
Barkó Gergely: Anyád, Cyla!
Különleges családtörténet

18. évfolyam

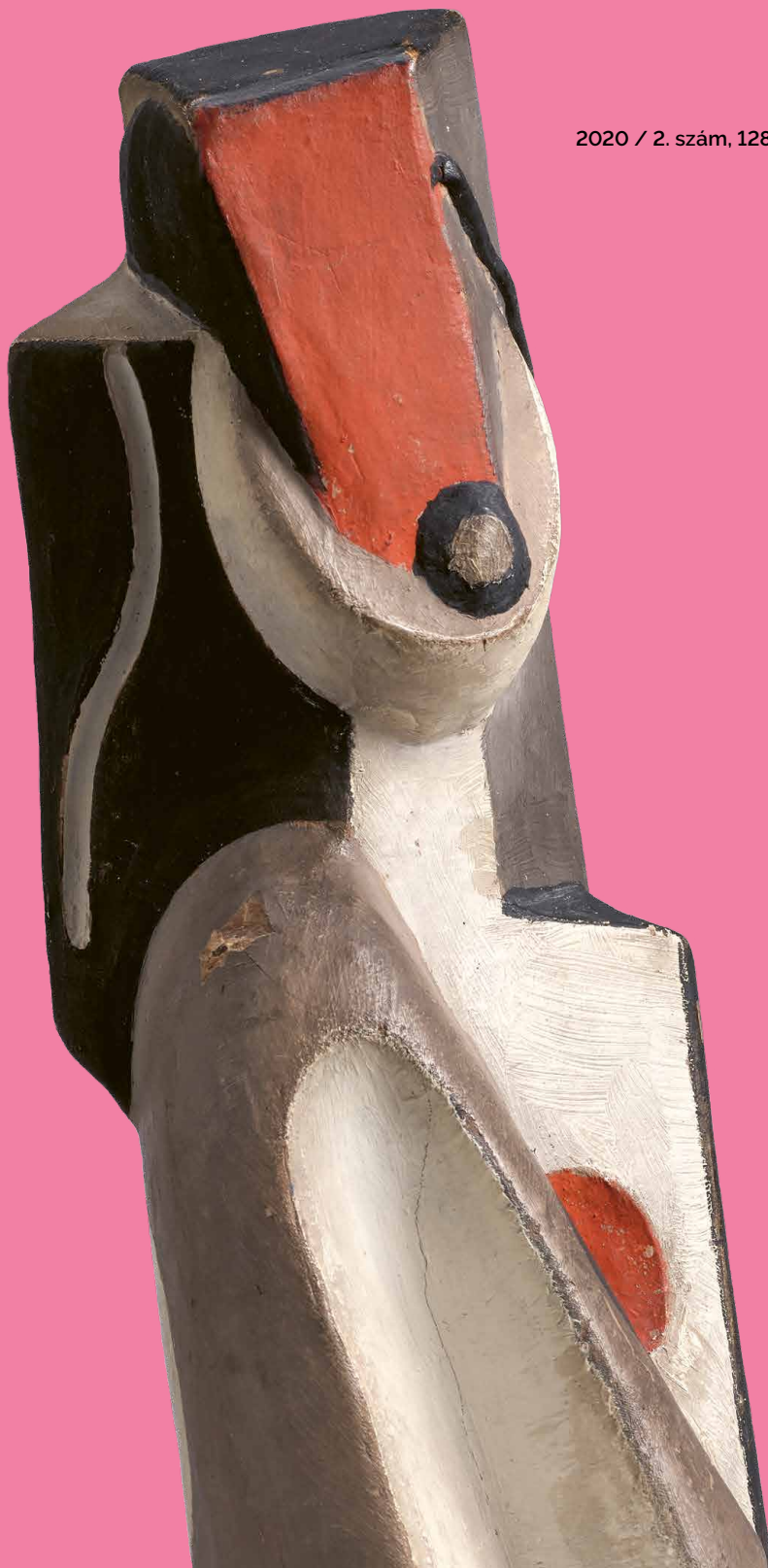
2020 / 2. szám, 1280 Ft

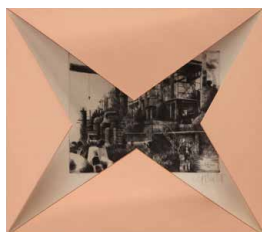
Harmincéves a Knoll Galéria
Hans Knoll-lal Mélyi József beszélget

Gosztonyi Ferenc a Cézanne-hatásról
Magyarországon



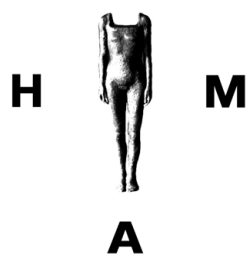
9 771785 306434 >



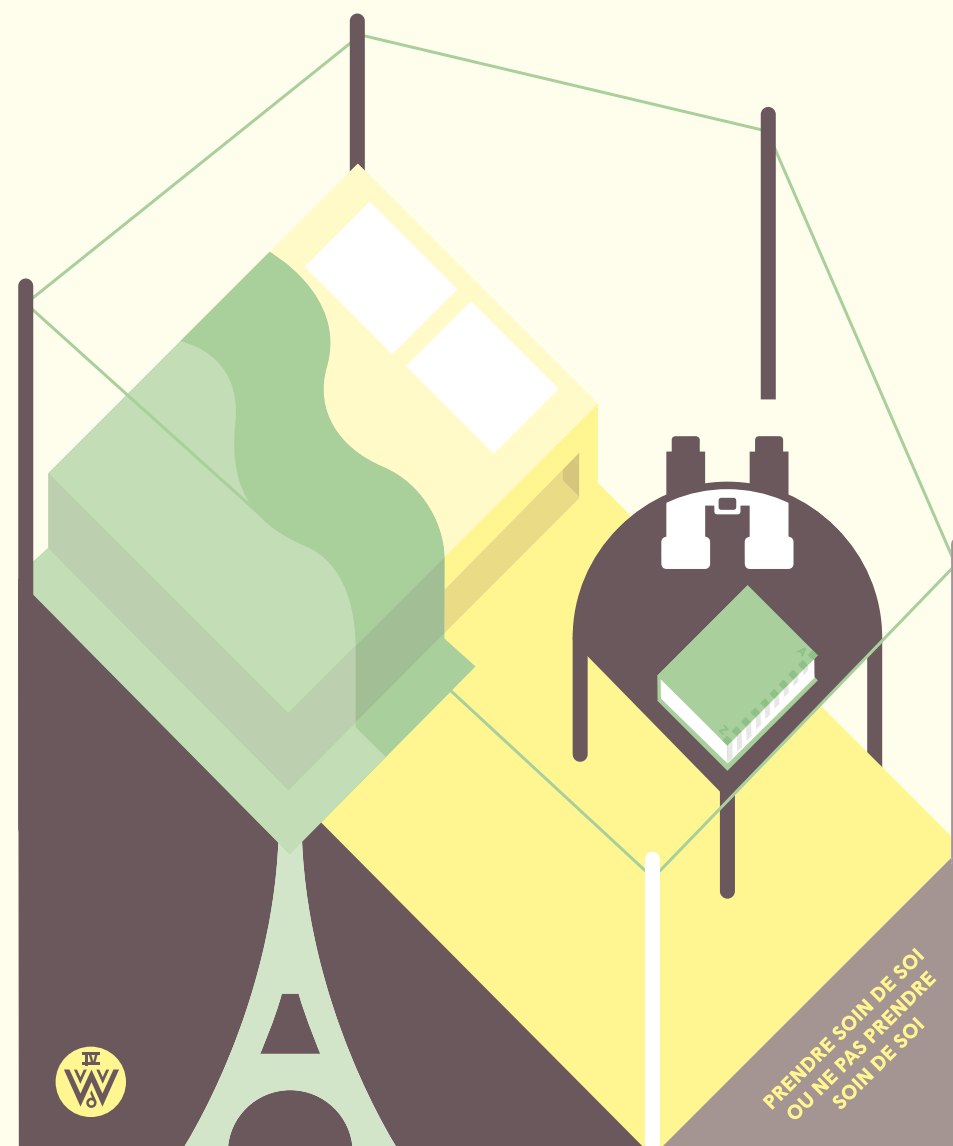


ÉVENTE 5 000 000 FORINT
A MAGYAR KORTÁRS KÉPZŐMŰVÉSZET TÁMOGATÁSÁRA.

IDEI SZERZEMÉNYEK:
BARAKONYI SZABOLCS + ANDREAS FOGARASI + FRIDVALSZKI MÁRK + KIS RÓKA CSABA + SZEMZŐ ZSÓFIA + TRAPP DOMINIKA



Művésztitok **IV** Találd ki, ki lehet a rejtvényben megbújó művész!



Design & ötlet: Willem van de Ven

Küldd be a helyes megfejtést, és légy te a szerencsés nyertese az **Artmagazin** és a **Loffice** közös ajándécsomagjának! A játék részletei és a megfejtés beküldése: www.loffice.hu/muvesztitok

A 18. évfolyam, 2020/1. számban található előző rejtvény megfejtése: Theo van Doesburg

Nyomravezető jelek

- ☉ Szerkesztő, az alábbi meghatározó magazinok központi figurája: *Mécano* (1922–1924, dada), *De Stijl* (1917–1932, modern)
- ☉ De Stijl munkái (üvegablakok)
- ☉ Kurt Schwittersszel közös *Holland Dada* túrája
- ☉ I. K. Bonset álnéven született, legfőképpen dadaista költeményei



INTRO

Címlapunkon egy különleges, kubista Csáky József-szobor részlete látható, amelyhez olyan történet, sőt történetfüzér tartozik, ami nemcsak veszélyhelyzetek túléléséhez ad ötleteket, hanem fontos vagy épp pikáns adalékokkal szolgál néhány életműhöz, például Czóbel Bélaéhoz is. Párizs és Kecskemét között ingázunk benne, nizzai kitérőkkel, műtárgyak utáni nyomozással, irodalom-, fotó-, műkereskedelem-, illetve divattörténeti vendégszereplőkkel és egy modellügynökség mai tulajdonosával. Egy másik történet a harminc évvel ezelőtti Budapestre visz; az itt galériát alapító Hans Knoll szemével tekinthetünk vissza az 1989 körüli időszak művészeti életére, a pezsgés és beszűkültség akkori elegyére, a Kelet és Nyugat között beinduló áramlás okozta kezdeti euforikus érzésekre.

Szó lesz még egy nagy hatású holland műértőről, Van Gogh népszerűsítőjéről, egészen új típusú holland gyűjtemények kialakítójáról, aki valóságos előadó körutakon ismertette kortársai művészetét, mondjuk Mondrianét vagy épp Csáky Józsefét.

E számunkban tanulmány vizsgálja, milyen hatást gyakorolt Cézanne a magyar modernekre, mindezt egy lappangó Berény Róbert-mű kapcsán, de a festészet erős szexuális töltete is szóba kerül, hogy aztán egy másik cikk, vagyis Ferenczy Noémi és a szövés egészen más irányba vigyenek bennünket: a munka világába, amely olyan új embertípust igényelt, amilyen Mattis Teutsch János kései képein is megjelent. Ezek alól tártak fel gyűjtők és galériások kérésére restaurátorok régebbi, konstruktivista, színes Mattis Teutsch-műveket – reflex rovatunk cikke arról szól, mivel indokolható egy ilyen lépés.

Szó lesz még Vasarely korai, gyógyászati témájú grafikai terveiről vagy a magyar grafika különútjairól, illetve egy olyan művészeiről, aki szintén külön utakon járt pont azokban az években, amikor sikereket arató pályatársai politikusok agyából kipattant elvárások szerint próbáltak alkotni.

Mostani cikkeink egy részéhez kiállítások is tartoztak volna, csak hogy közbelépett a járvány – mindenestre mi feltüntetjük, meddig lennének nyitva, hátha enyhül a helyzet, és mehetünk megnézni őket. És azóta is hálásak vagyunk, hogy még a veszélyhelyzet kihirdetése előtt eljutottunk Paksra – a magyar modern, illetve organikus építészet egy-egy emlékét szinte tanösvényszerűen bejárva.

Végül kiderül, minek állított emléket az Angyalvár tetején álló, kardját épp hüvelyébe visszadugó Szent Mihály arkangyal-szobor. Tényleg jó lenne, ha az a kard megint visszacsusszana.

Topor Tünde

121

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Léopold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu

Képszerkesztő:
Szilágyi Róza Tekla
szilagyi.roza.tekla@artmagazin.hu

Lapterv: Horváth Csilla

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapunk szerzői:
Barki Gergely, Fáy Miklós, Gosztonyi Ferenc, Jurecskó László, Kishonthy Zsolt, Léopold Zsanett, Mélyi József, Németh István, P. Szűcs Julianna, Révész Emese, Szikra Renáta, Szilágyi Róza Tekla, Szőnyeg-Szegvári Eszter, Topor Tünde

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

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

Nyomdai munkák: Pauker Nyomdaipari Kft.
CTP szaktanácsadás: Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Címlapunkon:
Csáky József: *Női figura*, 1920, színezett terrakotta, magasság: 36 cm, magángyűjtemény
Fotó: © Darabos György / HUNGART © 2020

Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az *ARTMAGAZIN Online*-t.

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4

ARTANZIX

6

Interjú

Mélyi József

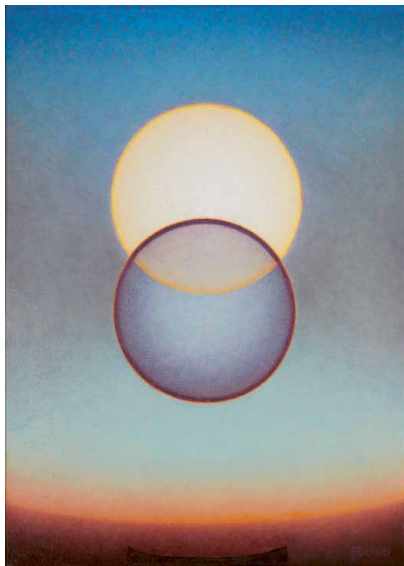
KÉSŐBB ÚGYIS UNALMASABB LETT MINDEN...

Beszélgetés Hans Knoll-lal

14

Ismeretlen életművek

**Szilágyi Róza Tekla
A SIVATAG TITKA**



16

Lost and Found

Barki Gergely

„ANYÁD, CYLA, EZ TÉNYLEG EGY KUBISTA CSÁKY!”

Avagy egy pszeudocелеb adalékai a művészettörténet-írás számára

32

Gyűjtéstörténet

**Németh István
A MŰVÉSZPÁPA**

Henk Bremmer és a bremmerianusok

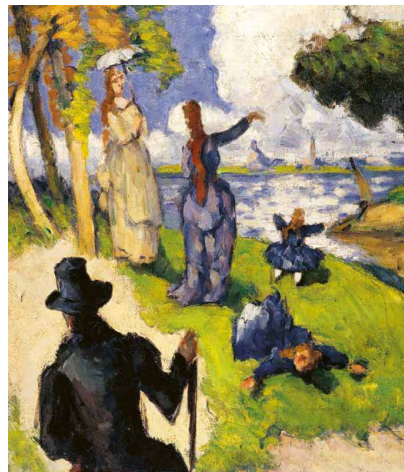
40

Tanulmány

Gosztonyi Ferenc

„HOMMAGE À CÉZANNE”

Megjegyzések Berény Róbert
Sziluettes kompozíciójáról (1911)



50

Iparművészet

Szikra Renáta

A MUNKA MŰZSÁJA

Ferenczy Noémi láthatatlan
életmű-kiállításáról

58

Reflex

Kishonthy Zsolt - Jurecskó László

**VISSZALÉPÉS A KONSTRUKCIÓK
VILÁGÁBA**

Mattis Teutsch János újra
láthatóvá tett korszaka



64

Egy kép

Topor Tünde

PANDORA LÁDÁJA

Veress Pál: Bacchanália, 1948



66

Artmagazin loves vidék

**Szőnyeg-Szegvári Eszter
A HETVENES ÉVEK
MODERNIZMUSÁBÓL KIÚSZÓ
ÓRIÁSHAL ESETE – PAKS**

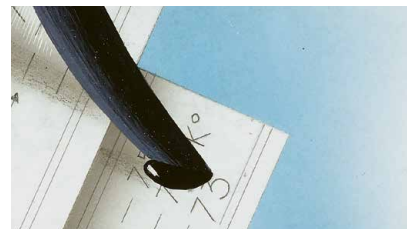
72

Dizájntörténet

Léopold Zsanett

RAJZBAN AZ ORVOSSÁG

Vasarely gyógyászati reklámgrafikái



76

Gutenberg-galaxis

P. Szűcs Julianna

**FIRKAFORRADALOM VAGY
SZABADSÁGHARC**

Révész Emese: Firkaforradalom.
Válogatott írások a grafikáról

78

Fáy Miklós

ARTANZIX

\$\$\$



Részlet Drake *Toosie Slide* című videóklipjéből
Forrás: YouTube

Az elmúlt hetekben a vírus miatt szükséges otthonmaradás olyan világjelen-séggé vált, ami már a kortárs popzenébe is beszivárgott. Drake, a kanadai rapper több, lakásában töltött hét után döntött úgy, hogy legújabb klipjét is ott forgatja le. Egy klip vagy Drake munkássága önmagában nem *Artmagazin*-kompatibilis tartalom, az azonban, hogy a milliárdos rapper torontói lakásába betekintve több műtárgyat vagy kortárs művészeti kötődésű tárgyat is láthatunk a videóban, már annál inkább. Sok tehetős zenésszel ellentétben – akik legfrissebb szerzeményeiket azonnal megosztják a közösségi médiában – Drake művészeti ízléséről eddig nem sokat tudhattunk, de amit a videóban látunk, nem igazán okoz nagy meglepetést. A drága hotelek ridegségét sugárzó, a pénztárcát láthatóan nem kímélő burkolatokkal és berendezési tárgyakkal teli luxusvillában a videó alatt többek között egy Andy Warhol-képet – a Mao Ce-tungot ábrázoló sorozatból –, egy KAWS-szoborpárt és egy, a zenész Bösendorfer zongorájára applikált, több ezer dolláros Murakami-printet szűrhatunk ki. Drake kortárs művészet iránti érdeklődését egy korábbi klipje is tanúsította – az egyszínű, világító hátterek előtt forgatott *Hotline Bling* videót

bevallottan a fényinstallációiról is jól ismert amerikai művész, James Turrell ihlette. A rapvilágból nem Drake az első, akit inspirált – 2019-ben Kanye West tíz millió dollárt adományozott az idős Turrell 1972 óta tartó *Roden Crater Project* című munkájának megvalósítására, amelynek lényege, hogy Turrell egy már nem működő, 400 000 éves vulkánt sajátított ki és alakít át fokoza-tosan, land artként. Kanye *Jesus Is King* című filmjének – amely a gospel alapú dalokat kortárs szellemben feldolgozó Sunday Choir zenei projektjét mutatja be – is ez a helyszíne, itt forgott a krá-terben. (Szilágyi Róza Tekla)

PINAULT, ANDO ÉS A VILÁG EREDETE

Párizsban a 18. századi tőzsdeépület, a Bourse de Commerce kortárs galériává alakul Tadao Ando (és irodája) keze alatt. Az Oszakában élő építész – aki diploma nélkül vált a világ egyik legismertebb, Pritzker-díjas tervezőjévé – a francia milliárdos, François Pinault legújabb művészeti intézménye számára készíti

elő az épületet, ahol Pinault saját gyűjteményéből több mint 5000 műtárgy lesz kiállítva. Ando és Pinault nem most dolgoznak először közös projekten, a szintén a milliárdos által fenntartott két velencei kortárs kiállítóteret, a Palazzo Grassit és a Punta della Doganát is a japán építész tervezte meg. A nemzetközi világ kortárs művészeti történései mellett külön érdekesség, hogy Tadao Ando budapesti illetőségű projektben is részt vett az elmúlt években. A budai Vár alatt található Hatvany-villa belső-építészeti megoldásait is ő tervezte anno, Ilse Crawford közreműködésével. A Hatvany-villa története nem csak kézről kézre vándorlása, az őt ért bomba-találat, a hosszú évek óta tartó felújítási projekt vagy Tadao Ando közreműködése miatt érdekes. A húszas évek elején az épületet Hatvany Ferenc festőművész, Hatvany Lajos író öccse, az ország akkoriban legjelentősebb műgyűjtője vásárolta meg, akinek gyűjteményében többek között El Greco-, Degas-, Ingres-, Corot-, Cézanne-, Renoir-, Manet- és Picasso-művek is szerepeltek, Courbet *A világ eredete* címen elhíresült festménye pedig az épület fürdőszobájában függött. (Szilágyi Róza Tekla)



A Tadao Ando tervei mentén átépített Bourse de Commerce belső tere
Fotó: © Patrick Tournboeuf / © Bourse de Commerce – Pinault Collection. © Tadao Ando Architect & Associates, NeM / Niney & Marca Architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier, Setec Bâtiment



Karikatúra a *Ludas Matyi*
1968. február 8-ai számában
Forrás: Arcanum

PSZICHEDELIKUS PIZSAMA

1945. május 20-án jelent meg a hosszú évtizedeken keresztül, egészen 1992-ig töretlen sikernek örvendő *Ludas Matyi* első száma. Magyarország legismertebb szatirikus hetilapja a kultúrakutatás során számos témánál jelent megkerülhetetlen forrást; jól mutatja ugyanis a közvélekedés alakulását az adott korszak aktuális témáival, kérdésköreivel kapcsolatban. Nincs ez másként a képzőművészet és társterületei esetében sem, számos példát találhatunk arra, hogyan élcelődtek a lap szerkesztői, karikaturistái a művészeti élet történésein. Az egyik legnépszerűbb humorforrást nyilván a nonfiguratív irányzatok jelentették: karikatúrákon jelentek meg az azóta legendássá vált, 1957-es *Tavaszi Tárlaton* látott művek, de még az absztrakció létjogosultságát taglaló *Új Írás*-vita is. A modern nonfiguratív vagy geometrikus műalkotások kifigurázása nem mondható, hogy túl nagy találatekonyságot mutatott volna: azokra a közhelyekre épült, amikkel néha még manapság is találkozhatunk, például, hogy egy kávéval leöntött abrosz vagy egy termelési grafikon összetéveszthető egy-egy absztrakt képpel. Jobban megihlette a *Ludas Matyi* karikaturistáit az op-art magyarországi megjelenése, illetve annak átszivárgása a ruhadivatba



Kay Nielsen fázisrajza a *Fantázia* című, 1940-es Walt Disney-film *Éj a kopár hegyen* részéhez. Az animációs filmet nemrégiben felújították és például Bostonban is bemutatták
Forrás: Wikimedia Commons

– illusztrációnk az optikai művészet érzékelést megzavaró sajátosságára utal, amikor arra buzdít, ha gondunk lenne az elalvással, hordjunk op-art mintás pizsamát, és azt bámulva rögtön álomba ajulunk. (Léopold Zsanett)

ÉJ A KOPÁR HEGYEN

1940-ben a Disney különös filmet mutatott be *Fantázia* címen: Leopold Stokowski vezényelt ismert, klasszikus zenei darabokat, amelyekhez a filmstúdió animációkat rendelt. A leghatásosabb talán az *Éj a kopár hegyen* című rész, amin Muszorgszkij zenéjéhez a mostanában újra felfedezett dán illusztrátor, Kay Nielsen rajzolta a képeket. A YouTube-on is látható belőle egy részlet – *Fantasia* (1940) *Night on Bald Mountain* –, és ha ezt megnézzük, rögtön kiderül, honnan vették az ötletet a Harry Potter-regények megfilmesítői a dementorok megjelenítéséhez. Az *Éj a kopár hegyen* nem más ugyanis, mint boszorkányszombat,

amikor a holtak szellemei a sírokból kikelve röpködnek egy különben békés falu fölött a sötétség urának vezényletére. Kay Nielsen emléke megérne egy másik, nem fekete misét is: Berény Róbert évfolyamtársaként járt Párizsban a Julian Akadémiára, majd a Colarossira, később elismert illusztrátor és díszlettervező lett, aki London és Koppenhága után épp jókor, 1936-ban ment ki Amerikába, ahová a háború kitörése után két hónappal a Disney Stúdió közbenjárására kapott kormányzati segítséggel a felesége is követni tudta. Mai szemmel nézve az *Éj a kopár hegyen* nem más, mint beigazolódott jóslat, legalábbis ami a sátáni erők európai tombolását illeti. Egyébként Nielsentől már 1941-ben, még a *Fantázia* bemutatója előtt megvált a Disney, hiszen képi világa túl sötét, túl dekadens volt, de azért több évtized múltán, 1989-ben a *Kis hableány* az ő ötlete nyomán és részben az ő rajzainak felhasználásával készült el, neve a stáblistán is szerepel. Csak-hogy Kay Nielsen addigra már nagy szégyénsgben töltött évek után rég meghalt. (Topor Tünde)

Harminc éve működik Budapesten a Knoll Galéria. Az ötletről, hogy Kelet felé induljon, a nyitás körüli évek hangulatáról és a magyar színtér sajátosságairól beszél a tulajdonos, Hans Knoll. A beszélgetés az Esterházy Marcell által felvett videó szerkesztett változata.

Mélyi József

KÉSŐBB ÚGYIS UNALMASABB LETT MINDEN...



Hans Knoll. Kép az Esterházy Marcell által felvett videóból, ami elérhető az *Artmagazin Online*-on

Fotó: © Artmagazin

Jubileumi kiállítások a bécsi és a budapesti Knoll Galériában

Tízéves születésnapját ünnepli a budapesti Knoll Galéria. Ebből az alkalomból *Hans Knoll*, a galéria tulajdonosa bécsi és budapesti galériájában is egy-egy jubileumi kiállítást rendez. Bécsben holnap a galéria magyar, Budapesten pedig ma este 7 órakor a galéria nemzetközi művészeinek – többek között *Román Ondák, Rossz Sándor, Stanisław Kolibal, Johanna Kandl, Joseph Kosuth* – anyagából nyílik válogatás.

A budapesti galériapiac felkészen mérföldkőnek számított a bécsi Hans Knoll 1989-es lépése, amikor azzal a céllal nyitott galériát Budapesten, hogy hídat köpezzen a nyugat- és kelet-európai kortárs képzőművészeti élet közé. Knollt azóta is a kelet-európai kortárs képzőművészet „nagyköveteként” tartják számon. Bécsben, Budapesten pedig arról vált híressé, hogy elsőként jutott el fiatal magyar művészeket olyan, a nemzetközi képzőművészeti életben ugródeszkának számító nyugat-európai művészeti vásároknak, amelyeket világszerte figyelnek az új tehetségekre vadászó szakemberek és a sajtó.

A Knoll Galéria azonban nemcsak a hazai művészeti élet külföldi megismertetésében végzett komoly munkát ez alatt a tíz év alatt, hanem abban is, hogy a Liszt Ferenc téri galériában híres, elismert külföldi művészeket mutatott be, „testközelben” is megismerhetővé a magyar kortárs képzőművészet szerelmeseinek körében.

Szintén a jubileum alkalmából, a Knoll Galéria kiadásában jelenik meg a Második nyelvnasság című tanulmánykötet, melyben a XX. századi magyar művészetről olvashatók írások, többek között *Pasuth Krisztina, Forgács Éva, Beke László, Hegyi Lőránd, Peternák Miklós* tollából.

A kötet a Frankfurter Könyvvásárra, illetve a holnapi, bécsi bemutatóra egyelőre csak németül jelent meg, de jövőre lesz magyar és angol kiadása is.



Részlet a galéria harmincéves fennállása kapcsán rendezett kiállításból

Fotó: © Knoll Galéria

Beszámoló a galéria tizedik évfordulóját ünnepló programokról a *Népszavában* 1999 októberében

Forrás: Arcanum

Mélyi József: Gondoltad volna harminc évvel ezelőtt, hogy 2020-ban te leszel az egyetlen osztrák a magyar kortárs művészeti közegben?

Hans Knoll: Tulajdonképpen igen. A nyolcvanas évek végén persze tényleg én voltam itt az egyetlen. Természetesen akkoriban úgy gondoltam, hogy szorosabb lesz majd az együttműködés és a tudáscsere, de azzal persze akkoriban sem számoltam, hogy tucatnyi osztrák fog majd itt nyüzsgögni.

És hogy a magyarok mennek majd Ausztriába?

Hát, ez meg is történt...

Megtörtént, de úgy, ahogy ezt képzelted?

Voltak olyan pillanatok, amelyek illeszkedtek az eredeti elképzeléshez. Amikor például Hegyi Lőránd a MUMOK igazgatója lett, arra gondoltam, hogy ez egy nagyon jó döntés, bátor lépés volt; akkor azt hittem, hogy ez így megy majd tovább.

És milyen elképzeléseid voltak a nyolcvanas évek végén arról, hogy milyen lesz a galériád pozíciója harminc év múlva?

Itt azért különbséget kell tenni, hogy 1989 novembere előtt vagy után. Az alapítás előtt az volt az elsődleges cél, hogy egyáltalán létrejöjjenek a galéria pénzügyi, szervezeti, jogi feltételei. Magyarország persze nem volt a keleti blokk legkeményebb tagja, épp ellenkezőleg. De a cégünk volt az első kis privát vállalkozás, ami ilyesmit egyáltalán elindított, így aztán akkor még nem is pillantottunk ennyire előre. Eleinte a kelet-nyugati összefüggések álltak a koncepció középpontjában, ahogy ez később aztán több kiállításban is megjelent. De az előkészítés során már kicsit kezdett eltolódni a hangsúly. Aztán végül nem egy olyan csoportos kiállítással nyitottam, amely a vasfüggöny két oldalán lévő művészeket állította volna egymás mellé, mivel akkor már tudatosult bennem, hogy valójában nem a politikai elválasztóvonalakról van szó, hanem magáról a művészetről. Az lett fontos, hogy a galéria hol helyezi el magát a művészettörténetben. Ezért aztán teljesen tudatosan a konceptuális művészetre helyeztem a hangsúlyt.

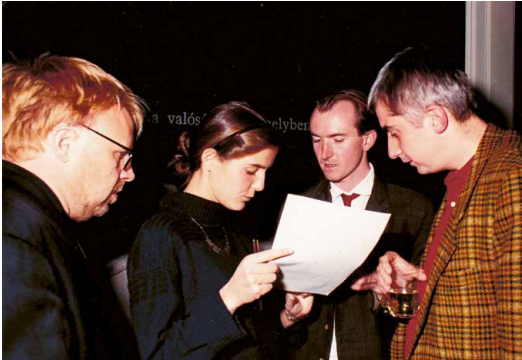
Mi volt a döntő impulzus, hogyan zajlott le ez a hangsúlyáthelyezés?

Egyszerűen ez volt a dolgok természete. Korábban minden meg volt jelölve: Ostkunst a vasfüggöny mögött, Westkunst

a másik oldalon. A keleti és a nyugati nagy múzeumokban ez a két dolog szigorúan elkülönítve jelent meg, kevés kivételtől eltekintve nem volt keveredés. Számomra eleinte logikus volt, hogy ezt ugyanígy csinálom majd. Körülbelül háromnegyed évvel a galérianytás előtt világossá vált, hogy ez az elválasztás már nem érdek. Ahogy egy kicsit mélyebben belegondoltam, rájöttem, hogy nem erről van szó, hanem csak a kvalitásról és a művek mögötti gondolatokról. Tudtam, hogy összekötő szerepet fogok játszani, de nem fókuszálok a helyzetre erőltetett konfrontációval.

Hogy látták ezt a problémát akkoriiban azok, akikkel megvitattad a koncepciódat?

A kelet-európai művészekkel – ez egy akkori fogalom, most már nem használnám – ezt nem vitathattam meg. De ők bizonyosan nem gondolkodtak elválasztásban, mert ott akartak lenni, ahol a nemzetközi művészeti élet zajlik, részei akartak lenni a párbeszédnek. Vagy nem is a párbeszéd volt a lényeg: egyszerűen a normalitás részeként jelen akartak lenni. A nyugatiaknál pedig inkább meglepetést okozott, hogy valaki ezen a területen egyáltalán valamire vállalkozik. A szocialista országok művészetét Ausztriában a nyolcvanas években szinte



Joseph Kosuth, Almási Katalin (ma a MOME kommunikációs igazgatója), Hans Knoll és Peter Pakesch (kurátor, múzeum-igazgató, ma a Maria Lassnig Alapítvány igazgatója)

Fotó: © Knoll Galéria

mindig azonnal be is mutatták, például Grazban, a Joanneumban Wilfried Skreiner. De a szervezés, finanszírozás szempontjából még minden meg volt címkézve. Normalitásról tehát ebben az értelemben nem lehetett beszélni. Sok ismerőssel beszélgettem Bécsben, és fontosabb volt számomra annak kitalálása, hogy a galéria hová pozicionálja majd magát, milyen gyökokerekhez nyúljon vissza. Ebből a szempontból számomra nagyon érdekes volt, hogy sok kelet-európai művész a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején nemzetközi kiállításokra egyszerűen a normalitás részeként kapott meghívást.

