjektív részrehajlás. Pedig a kép egyszer a „miénk” volt. Pardon, nem a miénk, „csak” Hatvany báróé. És a megannyi szélnek eresztett remekmű Herzog báróé, Jánoshalmi Nemes Marcell báróé, Kohner Adolf báróé és ifjabb Andrassy Gyula grófé.

A történelmi pillanat most

Ahogy Pogány Kálmán becsöngetett a gyűjtők bölényeihez, Molnos Péter művészettörténész hasonló válogatás eredményeképpen – pontosabban fordított sorrendben – „csöngetett be”, azaz szemlélte végig, mi is történt valójában a kiszemelt áldozatok ingóságaival. Soha ennél leverőbb, szégyenteljesebb, arcpirítóbb mérleget, pláne pazar képanyaggal, megrendítő filológiai apparátussal, a források meggyőző fölmutatásával nem tartott még kezében magyar olvasó. Ha ugyan egyáltalán a kéz megtartja az ötkilósra tervezett tomuszt. (Néhány kivétel azért van: Mravik László 1998-ban megjelent szerényebb kivitellű és tényekre fókuszáló *Sacco di Budapest* angol nyelvű „kár-leltára” valami ilyesmire vállalkozott, és 2012-ben a Corvina gondozásában Somlai Tibor *Volt és nincs. Nagypolgári és arisztokrata enteriőrök 1900–1945* is a bús magyar sors és a hasonló élmény fölkelését célozta.)

Az *elveszett örökség* címmel megalkotott tanulmányfüzér egyetlen kötetbe rendezte a téma csúcsteljesítményeit, a Monarchiában megalapozódó, a Horthy-rendszerben stagnáló és a háborús időkben szétszóródó gyűjteményeket. A függelék kitér ugyan a műgyűjtő-piramis alsóbb fokaira is, de inkább csak a teljesebb miliőrajz kedvéért. Ha Kieselbach Tamás kiadói tervei megvalósulnak, a Wolfnerek és Hopp Ferencek és a Schifferék és a Lukács Józsefek kollekciói majd egy későbbi könyv szenvedő szereplői lesznek. Formálódik már a harmadik és negyedik mű is, azok majd az avantgárd tegnapelőtti és tegnapi menedékhelyeiről szólnak majd, amennyiben a köztulajdon mellett, alatt, felett, de inkább ellenében létrejött művészeti személyi tulajdonok láttatására a támogató államnak lesz még igénye, kedve és szponzoráló pénztárcája. Merthogy e pillanatban és e mai hatalom épenséggel nem ellenszenvezik a magángyűjteménnyel mint absztrakt fogalommal. Új uralkodó osztály formálódik kastélyprogramokkal és lakóparkokkal, luxusbérleményekkel és frissen elkerített tóparti villákkal. Berendezésüket megkönnyítendő a banki tőke kivételes esetekben el szokta veszíteni közpénz jellegét, és a közgyűjtemény némely darabja olykor egy-egy munkatársi kedves rokon falán lel ideiglenes nyugalmat. A világ már ilyen ellentmondásos: ami fájhat a közjóért aggódó demokratának, az konjunktúrát teremthet a hajdani magándicsőség felmutatójának. Egyenlőségszermény és elitkultúra ellenérdekelte felek, fair játékok csak szilárd jogállami keretek között működik. S hogy ez a keret nemcsak mostanság dől össze, hanem régen is össze-összeroskad, arról (is) szól Molnos félelmetesen aprólékos és a források megkutatásában eminens műve. (Hibát az egyszeri olvasó keveset talál. Ilyen szót is alig érdemlő apróság a 116. oldalon az Antonius-fejnek tulajdonított Antinous-fej, vagy a 238. oldalon szó szerint megismételt

149. oldalon olvasható idézet. Szövegszerű ismétlésből több is akad egyébként, gondos kezek majd csak kigyomlálják ezeket a tervezett angol kiadásból.)

Hogy a különféle „összedőlések” során mi minden történhetett egy-egy műremekkel? Kiemeltem egy esetet, de hasonló sok szerepel a könyvben. Ezúttal a Hatvany-gyűjtemény másik Manet-járól, *Az öngyilkosról* sorolja az eseménytörténetet a tanulmány. „A festmény... a modern francia művészet számos mecénásánál és műkereskedőjénél megfordult: Durand-Ruel párizsi galériástól a margarinkirály Auguste Pellerinhez került, majd ismét Durand-Ruel, Bernheim-Jeune és Paul Cassirer következett, hogy aztán közel négy évtizeden át Hatvanynál találjon igazi otthonra. Tőle, pontosabban az általa, ám nem saját néven bérelt banki trezorból ezt a művet is orosz katonák vitték el 1945-ben, de végül nem jutott ki a nagy Szovjetunióba. A gyűjtő által krimibe illő előzmények után, tízezer forintért visszavásárolt festmény 1948-ban került jelenlegi őrzési helyére, a zürichi Bührle-gyűjteménybe.” (376. oldal)

Ízlés annó

De bármennyi kaland sorolódik is a lapokon, leginkább másról szól a remek könyv, és ez már a politikától távoli, inkább művészettörténeti tanulságok levonására alkalmas. Az öt bölényt ugyanis egyetlen preferenciamánia azért összekötötte, ez teremtett kohéziót a született arisztokrata, a self made man, a másodgenerációs fináncoligarcha és a művészé avanzsált gazdag zsidó értelmiségi között. Valamennyien szenvedélyesen gyűjtötték a franciákat és mind lenézték a korabeli osztrák-német teljesítményeket. (Ellenkezőképpen jártak el, mint a néhány hónappal korábban megrendezett és a Múcsarnokban földezett dualizmus korának nagyjai, *Az első aranykor* címet viselő, Sármány Ilona szerkesztette tárlaton. Ott tombolt a Habsburg-guszthus. E könyv meg azt mutatja, hogy lehet nem lapot osztani a sógor-nak, és van élet a német ajkú világon kívül is.) Molnos gyűjtő hőseinél tehát fehér holló egy Lenbach vagy egy Stuck, pedig ők még csak nem is osztrákok, továbbá említve sincs Makart vagy Klimt, pedig ők is vonzódtak a legfelsőbb rétegekhez. Amit Molnos Nemes Marcell-lel kapcsolatban leírt, az valamennyiük művészeti világképére igaz, idézni is érdemes. „Az általa propagált új hierarchiában az akadémikus művészet, a szalonpiktúra – s nem mellékesen a német festészet szinte tokkalvonóval – háttérbe került, s előttük utolérhetetlen magasságokba emelkedtek a 19. századi francia impresszionizmus óriásai.” Ettől a vonzalomtól nem függetlenül pedig az új ízlést régióinkban meghonosító, nagy hatású, kreatív művészettörténész „Meier-Graefe szemüvegén keresztül nézve Velázquez, El Greco,

Tiziano és Goya”. (187. oldal) Magyarán: az antiklasszikus vérvonal, annak minden követ-kezményével együtt. Tehát a Raffaello előtti „primitívek” és nem a bolognaiak, a manieris-ták és nem az ellenreformációs barokk pompák, továbbá Munkácsy és Szinyei és nem Székely Bertalan meg Lotz. Leginkább persze a magá-nyos óriások, a nem kötelékben repülők és a koneször érzékenységet képviselő különcök. Greco és Rippl-Rónai. Cézanne és Manet. Noha a négy „nagy dobás” nem volt meg mind az öt virilistának, de azért tudni lehetett: náluk az értékhierarchia csúcán ezek az említett hősök helyezkedtek el. (Volt persze még ezeregy mese is mindegyiküknél, egy drámai erősségű Piombo Andrásynál, egy Ferenczy Károly-mű a legszebbek közül Kohner Adolfnál, egy uni-kumnak számító vászonra vitt Botticelli-freskó Nemes Marcellnél, elképesztő ötvösreamek tucatjai Herzog Mór Lipótnál és egy 16. szá-zadi olyan szőnyegtörredék Hatvany Ferencnél, amilyen még a Victoria and Albert Museum-nak sincs, pedig annak mindene van, hogy csak kapásból említődjenek meg néhányan a celebművek közül. De még ők is csak a nagy szomorújáték kórustagjai.) Ugyanis annak idején a „szemtengely-ferdülé-ses” görögért zárandokoltak az Andrássy úti palotába messze földről. A szétcincált Fő utcai palota szecessziós ebédője lett a magyar művé-szettörténet más művel nem helyettesíthető darabja. A geometriai testekig egyszerűsített gyümölcsök között a mutató nélküli fekete óráért lelkesedtek akkoriban a legmoderneb-bek. És hát azt a bizonyos bárpultot, előtte a rejtélyesen szenvtelen arcú nővel azóta is úgy siratja a magyar józanul, mint az elszakított országrészeket akkor, amikor már beborozott. Nem véletlen képszerűsítői ötlet, hogy éppen a *Folies* került a gigantikus munkát magában foglaló gigantikus könyv fedelére. Ez az a „jel”, amely kifejez mindent: érdemtelenek voltunk az ajándéokra, nem becsültük meg magunkat igazán, elkótyavetyéltük azt az „örökséget”, amelyet „annyi vész és oly sok viszály után” is őrizni kellett volna. Deák Ferenc mondta vala-hol, hogy „a nemzetből csak azt lehet elvenni, amiről önként lemond”. Igaz ez a magánosokra is, magyarból vannak ők is. Akkor is, ha grófok, akkor is, ha zsidók.

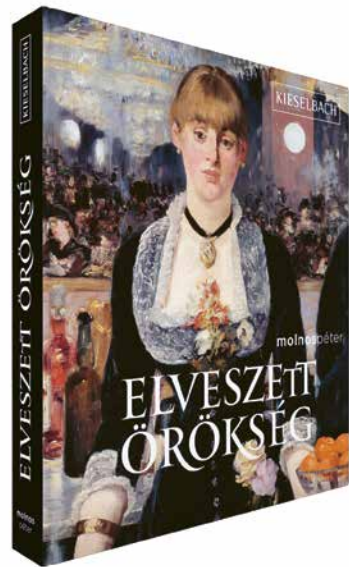
Az izlés most

Miért éppen „ők négyen”? Amikor Nemes Mar-cell – 1908 és 1910 között – az egymás utáni tárlatok során a nyilvánosság elé tárta a maga Grecóit, a fölfedezés művészettörténeti értelme már majdhogynem lefutott dolognak számított. Jó néhány évvel korábbtól, 1903-tól már nem-csak a magángyűjtők, de a közgyűjtemények is licit üzemmódra váltottak. Sőt, már nem-csak a kollekciók, de a nemzetközi kortársak is az új trend híveivé szegődtek: a Montparnasse

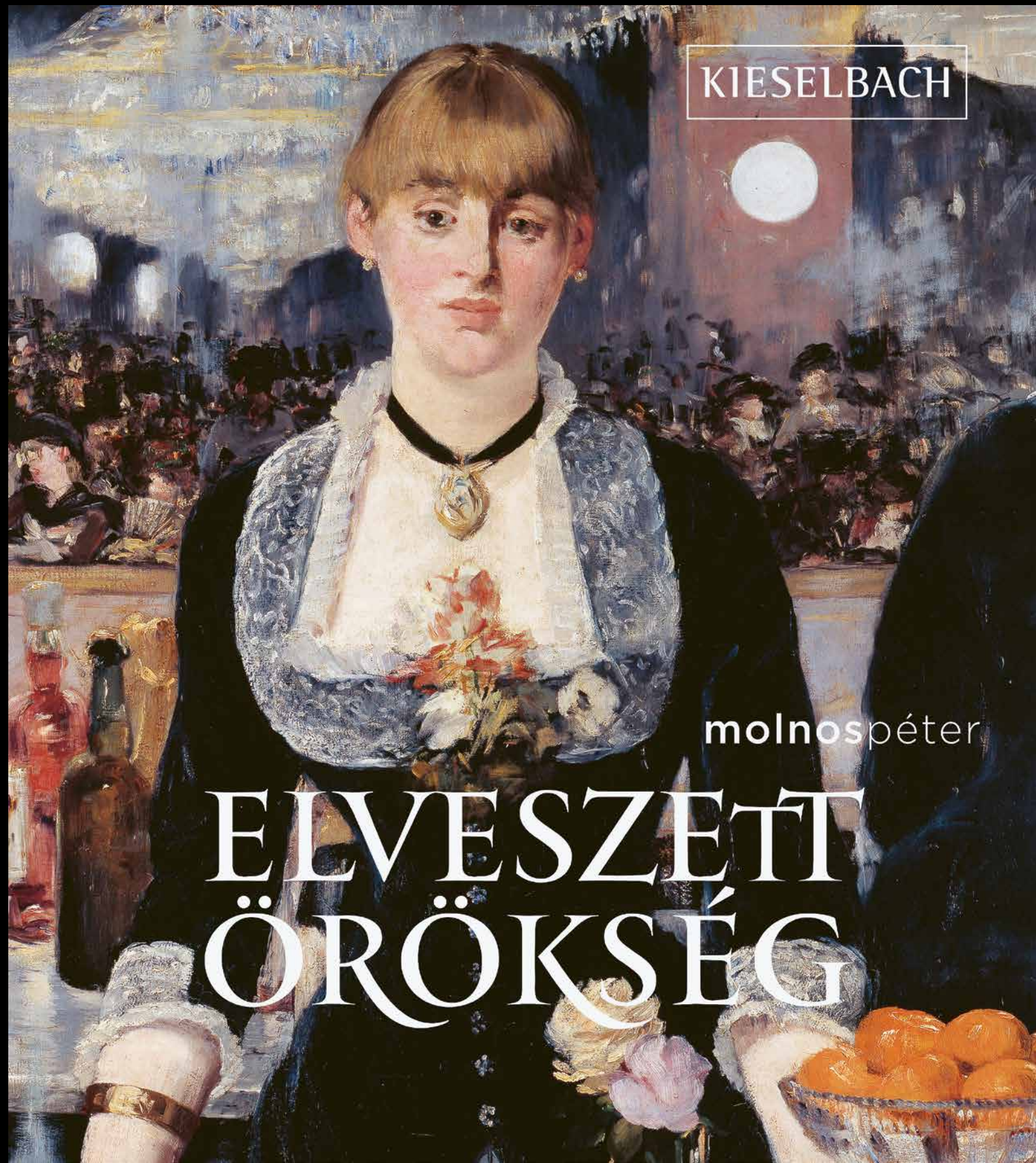
Modiglianija, a drezdai Brücke Kirchnere vagy a cseh Osmo csoport Emil Fillája éppúgy meg-élte a nagy revelációt, mint az oroszoknál a Káro Bubi csoport fürgébb tagjai. Csak a magyarok dagonyáztak önfeledten a lírai plein air állot-tabb vizű csendes tavában, és csak itthon néz-tek ferde szemmel a látványpiktúra legfélén-kebb torzításaira. Persze hogy nálunk robbant a nagy krétai–spanyol bombája a legnagyobbat. Talán nem így alakul a Nyolcak Márfyjának pályája, talán az aktivista Tihanyi sem alakít-ja ennyire csúcsosra figuráit, sőt, talán még a későbbi expresszív vonulatok is haloványab-bak lettek volna itthon, ha nem híresül el az egykori Klein Mózes köszénbányával ügynö-kösködő kisegyszisztenciából Jánosalmi Nemes Marcellé emelkedett gyűjtőzseni, valamint a csendestársának mondott dohánymilliomos Herzog Mór egymással is vetélkedő játéka. Ha nem válik közismereti tárggyá, tárlatok sztár-jává és bulvártémává Greco. Atipikus eset. Világégés ide, herdálás oda: a toledói óriás miatt még mindig érdemes Budapestre jönni. Kapott is egy szép hommage-kiállítást még 1991-ben, majdnem a mi időnkben.

Nem ilyen sorsot zánt a gondviselés a „magyar” Cézanne-festményeknek. Van ugyan egy pazar *Tálalónk* (1877/79), de immár örökre elúszott az *Almák és kekszek* (1880/81), a *Csendélet almák-kal* (1893/94), a *Fekete órás csendélet* (1867/9), a *Csendélet gyümölcstállal* (1880), a *Maison Maria* (1895) és egy vitathatatlan főmű, a *Vörös mellényes fiú* (1880/90). Hiányuk magyarázható, érthető és indokolható. Mégis fantomfájdalmat okoz. Ha igaz az, hogy a modern magyar fes-tészet legnagyobb hatású külföldi előképe az aix-i mester életműve volt, akkor mégis különös ez a távollét. Mintha éppen az ő festményei-től könnyedebben váltak volna meg a gyűjtők a Courbet-, a Corot- vagy éppen a Monet-vász-nakhoz képest. Utóbbi hiányzókat elárverezték, elrabolták, megégették, eltűntnek nyilvánítot-ták. Az előbbit meg néha úgy cserberélték, mint bélyegeket a filatéliában. Lehet, hogy a hazai gyűjtőársadalom szuperhőseinek mégiscsak nehéz volt igazán szeretni a kubizmus, a konst-ruktivizmus és az absztrakcionizmus legsúlyo-sabb prófétáját? Milyen jó, hogy Geskó Judit meg tudta rendezni 2012-ben a Szépművészeti-ben *Hagyomány és alkotóerő* címmel azt a nagy ívű Cézanne-kiállítást, amelyben néhány valaha volt „hazai” mű is beleférhetett a válogatásba! A láthatatlan „műgyűjtő-iskola” titkát pedig egy akkor élő honi festő, Rippl-Rónai fecsegte ki. Ő fejezte ki legerőteljesebben azt a patriotizmust, amelytől mindig idegen maradt a vizuális nacio-nalista retorika, és ő volt az a világpolgár, aki képtelen volt elszakadni a magyar vidék kínálta ízeztől, szagoktól, színektől. Ha ő kint marad, nincs Andrássy-ebédő, de Nemes Marcell sem tanulja meg, hogy valójában mit érdemes szeretnie. És ha nincs Nemes, úgy Herzognak sincs kivel versenyeznie. S ha ők nincsenek,

talán Kohner sem büszkélkedhetett volna a *Böcklin felhők a bogáti kastély felett* (1905) című apró, az impresszionizmus és expresszio-nizmus között ringatózó remekművével. (Hat-vany nyilván azért maradt ki a Rippli-fanok csapatából, mert saját festészete egészen más-féle ideálokat követett. Újklasszicizmust és rea-lizmust. Ő pedig mégiscsak „kolléga” volt, és mint kolléga, egyben féltékeny konkurencia is. Én legalábbis így képzelem.) Manet-ról volt már szó, magyarázatot nem kíván, legyen annyi elég, hogy a *Folies* pótolha-tatlan. De az a tény, hogy a négy gyűjtő – néhány más remekmű tanúsága szerint is – éppen az ő életművére volt a legfogékonyabb, arra mutat, hogy a „modern élet heroizmusának” baude-laire-i gondolata nem hagyta őket nyugodni. Vagyonuk a magyar eliten belül különleges helyet jelölt ki számukra. De nemcsak a hely volt különleges, hanem a magatartás is. Úgy voltak gazdag emberek, hogy értelmiségiekké képezték át magukat. És úgy lettek értelmi-ségiek, hogy vagyonuk legtöbbször cserben hagyta őket. Elég rendes, okos, művelt embe-rek maradtak, noha legtöbbször velük sem bánt kesztyűs kézzel a történelem. Osztozniuk kellett ebben a kor többi rendes, okos, művelt emberének sorsában, akikhez valakik, vala-hol, valamikor mindig becsöngettek, ha nem az életükért, hát akkor az ingóságukért. Mindent összegezve: nagy, szép és tisztességes ez a munka. Építi a nemzet eddig nem nagyon tisztogatott lelkiismeretét.



Molnos Péter: *Elveszett örökség – Magyar műgyűjtők a 20. században*. Kieselbach Galéria Kereskedelmi Kft., Budapest, 2017. 536 oldal, 9900 Ft



Winkler Nóra

A SZÉPSÉG HATALOM



Reggeli krém

© Archiv / Archives Helena Rubinstein, Paris

Sok szempontból tud inspiráló lenni egy múzeum, de az azért ritka, hogy úgy hat, mint egy motivációs előadás. A bécsi Zsidó Múzeumba fárasztó és hektikus munkahónap után léptem be, mindössze annyi ambícióval, hogy csendben megtekintsek egy kiállítást, örüljek, hogy múzeumban vagyok. Szóval igazán nem vártam ezt a tettekkésztséget kiváltó hatást.

Ez a múzeum, tematikájából adódóan egyfajta büszkeség-faktorial operál, de összevetve hasonlóakkal, például a San Franciscó-i vagy

a New York-i Zsidó Múzeummal, egészen mások az energiái, attitűdje. Más az alaphelyzet, mást jelent zsidó életművekről, hatásról, alakokról beszélni Amerikában, ahol ehhez nem veszteségek kötődnek, hanem sikersztorik és kulturális befolyások, mint Ausztria közepén. Belépve a Dorotheergassén álló Eskeles-palota épületébe, hamar kiderült, a Rubinstein nem itt, hanem a Judenplatzon van, de azért megnéztem, ami náluk volt kiállítva. Ez a város butikjain, üzletein, nagyáruházain keresztül mutatta be,

hogyan formálták az itt élő zsidó kereskedő-családok Bécsnek azt az arcát, portáljait, feliratait, homlokzatait, összességében vásárlós hangulatát, amit mi is jól ismerünk. *Kauft bei Juden!* a címe, igazán ez se élne meg Amerikában, vagy hosszabban kellene magyarázni, mi a múltja, tétje ennek a mondatnak. Helena kedvéért gyakorlatilag rózsaszínbe burkolták a kiállítóteret *A szépség feltalálója* kiállításon, és mire az ember e női életút végére ér, ezt nagyon is indokoltnak érzi. Ekkora aka-



Enteriőr a bécsi Helena Rubinstein-kiállításon

© Jüdisches Museum Wien / Wulz



Helena Rubinstein Schiaparelli-ruhában, Cecil Beaton felvétele

© Archiv / Archives Helena Rubinstein, Paris

rat és hatósugár mellett jót tesz a púderes világ, részint kiegyenlíteni, és nyilvánvalóan ide is tartozik, mert adta az anyagi alapot ahhoz, amit körben látunk.

Ez pedig egy mesészerű történet, amelyben a krakkói, nyolcgerekes ortodox zsidó család sarja világgá megy, de úgy rendesen, csillogásban és pompában él, azzal a fontos elemmel, hogy nőről van szó, aki mindezt egyedül rakta össze. Most, hogy a háború előtti műgyűjtéstörténet grandiózus férfairól megjelent az *Elveszett örökség*, külön izgalmas a selfmade Helena teljesítményében járkalni.

Aki 1872 végén Chaimként született Gitel Schindel és Naftoli Hertz Rubinstein házasságából – mintha a *Hegedűs a háztetőnben* lennénk –, és hamar nagyobb térre vágott, mint amit a szerény rabbicsalád kínált. Bécsben a nagynénje szőrmeboltjában dolgozott, innen a „közele” Ausztráliába utazott, ahol rokonok közvetítésével gyerekekre vigyázott, majd egy Melbourne-i teaszalonban dolgozott. Elmesélése szerint a nők itt figyeltek fel szép bőrére, ő meg az anyukája által az útra csomagolt krémet mutogatta nekik, aminek annyira híre ment, hogy elkezdte maga kikevergetni az érdeklődőknek. Valaze néven árulta – a kiállítás szerint ez a magyar ’válasz’-ból jött –, 1902-ben saját szalont nyitott, majd mellé még párat. 1908-ban,

férje biztatására megpróbálta bevenni Európát, londoni üzletének tervezésére Goldfinger Ernőt kérte fel. A termékínalat folyton bővült, a színekkel való bátorsághoz egy Gyagilev-féle orosz balettelőadás is kellett – bordó, narancs, sárga, arany, fekete szemfestékek követték az élményt. Sorra nyíltak az üzletek, Párizsban is, és minden új várost egy új, szuper elhelyezkedésű lakás kialakítása követett, tele jó ízléssel válogatott festményekkel, szobrokkal, passzent szőnyegekkel. Az első világháború elől családostul New Yorkba mentek, bolthálózata itt is nőtt, amit egy ponton eladott a Lehman Brothersnek, majd töredékáron visszavásárolta tőlük a tőzsdeválság után. Fényűző szalont nyitott a Fifth Avenue-n, és a MoMA-ban akkor nyíló *Szürrealizmus* kiállításon megvett egy Man Ray-fotót, amivel később a rúzsát reklámozta. Az egyik fotón Picassóval nevetgél, a másikon Frida Kahlo mellett áll, egy másikon a tel-avivi kortárs múzeum róla elnevezett pavilonjának átadásán vágja a szalagot. Az életét és az üzleti vonal alakulását bemutató dokumentumok, fotók mellett sok kis szelence, tégely és csomagolás is nézegethető, kedvencem a szépségszalonná alakított terem, ahol róla készült filmekben lehet elmélyülni. Rubinstein kora egyik leggazdagabb nője volt, nagyot mert álmodni és elég marketingérzékeny alkat lehetett, nemcsak amiatt, hogy beépítette

a művészeti élményeket is az üzletbe, hanem mert magát sokszor orvosi köpenyben fotóztatta, miközben semminemű komolyan vehető bőrgyógyászati képzettsége nem volt. De azt hirdette, napi fél órát kell szánni a bőrre, és ez lelassítja az arcon az időt. Idősnek is látványos volt, tekintélyes, nagyasszonyos jelenléttel, bár némely portréján Gertrude Steinre emlékeztet, aki nem nevezhető szépségkirálynőnek. Abszolút inspiráló, bármi lehetséges girlpower-történet az övé, pikáns benne a párhuzamosság Elizabeth Ardennel, aki vállaltan a WASP nők kozmetikus istennője volt. Kettejük rivalizásáról New Yorkban fut egy musical, ebből pár jelenetet vetítenek is a kiállításon, én látatlanban Helenának drukkolok.

Helena Rubinstein.
Die Schönheitserfinderin,
Jüdisches Museum, Bécs,
2018. május 6-ig.

Nekünk NOSZF, nekik Bond. Az orosz kultúra egyik legjobb magyar ismerője az 1917-es orosz forradalom londoni centenáriumi kiállításáról.

Hetényi Zsuzsa

SZOCIDEÁL, MASS-DESIGN Kelet-kép – Nyugatról



Alekszandr Gyejnyeka: *Sztahanovisták*, vázlat az 1937-es Párizsi Világkiállítás szovjet pavilonjába készült muráliához, olaj, vászon, 126 x 200 cm, Perm Kortárs Művészeti Múzeum (ПЕРММ), Perm Krai

© ПЕРММ



Nina Vatolina: *Ne fecsegj! A pletyka hazaárulás*, 1941, litográfia, papír, 604 x 444 mm, The David King Collection at Tate
© Tate



Nina Vatolina: *A fasizmus a nők leggonoszabb ellensége. Harcolj a fasizmus ellen!*, 1941, litográfia, papír, 860 x 589 mm, The David King Collection at Tate
© Tate

Amikor 1983-ban először eljutottam Londonba, látnivalóink közé kiemelt helyen kerültek be a dokkok. A Temze partján uszályokat rakodtak. Az egyik dokkmunkás odakiáltott nekünk. Csak nehezen értettük meg, hogy azt kérdezi, honnan jöttünk. Hungary, kiabáltam. Felcsillant a szeme. És te? – kérdezte társamat. Hungary, mondta ő, majd habozva bevallotta: Soviet. Soviet? A munkás letett mindent és a pallókon át kijött a rakpartra. Soviet? Yes. Passport? Előkerült a piros szovjet útlevél. A munkás megbabonázva nézte hol az útlevelet, hol az arcunkat. Mi megbabonázva néztük a dokkmunkást. Liberty, mondta, proletár. Nem hitte el nekünk, hogy a Szovjetunió nem a szabadság hazája.

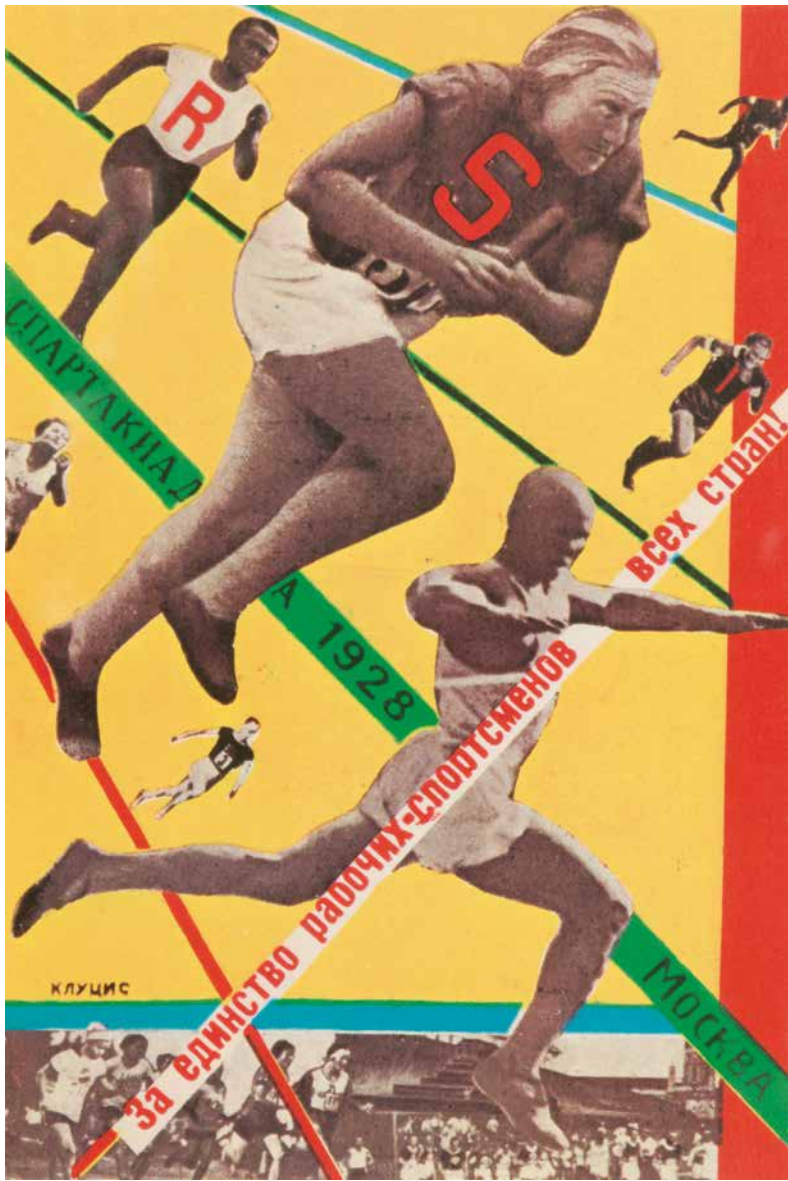
A Tate Modern *Red Star Over Russia* című kiállításán (kurátorok: Matthew Gale, Valentina Sidlina), napra pontosan az 1917-es forradalom 100. évfordulóján a magyar látogató rádöbbenhet, milyen pótolhatatlan tudás birtokában van saját megszenvedett tapasztalatából. Nem most értesül a propagandavonatok létezéséről, a fényképek és filmek retusálásáról és megcsonkításáról, nem most látja először a szocreál plakátokat, mint, úgy látszott, az angol látogatók többsége. Anglia tévéfilmekkel és kiállítások sorával emlékezett meg az orosz forradalom évfordulójáról, a Leedsi Orosz Archívum például a Petrográdon rekedt angolok 1917–1918-as történetét mutatja be. Az Európai Parlament értékelések és ártértékelések után a vörös diktatúra halálos áldozatainak milliói előtt tisztelgett. A portugál ruszisták sajátos megoldással az 1933-ban tetőző éhín-

ség többmilliónyi áldozatáról emlékeztek meg, a holodomorról, ami szándékos, kiehéztetéssel elkövetett genocídiumot, éhkínzást, éhengyilkolást jelent. A magyar múzeumi és kulturális világ, kevés kivétellel, hallgatott. Senki és semmi nem hallgatott azonban annyira, mint az orosz állam hivatalos fórumai – nem tudják hova tenni elődállamukat. Meglepve hallgatom a Tate orosz származású kurátorának, Valentina Sidlinának válaszát egy kérdésre: ma küzdenünk kell azért, hogy a nők a férfakkal azonos munkahelyeket és fizetést kapjanak, bezzeg a Szovjetunióban ez magától értetődött. Felvetődik bennem, vajon milyen célzattal tehette egy falra több sorban, ikonosztáz formában az agitativ plakátokat? A forradalom új messianizmusa valóban új szentségeket helyezett a régiek helyébe, de a ma embere nem feledkezhet meg a mögöttük felsejlő későbbi borzalmakról.

A Lenin által 1918-ban meghirdetett „monumentális propaganda” a forradalmi hagyomány új szentjeinek emeltetett szobrokat. Miközben Danton, Robespierre és társai hitvány anyaguk miatt maguktól dekonstruálódtak, a kortárs forradalmi személyiségek más módon kezdtek eltűnődni, amit a kiállítás a fényképekről eltüntetett alakokkal és a börtönfényképek sokaságával jelez. Köztük az ismerős nevek, Oszip Mandelstam és Zinovjev között a fotomontázst plakátokon elsőként felhasználó művész, Rodcsenko munkatársa, a litván Gustav Klutsis is szerepel, a plakátnyelvi agitprop montázs atyja.

Jóval 1938-as kivégzése után is országszerte az ő plakátjai buzdították és nevelték a népet, miközben a monumentalitás mint formanyelv és mére szabvány minden álművészeti ágra kiterjedve sematizálta és devalválta az egykori avantgárd eszközöket is. Ismeretes, hogy El Liszickij művészetét a szovjet állam Nyugatra szánt propaganda-folyóiratai, a *USSR in Construction* és a *Russia Today* szolgálatába állította, míg Alekszandr Rodcsenko a politikai foglyokat dolgoztató fehér-tengeri csatorna építését örököltette meg korszakalkotó fotóin. A kurátorok egyébként helyt adtak több divatos kulturológiai hívószó vonzásának is: idő, emlékezet, test, vizualitás, és a különösen genderérzékeny rendezés három művészfeleséget is kiemel a korabeli plakátművészetben: a Rodcsenko mellett alkotó Varvara Sztjepanova, Klutsis felesége, Valentina Kulagina és Szofia Liszickaja-Küppers műveit.

A Tate kiállításán sokan hiányolhatják majd a festészeti anyagot, amelyet a Royal Academy tavaszi tárlata mutatott be – itt most inkább az alkalmazott művészettel ismerkedünk. Aminek célja a propaganda, eszköze pedig a tömeges terjesztés, az agitprop design közérthető nyelven szóló, millióknak gyártható pártreklám: dokumentumok, újságok, rölapok, fotók, dekrétumok és mindenekelőtt plakátok. *A vizuális kultúra forradalma 1905–1955* alcím óvatos, mintha félne kimondani, hogy valójában a forradalom művészetéről beszél, hiszen a művészet forradalma eközben világszerte zajlott.