Például Bak vagy Nádler.

Igen. Néhány hónappal a nyitás után rendeztem egy nemzetközi kiállítást olyan művészekkel, akiknek az útjai keresztek egymást a hetvenes évek elején. Stanislav Kolíbal például akkoriban együtt állított ki Bruce Naumannal, a szervezők részéről a teljesen hétköznapi integráció jegyében. Ez a prágai tavasz után a rövid olvadás időszaka volt a kultúrában, egészen 1972–73-ig – Magyarországon egy kicsit hosszabban, mint Csehszlovákiában. Ezek a művészek magától értetődően kaptak meghívást; ugyan nehezebben utaztak, de aktuális gondolatokkal, a legújabb tendenciák képviseletében voltak jelen. Számomra fontos volt, hogy ide kössek vissza.

Mit gondolsz ebben az összefüggésben Hegyi nyolcvanas évek eleji programjáról? Az új szenzibilitásról.

A nyolcvanas évek elején még nem éltem ezt meg. Magyarországon a nyolcvanas évek közepén jártam először, néhány-szor körülnéztem. Arról a szituációról, amit itt találtam, általánosságban azt gondoltam, hogy nagyon beszűkült volt. Ez persze nem Hegyi vagy Beke hibája, akik akkoriban a szcéna legfontosabb szereplői voltak – egymás útjait akkoriban nem érintve. Az utak elválását és a beszűkülést egyébként a keleti blokk más országaiban is meg lehetett figyelni.

A nyolcvanas évek közepén a beszűkülés azt jelentette, hogy az új festészet már a múlté?

Persze, a nagy lendület elmúlt. Nyugaton megint minimalista tendenciák jelentek meg, egy csendesebb művészet, és új típusú művészek tűntek fel. A nyilvánosság teljesen átalakult, elképzelhetetlenül nyitottabb volt, mint a hetvenes évek végén. Nyugaton a politikusok hirtelen a művészek és galériáik mellett akartak megjelenni, mindez divattá vált. És ezzel párhuzamosan terek is nyíltak: a galériák a hátsó udvarokról az utcáfrontra kerültek. Magyarországon erről persze nem volt szó, így aztán emiatt is szűknek éreztem az itteni szcénát. Természetesen az új szenzibilitás túl hosz-

szan is állt a középpontban. Én megpróbáltam tágítani a határokat; már korán olyan művészekkel foglalkoztam, akik nem tartoztak ehhez a vonulathoz.

Akkoriban a magyarországi intézményrendszert is beszűkültnek találtad, vagy előtted nyitott volt?

Nagyon nyitott volt. Nem csak Magyarországon; 1989-ben ez már az egész keleti blokkra jellemző volt. Hihetetlen dolgokra nyílt lehetőség.

Ez már akkor is így volt, amikor először kezdted meg itt a tevékenységedet?

1987-ben kezdtem keleti művészeknek nyugati kiállításokat szervezni. Először Hollandiában, illetve kisebb projekteken vettem részt Ausztriában is. Az első nagyobb kiállítás Amszterdamban volt, valami olyasféle banális címmel, mint *Nyolc művész Magyarországról*. Ez a kiállítás utazott aztán Ausztriába, bemutatták Linzben, a Lentosban. Nyugaton nagy volt az érdeklődés eziránt, különösen Magyarországgal szemben volt akkor nagyon pozitív a beállítottság.

Kikkel beszéltél az előkészítés során a programodról?

Sokakkal beszéltem, de direkt módon tanácsot sosem kértem. Művészekkel ittunk egy-egy sört, kurátorokkal



Hans Knoll és Sugár János

Fotó: © Artmagazin



Részlet az *Übergänge* kiállítás katalógusából Nemes Csaba *Lejárt plakát Budapest* című, 1992-es plakátinstallációjával (Fővám téri aluljáró, 30 db óriásplakát, fénymásolat, 200 x 200 cm)

Fotó: © Artmagazin

vitatkoztunk. Már a fal leomlása előtt elhoztam néhány nemzetközi kurátort, velük is beszélgettünk, és ebből is sokat tanultam.

A nyolcvanas évek közepén kikkel találkoztál először Budapesten?

Az egyik első, akivel találkoztam, Klimó Károly volt. Sokaknak bemutatott, műtermekbe vitt el, mindig bátorított, hogy nézzek meg újabb dolgokat, ez nagyszerű volt. A művészettörténészek közül intenzívebb kapcsolatom Hegyivel alakult ki, nem sokkal később Bekével is összeismerkedtem.

Ők is javasoltak művészeket?

Igen, kaptam ötleteket, tippeket. Gyakran követtem is ezeket. De ha visszatértem, mindig egy kicsit önfejű voltam, tehát sohasem ragadtam le egyetlen vonal mellett. De nem is törekedtem senki arra, hogy egyértelműen befolyásoljon. Fontos volt a nyugati, osztrák tapasztalataimból kiindulva, hogy nem hittem az egyetlen uralkodó stílusban. Bécsből tudtam persze, hogy a vad festészet hegemoniájának vége, és bár tovább létezett – és a művek továbbra is magas áron keltek el –, a korábban évekig tartó

dominancia megszűnt. A művészeti piacon ugyanez volt a helyzet. Hozzá kell tennem, hogy a nyolcvanas évek végén az évtized elejéhez képest a művészeti piac nagyon gyenge volt, elsősorban gazdasági okokból. És a hangsúly ekkoriban a sokszorosított művekre, a multiplikákra helyeződött át – ezt egyáltalán nem szerettem. Voltak olyan művészek, akik ilyesmikkel elárasztották a piacot. És akkoriban azok az új gyűjtők, akik a vad festészet hullámaival érkeztek a galériákhoz, meg is vették ezeket, mert megfelelt az anyagi lehetőségeiknek. Én mint fiatal, pénztelen galerista, nem tudtam részt venni ebben, de nagyon utáltam is. Olyan volt számomra, mintha cipővel kereskednének.

Hol akartad Budapesten megnyitni a galériádat?

Eredetileg a Múcsarnok közelében adódott néhány lehetőség. A Diplomata-negyedben könnyebben lehetett volna lakást bérelni, hiszen egyébként nem lehetett csak úgy bemenni egy házba, hogy ezt vagy azt a helyiséget kivenném. A követségek közelében aztán elkezdtem álmódzni egy földszinti, 80–120 négyzetméteres lakásról, kerttel. Nem lett volna drága, de persze mondjuk nem

is volt túl sok pénzem. Egyébként is nagyon naiv voltam, különben nem is vágtam volna bele az egészbe, de monduk azt senki sem várta, hogy itt majd azonnal egy hatalmas művészeti piac keletkezik, vásárlókkal.

Ha saját galériát alapít az ember, csak számít arra, hogy körülötte piac is lesz.

Természetesen. És sokat is tettem azért, hogy ez a művészeti piac kialakuljon. De ez nem volt előre látható vagy elvárható. Amikor elkezdtem az itteni galéria ötletével foglalkozni, akkor még elgondolható sem volt, hogy itt hogyan alapítható privát vállalkozás.

Miért hiúsult meg a Múcsarnok környéki galéria terve?

Nem hiúsult meg, egyszerűen jobb térnek tűnt a Liszt Ferenc téri helyiség, ami kínálkozott. Ez egy egykori társbérlet volt, rossz állapotban voltak a terek. De azonnal látszott, hogy ez lesz a megfelelő.

Mi volt az első üzleted a galériában?

Joseph Kosuth nyomatai. Ezzel mintha kipattant volna a földből a művészeti

piac. Vagy inkább mint a láng, kigyuladt – mondjuk inkább szalmaláng. Elhoztam Kosuthot Budapestre; nem volt egyszerű, mert nem csináltatott magának vízumot, és természetesen a határon kiszállították a vonatból, velem együtt. Aztán valahogy mégis eljutottunk Pestre. Azt mondtam neki: Joseph, mindenképp olyasvalami kellene az indulásnál, amit el is tudunk adni, még hozzá az itt élő embereknek. Akkor Kosuth megkérdezte Valkó Margitot – akivel akkoriban együtt dolgoztunk –, hogy mit tud fizetni mondjuk egy helyi tanár egy 70x100-as nyomatért. Nagyjából 1000 forintot – szólt a válasz. Átszámoltuk, Kosuth persze elnevette magát, mert hát majdnem ennyi lett volna az ár – dollárban. Számára ezzel le is zárult az ügy. De számomra nem. És így jött az ötlet, hogy kerüljön ezerbe – minden vásárlónak a saját pénznemében. Ez volt az a megoldás, ami a kelet-nyugati megkülönböztetést eltörölte, pontosabban megfordította. Fontos volt még, hogy mindenki csak egy művet vásárolhatott, mégpedig az igazolványa felmutatásával. Őrült jelenetek játszódtak le a galériában a megnyitónál, mivel a nyugatiak hirtelen a magyarokat kérlelték, hogy vegyenek nekik művet. A legkorábbi vásárlók egyébként magyar művészek voltak. Rövid időn belül nagyon sokat eladtunk a megnyitón, és néhány hét múlva le is álltunk vele, mert minden elkelt. Joseph Kosuth pedig pénzkötegeket kapott postán, mindenféle nemzet valutájában – zloty, cseh korona, olasz líra is volt benne, volt amiből 1000 szinte semmit sem ért. És ez nagyon tetszett neki.

Honnan ismerted Kosuthot?

Csak a művészetét ismertem. Akkoriban egyre gyakrabban tűnt fel Európában, Bécsben is járt többször. Kurátorként működött, a szövegeit is egyre többen olvasták megint a nyolcvanas évek végén, és egyszerűen írtam neki egy levelet. Meglepetésemre azonnal igent mondott. Ma már tudom, hogy akkor mindenki igent mondott volna.

Hogyan tudtál a nyolcvanas években céget alapítani Magyarországon?

A nyolcvanas évek közepéhez képest Magyarország egy-két éven belül nagyon nyitottá vált, éttermek léteztek magánvállalkozásban, magántaxik. De mint nyugati magánszemély, alapvetően semmit sem tehettem. Akkoriban arra is gondoltam, hogy egy művészcsoport létrehozását kezdeményezem, egy alkotóközösséget. Vagy osztrák mintára egy egyesületet, olyan művészekből, akikkel szívesen együtt dolgoztam volna. De a fejlődés gyorsabb volt ennél, és akkor már létrehozhattam egy vegyesvállalatot.

Milyen volt az itteni galéria és a bécsi viszonya?

A bécsi galéria már a nyolcvanas évek közepe óta működött. Korábban, az évtized elején off-space volt, aztán lépésről lépésre lett hivatalos galéria. Bécs belvárosában egy szép kis teret béreltem, ugyan víz vagy vécé nem volt benne, de kiállításokra nagyon is alkalmas volt. A mostani tér ennek a bővítéséből keletkezett. Nem volt pénzem, mert feladtam az építési munkámat. Úgy döntöttem, hogy megpróbálok így boldogulni, és ebbe a térbe egy éven át meghívok zenészeket, filmeseket, költőket, képzőművészeket, elsősorban a barátaimat, hogy szerda esténként jöjjenek el egy vacsorára – az elején csak én főztem –, éneklésre, zenélésre, film- és képmutogatásra. Ez 1983 környékén történt. Az egész azután folyamatosan tartott a privátból a nyilvános felé, miközben lassan professzionalizálódott. Közben tényleg sosem volt pénzem, abban az időben zöldségesek dobozaival fűtöttem. Állandóan döntési helyzetben voltam: vagy abbahagyom, vagy kitanulom a dolgokat, fejlesztem a képességeimet, amelyek egy galéria működtetéséhez kellenek. És mindig a galéria mellett döntöttem.

Az építéssel végleg felhagytál?

Nem, arra gondoltam, hogy egy évig kibírom bevétel nélkül, mert elegendő volt az építészetből. Akkor már világossá vált, hogy az én háttérrel építészként Bécsben nem tudnék sohasem önállósodni. De közben egyre többen jöttek, hogy ők is be szeretnék mutatni a munkáikat vagy újra megmutatni a filmjeiket, festményeiket. És akkor azt mondtam, miért ne. Innentől kezdve már csak a professzionalizálódás volt a kérdés, és ez tette szükségessé, hogy megint pénzt keressek az építészeti rajzokkal egy nagyobb irodában.

Meddig csináltad ezt?

Az évek során folyamatosan, egészen a budapesti galériaalapításig ebből volt keresetem. Pedig az építészet felé is vezethetett volna az út. Már diákként nyolc fős csapatot vezettem egy projektben.

Mi volt a diplomamunkád?

Nem zártam le a tanulmányaimat. A galériával kapcsolatos elfoglaltságok ezt egy idő után nem is tették lehetővé. Pedig eredetileg valóban építész akartam lenni. Diákkorában mindenkinek romantikus jövőképei vannak, de én sosem akartam irodaépületeket vagy kastélyokat építeni, hanem inkább hétköznapi építészfeladatokban gondolkodtam.

Hogyan kerültél egyáltalán a művészet közelébe?

Csak ezeken az esteken keresztül. A családban soha nem esett szó művészetről. Apám acélmunkás volt, édesanyám háztartásbeli, sohasem vittek múzeumba. A faluban, a munkáscsaládban ez nem is volt téma.

Mikor talákoztál először műalkotó-sokkal?

Először szakmát tanultam, kereskedelmi iskolában, tizenöt évesen kezdtem dolgozni, és a munka mellett tettem le az érettségit. Ekkor már elköltöztem



Hans Knoll és Joseph Kosuth az első közös, galériabeli napon
Fotó: © Knoll Galéria

otthonról, Linzbe, és ott már járhattam múzeumba.

Milyen műveket láttál akkor? Mi érdekelt?

Láttam néhány külföldi kiállítást, Henry Moore volt, ami izgalmasnak tűnt. Meg például Alfred Kubin sötét rajzai, a maguk jellegzetesen felső-ausztriai világával. Kubin képei összekapcsolódtak bennem a saját gyerekkorommal. Volt a falunk mellett egy sötét kastély, és ez történelmi sötétséget is jelentett, a náci időkben fogyatékos gyerekeket gyilkoltak ott meg.

Erről beszéltek már a gyerekkorodban?

Igen, tudtam róla. És foglalkoztatott is: szörnyű volt, hogy az ötvenes-hatvanas években, mintha mi sem történt volna,

családok laktak a kastélyban. Kubin pedig a sötétséget megsejtető műveivel ezt a kastélyt idézte fel bennem.

Fiatalon talákoztál a kortárs művészettel?

Az életemben azután az építészetre került a hangsúly, és később onnan nyílt ki az út a képzőművészet felé. De nem volt ebben a folyamatban semmilyen hirtelen felismerés vagy kulcsélmény. A kortárs művészet a baráti körön keresztül szívárgott be az életembe.

Milyen volt a nyolcvanas évek elejének bécsi művészeti élete?

Eleven köze volt, és nem voltam egyedül azzal, amit csináltam. Ebben az élénkülő áramlatban voltunk benne mindannyian, bár erről mit sem tudtunk.



Birkás Ákos: *Kopf 86*, 1990, olaj, vászon, 180 x 60 cm és 180 x 70 cm, magángyűjtemény, Bécs
© Birkás Ákos Művészeti Alapítvány, © Knoll Galéria / HUNGART © 2020

Öt évvel korábban nem lehetett volna még ilyen helyet működtetni.

A nagyobb nevek is elérhetőek voltak abban az időben?

Nem gondoltam arra, hogy a nagyobb neveket elérjem. Furcsa beállítottságnak tűnik, de ez szerencsésen is alakult, mert sohasem akartam már meglévő irányzatokhoz, művészeti erővonalakhoz kapcsolódni. Ez kellett aztán valószínűleg ahhoz is, hogy később Kelet-Európa felé forduljak.

A bécsi off-space helyből hogyan lett professzionális galéria?

A bécsi galériát megpróbáltam folyamatosan fejleszteni. Komoly küzdelem volt, mert a korábban beérkezett galériák fényévnnyi előnnyel rendelkeztek.



Bernát András: *Zöld csónak*, 1989, olaj, szintetikus lakk, vászon, 40 x 50 cm. Kiállítva a bécsi Knoll Galerie-ben
Fotó: © Bernát András / HUNGART © 2020



Komoróczy Tamás 1998-as, *Monument or a bit of Masturbation* című kiállításán három videó szerepelt; mindegyikük valamilyen George Michael-feldolgozás volt. Képünk abból a videóból részlet, amelyen Komoróczy a *Jesus to a Child* című számra karaokézik
© Komoróczy Tamás / HUNGART © 2020

Pénzügyi értelemben, kapcsolatokban, a piacon. A művészekkel együtt sokat nyavalyogtunk, ültünk együtt esténként és panaszkodtunk: nem jönnek a gyűjtők, nem jönnek a kritikusok, ilyünk még egy kis bort... És akkor a nyolcvanas évek közepén úgy gondoltam, hogy elindulok – Nyugat felé. Autóstoppal az Art Cologne-ra, ami akkor a legerősebb vásár volt. A legnagyobb naivitással mentem Kölnbe, a legjobb művészeimről összeállított anyagokkal, és azt gondoltam, hogy majd nekem fognak fizetni, hogy megjelenek ott a portfólióimmal. A valóságos piaccal, annak dimenzióival, a művészeti világgal való szembesülés azután súlyos sokkot jelentett. Nemcsak nekem, de azoknak a fiatal művészeknek is, akikkel együtt mentünk Kölnbe. Volt, aki fizikailag belebetegedett. Hatalmas megrázkódtatást jelentett a várankozásaink és a célkitűzéseink tekintetében. De így már láttuk, hogy hová akarunk eljutni. És azt is tudtuk, hogy ez mennyivel nehezebb, mint ahogy korábban képzeltük. Persze néha arra is gondoltunk, hogy ez lehetetlen. És ekkor jött számomra az a felismerés is, hogy egy galériának ugyanúgy egyedülállónak kell lennie, mint ahogy egy művész is csak akkor érvényesülhet, ha egyedülálló dolgot hoz létre. Nincs értelme valahová becsatlakozni, az nem érdekkel senkit,

nem érdekli az újságokat, ha mondjuk itt is Arnulf Rainer-nyomatokat árulnak.

Ekkoriban kezdte Keletre is látogatni.

Igen, Magyarország és Csehszlovákia mellett például Dél-Lengyelországba jártam és Romániába. Ezekből a kelet-közép-európai utazásokból egyszerre világossá vált, hogy itt megvan a különlegesség lehetősége, mégpedig abban, ha a régió művészeivel dolgozom együtt. És ebből adódott a következő felismerés: egyedülálló az lehet, aki a „reálisan létező szocializmus” országaiban elsőként nyit galériát.

Mikor jött ez a felismerés?

1987 körül. De persze akkoriban a bécsi ismerőseim mind bolondnak néztek, és azt gondolták, hogy le fognak csukni, ha ezt Keleten sokat hangoztatom. De nem hagytam abba, mert nem volt veszítenivalóm. Amit nyerhettem, az pedig egy egyedülálló pozíció és a fantasztikus lehetőségek sokasága. Világos volt számomra, hogy ez a legnagyobb lehetőség az akkori művészeti világban.

Kelet-Európában kezdettől fogva két lábon akartál állni, Prágában és Budapesten?

Valóban így volt, Béccsel együtt három helyszínnel. Prágában is megvoltak már a helyiségek, de túl voltam terhelve és finanszírozni sem tudtam volna. Így maradt Bécs és Budapest.

Budapesten hogyan kezdődött a gyakorlati tevékenységed?

Megkérdeztem művészeket, kit ajánlanak budapesti munkatársként; Valkó Margitot Birkás Ákos és mások is javasolták. Először egy kisebb irodát béreltünk, ott már volt hely, ahol Margit dolgozhatott. Volt egy írógép, aztán nem sokára egy Macintosh komputer is, ami akkor még tiltólistán volt. Egyszerűen áthoztam Bécsből a vonaton. Lépésről lépésre építkeztünk. Akkor kezdtük meg az amszterdami kiállítás előkészítését, azután jöttek a további ausztriai és más nyugati projektek. Ez a munka így egy-másfél évig tartott.

Hogyan alakítottad ki a nyolcvanas évek végén a magyar művészkörödet?

Ezt is lépésről lépésre. Először az új szenzibilitás „pátriárkái” érdekeltek, Bak, Nádler és mások. Meglátogattam őket a műtermekben, dolgoztunk is együtt. Azután ez gyorsan differenciálódott. A legjobb, legeredményesebb



Az 1994-ben a Lajos utcai Budapest Galériában rendezett *Übergänge* volt az a nemzetközi kiállítás, amelyen például Douglas Gordon is szerepelt. A katalógus címlapja
Fotó: © Artmagazin

együttműködés Birkás Ákossal alakult ki, ugyanígy kezdődött a közös munka Bernát Andrással. De nem voltak sohasem köbe vésett elképzeléseim, mindig hagytam helyet a korrekcióra.

Mit gondoltál a galéria alapítása idején az itteni fiatal művészekről?

Nagy várankozásaim voltak, lelkes és biza-kodó voltam, amikor az Újlak megjelent. És nagyon tetszett, ahogy mondjuk akkoriban Zwickl András foglalkozott a fiatal művészekkel, kiállítást rendezett a lakásában – minden tele volt nagyszabású reményekkel. Abban az időben a galériát is átállítottam erre a helyzetre, és egy kicsit befolyásolni is szerettem volna a szcenáriót. Azután az első eufóriát követően ismét megjelent a diskurzusban a periféria kifejezés. Ez már a kijózanodás jele volt. És én is azt gondoltam, hogy ez a realitás, ebben az összefüggésben kell a helyzetre tekintenem, és valamit tennem. Kapcsolatok építése céljából így a nyugati periféria felé indultam felfedezőútra, és eljutottam egészen Glasgow-ig.

Valahogy észrevettem, hogy ott izgalmas fiatal művészek jelentek meg, akik örült dolgokat csináltak: a lakóközösségükben a végében rendeztek kiállítást huszonhét művész számára. Nemzetközi tekintetben is érdekes dolgok keletkeztek, lenyűgöző volt. Olyan művészeket fedeztem ott fel magamnak, mint Ross Sinclair vagy Douglas Gordon, ők akkor még Skóciában éltek, de ez volt a Young British Artists egyik magja, nagy részük később Londonba költözött. Őket mutattam aztán be különböző csoportos kiállítások keretében Budapesten, Bécsben, illetve utazó tárlatokon különböző városokban, Kelet-Közép-Európában, a kilencvenes évek első felében, magyarokkal közösen. Az egyik kiállításra Szil Pista, aki mára nagyrészt elfelejtődött Budapesten, például közösen készített egy egyszerű művet Douglas Gordonnal. A művészek pedig kimerészkedtek a köztérre is, projektek születtek hajléktalanokkal. Emögött ott húzódott a felismerés, hogy az állami művészeti intézmények nem követik olyan gyorsan a változásokat: ugyanazok vezetik őket, nem

kapnak elég támogatást, és nem nyitot-tak az újra. Ezért is bíztam például any-nyira az Újlakban, hogy majd teret nyer-nek. Nagy csalódás volt, hogy ez nem következett be. Úgy éltem meg, hogy sok minden zátonyra futott. Persze később is mindig voltak a programban fiatal művészek, különleges kezdeményezé-sek, de az akkori perspektíva, hogy több fiatal művész alkot majd csoportokat, hogy kilépnek a tágabb terekbe, ez többé nem létezett.

Szerinted mi lehet ennek az oka?

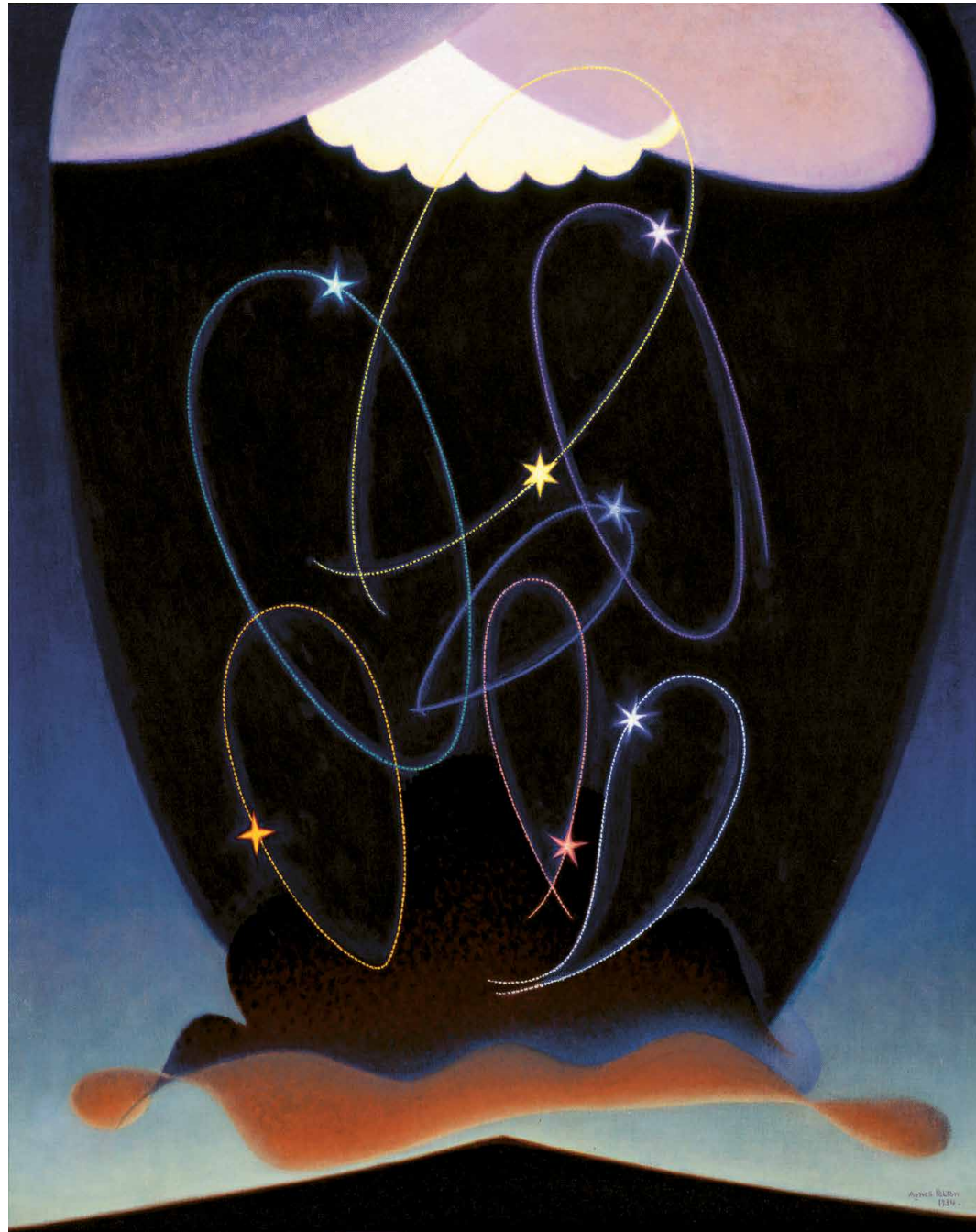
Egyrészt túl kicsi színtér, mindenki ismer mindenkit. És nem akarok gonosz lenni, de a panaszkodás mindig nagyobb volt, mint a kezdeményezőkedv.

Köszönöm, így akkor be is barangol-tuk a nyolcvanas évek elejétől a kilenc-venes évek elejéig tartó időszakot.

Később úgyis unalmasabb lett minden.

Szilágyi Róza Tekla

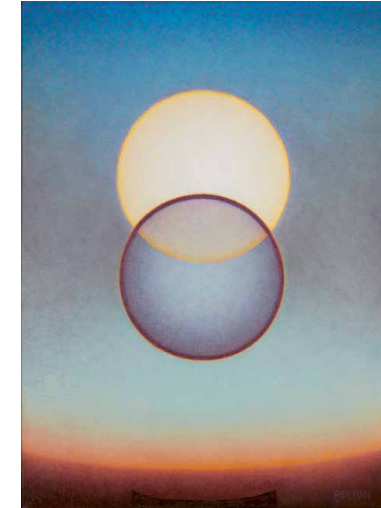
A SIVATAG TITKA



Agnes Pelton: *Orbits (Pályák)*, 1934, olaj, vászon, 92,1 x 76,2 cm, Oakland Museum of California
© Oakland Museum of California / © Whitney Museum of American Art



Agnes Pelton: *Day (Nap)*, 1935, olaj, vászon, 64,1 x 59,7 cm, Collection of Phoenix Art Museum
© Collection of Phoenix Art Museum
/ © Whitney Museum of American Art



Agnes Pelton: *Departure (Távozás)*, 1952, olaj, vászon, 61 x 45,7 cm, Collection of Mike Stoller and Corky Hale Stoller
© Collection of Mike Stoller and Corky Hale Stoller
/ © Whitney Museum of American Art

Agnes Pelton életének nagy részét Amerika keleti parti művészeti nyüzsgésétől távol, a kontinens nyugati szélén, egy, a kaliforniai Palm Springs közelében lévő kis közösségben, Cathedral Cityben töltötte. Izoláltsága révén nem véletlen, hogy művei nemcsak életében, de még a halálát követő néhány évtizedben is viszonylag ismeretlenek maradtak. Agnes 1881-ben született egy Németországban élő, tehetős amerikai családban, amely, miután Rotterdamban és Baselben is élt, New Yorkba költözött, ahol Pelton édesapja viszonylag korán elhunyt morfium-túladagolásban.

A kislányt rossz egészségi állapota miatt édesanyja tanította otthonukban, hogy aztán 1895-ben megkezdje tanulmányait a mára nemzetközileg is híres brooklyni Pratt Institute-ban. Pályája kezdetén álomszerű, szimbolista hagyományokra emlékeztető, erdei tisztásokon feltűnő görög nőalakokat festett – képei közül kettő is szerepelt az 1913-as Armory Show anyagában, ahol a korban megszokott arányok ellenére meglepő módon a háromszáz kiállító közül ötven nő volt. (Manapság, néhány kivételtől eltekintve, ezeket az életműveket a legtöbb művészettörténész sem ismeri, még

úgy sem, hogy a női művészek munkái az Armory Show előtt és után is több kiállításon szerepeltek.)

Pelton munkássága is csak az elmúlt időszakban vált szélesebb körben ismertté, és ha a koronavírus nem szól közbe, az első nagyobb, egész munkásságát áttekintő kiállítás márciustól júniusig lett volna látogatható *Agnes Pelton: Desert Transcendentalist* címmel a Whitney Museumban. A sajátos, már-már az absztrakció határán mozgó szimbólumokkal, finom fénypázmakkal és hullámzó görbuletekkel teli festmények mögött egy nem a megélhetésért festő, a miszticizmus és spiritualitás iránt érdeklődő, de mindvégig odaadó keresztényként élő művész áll. Pelton életművének legjelentősebb hányada a nagy gazdasági világválság okozta regresszió éveiben jött létre, festményein mégsem hagytak nyomot a napi közéleti és politikai történések. Meditációs gyakorlatként festett, így születtek csillagokat, felhőket, tengert és természeti szimbólumokat ábrázoló, álomszerű képei, amik a 80-as évek tudományos-fantasztikus filmjeinek látványterveire emlékeztetnek (gondoljunk csak James Cameron az évtized vége felé forgatott

és a víz alatt játszódo, *A mélység titka* címet viselő filmjében szereplő földönkívüliek irizálóan színes hajóira).

Pelton egyébként a saját maga kedvtelésére készített festmények mellett megélhetése érdekében portrékat és sivatagi tájképeket adott el turistáknak. A sivatagok nyugalmas elzárkózó festőnő életművének újrafelfedezése pedig nem véletlenül hozott nagy múzeumi egyéni kiállítást. Munkái újabb lehetőséget nyújtanak arra, hogy felfedezzük, a női művészek milyen, eddig talán ismeretlen módon járultak hozzá a modern absztrakció történetéhez. Azt is mondhatjuk, hogy a pár éve felfedezett, svéd Hilma af Klint után az ezoterikus absztrakció újabb, későbbi sztárja a sivatag jelentette felsőbb erő sugallatait szinte médiumként közvetítő Agnes Pelton lesz.

Agnes Pelton:
***Desert Transcendentalist*,**
Whitney Museum of American Art,
New York, 2020. június 28-ig

Úgy tűnik, minden tavaszra jut egy fantasztikus felfedezéssztori szerzőnktől, Barki Gergelytől. Mondjuk ez itt nem egy, hanem legalább öt, viszont így hosszan tudunk hüledezni és ámuldozni a koronavírus idején.

Barki Gergely

„ANYÁD, CYLA, EZ TÉNYLEG EGY KUBISTA CSÁKY!”

Avagy egy pseudocceleb adalékai a művészettörténet-írás számára



Csáky József: *Női figura*, 1920, színezett terrakotta, magasság: 36 cm, magángyűjtemény
Fotó: © Darabos György / HUNGART © 2020

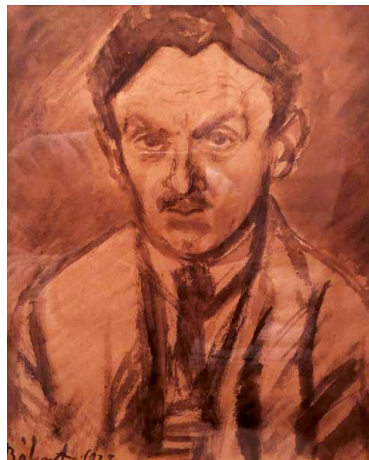
Ez egy 21. századi kutatástörténet. Éppen olyan, amilyen ez a század. Nem tudom – sőt nem is akarom – a megszokott keretek között megírni, ezért előre elnézést kérek azoktól, akik magasröptű, a hagyományos módszertannak megfelelő művészettörténeti eszmefuttatást várnak tőlem, bár a címmel talán már jeleztem, hogy nem erről lesz szó. Adekvát formát kerestem, mert lesz itt sok minden: drámai és mulatságos fordulatokban gazdag családtörténet, kollaboráló franciákat és a megszálló németeket kijátszó meneküléstörténetek mellett a holokausz veszteségei, heuréka érzéstől átítatott felfedezésélmények, elveszett és megtalált alkotások, máig megfejtetlen rejtélyek és kibogozhatatlannak tűnő kusza összefüggések, művészek legmagasabbrendű megnyilvánulásai és alantas vágyakat kielégítő sötét tetteik, bulvár és magas kultúra (haute culture), sőt még haute couture is! Lesznek grafikák, festmények, szobrok, fotók, de még művirágok és díszgombok is, a műgyanta ékszerekről már nem is beszélve.

Cyber 'n' bulldog módszertan

Stuttgartban élő ikertestvérem, Márton, aki nem mellesleg szintén művészettörténész, neve napjának előestéjén – nyilván éppen a libát a sütőbe tevén, merthogy kitűnő szakács is! – átdobott Messengeren egy üzenetet:¹
M.: „Olyan környezetben nőttem fel, ahol körbevett a divat, a művészet. A dédnagyapám Bálint Rezső festőművész, a dédnagyanyámnak képgalériája volt Párizsban. A család baráti köréhez tartozott Ady Endre, Czóbel Béla, Joseph Csaky, az egyik legnagyobb magyar kubista szobrászművész. Sok időt töltöttem a nagymamámnál Párizsban, és az ő nagynénjénél, Révai Évánál, aki kiegészítőket tervezett nagy divatházaknak.” Ismered ezt a figurát?
G.: Ki ez?
M.: Kajdi Csaba, érdekes lehet, kicsit utánanézttem, azt mondja, hogy dédnagyanyjának Czóbel csapá a szelet.

G.: Nem ismerem, de mindegyik említéssel foglalkozom, Bálint Rezső különösképpen érdekel. Hol találtad?
M.: <https://168ora.hu/életmod/a-szepseg-ma-mar-keves-12799>
G.: Cool! Thnx
(És akkor még jött egy videó: D. Tóth Kriszta *Elviszlek magammal* interjúso-rozatából.)
G.: BR tesójának fontos galériája volt Parisban. Sok Czóbel mellett Modiglianija is volt. Bergernek hitták.
M.: vlszeg ő az
G.: Na ezt a csókát megkeresem!
M.: sztem örülni fog neked
G.: Kössz a tippet!
M.: remélem hoz valami újdonságot
G.: Tutkó!!!
Amikor a fenti csetről egy vasárnapi ebéd alkalmával szót ejtettem odahaza, feleségem, édesanyám és három tinédzser korú lányom kezéből kiesett a kanál, öt nő szempár meredt rám egyszerre ugyanazzal a mérhetetlenül lenéző tekintettel.
– Te nem tudod, hogy ki az a Cyla? – horkantak fel szinte egyszerre.
Amint az elején jeleztem, időben 2019. november közepén járunk. Cylát, azaz Kajdi Csabát már ekkor 100 000 fellett követték az Instagramon, számos interjú készült vele, hiszen modellügynökségéből az utóbbi években valódi világsztárok kerültek ki a divatszakra legrangosabb kifutóira és előkelő nemzetközi magazinok borítójára. Népszerűségét azonban inkább az Instagramon rendszeresített vlogjának köszönhette, amellyel főleg a hazai sekélyes celebvilágnak mutat görbe tükröt, míg persze saját magát és identitását is erősen karikőrözza. Vlogjaiban hallható szavajárását – többek között „Taka” (takarodó / takarodj!) és „Szájé” (ça y est! = ez van) – nemcsak a mai iskolások és fiatalabb felnőttek, de még a szépkorúak egy bizonyos rétege is a világ legtermészetesebb módján használja, sőt egyes rádióállomások bemondói is átvették, arról nem is beszélve, hogy pólókon, sapkákon, kiegészítőkön jelenik meg. Minderről ekkor még mit sem

tudtam, de most már szégyellem tájékoztatlanságomat. Mára az egész ország megismerte Cylát, hiszen a *Nicsak ki vagyok?* – *A rejtélyek színpada* című tévéshow egyik zsűritagjaként vasárnap esténként szinte beköltözött a magyar otthonokba.
Első találkozásunkra még bőven ez idő előtt került sor, de nem jött olyan könnyen össze a dolog, mint ahogy arra számítottam. A Facebookon bejelöltem, de hetekig nem történt semmi (megjegyzem, azóta sem igazolt vissza, khm, Cyla!). Írtam egy alapos, tisztességes terjedelmű bemutatkozást mindarról, amit kutatok, s ami vele kapcsolatban érdekel. Hetekig semmi. Egy (ekkor még csak pseudo-) közös Facebook ismerősünktől (ez milyen hasznos dolog!!!) elkértem a telefonszámát és azonnal felhívtam.² Emlékszem pontosan: az autóban ültem harmincöt perc járásra az otthonomtól.
Miután exkuzálta magát, hogy nem reagált, csak egy gombot kellett megnyomnom és Cylából harmincöt percen keresztül dőlt a családtörténet, mindazok a sztorik, amikről ő szent meggyőződéssel vallotta, hogy egy művészettörténészt biztosan nem érdekelhetnek. Erősködtem, hogy de igenis, engem ez mind nagyon érdekel, pont ezt kutatom lassan húsz éve, és bár én is sokat tudok olyasmikről, amikről ő valószínűleg nem, akár a felmenőivel kapcsolatban, mégis, az ő információi számomra vadonatújak.
Nem értette, hogy mit érdekel engem például Bálint Rezső, amikor a kutya nem foglalkozott vele soha. Mint később kiderült, korábban jártak már nála muzeológusok, művészettörténészek, galériások és dílerek, de mindenki más miatt kereste őt, nem is nagyon érdeklődtek, így hát persze nem is mutatott meg mindent nekik. Nyilvánvalóvá vált, hogy érdemes lesz személyesen is megismerkednünk. Ha mellettem ült volna egy dokumentumfilm forgatóstábjára, a rendező elhomályosodott szemét percenként törölgetve csak ennyit morgott volna: „Ez az, fiúk! Tovább!”



Bálint Rezső az 1930-as években, archív fotó
és Bálint Rezső: *Önarckép*, 1923, lavírozott tus, papír, 30 x 24 cm
HUNGART © 2020

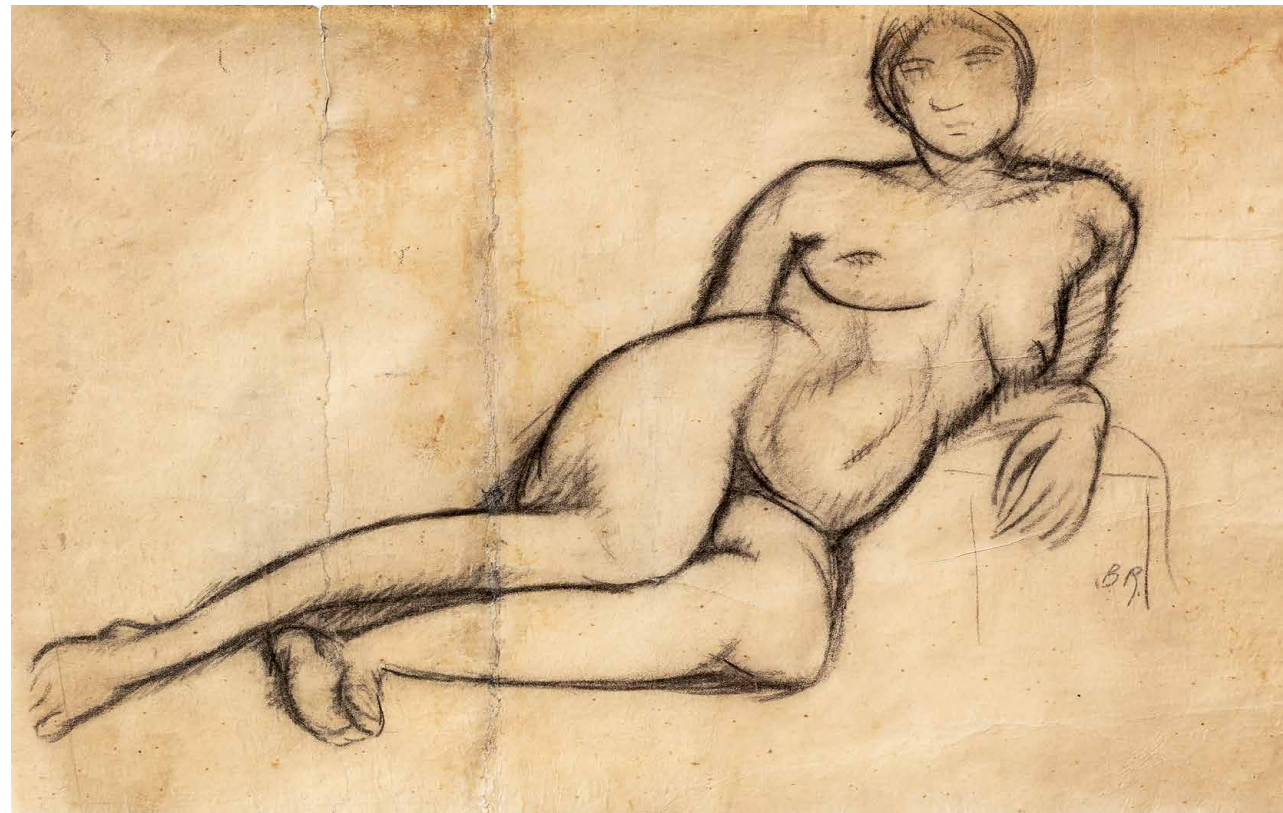
Családtörténet 1. fejezet Bálinték, azaz a Berger-klán

A következő vasárnap késődelutánján toppantam be Kajdi úr lakásába, ahol Sanyi, a franciául beszélő – pardon –, értő kutya szívélyesen fogadott. Ettől a perctől kezdve foroghatott volna tovább a dokustáb kamerája, ugyanis Cyla szájából csak úgy sorjáztak az anekdoták, miközben fotóalbumok, levelek és egyéb dokumentumok után kutakodott a lakásban. Hogy tisztában lássak a kusza viszonyrendszerben, rögtönzött verbális családfa és művészi network felvázolására kértem, de ettől aztán el is szédültem, ezért inkább elindultunk a lakásban körbe és csak pislogtam, mint hal a szatyorban, egyik ámulatból a másikba esve.

Kezdjük azzal, hogy Bálint Rezsővel rajtam kívül korábban valóban kevesen foglalkoztak, talán Bodri Ferencet érdemes megemlíteni, de ő sem ment le a mélyebb bugyrokba, inkább csak mint Modigliani egykori műteremszomszédja érdekelte.³ A mára már a hőskor kódébe vesző Magyar Vadak-kiállítás (MNG, 2006) előkészületei során, kb. 15–16 éve botlottam először

Bálint Rezsőbe egy véletlennek köszönhetően. Egyik este az íróasztalomnál ülve arra lettem figyelmes, hogy a Nemzeti Galéria egyik műleíró kartonján lévő kép sehogy sem hasonlít a többi Bálint Rezső-képhez, holott így lett belső tárolva és még a szintén szép emlékü 96-os Nagybánya tárlaton (MNG) is az ő műveként állították ki. A szignó BR, a kép címe: *Parkban*. A fotón gyermekek heverésznek a fűben, valóban parkos környezetben. Ahogy néztem az apró, fekete-fehér reprodukciót, beugrott, hogy egy másik BR-szignós festő, Berény Róbert 1906-ban kiállította Párizsban a Salon d'Automne-on *Enfants dans le jardin* (*Gyermekek a kertben*) című festményét, amiről azt hittem korábban, hogy elveszett. A leírókartonon az szerepelt, hogy a szignó alatt olvashatatlan szöveg áll. Mégis el tudtam olvasni: Tótfalu. Berény 1906-ban Tahitótfalun nyaralt, így a puzzle összeállt. Bingo! Volt nincs Bálint-attribúció, Berény Róbert festette a képet, akiről később kiderítettem, hogy nemcsak a monogramja volt azonos, de egy időben mindketten a Városmajor utcában éltek, kőhajításnyira egymástól, és Berény még egy kis tusrajzot is készí-

tett festőkollégájáról, Bálint Rezsőről.⁴ Büntudattól sújtva, amiért eloroztam szegény Bálint Rezsőtől egy képet, elvállaltam, hogy én írok róla életrajzot a katalógusba.⁵ Közel két évig kerestem-kutattam az adatokat, igazi mélyfúrást végeztem. A gazdag forrásanyag mellett elveszettnek hitt művekre is bukkantam, de azok amelyeket az *Art-magazin* legelső *Wanted* cikkében reprodukáltam, azóta sem kerültek elő.⁶ Volt még egy, a Matisse-iskola növedékeinek rajzstílusára emlékeztető akt-rajza, amit nagyon szerettem volna megtalálni és kiállítani a Vadak-tárlaton, mert jelentőségét fokozta, hogy annak idején a *Nyugat* is reprodukálta.⁷ Szó szerint felállt a szőr a karomon, amikor Cyla az egyik sarokból előhúzta és csak ennyit mondott: „*Ez a Mamika!*” Amint tőle megtudtam, Bálint Rezső a kecskeméti festőtelepen töltött időszakának legelején, 1912-ben ismerkedett meg az akkor éppen helybéli, de amúgy a Nyírségből származó Windt Juliskával (a későbbi Mamikával), aki aztán három leánygyermeket is szült neki. Róla még több szó esik a későbbiekben. Sorra kerültek elő a számomra ismeretlen, már inkább a 20-as, 30-as és 40-es



Bálint Rezső: *Tanulmány*, 1912, szén, papír, 30 x 46 cm
Fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020

évekből származó kisebb képek, akvarellek, pasztellek, sőt még aznap este átfurikáztunk Cyla Városmajor utcai (ez sem lehet véletlen!) irodájába, ahol további, szintén ismeretlen Bálint-művek lógtak a falakon. Faggatózni kezdtem Bálint Rezső egyik testvéréről, Béláról, akiről annyit tudtam korábban, hogy Párizsban Adalbert Berger néven – merthogy ez volt a zsidó család eredeti neve⁸ – igen komoly műkereskedése volt. Berger Béla azon felül, hogy nem sokkal Párizsba érkezése után – Rezső bátyja közbenjárására – Farkas István festőművész titkára, inasa és kocsimosója lett, Párizs Ecseri piacán, a Marché aux Pucés-ön árulta Farkas, illetve a baráti köréhez tartozó művészek apróbb műveit. Néhány évvel később már saját műkereskedést nyitott a Szajna-parton; ebben elsősorban

Gleizes-, Gondouin- és Herbin-képek cseréltek gazdát, no és Robert Delaunay-éi, akivel szorosabb kapcsolatban állt. Műgyűjteménye is jelentős volt, Modigliani és Braque egy-egy műve mellett számos Delaunay-, Gondouin- és Czobel-festménnyel büszkélkedhetett. Mindezt a Berger Béla 1938-ban bekövetkezett halálát hírül adó egyik újságcikk⁹ mellett leginkább Várnai Zseni *Fényben, viharban* című könyvéből tudtam, amiben bőségesen esik szó Bálint Rezsőről, sőt a harmadik testvéréről, Bálint Jenő művészeti íróról szintén, aki az írófiát, Peterdi Gábort is felfedezte.¹⁰ Csak zárójelben jegyzem meg, hogy jópár éve bukkant egy kétoldalas barátságportré, a kartonlap egyik oldalára Bálint Rezső festette meg Peterdi Gábor profilképét, a másikon Peterdi pipás önarcképe látható.¹¹

Családtörténet 2. fejezet Juliska (aka Windt Júlia, aka Bálint Júlia [?], aka Berger Júlia, aka Julia Berger, aka Julia Kellermann)

Cyla Berger Bélával kapcsolatban is hasznos adalékkal szolgált: a neves párizsi képkereskedő esküvői fotóján – mely szépen bekeretezve függ egyik falán – felsorakozott szinte az egész Berger-klán. De ha már a műkereskedőknél tartottunk, Cyla újra megemlítette Juliskát, Bálint (Berger) Rezső feleségét, azaz a dédnagyanyját, aki a 30-as években szintén nyitott egy galériát Párizsban. Erről viszont per absolute semmit sem tudtam korábban, de azt feltételezem, hogy a két galéria mégis valahogy összefügghetett. Berger Béla leszármazottairól nem tudunk, felesége nevét ismerjük Várnai könyvéből,



Balról jobbra: Berger Béla és menyasszonya, archív fotó; Berger (Windt) Júlia az 1930-as években Párizsban, archív fotó; ismeretlen alkotó karikatúrája Berger Juliskáról

de gyermekekről nincs tudomásunk. Hogy mi lett a gyűjtemény és a galéria anyagának sorsa, egyelőre rejtély, pedig tudván a fentebb említett fontos művekről, érdemes lenne utánajárni. Talán az feltételezhető, hogy Berger Béla halála után Juliska vette át a galéria anyagát, de erre nézve konkrét bizonyítékunk nincs, egyelőre.¹²

Arra vonatkozóan viszont, hogy a dédmama, azaz Juliska galériájával mi történt, már Cyla is be tudott számolni, sőt pár héttel később Cyla Dél-Franciaországban élő édesanyját, Básti Annamariát is faggathattam erről a Côte d'Azur-on, ugyanis a szálak és egyes nála őrzött dokumentumok híre oda vezetett. Az olasz határtól néhány kilométerre fekvő Menton városában találkoztunk, ahol Cyla édesanyjával mintegy ötórás hangfelvételt készítettem a család történetéről.¹³ Ekkor kezdtek csak igazán kuszává válni a szálak, és csupán reménykedni tudok abban, hogy az olvasó követni tudja majd.

Annamari előhúzott egy megsárgult, fejléces papírt, amin ez állt: „*Galerie d'Orsel, Tableaux modernes, Julia Berger, 16. rue d'Orsel, Paris*”.

Az emancipált dédi – tessék csak megnézni a korszakban róla készült fotót

– furcsa mód a férjezett nevét, a Bergert használta, holott ekkor már régóta külön élt férjétől, Bálint (Berger) Rezsőtől. A Berger név viszont jól csenghetett, hiszen Picasso, Metzinger, Braque, sőt a magyar Csáky József és még egy sor kubista művész egyik legjelentősebb korai gyűjtője és a galériásaként elhíresült Léonce Rosenberg után, a második vonalban emlegették Berger Bélát (persze Adalbert Berger néven) a legújabbban befutott párizsi galériások között. Windt Juliska tehát megtartotta férjezett nevét miután 1929-ben úgy ment ki Párizsba – nem mellesleg régi kecskeméti szerelme, Kellermann Dezső hívására, akiről később szintén még szó esik¹⁴ –, hogy otthagytott csapot-papot, sőt két kiskorú gyermekét is, csak a harmadikat, a legidősebbiket, Ancsát vitte magával.¹⁵ A faképnél hagyott férj, Bálint Rezső persze tudott Juliska és Kellermann Dezső viszonyáról, de a 30-as években ő maga is huzamosabb ideig Párizsban tartózkodott. Az azonban kérdés, hogy a Kecskeméten még vagyontalan, Párizsban viszont már a műkereskedelemben megtollasodott Kellermann segítette-e Juliskát a Montmartre-on működő galériája ügyeiben, vagy teljesen egyedül vitte a boltot?

Mindenesetre a zsidó hangzású név néhány év múlva rosszul jött Juliska számára. Párizs német megszállása idején a nácik rekvirálták a galériát, Juliskának menekülnie kellett.¹⁶ Semmit nem vihetett magával, azonban egy kis Leonardo-rajzot mégiscsak sikerült kimentenie, később ebből kezdhett új életet. A Párizsból menekülők általában Dél-Franciaország felé vették útjukat, így tett Juliska is. Besançonon keresztül Nizza-ba érkezett. A menekülésben társa volt szeretője, Kellermann Dezső, azaz Désiré, a Kecskeméten még hoppon maradt kérő is. Juliska a város Rózsadombján, a Cimiez-n, a híres Le Reginától néhány sarokra egy grandiózus polgári palotában lefizette a házmestert, hogy árulja el, van-e olyan lakás, amit elhagytak a bérlők és megüresedett. Volt ilyen, így a házmester tanácsait követve egy fogkefét és egy matracot berakva jelezte, hogy ez az állami lakás már foglalt. Így úszták meg a haláltáborba hurcolást. Jóval később, az 1950-es vagy a 60-as években Németország kárpótlást fizetett Juliskának az elkobzott galéria után, de talán soha nem tudjuk meg, hogy milyen műveket vittek magukkal a nácik, s hogy ez a kárpótlás vajon tényleg fedezte-e az elzabrált művek valódi értékét.



Kellermann Dezső (Désiré Kellermann) Nizzában, archív fotó és Kellermann Dezső és Juliska Nizzában, archív fotó

Családtörténet 3. fejezet Kellermannék, Czóbel furcsa belépője

Juliska egy idő után nyíltan felvállalhatta fiatalkori szerelmét, később, 1959-ben hozzá is ment a családban csak Pickónak becézett Kellermann Dezsőhöz, így ma Annamária a nagypapájaként, Cyla pedig a dédpapájaként beszél róla, holott – legalábbis hivatalosan – csak egyfajta pseudo-nagy-, illetve dédszülőről van szó.¹⁷

A nizzai polgári lakást együtt lakták, ami egyre inkább szalonszerűen, ugyanakkor exkluzív műkereskedésként is működött. Kellermann még Párizsban megismerkedett és kereskedett is a korszak meghatározó művészeivel, többek között Braque-kal, Vlaminckkel, Utrillóval, De Ségonzackal, s leginkább a jóbaráttal, André Derainnel, akinek nemcsak a képeit árulta Désiré,¹⁸ de később fia, Michel Kellermann állította össze az egykori fauve művész három kötetre rúgó „catalogue raisonné”-jét.¹⁹ Kellermannék tevékenysége külön tanulmányt érdemelne, amely akár nemzetközi érdeklődésre is számot tarthatna, ugyanakkor van egy fontos magyar szál is velük kapcsolatban, amely engem

különösen érdekel és érint. Ez volt a másik, vagyis most már legalább a harmadik ok, amiért Cylával találkozni akartam.

Michel Kellermann neve ismerősen csengett számomra, hiszen a szentendrei Czóbel Múzeum kurátoraként szinte állandóan szem előtt van. Múzeumunk grafikai anyagának jelentős része az ő adományaként került gyűjteményünkbe, sőt egy őt ábrázoló, már idősebb kori portré az állandó kiállítás fontos darabja. Kratochwill Miminék köszönhetően azonban tudomásunk van Czóbelnek egy jóval korábbi, Michelről még gyerekkorában, 1926-ban készült portréjáról is, amely *Mon ami, Michel* címen vált ismertté. Nekem mindig is nagyon furcsa volt, hogy a Mimihez került Czóbel-dokumentumanyagban mennyire sok fotó található Michel Kellermannról, még gyerekkorában készült fényképfelvételek is, ami arra utal, hogy Czóbel valamiért különösen fontosnak tartotta azokat magánál tartani.

E rejtélyre világító anekdota – amelyet Cyla és édesanyja egybehangzó elmondásaiból ismerek –, Nyáry Krisztián tollára illő csemege, ugyanakkor művészettörténeti adalékként sem lefitymálandó, már ha tényleg igaz.

Az elmondások szerint – rekonstruálva az esetet, valamikor közvetlenül az első világháború kitörése előtt – Czóbel egyik párizsi futókalandjának nem várt következménye lett: megesett a lány, ám a festő nem vehette el, mert már házas volt. Hogy a kismamán valahogy mégis segítsen, kétségbeesésében barátjához, Kellermann Dezsőhöz fordult, aki ekkor még facér volt. Dezső, vagyis Désiré szerelme, Juliska akkor még épp Magyarországon tipródott bohém, minden vagyont elkártyázó férje, Bálint Rezső mellett, így hát feleségül vette Czóbel barátját, mit sem sejtve arról, hogy annak szíve alatt a festő magzatja cseperedik. Kilenc hónappal később meg is született a fiúcska, Michel, akit Czóbel a képcím-ben csak barátjának titulál.²⁰ Ha mindez igaz, akkor Michel Kellermann Czóbel Béla második – bár balkézről született, titkolt – gyermeke, s innen nézve már nem is annyira furcsa, hogy Kellermann a múzeumnak adományozta a festő száznegyven grafikáját. Egy másik, már jóval későbbi időkről szóló anekdota szerint Czóbel azt is nagyon forszírozta, hogy Kellermann végre vegye el Juliskát, ha már ennyire odavannak egymásért, de Désiré felesége – azaz Czóbel exnője, aki vagy tizenhat évvel idősebb volt



Czóbel Béla: *Dél-francia táj*, 1930 körül, olaj, vászon, 50 x 60 cm, magángyűjtemény
és Czóbel Béla: *Mon ami Michel (Barátom, Michel)*, 1926, olaj, vászon, 81 x 50 cm, magángyűjtemény
HUNGART © 2020

Dezsőnél – az istenért sem akart elválni. Ekkor Czóbel azzal az ajánlattal állt elő, hogy ő majd szívesen igazolja a bíróság előtt, hogy Madame Kellermann mekkora céda volt. Erre aztán mégsem került sor, ugyanis Juliska hallani sem akart Czóbel tervéről.

Azért azt is érdemes megemlíteni, hogy az utóbbi eset már Nizzában zajlott, és azt is tudjuk, hogy Czóbel válását szintén Nizzában mondták ki. Különös egybeesés. Czóbel tehát sok szállal kötődött Cylának felmenőjéhez, Berger Béla gyűjtötte, adta-vette képeit, de Juliska

és Kellermannék is hozzájárultak valamennyire a festő anyagi biztonságához, mindamellett, hogy állandó vacsora-vendég is volt náluk. Juliska testvére, Windt Klára (szintén még szóba kerül) tulajdonában két Czóbel-mű is volt, s minden bizonnyal ezek Kellermann



Balról jobbra: Czóbel Béla 1928-ban; Michel Kellermann 1925-ben és 1928-ban, archiv fotók



Michel Kellermann
Czóbel róla festett portréjával
Fotó: © Kratochwill Mimi / HUNGART © 2020



Cyla Csáky terrakottaszobrával
Fotó: a szerző felvétele



Básti Annamária Nizzában Kellermannék lakása előtt 2020 januárjában
Fotó: © Kohonóczki Júlia / HUNGART © 2020

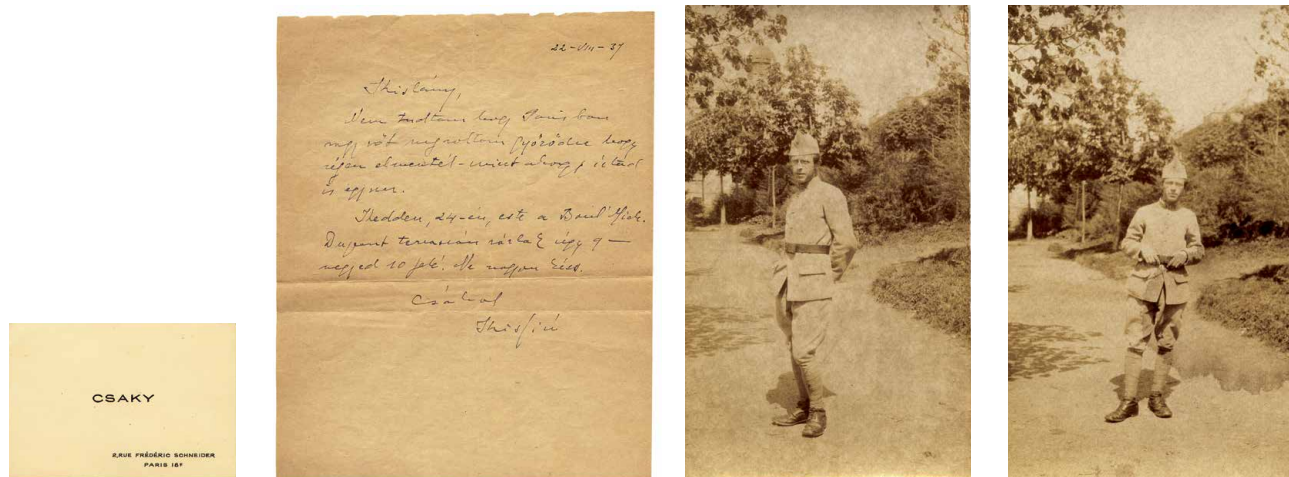
Dezsőtől, illetve Juliskától kerültek hozzá. Ma már csak az egyik Czóbel-festmény, egy franciaországi tájkép van a család tulajdonában, de ez a korábban ismeretlen mű is újabb adalék a Czóbel-œuvre-höz.

Családtörténet 4. fejezet Windt Klára és Csáky József

Első látogatásom alkalmával (később volt még számos) Cyla – ha már a telefonbeszélgetésünk során is feldobta – előhozott egy kis terrakottaszobrot, amitől leesett az állam. Ezzel kapcsolatos élményemet ő jóval viccesebben adta vissza; még azon melegében feltöltötte Instagram-fiókjába a vizitemről szóló kis vlogját. Engedtessek meg, hogy ebből idézzek: „[...aztán] föl kellett kelnem teljes idegbe, mer' jött hozzám, képzeld el, Gergő, hú, édesem! Művészettörténész. És képzeld el, egyszer így rám írt, mert valamelyik sztorimban látta, hogy [...] – egyébként halál szimpi, van két lánya [három – B. G.], hogy hallott velem egy riportot, hogy nekem a Bálint Rudolf, Rezső, attól függ, hogy hogy akarod, nekem rokonom,

tudod, a dédnagyapám, a festőművész. És akkor mondja nekem a Gergő, képzeld, nem hitt nekem [...] na most figyelj, mondom neki [ezt még a telefonban mielőtt találkoztunk], Gergő, ha gondolja, akkor majd megmutatom magának – tudom, hogy a dédnagyapám érdekli –, de van egy nagyon helyes Joseph Csáky kubista szobrom. [...] én meg gondolom, ilyen volt a feje, hogy »haggyá má«, ne magyarázz, fejre ejtettek gyerekként, vagy mi az isten volt? Kiestél a kiságyból? Cyla, honnan lenne neked Joseph Csáky szobrod? Na anyukám, megérkezett vasárnap a pacák, és tudod, így mutatom neki... Nézd, erre gondoltam! [...] Képzeld el, összeesett. Azt mondta: Anyáááááá Cyla, hát ezt nem hiszem el, ez tényleg egy Joseph Csáky! Mondom neki, dik, akkó' meg mit izé, kószolgattál fölfelé, Gerikém?” Valóban nehéz volt elhinni, hogy egy valódi, par excellence kubista szobormű rejtőzködött az eldugott kis budai lakásban, hiszen mostanság éppen ezzel a témával foglalkozom. A magyar kubisták művészetét feltáró kiállítás előkészítésén dolgozom idestova nyolc éve kollégámmal, Rockenbauer Zoltánnal.