Gustav Klutcs: *Moszkvai Össz-szakszervezeti Olimpia (Szpartakiád). 1928,* képeslap, papírnymat, 148 x 105 mm, The David King Collection at Tate
© Tate

Túl sokat is sejtet, mert nem közli, hogy csak a 2016-ban elhunyt David King tavaly megvásárolt 250 ezer darabos gyűjteményéből válogat. A gyűjtemény digitalizálása már elkezdődött, 2018-tól honlapon is hozzáférhető lesz. David King 1970-től járt a Szovjetunióba gyűjteni. Biztos szemmel kezdte vásárlásait, amelyek dátumát sajnos nem közlik a feliratok, holott ezek az angol gyűjtő – aki világhíres, milliószor reprodukált fotók eredeti példányaait birtokolta – portréjává állhatnának össze. Külön falon szerepel a nyomdai mintapéldánya annak az 1932-es német nyelvű, végül politikai okokból kiadatlan albumnak, amelybe Márai Sándor és Dormándi László *(író, ő Franciaországba vándorolt ki később – a szerk.)* válogatta össze a kor legjobb fotóit. A BBC 4 november 7-én vetített képzőművészeti dokumentumfilmje szerint a szovjet avantgárd eredetibb és erőteljesebb volt, mint bárhol

másutt a világon. A húszas évek elképesztően pezsgő szovjet kultúrája és kultúratudománya a mai napig éltető forrása minden művészeti ágnak és kutatásnak is. Az 1920-as évek hirtelen szabadsága, a nyomor közepette az új világ reménye inspirálta a művészeket? A rengeteg szenvedésből táplálkozott a tehetség, vagy a sok új kultúrafogyasztó stimulálta, mert olcsó és hozzáférhető lett a kultúra? Az orosz avantgárd nem 1917 előtt, hanem jóval előtte született, és ha már társadalmi kataklizmához kötjük, akkor nem az 1917-es, hanem az 1905-ös forradalom utáni átalakulások terméke, és ez a szóművészetekre is érvényes, az irodalomra és elméletére. Azért tűnhetett jó ideig robbanásszerű jelenségnek, mert az orosz századelő és a korai avantgárd művészetét sokáig elzárta a világ elől a szovjet cenzúra, megtörve a kulturális folyamatosságot. Malevics fekete négyzete 1913-as, egyidős a futurizmus jelent

kezésével. El Liszickij eszköztára és vizuális nyelve is készen állt már jóval 1917 előtt, és sokkal azelőtt, hogy a weimari Németországban a német Bauhaus prominenseivel dolgozott, hiszen már 1909-től Darmstadtban tanult és nyitott szemmel vándorolt Európa-szerte egészen a háború kitöréséig. Nagyban árnyalna az összképet, ha Borisz Kusztyogijev 1905-ös keserű újság-karikatúrája mellé odakerült volna híres 1919/1920-as képe, összehasonlítként. Előbbin *(Bevonulás)* egy véres kezű és lábú óriás csontváz gázolja le a vérfelhők alatti kihalt és romos várost, mögötte fekete tömeg, vörös zászlókkal. Utóbbin *(Bolsevik)* erőteljes, komor muzsik vezeti szürreálisan végtelen vörös zászlót lobogtatva a havas, napsütötte, tiszta város fölött a tömeget egy templom ellen, a háttérben békés gyárképmény. Már jóval 1917 előtt összekapcsolódott az orosz művészetben és gondolkodásban a véres vagy utópikus új

világ, a nyers vagy misztikus absztrakt, az üres vagy metafizikus kozmosz. A húszas évek szovjet-orosz művészete nemcsak korábról eredeztethető, de nem is elszigetelten, nem Európától függetlenül született. Már az orosz művészek európai, müncheni és párizsi útjai és többéves tartózkodása is beágyazta őket a kor hasonló áramlataiba. Chagall tíz év Párizs után tért haza, az orosz futuristáknak személyes kapcsolata is volt Marinettivel. Varvara Sztjepanova és Natalja Goncsarova szorosan kapcsolódott Párizshoz, a húszas években Párizsban élő Kuzma Petrov-Vodkin a Bauhaus és a szimbolikus expresszionizmus képi világát ötvözte a bizánci ikonok perspektívájával. (Csak most tűnt fel, hogy kék-fehér-vörös jellegzetes színvilága az orosz lobogó színeit hangolja össze.) A szocialista új rendszer világossá tette, hogy csak az elkötelezett művészetnek terem majd babér, és egyedül az állami megrendelések adnak majd anyagi és létbiztonságot is. 1925-től ezt párthatározatokkal egységesített kulturális keretek erősítették meg. A megrendelt művészet maga a szocreál, a kanonizált, szabályozott, megrendelésre készült termék. Az új szovjet birodalmi háború előkészítéséhez szükséges harcok vizuális kultúra kidolgozása már az 1920 körüli polgárháborúban megkezdődött. Elég volt egyetlen képet, például egy fegyveres asszonyét más és más feliratokkal feltálcálni, és a társadalmi nemek fennlen deklarált egyenlőségéből máris megszületett a Nagy Honvédő Háború bálványképe, a mozgósító erejű Haza-Anya (Rógyina-Maty). A Vezér erőt sugárzó alakjához képest az Anya-imázs és a harcok vagy megvédendő Asszony koncepciójának többlete a katonák érzelmeinek mozgósításában rejtett.

Az ellenségkép éppen olyan szerves része volt a szovjet propagandisztikus plakátművészetnek, mint az idolo. Utóbbiakról a szocialista realista Alekszandr Gyejnyeka képeiből alkotunk fogalmat. A szocialista realizmus kifejezést egy forradalmár pártfunkcionárius, Ivan Gronszkij találta ki 1932-ben, és Gorkij azonos című cikke szentesítette. E sajátos stílus-kódex klasszikusának számít az 1937-es párizsi nemzetközi művészeti és technikai kiállítás szovjet pavilonja, amely számunkra a szovjet filmek elejéről jól ismert Muhina-szoborban csúcsosodott ki *(Munkás és kolhozparasztlány)*, monumentális belsejét pedig Gyejnyeka három óriási vászna díszítette. Az orosz pavilont a korabeli adatok szerint húszmillióan látogatták meg – a szovjet állam dicsőségére voltak kíváncsiak, közvetlenül a spanyol polgárháborút követően (arról nincsen adat, hogy az épp szemközti hitleri német pavilonba vajon mind átmentek-e). A Tate Modern csak a pár méteres vázlatokat mutathatja be, mert a kiállítás után a pannókat megsemmisítették. *A Sztahanovisták* című kép lenyűgöző a maga szocialista idealizmusának valótlanságával: hófehér öltönyös, karcsúan légies, tudóshomlokú, makulátlan kezű, arányaikban háromméteres testmagasságú kosárlabdázó sztárok vonulnak a nézővel szemben a meghatóan párás kék ég alatt, háttérben a megvalósulatlan Szovjetek Háza, a világ legmagasabb építményének szánt virtuális zikkurat, megfelve Lenin gigantikus szobrával. Az utópiába átlényegített jelenet jövőformáló propaganda helyett nyomasztó abszurdként érzékelhető, és ha üzen, hát csak azt, hogy a szocideál teljesen elméleti, földöntúli távoli, ember nem kerülhet hozzá közel.



Borisz Kusztyogijev: *Bevonulás (A forradalom réme)*, 1906
Forrás: Wikimédia Commons



Borisz Kusztyogijev: *Bolsevik*, 1920, olaj, vászon, 101 x 141 cm, Tretyakov Képtár, Moszkva
Forrás: Wikimédia Commons

Az 1937-es párizsi, trambulin formájú, egyre magasodó szovjet pavilon tervezője, Boris Iofan tudatosan választotta a Louvre Szamothrakéi Nikéjét mintául. A győzelmi póz (tornaórai támadóállás), a győzelmi szárnyak (Muhinánál egy derékra csúszott lobogó lepelből kiravaskodva) az Eiffel-toronnyal szemközti parton megdobogtathatták a párizsiak szívét, mert saját nemzeti eseményhalmazati (háborús és forradalmi) Diadalívükön a Marseillaise-jelenet fölött is Niké terjeszti ki szárnyait és szegezi előre kardját. A korabeli haladónak számító értelmiség, köztük Picasso, lelkesedett a szoborért, a Szovjetuniót mindössze két évvel korábban megjárt Romain Rolland így írt róla: „A Szajna-parti Nemzetközi Vásáron két fiatal szovjet gigász emel a magasba sarlót és kalapácsot, és halljuk, amint mellkasukból hősi himnusz árad, a népeket a szabadság és egység felé hívja és győzelemre vezeti őket.” A nyugati értelmiség egészen a Gulág leleplezéséig, lényegében 1968-ig hitt, mert hinni akart a világ egyhatodán tervezett utópia megvalósíthatóságában. Ennek az elmúlt hitnek átmentett kicsi részeként is felfogható a húszas évek valóban kivételes orosz művészete iránti lelkesedés. A magyar értelmiség is az ötvenes évek kiábrándulása, 1956 sokkja után az 1960-as években a húszas évek (még Sztálin előtti) művészetére vetítette mardék reményét, erre a korábban elhallgatott, de az olvadás korában valamennyire megmutatott orosz avantgárdra. Azt akarta gondolni, hogy ez a csodálatos korszak, a nép számára alkotott tömegművészet és az elit avantgárd kézfogása valamiképpen igazolja az összetakolt szocializmust is, a szó szoros értelmében haladónak mutatja, hiszen az orosz avantgárd



Jevgenyij Halgyej: *Szovjet katonák kítűzik a vörös zászlót a Reichstagra 1945 májusában*, ezüst zselatinos nagyítás, 1955, The David King Collection at Tate

© Tate

hatása tagadhatatlanul univerzálisnak bizonyult. Ennek a csábító elméletnek a hibáit is segít felfedezni a 100. évforduló mérlege.

A kiállítási anyag 1955-es záró dátumát a mi 56-os forradalmunk jelöli: egy budapesti fotó zárja az *Ötven év történelem* témájú terem 50 fotójának sorát, amely tankönyvi merítésű tanulságos panoráma a sötét és dicső (vagy annak szánt) eseményekről, a cári udvar bájától a Gulágon át Sztálin haláláig. Majakovszkij 1929-ben még a Vörös Hadsereg katonáinak szaval, 1930-ban átlőtt szívvel, hófehér ingén vöröslő vérfojtalt terül el egy fotelban. Óvatosan fogalmaztam: a mai napig találgatások és kutatás tárgya, vajon Majakovszkij és Jeszenyin valóban öngyilkosok lettek-e, illetve Gorkij vagy Camus halálában nem működött-e közre az NKVD, illetve utódintézménye, a KGB. A Téli Palota tömeges ostroma csak Eisenstein filmjében és csak a 8000 szereplős évfordulós ünnepi játékon „történt” meg, a valóságban nem. Halgyej fotóján a Reichstagra 1945 májusában többször is felkerült a szovjet zászló a fénykép kedvéért (mint 1994-ben kiderült, a gondosan kiválasztott katona mindkét csuklóján karóra volt, az egyiket utólag, retusálva kellett levenni). Halgyej, aki egyetlen géppel végigfotózta a háború négy évét, a hatásos fotók kedvéért minden eszközt bevetett, így híres és világsszerte felhasznált budapesti képe a sárga csil-

lagot viselő, de túlságosan ápolts külsejű zsidó házaspárról is beállított fotó. Az 1920-as montázsok környezetében felvetődhet, hogy Halgyej művészi eszközként fogta fel a fotókba belenyúlás módszerét. A francia *Femina* képes újság sem volt külön, címlapján már 1909-ben egymás mellé montírozta Alekszandra cárnét és divatos matrózzruhát viselő öt gyermekét. A forradalom nevében mindnyájukat kivégezte a Cseka 1918-ban. A 20. század megtanította, hogy egy tény mindig kétes és manipulálható, a dokumentum hamisítható és megsemmisíthető, a fényképről bárki kitörölhető, a történelmi múlt tetszés szerint és állandóan felülírható.

A Tate dokumentumkiállításának legutolsó darabja Ilja Kabakov egy 1956-os, jiddisből fordított gyerekkönyv-illusztrációja, szép átvezetésként a Kabakov házaspár saját nagy kiállításához a Tate régi épületében. Címe, a *Nem mindenkit visznek majd át a jövőbe* nem véletlenül személytelen szerkezetű: a diktatúra nyelve tehetetlenségében irracionális külső erőnek tulajdonítja az eseményeket.

Ilja Kabakov, a moszkvai szoc-art vagy konceptualizmus egyik vezéralakja, miközben az ötvenes évek közepétől egyre nevesebb könyv-illusztrátorként és a Művészeti Alap tagjaként stabil egzisztenciát teremtett magának, eldugott padlasműtermében a szovjet klisék kifordításával megalkotta a pangás korának abszurd

ellentétét. Félelemben, félillegalításban, tiltva engedélyezve kereste a művészet az avantgárd után megszakított folytonosságot. A kinti rotadó rendszer szürke falai mögött, a moszkvai konyhákban, lakásokban, padláson vagy pincében a kulturális ellenállás pezsgése már készítette elő a változásokat. A kényszerű kollektivitás összezártsága lázas beszélgetéskényszert, saját nyelvet és fantazmagóriákat szült, amelyeket Kabakov szoba- és konyhainstallációi egyszerre ábrázolnak szociális térként és egzisztenciális csapdaként. Abszurdításig fokozzák a hivatalos ideológiai tendenciát, vagyis azt a koncepciót, hogy a valóságtól független eszmét kell uralkodóvá tenni. Kabakov formanyelve a többszörös társbérletek, kommunálikák kalitkaiból és száralmas tárgyaiból épít föl lázítóan nyomorúságos atmoszférát. Dosztojevszkiji odújából egy katonai kempingágyról a kozmoszba katapultált mérnök terveit olvassuk és bámuljuk a lyukat szobája plafonján, ahol kirepült. Nincs itt már az ember, csak hült helye, csak élete romjait hagyta hátra. Nagyszabású tervének árnyéka az a nyom, amit e világunkban hagyott, és a megvalósulás sikerét vagy kudarcát sem tudjuk. Lebeg valahol a térben, ahogy a konyhai eszközök egy másik lakásinstallációban. Átsuhan fejemen a gondolat, vajon mit szólna az 1985-ös odúhoz és a fémcsajkákhoz a londoni dokkmunkás 1983-ból.



Ilja Kabakov: *Az ember, aki a lakásából az űrbe repült*, 1985, hat plakáttábla kollázssal, Centre Georges Pompidou, Paris. Musée national d'art moderne/Centre de Création industrielle

© Ilya & Emilia Kabakov

Kabakov 1991-es labirintusa, a moszkvai „koridor”, azt a hosszú, recsegő-mozgó padlójú előszobát imitálja, ahonnan egy-egy szoba nyílik, mindegyik más családé. A sokszorosan kanyargó alacsony folyosót hunyorgó, halvány, sárgás vilánykörte világítja meg, a falon ócska keretek gépírással lapokat ölelnek körül. A tétova, egymásra nagyon hasonlító 76 képen Kabakov édesanyjának torokszorító életútja, visszaemlékezése

tanulmányozható. Minden életet lehet szimpomatikusan olvasni, de történelmi kataklizmák ilyen alulnézete, az írástudatlan és oroszul sem tudó zsidó nagyszülők, az orosz hétköznapi bugyraiban fiát egyedül felnevelő asszony élete olyan látletet a 20. századról, amelynek olvasása közben kétségessé válik, vajon ki tudunk-e keveredni a labirintus fogságából, van-e a végén ajtó, hogy szédelegve kiessünk rajta.

Red Star Over Russia. A Revolution in Visual Culture 1905–55, Tate Modern, London, 2018. február 18-ig.

Ilya and Emilia Kabakov not everyone will be taken into the future, Tate Modern, London, 2018. január 18-ig.

Minden történelemkönyvünkben szerepelt a Téli Palota ostromának ködös, havas, homályos képe, amin egy egész hadsereg rohamozza az épületet, de sosem gondolkodtunk el azon, ki ácsolhatta az emelvényt abban a forradalmi hevületben, ahonnan egyáltalán elkattinthatták ezt a fotót. Hogy ez csak egy három évvel később megrendezett, nagyszabású szabadtéri tömegperformansz volt, csak később derült ki. A Nagy Okt. Szoc. Forr. történetileg hitelesnek gondolt képei hihetetlen rugalmassággal alkalmazkodtak az aktuálpolitikai igényekhez. Hiányszakma volt a retusőr.