(Egyébként óriási szerencsém volt az időzítéssel, mert a kis szobor és mindaz, amit Cylánál megnézhettem, csak ideiglenesen tartózkodott Magyarországon, két héttel később szinte minden visszakerült Franciaországba, az ottani rezidenciára.) Az utóbbi pár esztendőben sikerült több mint száz (!!!) elveszett vagy korábban még reprodukcióról sem ismert kubista alkotást lokalizálnom, Csákytól is találtam pár olyan művet – szobrokat, de főleg grafikákat –, amelyeket a monográfus sem ismert korábban, de eredeti, nem sorozatöntésből származó, egyedi szobrot még nem sikerült fellelni. Ráadásul ismerős is volt a szobor formája és polikrómiája, biztos voltam benne, hogy reprodukálva láttam már valahol, legalábbis fekete-fehérben. Hazatérve persze azonnal Félix Marcilhac Csáky-monográfiáját ütöttem fel, és gyorsan előkerült a mű reprodukciója, két különböző helyen is a könyvben.²¹ Éppen száz évet lappangott a kis festett terrakottaszobor, ám sajnos a monográfus már nem érthette meg, felfedezéssel szinte egy időben hunyt el marrákesi otthonában.



Balról jobbra: Csáky József névjegykártyája; 1937. augusztus 22-én kelt levele Windt Klárának; Csáky József az első világháború idején francia uniformisban, archiv fotók

A „catalogue raisonné” adataiból kiderül, hogy a szobor a Csáky és Rosenberg között köttetett exkluzív szerződés értelmében a galériához került, aki viszont egy évvel később, 1921-ben száz frank haszonnal továbbadta a kor egyik legnagyobb gyűjtőjének, Jacques Zoubaloffnak, aki aztán a komplett gyűjteményével egyetemben 1935-ben elárverezte.

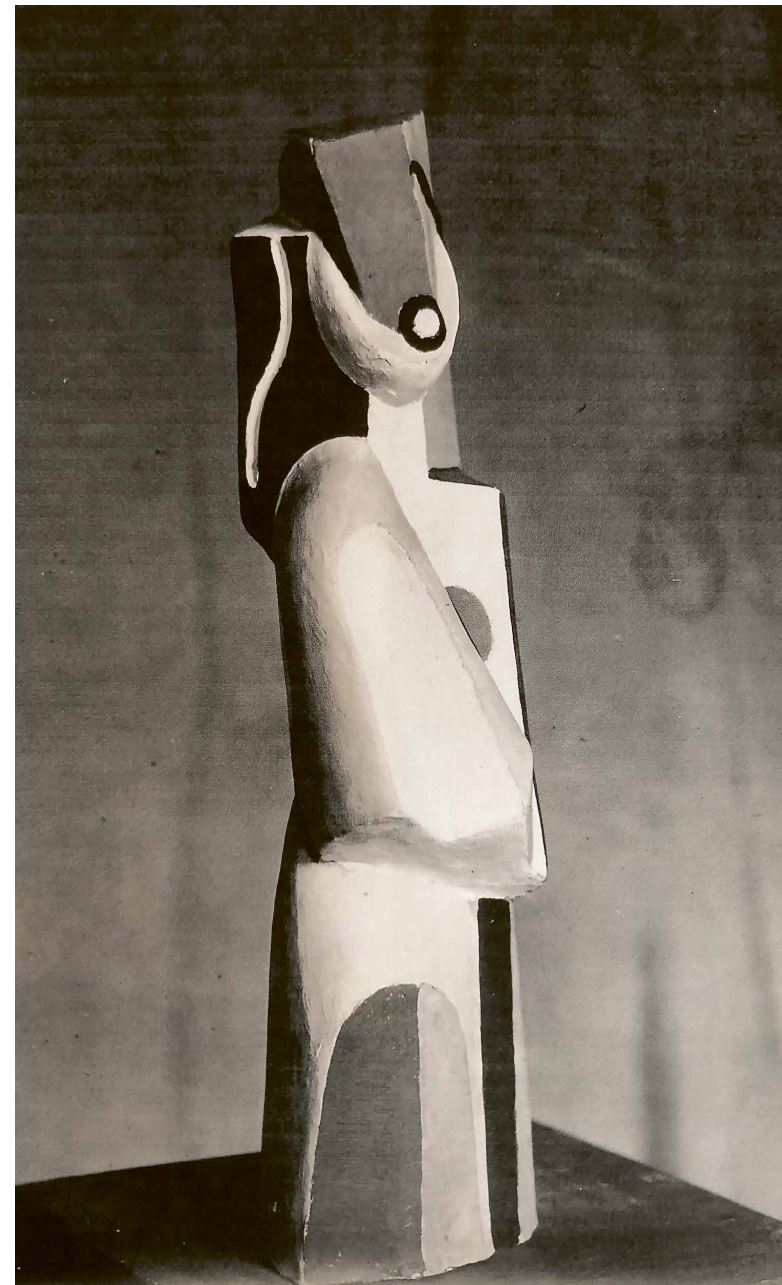
Azonnal felmerült a kérdés, hogy amennyiben igaz, ami az oeuvre-katalógus adataiban áll, miként kerülhetett Cylákhoz a kis szobor, akik azt állítják, hogy az eredetileg Windt Klára (Clara Windt) tulajdona volt, Cyla dédnagynénijéé. Juliska húgáról van szó, aki Párizsban és annak környékén nevelőnőként kereste kenyerét. Cylák elmesélése szerint Csáky hosszú ideig udvarolt Klárának, aki ajándékként kapta ezt és egy másik, szintén terrakotta, de kisebb és már későbbi, nem a kubista periódusból származó szobrot a művésztől. A szobor/szobrok felfedezésén felül hasonlóan érdekes volt ennek a titkos szerelmi szálnak a felbukkanása is, ugyanis erről korábban a szakirodalom mit sem tudott. Bizonyítandó, hogy nem csupán „intrigue amoureuse”-ről és nem is csak

családi legendáról van szó, a szobor mellé hamarjában előkerült nyolc kis boríték is Csáky írásával, Clara Windtnek címezve, majd Mentonban Annamáriánál még további három levéllel gyarapodott e titkolt szerelem bizonyítéktára. A levelek tartalmából egyértelműen kiderül, hogy hosszú, szenvedélyes liezon alakult Klára és az akkor már évtizedek óta házas, sőt két leánygyermeket nevelő Csáky között. A borítékokból előkerült két, még az első világháború idején készült fotográfia is Csákyról, katonaruhában. Ezek a különleges, egyetlenként ismert példányok most kerülnek első ízben reprodukálásra, ahogy a színezett szobor is (legalábbis színesben).

Visszatérve a proveniencia rejtélyére, az is felmerült persze azonnal, hogy a „catalogue raisonné” adatai nem tévednek, valóban megjárta Zoubaloff kollekcióját is a mű és persze a Windt Klára-sztori is igaz – ami masszívnak tűnik, mint a gránit. Igaz lehet, ha Zoubalofftól, miután elárverezte a szobrot, valahogy vissza került a szobor a művészhez, de erre még nem találtam meggyőző magyarázatot, hacsak a művész vissza nem vásárolta. Igaz lehetne mindkét állítás abban az esetben is, ha két különböző szoborról,

azaz egymás variánsairól vagy kópiáiról lenne szó. Ezt a felvetést azonban hamar elhessegethettem, ugyanis rendelkezésemre állt az eredeti szoborról 1920-ban készült jó minőségű archív fotokópia, amelyet Amélie Marcilhac bocsátott rendelkezésünkre még tavaly májusban, mikor a galériájukban átnézhattuk a teljes Csáky-dokumentációt.²² Ekkor persze még mit sem tudtam a szobor létezéséről, mindenesetre lefotóztam mint *Wanted*-képet, gondolván jó lesz majd a kiállításához. Jól is jött most ahhoz, hogy összehasonlítsam az eredeti szoborral. Mivel az eredeti fényképfelvétel megfelelően jó minőségű, alkalmas volt az összehasonlításra, és egyértelművé vált, hogy a kezemben tartott szobor ugyanaz, ami a Marcilhac-féle monográfiában is szerepel. De akkor hogy jönnek ide az eladási adatok, ha a művet maga Csáky ajándékozta Klárának?

Az eredeti fotokópia hátoldalán szerepelt egy rövid, kézzel írott adatolás²³ és felette a klisé referenciaszáma: 360/7099. A Centre Pompidou Kandinsky könyvtárában szerencsére már korábban befotóztuk Léonce Rosenberg Csákyra vonatkozó dokumentumanyagát, így a fotóklisék lajstroma is (legalábbis egy



Fotó Csáky József *Női figura* című terrakottaszobráról, 1920

Fotó: © Marc Vaux / HUNGART © 2020

kivonat) rendelkezésre állt.²⁴ A listában a fenti szám alatt csupán ennyi szerepel: „*Sculpture*”. Nem sokkal feljebb (a sorszámokban hiány és ugrás van), a 328-as szám mellett viszont sokkal inkább a szobrunkra illő cím és adatok láthatóak: „*Figure terre [cuite] polychr.[omé]*”. Hogy arról megbizonyosodhassak, a számo-

zásban vagy valahol máshol történt-e tévedés – már ha egyáltalán történt –, mindenképpen látnom kellene a 328-as számú fotót is, de az jelenleg nem áll rendelkezésemre, ehhez egy újabb párizsi kutatóútra lenne szükség. A koronavírus miatt erre egy darabig nem is gondolhatok. Az is elképzelhető, hogy

létezett egy másik, teljesen más kompozíciójú polikróm-terrakotta szobor is, de ennek nyoma a monográfiában nem található. A „catalogue raisonné” adatai között az is szerepel, hogy a szóban forgó mű – tehát amelyről fényképfelvétel is van – szignált, ehhez képest a fotón látható művön és a vele azonos



Windt Klára (Clara Windt),
archív fotó



Windt Klára férjével,
Hans Günther Schulzéval,
archív fotó

most előkerült szobron nem látható jelzés. Ez minden bizonnyal egyszerű adattévesztés.²⁵ Ugyanitt olvasható, hogy a mű elkészülte 1920. augusztus 6-án került regisztrálására, október 18-án került megvásárlásra ötszáz frankért, eladása Monsier Zoubaloffnak pedig 1921. december 21-én történt hatszáz frankért.

Csáky egy Rosenberghez írott, 1920. október 15-én kelt levelében arról értesíti galériását, hogy a terrakottaszobor, amit már korábban látott, elkészült, színezése is megtörtént, és várja, hogy 16-án találkozzanak, tehát a fenti adatok helyesnek tűnnek, legalábbis addig, amíg Rosenberghez került a szobor.²⁶ Fentebb már említésre került, hogy Zoubaloff 1935-ben az Hotel Drouot-ban elárverezte gyűjteményét. Az interneten sikerült megrendelnem az eredeti katalógust, amelyben valóban szerepel Csákytól egy festett terrakottaszobor *Figure de femme* (Női figura) címen.²⁷ Ez a cím nagyon is ráillik a most előkerült szoborra, eddig nincs gond. A méretbéli adatok azonban nem teljesen stimmelnek, ugyanis a most előkerült szobor magassága harminchat centiméter, míg a katalógusban harmincnolc szerepel. Persze téves mérés is

lehetett, vagy annak idején a belül üreges, ingatag terrakotta esetleg kaphatott egy ideiglenes vékony talapzatot. Mivel a szoborról nincs reprodukció a Zoubaloff-féle katalógusban, nehéz eldönteni, hogy vajon valóban a most előkerült szobrot árvereztette el a kiváló gyűjtő, vagy egy ma még azonosíthatatlan Csáky-terrakottát.

Egy biztos, Csáky valamikor a 30-as években ajándékozta a szobrot (azt a szobrot, ami a monográfiában is reprodukálásra került!) Windt Klárának, aki élete végéig megőrizte azt. Az sem teljesen érdektelen, hogy Klára élete és a szobor sorsa hogyan alakult a továbbiakban. Klára feltehetőleg sógora, Bálint Rezső révén ismerkedett meg Csákyval.²⁸ Rapszodikus viszonyuk 1932 és 1937 között tartott, legalábbis a levelek tanúsága szerint. A liezon talán a feleség tudtával zajlott, ugyanis ismeretes, hogy ő maga, Marguerite is bőszen, nyíltan csalta férjét ezekben az években.²⁹ A francia regénybe illő tipikus szerelmi történetbe belépett még egy férfi Klára oldalán, aki a Csákyval folyó afférral párhuzamosan megismerkedett egy német fiatalemberrel, Hans Günther Schulzéval, aki akkoriban francia tanulmá-

nyai és munkája miatt tartózkodott Párizsban. Közöttük is szerelmi viszony bontakozott ki, aminek a második világháború kitörése sem vetett véget. Hitler még a háborút megelőzően visszarendelte a német férfiakat Németországba, így Günthert is hazahívták, bevonult, majd Franciaország megszállásakor visszavezényelték Párizsba, ahol jó francia nyelvismerete miatt a lehallgatásokban működött közre. Günthernek fogalma sem volt arról, hogy Klára, aki egyébként egyházi intézetben nevelkedett, zsidó, így fel sem merült benne, hogy szerelme nem kompatibilis vele. Viszonyuk a német megszállás alatt is folyt, Günther egyenruháját a lépcsőházban civilre cserélve látogatta Klárát a legvésebb napokban is. A háború után is együtt maradtak, majd össze is házasodtak. Klára 1974-ben halt meg, és soha, egy szót sem ejtett származásáról. Halála sokkolta Günthert, mert ez a két ember szinte csak egymásnak élt. Harminc évig nem nyúlt semmihez, mindent úgy hagyott, ahogy Klára életének utolsó napján volt. Ruhája kiakasztva, két Guerlain parfümös üveg mellett állt a Csáky-szobor, rajta Klára gyöngysora. Günther a gyász időszakában találkozott Klára egyik barátnőjével, aki

beszélgetés közben megjegyezte, hogy Klárának mekkora szerencséje volt, hogy túlélte a vészkorszakot. Günther összeomlott, hiszen többször is rákérdezett Klára zsidó származására annak idején, amikor szüleinek bemutatta. Szülei ugyanis gyanakodtak, de ő maga biztos volt Klára szavában, aki váltig tagadott. Mindez inkább szépíró tolláért kiáltó történet, de a szobor megőrzése és mostani szerencsés előkerülése a művészettörténet-kutatás szempontjából is rendkívül jelentős. Fontos azért, mert Csáky kubista korszakából nem ismerünk más színezett terrakottaszobrot, tehát abszolút unikális darabról, a kubizmus nemzetközi történetében is jelentős felfedezésről van szó. Legalább ennyire fontos a mű életművön belüli szerepe, ugyanis Csáky ebben az időszakban stílusváltás előtt állt, ez az első, bár még igen bizonytalan lépése az art deco irányába, főleg, ha megvizsgáljuk, hogy a következő hónapokban és néhány esztendőben milyen hasonlóan színezett kőszobrokkal és reliefekkel rukkolt elő. Ide sorolható egy

egész sorozat akvarellje is, amelyeken a kubizmus formavilágából építkezve elindult egyrészt egy letisztultabb, olykor az absztrakció felé mutató irányba, ugyanakkor a dekorativitás felé is. Főleg az ajkak minimalista lekerekítése és a haj hullámainak stilizált megformálása köszön vissza majd az 1920–22 között készült műveken, amelyeknek ez a kísérleti darab az őse, a legfontosabb előzménye. (Csak zárójelben és pusztán a poén kedvéért jegyzem meg, hogy az art deco egyik legnagyobb magyar plakáttervező mestere, Berény Róbert híres *Modiano* plakátján nagyon hasonló megoldásokkal találkozunk.) Mindenesetre a most felfedezett terrakotta határozottan a kubista művek sorába illeszthető, így a tervbe vett *Magyar kubisták* című kiállításunknak minden bizonnyal az egyik legmegbecsültebb darabja lesz. Érdekes adalék, hogy a család tulajdonában volt még egy Csáky-szobor. Kellermann Dezső lányáról tizenkét éves korában faragott egy büsztöt a művész, de ezt még sem azonosítani, sem lokalizálni nem sikerült.³⁰ Van még bőven mit „megwantedolni”!

Családtörténet 5. fejezet Révaiék

Meglehetősen távoli családtagokról van szó, ám mégis a családtörténet fontos részét képezik. Első látogatásom alkalmával foghíjának tűnt néhány fal, hiányoztak a képek itt-ott. Kiderült, hogy egész sorozatra való fotó vendégszerepelt ekkoriban a Várban a BTM *Au Revoir!* című kiállításán, elsősorban Révai Ilkától, akinek Kassákról készült emblematis portróját ki ne ismerné? Másik, számomra korábban ismeretlen Kassák-fotója a *Ma* volt Váci utcai helyiségében rendezett, 1919-es kiállításának katalógusában szereplő, legalább annyira erős.³¹ A Révai-műterem kis reklámgrafikáját szintén a Kassák nevével fémjelzett *Ma*-kör egyik embere, Bortnyik Sándor tervezte. Bár nem foglalkozom fotótörténettel, az mégis feltűnt, hogy mennyire nincs feldolgozva Révai Ilka életműve, holott az aktivizmushoz is köthető fotográfusnő nem csupán fényképészeti tevékenységével, de a kor egyik fontos, az avantgárdkutatás



Ismeretlen fényképész (talán Révai Ilka): André Kertész és Révai Éva egy négyfős társaságban (részlet), 1927 körül, archív fotó és Bortnyik Sándor: Révai Ilka fényképészeti műtermének reklámgrafikája, 1919





Révai Ilka Kassák Lajosról készített fotójának reprodukciója, 1919



Révai Ilka fényképfelvétele lányáról, Éváról, 1920-as évek

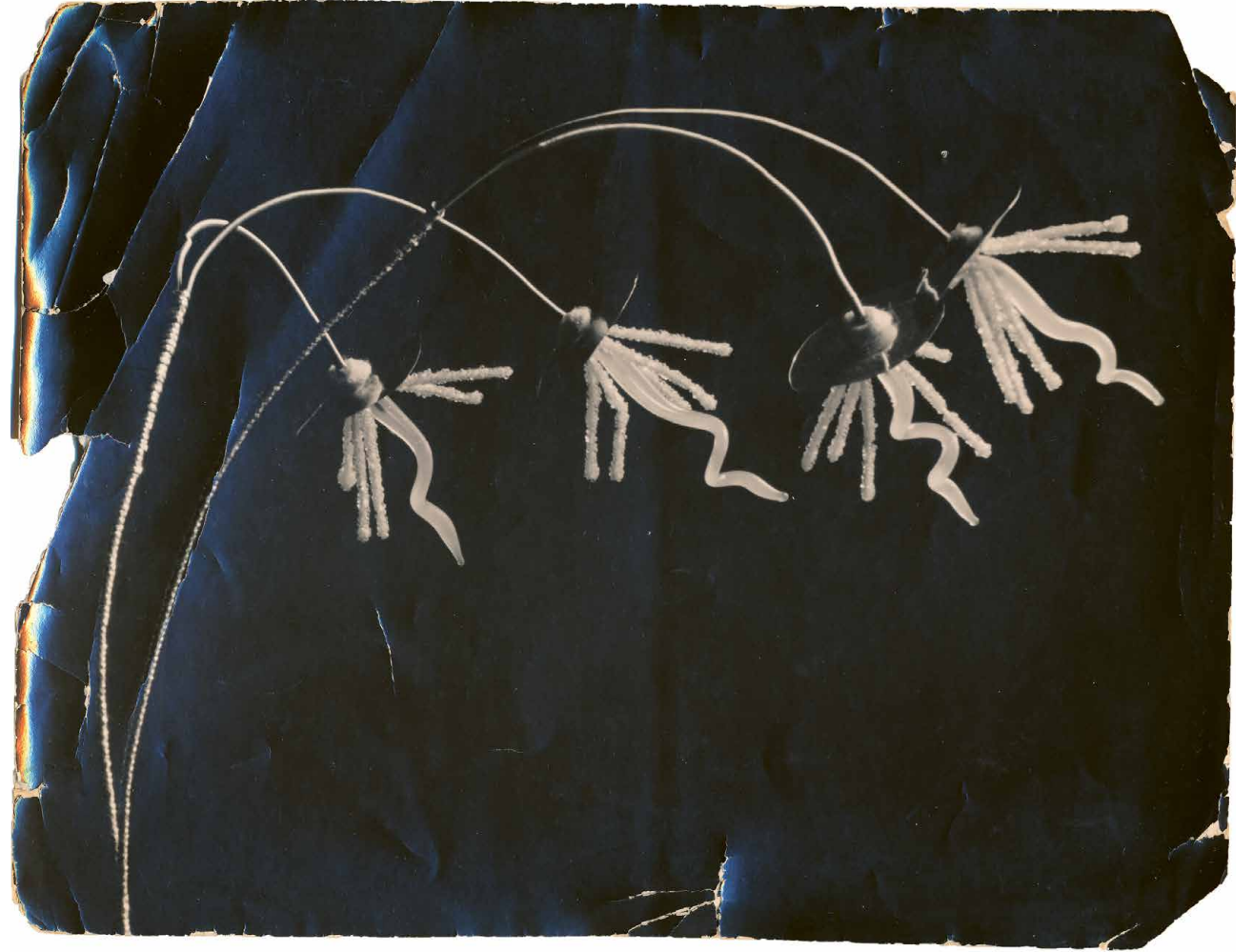


André Kertész: Révai Ilka fényképész nő és leánya, Éva, 1927, Párizs, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét
HUNGART © 2020

szempontjából is jelentős intellektuális szalonjának házigazdájaként is felhívja magára a figyelmet. Modern írók, költők, művészek és persze más fotóművészek is eljártak a Szentkorona utcai lakásban és műteremben tartott összejövetelekre, olyan, akkor kezdő fiatal alkotók is, mint például József Attila, aki Révai Ilka lánya, Éva iránt táplált viszonzatlan szerelmének emlékét versbe is öntötte.³² Az talán csak látószólag erősíti írásom pengeélen táncoló bulváros jellegét, ha megemlítem, hogy az elutasított ifjú poéta Éva anyjához futott, s az akkor ötvenkét éves, szépnek vagy vonzónak a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető Ilka asszonynál talált vigaszra, hiszen ez sem városi legenda, maga József Attila vallott róla.³³ Hamar kiderült, hogy nem igazán Ilkához, hanem sokkal inkább lányához, Évához kötődnek régi és egészen friss családi emlékek az örökösök, Cylák körében, hiszen Révai Éva 2006-ban hunyt el, százegy évesen.³⁴ Az ő életműve még annyira sem ismert, mint édesanyjáé, holott több szállal is kötődött Párizs művészeti életéhez.

Úgy tűnik, egyfajta múzsaszerepet osztott rá az élet, ugyanis József Attila után, már Párizsban, rövid ideig André Kertész is csapta neki a szelet. Kertész több portrét és anyjával közös kettősportrékat is készített Éváról, illetve Ilkáról. Éva bevonta egy művészeti projektjébe is André Kertészt, megkérte, hogy fotografálja le néhány iparművészeti munkáját, modern művészi művirágait, amelyeket selyemből és organzából készített a híres párizsi divatdiktátor, Paul Poiret szalonja számára. Révai Éva még Budapesten kezdett eredeti, Japánból hozatott selyemből művirágokat, elsősorban harangvirágokat készíteni, ezek leginkább kalapdíszek, illetve kabátok kiegészítői voltak. Az 1920-as évek második felében ezekkel az egyedi munkáival robbant be Párizs divatéletébe, s hamar a legnagyobbak közelébe került. Az 1925-ös párizsi Salon d'Automne-on is nagy sikerrel állította ki modern hangvételű divattárgyait, sőt Londonban, majd Németországban és Olaszországban is aratott babérokat. Nemzetközi sikereiről sorra számoltak be az újságok és divatlapok. Az artisztikus selyem művirágokból sajnos csak egyetlenegy maradt mementónak a családnál, és az originális fotókból is csupán egyre lehet 100%-osan rábizonyítani, hogy Kertész objektívén keresztül látjuk; ugyan sok hasonló fotókompozíciót rejt a gyűjtemény, azonosításuk még további kutatásokat igényel. Egyébként pedig mások is fotózták Évát és alkotásait. A legjobb magyar származású fotográfusnők sorában is előkelő helyen szereplő Ergy (ejtsd: Erzsi) Landautól például egy egész sorozatra való fotót rejtett az egyik fiók. Ezek mind Éva vitran-, illetve résine-ékszereit örökölték meg, s a legtöbb esetben az ékszereket viselő modell maga a művésznő volt.³⁵ A garázsából előkerültek az eredeti műgyanta ékszerek is, legalábbis egy komoly hányaduk, sőt Éva szerszámai is, amikkel ezeket, az akkor rendkívül divatos, sőt kifejezetten sikkes ékszereket készítette. Annamari elmesélte, hogy Éva Poiret egyik grandiózus divatbemutatójának díszletébe is bedolgozott. A bemutatóra Poiret hatalmas yachtján került sor, ahová elválasztó elemként egy mester-

séges akváriumot építettek be, melyben a vízinövényeket Éva selyemmunkái imitálták. (Egyébként Éva Paul Poiret elegáns divatszalonjában megismerkedett Fedák Sárival is, aki szintén a híres tervezőtől öltözködött.) Dolgozott más divatcégeknek, például a Worth Parisnak, a Carven-háznak, de még Coco Chanelnek és a Dior-háznak is – ők kiegészítőket, gombokat rendeltek tőle. Néha, amikor nem győzte a megrendeléseket, Berger (vagyis Windt) Juliska is besegített.



André Kertész: Révai Éva művészi művirága Paul Poiret párizsi divatszalonja részére, 1927 körül, magántulajdon
HUNGART © 2020

A két Révai holokauszttal kapcsolatos sorsa is regénybe illő, megrázó. Éva Párizsban maradt és férje, Marsovszky Miklós révén megmenekült, de Ilka hazautazott, ugyanis a nácik közölték, hogy amennyiben a magyarok védeni akarják a magyar származású zsidókat, akkor azt csak otthon tehetik. Ekkoriban Magyarország még szinte páholyból figyelte a háborút, és Ilka számára biztonságosabbnak tűnt a helyzet Budapesten. 1944-ben azonban nyoma veszett, valószínűleg a Dunába lőtték a nyilasok,

vagy bevagyonírozták és valamely náci haláltáborban pusztult el.³⁶ Éva soha nem tudta megbocsátani magának édesanyja halálát. Utolsó levele Ilkától egy kivágott papírlap volt, melynek a teljes tartalmát kiollózta a cenzúra, csakis a megszólítást és az elköszönést hagyták meg. Így küldték el a levelet Párizsba. Ez tőle az utolsó emlék... Annamari és Cyla a mai napig megőrizte ezt is, mint oly sok mindent, amiért csak hálás lehet az utókor. Biztos vagyok abban, hogy e családregény mindegyik fejezetével kapcsolat-



Ergy Landau: Révai Éva az általa tervezett és kivitelezett vitran-ékszerekkel, 1930-as évek
HUNGART © 2020



Révai Éva által tervezett és kivitelezett vitran-nyakláncok, alattuk résine-karkötő
Fotó: © Kaszner Nikoletta / HUNGART © 2020

ban lenne még bőven mit kutatni, ugyanakkor már a felület boncolgatása is reményteli művészettörténeti eredményekkel járt. Mindenképpen szeretném kifejezni hálámat Kajdi Csabának, amiért betekintést engedett kincsesládába, és elbűvölő édesanyjának, Annamarinak, aki fáradhatatlanul kereste elő a kutatásomat segítő dokumentumokat az utóbbi hónapokban. A vele készült, olykor igen megrázó, máskor vicces

és kedélyes oral history örök emlék számomra, miközben biztosítja írásom masszív alapját. Köszönet érte! Az is biztosra vehető, hogy egy jó tollú író családregeényt írhatna – sőt valóságos családregeény-folyamot – Cyla felmenőinek történetéből. Bestseller lenne, gyanítom. Számomra a legnagyobb tanulság mégis az, hogy nem csupán apró, ám ritka kincsek rejtőzködköhetnek még a közelünk-

ben, de akár nemzetközi viszonylatban számottevő, jelentős remekművek is. Ha akár egy fél évvel ezelőtt valaki nekem azt mondja, hogy egy magyarországi influenszer lakásán kubista Csáky-szobrot találok, biztosan kinevetem és legyintek. Most viszont már készülök a következőre!

[1 Ezúton is szeretném kifejezni hálámat, amiért Barki Márton felhívta a figyelmemet erre a fontos forrásra.] 2 Köszönöm Ruszina Ritának a kapcsolatteremtésben nyújtott segítségét!] 3 Bodri Ferenc: Egy elfelejtett magyar könyv Modiglianiról. In: *Művészet*, 1970 /7., 47–48. o.] 4 Erről bővebben lásd: Barki Gergely: Children in the garden. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2002–2004*. 24/9 (MNG Budapest, 2005), 71–72. o. A tusrajz adatai: Berény Róbert: *Festő* (Bálint Rezső rajzol), 1917, papír, vegyes technika, 28 x 22 cm, j.j.l.: Bálint Rezsőnek 1917-es [olvashatatlan] emlékül BerényR, mgt.] 5 Talán máig ez a legteljesebb Bálint Rezső-életrajz. Barki Gergely: Bálint Rezső. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Szerk. Passuth Krisztina – Szűcs György. MNG. Budapest, 2006, 248–249. o. Teljesebb életrajz és az életmű komplexebb bemutatása a közeljövőben várható az *Artmagazin* hasábjain.] 6 Barki Gergely: WANTED – Maga a mű „keresztetik”. In: *Artmagazin*, 2005/7. sz.] 7 Bálint Rezső: Tanulmány. In: *Nyugat*, 1912./ 7., képmelléklet] 8 Bálint Rezső is hivatalos papírjain Berger maradt [Berger Rudolf], ahogy másik fivére, Jenő szintén, de mindketten művészi, illetve írói álnévnek felvették a Bálint nevet. A festő a Rudolfot is magyarosította Rezsőre.] 9 gl.: Egy pesti fiú karrierje és tragikus halála Párisban. In: *Esti Kurir*, 1938. szeptember 17., 6. o.] 10 Várnai Zseni: *Fényben, viharban*. Budapest, 1958; újraközölve: Várnai Zseni: *Egy asszony a milliók közül*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1963 (Bálint Rezsőre és Jenőre, illetve Berger Bélára vonatkozóan lásd: 560–561., 566–569., 608–609., 612–616., 637., 664. o.)] 11 Bálint Rezső: *Peterdi Gábor arcképe*, 1931. Hátoldalon: Peterdi Gábor: *Pipázó önarckép*, olaj, karton, 50 x 36,5 cm, j.b.l.: Gabinak Bálint 931, hátoldalon j.j.l.: Peterdi] 12 Feltételezésemet megerősíteni látszik, hogy Berger Júlia éppen sógora, Berger Béla halála után nyitotta meg a saját galériáját a Montmartre-on. Erről Marsovszky Miklós Bibó Istvánhoz címzett, 1938. augusztus 10-én kelt leveléből értesülünk: „Mire megérkezel, Juliskát már nem találod nálunk. Juliskából boltos lett, szeptember elején képerkedése nyílik a Montmartre-on. Majd ott fogod őt meglátogatni.” Közli: ifj. Bibó István [sajtó alá rendezte]: Bibó István és Marsovszky Miklós levelezése. In: *HOLMI*, 25 évf., 2013/2., 227. o.] 13 Ezúton is köszönöm Básti Annamáriának, hogy kutatómunkámat oly sok adalékkal segítette. Külön köszönet a szkennelésekért és a nizzai ház bejárásáért. Köszönöm feleségemnek, Kohonóczki Júliának is, hogy nyomozásomban társam és segítőm volt.] 14 Kecskeméten a Kellermann familia vezette be az elektromos áramot, ezért a gúnynevük az volt, hogy „a mennykű zsidók”. Kajdi Csaba szóbeli közlése.] 15 Juliska a két fiatalabbik lányát hagyta Budapesten. Zsuzsit, akit kilencévesen zárdába tett és Juditot (Cyla nagymamáját), akit egy magán-csecsemőotthonban hagyott. Mikor Bálint (Berger) Rezső visszatért Brassóból, ahol egy templom kifestésén dolgozott, megtudta, hogy Juliska elutazott, a nagyobbik lányukat, a kilencéves Zsuzsit felvette az Orient Expressre és Párizsba küldte. Juliskát erről táviratban értesítette. Juditot viszont nem találta, mert addigra a csecsemőotthon csődbe ment és az ott lévő gyerekeket különböző helyekre szállították.] 16 Juliska Zsuzsi (Suzanne) nevű lányát Marsovszky Miklósrá és feleségére, Révai Évára bízva Párizsban hagyták a Notre-Dame de Sion rendházban. Nekik rengeteg problémájuk adódott miatta, mert Suzanne mindenkit veszélybe sodort



Révai Éva által tervezett és kivitelezett organza művirágok, 1930-as évek
Fotó: © Kaszner Nikoletta / HUNGART © 2020

felelőtlen viselkedésével. Pl.: A Lutesbe járt táncolni, ami a nációk főhadiszállása volt, vagy másodosztályú jeggyel első osztályon utazott. A nációk által megszállt Párizsban mindez elképesztő felelőtlen-ség volt, hiszen azonnal elvihettek volna mindenkit. Ekkor még Révai Ilka, Révai Éva édesanyja is Párizsban volt. (Róluk még szó esik!) Kajdi Csaba közlése.] 17 Kajdi Csaba és édesanyja véleménye szerint nagyon valószínű, hogy Juliska Judit nevű lánya (Annamari édesanyja, Cyla nagymamája) nem Bálint (Berger) Rezsőtől származik, hanem Kellermann Dezsőtől. E miatt Juditot meg is tagadta a Berger család. Így viszont a vér szerinti rokonság valóban fennáll.] 18 Erről lásd: Kellermann Dezső és felesége, (Windt) Júlia levele Bajomi Lázár Endrének 1971. május 5-én, mgt. Közli: Tüskés Anna, HAS, Research Center for the Humanities [MTA BTK], Ref.: BLE PC 315.] 19 Dezső a későbbiekben együtt dolgozott Párizsban élő fiával, Michellel, aki a Sorbonne építész karán végzett, de hamar rájött, hogy sokkal jobban érvényesül és anyagilag is jobban profitál a műkereskedelemmel. Édesapjától elsajátította, megtanulta a műkereskedelem minden fortélyát, csínját-bínját, vérbeli kereskedővé vált mindamellett, hogy kitűnő Derain-szakértőként is számon tartották.] 20 Michel Kellermann 1914-ben született, Czóbel ekkor még Franciaországban tartózkodott, feleségével, Isolde Daig festőművésznővel és kislányával, az akkor nyolcéves Lisával együtt a Párizs közelében fekvő Montmorencyban laktak.] 21 Félix Marcilhac: *Joseph Csaky. Du cubism historique à la figuration réaliste. Catalogue raisonné des scptures*. Párizs, Les Éditions de l'amateur, 2007, 57., 321. o.] 22 Ezúton is hálásan köszönöm Amélie Marcilhac önzetlen segítségét!] 23 *Csaky / sculpture (terre cuite) / faité en 1920 / Dimension: Hauteur: 37 cent. / Collection Léonce Rosenberg*] 24 Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Párizs. Ref.: Csaky 9600.337] 25 Ezt a feltételezésemet a monográfus lánya, a szintén Csáky-szakértő Amélie Marcilhac is megerősítette, segítségét ezúton is köszönöm!] 26 Csáky József levele Léonce Rosenbergnak, 1920. október 15. Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Párizs. Ref.: Csaky 10422.59] 27 *Catalogue des Tableaux Modernes. Aquarelles, pastels, gouaches, dessins, lithographies de "L'Art Moderne" formant la dernière partie de la Collection Jaques Zoubaloff*, Hotel Drouot, Paris, 26 Novembre 1935. Cat. No.184. *Figure de femme*. Terre cuite peinte. Haut., 38 c.; Larg., 11 c.; Prof., 8 c.] 28 Arra tekintve, hogy Csáky és Bálint szoros kapcsolatban álltak, példának hozom Csáky Ernst Lajoshoz írott, 1934. október 9-én kelt levelét, amelyben Bálintra mint barátjára hivatkozik. MNG Adattára, Ltsz.: 4584/7] 29 „[Csáky] 1912-ben – 24 éves korában – megnősült. A 18 éves izgalmas, aszimmetrikus szépségű lány festő és szobrász barátainak állt modellt – csak neki jutott eszébe, hogy feleségül vegye. Tüzes, érzéki teremtés volt, soha hozzá hasonlót nem ismert. Egyébként minden vonatkozásban elviselhetetlen volt. Megcsalta, becsapta, meglopta őt. Húsz évig éltek látszatházasságban, miközben az asszony a művész egy festő barátjának a szeretője volt, akihez végül oda is költözött. A megszállás idején elárulta az asszony a nációknak, így próbált az életére törni. Két lányuk volt, azokkal sem törődött.” Szabó Gabriella: Portrévázlat. In: Csáky József: *Emlékek a modern művészet nagy évtizedéből (1904–1914)*. Budapest, Corvina, 1972, 110. o.] 30 Kellermann Dezső és felesége, (Windt) Júlia levele Bajomi Lázár Endrének, i.h.] 31 *Révai Ilka demonstratív fénykép-portré kiállításának katalógusa*, 1919] 32 József Attila: *Kiszombori dal*, 1927 vége] 33 Valachi Anna: „A nő számomra rejtély” – *József Attila asszonyai*. Noran Libro Kiadó, 2013] 34 Révai Éva biográfiai adatai általában tévesen jelennek meg a szakirodalomban, a pontosítást ezúton is köszönöm Kajdi Csabának.] 35 Révai Éva sokféle alapanyaggal dolgozott a 30-as években. Leginkább a hevítetten formálható, olykor áttetsző műgyanta, a résine vagy a vitran volt kedvelt alapanyaga, de dolgozott bakelittel, később pedig nemesfémekkel, pl. ezüsttel is.] 36 Lásd: 33. jegyzet

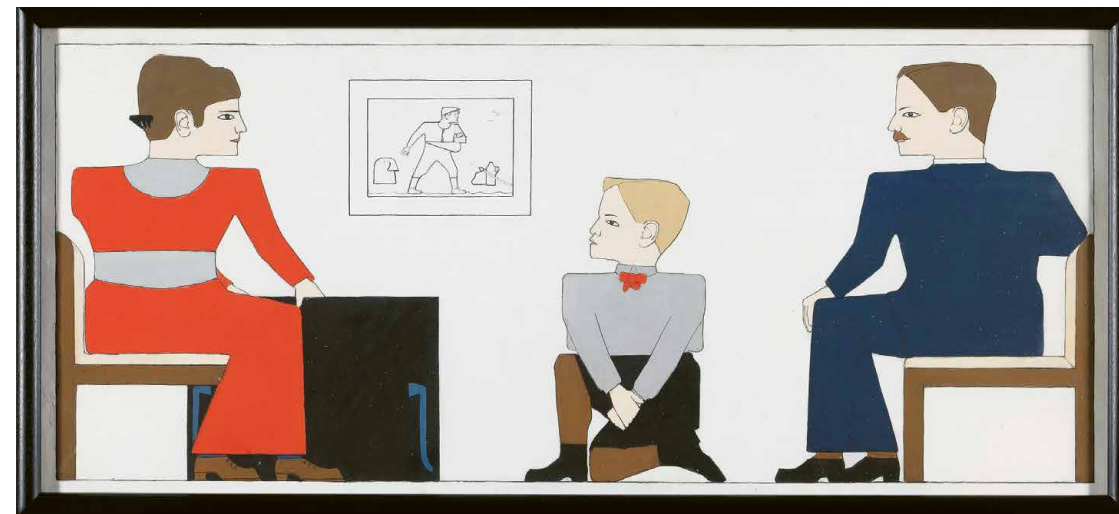
Kinek köszönhető, hogy Csáky József Hollandiában is híres lett?

Németh István

A MŰVÉSZPÁPA Henk Bremmer és a bremmeriánusok



Hendricus Petrus Bremmer, archiv fotó



Ez a mű a Kröller-Müller-ház dolgozószobájának hátsó falát díszítette, és feltételezhető, hogy nemcsak úgy általában ábrázol egy művészetszerető családot, hanem a tulajdonosok magukra ismerhettek a figurákban. Az egyiptomizáló megfogalmazásmód, a választott technika pedig az időtlenség dimenziójába emeli a képnézegetés aktusát.
Bart van der Leek: *Nyomatok nézegetése*, 1915, kazein, cementtábla, 52,8 x 119,4 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

© Kröller-Müller Museum

Hendricus Petrus (Henk) Bremmer (1871–1956) neve Magyarországon sem teljesen ismeretlen, legalábbis szűkebb, szakmai körökben. Elsősorban talán a híres holland műgyűjtő, Helene Kröller-Müller (1869–1939) szakmai tanácsadójaként szoktak megemlékezni róla,¹ de hogy a pályafutását képzőművészként kezdő Bremmer valójában milyen sokoldalú, karizmatikus személyiség volt, s hogy műkritikusként, műtárgyszakértőként, lapszerkesztőként, művészetpedagógusként, műgyűjtőként és műkereskedőként milyen meghatározó, ízlésformáló szerepet játszott a korabeli holland kulturális életben, az talán csak Hildelies Balk 2006-ban megjelent vaskos monográfiájából derült ki igazán.² Nem merném azt állítani, hogy Charley Toorop 1936–38 között készült, s jelenleg az otterlói Kröller-Müller Museum gyűjteményében található csoportképe, a *H. P. Bremmer és felesége kortárs művészek körében* – mely az említett monográfia címlapját is díszíti – túl vonzó alkotás lenne, de elég jól érzékelteti azt a rajongást, szinte már kultuszt, amely kurzusainak lelkes hallgatói, illetve az általa párt-

fogolt kortárs holland művészek (a csoportportré alkotója, Charley Toorop is ezek közé tartozott) részéről akkoriban Henk Bremmer alakját övezte. De miben rejtett valójában Bremmer titka? Hogyan válhatott néhány évtizeden belül egyfajta művészpápává, pontosabban a művészeti élet korabeli pápájává Hollandiában, ahogy azt az említett monográfia címe is sugallja? Milyenek lehettek legendás művészettörténeti-esztétikai előadásai, melyek revelációszerűen hatottak a korabeli közönségre, s milyen szempontok szerint választotta ki az általa támogató, s a Bremmer-klubok hallgatói, az úgynevezett bremmeriánusok körében is népszerűsített kortárs művészeket? Mielőtt kísérletet tennék ezen kérdések megválaszolására, érdemes előjáróban megjegyezni, hogy amikor a félig-meddig autodidaktának számító Bremmer felbukkant, majd mind fontosabb szerepet töltött be a holland kulturális közéletben, még nem kellett feltétlenül művészettörténet szakos egyetemi diplomával rendelkezni ahhoz, hogy valakiből elismert művészeti szakértő váljék, elég ennek érzé-

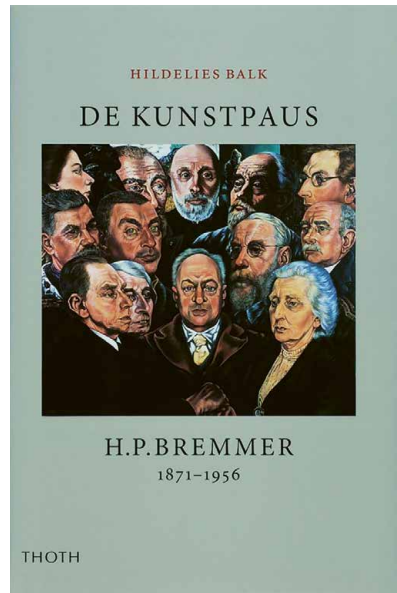
keltetésére a kiváló Rembrandt-szakértőként, s a hágai Mauritshuis egykori igazgatójaként ismert Abraham Bredius (1855–1946) nevét megemlíteni.³ Önálló művészettörténeti tanszékek egyébként is csupán 1907 után léteztek Hollandiában, Willem Vogelsang (1875–1954) vezetésével az utrechti egyetemen, illetve a Wilhelm Martin (1876–1954) által vezetett tanszék Leidenben.⁴ A katolikus kispolgári családból származó Henk Bremmer 1871. május 17-én született Leidenben, ahol apja, Willem Bremmer (1830–1900) kis szállodát üzemeltetett a belvárosban. 1879-ben, nyolcévesen a roermondi St. Louis internátus tanulója lett, s hét éven keresztül, egészen 1886-ig ott is maradt. 1885 táján itt került kapcsolatba J. A. van Gestel maastrichti jezsuitával, akivel gyakran elmélyült lelki beszélgetéseket folytatott. Még az is felmerült, hogy idővel esetleg majd pap válik belőle. Bár élete végül másképp alakult, Bremmer mindvégig komoly érdeklődést tanúsított a spirituális dolgok iránt, s ez később művészetszemlélete formálódásában, illetve az egyes műalkotások megítélésében is fontos szerepet játszott.

**Műkritikusként,
műtárgyszakértőként,
lapszerkesztőként,
művészetpedagógusként,
műgyűjtőként és
műkereskedőként
meghatározó,
ízlésformáló szerepet
játszott a korabeli
holland kulturális
életben.**

Középiskolai tanulmányait már szülő-városában végezte. Ezekben az években kezdett el rendszeresen rajzolni, s lelkesen látogatta Leiden különféle múzeumait. Már ekkor felfigyelt rá Johan Philip van der Kellen (1831–1906), a leideni és az amszterdami Prentenkabinet vezetője, aki megismertette a fiatalemberrel a grafikai gyűjtemény féltett kincseit. Bremmer egyre határozottabb művészi ambícióit jelzi, hogy 1888–89 folyamán egy téli, illetve nyári rajzkurzuson is részt vett a hágai akadémián, de mivel a rajztanári diplomát végül nem sikerült megszereznie, 1890-ben néhány barátjával (Jan Vijlbrief, Henri van Daalhoff és Charles Heykoop) közös műtermet béreltek, s dolgozni kezdtek. Ez az 1890 és 1895 közé tehető első leideni korszak több szempontból is meghatározónak bizonyult Bremmer későbbi pályafutása szempontjából. Ekkor bontakozott ki festői tehetsége, ekkoriban publikálta első kritikáit, s ekkor került baráti, illetve szakmai kapcsolatba több olyan személlyel is,

akik életét, illetve gondolkodásmódját jelentős mértékben befolyásolták. 1892-ben ismerkedett össze például az íróként és publicistaként is ismert Henri Borellet (1869–1933), aki felkeltette érdeklődését a keleti kultúrák, a buddhizmus, illetve a középkori misztika iránt.⁵ Bremmer rövidesen több olyan jelentős holland (Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Floris Verster), s a brüsszeli Húszak csoportjához kötődő belga festővel (Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde) is közeli kapcsolatba került, akik akkoriban az avantgárd művészet vezéregyéniségeinek számítottak Hollandiában, illetve Belgiumban. Toorop, illetve az említett belga művészek hatására festői stílusa is megváltozott.⁶ Ekkortól, 1893–95-ben készíti jellegzetes, pointillista technikával festett tájképeit és csendéleteit.⁷ Kiállításokra beküldött alkotásait rendszerint kedvezően fogadták a kritikusok. Amennyire tudni lehet, még egyes fiatalkori barátai, Jan Vijlbrief (1868–1895),⁸ illetve Johannes Aarts

(1871–1934) is lényegében az ő hatására kezdtek el hasonló modorban festeni.⁹ Szintén még ehhez az első leideni korszakhoz kötődött Rudolf Steinmetz (1862–1940) jogász és szociológiaprofesszorral történt megismerkedése, mely valóban sorsfordítónak bizonyult számára.¹⁰ Az egyetemi karrierje mellett a szélesebb néprétegek kiművelésére is nagy hangsúlyt fektető Steinmetz ugyanis, aki Leidenben maga is tartott társadalomtudományi kurzusokat egyszerű munkások számára, Bremmert kérte fel, hogy hallgatóinak művészeti, illetve esztétikai előadásokat tartson, sőt arra ösztökélte, hogy művészetről alkotott nézeteit publikus formában is közzé tegye. Első kritikái a *De Zuid-Hollander* című napilapban jelentek meg, s ezekben főleg olyan művészekről írt (Matthijs Maris, Floris Verster, Jan Toorop, Johan Thorn Prikker, Isaac Israels, Jean-François Millet és Odilon Redon), akiket a „Tachtigers” (Nyolcvanasok) néven ismert irodalmi-képzőművészeti mozgalom mérvadó kri-



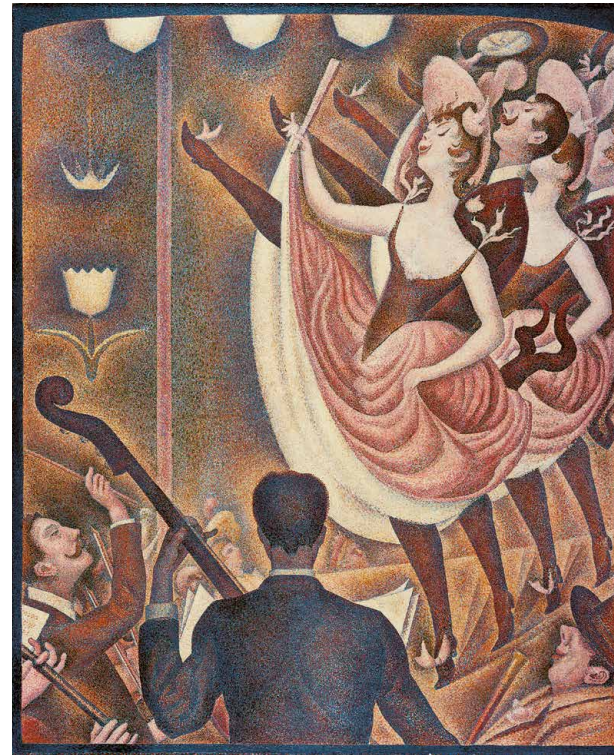
Hildeles Balk 2006-ban megjelent monográfiájának borítója
Fotó: © Artmagazin



Helene Kröller-Müller,
1910 körül, archiv fotó
© Kröller-Müller Museum

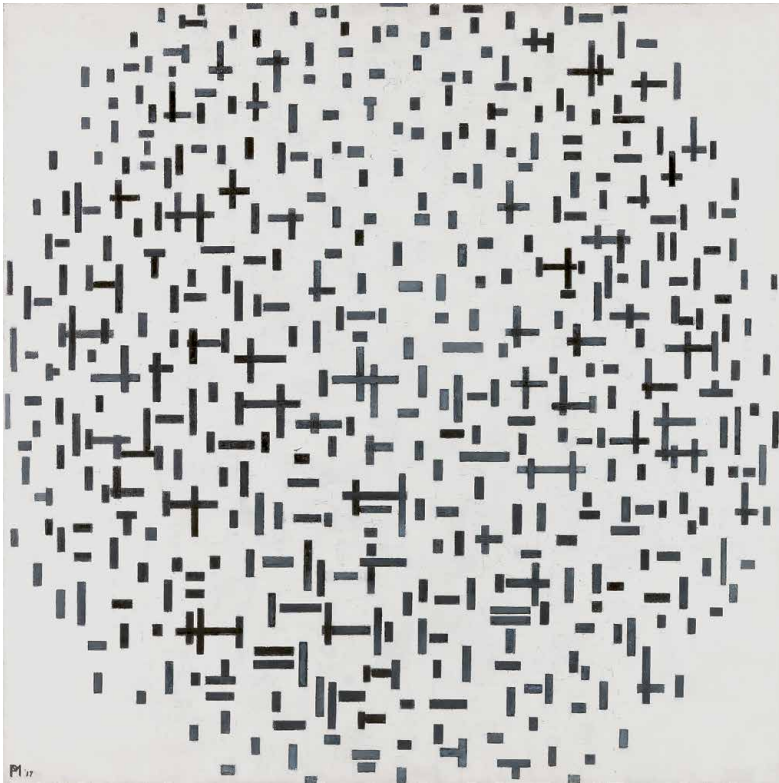
tikusai, így többek közt Frederik van Eeden (1860–1932) vagy Jan Veth (1864–1925) is gyakran méltattak a *De Nieuwe Gids* vagy a *De Amsterdammer* hasábjain.¹¹ Valószínűleg szintén Van Eeden és Veth egyes írásai, illetve Van Gogh 1893-ban a *Mercure de France*-ban publikált levelei irányították Bremmer figyelmét a tragikus sorsú, s néhány évvel korábban elhunyt festőóriásra, akiben művészi ideáljainak tökéletes megtestesítőjét látta, s akinek hollandiai népszerűsítéséért talán mindenkinél többet tett az elkövetkező évtizedek során.¹² Bremmer a vele időközben rokoni kapcsolatba került Steinmetz révén ismerte meg későbbi feleségét is, egy jómódú frieslandi jegyző Hágában élő lányát, aki 1895 októberében kötött házasságukat

követően férjét csakhamar bevezette a felső tízezer körébe. Bremmer előadásainak közönsége ettől kezdve inkább a holland arisztokrácia, illetve a gazdag vállalkozók és családtagjaik köréből került ki.¹³ Művészi ambícióit fokozatosan feladta, s a későbbiekben már nem hivatásszerűen, hanem csupán alkalmanként, saját kedvtelésére foglalkozott festéssel. Felesége, Aleida Beekhuis (1866–1945) nem csupán az anyagi függetlenséget biztosította számára, hanem élete végéig egyengette Bremmer karrierjét, akinek ízlésformáló szerepe (legalábbis a Bremmer-klubok hallgatói, a bremmerianusok körében) idővel meghatározóvá vált Hollandiában.¹⁴ A hágai otthonukban vagy éppen Bremmer valamelyik ismerőse, barátja dordrecht,



Ezt az emblemikus pointillista remekművet Henry van de Velde javaslatára szerezte meg Bremmer 1922-ben Párizsban a Kröller-Müller-gyűjtemény számára. (Két évvel később a másik nagy Seurat-kép, a *La Grande Jatte* is megszerezhető lett volna, de annak Bremmer sokallta az árát.) A mű egyébként a házaspár Van de Velde által berendezett lakásának szalonjában kapott helyet.
Georges Seurat: *A káncán*, 1889–1890, olaj, vászon, 170 x 141 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
© Kröller-Müller Museum

groningeni, haarlemi vagy utrecht-i lakásán hetente 8–10 fős csoportokban tartott, többnyire zárt körű kurzusok közönsége az évek során jelentősen gyarapodott. Az egyre ismertebbé és népszerűbbé váló művészetpedagógus előadásait rendszerint a Németországban már jól ismert összehasonlító műtárgyelemzésekre építette. A magával cipelt koffernyi szemléltető anyagból (újságkivágások, műtárgyfotók, grafikák, nemritkán kis méretű festmények vagy szobrok) válogatva rendszerint két-két művet hasonlított össze azzal a céllal, hogy ezek vonalvezetését, szín- és fénykezelését, kompozíciós felépítését, s egyéb stílári sajátosságait elemezve felnyissa hallgatói szemét, s rávezesse őket



Mondrian plusz-minusz kompozíciókként is ismert *Móló és óceán* sorozatának első darabját Bremmer 1915. október 3-án vásárolta meg Helene Kröller-Müller számára. Annak a műnek a jelentőségét az adta, hogy különösen jól érzékeltette az utat, ami a látványtól az elvonatkoztatás fázisain keresztül a felszín mögött rejtőző spirituális lényeg megjelenítéséig vezetett. Mondrian egy Bremmerhez írt levelében külön is kitért arra, hogy a sorozat első darabja tulajdonképpen befejezetlen maradt; nem volt már ideje a „színezésre”, de közben rájött, hogy amit ki akart fejezni, az a fekete-fehér fázisban is tökéletesen érzékelhető volt már, sőt azt tudta továbbfejleszteni egészen addig, amíg a mólón megtörő hullámok képzete egy mai szemmel nézve szinte számítógép által generált rendszerré állt össze. Nem véletlen, hogy ugyanezt a természeti jelenséget vizsgálva a mai mesterséges intelligencia kb. ugyanilyen képet hoz létre.

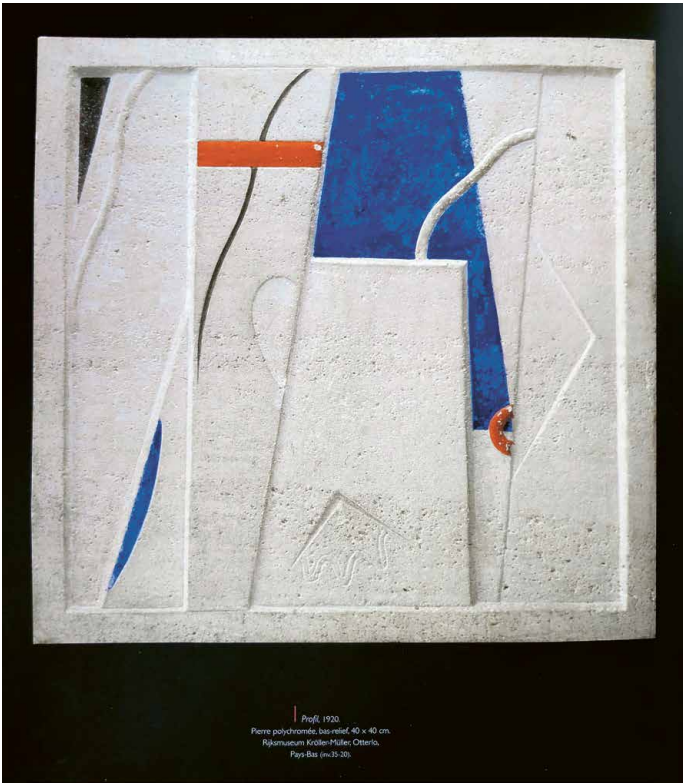
Piet Mondrian: *Vonalkompozíció, második fázis*, 1916–17, olaj, vászon, 108 x 108 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

© Kröller-Müller Museum

az igazi művészet, a valódi művészi minőség felismerésére és értékelésére. Kora pszichoanalitikus kutatásait, s a grafológiát is behatóan tanulmányozó Bremmer egyfajta tudatos misztikusnak tartotta magát; szerinte az egyes műalkotásokban azt a felszín mögött rejtőző, illetve az egyes részletekben rejlő spirituális töltetet, művészi (vagy esztétikai) érzületet, emóciót kell keresnünk, mely a művész sajátja, s egyedi alkatáról, lelkiállapotáról, a megörökített látványhoz való érzelmi viszonyulásáról, művészi szándékairól árulkodik, továbbá azt az univerzális szellemet, mely kortól és kultúrkörötől függetlenül lényegében minden igazi műalkotásban felfedezhető. Persze korántsem minden mű, illetve művész felelt

meg Bremmer elvárásainak. Míg például nagyra értékelte a flamand primitívek vagy az északi reneszánsz mesterek (különösen Dürer, illetve ifjabb Hans Holbein) egyes alkotásait, ki nem állhatta a 18. századi művészetet, s szinte teljesen elhatárolódott a francia és német expresszionisták kortárs törekvéseitől. Spirituális művészetszemlélete mindenesetre alkalmasnak bizonyult, s nem kis mértékben hozzá is járult más modern stílusirányzatok, így például a kubizmus, a De Stijl csoport egyes tagjai által képviselt, a tárgyi világ háromdimenziós ábrázolásától egyre inkább eltávolodó (de lényegében abból kiinduló) absztrakt művészet, akárcsak a metafizikus festészet, az új tárgyiasság vagy a mágikus realizmus

korabeli legitimálásához.¹⁵ Esztétikai elveit Bremmer nem csupán említett előadásai során, hanem több fontos, ekkoriban publikált írásában is kifejtette.¹⁶ Az általa kedvelt, támogatott modern, illetve kortárs művészek hollandiai népszerűsítésében ugyancsak fontos szerepet játszottak egyes általa szerkesztett és írt művészeti folyóiratok, az 1903 és 1910 között megjelenő (csupán előfizetők számára hozzáférhető) *Moderne Kunstwerken*, illetve az immár bárki által, lapszámonként is külön megvásárolható, 1913 és 1938 között kiadott *Beeldende Kunst*. A karizmatikus kisugárzással rendelkező művészetpedagógus azonban korántsem csupán az előadásai során, illetve különböző publikációiban kifejtett



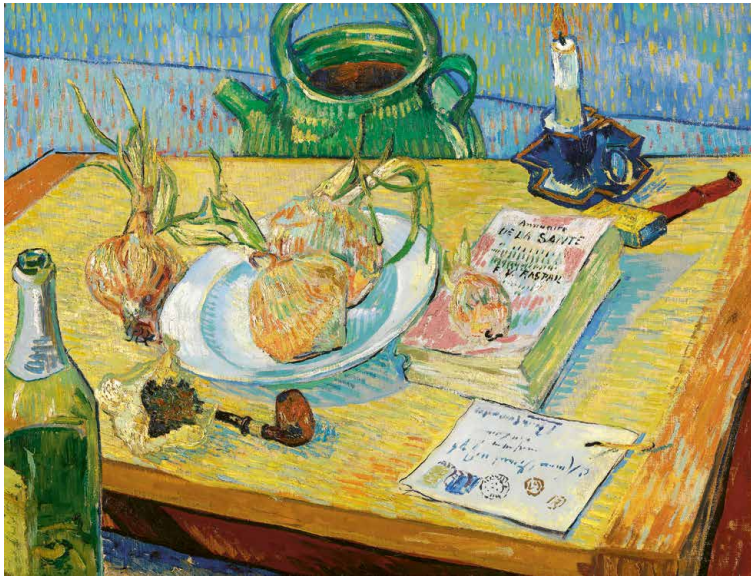
Csáky József 1920-as, *Figura (profil)* című, festett homokkő munkája Félix Marilhac *Joseph Csaky. Du cubism historique à la figuration réaliste. Catalogue raisonné des sculptures (A történelmi kubizmustól a realiztikus megformázásig. Szoborkatalógus)* című, 2007-es könyvében (kiadta: Les Éditions de l'amateur, Párizs)

HUNGART © 2020

nézeteivel gyakorolt nagy hatást az úgynevezett bremmeriánusok körére.¹⁷ Bremmer, aki az évek során maga is egyre intenzívebben foglalkozott műgyűjtéssel, illetve műkereskedéssel, hallgatóit is arra ösztönözte, hogy hozzá hasonlóan ők is lehetőleg minél többet vásároljanak az általa preferált modern hazai és külföldi mesterek (mindenekelőtt Vincent van Gogh, Floris Verster és Jan Toorop, Odilon Redon, Gino Severini vagy éppen Bart van der Leek, Charley Toorop, Piet Mondrian, a magyar származású Vilmos Huszár, Joseph Mendes da Costa, Lambertus Zijl, illetve Jo Rädeker) alkotásai közül. Az 1900-as évek első évtizedeiben valóban jónéhány olyan jelentősnek mondható magángyűjtemény jött létre

Hollandiában, melyek jellege, összetétele egyértelműen Bremmer hatásáról árulkodik.¹⁸ A legismertebb, s egyben legjelentősebb ilyen műgyűjtemény természetesen Helene Kröller-Müller pazar kollekciója volt, aki (lányával együtt) 1905-től ugyancsak rendszeresen látogatta Henk Bremmer hágai kurzusait. A német származású Helene férjével, Anton Kröller (1862–1941) vállalkozóval előbb Rotterdamban, majd Hágában élt. Az 1900-as évek első évtizedeiben a legmódosabb családok egyikének számítottak az országban, a művészetek iránt egyre komolyabb érdeklődést mutató, rendkívül ambiciózus Helenének tehát nem okozott különösebb gondot, hogy jelentős összegeket áldozzon műtár-

gyak vásárlására. Bremmer személyében tökéletes tanácsadóra talált, s már 1907-ben komoly éves honoráriumot kínált fel neki, hogy művészeti szakértőként álljon rendelkezésére, s legyen a segítségére egy valóban értékes gyűjtemény létrehozásában. A műtárgyvásárlások léptéke 1911-et követően vált igazán látványossá, amikor a Kröller-Müller házaspár Hagenben megismerte a Museum Folkwang alapítóját, Karl Ernst Osthaust és pazar gyűjteményét, s miután Helenének csodával határos módon sikerült felépülnie egy nem sokkal korábban diagnosztizált rákos betegségből, arra az elhatározásra jutott, hogy ő Hollandiában hoz létre magánmúzeumot; kollekcióját valóban múzeumi rangra fogja



Vincent van Gogh: *Csendélet egy tál hagymával*, 1889, olaj, vászon, 49,6 x 64,4 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo
© Kröller-Müller Museum