Mélyi József

KÉPES TÖRTÉNELEM

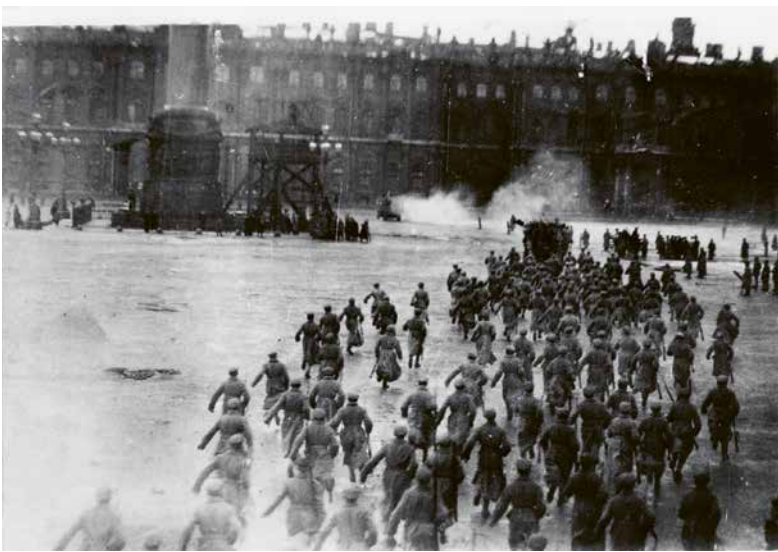
A Nagy Október lapjai



Gustav Klutis: *Emeld magasabbra Marx, Engels, Lenin és Sztálin zászlaját!*, 1933, litográfia, papír, The David King Collection at Tate
© Tate



Roham a Téli Palota ellen (Filmkép)
áll a Képes Történelem sorozat 1982-es kiadású
A Nagy Október című kötetében

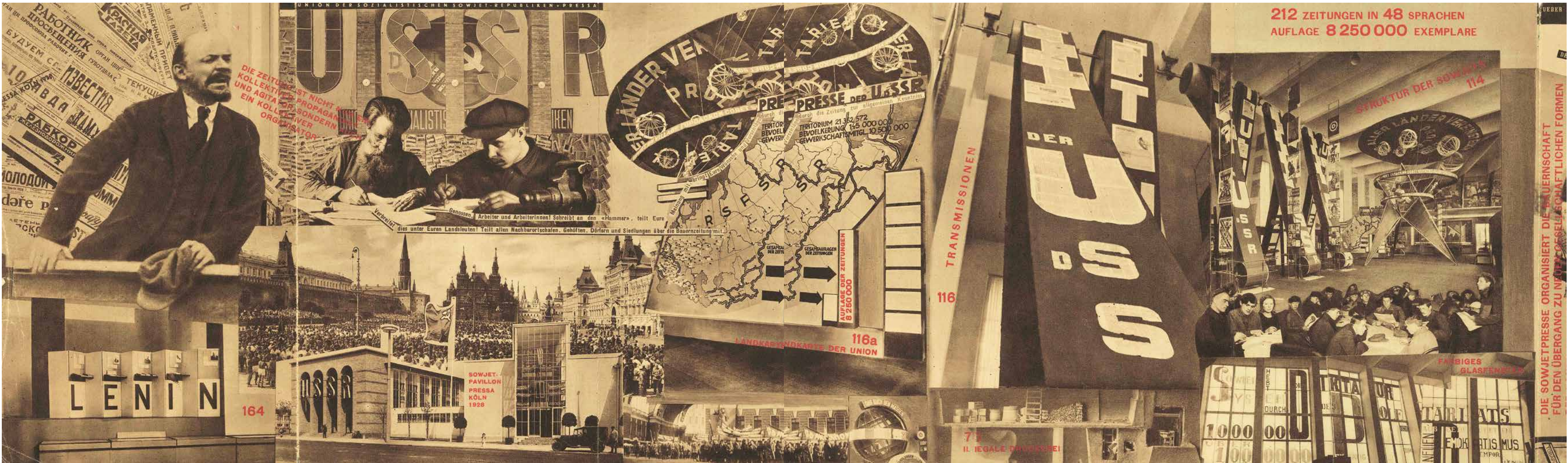


A Téli palota ostroma, a szentpétervári Palota téren,
1920-ban Nyikolaj Jevreinov rendezte színházi előadásról készült,
feltehetően eredeti felvétel retusálatlan változata
Fotó: CGAKFFD SPb, Katalognummer Ar 86597

Száz évvel ezelőtt zajlott le Oroszországban a bolsevik forradalom, s hogy időben távolodva mennyire nem oldódnak az ezzel kapcsolatos fogalmi bizonytalanságok, mi sem jelzi jobban, mint az esemény megnevezésének továbbra is széles spektruma, a puccstól a Nagy Októberi Szocialista Forradalomig. Az értelmezések sokszínűsége tükröződik azokban a kiállításokban is, amelyeket az évforduló alkalmából rendeznek szerte Európában – mindenütt másként látnak rá az egykori történésekre és utóhatásaira, egyetértve abban, hogy 1917 novembere a 20. század történelmének alakulására döntő befolyást gyakorolt. A londoni Tate Modern (*Vörös csillag Oroszország felett: Forradalom a vizuális kultúrában 1905–55*) és a dortmundi Hartware tárlatainak (*A Téli Palota ostroma – Egy kép anatómiája*) középpontjában a képi reprezentáció és a manipuláció kérdései állnak, a berlini Német Történeti Múzeumban (*1917. Forradalom. Oroszország és Európa*) az egykori történelmi összefüggések és azok utóélete. Szentpéterváron az Ermitázs által rendezett kiállítás (*Itt íródott a történelem. A Téli Palota és az Ermitázs 1917-ben*) fókuszába a cári Oroszország és maga a helyszín, a Téli Palota került: a pompás belső tereket most vörös vász-
nakra felvitt jelszavak díszítik, a vitrinekben történelmi dokumentumok sorakoznak, csu-
pán halvány kortárs kritikai megközelítéssel idézve meg a hely egykori szellemét. A külön-
böző helyszíneken a kiállításokat rendezvények, szimpóziumok kísérik; a kínálatból a perfor-

matív műfajok sem maradhattak ki. Az áprilisi zürichi tárlat (innen indult a mostani berlini kiállítás) mellett különös előadásra került sor: egy régimódi vonaton színészek játszották el Lenin és társai 1917. áprilisi hazautazásának történetét, reflektorfénybe állítva az emigrá-
cióból hazatérő utasok alakját, a forradalom későbbi fő- és mellékszereplőit, a kommunista rendszer gyilkosait és áldozatait. A bolsevik forradalomról szóló budapesti kiál-
lítás (*Az akció fedőneve: Lenin. Német pénzzel Oroszország ellen*) is a nevezetes, a német külügy által köztudottan támogatott Zürich-Petrográd vonatútra koncentrál. „A kiállítás rámutat arra, hogy a bolsevikok által szervezett felkelés, vagyis a bolsevik puccs voltaképpen a német katonai hírszerzés és a német külügyi vezetés trükkje volt, ha úgy tetszik, a 20. század legsikeresebb titkosszolgálati akciója” – írja a Terror Háza a koncepcióról. Ez az összeesküvés-elméletek leegyszerűsítő mintázatait tükröző, aktuál-
politikai felhangoktól sem mentes, ugyanakkor igénytelen és önkéntelenül is az egykori szovjet propagandavonatok szemléletét megidéző tárlat elsősorban azért lehet érdekes, mert a kortárs megközelítésektől fényképekre állva, paradox módon önmagában is megmutatja, mennyire eleven lehet a szövegek és a képek manipulatív használatának hagyománya. A Tate Modern kiállítása a bolsevik kép(át)ala-
kító hagyományt nem vezeti el a máig, csupán a Hruscsov-éra kezdetéig. Harsány plakátok, propagandisztikus fotómontázsok, a történelem-

könyvek számára retusált fényképek állnak szemben az új világba vetett hittel készített műalkotásokkal, illetve a valóság sokáig tit-
kolt arcával: a plakátokat egykor inkább lelke-
sedésből, mint félelemből megalkotó művészek, húszas évekbeli montázkészítők és retusőrök utolsó portréfotóival, amelyeket eltüntetésük, meggyilkolásuk előtt a titkosszolgálat készí-
tett róluk. A tárlat a tavaly elhunyt grafikus és író, David King több mint 250 000 darabból álló gyűjteményéből válogat, s többek között olyan alkotók munkásságára irányítja a figyel-
met, mint Gustav Klutis, aki a konstruktivista művészeti kísérletektől jutott el a sztálini propa-
ganda kiszolgálásáig; végül ez sem mentette meg a kivégzéstől. A dortmundi kiállításon kortárs művészek is reflektálnak a száz évvel ezelőtti események képeire, mindenekelőtt azokra a felvételekre, amelyek az 1917-es roham „újra-
játszásakor”, 1920-ban készültek a Téli Palota előtt. Ez volt az az alkalom, amikor mintegy százezer néző előtt és több ezer szereplő részvé-
telével, a Nyikolaj Jevreinov rendezte szabadtéri színdarabban a történelem átíródott, s a való-
ságban a kinyitott hátsó ajtón beszivárgó, majd fosztogató katonákból utólag a téren át roha-
mozó, hős forradalmárok lettek. A monumen-
tális köztéri-színpadí átdolgozás emblematis-
kus képei (fennmaradt nagyjából 100 fotó és egy film) azután önálló életre keltek, iskolai történe-
lemkönyvekbe, újságokba, kiállításokra kerülve több generáció múltképét formálták.



El Lisszickij és Szergej Szenykin: *A sajtó feladata a tömegek nevelése!*, fotómontázs az 1928-as Nemzetközi Sajtókiállítás szovjet pavilonjának katalógusából, fénynyomat, The David King Collection at Tate
© Tate

A Téli Palota rohamozásának retusált tömeg-jelenet-képe – amelyből Szergej Eisenstein *Október* című filmje is építkezik, ő maga is ott forgatott az előadáson – a magyar fiatalság elképzelését is évtizedeken át befolyásolta a bolsevik forradalom kulcsmozzanatával kapcsolatban. A heroikussá stilizált történet ebben a képben összpontosult: az Auróra ágyúi már eldőrdültek, a katonák, a matrózok és a nép rohamra indult az elnyomók ellen. Magyarországon ezt a jelenetet rajzolta, játszotta, énekelte meg újra és újra a hatvanas-hetvenes években általános iskolába járt korosztályok minden tagja; s akkor senkiben sem tudatosodott, hogy a kép csakis egy emelvényről készülhetett (amit a csata hevében a megfelelő ponton fel is kellett volna építeni, de valójában ez a tribün volt,

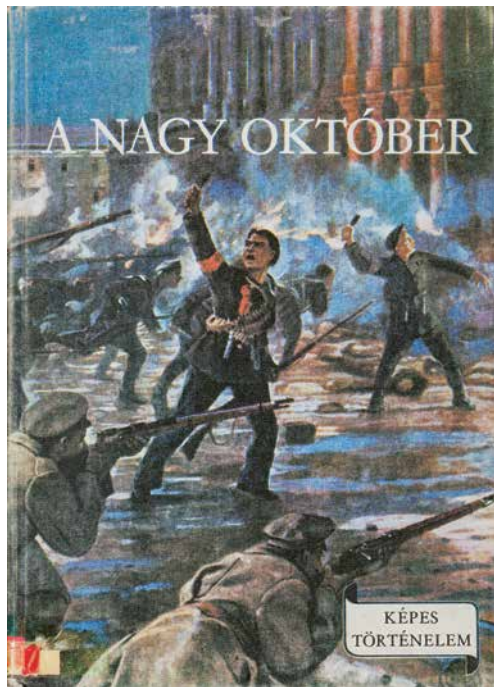
amin az este 10-kor kezdődő darab sokezeres nézőserege fagyoskodott). Mindenesetre abban, hogy ez a nehezen dekonstruálható szemlélet generációkat befolyásolt, valószínűleg kiemelkedően fontos szerepet játszott a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években számos kiadást megélt *A Nagy Október* című könyv, amely először 1967-ben jelent meg a nem sokkal korábban elindított *Képes Történelem* sorozatban. A könyvsorozat, amelynek darabjai a hetvenes évek végéig, sőt még azon is túl nagy példányszámban és rendszeresen kerültek a polcokra, születésekor egy átfogó politikai-kultúrpolitikai szándékhoz illeszkedett, amely – szórakoztató, populáris, mégis igényes formában – az ifúság szocialista formálására, nevelésére irányult. Ennek elsődleges kommunikációs eszköze a tele-

vízió lett, benne például olyan, a múltat eltörlő és egyetlen szemszögből újrairó sorozatokkal, mint a *Bors*, amelyet szintén a hatvanas évek közepén kezdtek forgatni, és 1968-ban mutattak be. A *Képes Történelem* sorozatát a szintén meghatározó *Így élt*-kötetekhez hasonlóan F. Kemény Márta szerkesztette, aki Vekerdi László művelődéstörténész szerint „érdekes személyiség volt, illegális kommunistaként a mozgalomban érdemeket szerzett, ennek következtében kapott bizonyos kiváltságjogokat. No, nem sokat, de ő ezt a szabadabb mozgásteret arra használta fel, hogy embereket, akiket értékesnek tartott, támogatott.” A kötetek között így egyaránt megtalálhatóak a magas színvonalú történelmi ismeretterjesztő munkák, illetve a bújtatott vagy kevésbé álcázott politikai propaganda. Utóbbi

kategóriába tartozik *A Nagy Október*, amelyet talán nem véletlenül egy valaha színházi ember, a Madách és a Vigszínház ötvenes évekbeli rendezője, dramaturgja, Földes Péter írt. A szövegek elsősorban a forradalom emberi oldalát hangsúlyozzák, sokszor beékelt elképzelt párbeszédes jelenetekkel, miközben az aktuális politikai megfontolásoknak megfelelően a történetből Sztálin szinte teljesen kimarad, Trockij pedig csak negatív összefüggésben jelenik meg. Természetesen a *Képes Történelem* nem a szöveg, hanem a kép hatalmára épült. David King gyűjteményébe illő szovjet képátalkítási történet kapcsolódik a kötet első egész oldalas képéhez, Vlagyimir Szerov *Lenin kihirdeti a szovjethatalmat* című művéhez. Szinte példaszzerű szocialista realista festményről van

szó, amely azt a jelenetet ábrázolja, ahogy Lenin a Szmolnijban a november 7-ről 8-ra virradó éjszaka a Szovjetek II. Összoroszországi Kongresszusán a munkások és katonák küldöttjei előtt bejelenti: győzött a forradalom. A festmény, amely valódi programkép, és a párt és a nép egységét hivatott megjeleníteni, három verzióban létezik. Az első 1947-ben keletkezett, különlegessége, hogy Lenin mögött az emelvényen még Sztálin, Szverdlov és Dzerzsinszkij állnak – ezt a művet a szovjet pártvezetés Mao Ce-tungnak ajándékozta; a kép mai holléte ismeretlen. Sztálin halála után Szerov újabb verziót készített, amelyről Lenin mögül már eltűnt a három vezető – ez a változat egy orosz vidéki múzeumból a kilencvenes években külföldre jutott. Szerencse, hogy 1962-ben Szerov festett egy másolatot,

amely a Tretyakov Képtár birtokában van; ez a kép került *A Nagy Október* lapjaira. A kötetben több olyan fotó is található, amely a mozgalmas évtizedek során hasonló módon különböző változatokban létezett – hiszen a múlt folyamatosan átalakult. A Harci Szövetség a Munkásosztály Felszabadításáért szervezete fontos szerepet játszott a 19. század utolsó éveiben a munkásmozgalmi szervezkedésben. A vezetőségről készült képen, *A Nagy Október*-ben Lenin jobbján Alekszandr Malcsenko áll, akit 1930 után kiretusáltak a fotóról, mivel Sztálin ellenforradalmi tevékenységgel és kémkedéssel vádolta meg. Kivégezték, de a hatvanas években már ismét szerepelhetett a híres fotón. A Téli Palota ostromáról készült emlématikus kép szinte rejtve szerepel a kötetben.



A Nagy Október. Az 1917-es szocialista forradalom története címlapján Vlagyimir Kuznyecov A Téli Palota bevétele című 1939-es festménye látható



Vlagyimir Szerov Lenin kihirdeti a szovjethatalmat című 1962-es (ma a Tretyakov Képtárban található) festményének reprodukciója, A Nagy Október nyitólapja

A röviddel később Párizsba települt Jevreinov által rendezett színházi esemény legfontosabb pillanatát rögzítő fénykép mellett a felirat az 1975-ös kiadásban meglepő módon nem manipulál: „Roham a Téli Palota ellen (színpadkép)”. Sőt, az 1982-es kiadásban a zárójelben már – utalva Eisenstein filmjére – a „filmkép” meghatározás szerepel. A belső visszafogottságot a borító ellenpontozza: Vlagyimir Kuznyecov *A Téli Palota bevétele* című, 1939-ben készült festménye. Kuznyecov eredetileg klasszikus témákat feldolgozó konzervatív festő volt, de a harmincas évek elején művészete hirtelen átalakult. Ekkor kezdett el dolgozni a *Három forradalom városa* című ciklusán, amelynek valamennyi darabját több variációban készítette el. Miután egyik nagyszabású forradalmi tematikájú művével az 1937-es Párizsi Világkiállításon már sikert aratott, 1939-ben a New York-i Világkiállításon a Téli Palota ostromának húszméteres képe külön helyet kapott a szovjet pavilonban. A *Nagy Október* kötetben szereplő festmények jellemzően a sztálini időkben készült szocialista realista alkotások, közülük a leggyengébb talán Pavel Szokolov-Szkalja *A Téli Palota ostroma* című 1947-es műve. A legtöbb mű azonban nem a forradalmi eseményeket, hanem Lenin életét ábrázolja. Arkagyij Rilov: *Lenin úton az emigrációba*, 1937-ből; a Kukrinyikszki csoport: *Lenin Razlivban*, 1949-ből; vagy egy szerző nélküli grafika: *Lenin az égő erdőben* – a mellékalakok

ezen a képen az 1932-ben Szibériába száműzött Nyikolaj Jemeljanov és az 1936-ban kivégzett Grigorij Zinovjev. 1951-ben készült Pjotr Belouszov képe, amely már kimaradt az 1982-es kiadásból, rajta az ifjú Lenin és édesanyja tűnnek fel (a reprodukción az eredetihez képest fordítva), Lenin bátyjának halála után. A mű címe: *Nem, nem ezen az úton fogunk haladni*. A hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek magyar ifjúsága a képek segítségével többretegű képet kapott a bolsevik forradalomról. Körvonalait a sztálini idők festményei és a hruscsovi enyhülés során visszaretusált fotók jelölték ki; az összkép így állt össze a Brezsnyev-korszak még mindig heroizáló, az aktuálpolitikai zavaró tényezőktől megtisztított, újrakeretezett és manipulált virtuális múltjává. Ez a múlt volt akkoriban a kultusz magyarországi változatának vizuális alapja: az iskolai ünnepélyek, a Leninről szóló dalok, az úttörőrituálék, az Aurórárt ábrázoló rajzóriai feladatok háttére. És ha ma a Terror Házában a bolsevik forradalom egyik, kontextusából kiragadott előzményéről készített zavaros kiállításon egymás mellett jelenhet meg a Lenin-mauzóleum makettje, a szovjet himnusz és néhány, magyar hadifoglyok által 1945–48 között a Szovjetunióban készített tárgy, akkor világos, hogy az impreszumban a kurátorok neve mellé az eddig megtett út előzményeként *A Nagy Októbert* is el lehetett volna helyezni.