Scipione Pulzone: *Önarchép*, 1564, olaj, vászon, 43,5 x 34,5 cm
Forrás: Wikimedia Commons

emelni, melyet egyben tartva idővel majd az államra hagyhat.¹⁹ Ezt követően Bremmer (hol egyedül, hol megbízójával együtt) rendszeresen utazott Berlinbe, Kölnbe, Brüsszelbe, de főleg Párizsba, hogy helyi műkereskedőktől vásárolt vagy árveréseken megszerzett újabb remekművekkel egészítse ki Helene Kröller-Müller folyamatosan gyarapodó, s egyre jelentősebbé váló gyűjteményét. Az 1920-as évek első felében például csak Léonce Rosenberg párizsi műkereskedőtől egész sor kiváló művet vásárolt, többek között vagy egy tucatnyit a Párizsban élő Csáky József kubista szobrai közül.²⁰ Bár amennyire tudni lehet, Bremmer és Csáky sosem találkoztak személyesen, a magyar származású szobrász alkotásai – részben talán Bremmer említett vásárlásainak köszönhetően is – hamarosan szélesebb körben is ismertté és kedveltté váltak Hollandiában.²¹ Érdemes itt talán megemlíteni, hogy Henk Bremmer még Nemes Marcell régi és modern festők

elsőrangú alkotásaiból álló, nemzetközi hírű gyűjteményének emlékezetes, 1913-as párizsi árverési anyagából is megszerzett néhányat megbízója, Helene Kröller-Müller számára, akinek egyébként már egy évvel korábban, a kollekció 1912-es düsseldorfi bemutatóján volt alkalma megcsodálni a magyar műgyűjtő pazar kollekcióját. Az itt vásárolt képek közül három 16. századi festmény volt, Hans Baldung Grien *Vénusz és Amor* című műve, ifjabb Lucas Cranach *Szarvasvadászata*, s Scipione Pulzone 1564-ben festett *Férfiképmása*, melyet Bremmer akkor még Moroni alkotásának tartott.²² Az említett 1913-as párizsi árverésen vásárolt negyedik festmény Vincent van Gogh 1889-ből származó *Csendélet hagymákkal* című kiváló műve volt (ennek megszerzésére egyébként Helene Kröller-Müllertől nem kapott előzetes hozzájárulást), mely csupán az egyike volt a híres holland festő egykor kimutathatóan Nemes Mar-

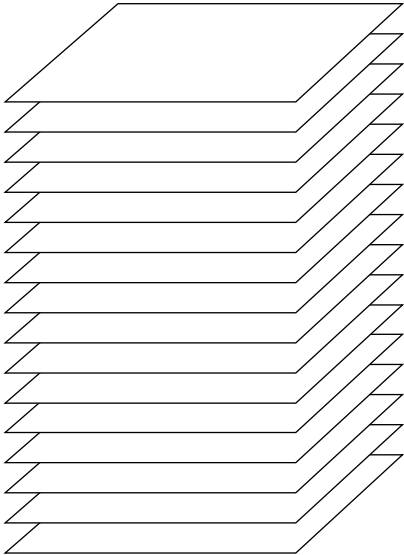
cell birtokában lévő festményeinek.²³ Az 1920-as évekre mindenesetre már a Kröller-Müller familia magángyűjteménye számított a legjelentősebb modern művészeti kollekciónak Hollandiában, mely – elsősorban Bremmernek köszönhetően – Vincent van Gogh és Bart van der Leek festményeiből és rajzaiból különösen gazdag anyaggal rendelkezett.²⁴ Bár a híres magángyűjtemény jelentős része már 1913-tól megtekinthető volt a Müller & Co cég hágai székházának földszinti termeiben, az 1928-tól alapítványi formában létező, majd 1935-ben az államnak aján-dékozott kivételes gyűjtemény méltó bemutatását célzó, Henry van de Velde tervei alapján készült és a Hoge Veluwe nemzeti park területén fekvő új múzeumépület végül csak 1938-ban nyitotta meg kapuit. Hogy művészeti, illetve esztétikai kérdésekben Bremmernek mindvégig milyen komoly befolyása, szinte meghatározó szerepe volt a Kröller-Müller

házaspár életében, azt jól érzékelteti, hogy – bár a modern építészetben korántsem volt annyira jártas, mint a képzőművészetben – még a megbízói által hosszabb-rövidebb ideig foglalkoztatott építészek, Peter Behrens, H. P. Berlage, Ludwig Mies van der Rohe vagy Henry van de Velde építészeti tervrajzait is mindig alaposan átnézte, s kritikai észrevételekkel látta el. Bár művészetszemlélete, melyben a formai, stíluskritikai szempontok sajátos módon keveredtek bizonyos spirituális, illetve emocionális elemekkel, hosszú ideig érezte hatását a Bremmer-

klubok hallgatósága körében, egyes kritikusi joggal jegyezték meg, hogy az a módszer, illetve megközelítésmód, amellyel ő közelít a műtárgyakhoz, nem mindenben felel meg a művészettörténet-tudomány elvárásainak, hiszen műtárgyelemzései során Bremmer rendszerint teljesen figyelmen kívül hagyta a kronológiai és az ikonográfiai szempontokat, akárcsak a forráskutatások aktuális eredményeit. Mindennek nyilván szerepe lehetett abban, hogy a „művészpapa” egyik hollandiai egyetemen sem nyert végül professzori kinevezést, s be kellett érnie

egy néhány évvel halála előtt, 1951-ben a groningeni egyetemről kapott díszdoktori címmel. Tény, hogy Henk Bremmer legfontosabb, s egyben legmáradandóbb alkotása a Kröller-Müller-gyűjtemény létrehozása volt, s hogy neve mindmáig felbukkan olykor a holland vagy a nemzetközi szakirodalomban, az elsősorban ennek köszönhető.²⁵

[1 Helene Kröller-Müller életéről, pazar modern művészeti kollekciójáról és Henk Bremmerhez fűződő szoros, szakmai kapcsolatáról lásd újabban: Eva Rovers: *De eeuwigheid verzameld. Helene Kröller-Müller (1869–1939)*. Amszterdam, Prometheus-Bert Bakker, 2015 [2 Hildelies Balk: *De kunstpaus. H.P. Bremmer 1871–1956*. Bussum, Uitgeverij Thoth, 2006; Rövidített, angol nyelvű változata: Hildelies Balk – Lynne Richards: *A Finger in Every Pie: H. P. Bremmer and His Influence on the Dutch Art World in the First Half of the Twentieth Century*. In: *Simiolus*, 2006/2–3., 182–217. o. [3 Az első szakirányú végzettséggel rendelkező holland művészettörténész Cornelis Hofstede de Groot (1863–1930) volt, de ő is külföldön, a lipcsei egyetemen szerzett diplomát. [4 Marliete Halbertsma: *De geschiedenis van de kunstgeschiedenis in de Duitssprekende landen en Nederland van 1764 tot 1933*. In: *Gezichtspunten. Een inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis*. Szerk. Marliete Halbertsma – Kitty Zijlmans. SUN, Nijmegen, 1993, 45–102. o.; Annemieke Hoogenboom: *Kunstgeschiedenis aan de universiteit: Willem Vogelsang (1875–1954) en Wilhelm Martin (1876–1954)*. In: *Kunstgeschiedenis in Nederland*, Szerk. Peter Hecht – Annemieke Hoogenboom – Chris Stolwijk. Prometheus, Amszterdam, 1998, 25–43. o. [5 Bremmerre később még Spinoza filozófiája, illetve panteisztikus világszemlélete volt jelentős hatással. [6 A Haagse Kunstkring egyik 1892-es, Jan Toorop által rendezett kiállítása volt az első, ahol a holland közönség megismerkedhetett Georges Seurat és Paul Signac pointillista műveivel. Szintén ugyanebben az évben rendezte Toorop ugyanitt az első retrospektív kiállítást Vincent van Gogh műveiből! [7 Szokatlanul élénk színeivel, illetve modernségével kitűnik ezen művek közül Henk Bremmer 1894-ben készült, s jelenleg is magángyűjteményben őrzött alkotása, a *Malom*. [8 A pályáját ígéretes tehetségként kezdő, depresszióra hajlamos Jan Vijlbrief (1868–1895) huszonhét éves korában öngyilkosságot követett el. Váratlan, tragikus halálát egyesek a néhány évvel korábban hasonló módon elhunyt Van Gogh sorsával állították párhuzamba. [9 Bremmernek erről az első, leideni korszakáról: Hildelies Balk: H. P. Bremmer en Leiden. In: *Dageraad van de Moderne Kunst, Leiden en omgeving 1890–1940* (kiállítás-katalógus). Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, 1999, 41–70. o. [10 Rudolf Steinmetzről: *Biografisch woordenboek van Nederland*. Szerk. J. Charité. Amszterdam, 1985, 535–536. o. [11 A Nyolcvanasok körének művészeiről: *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880–1895* (kiállítás-katalógus). Szerk. Richard Bionda – Carel Blotkamp. Van Gogh Museum, Amsterdam – The Burrell Collection, Glasgow, 1991 [12 Bremmer volt az, aki 1911-ben először írt összefoglaló elemzést Van Gogh művészetéről: Henk Bremmer: *Vincent van Gogh. Inleidende beschouwingen*. Amszterdam, W. Versluys, 1911; Hammacher már 1931-ben rámutatott Bremmer szerepére a Van Gogh-kultusz hollandiai kialakulásában. A. M. Hammacher: *Lusten en onlusten in den cultus van Vincent van Gogh*. In: *De Gids*, 1931/2., 98–121. o.; Van Gogh népszerűsítésében egyébként Bremmer komoly riválisának számított Jo Gesina-Bonger, Theo van Gogh özvegye és örököse, akinek talán nála is nagyobb szerepe volt a festő nemzetközi hírnevének megteremtésében, Bremmernek azonban, annak a kapcsolati tőkének köszönhetően, melyre az évek-évtizedek során Hollandiában szert tett, jóval nagyobb, illetve közvetlenebb hatása és befolyása lehetett a hazai művészek, műgyűjtők és műkereskedők körében. Johanna (Jo) Gesina Bonger (1862–1925) életéről, s a Van Gogh-életmű népszerűsítésében játszott szerepéről: Martos Gábor: A sógornő, aki felépítette a Van Gogh nevet. In: *Artmagazin*, 2018/5., 28–35. o. [13 Bremmer közönségével kapcsolatban: Hildelies Balk: *De freule, de professor, de koopman en zijn vrouw, Het publiek van H. P. Bremmer*. In: *Jong Holland*, 1993/2., 4–24. o. [14 Bremmer monográfiusa, Hildelies Balk gyakran idézi Aleida Bremmer-Beekhuis (a hágai Gemeentearchief anyagában őrzött) kiadatlan naplőbejegyzéseit, illetve Bremmer különböző művészekkel folytatott levelezésének egyes részleteit, melyek fontos adalékokat szolgáltatnak a „művészpapa” személyiségét, gondolkodásmódját, művészetszemléletét, illetve kapcsolatait illetően. [15 H. J. Vink: Bremmer, Spinoza en de abstracte kunst. In: *Jong Holland*, 1987/2., 40–47. o. [16 H. P. Bremmer: *Een inleiding tot het zien van Beeldende Kunst*. Amszterdam, W. Versluys, 1906; H. P. Bremmer: *Practisch Aesthetische Studies*. Amszterdam, W. Versluys, 1909 [17 A bremeriánusok köréről már az 1920-as években is úgy beszéltek, mint egyfajta szektárról vagy vallási közösségről, melynek tagjai fenntartások nélkül követték tanítómesterük instrukcióit. Friedrich Markus Huebner: *Moderne Kunst in den Privatsammlungen Europas. Band I: Holland*. Lipcse, 1921 [18 Hogy csak néhányat említsünk ezek közül: Grietie Smith van Stolk és Georgette van Stolk Rotterdamban, Hugo Tutein Nolthenius Delftben, Gerlach Ribbuis Peletier, s Johannes Van der Meulen Utrechtben, míg Charles Henny, illetve Minni Hannema de Stuers Hágában hoztak létre ilyen „bremeriánus” kollektíót. [19 Sam van Deventer: *Kröller-Müller, de geschiedenis van een levenswerk*. Haarlem, 1956, 47. o. [20 *Sculpture in the Rijksmuseum Kröller-Müller*. Szerk. Marianne Brouwer – Riejo Brouns. Amszterdam, Joh. Enschede Amsterdam bv., 1992, 76–78. o. [21 Virág van der Sterren: Csáky József. Egy francia–magyar szobrászművész holland kapcsolatai. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 2010/1., 15–44. o. [22 Eva Rovers i.m. *De eeuwigheid verzameld*. 2015, 244–245. o. [23 A *Csendélet hagymákkal* című képről, illetve az egykor Nemes Marcell birtokában lévő Van Gogh-festményekről: Molnos Péter – Geskő Judit: Vincent van Gogh művei Magyarországon. In: *Van Gogh Budapest* (kiállítás-katalógus). Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006, 105–129. o. [24 Hildelies Balk: *De volle groothed van zijn ziel. Bremmers hartstocht voor het werk van Vincent van Gogh*. In: *De schilderijen van Vincent van Gogh in de collectie van het Kröller-Müller Museum*. Szerk. Toost van Kooten – Mieke Rijnders. Otterlo, 2003, 428–435. o.; Teio Meedendorp: *Tekeningen en grafiek van Vincent van Gogh in de collectie van het Kröller-Müller Museum*. Otterlo, 2007. A Helene Kröller-Müller által már 1914-től rendszeresen foglalkoztatott Bart van der Leek ugyancsak Bremmer kedvencei közé tartozott. A sokoldalú festő és mecénása kapcsolatáról árnyalt képet nyújtott az otterlói Kröller-Müller Museum közelmúltban rendezett *De Meccenaas en de Verversbaas* (2017–18) című kiállítása. [25 A Kröller-Müller múzeumról magyarul: Szikra Renáta: A Kröller-Müller. In: *Artmagazin*, 2015/7., 24–29. o.



Gosztonyi Ferenc

„HOMMAGE À CÉZANNE” Megjegyzések Berény Róbert Sziluettes kompozíciójáról (1911)

Bevezető: 1911 – A magyar cézanne-izmus kulcséve

Nagy valószínűséggel kijelenthető, jöllehet Paul Cézanne magyarországi recepciójáról, az évtizedeken átívelő, sokszereplős művészet(történet)i-teoretikus folyamatról még nem készült monografikus feldolgozás, hogy 1911 tekinthető a magyar cézanne-izmus egyik, ha nem épp a legfontosabb kulcsévének. 1911 áprilisában nyílt meg a Nemzeti Szalonban a Nyolcak második kiállítása, amely az 1906-ban elhunyt Cézanne-t, helyesebben (találkozni fogunk még ezzel a szókapcsolattal) „Cézanne hagyatékát”, minden korábbinál hangsúlyosabban állította az érdeklődés középpontjába. A tárlatról megjelent kritikákban a csoport egyes tagjainak pozicionálása, illetve a művek értelmezése kapcsán az aixi mester neve is rendre szóba került. A kiállítás bezárása után megjelent írásában a Nyolcak legbefolyásosabb tagja, Kernstok Károly is „a Cézanne-től tanulás” szempontjából tette mérlegre bemutatójuk (relatív) eredményességét.¹ 1911-ben Kernstok mellett, többek között, a csoport legfiatalabb tagja, Berény Róbert is Cézanne „őszinte és bevallott” megértőjének számított.² A Nyolcak második kiállításának katalógusbevezetőjét a még Berénynél is fiatalabb kritikus, Feleky Géza írta; esszéje a magyar cézanne-izmus egyik legfontosabb dokumentuma. Bevezetőjében Feleky külön kiemelte, hogy a tárlaton négy „monumentális” – az impresszionisták képeivel már méreteiben is opponáló – festmény látható. Kernstok *Lovasok a vízparton* (1910), Berény *Sziluettes kompozíció* (1911), Márffy Ödön *Hármas akt* (1911) és Pór Bertalan *Hegyibeszéd* (1911) című műveit említette. Berény *Sziluettes*éről ekképp nyilatkozott: „A négy nagy kép közül két-ségkívu l Berényé a legmeglepőbb, az ő látomásának sorsa döl el leginkább az első pillanatban a szemlélő számára [...]”.³ (A festménynek az 1911-es kiállítást követően

nyoma veszett és csak remélni lehet, hogy a megtalálása érdekében Barki Gergely által kezdeményezett, az *Artmagazin*ban elindított *Wanted* akciók sikerrel járnak.) A folytatásban Feleky a stíluskapcsolatok körülírását sem bonyolította túl: „*Berény képe előtt egyszerűen Cézanne-t említeném* [...]”.⁴ Tanulmányomban én is ezt a nyomvonalat követem, amikor a *Sziluettes*szel összefüggésbe hozható problémák közül, a koncentrált tárgyalás érdekében, csak a mű speciális, nemzetközi összehasonlításban is egyedülálló cézanne-izmusának kifejtésére koncentrálok. Terjedelmi okokból nincs mód a *Sziluettes* korábbi szakirodalmának áttekintésére sem. Ezúttal csak két alapvető – tanulmányom gondolatmenetére is ható –, közel-múltbeli publikációt említek. A 2010–11-ben Pécszt megrendezett Nyolcak-kiállítás katalógusában jelentek meg Barki Gergely *Berény Róbert* és Kemény Gyula *Közelítések a Nyolcakhöz a képek felől* című tanulmányai. Barki szintetizáló, adat- és szempontgazdag szövege megkerülhetetlen kiindulópontja minden további kutatásnak. Tanulmányában, sok egyéb mellett, a *Sziluettes* előterében háttal álló, cilinderes alak egyik lehetséges, cézanne-i előképét is meghatározta (*Nyári vasárnap*, vagy: *Halászhok – júliusi nap*, 1875 körül).⁵ A Cézanne-mű reprodukciója 1910-ben Julius Meier-Graefe *Paul Cézanne* című könyvében is megjelent, így Berény is ismerhette (*Ein Sommersonntag*).⁶ Barki az esztéta Popper Leó Berényről írott talányos sorait is elemezte, az aforizmaszerű töredékre a későbbiekben még visszatérek. Kemény Gyula is tárgyalta a *Sziluettest* említett tanulmányában, interpretációja a mű eddigi legkomplexebb analízise. Kemény szerint a festmény három, jól elkülönített tér-retege a modernizmus (és az avantgárd) kibontakozásának időbeli modelljeként is értelmezhető: „*az előtér figurája Toulouse-Lautrec nagy sziluettes plakátmegoldásait idézi (Moulin Rouge, La Goulue, 1891), a középtérben egyértelmű a cézanne-i reminiszscencia (Nagy fürdőzők, 1894–1905), a háttér dinamikus lendülettel lépegető arabeszkjében pedig ott a jövő, azaz a futurizmus hírnöke*”.⁷ Lehetséges, hogy így van. Kemény tanulmánya mindenesetre, amennyire ez ma megjósolható, a mű bibliográfiájának mindig is az egyik kiemelkedő tétele lesz. Én azonban az alábbiakban – elemzése legtöbb elemével alapvetően egyetértve – egy, az általa kifejtettnél egyszerűbb, a művet inkább (jelentés) egységként kezelő megoldást javaslok.⁸ Azonban mielőtt előállnék saját olvasatommal, tekintsük át röviden, amit a *Sziluettes*ről a korabeli, 1911-es forrásokból tudunk. Berény festői céljait Lengyel Géza író, műkritikus feltehetően hiteles, a művészre utaló lejegyzéséből ismerjük: „*Bizonyos irányok és azok ellentéteinek, kiegészítő irányainak kifejezése óhajt lenni a nagy kép – így szól a magyarázat*”.⁹ Hasonló értelmű a Feleky által idézett, de egy másik kiállított műre vonatkozó variáció, „a komplementer irány” is.¹⁰ Nemcsak Feleky, de Berény pár évvel későbbi, saját (teoretikus) írásaiból is kiderül, hogy számára a művek kompozícióját és színeit egyaránt érintő „komplementer” szerkesztés értelme, célja az ellentéteket kiegyenlítő képi (cézanne-i, „klasszikus”) „egyensúly” megteremtése volt.¹¹



Berény Róbert: *Sziluettes kompozíció*, 1911, lappang
HUNGART © 2020

1 Kernstok Károly: Rövid epilógus egy kiállításról. In: „*Az utak elváltak. A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Tímár Árpád. Pécs–Budapest, 2009, III., 208. o. Tanulmányom az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÜNKP-19-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2 Relle Pál: A „Nyolcak” kiállítása. In: *Az utak*, III., 123. o. A csoport egyes tagjainak cézanne-i érintettségére most nincs mód kitérni. Jó bevezetés a problémába, az egyéb feltételezhető hatások (például Hans von Marées) vizsgálata l: Kemény Gyula: Közelítés a Nyolcakhöz a képek felől. In: *A Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla – Bardoly István. Pécs, 2010, 104–127. o. (kiállítási katalógus)

3 Feleky Géza: A Nyolcak. In: „*Nyolcak*” kiállítása a Nemzeti Szalonban 1911. Budapest, 1911, 8. o. (kiállítási katalógus)

4 Feleky 1911, 6. o.

5 Barki Gergely: Berény Róbert. In: *A Nyolcak* 2010, 156. o., 41. j. A katalógusban Markója Csilla Berény 1911-es alkotásai, a *Sziluettes* és az *Idill* forrásai közé sorolta Cézanne *Modern Olympia* (1870 körül, 1873–1874) című művét (műveit) is. Markója Csilla: A festő tapintata – a Nyolcak helye a magyar modernizmus történetében. Uo. 56., 57–60. o. (*Cézanne-recepció*).

6 Julius Meier-Graefe: *Paul Cézanne*. München, 1910, 17. o. A kötetben a 19. oldalon Berény *Idilljének* egyik feltételezhető előképe is megjelent (*Idylle*).

7 Kemény 2010, 116. o.

8 Legfeljebb a futurizmussal szemben tudnék egy egyáltalán nem perdöntő, filológiai érvet felhozni. Ahogy Berény 1913-ban a futuristákról írt, abból nem az érződik, hogy már két évvel korábban is ismerte volna őket: „*A Nemzeti Szalonban kiállított képek nem leptek meg, mert vártam ilyesminek elkövetkezését.*” Berény Róbert: A Nemzeti Szalonbeli képekről. In: *Nyugat*, 1913/3. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00121/03892.htm>)

9 L. G. [Lengyel Géza]: A Nyolcak kiállítása. Bemutató a Nemzeti Szalonban. In: *Az utak*, III., 131. o.

10 Feleky 1911, 11. o.

11 Vö. például Berény Róbert: A festői közlés. In: *Nyugat*, 1913/7. (https://epa.oszk.hu/00000/00022/00125/04042.htm, a továbbiakban: Berény 1913b)

12 N. M. [Nemes Mihály]: Nyolcak. Kiállítás a Nemzeti Szalonban. In: *Az utak*, III., 121. o.

13 Bölöni György: Kernstok Károly. In: *Az utak*, III., 108. o.

14 Berény 1913b.

15 A képről: Katherine Marie Kuenzli: Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus. Maurice Denis's Homage to Cézanne. In: *Art History*, 30 (2007), 683–711. o.

16 A *Sziluettes* cilinderes alakja felidézi Berény *Cilinderes ön-arcképét* (1907) és a *Labdázók* (1907–1908) előterében fálnak támaszkodó kalapos férfit is. (Vö. Barki 2010, 146–147. o.) Az ő termetük azonban átlagos vagy inkább nyúlánk. A *Sziluettes* cilinderese azonban, akárcsak az 1911-es *Idill* fűben heverő, illetve a *Napközelen* ruhátlanul zuhanó alakja atletikus termetű, de legalábbis szinte komikusan keskeny csípőjű és széles vállú. Nem kizárt, jóllehet erre most nincs lehetőség, hogy egy nagyobb ívű és terjedelmű elemzésben a három 1911-es mű „narratív” egybeolvasását is érdemes lenne megkísérelni.

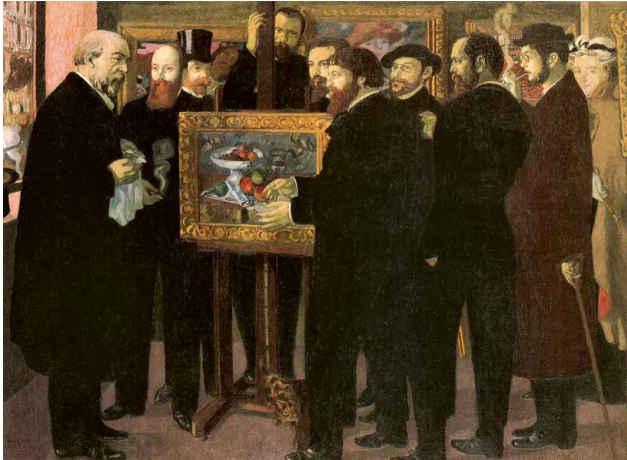


Paul Cézanne: *Halászosok (Fantasztikus jelenet / Júliusi nap)*. 1875 körül, olaj, vászon, 54,5 x 81,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Forrás: Wikimedia Commons

A *Sziluettest* csak egy 1911-es, először az *Aurorában* megjelent, fekete-fehér reprodukcióról ismerjük, így a festmény Berény esetében különösen meghatározó jelentőségű színeiről is csak hozzávetőleges elképzeléseink lehetnek. Ezekről a legfontosabb információkat egy erősen karikírozó, ezért fenntartásokkal kezelendő kritikában találjuk: „*Legnyakatekertebb képe a 42. számú nagy kompozíciója, melyen egy szalonkabátba nőtt erősen ferdén álló, merev, fekete alak uralja az előtért, a középén egypár idomtalan sárgásszínű meztelen nő ül és fekszik lehetetlen helyzetekben, a háttérben egy kis keskeny cinóberpiros akt-emberke akar fölszaladni egy napsugáron az égbe.*”¹²

„Hommage à Cézanne”

1911-ben, Kernstokról írva, Bölöni György úgy vélte, hogy a *Lovasok a vízparton* „*a legkomolyabb magyar festmény*”. Majd hozzátette: „*Talán címnek is ezt írnám alá [...]*”¹³ Én, ha tehetném, Berény nagy művének – amely az 1911-es katalógusban csak mint „Olajfestmény” szerepelt – az „*Hommage à Cézanne*” (*Tisztelet Cézanne-nak*) címet adnám. (Javaslatomat egy zárójeles alcímmel kiegészítve, de erről majd később.) Mégpedig több okból is. Egyrészt azért, mert a „sziluettes” címet – amennyire ez saját írásaiból kikövetkeztethető – feltehetően Berény sem helyezte volna.¹⁴ Másrészt természetesen Berény öntudatosan vállalt cézanne-izmusa miatt. De más – az eddigiekkel összefüggő – okom is van az új (virtuális) „téma”-, illetve címjavaslat felvetésére. A Berény-kép készülésének idején már létezett egy Cézanne-nak dedikált, közismert mű. Maurice Denis 1900-as *Hommage à Cézanne*-ját, mivel a reprodukciója Meier-Graefe *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (A modern művészet fejlődéstörténete, 1904) című művében is megjelent, nehéz lett volna nem ismerni.¹⁵ A két alkotás – a sok alapvető különbség mellett – több szempontból is összevethető. Denis művén is „monokróm”, *fekete* öltönyös alakok (Odilon Redon,



Maurice Denis: *Hommage à Cézanne*, 1900, olaj, vászon, 182 x 243,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons



Berény Róbert: *Cilinderes önarckép*, 1907, olaj, vászon, 79 x 60 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs
© Janus Pannonius Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

a Nabik, barátok és családtagok) veszik körül és tanulmányozzák (megvitatják) a kép középpontjába állított festőállványra helyezett, *színes* Cézanne-csendéletet. A csendélet ebben az összefüggésben természetesen magát Cézanne-t jelöli, helyettesíti. A beszélgetés témája is: Cézanne, illetve a művéből kinyerhető tanulság. Nagyon leegyszerűsítve: véleményem szerint Berény művének is Cézanne tanítása, hagyatéka a tárgya, illetve főképp a folytathatóság kérdése (a jövő művészete), immár az életmű lezárulta után. Nehéz nem észrevenni, hogy az előtérbe állított, és korábbi elemzői szerint akár Berény stilizált alakmásként is felfogható, jóllehet robosztus férfi valójában egy tipikus, de épp ebben a formában sohasem létezett, *színes* „Cézanne-festményt” néz.¹⁶ (A középtérben ülő, fekvő aktok Cézanne fürdőzőképeiből elemenként, többé-kevésbé eltérő variációkban kikereshetők, puzzle-szerűen összerakhatók.) Berény, ha mindezt jól gondolom, tudatosan dönthetett a Denis által már felhasznált csendélet ismétlése helyett a másik indexikus Cézanne-jel: a fürdőzők, vagyis egy aktos tájkép megidézése mellett. Az idézésen túl azonban – és művét ez teszi a nemzetközi Cézanne-recepciótörténetben is szinte egyedülállóvá – még egy további, plusz csavarral is bonyolította koncepcióját. Mert míg Denis képét szemlélve nem tudhatjuk, hogy mi lett végül a szemüvegét törölgető Redon és a Nabi-szóvivő Paul Sérusier beszélgetésének az eredménye (vagy csak sejthetjük, hogy maga a Denis-festmény: az ellentéteket, így például a rajzos, sziluettszerű monokromitást és a színességet kiegyenlítő „egyensúly”), addig Berény a kép háttérének feltehetően cinóbervörös, vagyis *nagyon színes és hevesen mozgó* alakjában egyértelműen kifejezte saját, Cézanne művészetéből kiinduló, originális megoldási javaslatát. Lássuk mindezt részletesebben.

„Élan vital” (életlendület)

1911-ben már közkézen forogtak, főleg Émile Bernard egymást követő publikációinak köszönhetően, Cézanne változó hitelességű – többek között a kubisták által is hivatkozott – nyilatkozatai. A Nyolcak második kiállításáról író kritikusok egy része úgy látta, hogy a *Sziluettes* festmény kompozíciója és alakjainak megformálása is „geometrizáló” karakterű. Nem a kubisták módjára – jóllehet időnként, mint még látni fogjuk, Picasso is szóba került –, de mégis érzékelhetően. Csak egy példát idézek, Lyka Károly cikkét, amelyben – feltehetően Berényre (is) utalva – ekképp fogalmazott: „*Adva vannak testek s a testek térbe vannak helyezve. Előadandó tehát a test a térben. [...] oly módon, hogy geometrikus formák felé közeledik a test egyszerűsítése.*”¹⁷ Úgy gondolom, hogy Berény programjában – ha csak közvetve is –, de a vezető kortárs cézanne-izmussal, a kubizmussal folytatott párbeszéd is megtalálható. Cézanne 1904-es, több változatban is fennmaradt és sokféleképp értelmezett kijelentése, miszerint „*a természetben minden a gömb, a kúp és a henger szerint formálódik*”, Magyarországon is ismert volt.¹⁸ Szó szerint, franciául citálta például, Cézanne hatását elemezve, Bölöni is. Bölöni forrása Bernard 1904-es cikke (*Paul Cézanne*), vagy, és ez a valószínűbb, 1907-es visszaemlékezése lehetett (*Souvenirs sur Paul Cézanne*).¹⁹ Mindkettőben pár sor eltéréssel olvasható a két Cézanne-mondat, igaz, pont fordított sorrendben, mint Bölöninél: „*Hogy Henri Matisse különleges színritmusokon töri a fejét, bizonyára elsősorban Cézanne színegyensúlyozásának, színkombinálásainak eredménye, és Cézanne fontos elvére mutat: »Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude.*» Friesz törekvései, formák ritmikus kompozícióba vonása,

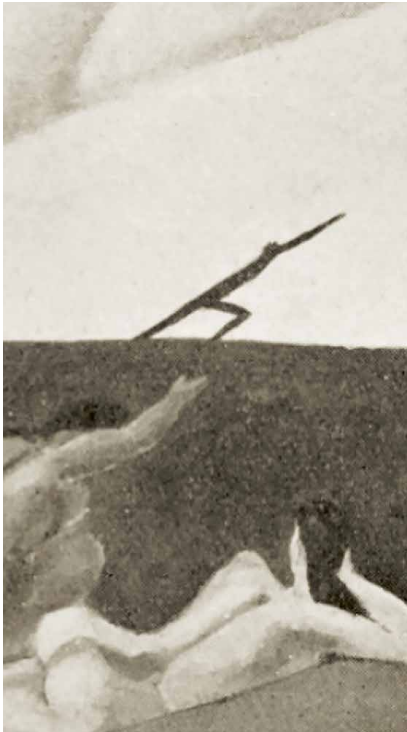
17 Lyka Károly: A Nyolcak. In: *Az utak*, III., 154. o.

18 A mondatot az 1911-es – Bernard 1907-es *Souvenirs sur Paul Cézanne*-ja alapján készült –, erősen rövidített magyar fordításból idéztem: Emlékezések Paul Cézanne-ről.

In: *A Ház*, 1911, 320. o.

19 *Conversations avec Cézanne*. Edition critique présentée par P. M. Doran, 1978, 36. o. (1904), 63. o. (1907)

20	Böloni György: Tihanyi Lajos, In: <i>Az utak</i> , III., 149. o.
21	Berény Róbert: Pór Bertalan kiállítása a „Könyves Kálmánban”. In: <i>Az utak</i> , III., 46. o.
22	Vö. például Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok, In: <i>Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914</i> . Szerk. Passuth Krisztina – Szücs György. Budapest, 2006, 35. o. (kiállítási katalógus)
23	E tekintetben is igen fontosak a Kemény Gyula által hivatkozott futurista művek. Kemény 2010, 116–117. o.
24	Feleky Géza: Cézanne hagyatéka. In: Feleky Géza: <i>Könyvek, képek, évek. Találkozások a művészettel</i> . Budapest, 1912, 18. o.
25	A Nyolcak. In: <i>Világ</i> , 1911. május 9., 12. o.
	Vö. Barki 2010, 157. o., 47. j.
26	Feleky 1911, 6. o.



Részlet Berény Róbert *Sziluettes kompozíciójából*

sokkal távolabb menve, Picasso és Braque kubikus térszemlélete félig újra Cézanne-ban fogan, és azt az elvét erősítgeti: »*Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre.*«²⁰ Berény az első idézetet, és szintén franciául, felhasználta Pórról írt, 1911-es kommentárjában, illetve véleményem szerint a második szellemében járt el nagy kompozíciója tervezése, alakítása közben.²¹ A *Sziluettes* feltételezhető (ön) iróniájára korábban már többen is utaltak.²² Az én Berény-képembe is bőven belefér, hogy a mű előterében látható sötét ruhás, cilinderes alak fejfedője (ironikus vagy épp nagyon is komoly) utalás – az egyéb, feltételelezhető összefüggések mellett – az 1904-es Cézanne-citátum „henger” szavának francia eredetijére (cylindre). Az igazi titok azonban a háttér szökkenő (cinóbervörös) figurája. A mozdulat-struktúra, helyesebben a hátat és a kitámasztó lábat egy vonalba rendező testtartás kiindulópontja, akárcsak a fa mögül dinamikusan kilépő ruhátlan férfié, nagyjából Cézanne mindegyik fürdőzőképén megtalálható. Az előtér enyhén ívelt fájával szinte eggyé váló figuramegoldás nemcsak Berény, hanem a korai kubisták fa-embereinek ihletője is volt (például Pablo Picasso: *Táj két alakkal*, 1908). A kinyújtott karú, nyújtózkodó figurákra is bőven találunk példát Cézanne-nál, de olyan radikális (mai szemmel nézve szinte karikatúraszzerű) megoldást nem, mint amelyet Berény használt.²³ Az 1910 körüli évek kritikáiból, művészeti esszéiből is kiderül, hogy Cézanne-t Magyarországon is – a cézanne-izmus aktuális, nemzetközi trendjeihez igazodva – egyre inkább az impresszionisták után újra felfedezett *térbe* helyezett és abban mozgó súlyos, anyagi testek (anti)impresszionista mestereként tisztelték. Jó példa erre a felfogásra Feleky 1912-es, *Cézanne hagyatéka* című esszéje. Feleky egyes fejtegetései akár Berénnyről is szólhatnának. Valószínűleg sokat is köszönhetnek a Berénnyel (és talán Kernstokkal) folytatott beszélgetéseknek: „*De Cézanne nem elégedett meg a testalakítással, hanem a testeket elhelyezte az épp ily misztério-zusan keletkezett térben és tisztázta viszonyait. [...] Így a jelenségek néha bizonyos irányba mozognak, pontosabban mozgástendenciájuk van valamerre és ezeknek az irányoknak, a mozgáspályáknak találkozása tisztázza a két jelenség egymáshoz való helyzetét. Vagy a jelenség nem is törekszik kifelé nyugalmi állapotából, de mivel konkrét és kompakt tömeg: egyensúlyi helyzetének van egy virtuális tengelye és ez a virtuális tengely támaszt meg vagy használ fel alapul egy másik ilyen tengelyt. [...] De Cézanne piktúrája a jelenségek ezer más vonásában is felleli a komplementer sajátságokat, a valóság ezerszálú szövevényéből mindig új és új momentumokat ragad ki [...]*”²⁴ És így tovább. (Nem lepődnék meg, ha egyszer mégis kiderülne, hogy a kiállítás után Felekyhez került a *Sziluettes* is. A neve legalábbis a *Világ* 1911. május 9-ei számában a Nyolcak-tárlaton Berénytől művet vásárlók között szerepelt.)²⁵ Mindenesetre az egyensúlyra törekvés, a mozgás(irányok), a „lendület” Feleky 1911-es katalógusbevezetőjének is a kulcsszavai közé tartoztak. Igaz, ott inkább Kernstok fő művének méltatására használta őket. Úgy vélte, hogy Kernstok *Lovasok*jának aktjai, „hatalmas mozgásukkal”, Rubens alakjainak szikárabb rokonai. Legemlékezetesebb és kétségkívül túlzó levezetésében Kernstok nagy „lóúsztatás”-képét, és épp az említettek miatt, Picasso (nem konkretizált, de kétségkívül kubista) művei fölé helyezte: „*Kernstok megmarad a hengeres testeknél [...] míg Picasso élékkel és különböző sokszögekkel határolt kis oszlopaiból rakja össze az embert. Picasso művéhez csak hozzá kell érni és értelmetlen rakássá hull össze, míg Kernstok éppen azt a testrészletet választja külön és foglalja össze, amely egy nagy mozdulat által együtt lendül ki, amely a mozdulat tengelye mentén helyezkedik el; embereinek talán száguldásukban vagy merész ívben lóra pattanva a legbiztosabb az egyensúlyuk, az egyöntetűségük.*”²⁶ Kernstok egyik 1912-es írásában, Giottóra hivatkozva, maga is beszélt „mozdulatlendületről”.²⁷



Pablo Picasso: *Táj két alakkal*, 1908, olaj, vászon, 60 x 73 cm, Musée Picasso, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons



Paul Cézanne: *Nagy fürdőzők*, 1900–1906, olaj, vászon, 210,5 x 250,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Forrás: Wikimedia Commons

Feleky számára 1911-ben, katalógusesszéjének tanúsága szerint, jóllehet eltérő mértékben, de Kernstok és Berény nagy műve is a „lendületről” szólt. Ezt bizonyítja a *Sziluettes* szököllő háttérfigurájáról adott leírása is: „*Messze, fenn a dombtetőn áll, illetőleg pontosan az égnek pattan egy emberi alak, villámszerű elrendezésben, keze, lába, meg a hát, a nyak, a fej mind merev, erélyes, feltörekvő egyenes vonalak, amelyek itt-ott eltörnek éles szögekre. Léniát lehetne fektetni a karvonalak mentén, de az, ami a nőcsoportot felszegezi az égre, mégsem vonaljáték, hanem csupa akarat, a test egy hatalmas erőfelszökkenés pillanatában. Nem az esetleges kontúr, hanem a tömegek mozgástengelyei kivonatolják a dombháti embert.*”²⁸ Feleky szóhasználatából, főképp az „akarat” emlegetéséből kiérződik, sok egyéb mellett, Nietzsche hatása is. Szempontunkból azonban fontosabb az, ahogy Feleky – úgy gondolom, hogy részben vagy egészben a művészekkel folytatott beszélgetésekből inspirálódva – a „lendületet” (a térben mozgó, a nyugalmi állapotból kilendülő anyag) vizuális megjelenítésének problémáját, helyesebben annak (nem kubista) megoldásait tartotta a magyarországi cézanne-izmus – Kernstok és Berény – legfontosabb, szerinte egyenesen világraszóló teljesítményének. Úgy gondolta, hogy a *Lovasok*nál „*tisztábbat és fontosabbat aligha végzett az utolsó, Cézanne-ra következő festőnemzedék*”.²⁹ A „lendületre” vonatkozó szóhasználat ugyanakkor, véleményem szerint, a kor-szak ünnevelt filozófusára, a magyar tanítványokkal (például Dienes Valéria) és csodálókkal is bőven rendelkező Henri Bergsonra és egyik kulcsfogalmára: az „élan vital”-ra (életlendület) utal. Bergson filozófiája, mint közismert, nagy hatást gyakorolt a kubistákra és a Kemény Gyula által említett futuristákra is. Bergson a Párizsban hosszabb-rövidebb ideig tartózkodó magyar művészek között, így például Ady köreiben is közismert és népszerű volt. Jóval később, Bergson nyugdíjba vonulásakor épp Feleky írta, feltehetően személyes, Collège de France-beli élményeit is kamatoztatva: „*A Bergson-órák beletartoztak Párizs életébe, a Bergson-órák háromcsillagos Baedeker-nevezetességei voltak Párizs idegenforgalmának és az évek során át nem vesztek népszerűségükből. A Bergson-órák utóbb már Párizs arcvonásaiba illeszkedtek, úgy, mint a Vendôme-oszlop, vagy az Eiffel-torony.*”³⁰ Bergson egyik legfontosabb hazai népszerűsítője és értelmezője 1910 körül Babits Mihály volt. Babits Bergsonról írt cikksorozatát 1910-ben a *Nyugat* közölte. Az „élan vital”-ról írt elemzésében, amelyben a *L'évolution créatrice* (Teremtő fejlődés, 1907)

27	Mai írók és művészek tegnapja. Interjúk. Összegyűjtötte Szenes Béla és Medgyes László. In: <i>Az utak</i> , III., 509. o.
28	Feleky 1911, 9. o.
29	Feleky 1911, 7. o.
30	f. g. [Feleky Géza]: Bergson nyugdíjaztatja magát In: <i>Világ</i> , 1921. június 26., 5. o.

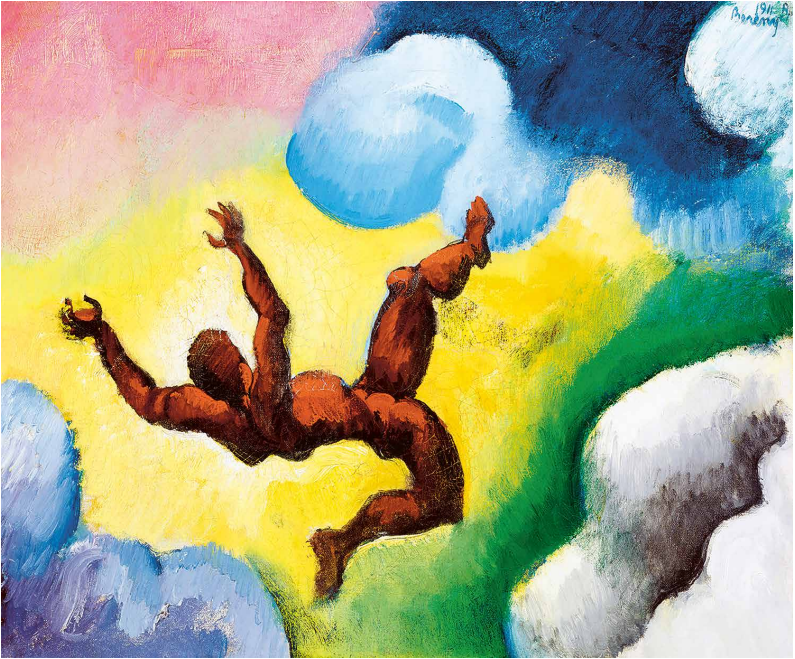
címét is megidézte, az egyik kulcsszó a Berény által is visszhangzott (irány)ellentét volt. Interpretációjában Babits az „életlendületet” az alapvető biológiai meghatározottságokon túl a szabadsággal, a kreatív, alkotó erővel, energiával is összefüggésbe hozta: *„A földi élet oly lendület, mely az anyag között, az anyag irányával ellentétes irányba törekszik mozogni: a szükségesség, a halál helyett, a szabadság, a teremtés felé. Ez az életlendület a teremtő fejlődés, mely az anyag között, annak ellentétes irányú mozgásával szemben csak nehezen tudja érvényesíteni a saját mozgását. [...] Az élőlény a két ellentétes mozgásnak, anyagnak és életnek rezultánsa, érintkezése. Érthető tehát, hogy mindkettőből van benne valami.”*³¹

Berény feltételezhetően ismerte – legalábbis az általános, intellektuális tájékozódás, a művészeti beszélgetésekbe is beszűrődő, „érzéki”, önreferens megértés szintjén – a bergsoni terminológiát. Többször idézett 1913-as írásában például a művész(et) pszichikumáról elmélkedve „emlékképek[et] és indulatok[at]” említett.³² Az „emlékép” szó utalhat Bergson „image-souvenir” és/vagy „souvenir-image” fogalmaira. De freudi eredetűek is lehetnek. Barki Gergely kutatásaiból ismerjük Berény pszichoanalitikus érdeklődését és barátságát a világhírű magyar Freud-tanítvány Ferenczi Sándorral.³³ Tudható, hogy a Freud-körben, illetve a tőle egy idő után eltávolodók között felmerült az „életlendület” és a „libidó” azonosítása. Lou Andreas-Salomé például *Pszichoszexualitás* (1917) című írásában ekképp fogalmazott: *„A pszichoszexualitás vörös posztó mindazok szemében, akik már létrejöttétől kezdve izzó ellenszenvvel viseltettek a freudi pszichoanalízissel szemben, olyannyira, hogy elvakult igyekezetükben soha nem tisztázták maguk előtt: mit is jelent e kifejezés valójában. [...] Így eshetett meg, hogy az 1913-as londoni neurológus-kongresszuson Pierre Janet szájából a következő furcsa, ironikus megjegyzést hallhattuk: »A pszichoanalízisben használatos olyan kifejezések, mint a szexuális ösztönök, a genitális szerelem, a koituszvágy vagy a libidó stb. egészen egyszerűen a metafizikusok élan vitalját jelölik«.*”³⁴ Berény 1911-es, Pórról írt szövegében is az „erotika” volt a kulcsszó: *„Ez a feszültségérzés differenciálható: hol színerotika, hol irányerotika, hol tónuserotika, hol formaerotika, hol ezek legkülönbözőbb kombináltsága, hol meg egészen valódi erotikus erotika.”*³⁵ (Berény 1911-es robosztus alakjaira hathattak Pór művei is.) Bölöni ugyanerre az írásra hivatkozva, de már Berényre vonatkoztatva, a „geometrizálást”, az „erotikát” („férfias hevülések hevéssége”) és a (bergsoni) „lendületet” is közös nevezőre hozta: *„Ő a múltkor Pór Bertalan festményeiről írván, olyasvalamit mondott, nem szó szerint, de cikkének értelmében, hogy Pór képei alapján erotikus érzéseinek kitörései. Valójában minden művészet erotika, de ez az értelmezés éppen az ő maga, a Berény képeire illik, az ő munkáinak természetére. Amint a képei készülnek, amint erőteljesen kerülnek egymás mellé, egymás ellentétének fokozására a színek, amint bemélyed képei tárgyaiba, a maguk térfogatában, köb voltában át- és átdolgozza azokat, női testek formáit megszabja, testrészek jelentőségében összehangolja, mindez a férfias hevülések hevességével történik, az erotika adja meg ezeknek nagy lendülését még akkor is, ha szelíd csendéletek keletkeznek.”*³⁶ Mindezek után, az eddigiiek összefoglalásaképp, térjünk vissza egy pillanatra az általam korábban javasolt új (virtuális) címadásra. A főcím mellé ígértem egy alcímet is, íme: *„Hommage à Cézanne” (Élan vital / Életlendület).*

Pompa és anyag

Lezárásképpen még egy Berénnyel kapcsolatos filológiai, értelmezői problémára szeretnék kitérni. Már csak azért is, hogy a kirakós másik, egyenlő mértékben fontos eleme is a helyére kerüljön. A *Sziluettes* háttérében szökellő figura ugyanis nemcsak az anyagi béklyókat lerázva mozog (lendül), hanem extrém módon színes is (cinóbervörös).

Cézanne-ra hivatkozva méltatta, illetve határozta meg Berény jelentőségét a filozófus Lukács György fiatalon elhunyt esztéta barátja, Popper Leó is, akinek Berényről írt talányos aforizmája jól ismert a Nyolcak-szakirodalomban; értelmezésére több kísérlet is történt. A datálatlan kéziratröredékben – amelyeket a kritikai kiadás alapján, a törlések és utólagos betoldások jelöléseit is megtartva idézek – ez olvasható: *„Cézanne összefűzi athmosphaera stílust és anyagot. Berény<ék> tubus stílust és anyagot B[erény]. többet ad mert 2 ősnélkülözhetetlent egyesít: a pompát és az anyagot.”*³⁷ Popper előbb többes számot használt („Berényék”), majd úgy tűnik, hogy meggondolta magát és már csak Berényt említette. De mire gondolhatott? A Cézanne-ra vonatkozó első mondat jelentése egyértelmű. Az „athmosphaera stílus” impresszionizmust jelent. Ezt multa felül, az utókor közmegegyezése szerint, az anyagot jogaiba visszahelyező Cézanne. Popper szerint azonban Berény valamiben, mégpedig valami igen jelentősben, Cézanne-on is túltett. Berény ugyanis „összefűzi” a „tubus stílust és anyagot”, és ezzel „többet ad, mert két ősnélkülözhetetlent egyesít: a pompát és az anyagot.” A kijelentés értelmezéséhez fontos figyelembe venni, hogy Popper a folytatásban Matisse-t, illetve „iskoláját” bírálta: *„Matisse iskolában mindennap megbeszélnek egy új titkos trükköt hogy egymástól <elhatá> eltávolodjanak, kézen fogva mennek el egymástól.”* Majd még hozzátette: *„Matisse előtt megállnak mert ő beszél is vagy beszéltet a butaságaihoz [...] 2 számárság közt feltétlenül az fog győzni amelyikhez elmélet van.”*³⁸ A Matisse-ra vonatkozó megjegyzések hozzásegítenek a Popper-töredék – általában nemigen feszegetett – datálási problémáinak megoldásához is. Az idézetek ugyanis koncepciójukban és fordulataikban Popper *Párizsi levél* című, „Paris Február 1909” aláírással ellátott, a szerző életében kiadatlanul maradt kéziratához, illetve a szöveg magyar és német fogalmazvány-töredékeihez köthetők. Popper a kézirat első részében Matisse *Notes d’un peintre (Egy festő feljegyzései, 1908)* című írását kommentálta. A második részben pedig egy párizsi, „a Druet termében” megrendezett rajzkiállításról írt. A rajzkiállításhoz tartozó töredékek között találjuk meg újra az egyik kulcsszót, a „tubust”: *„Itt a rajzoknál olyan eszköztelen az eszköze, olyan szerény és önmagában tehetetlen – míg a festék már a tubusban is veszélyes a fantáziákra”.*³⁹ Majd bővebben is kifejtette: *„Azt hiszem a festéken máma egyáltalában nem lehet uralkodni. Mint egy kiáradt folyamnál, nála is meg kell várni amíg visszamegy {szépen} a medrébe.”*⁴⁰ Mindezért Matisse-t tette felelőssé. Az *Egy festő feljegyzése*iben olvasható kijelentéseire utalva írta: *„{Még nemrég:} Nyugodt volt a festék és nem ártott senkinek. De egyszerre jött valaki és a symbolismus {bű}szavával megvadította <a festéket>.{És} amióta a festék megtudta hogy ő önmagában is jelent valamit, amióta <ugyszólván> öntudatra ébredt nem lehet vele bírni többé. [...] {Szóval:} A festéknek megtiltani pillanatnyilag nem lehet... A ceruzának már igen. És ennek köszönhető hogy Druetnél létrejöhetett az első {igazán} egyszerű kiállítás.”*⁴¹



Berény Róbert: *Napközben (Parafrázis)*, 1911, olaj, vászon, 43 x 50,5 cm, magántulajdon
© Kieselbach Galéria / HUNGART © 2020

37
Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Szerk. Hévízi Ottó – Timár Árpád. Budapest, 1993. A közlésben használt jelek: < > a jelek közti szöveget a szerző áthúzta, törölte; { } a jelek közti szövegrész a szerző utólagos betoldása.

38
Dialógus 1993, 223. o.

39
Dialógus 1993, 147–148. o.

40
Dialógus 1993, 148. o.

41
Uo.



Berény Róbert: *Idill*, 1911, olaj, vászon, 49,5 x 62 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Henri Matisse: *Pompa I.*, 1907, olaj, vászon, 210 x 138 cm, Georges Pompidou Center, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons

A Berényre vonatkozó töredék is Popper párizsi tartózkodása idején készülhetett (valamikor 1909 év eleje és május között). Popper valószínűleg az 1909-es párizsi hónapok alatt ismerte meg Berényt és műveit is. A fentiek figyelembevételével pedig az is kikövetkeztethető, hogy mit láthatott Popper Berényben, ami miatt – persze jókora túlzással –, de lelkesültségében (szinte) Cézanne fölé emelte. Popper talányos kijelentése, véleményem szerint, a következőképp értendő: 1. Cézanne „megszilárdította” – „világnézetileg” is –, mivel egyesítette („összefűzte”) az anyaggal az impresszionizmust. 2. Berény az elszabadult – Matisse és iskolája által elszabadított – festéket: magát a színt, a festészetet (a „tubus stílust”), vagy ha úgy tetszik: aktuálisan a fauvizmust szilárdította meg azáltal, hogy „összefűzte” az anyaggal. „Atmoszféra stílus” = impreszionizmus, míg a „tubus stílus” = a festői színességgel, aktuálisan a fauvizmussal, vagy hívjuk így: a „Matisse-izmussal”. 1910-es Bruegel–Cézanne-esszéjében Popper egyenesen úgy fogalmazott, hogy „a festészet sajátos anyaga, a szín”.⁴² De mit

jelenthet, hogy került a folytatásba a „pompa”? Mivel egy variált ismétlésről van szó (miszerint Berény összefűzte a „tubus stílust és anyagot”, valamint „a pompát és az anyagot”), a „tubus stílus” (szín, fauvizmus, „Matisse-izmus”) = a „pompával”. A pompa szó pedig nemcsak Matisse korábbi, pointillista főművének baudelaire-i címét idézi fel (*Luxe, calme et volupté*, 1904), bár ez is bőven elég lenne, hanem, és ez talán még fontosabb, Matisse újabb, 1907-es, *Luxe (Pompa)* című festményét is.⁴³ Vagyis Popper a pompa említésével Berényben a szín méltóbb – az anyag, a szilárdság, a „csend”, a „rend”, vagyis az „egyensúly” felé törekvő – képviselőjét tételezve megint csak Matisse szerinte „zsákcucc” cézanne-izmusát vette célba. 1911-ben Feleký is hasonló átélessel nyilatkozott – talán épp Popper *Allteig* koncepciójának hatása alatt – Berény anyagokat érzékeltető színeiről: „*Néhány csendéletén, egyik-másik tájképén a színek nem a megvilágítás, a környezet eredményei, vagyis nem kívülről színesednek meg a jelenségek, hanem immanens sajátosságuk a szín, amely mélyükről áramlik felületükre, hogy azután szétsugározzon. Ezért van meg minden őszibaracknak az íze, a nedvessége is...*”.⁴⁴

1911 tavaszán Popper valószínűleg értesült arról, hogy Berény a Nyolcak második kiállításán nagy, 1906 és 1911 közötti műveit bemutató (retrospektív) kollekciót fog megismertetni. Talán a kezébe került valahogy az *Aurora* 1911. április 15-ei, a *Sziluettet* és egyéb Berény-műveket reprodukáló száma is. Mindenesetre valamiért újra aktuálisnak érezte, hogy írjon róla. Erre utal, hogy a megnyitó előtt nem sokkal levelet váltott a tervéről Lukáccsal, aki – épp egy április 15-ei keltezésű, Firenzében feladott képeslapon – Balázs Bélához irányította: „*A Berény cikket írd meg és küldd el Herbertnek. Ő majd elhelyezi.*”⁴⁵ Az írás, legalábbis amennyire ez ma tudható, nem készült el. Popper 1911 őszén elhunyt.

Az egyik Popper-„rejtély” talán a fentiekben megoldódott, de tanulmányom legvégére, lezárásképp felvetek egy újabbat. Az idézett 1909-es, párizsi töredékek között találhatjuk, mégpedig nem sokkal a Berény kapcsán pompát és anyagot emlegető sorok után, a következő, a *Sziluettes* kontextusában igencsak meghökkentő mondatot: „*Van Dongen mégsem tud kiugrani a világból csak legmagasabbat ugrik azok közül akik magasat akarnak ugrani – egyszerűen.*”⁴⁶ Másutt még hozzátette: „*Van Dongen: a szexuális egyensúlyok <pathosa> nyugtalan tánc.*”⁴⁷ Lehet, hogy Kees van Dongen hatását – nem csak Czóbel Béla lappangó *Moulin de la Galette*-je –, Berény kapcsán is érdemes újragondolni?

42 Popper Leó: Idősebb Peter Brueghel. In: Popper Leó: *Esszék és kritikák*. Szerk. Timár Árpád. Budapest, 1983, 76. o.

43 Barki Gergely a pompát fénynek értelmezte. A két megközelítés a *Luxe* jelentései miatt kiegészíti egymást. Barki 2010, 156. o., 44. j.

44 Feleký 1911, 10–11. o.

45 Lukács György Popper Leónak. (Firenze, 1911. április 15.) In: *Dialógus* 1993, 405. o.

46 Dialógus 1993, 223. o.

47 Dialógus 1993, 155. o.

„Kacziány Géza történetíró, függetlenségi politikus ötven autóból álló gépkocsiparkkal akarta összeszedetni Felső-Magyarország szárnyasoltárait, de a minisztérium ugyanígy visszautasította Árkay Aladár tervét, aki páncélautókat kért a Felvidék kincseinek megmentésére.”

múzeumcafé
75–76



A MúzeumCafé 75–76. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és ha megnyílnak, a múzeumshopokban!

térkép 1920
menekülő gyűjtemények

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **7 740 forint kedvezménnyel*** mindössze 27 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

* Az áruspéldányhoz képest.

SZÁMOLJON VELÜNK!

egy lapszám újságárusnál: 700 Ft | egy lapszám éves előfizetőknek: **548 Ft**

ELŐFIZETÉSI ÁRAK:

negyedév: 8 490 Ft | fél év: 15 480 Ft | egy év + olvasókártya: 27 960 Ft

20% kedvezmény: Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Trafó **10% kedvezmény:** Transzit Art Café



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

„Egy nagyon tudományos férfiember egyszer azt kérdezte tőlem:
»Mire gondolsz, mialatt dolgozik?« »A munkámra« – válaszoltam. Belülről azt
gondoltam: szép elképzelése lehet ennek az úrnak a művészetről,
ha azt hiszi, hogy munka közben lehet másra gondolni!”¹

Szikra Renáta

A MUNKA MÚZSÁJA

Ferenczy Noémi láthatatlan életmű-kiállításáról



Ferenczy Noémi: *Pásztor bárányokkal*, 1931,
gyapjú, gobelin technikával szövött falikárpit, 126 x 130 cm, magántulajdon
Fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020



Ferenczy Noémi: *Irtás* (hátdoldalán: *Őszi szőlőhegy*),
1939–1941, gouache, karton, 1460 x 1470 mm
© Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020

A szentendrei Ferenczy Múzeumban alig három hétig tartott nyitva Ferenczy Noémi életmű-kiállítása, aminek március 16-án én voltam az utolsó látogatója. A zárás előtti fél órában egyedül járkáltam a termekben, a kárpitoknak súlya volt, és a csöndnek is, ami áradt belőlük. Erdőben érez ilyet néha az ember, amikor rájön, hogy ott nélküle is, télen-nyáron, éjjel-nappal ez a csönd van. Ferenczy Noémi szövött képei mind tájba ágyazottak, mintha a Teremtés Paradicsomkertjére, a nagybányai szőlőhegyekre vagy mindenki virágoskertjére nyitnának ablakot. A zavartalan együttélés a természettel, a más létformákkal való lélekközösség az első vörös madaras kárpittól az utolsók között megszótt rügyező fáig kitapintható, a növények, a táj és a benne felbukkanó emberalakok viszonya mégis folyamatosan változik. A korai kárpitok szecessziós, stilizált indás-madaras, dúsan burjánzó vadonjába belesimulnak az emberi alakok, a hajladozó nő teste egyé válik az indás ággal, a menekülő Mária vagy Ádám és Éva oltalmat

keresve rejtőzködik a fantasztikus kertben, a szépséges vadak között. Otthon vannak a tájban a későbbi gobelinek munkálkodó, a tájat-kertet sajátjukként művelő és alakító kertészei, pásztorai és favágói is. Minden természetes, de az időben változóan másképp. Az első kérdés nem is a természethez kapcsolódik, inkább profán módon az foglalkoztatja a nézőt, hogy miért éppen a gobelin műfaját választotta Ferenczy Noémi? A válaszáért térjünk vissza a kiindulópontokhoz, a családhoz, hiszen ez a kérdés nyilván a szülők fejében is megfordult. Noémi eleinte semmilyen művészi tehetséget nem mutatott, sosem rajzolt vagy festett, sőt kifejezetten közömbösnek tűnt a képzőművészet minden műfaja iránt – ennek oka lehetett az is, hogy számára a művészeti közeg jelentette a mindennapokat. A Ferenczy gyerekek művelt, több nyelven beszélő édesanyja, Fialka Olga tanította otthon a kései ikreket, Noémit és Bénit. Noémi iskolába sosem járt, de olvasmánylistájának összeállításában apja, Ferenczy Károly is részt vett.

Ő a rövidebb, intenzívebb együttlétek, ma úgy mondanánk, a gyerekekkel töltött minőségi idő híve volt. Mindamellett végtelenül kedves és gyengéd levelet írt nekik a távolból, válogatottan vicces neven szólítva őket. (Noémi neve Cvanka, Cvak volt a számtalan egyéb fantasztikus becenév mellett.) Egészségi állapotuk és szellemi fejlődésük miatt anyamódra aggódott. A művészeti tanulmányutak szervezését is magára vállalta: az ikrek már gyermekkorukban beutazták Európa művészeti központjait. Szüleik értő kalauzolásával járták végig a legnagyobb köz- és magángyűjteményeket; Bécsben, Firenzében, Münchenben csak az volt a dolguk, hogy megnézzék, megismerjék, ami művészeti szempontból értékesnek számított a kora középkori oltárképektől a kortárs festészetig. Noémi húszéves korára olyan mennyiségű és minőségű műalkotást, épületet látott, amelyet kortársai közül csak nagyon kevesen. Hozzájuk képest ritka kivételezett helyzetben, valóságos képözönben élte az életét, hiszen nemcsak utazás közben,



Ferenczy Noémi: *Pék*, 1933, gouche, karton, 1330 x 1330 mm
© Antal-Lusztig Gyűjtemény, fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020

hanem otthon, Nagybányán is, ahová csak nézett, műalkotást látott: apja és bátyjai műtermében, Ferenczy Károly festőtársai és tanítványai körében. Nem csoda, hogy a visszahúzódó, szégyenlős kamaszlányt maga a művészi alkotás nem hozta lázba. Távolsgáttartó volt, vagy csak nem akarta magát ebben odahaza megmérteni. Pedig Ferenczy Károly nagy figyelmet és gondot fordított gyermekei művészi tehetségének felismerésére és kibontakoztatására. Valér szerencsére festeni tanult, de Béni kedvéért a szobrászatban és a rézkarc műfajában is képezte magát. Amikor kiderült, hogy Noémi a népi szöttesek mellett a középkori miniatűrök és a késő gótikus „millefleurs”, „ezervirágú” gobelinek iránt mégiscsak érdeklődést mutatott

– a párizsi Musée des Arts Décoratifs gyűjteményében látott arrasi kárpitok nyűgözték le –, azonnal körbetudakozódott, hol lehet a legjobb képzést kapni ezen a területen. Kezdetben a ruhatervezést és szabászatot nézték ki Noéminek, egy olyan, kreativitást igénylő, elegáns szakmát a művészet-iparművészet határán, amiben kihasználhatja kezűgyességét, s ezért müncheni és bécsi divatszalonokba küldték jónevű szabászok mellé gyakornoknak. Noémi azonban hamarosan másként döntött, és szülői támogatással 1911-ben Párizsba utazott, hogy a Manufacture des Gobelins-ben megtanulja a szövőmesterség alapfogásait. A francia kárpitszővő műhely évszázadok óta másolással foglalkozott, azaz egy-egy híres festményt, illetve

annak kartonját ültették át mechanikus módon a másik műfaj anyagába. Nemcsak barokk remekműveket, de impresszionista kortárs képeket is megszórtak. Ferenczy Noémi hamar elsajátította a technikát, ám csakis saját tervei, rajzai alapján volt hajlandó szőni, holott addig még rajzstúdiumokat sem folytatott. Korai kárpitjain az általa annyira csodált késő középkori gobelinek, miniatűrök, a kecses és egyszerű trecento Madonnák hatása érződik. Nem másolta őket, hanem az élményt ültette át egy másik műfajba. Kezdetből fogva érezte és képes volt érzékeltetni is, hogy a szövés nincs alárendelve a festészetnek, hanem egyenrangú vele. Talán pont azért választotta, mert annyira más volt. Későbbi naplójegyzeteiben² kajánul meg



Ferenczy Noémi: *Rőzsehordó nő*, 1925, kárpit, gobelin technikával szövött gyapjú, 160 x 87 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
© Iparművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

is jegyzi, hogy a szövéshez a környezetben szerencsére senki sem értett, így nem is szólhattak bele. Nem irányíthaták, nem mondhatták meg, hogyan és mit kéne csinálnia. Másrészt éppen a szövés technikája segített neki legyűrni azt a szégyenérzetet, hogy ő, akit a családban sokáig tehetségtelennek tartottak, mégis „művészetet mer csinálni”. Mindazt, amit fiatalon látott, és ami hatással volt rá, felhasználta és tökéletesen adaptálta a kárpitszővés adottságaihoz. Maga is megemlíti a Chartres katedrálisában tapasztalt élményét, a középkori üvegablakok ragyogó színeinek hatását, a vörös-kék harmóniát, amirehez gyakran visszatért, vagy Giotto monumentális alakjait: az egyetlen mozdulatba, gesztusba sűrített érzelmeket.