Red Star Over Russia. A Revolution in Visual Culture 1905–55, Tate Modern, London, 2018. február 18-ig.

Sturm auf den Winterpalast – Forensik eines Bildes, Hartware MedienKunst Verein, Dortmund, 2018. április 8-ig.

Umsturz. 1917. Revolution – Russland und Europa, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 2018. április 15-ig.

Зимний дворец и Эрмитаж в 1917 году. История создавалась здесь, Эрмитаж, Сzentpétervár, 2018. február 4-ig.

Az akció fedőneve: Lenin. Német pénzzel Oroszország ellen, Terror Háza, Budapest, 2017. november 7-től.

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

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

Rendelje meg most **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Ön a legtöbb helyen **20 százalékos 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 Böltje | 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: Tranzit Art Café



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

Budapesti Operettszínház

REBECCA

A MANDERLEY-HÁZ ASSZONYA

MUSICAL

DAPHNE DU MAURIER REGÉNYE NYOMÁN

ORIGINAL PRODUCTION BY V&W VEREINIGTE BÜHNEN WIEN

Eredeti logóterv: Dewynters PLC

RENDEZŐ: BÉRES ATTILA

INFORMÁCIÓ ÉS JEGYVÁSÁRLÁS:
1065 Budapest, Nagymező utca 17. • 312 4866 • jegy@operett.hu

www.operett.hu [operettszinhaz](https://www.facebook.com/operettszinhaz)

Supertitulus TV2 CSOPORT LIFE1 Klasszikus Radio 100% MB1 Magyar Színház

Felelős kiadó: Lőrinczy György főszerkesztő

A hatvanas évek hazai művészetét az utóbbi évtizedben számos kutatás, konferencia, kiállítás vizsgálta különböző nézőpontokból, nyilván ezért is övezte felfokozott várakozás a Magyar Nemzeti Galéria új reprezentatív kiállítását, amely a korszak egészének bemutatására vállalkozott. Szerzőnk a monumentális és hatásos nyitóképtől a múzeumshopig haladva értelmezi a látottakat.

Jerovetz György

KERETEK ÉS KORLÁTOK

A Galéria új hatvanas évek kiállítása



Gyémánt László: *Építkezés*, 1965, olaj, farost, 93 x 140 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG



Ismeretlen: *Mona Lisa a legszebb*, 1957, ofset, papír, 555 x 820 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG

Óriási nyitóinstallációval üdvözli a látogatókat az új kiállítás: Kádár György újpesti sgraffitója valódi otthonra talál a Nemzeti Galéria A épületében, az egykori Munkásmozgalmi Múzeumban. A *Keretek között* kiállítás alcíme alapján (*A hatvanas évek művészete Magyarországon, 1958-68*) arra vállalkozik, hogy bemutasson egy meghatározó korszakot, ám a megrajzolt kép a legjobb indulattal is kusza és esetleges, még ha vannak is benne impozáns részletek és szellemes megoldások. Eleve tisztázatlan, hogy miért ér véget az évtized bemutatása 1968-nál, mikor a „hosszú hatvanas évek” paradigmája a hazai kutatásban is szinte közhely (a katalógusban meg is jelenik, Fehér Dávid tanulmányában). Arról az erjedésről, ami a korszak folyamán zajlik, majd az 1968-as első Iparterv-kiállításban csúcsozódik ki, a kiállításon végül szó sem esik. Az is furcsa, hogy bár ’58 szerepel kezdőévszámként,

szükségszerűen az 1957-es Tavaszi Tárlatot választja a kurátor a tárgyalt időszak kezdetének, amivel egyébként egyet is érthetünk, hiszen ez a „művészeti seregszemle” a kádári hatalom kezdeti bizonytalanságának köszönhetően még meglehetősen szabad, sőt – óvatosan használva a szót – „demokratikus” volt. Hasonló színvonalú elfogulatlan és totális igényű képet a kortárs művészetről sok évtizedig nem láthatott ezután a magyar közönség. Úgy tűnik azonban, hogy az egész konstrukció semmilyen tényleges kapcsolatot nem tart az elmúlt évtizedek tudományos diskurzusával, inkább csak reprezentatív válogatás történt a Galéria raktárából, amit a kurátor, Petrányi Zsolt valamiféle tematikus logika mentén szervez hét nagyobb egységbe. Ebből kettő, az iparművészettel és a lemezborítókcal, illetve grafikákkal foglalkozó rész mereven elkülönül a többitől.

Az első szekció az „ősöket” jelenítené meg. Itt belépéskor két meghatározónak gondolt kép fogad minket, Bortnyik Sándor *Forbát építész és felesége* című elveszett és 1960-ban újrafestett képe, valamint Uitz Béla 1919-es *Építőkje*. Ezek lennének az alapkövek, amin az évtized művészete nyugszik. Sajnos nem sikerült megértenem, hogy miért. Bortnyiknak a Bauhauszal való viszonya ebben az időszakban már meglehetősen ambivalens volt. Ha ezt a képet újra is festette (mert piaci igény mutatkozott rá), ő maga ekkor már – például a tanítványával, Radó Györggyel folytatott levelezés tanúsága szerint – a Bauhaus-mozgalmat gyerekes ostobaságnak ítélte, és pont a kiállításon szereplő egyéb képein is látható módon tisztán figurális, lírai – és tegyük hozzá, esetenként meglehetősen bután moralizáló – festészetet művelt. Uitz pedig, csak igen latens módon hathatott



Enteriőr az „Előzmények, átívelő életművek” szekcióban, Somogyi József *Martinász* szobrának két változatával (1953 és 1963 k.)
© SZM-MNG Fotó Szesztay Csanád



Enteriőr a kiállítás „Modernizmus a designban” termében Molnár Béla *Fejek* faliszőnyegével (1963), Perc János *Nagy madár* (1963) vasszobrával és Burián Judit 1959-es „Erika” székeivel
© SZM-MNG Fotó Szesztay Csanád

a korszak festészetére, amennyiben egy fiatal művészettörténész, Körner Éva épp ebben az évtizedben „fedezte őt fel újra”, egy szovjetunióbeli tanulmányúton. Uitz késői munkáiból pont a Nemzeti Galériában nyílt kiállítás 1968-ban – de a húszas évek óta a Szovjetunióban élt és csak 1970-ben tért haza, két évvel halála előtt. Akik itt még fölbukkannak – többek közt Bernáth Aurél, Barcsay Jenő és Hincz Gyula – személyükben és munkásságukban egyaránt megkerülhetetlen szereplők, de mindegyikük másképp. Bernáth és Hincz a rendszer támogatói voltak – előbbi a művészeti intézmények kulcsfontosságú szereplője, az absztrakció ellenzője volt, utóbbi a hatalom számára elfogadható, befutott modernista művészt testesítette meg. Hinczet előélete, párizsi és berlini tanulmányútjai, szereplése a *Sturm* folyóiratban alkalmassá tették arra, hogy egyszerre legyen korszerű és szocialista elkötelezettségű; képein egyébként jellemzően nem nagyon ideologizált. Ilyesfajta információkra azonban leginkább csak a kiállításon egy csomóban fellelhető videointerjúkból tehetünk szert, a falszövegek, ha foglalkoznak is ilyesmivel, azt rendkívül szűkszavúan és sommásan teszik. Egyik pillanatban még az orosz avantgárd hatásáról meg a Bauhausról van szó, miközben a szemben lévő falon Korniss Dezső *Szentendrei motívumait* látjuk, hallunk modernizmusról, látjuk Bernáth korai, Raoul Dufy-s képeit, majd huss, máris a korszak emblematisz mus műve, Somogyi József nem tipikusan szocreál, sőt nagy vitát kiváltó, ötvenes évekbeli *Martinásza* előtt állunk. A nyitótermekben a közhelyes szövegek mellett ritkán látható és izgalmas művek is helyet kapnak, majd a rövid ízelítő után, az iparművészeti szekció látványos és színes, retróhangulatra épített folyosóján áthaladva egyenesen a kiállítás

sűrűjében találjuk magunkat, ahol az ízlésesen elrendezett káosz veszi át a hatalmat. Az idevágó tematikus egységek („a modernizmus újrafelfedezése”, „építés”) annyira szétfolyóak, hogy a megértés lehetőségét elveszíti a befogadó, nem kis részben azért, mert a kísérőszövegek szinte csak stiláris és gyenge-felületes ikonográfiai kapaszkodókat kínálnak. Megismerkedünk néhány nyugat-európai „meghatározó figurával” – Fernand Léger-vel, Bernard Buffet-vel, Henry Moore és Picasso is előkerül, de hatásukat a tárlat merőben stilárisként azonosítja, mintha még mindig valamiféle *grand art*-fogalom mentén szeretné föltární a képzőművészet milyenségét meghatározó folyamatokat. Hallgat a pop-artról és a konceptualizmusról, az absztrakció pedig – a koncepcióból fakadóan – csak a „tűrt és tiltott” művészekkel foglalkozó parányi egységben mutatkozhat. Miközben a valóságban az absztrakció és a nonfiguralitás a korszak egyik legvitatottabb jelensége, és pont ebben az évtizedben válik majd a hatalom által is félig-meddig elfogadottá (addig is hangsúlyos szerepet tölt be például az épületdekorációban, az új, modern épületekhez rendelt „kiegészítő” képzőművészeti alkotásokban). Ország Lili egyáltalán nem szerepel a tárlaton, ahogy Veszelszky Béla, Molnár Sándor és a Zuglói Kör sem. Deim Pálnak, Balogh Lászlónak egy-egy műve kint van – mindenfajta kontextualizálás nélkül. Olyan művészi életművek, mint Kondoré vagy Gruber Béláé előkerülnek ugyan, de ezek is belekényszerülnek a kiállítás mesterkelt konstrukciójába. Az évtized másik kulcsfogalma kétségtelenül a „népiség”, ami szintén gazdagon publikált téma. Épp ezért szomorú, hogy ennyire elsikad – tárgyak és gondolatok szintjén egyaránt. A népi törekvések a hatvanas évek képzőművé-

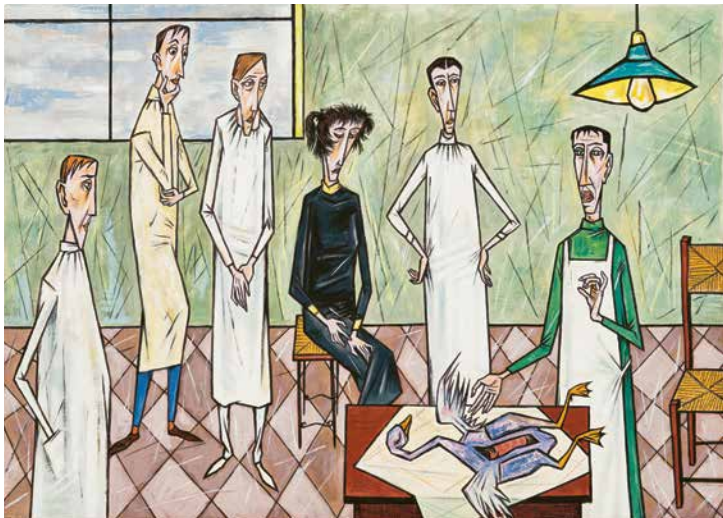
szetében sűrű fogalmi hálót alkotnak, kezdve a naiv művészet újrafelfedezésétől a képzőművészetbe újra beszívargó népi motívumokon át egészen a kiállításon a háló egyetlen részleteként bemutatott Alföldi iskoláig. Az viszont nem volt igazi „iskola”, csupán egy stilárisan-gondolatilag összetartozó művészcsoport, akik modernista, konstruktív, figurális festészetet műveltek. Tematikájukban a kortárs vidéki élet dominált, amely az itt megjelenő társadalmi problémákat a hatalom által még engedélyezett módon taglalta. (Hasonló motívumok jelentkeznek a filmművészetben is, amit a kiállításon is megidéző ebben a szekcióban pár részlet, Jancsó *Oldás és kötéséből* például.) Az eddig említett hiányok mellett vannak erőnei is a tárlatnak, mert szerencsére Csernus Tibor meghatározó műve, a *Saint-Tropez* és a „szürnaturalizmus” jelensége is feltűnik – igaz, hogy a kifejezés megalkotója, Perneczky Géza nevének és kritikai munkásságának minden említése nélkül. Ez az irányzat túlzott aprólékosságával, sajátos festészeti technikájával ragadható meg a legkönnyebben, de ami a leginkább meghatározó benne, az az ironia és társadalomkritika. Ez utóbbival a legközvetlenebbül Gyémánt László *Építkezés* című munkáján találkozunk. A képen látszólag hatalmas, bábeli építkezés zajlik – akárcsak a szocialista társadalomban –, azonban a festményt jobban szemügyre véve észrevehetjük, hogy az építkezés csupán gigantikus, roskadozó állványokból áll, és a rajta szereplő tömeg, a munkások egyike sem végez érdemi munkát. A kommentárok és a kiemelt, jelentősnek tartott képek színvonala is ingadozó. Érthetetlen, hogyan válhattak Breznay József munkái a falszöveg szerzője számára a „korszak legjobbjaivá”, különösen, hogy a festő kiállított műve



Balogh László: *Vegyészek*, 1968–72, akril, farost, 57,5 x 73 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG



Bortnyik Sándor: *Forbát építész és felesége*, 1960-as évek (az 1924-es elvesztett eredeti másolata), olaj, karton, 45 x 88 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG



Bortnyik Sándor: *Buffet-Rembrandt (Dr. Tulp anatómiája)* a *Korszerűsített klasszikusok* sorozatból, 1959, olaj, papír, 500 x 700 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG

– a *Munkáslányok* – kompozíciós hibáktól hemzse, zavaros stíluskavalkád. Vagy Vecsési Sándor *Villanyszerelő* című munkája, amin a sárgás színű kapcsolótábla előtt ülő munkás frontális ábrázolása, mozdulatlan, merev testtartása akár egy bizánci szenté. A kommentár a „szocialista munkásművészet pontos kifejezőjének” tartja, a „klasszikus hatalmi reprezentáció ikonográfiai formuláit” véli rajta felfedezni, holott a munkás ideája, a szocialista munkásművészet még a hatvanas évek hazai doktriner marxista diskurzusában (is) messze járt egy ilyen ábrázolástól: elsősorban a humánumról, a „kapitalista kizsákmányolástól” és „elidegenedéstől” megkímélt emberi lényről szöve, aki „szabadon” élhet, „teremtő munkát” végezve, a „tudományos-technikai forradalom” vívmányaitól segítve, hogy csak a főbb ideológiai kulcsfogalmakat idézzük. Mindehhez Vecsési

képének semmi köze, ilyen tartalmak minden bizonnyal az alkotót sem mozgatták közvetlenül. Talán ennyiből is látszik, hogy e korszak művészetét sem lehet felületes esztétizáló stílustörténettel és néhány ikonográfiai közhellyel természetesen megközelíteni. Ennél sokkal érdekesebb lenne azt megtudni, hogy eredeti közegükben miként léteztek, hogyan és miért jöttek létre, milyen gondolatok inspirálták létrejöttüket, és milyen gondolatokat ébresztettek a befogadóban. Ezeknek a képeknek nem ismerjük sem a nyilvánosságát, sem a fogadtatását, mert a kiállítás semmiféle korabeli recepcióértelmezésre, eredeti forrásra nem támaszkodik. Érdekes kísérlet a „politikus művészet” szekciója – itt a tárlat a baloldali, elkötelezett szocialista művészek közül mutat be néhányat, illetve számos külföldi analógiát is felvonultat, többek között Willi Sitte keletnémet festő

munkástriptichonját, mely valóban különös élmény. Ezt az abszurd, kissé nehezen komolyan vehető, ugyanakkor tanulságos egységet is ugyanaz az anakronisztikus, merev látásmód jellemzi, ami a kiállítás sajátja.

Farkas Aladár egy egész kis atombombafelhőt öntött bronzba például, de a szenvtelen kurátori hang egy cseppet sem változik – a történeti tények mellé ugyanúgy kapjuk a stiláris párhuzamokat, a relevánsnak tartott avantgárd stílusirányzatok neveit mechanikusan, megállíthatatlanul.

Ha le is csapták a „hosszú hatvanas évek” utolsó négy-öt évét, ha el is feledkeztek a konceptuális művészet bemutatásáról, sőt egyáltalán a művészetfogalom újraértelmezési kísérleteiről

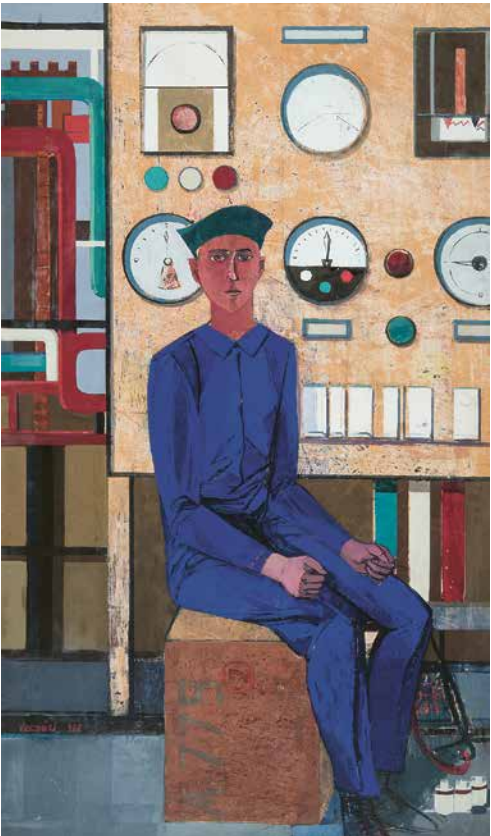


Hincz Gyula: *Tatlin*, 1965–68, olaj, vászon, 142,5 x 82,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM–MNG

Magyarországon, ha háttérbe szorították is az absztrakció és a nonfiguralitás kérdéskörét, a „túrt és tiltott” művek ügyét azért tárgyalja a kiállítás, de nagyon szűkre szabott keretek között, mintegy letudva a kötelező köröket. Valami keveset megtudhatunk a cenzúra működéséről nagy általánosságban, és kikerültek fontos, meghatározó művek is a falakra. Látható

Kassák, Monostori Moller Pál, Bálint Endrétől a szatirikus Modiano-mappa (és más az egész kiállításon nem!), egy Frey Krisztián vagy egy késői Korniss. De persze ugyanígy idekerülhetett volna Kondor (a modernizmus részből), Barcsay (az „ösoktól”), és még sokan mások, és az itt szereplő művészeknek is voltak ilyen-olyan szinten elfogadott, minimum „túrt” művei.

Árván és kicsit elfeledve fityeg a köztéri rész a kiállításon, holott az évtized egyik meghatározó szakmai-ideológiai ügye volt a közterületekre alkotott szobrok problémája, valamint a nagyberuházások kétezrelékes összegéből rendelt képzőművészeti alkotások története. A bemutatott művek igen szűk részt reprezentálnak. A főhelyen Makrisz Agamemnon maut-



Vecsési Sándor: *Villanyszerelő*, 1965, olaj, farost, 140 x 80 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM–MNG

hauseni felszabadulási emlékművének modelljét láthatjuk, a falon mások mellett Túry Mária Gellért szállóbeli üvegablaktervét, Plesznivy Károly textíliáit, sőt Vilt Tibor munkáit is, aki a „tiltott zóna határvidékén” is feltűnik. De arra itt sem derül fény, miért ezek a művek hivatottak bemutatni a köztéri szobrászatot, illetve az sem világos, hogy egy ennyire szimbolikus területről miért nem kapunk gazdagabb információs és élményanyagot, például a kor emblematisz építkezéseiről, és ha már itt tartunk, belsőépítész kialakításáról, formatervezésről (vendéglátóipar, közlekedés, középületek stb.) sem, de ez a másik, a designnal foglalkozó szekciónál is nagyon jól jönne. A kiállításnak az a része például önmagában, a szűk térbe szorítva is remek és hiteles, a tárgyaknak jutó csekély helyet jól kihasználva nagyszerű tervezők (Burián Judit, Gaubek Frigyes és mások) emblematisz darabjai, faliszőnyegek és a kor meghatározó keramikusanak, Gádor Istvánnak jellegzetes kompozíciói teremtenek atmoszfé-



Túry Mária: *A Gellért Szálló üvegablakterve*, 1958, vegyes technika, papír, kb. 150 x 260 cm, Kádár Katalin tulajdona

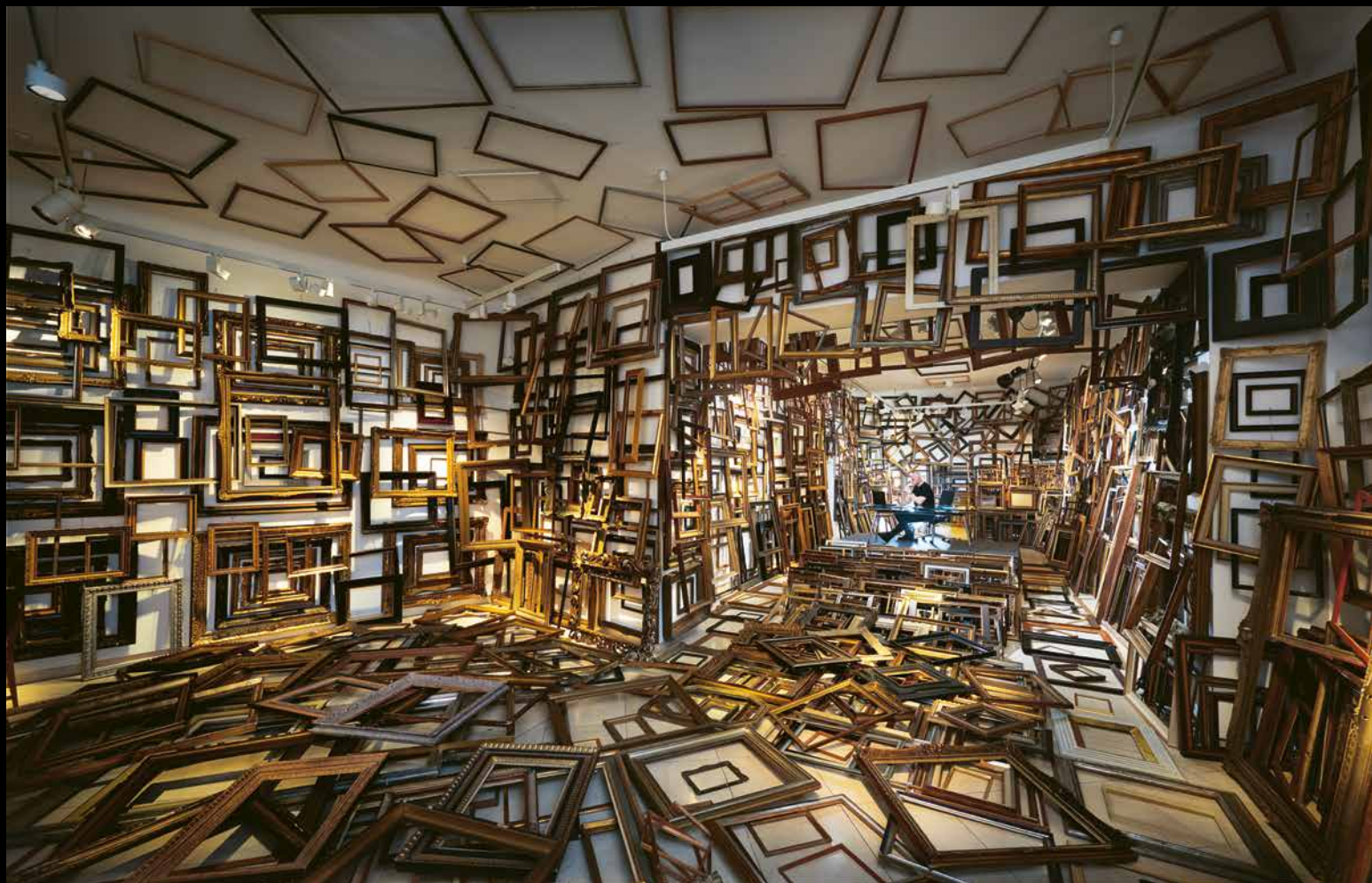
rát. Itt is jó lett volna megtudni, vajon hogyan éltek ezek a tárgyak a mindennapjaikat, hogyan határozták meg az évtized enteriőrjeit. A terem falain látható plakátválogatást leginkább a kedves, jó szándékú dekorativitás határozza meg, annak ellenére, hogy a kor posztereit az elmúlt 30 évben jó pár kiállítás ismertette, ennél messze színesebb és tudatosabban válogatott összeállításban, alapos elemzésekkel. Ez az egyetlen szekció, ahol az alapfogalomként definiált Bauhaus szellemiségét sikerült legalább esztétikailag átélhetővé tenni – tegyük hozzá ez itt „magas labda” volt. A kiállítás hiányosságainak egy részét kompenzálja a katalógus, néhol meglepő sikerrel. A kötet szerzői és a tanulmányok sokkal igényesebb szemléletmóddal és felkészültséggel, a design és a szocmodern rovat nagyszerű fotóanyaggal rendelkezik; érdekes, hogy az egyébként hagyományosan gyengébb írásos anyag ezúttal a kiállításnál nagyságrendekkel színvonalasabb. Ha valami emlékeztetéssé teszi ezt a tárlatot, az

a design általában: az installáció határozottan szellemes. Külön öröm volt a múzeum boltjában Somlai Tibor (a kiállítás tervezőjének) jóvoltából egy valódi korabeli enteriőrbe lépni, mintegy véletlenül, mellékesen. Ha a hatvanas évek alapos áttekintése helyett szubjektív agymenészként tekintünk a kiállításra, még élvezetesnek is tarthatjuk; zseniális, közvetlenül is hatásos művek mellett értelmezhetetlen – vagy csak nem értelmezett –, bizarr kuriózumok tárházának, melyeknek valódi jelentéséhez itt és most nem férhettünk hozzá.

Keretek között. A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968), Magyar Nemzeti Galéria, 2018. február 18-ig.

Keret-sorozatunk ötlete akkor fogalmazódott meg, amikor még az év elején a Kieselbach Galéria váratlanul átalakult kereterdővé. Leveleket, sőt néhol még gyümölcsöket is formázó, aranyozott vagy nyersen hagyott faragások, csipkék, girlandok vagy csak gipszimitációik lógtak a falakon egyszerű ezüstözött lécek társaságában, sok-sok év átkeretezési gyakorlatának hordalékaként. De miért kellett szinte minden képre új keret? Ebben a részben erre is választ kapunk, sőt még az is kiderül, hogyan kelnek új életre a kidobott vagy csak lecserélt keretek.

KERET



Kereterdő
© Darabos György

Topor Tünde

ALAPELV, HOGY A KERETNEK TÖKÉLETESNEK KELL LENNIE Beszélgetés Kieselbach Tamással

Topor Tünde: Miért fontos a keret?

Kieselbach Tamás: Az első megközelítés az, hogy amit fontosnak és értékesnek tartunk, azt megbecsüljük. Fizikailag védjük, kiemeljük a hétköznapi profán kontextusából, piedesztálra helyezzük. Vizuális eszközökkel is tudatosítjuk, hogy van egy határ a műalkotás és a környezete között, amelynek átlépésekor megváltoznak a szabályok. Építészet kicsiben: egy színház, egy templom vagy egy koncertterem nemcsak terek tagolása és díszítése, hanem a belépő ember hangulati irányítása is. Ahogy egy templomban önkéntelenül elcsendesedünk és befelé kezdünk figyelni, úgy a jó keret is hangulatilag előkészít, ráhangol a műalkotás befogadására. A következő lépés, hogy a keretezéssel megpróbáljuk a lehető legjobban érvényesíteni a műben rejlő értékeket: ráirányítjuk a figyelmet, kiemeljük a fontos vagy nekünk tetsző részleteket. Mindezek után jön a leglényegesebb és legösszetettebb dolog, az interpretáció. Ez a folyamat legkreatívabb része, engem is ez vonz leginkább. A kép keretezője – ha nem is tud róla, akkor is – beleszól a műalkotásba, értelmezi, kijelöli vagy legalábbis előtérbe helyezi a befogadás bizonyos útjait. A keret nagyon erős manipulációs eszköz, vissza is lehet vele élni.

Milyen a helyzet ma Magyarországon a keretezés frontján?

Egy kicsit messzebből futnék neki. Ugyanis tágabb értelemben természetesen a műalkotás környezete, az enteriőr, sőt a befogadó épület, a város és az ország is keret. Abban, hogy

a magyar festészet nemzetközi presztízse még mindig csak ott tart, ahol, éppen e keretek nem éppen szívderítő állapotának köszönhető. Ráadásul ezt az állítást nemcsak úgy kell értelmezni, hogy a múzeumainkba belépő külföldiek hangulatát és benyomásait mindaz meghatározza, amit az országban tapasztalnak, hanem a dolog kétszeresen is igaz. Hiába lennénk elméletben zsenik a képek keretezése terén, nincs aki megvalósítsa, tárgyá varázsolja a gondolatokat. Nyugaton hatalmas, évszázados múltra visszatekintő, töretlen tradíciója van a keretezésnek. Olyan műhelyek léteznek, ahol generációk sora óta tökéletesítik a technikákat, kifogyhatatlan profil- és mintakészletekkel, féltve őrzött patinareceptekkel szolgálják ki a megrendelőt. Nálunk sosem ért el ilyen szintre a keretezés, ráadásul 1945 után volt egy időszak, amikor gyakorlatilag még ezt a szerény kultúrát is kiirtották. Erőltetettnek tűnik, pedig mélyen igaz, hogy Trianon és a 2. világháború a keretezés tekintetében is behozhatatlan hátrányt okozott. A Monarchia nagy budapesti gyűjtői még napi kapcsolatban álltak a párizsi, londoni és berlini műkereskedőkkel, a Cézanne-, Gauguin-, Degas- és Courbet-képekhez tőlük kapták a kereteket. Láthatjuk ennek a következményeit Hatvany Ferenc vagy éppen Herzog Mór Lipót fennmaradt enteriőrfotóin. Ahogy az 1920-as esztendő a képek vásárlásában is hatalmas törést jelentett, úgy a keretek terén is elszakadtunk a világ azon részétől, ahol a trendeket diktálták és a legjobb rámakat készítették. Ettől kezdve szó sem volt olyan keretiparról és -kultúráról, mint Párizsban vagy Londonban, a szocializmus pedig végleg betette a kaput.

Ez megváltozott mostanra? Milyen a mai keretezéskultúra? Nem az ócskapiaci helyzet érdekel, ott nyilván nincs változás. De ha egy gyűjtő mondjuk múzeumi közegben szeretne ebben a témában tájékozódni, ott milyen a helyzet szerinted? Látsz változást? Mennyire vagy elégedett a magyar műtárgyanyaghoz tartozó keretanyaggal?

Elindult valami, mint sok más területen, ebben is úton vagyunk és jó irányba haladunk. Engem már az is megalapoz, hogy a debreceni keretező kolléga, Péter Gábor milyen motivált, így vele végre sok tekintetben előre tudtunk lépni. Engem mindig is szenvedélyesen érdekelt ez a terület, nemcsak a képeket nézem már vagy negyven éve szinte megszállottan, hanem a kereteket is. Mert azt tapasztaltam a külföldi utazások során, hogy hiába tesznek ki Bécsben, vagy pláne Párizsban és Londonban egy ugyanolyan minőségű képet, mint amilyet számos pesti galériában nap mint nap láthatunk, a Nyugaton bemutatott mű mégis százszor jobban néz ki. Ebben a mellbevágó élményben persze a kereten kívül a jó bevilágítás és a minőségi környezet is benne van: sokkal magasabb presztízzsel jelent és jelenik meg kint a művészet, mint itthon. Azt láttam, hogy a megfelelő tálalással a műalkotás megnevesedik, erősebben hat – furcsa ezt így mondani, de jobb művé válik. A rossz keret leleplezi a művész valós vagy látszólagos hibáját, a jó pedig elfedi, vagy akár erényt csinál belőle, mert kiaknázza a megoldatlan részletekben, az esetlegességben rejlő lehetőségeket. A keretezés interpretáció, a tálalás művészete. Mikor ez

leesett – és elég hamar leesett –, hatalmas szenvedéllyel fordultam efelé a terület felé.

Vannak, akik túlzottnak is tartják ezt a lendületet, vagy bírálnak az aukciókon megjelenő keretek miatt.

A bírálótok egy része persze jogos: a mai magyar helyzetben töredékesen tudom csak megvalósítani azt, amit elgondolok. Egyszerűen nincs meg az a színvonal, az a választék, az a tudás, amely szabad kezet adna. A külföldi rendeléssel pedig más problémák vannak – a túl nagy távolság, az ár és az idő szab súlyos korlátokat. Ennek következtében az a mix, ami egy-egy aukción létrejön, sorozatos kompromisszumok eredménye, amit csak kisebb-nagyobb fenntartásokkal tudok szívből dicsérni.

A másik – lényegesebb – megjegyzésem az, hogy a keretezés nem csak, sőt nem elsősorban ízlés kérdése. Műkereskedőként az én legfontosabb feladatom a rám bízott műtárgy sikerre vitele. Ennek egyik fontos eleme a keretezés, és nem hiszem, hogy él ma Magyarországon olyan ember, akinek ebben nagyobb tapasztalata lenne nálam. Több mint tízezer képet kereteztettem át az elmúlt közel negyven évben. De nemcsak úgy, hogy választok az elém szórt gyári mintákból, hanem általában a stílus és a patina meghatározásában is én döntök, sőt a profilok és díszítések formáit is én skiccelem le. Persze fontosnak tartom azt is elmondani, hogy még ekkora gyakorlat, a sok ezer kép keretezése sem ment meg a hibázástól. A mai napig előfordul, hogy a választék és az idő szükségése miatt nem olyan eredmény születik, amit szerettem volna, kénytelen vagyok belenyugodni egy olyan kompromisszumba, amit én sem érzek jónak. Az ízlésre vonatkozó kritikákra több példával is felelhetek, de most csak vegyük a legutóbbit. Bohacsek Ede *Rákosligeti táját* idén tavasszal árvereztük 16 milliós kikiáltási áron. Hogyha magamnak, a saját lakásom falára kellett volna keretezni, akkor egy csendesebb, minimalista ráámát választok. Finom, apró mozgásokkal, tökéletes arányrendszerrel, amely egy intim környezetben, az otthoni csendben is jól működik. Hozzám személyesen ez állna közelebb. De nekem egy olyan képet kellett a potenciális vevőknek „feltálatnom”, izgalmassá tennem, egy olyan festőre kellett ráirányítanom a figyelmet, akitől még soha nem szerepelt kép aukción, akit a páratlanul kicsi életmű miatt alig ismertek még a gyűjtők közül is. Egy ilyen esetben nagyon erős eszközökkel, adott esetben széles, súlyos, látványos kerettel kell demonstrálni a mű jelentőségét. Vagyis egyensúlyoznom kellett a „hangosság” és a „jó ízlés” között. Az általam tervezett keretet persze lehet kritizálni, de az 50 milliós ár azért elég erős érv amellet, hogy jól döntöttem. Egy eladásra kerülő kép keretének jóval több kritériumnak kell megfelelni annál, mint hogy pár felkent ítész elégedetten csettintsen, ha ránéz.

Elhiheted, pontosan tudom, mivel válthatnék ki ilyen reakciót, de a rajtam lévő felelősség ennél sokkal nagyobb. Több regiszteren kell játszanom, hogy végül a keret sikerre vezesse a képet. Ma a jó ízlés szinonimája az, hogy minimalista – pedig ez egyrészt ab ovo butaság, másrészt a „megtanult” ízlés nem azonos a valódi, ráérező, a stílusok között könnyedén navigáló, igazi jó ízléssel. Mert nem igaz, hogy csak az a „menő”, ami puritán, letisztult, csendes és visszafogott. Ez csak azoknak jelent önigazolást, akik nem tudnak eligazodni a különböző korstílusok, divatok és irányzatok között, akik nem érzik a minden mögött rejlő arányt, a harmóniát, nem hallják, hogy mit „diktál” a kép, így jobban is teszik, ha maradnak az egyenes vonalaknál, a geometrikus formáknál, a natúr fánál vagy a fehérnél, mert különben belecsúsznak valami kínos tévedésbe. Számomra evidens, hogy egy dúsan faragott rokokó keret ugyanúgy lehet telitalálat, mint egy art deco vagy szigorúan minimalista ráma. Itthon még a mai napig hódít a lécekből összeállított, alapvetően reneszánsz mintákra emlékeztető keret, amelyet szerény minőségű festéssel, patinával, némi sgraffittószerű díszítéssel vagy poncolással dobnak fel. Ez a típus – amely leginkább egy korábban Franciaországban dolgozott keretkészítő révén terjedt el a kétezres években – a választék szűkösége miatt szinte egyeduralkodóvá vált. Voltak idők, amikor kis túlzással komplett aukciós anyagokat táltaltak ilyen keretekkel, és ez sajnos bele is ivódott a gyűjtők ízlésébe. Ám ezeknek a kereteknek nem csupán a szerény technikai kivitele jelent problémát, hanem az, hogy nem lépnek ki a térbe, ha esetleg lépcsőzetes léccel el is indulnak a harmadik dimenzióba, nem mozgatják meg a néző szemét. A jó arányú, finom mintájú, szépen formált, élesen faragott keret áramló dinamikát ad, olyan, mint a jó zene: ritmusa, kompozíciója, íve van, amelyben a csendeknek és a hangoknak egyaránt fontos szerep jut.

Rippl-Rónai *Karcsú nő vázával* című képét is átkereteztetted, kivetted a szép, régi brüsszeli keretéből...

Ez már a múzeumok világába vezet. Évekkel ezelőtt, amikor a Bedő-gyűjtemény egyik főművét, Rippl-Rónai *vázát tartó nőjét* eladtam, a régi keret helyére Bécsből rendeltem új ráámát. Ekkor is a geometrikus szecesszió stílusában terveztem, de egy olyan formát, ami valójában sosem létezett a saját korában. Emlékszem, elég jó érzés volt, amikor a chicagói Art Institute kurátora lelkesen dicsérte nekem az „eredeti bécsi keretet”. Persze felvilágosítottam a valóságról, de biztos vagyok benne, hogy az első, nagyon erős benyomás, a megpillantás élménye sokat tett hozzá ahhoz, hogy végül megvásárolták a festményt.

Honnan nyersz inspirációt? Vannak-e itthon olyanok, akik szerinted jól kereteznek?

Ma a jó ízlés szinonimája az, hogy minimalista – pedig ez egyrészt ab ovo butaság, másrészt az „eltanult” ízlés nem azonos a valódi, ráérező, a stílusok között könnyedén navigáló, igazi jó ízléssel.

A külföldi utazások a legfontosabbak, a múzeumok és a galériák és az a néhány múltból itt maradt minőségi keret, amit megkímélt az elmúlt száz év. A hazai múzeumok sajnos inkább ellenpéldák: elvértve születtek csak jó keretek az elmúlt hét évtizedben. Eleniék (Ernst Galéria) sok jó ráámát csináltak – anno én javasoltam nekik, hogy kezdjenek el ezzel foglalkozni, de a legközelebbi hely Bécs, ahol igazán jó műhelyek működnek. Sokáig onnan, Smolkától és Brunnertől rendeltem a fontosabb és értékesebb festményekhez a kereteket.

A húszas-harmincas évek képei közül soknak megvan az eredeti kerete, van egy korra jellemző keretstílus. Mi a véleményed arról, hogy az eredeti korstílustól függetlenül inkább a tulajdonos lakásának stílusához igazítják a keretet? Mennyire tartod te személy szerint fontosnak, hogy lehetőség szerint megőrizzük az eredeti kereteket?

Az, hogy a festő maga tervezett keretet és azt meg is csináltatta, vagy csak volt a körúton egy keretező és mindig ahhoz hordta a képeit, az azért két alapvetően különböző szituáció. Az avantgárd művészek által csináltatott, sokszor saját kezűen színezett léckeretet fontosnak tartom – alkalomadtán plexidobozba téve védjük, nem mellékesen ezzel is kiemeljük. De azért ez sem általános, áthághatatlan szabály. Nemrég visszajött Amerikából egy nagyon szép Czóbel-kép, amin volt egy kopott fenyőfa keret, ami lehet, hogy eredeti, a képpel egyidős, de már akkor sem volt jó választás: egyszerűen lehúzta a képet. Ilyenkor lefotózom, sokszor még a katalógusba is beteszem a fényképét, de átkeretezem, mert ha így kiteszem a főfalra, akkor egyszerűen nem fogják a rangján kezelni, nem fogják érteni, hogy ez az egyik legjobb Czóbel-kép. A Füst Milán-gyűjtemény híres Gulácsy-festménye, a *Cogito ergo sum* esetében is szívesen lecseréltem volna a keretet, de a tulajdonos nem járult hozzá. Ilyenkor persze az az út nyílik meg, hogy az eredetiségből, a változatlanságból csináljunk erényt – ebben az esetben ez a döntés végül bejött.

Sok tévedés is van ezen a fronton. Ezerszer hallottam védeni főleg Scheiber és Kádár vékony, lapos ezüstereteit, mondván, hogy azok a művészek eredeti választásait tükrözik. Csak hát ebben az esetben nem Scheiber-, hanem Hoffmann-keretekről beszélhetünk. Hoffmann



Rippl-Rónai József: *Karcsú nő vázával*, 1894, olaj, vászon, 186 x 73 cm
© The Art Institut of Chicago

Ferenc képereskedő volt, aki aranyozó- és keretezőműhelyt is üzemeltetett a két világ-háború között és ontotta a közepes színvonalú léckereteit. Tudni kell, hogy ebben az országban sajnos nincs olyan sok régi, autentikus művészeret, amelyet feltétlenül meg kell tartani. Még egyszer mondom, hogy engem a kép sikere motivál. Tisztelem a régi keretet, ha értéket képvisel, megőrzöm és dokumentálom, de ha más megoldást jobbnak gondolok az eladás szempontjából, akkor azt fogom választani.

Milyen a megőrzendő eredeti? Sok ilyennel találkozta?

Leginkább szecessziós keretek vannak ezek között. Természetesen Tornai Gyula sajátos karakterű faragott ráámái idetartoznak. Nagyra becsülöm azokat a művészeket, akik 1945 után

is saját maguknak kereteztek, mint például Barcsay vagy Korniss – az szuper úgy, ahogy van. A gyűjtők között is akadtak olyanok, akik jól nyúltak ehhez a témához, főleg, ha a saját kollekciójuk, saját lakásuk és egyéniségük karakterét is számításba vesszük. Ilyen ember volt Rácz István – ő a hatvanas-hetvenes évek szűkös viszonyai között is megtalálta az ideális választást, főleg, mikor Géberttől rendelt ráámát. Vasilescu viszont sokszor mellényúlt.

Aba-Novák-keret?

Szinte mindig ezüst, erős, robusztus kerettípus, nagyon egyszerű, semmiféle felületi dísz nincs rajta. Vannak párhuzamai az olaszoknál és az osztrákoknál, például Alfons Walde festményei a legtöbbször nagyon hasonló keretben jelennek meg. Alapvetően az art deco vonalat követi,

de kicsit sem könnyed, inkább rusztikus: olyan „beton art deco”. Egyébként viszonylag jól paszszol a képekhez, ráadásul a korabeli kiállítási enteriőrfotókból és a fennmaradt levelezésből tudjuk, hogy Aba-Novák tudatosan és nagyon következetesen használta azt a pár kerettípust, amit a képein látunk. Akkor van baj, ha az illesztések elkezdenek mozogni. Alapelv, hogy a keretnek tökéletesnek kell lennie. Egy ruha lehet lazább az emberen, nem kell lekövetnie pontosan minden formáját, de a keretnél nagyon illúzióromboló, ha „löttyög”, ha átlátok a festmény és a ráma között vagy ha a gérbevágott sarkak már nem tartanak jól. Ilyenkor egyszerűen megszűnik a varázs, nem egy tökéletes egység van előttünk, hanem a hiba tolakszik minden elé: nem a műalkotás szakrális világa dominál, hanem a hétköznapi valóság kiábrándító tökéletlensége.

Mit csináltál azzal a kereterdővel, amiből itt a galériában az a hatalmas installáció épült?

Van, amit tovább raktározok, volt, amitől végleg megváltam, de vettek is belőle. Egy 120 négyzetméteres lakás volt tele velük, és voltaképpen nem is használtam őket.

Mi a legkedvesebb külföldi példád?

Nyugaton, ahol a tradíció töretlen és olyan értékes művekről van szó, hogy nem félnek milliós tételben a keretre költeni, sok helyen jól csinálják. Persze ott is vannak árnyalatok, de inkább a jó és még jobb között mozog a színvonal. Ott van például a Batliner-gyűjtemény az Albertinában. Szépen táltalt anyag, de lehet érezni, hogy az a mentalitás már egy kicsit a múlthoz tartozik. Nagyon látványos, nagyon minőségi keretek sorakoznak a falakon, tipikus műkereskedői válogatás, amelyekkel anno a lehető legmagasabb árakat lehetett kiénekelni a vásárlóból. Az orosz avantgárd művek közé becsúsztak hamisak, de ez más lapra tartozik. Aki ezen a téren rengeteg jó példát akar egy helyen tanulmányozni, annak legegyszerűbb Maastrichtba menni a TEFAF-ra. Ott minden irány felvonul, korok, stílusok, attitűdök között lehet válogatni.

Lehet visszafogottan, abszolút mai elvek szerint keretezni, mint a Tate Modern, és lehet válogatni a nagy korstílusok formakészletéből. Nyugaton vannak olyan galériák, amelyek minden korból tartanak kereteket raktáron, és ha van elég pénzed, választhatsz akár 17. századit is, számos méretben. Én is sokszor vettem régi keretet, egyrészt a szépsége miatt, másrészt a rendszerváltás előtt az egyetlen ízléses keretezési mód az volt, hogy a régi rámat ráapplikáltad a képre. Persze ezt a legtöbb faragott keret esetében szinte lehetetlen volt szépen megoldani, főleg itthon, ahol sokszor még egy szimpla gérbe vágás és illesztés sem sikerült. És akkor még nem is beszéltünk a patináról, ami a végső hatás tekintetében kulcsmomentum, hiszen az időtől való érintettséget, vagy annak illúzióját leginkább ez adja meg. Hatalmas vizuális erő van benne, ami elementárisan hat az emberre. Gondoljunk csak egy öreg olasz városra, a házak felületére, ahogy a pergő, málló vakolat alól évszázadok nyomai bukkannak elő. A múltnak ez a fenséget sugárzó aurája, a pusztulás, az erózió költészete nagyon be tudja szippantani az embert. Hasonló dolgokkal „játszott” Axel Vervoordt, amikor Velencében, a Palazzo Fortunyban megcsinálta az *Artempo* című kiállítást 2007-ben. Óriási élményt jelentett nekem. *Ahol az idő művészetté válik* volt a címe.

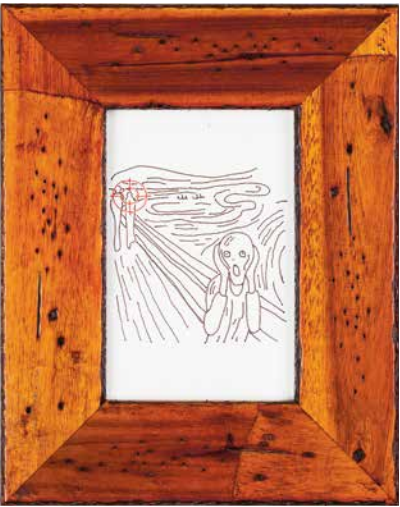
A jó patina hatása ehhez hasonló: tetten érvé teszi az idő múlását. Nem véletlenül említettem építészeti példát, mert ez az effekt ott is nagyon fontos. Komplet települések hangulatát lehet elrontani egy-egy jó szándékú felújítással. A mostani, várbeli építkezéseknél például hibának látom, hogy a rikítóan fényes cserepek illúziórombolóan hatnak, lehetetlenné teszik, hogy az ember a múltó évszázadok nyomát is belelássza az épületekbe. Rómában nem engedik, hogy ilyen csereppel fedd be a házadat, az újat is mesterségesen öregítik, hogy ne üssön el a környezetétől. Visszatérve a patinázásához: ez jelenleg a legnagyobb és ráadásul kevés reménnyel kecsegtető hazai probléma a keretek terén.

Nem lehet megtanulni egy ilyen technikát?

Akik tudják a jó recepteket, féltve őrzik a titkot. Kísérletezni kell, sokszor hibázni, amíg megszületik a tökéletes megoldás. Egyébként az egész keretezés ilyen: nincs abszolút recept, kísérletezel, próbálgatsz, aztán egyszer csak azt érzed, hogy megvan!

Szikra Renáta

VILLÁMINTERJÚ HORVÁTH TIBORRAL



Horváth Tibor: *Cím nélkül (ad sorozat)*, 2016, filctoll, papír
© A művész jövőtából Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

Szikra Renáta: Amióta Berlinbe költöztél, sokakkal együtt a netről tájékozódok arról, hogy éppen mivel foglalkozol. Kiposztolt rajzaid voltaképpen nem kívánnak keretet, illetve anélkül is megállják helyüket. Ugyanakkor nemrég idehaza, a Libellában nyílt kiállításod, amin majdnem kétszáz műved volt látható, és mindet különleges, egyedi keretbe foglaltad. A keret ezek szerint mégiscsak fontos a számodra. Mióta keretezed a munkáidat? Kezdetől fogva vagy csak ha kiállításra készülsz?

A keret húzhat ilyen határokat? Egyedívesz-e az egyébként széles körben elérhető (sőt letölthető) műalkotásokat?

Bátran buzdítok bárkit, aki letöltené vagy akár kinyomtatná egy-egy rajzomat. Örülök, ha valahol felkerül a falra. A kerettel én is próbálok húzni egy határt, mégpedig azt, hogy a keretezett rajzomhoz vegyen a tulaj kanapé... Több mint 650 rajzom van, ebből 270 keretezett. A keretezéssel kiragadok néhány darabot és próbálok egy irányított kontextust eladni. Nem feltétlenül anyagi értelemben, termékminőségben annál inkább. Tárgy lesz a Facebookra, Instagramra készült rajzaimból, egy kis kézművességgel megoldva. Kétfajta minőség jelenik meg így: a printelhető, szabadon felhasználható és az eredeti rajz keretezve.

A közösségi oldalon való megjelenés és a bekeretezett mű kapcsán felmerül a kérdés, hogy szerinted hol a határ a netes vizuális geg és a kortárs konceptuális mű között?

Nem érzek határt a Facebook-geg és a mai konceptuális mű között, illetve a social media már sok terhet levett a művészet válláról, ezért én például már nem szeretem a művészetet művészetnek nézni, vagy ha valami nem művészet, azt nem művészetként értelmezni. Gondolom, vannak jó néhányan, akik a jelenlegi munkásságomat gegként írják le, de valójában ez mit sem számít. A geg is valami. Naná.

A keret húzhat ilyen határokat? Egyedívesz-e az egyébként széles körben elérhető (sőt letölthető) műalkotásokat?

Bátran buzdítok bárkit, aki letöltené vagy akár kinyomtatná egy-egy rajzomat. Örülök, ha valahol felkerül a falra. A kerettel én is próbálok húzni egy határt, mégpedig azt, hogy a keretezett rajzomhoz vegyen a tulaj kanapé... Több mint 650 rajzom van, ebből 270 keretezett. A keretezéssel kiragadok néhány darabot és próbálok egy irányított kontextust eladni. Nem feltétlenül anyagi értelemben, termékminőségben annál inkább. Tárgy lesz a Facebookra, Instagramra készült rajzaimból, egy kis kézművességgel megoldva. Kétfajta minőség jelenik meg így: a printelhető, szabadon felhasználható és az eredeti rajz keretezve.

A Libellában kiállított képek kerete mind különböző, nem feltétlenül egyediek, de vannak köztük nagyon extravagáns megoldások is. Hogyan választasz keretet egy-egy rajzhoz?

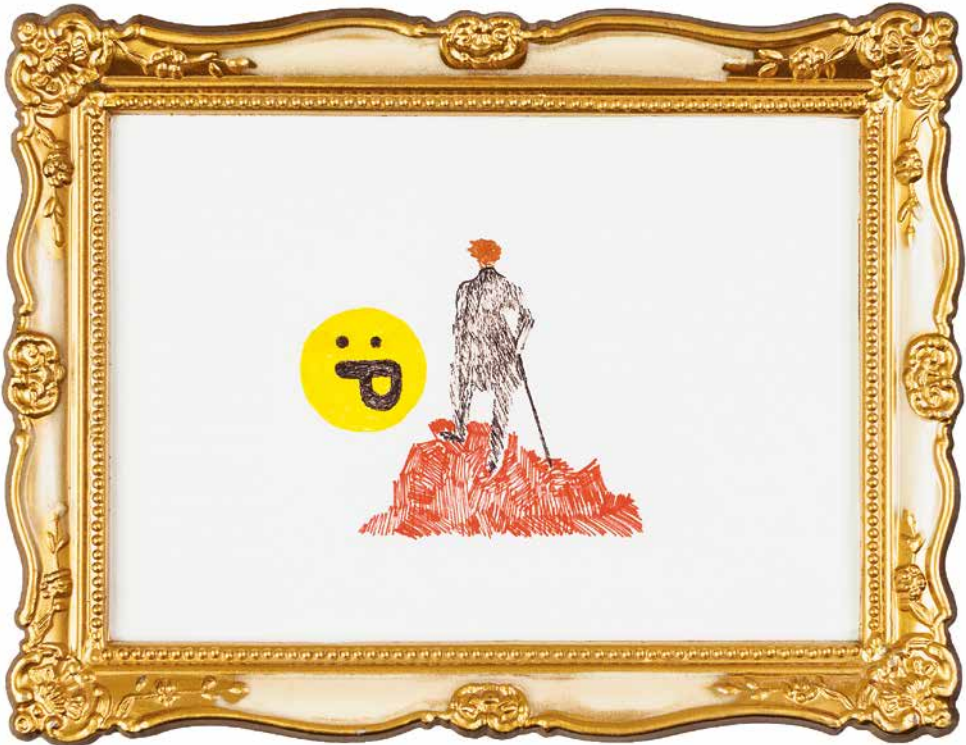
Esztétikamentes nézőpontból közelítek. A rajz témája és nem a megjelenése irányítja a választásomat. A keret funkcionalitása fontos szerepet kap, ha valamit bekeretez az ember, akkor azt okkal teszi.

Hol találsz, gyűjtöd a kereteket? Felhalmozod, amit érdekesnek vagy a későbbiekben használhatónak találsz, vagy hajlandó vagy a kompozíció kedvéért egy-egy előre elképzelt darabot felkutatni?

Bolhapiacokon, keretboltokban, egyeurós boltokban, régiségkereskedésekben, lakberendezési boltokban szerezem be őket, vagyis mindenhol, ahol előfordulhatnak. És igen, felhalmozó jelleget öltöttem, kifolyok a műtermemből.

Akkor van olyan, hogy előbb van meg a keret és utána készül hozzá a rajz? Mert ez már már egyenrangú helyzetet feltételez...

Olyan még nem volt, hogy a kerethez rajzoljak.



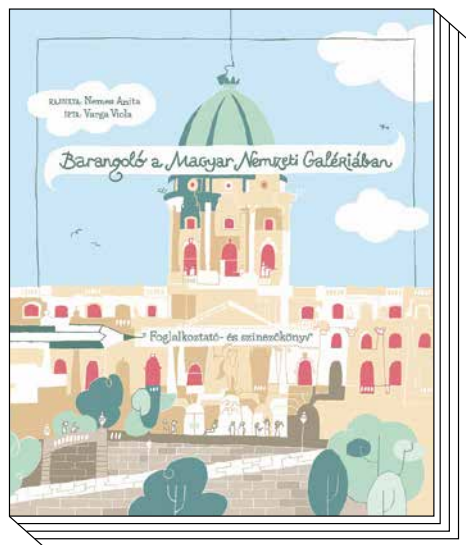
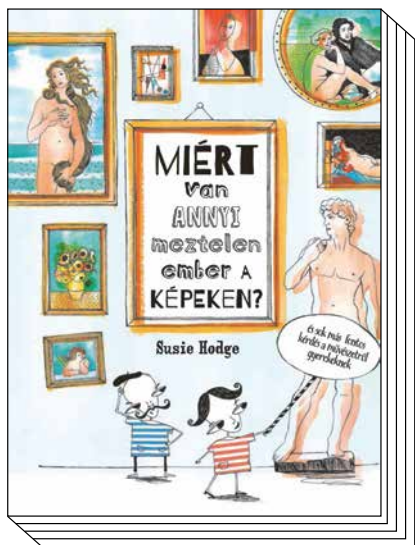
Horváth Tibor: *Cím nélkül (ad sorozat)*, 2015, filctoll, papír
© A művész jövőtából Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin

Következő oldalpár: Horváth Tibor kiállítása a Libellában
Fotó: Bognár Benedek © Artmagazin



Somosi Rita

MIÉRT, MIÉRT, MIÉRT?



A kis- és nagygyerekes szülők fülében gyakran visszhangzó, többnyire nem is népszerű „miért” kérdőszó a gyerekek titkos fegyvere. Lehet addig kérdezni, míg a szülő feladja, vagy addig, amíg az áhított válasz meg nem érkezik. Ha művészetről van szó, a felnőttek többségének is legalább annyi miért van a tarsolyában, mint a gyerekeknek, csak nekik már nincs merszük kérdezni, így marad a komfortos vagy zavart csend, pedig kérdésekre és természetesen válaszokra is nagy szükség lenne. Bár a hazai gyermek- és ismeretterjesztő könyvek palettája sokat bővült, színesedett az elmúlt években, művészeti vonalon a számuk továbbra is limitált. A legendás *Két egér kalandjai* sorozat óta – melyekben a „múzeumi egér” és unokatestvére fedezik fel a magyar múzeumok és műalkotások világát – (*a köteteiket a Két Egér Könyvek adta ki 2007–16 között – a szerk.*) nem sok olyan kiadvány jelent meg itthon, mely művészeti tematikával a fiatal korcsoportot célozta volna meg. Nemrégiben azonban két magyar és egy nemzetközi művészettel foglalkozó kötet is a könyvesboltokba került.

Miért van annyi meztelen ember a képeken? – áll Susie Hodge könyvének címlapján. Óhatatlannul is a mára klasszikusnak számító Guerrilla Girls plakátra asszociál az ember: „A nők csak

meztelenül kerülhetnek be a Metropolitan Múzeumba?”, de aztán szomorúan konstatálja, hogy ez nem szerepel a válogatásban, ez a ziccer kimaradt. Hodge számos, művészettel foglalkozó, ismeretterjesztő könyvet írt felnőtteknek és gyerekeknek egyaránt, s ez a rutin első perctől érződik. Jelen kiadványa a 8–12 éves korosztályt célozza meg, azt a kort, amikor a primer kíváncsiság még az iskolai betagozódás ellenére is jelen van a gyerekekben. Maga a cím is egy kérdés, melyet az alcím *És sok más fontos kérdés művészetről gyerekeknek* még jobban tudatosít, s a fejezetek többsége is egy-egy banálisnak tűnő kérdés mentén közelít a művészethez. A szerző természetesnek veszi, hogy ezek felmerülnek – segít gondolkodni és látni, egyszerűsíteni elfogadni magunkat is az elsőre akár butaságnak tűnő kérdésekkel. Szimultán foglalkozik a műalkotások jelentésrétegeivel, befogadásának esetleges nehézségeivel (Melyik irányból nézzem?), a megjelenési formák különbözőségével (Minden festményt bekereteznek vagy mégsem?) vagy a művészeti közeg működési mechanizmusai (Miért olyan drágák a műalkotások?). Hodge problémakörök, témák mentén halad: formákkal és tartalommal, térbeliséggel, nézőpontokkal foglalkozik, visszautalásokkal segítve

a hasonló vagy ellentétes jelenségek felismerését. Megfigyelésre ösztönöz, szabad gondolkodásra és asszociációkra, összekapcsolva az esztétikai élményt különböző érzékszervekkel (Szerinted ezekhez a színekhez milyen hangok társíthatók?) vagy kortárs jelenségekkel (Szoktál szelfizni?). Nincs kronológia, csak egy-egy problémakörhöz köthető műalkotások, melyeket a gyerekek nyelvén megfogalmazott, érthető magyarázatok kísérik. Pont annyi a szöveg, amennyit még szívesen elolvasnak a kisebbek is az érdeklődés elvesztése nélkül. Ebben a könyvben szabad csapongani a témák között, sőt! A kérdések gyakran ösztönöznek ide-oda lapozgatásra, s így a fiatal generáció észrevétlenül veszi birtokba a könyv egészét, fedezi fel a kapcsolódási pontokat. A kötet hétköznapi stílusa, találó grafikája és illusztrációi a fejezetek szerves részét képezik, játékosá téve a könyv egészét. A szerző nemcsak a művészetek világába, hanem az alkotók gondolkodásmódjába is próbálja bevezetni a gyerekeket. Különösen szerencsés a kortárs példák szerepeltetése, mint Marc Quinn saját vérével feltöltött önarcképe, Felix Gonzalez-Torres cukorkákból álló installációja, Berndnaut Smilde beltéri felhői vagy Banksy graffitije. De összességében is izgalmas a képválogatás: az említett kortárs példák

mellett épp annyira lehet meghökkentő Meret Oppenheim szőrrel borított teáscsészéje 1936-ból. Értékítélet megfogalmazása nélkül enged teret a rácsodálkozásnak („De hiszen ez egy WC!”), s egy tág művészetfogalom felé tereli a fiatal olvasókat. Okosnak kell lenni, hogy megértsd a művészetet? – áll az egyik fejezetcímben. Nem, de nyitottnak mindenképp, s kérdezni is tudni kell, és főleg merni! A *Miért van annyi meztelen ember a képeken?* egyértelműen kötelező olvasmány a kisebb (majd belenő) vagy nagyobb (talán még nem késő) gyerekek számára.

A 19–20. századi magyar festészet a társadalom többségének a tankönyvekből lehet ismerős – ha az eredeti alkotásokat nem is, a reprodukcióikat már az alsós korosztály is jól ismeri. A Holnap Kiadó ismeretterjesztő sorozatának első darabja – *A magyar festészet története fiataloknak* – ennek az időszaknak a mestereivel és kiemelkedő alkotásaival foglalkozik. Horváth Gyöngyvér művészettörténész híres magyar festők életútját és munkásságát bemutatva vezet végig 100 év festészetén a romantikától a modernizmusig, id. Markó Károlytól Korniss Dezsőig. A kötet azonban inkább fiataloknak szóló szakkönyv, mint kedvcsináló: bár a könyv képelemzései olvasmányosak és érzékletesek, túl sok információt próbál közvetíteni. Az egy-egy stílust vagy fogalmat tisztázó magyarázatok, nemzetközi párhuzamok segítenek, de így is számos név, helyszín marad homályban, melyek ismerete nem tekinthető magától értetődőnek a mai fiatalok körében (például az Albertina ismertsége). Noha a célcsoport nincs specifikálva, a kötet tudományos nyelvezete, részletező tartalma kevésbé a mai fiatalokat, mint inkább egy idősebb, érdeklődő korosztályt céloz meg, míg a tankönyveket idéző grafikai megoldások az iskolás, sőt a kinosan bárgyú óvodás mesekönyveket idéző illusztrációk még az ennél is fiatalabb korosztályhoz kötnék.

A szerző a magyar festészet történetét az Európai Iskolával le is zárja, ami igazán kár, jó lett volna akár 50 évvel tovább húzni az ívet, összekötni a múlt nagy mestereit és tendenciáit a ma törekvéseivel – egy fiataloknak szánt könyvben a jelen korral való kapcsolódás sokat segíthetett volna. Ami talán mégis a legnagyobb hiány, hogy semmiféle interakciót nem alakít ki az olvasóval: nincs kérdés, nincs problémafelvetés, sem más pedagógiai módszer, mely könnyítené a befogadást és megértést, miközben a kronologikus sorrend is a tankönyvszerűséget erősíti. A kevésbé konvencionális grafikai megoldások, a nagyobb méretű és felbontású, színhelyes reprók vagy a mai fiatalokat megszólító technika (akár QR-kód egy festmény részletgazdag reprójához a mesekönyvi illusztrációk terhére) sokat lendítenek volna a kötet megjelenésén. A kezdeményezés hiánypótló lehetett volna mind a téma, mind a korosztály tekintetében, így azonban inkább múzeumi vezető, amit a gyerekeket kísérő szülőöknek és nagyszülőöknek ajánlanék a Nemzeti Galéria első emeletéhez, hiszen a kötetben

szereplő összes reprodukció innen származik. Erre a célra azonban maga az intézmény is kiadott egy széles korosztálynak szánt, de leginkább az óvodás-kisiskolás (4–10 éves) korcsoportnak ideális könyvecskét. A *Barangoló a Magyar Nemzeti Galériában* idén nyáron magyarul és angolul megjelent foglalkoztató- és színezőkönyve is múzeumi vezető, a lap alján található kis térképek még praktikus segítséget is nyújtanak az épületben való eligazodáshoz. Varga Viola érthető szöveggel, Nemes Anita barátságos, játékos illusztrációval és grafikával vezet végig az állandó kiállításon, kis budapesti kitekintéssel. A gyűjteményen keresztül ismertetik meg a gyerekekkel a művészettörténeti korszakokat, híres magyar műalkotásokat. Az oldalpárokon egy-egy időszakot vagy alkotót mutatnak be, rövid leírással kísérve, melyhez színezős, rajzolós, kiegészítős feladatok kapcsolódnak, többnyire a gyerekek saját kezébe adva a befejezést. Böven akad kreatív, elgondolkodtató feladat is, melyek a megfigyelés útján visznek közelebb az alkotásokhoz és az alkotói gondolkodáshoz. Észrevétlenül tanulnak meg stilizálni a gyerekek, felismerni az optikai kölcsönhatásokat vagy apró részletekből kirakni egy kép egészét. Az illusztrációk mellett a kiadvány végén a kapcsolódó reprodukciók is megtalálhatók, így helyszíntől függetlenül is folytatható a munka, galériás látogatás előtt vagy után. A jól sikerült műtárgyválasztásoknak és játékos megoldásoknak köszönhetően egészében színvonalas kiadvány született, mellyel öröm lesz bebarangolni a galériát. A grafika talán kicsit uralja a foglalkoztatókönyvet, kevés felületet hagyva a rajzok, kiegészítések számára, de legnagyobb hibaként leginkább a rövid terjedelem róható fel: ha egy gyerek belendül, az oldalszám duplája is kevés lenne. Szerencsére már készül a következő rész, a Kiscelli Múzeumban folytatódik majd a barangolás.

A három különböző szemléletű, ismeretterjesztő kiadvány vállalása, célkitűzése nagyon fontos. Legyen szó stíluspluralista népszerűsítő, nemzeti festészetet bemutató, tudásátadást célzó vagy múzeumi foglalkoztató kiadványról, nagy úrtöltenek be a hazai piacon, fontos kiegészítésül szolgálhatnak a közoktatás háttérbe szoruló művészeti tantárgyaihoz és kedvcsinálónak a további kérdésfelvetésekhez.

Susie Hodge: *Miért van annyi meztelen ember a képeken?*, Central Könyvek, Budapest, 2017, 96 oldal, 3900 Ft

Horváth Gyöngyvér: *A magyar festészet története fiataloknak*, Holnap Kiadó, Budapest, 2016, 176 oldal, 2900 Ft

Varga Viola: *Barangoló a Magyar Nemzeti Galériában*, Kultúra 2008 Művészeti Nonprofit Kft., 2017, 48 oldal, 1900 Ft

CORVIN

rajziskola

KARÁCSONY

POPOP PARTY

a Tranzit ArtCafeban

December 16.-án 16-tól

WORKSHOPOK:

Karácsonyi popop képeplap

Karácsonyi dísz és doboz

Karácsonyi napló

A workshopok ára 1500 ft, melyből a Hospice alapítványt támogatjuk.

A jegyek megvásárolhatók a Corvin rajziskolában minden nap 15.00-18.00-ig.

TRANZIT ARTCAFE:
Kosztolányi Dezső tér
A volt buszpályaudvar


www.facebook.com/corvinrajziskola
www.corvinrajziskola.hu

#corvinrajziskola



Decemberi lapszámaink borítói és a hozzájuk kapcsolódó sztorik rendszerint ünnepek, de legalábbis örökzöldek. Az Artmagazin Online Archívumában pedig 2003-ig visszamenőleg mind megtalálhatók.

#KARÁCSONY #ARTMAGAZIN #ARCHÍVUM #CÍMLAPSZTORI #ÖRÖKZÖLD

Aranyalma ághegyen.
Gyümölcsök a Hesperidák kertjéből
Artmagazin 2013/10.

Mesebolt. Kaeszne Lukáts Kató
csomagolásai a bécsi Altmann & Kühne
csokoládéüzlet számára
Artmagazin 2015/10.

Nikodémus és az angyalok után
szabadon. Piero di Cosimo
festménye: a „Szent Arc”
Artmagazin 2014/10.



A csönd fehér. A Szépművészeti Múzeum
nyolc új Hantai-képéről
Artmagazin 2016/8.

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
szövetség

ARTMAGAZIN100 KORTÁRS AUKCIÓ

* KEDVEZMÉNYEZETT: AZ FKSE *

forever young

HELYSZÍN:

FÉSZEK KUPOLATEREM

IDŐPONT:

2017. december 19. kedd 18:00

KIÁLLÍTÁS:

Fészek Galéria

2017. december 15–19-ig.

Naponta 15–19 óra között

RÉSZLETEK:

www.artmagazin.hu