A húszas évektől olyan archaikus-modern kárpitokat sző, amelyekbe beépülnek ezek az előképek is. Dolgozó, munkálkodó embereket örökít meg, akik gobelinjein középkori szentekhez hasonlíthatnak, kezükben attribútumaikkal. A kompozíciót keretként zárja le a bordűr, ami a témához kapcsolódó, apró, szimbolikus tárgyat vagy motívumot ismétel. A monumentális alakok szinte teljesen kitöltik a rendelkezésükre bocsájtott teret, kezükben ott van mesterségük jelképe, egy-egy teljesen hétköznapi tárgy: ásó, kapa, locsolókanna, péklapát. Szintén naplójegyzeteiben ír arról, mennyi időbe telik, milyen sokáig kell érlelnie, amíg a legjellemzőbb munkamozdulattal és az arc kifejezéssel elégedett lesz. Pedig első

pillantásra mintha mindegyik alak pont ugyanolyan lenne, olyannyira stilizáltak a fejek, az arcvonások, hogy egyéni mimikáról nemigen beszélhetünk. Törzsi maszkok, fétisszobrok egy-egy vonással jelzett szeme, szája és vaskos orra köszön vissza munkásportréiről. Az arcot keretező sima haj, a hosszú, bő ruha, a zubbony és nadrág szerzetesi módon egyszerű, aszkétikus, még az alakok neme is másodlagos. Mégis, ezek a vaskos alakok túlméretezett lábukhoz képest meglepően finom kezükkel csupán a tartásukkal, egymáshoz vagy tevékenységük tárgyához való odaforulásukkal a lelkiállapotok, érzelmek meglepően széles skáláját képesek megjeleníteni. A harmincas évek végétől kezdődően készülnek olyan kárpitok



Ferenczy Noémi: *Összefogás*, 1950-es évek eleje, falikárpit, szövött gyapjú és klott, 170 x 170 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest
© Iparművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Ferenczy Noémi: *Tavaszi munka*, 1943, gyapjú, kárpitszövés, 131 x 137 cm, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest
© Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2020

is, amelyeken a munkálkodó alakok elvesztik monumentalitásukat, körülöttük ismét kitágul a tér, újra hangsúlyossá válik a táj, és ők eggyé válnak a kezük munkája nyomán formálódó természettel.

De mégis, kik ezek az emberek, akik láthatóan egy nagy család tagjai? Ferenczy Noémit a kezdődő 20. század művészetének és szellemtudományának egyik központi témája, az Új Ember eszménye mélyen foglalkoztatta. „Művészetének tárgyát ő nem keresi, az adva van neki. A lélek új valóságát ismeri, új hitnek a birtokában van. Művészi problémája csak az: hogyan ölthet testet a művészetben az új valóság”⁷³ – írja a művészettör-

ténész, jóbarát Tolnay Károly Ferenczy Noémiről szóló tanulmányában 1934-ben. Ferenczy Noémi ikertestvérével együtt kapcsolatban áll a Vasárnapi Kör tagjaival, elsősorban Balázs Bélával. Baloldali, szociális elköteleződésük, a közösségi létben való hitük mellett volt valami, ami Tolnay szuggesztív leírásában így hangzik: „A megismerés nem öncél többé, hanem út a lélek önteljesedéséhez.” A lélek teljesedésének médiumát Ferenczy Noémi a munkában fedezte fel. „A »munkát« a lélek belülről jövő természetes megnyilvánulásává, belső szükségévé tette [...]. A munka lélekállapot nála, az az állapot, amelyben a lélek szubsztanciálissá válik.”⁷⁴

Önmagát is megfesti a dolgozó emberek sorozatban, bár a *Szövőnő* című kárpitról ma már nem tudni, hol lehet. A reprodukció alapján azonban elmondható, hogy a háttal ülő, munkájában teljesen elmerült, a színes szövetekben szinte feloldódó alak egy rendkívül alázatos, nagyon szemérmes önportré. „Minden életmegnyilvánulásának a munka a mértéke. Életét maradék nélkül kitölti.”⁷⁵ Az Új Emberről alkotott elképzelése és annak megragadására, megformálására irányuló, évtizedeken át tartó, konok törekvése meglepő hasonlóságot mutat Mattis Teutsch Jánoséhoz, akivel egyébként volt alkalma találkozni, amikor életének egy rövid időszakában,



Ferenczy Noémi: *Őszi szőlőhegy* (hátdoldalán: *Irtás*), 1939–1941, gouache, karton, 1460 x 1470 mm, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
© Ferenczy Múzeumi Centrum, fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020

a húszas évek végén Brassóban dolgozott. (Ferenczy Noémi férje Kőrösi-Krizsán Sándor, a *Brassói Lapok* újságírója és a brassói értelmiségi kör egyik meghatározó alakja volt.) „*Korunkban az ember újjáalakul, a művész a kor emberét a forma és az arányok újjáalakítása révén ábrázolja*”⁷⁶ – írja Mattis Teutsch 1931-es *Kunstideologie* című művészetelméleti munkájában. Mindkettőjüknél a dolgozó ember lesz a fő-

szereplő. A pék, a kőműves, az ásó vagy kapáló paraszt, a kertész, a szövőnő vagy a mérnök ugyanannak a világot átalakító, teremtő erőnek a birtokában van. Mindketten az „egyetemes ember” típusának megfogalmazására törekednek. A fej, az alak, a tartás, a mozdulatok ritmusa Mattis Teutschnál és Ferenczynél is hosszú kísérletezés, egyszerűsítés eredménye. Mindketten fáradhatatlanul festik/szövik újra meg

újra ugyanazokat a figurákat, kompozíciókat, gesztusokat. Ferenczy Noémit „az új valóság minél tökéletesebb megfogalmazása érdekli”, Mattis Teutschot az igaz, tiszta művészet eljuttatása mindehhez. Eszközeik között szerepel a monumentalitás és a síkszerűség hangsúlyozása, a szimbolikus és az érzelmmel telített, közvetlen, intim megfogalmazás is. Mindezt egyesíti a kiállítás közepébe ágyazott *Múzsza* című kárpit.



Ferenczy Noémi: *Munkások*, 1926, friskompozíció, gouache, karton, 640 x 1980 mm, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre
© Ferenczy Múzeumi Centrum, fotó: © Deim Balázs / HUNGART © 2020



Ferenczy Noémi: *Múzsza*, 1937, gyapjú, kárpitszövés, 126 x 135 cm, Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, Budapest
© Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2020

Virágzó cseresznyefákat felsorakoztató bordűrje foglalja keretbe a sárga ruhás nőalakot, aki egyik kezében könyvet, másikban tollat tart: a munkaeszközeit. A felső sarokban repülő madár a „tudományt viszi”, ő a teremtmény képe, a szár-

nyas szimbóluma. A munkájába merülő nőalak tartása olyan, mint az egyházyatyaé a középkori kódexek ábrázolásain. Ferenczy Noémi Tolnay Károlynak szóló levelében így ír róla: „*Rém egyszerű, csak az elengedhetetlen dolgok vannak*

rajta, mégis gazdag. Semmi sem lehetne máshol mint ahol van és az »ötlet« kitűnő.”⁷⁷ A szerkezet szigorúsága, a motívumok végletekig redukálása ellenére gyengéd az alak megformálása. Lágyak a ruha redői, az arcvonások és a légies égbék



Ferenczy Noémi szövés közben, 1950-es évek, archiv fotó
© Ferenczy Múzeumi Centrum, Képzőművészeti Adattár



A Magyar Posta bélyege Ferenczy Noémi *Szövőnő* címet viselő faliszőnyegének akvarelltervével
Fotó: © Artmagazin

hátter, ami közelebből egyáltalán nem homogén felület. Ferenczy Noémi mindig törekedett arra, hogy láttassa a kárpit anyagszerűségét, rusztikus textúráját. A kék ezerféle gondosan válogatott tónusának harmóniájából jön létre ez a szinte lélegző anyag. Egy interjúban Ferenczy Noémi megemlíti, hogy nem érti, miért a türelmét és kitartását dicséri mindenki, amikor türelemre csak az unalmas dolgokhoz és a várakozáshoz van szükség, ő pedig reggeltől estig felfokozott izgalomban alkot, hiszen minden pillanatban létfontosságú döntéseket kell hoznia. Érti a ránehezedő felelősség súlyát, hogy a tökéletes tónust, arckifejezést, hajlatot megtalálja. „*A gobelin könnyebbége éppen a nehézségében van*” – írja naplófeljegyzéseiben.

„*Mert a hosszadalmas, lassú munka révén olyan gazdagság kerül bele, amire festve nem is lehet jutni, mert az átfesthetőség mégis mint kibúvó, mindig megvan. A »most vagy soha« révén az ember megtanulja magát a végsőkig összeszedni és ennek az összeszedésnek a fokozásán múlik minden.*”⁷⁸ Ritka kincs, amikor minden sikerül, és a Múzsza egyike ezeknek. „*Nekem nagyon tetszik*” – írja ismét Tolnaynak, amikor hónapok múltán elkészül vele. „*Rém fontos rajta, hogy kék alap van mindenütt, eszmeileg is fontos, tiszta, egyértelmű, világos, derűs, bátor és »szépség-eszmény« [...]. A kék égen olyan feszt ül, hogy semmilyen földön nem ülhetne erősebben. Itt van tényleg, létrejött.*”⁷⁹

Ferenczy Noémi kárpitjaiban nincs semmi pillanatnyiság, kizárólag a lényeg, a dolgok esszenciájának megragadására törekednek. Azért olyan súlyosak, mert hordozzák az időt és a beléjük szőtt mozdulatokat. Nem maradhatnak láthatatlanok.

Teremtés. Ferenczy Noémi művészete (kurátor: Bodonyi Emőke), Ferenczy Múzeum, Szentendre, 2020. május 10-ig

Felhasznált irodalom: Ferenczy Noémi (Jankovich Júlia bevezető tanulmányával). Corvina, 1983 | Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi*. Bisztrai Ferenc kiadása, 1934 | Murádin Jenő: Ferenczy Noémi: Egy művészpálya erdélyi fejezetei. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1976/3., 242–251. o. | Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, 1998 | Születtem. Magyar Képzőművészek önéletrajzai. Szerk. Csiffáry Gabriella. Palatinus, 2002 | Ölel Carolus. *Ferenczy Károly levelezése*. Szerk. Boros Judit – Kissné Budai Rita. Magyar Nemzeti Galéria, 2011

[1 Ferenczy Noémi (Jankovich Júlia bevezető tanulmányával és Ferenczy Noémi 1942–44 között írt naplójegyzeteivel). Corvina, 1983, 37. o. | 2 Ferenczy Noémi (Jankovich Júlia bevezető tanulmányával és Ferenczy Noémi 1942–44 között írt naplójegyzeteivel). Corvina, 1983 | 3 Tolnai Károly: *Ferenczy Noémi* (Ars Hungarica 4.). 1934, Bisztrai Ferenc kiadása, 9. o. | 4 Uo. 19. o. | 5 Uo. 25. o. | 6 Mattis Teutsch János: Művészetideológia. Stabilitás és aktivitás a műalkotásban, 1931. In: *Korunk*, 1971/4, 606. o. | 7 Ferenczy Noémi levele Tolnay Károlynak, Párizsba, 1937. dec. 14. In: Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, 1998, 78. o. | 8 Ferenczy Noémi. (Jankovich Júlia bevezető tanulmányával és Ferenczy Noémi 1942–44 között írt naplójegyzeteivel). Corvina, 1983, 50. o. | 9 Ferenczy Noémi levele Tolnay Károlynak, 1938. jún. 4. C.B. Firenze. In: Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, 1998, 78. o.

Ki dönthet arról és milyen szempontok alapján, hogy egy többrétegű kép melyik rétegét tekintsük érvényesnek. Művész vs. művészettörténész, vagy a probléma bonyolultabb?

Kishonthy Zsolt - Jurecskó László

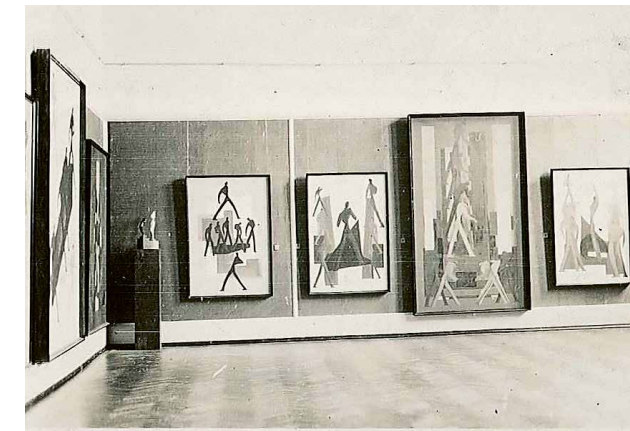
VISSZALÉPÉS A KONSTRUKCIÓK VILÁGÁBA Mattis Teutsch János újra láthatóvá tett korszaka



Balról jobbra: Mattis Teutsch János kései, letörölt munkája;
Mattis Teutsch János: *Az új ember*, kazeintempera, vászon, 148 x 99,5 cm
HUNGART © 2020



Az átfestett kép Mattis Teutsch János által meghagyott
sorszáma és egy másik megőrzött szám
Fotó: © MissionArt Galéria



A brassói Redut kiállítóterem 1930-ban vagy 1933-ban
Mattis Teutsch János kiállításával (a rendelkezésre álló források
alapján egyelőre eldönthetetlen, hogy Mattis Teutsch 1930-as
vagy 1933-as brassói kiállításakor készültek-e a fotók)

Az *Artmagazin* legutóbbi számában Boros Judit kollégánk foglalkozott az akkoriban nyílt, Kassák múzeumbeli Mattis Teutsch János-kiállítással (Boros Judit: Kilépés a konstrukciók világából – Mattis Teutsch János utolsó korszaka, és ami mögötte van. In: *Artmagazin* 120. 2020/1., 26–33. o.). A *Mattis Teutsch – Avantgárd és konstruktív realizmus* című kiállítás megpróbálja új megvilágításba helyezni Mattis Teutsch utolsó alkotói korszakának műveit, bizonyítani kívánva, hogy ezeket eddig méltánytalanul elhanyagolta a művészettörténet és a műkereskedelem, nem ismerve fel a bennük rejlő értékeket. A cikk első részében hangsúlyosan szerepel egy olyan eseménysor, amely a MissionArt Galériához köthető, miszerint a Galéria (természetesen az egyedüli örökös és jogtulajdonos, Mattis Teutsch Waldemár jóváhagyásával és beleegyezésével) restaurátori beavatkozással letörölte néhány, az 1950-es években átfestett festmény felső rétegét, hogy alóluk előkerüljenek az eredeti, 1928–1933 között festett művek. Ezt a cselekményt a szerző mélyen elítéli és sajnálja, hogy annak idején, 2013–14-ben sem ő, sem más nem szólalt fel a kései alkotások eltávolítása miatt, bár arról egy minden részletre kiterjedő beszámoló jelent

meg a *Műértő* hasábjain jelen írás egyik szerzőjétől. Boros Judit szerint semmi sem indokolhat egy ilyen eljárást (a művek kései rétegének lefejtését), hiszen ezzel az utókor szembe megy a művész szándékaival. Véleményünk szerint azonban nem egyértelműsíthető a művész egykori akaratára vagy szándékára, de az valószínű, hogy az átfestések nem a korábbi művek megsemmisítésére irányultak. A művek átfestésének többféle oka lehetett. Tudjuk, hogy a háború alatti és utáni években Mattis Teutsch úgy kezdett újra festeni, hogy szinte semmi sem állt ehhez rendelkezésére. Se vászon, se festék. Erre utal többek között (a művész erről szóló levelei mellett) az ekkor készült képek technikája, azok anyaga. A korábban csak kiváló olajfestékkel, akvarelllel dolgozó és a legjobb minőségű, Franciaországból beszerzett kartonokra festő Mattis Teutsch ebben az időben kényszerűségből sokféle anyagot használt, ipari festékeket kevert házi gyártású anyagokkal. Mivel a festő-vászon is hiánycikknek számított, kézenfekvő volt az amúgy is csalódott, meg nem értett, hosszú évek óta elzártnak élő művész számára az el nem adott, már évek óta raktárban porosodó művek felhasználása. A korábbi mű-

vek átfestésének körülményeivel kapcsolatban sokat mond az a restaurátori észrevétel, miszerint Mattis Teutsch általában a vakkeretek oldalán a vászon behajló részét is átfestette új, 1950-es képeinek alapozó fehérjével, de óvatosan körülfestette, magyaráz látni hagyta a korábbi, átfestett művek egykori, valószínűleg katalógussorszámaikat. Ez szerintünk azt bizonyítja, hogy az átfestéskor nem a korábbi művek megtagadása, eltüntetése volt a cél; csupán a szükség, az újabb művek létrehozásának vágya kényszerítette erre. Akik sok műteremben megfordultak és beszélgettek idős vagy idősödő művésszel, jól tudják, hogy ők (is) mindig legújabb munkáikat tartják a legérdekesebbeknek és gyakran a legjobbaknak is. Ez valamennyire érthető, hiszen különben nem alkották volna meg őket. Az új művek tehát felülírják a régiket, ha a kényszer úgy hozza, függetlenül attól, hogy esetleg azok jobbak vagy rosszabbak a korábbi műveknél. Az, hogy egy művész (lehet az fiatal is) ritkán tudja objektíven megítélni saját munkái egymáshoz viszonyított értékét, általában igaz. Szerintünk tehát nagyon valószínű, hogy Mattis Teutsch nem a megtagadás szándékával festette át e műveit.

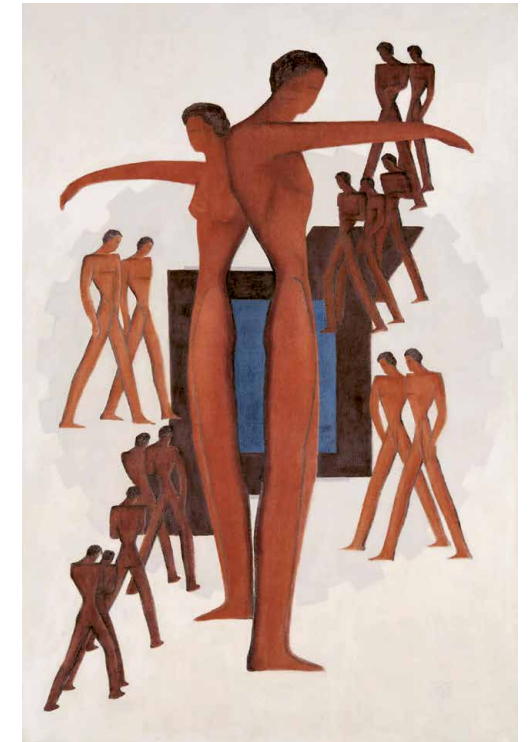


A brassói Redut kiállítóterem 1930-ban vagy 1933-ban Mattis Teutsch János kiállításával, archív fotók

Visszatérve Boros Judit írására, feltűnő és egyben érthetetlen, hogy végig megkerüli azt az egyáltalán nem mellékes tényt, hogy a képek felső rétegeinek eltávolítása után nem üres vásznak maradtak hátra – nem képrombolás történt tehát –, hanem Mattis Teutsch avantgárd festői kiteljesedését (és egyben e korszak lezárását is) jelentő művek jónéhány darabja. Amelyek ráadásul az utókor számára addig láthatatlanok voltak, csak fekete-fehér, archív kiállítási enteriőrfotókról voltak ismertek. Nyugodtan kijelenthető, hogy ezek a most láthatóvá („létezővé”) tett alkotások az életmű kiemelkedő darabjai, mind stílusuk egyediségét, művészi kvalitásukat, mind Mattis Teutsch életművében addig soha nem ismert nagy méreteiket tekintve. E méretek szorosan összefüggnek azzal a törekvésével, hogy végre igazán nagy, monumentális műveket hozzon létre. Írásaiban többször megemlíti, mennyire vágyik nagy méretű, murális munkák megrendelésére közösségi épületekben, ilyen terek falain. E korszak művei mindezidáig (a néhány kép letisztításáig) teljességgel hiányoztak az életműből, a 2001-ben a Magyar Nemzeti Galériában és a müncheni Haus der Kunstban a MissionArt

Galéria által szervezett kiállítás sem tudott bemutatni egyetlen ilyen méretű művet sem, miközben a jóval gyengébb kvalitást képviselő, kései korszak alkotásaiból ki tudtunk állítani néhányat, és ezek ma is bőséggel megtalálhatók különféle magángyűjteményekben, valamint a művész hagyatékában. Ezért is érthetetlen ez a felemás érvelés, amely a valami elvesztése miatti sajnálkozás mellett egy pillantást sem vet arra, milyen egyszerű és hiánypótló alkotások születtek újjá. Nézzük tehát egységben a történeteket. Valóban eltűnt fizikai valóságában néhány kései alkotás (amelyekről jó minőségű reprodukciók készültek, és amelyeknek bőséggel maradtak társaik), de előkerültek olyan művek, amelyekből eddig egy sem volt „létező”, vizsgálható, és amelyek az életmű egy komplett és koherens periódusának alkotásai. Ha végigtekintünk Mattis Teutsch életművén, azt látjuk, hogy az 1919 körül záródó tájképkorszak után műveiben folyamatosan jelen van az emberi alak, ha ebben az időszakban mintegy elrejtve, „álcazva” is. Sőt még korábbra visszatekintve, már az 1917 körül készült tájképeken is találkozunk még inkább elrejtett, antropomorf, karjaikkal kitá-

rulkozó vagy a többiekét óvó mozdulatot mutató fákkal. Az 1919–1920 körül készült, jellemzően *Érzeteknek* nevezett művek első látásra absztrakt festmények, csak figyelmesen szemlélve tűnnek fel a majdnem testetlen, de általában fejfel, háttal, karokkal rendelkező figurális motívumok. „Túlnyomórészt olyan kompozíciókon dolgozom, amelyekben az ember a kiindulópont. Az ember, a maga lelki vibrációjában, testetlenül, mint kontaktus az érzet számára. Az érzet meghatározza a művet, amelynek ritmikus kisugárzásai a belső vibráció magvából indulnak ki” – írja erről egy saját kiállítási előszavában 1921-ben. Ezekből az expresszív alkotásokból, valamint a látszólag teljesen absztrakt *Lelki virágokban* elrejtett lényekből fejlődnek aztán egyre hangsúlyosabbá az alakok, melyek a korábbiakhoz hasonlóan jellemzően páros kompozíciókat alkotnak. Az organikus és felfokozott színekben tobzódó képeken egyre gyakrabban tűnnek fel egyenes vonalak, megkezdődik a már geometrikus motívumokat alkalmazó konstruálás, egy újfajta rend iránti törekvés. 1925 körül egyértelművé válik ez a szándék, illetve megszületnek a jóval merevebb szerkezetű művek. A korábbi, a képszélelig kifutó komponálás



Mattis Teutsch János kései, letörölt munkája és Mattis Teutsch János: *Együtt*, kazeintempera, vászon, 148 x 100 cm
HUNGART © 2020

a művek középső mezőire koncentrálnak, és a homogén háttér elé egy-egy zárt, gyakran elvont elemeket is tartalmazó konstrukció kerül. Ezzel egy időben a figurák is egyre felismerhetőbbé válnak, gyakran megkülönböztethető női, férfi jegyeket hordozva. E csak fi-

noman elkülöníthető korszakok között nincs éles határ, de azt látjuk, hogy az 1926 körül készült képeken már nem a motívumok egyik része az emberi alak, hanem ő a központi elem, szinte a kép egészét kitöltő főszereplő. A korábbi, gyakran csak a mintázat részeként mu-

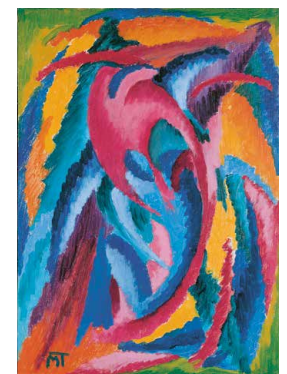
tatkozó emberi figurák elkezdenek önálló létet élni, sőt egyre inkább mint cselekvő ember mutatkoznak. A húszas évek legvégén nemcsak az elvont cselekvés, hanem maga a dolgozó ember lesz a művek fő témája, sőt a közös tevékenység néven nevezett célja, a munka.



Mattis Teutsch János: *Koratavasz*, 1917 körül, olaj, karton, 50 x 60 cm
HUNGART © 2020



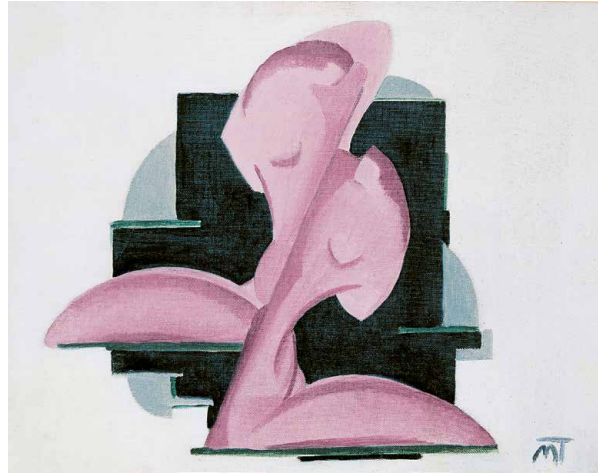
Mattis Teutsch János: *Kompozíció*, 1920 körül, olaj, karton, 29 x 39 cm
HUNGART © 2020



Mattis Teutsch János: *Kompozíció*, 1919–1920, olaj, karton, 35,3 x 25,1 cm
HUNGART © 2020



Mattis Teutsch János:
Kompozíció két figurával, 1924,
olaj, karton, 99,5 x 70,5 cm;
HUNGART © 2020



Mattis Teutsch János: *Kompozíció*,
1925 körül, olaj, karton, 40 x 50 cm
HUNGART © 2020



Mattis Teutsch János:
Tovább, 1926, olaj, vászon,
98,3 x 61,8 cm
HUNGART © 2020

Ha megnézzük, nagyon beszédesek az ekkor készült képek címei, főleg, ha ezeket összevetjük a csak néhány évvel korábbi kiállítás képcímeivel. Lássuk, melyek ezek 1933-ban: *Munkára fel*, *Emberek*, *Erő*, *Mérnökök*, *Futószalag*, *Gépszerkesztők*, *Munka*, *Hívás*, míg négy évvel korábban: *Reggel*, *Sport*, *Tánc*, *Együtt*, *Sárgában*, *Pirosban*, *Fiatalság*. Azt látjuk tehát, hogy Mattis Teutsch régi vágya, egyfajta közösségi művészet teremtése teljesül be e nagy méretű művekből álló ciklussal, szavai szerint az „új típusú ember ábrázolása”, és egyben az a fajta baloldali elhivatottság, amely egykori mentora, Kassák Lajos életművére is jellemző. Ne feledjük, hogy ebben az időben még javában működik az 1928-ban alapított *Munka* folyóirat és köre, és bár Mattis Teutsch kapcsolata Kassákkal ekkor már megszakadt, minden bizonnyal figyelemmel követte a budapesti fejleményeket. Az, hogy meglazult a szerves kapcsolat Berlinnel és Budapesttel, hosszú távon természetesen negatív hatással volt művészetére, ugyanakkor viszont bekapcsolódott a román avantgárd művészek mozgalmába. Az az éltető és biztató közeg, amely ha távolról is, de folyamatosan életben tartotta érdeklődé-

sét és nyitottságát a nagyvilág felé, lassan elmarad tőle, de ebben az időben még nagy tervei voltak. Az évek óta nagy számban festett „kis méretű”, kartonra festett, 100x70 cm-es temperaképek (pannótervek) csak tervei voltak ennek a tényleg grandiózus sorozatnak, amellyel 1930/1933-ban a brassói közönség elé lépett. Soha korábban ilyen méretű vásznai nem születtek még; ezeken a *Kunst-ideologie* című művészetelméleti művében szereplő, apró tusrajzaiban jelzett alapvetések végre értelmet nyerhettek. Ez a hosszú közbevetés azért volt fontos, hogy lássuk: Mattis Teutsch életművében az emberi alak milyen jelentőséggel bír, szinte a kezdetek óta. Bár művészte amúgy is egyedülálló a 20. századi magyar művészet történetében, az emberi alak folyamatos jelenléte és folyamatos átalakulása egy olyan konzekvens program része, amely Mattis Teutsch ideologikus szövegei ellenére sem valamiféle teóriából, hanem inkább egyfajta belső szükségéből fakadt. „*Minden művészi kornak megvolt a gondolat magva, az ember típusa, amely mindenkié volt. A mi korunkban ez elveszett, a sok izmus a művészetben mindent feloldott, szétbontott, erre [...] a mai em-*

bernek szüksége nincsen és így ez a művészet az ember vágyát nem teljesíti. A mai ember vágya az abszolút biztos, az abszolút stabil. Én az új embertípus megtalálásán dolgozom, az én emberem nem fizionómiai, nem mesét, nem történetet, sem emlékezést nem akarok festeni, de az embert az ő emberi életében” – írja erről 1929-ben egy levelében Lyka Károlynak. A figurativitás újjáéledése és megerősödése nemcsak a hazai, de az európai művészetben is tetten érhető az 1920-as években és 1930 körül. Amíg azonban ez sok esetben összekapcsolódik egy konzervatív jellegű klasszicizálódással, addig Mattis Teutsch művészetében végig megmarad az avantgárd lendület. Képes a figurális műveket szerves egységben tartani úgy, hogy kompozícióiban az emberi alak mellett a szuprematizmusra jellemző, legegyszerűbb síkmértani formák is szerepet kapnak. A tárgyalt, korábban eltűntnek hitt képsorozat 1930-as vagy 1933-as brassói kiállítási plakátján például csak négyzeteket és téglalapokat látunk, akár egy húszas évekbeli avantgárd Kassák-festményen. Valószínűleg még mindig nem igazán tudatosodott a magyar művészet-történet-írásban Mattis Teutsch János



Mattis Teutsch János: *Gyárban*, kazeintempera, vászon, 148 x 100 cm
HUNGART © 2020

meglehetősen egyedülálló és kiemelkedő szerepe a 20. század első felének magyar művészetében, holott életművének ez a majd' három évtizede az egyik leghosszabb és legkonzekvensőbb, nagyobb törések nélküli alkotói periódusa. Véleményünk szerint a késői festmények kvalitása messze elmarad az avantgárd periódusban készült művekeitől. Az alkotás megítélésekor közel objektív kritériumok állnak a szakemberek rendelkezésére, ezeket nem írhatja felül semmilyen ideológiai megfontolás vagy esetleges új felfedezés iránti vágy sem.

Mindenesetre maga a festő is véleménymondott kései alkotásairól, amikor az unokája számára összeállított *Lélek vírágok* című mappájába csak az ekkor készült néhány fejet ábrázoló képét emelte be, közvetlenül a halála előtt. Ha pedig etikailag közelítünk a kiinduló problémához, amely a képek felső rétegének eltüntetéséből fakadt, akkor azt is vegyük figyelembe, hogy Mattis Teutsch halála előtt néhány nappal el kívánta égetni összes festményét, amely tevékenységhez akkori növendékét, Boros Lajos festőművészt hívta segítségül.



Mattis Teutsch János egyik
brassói kiállításának plakátja

Ebben néhány nappal később bekövetkezett halála akadályozta meg, de a művész akaratát végül, szerencsére, senki nem hajtotta végre.

Mattis Teutsch János életműve legteljesebb egységben a MissionArt Galéria által a Magyar Nemzeti Galériában és a müncheni Haus der Kunstban 2001-ben rendezett kiállítás katalógusát bemutató weboldalon látható: www.mattis.kfki.hu

Topor Tünde

PANDORA LÁDÁJA

Veress Pál: Bacchanália (1948)

Száz éve született Veress Pál, ő is ahhoz a generációhoz tartozott tehát, amelynek pályakezdését a háború és az annak nyomán kialakult politikai helyzet határozta meg. Utolsó főiskolás évében székelyföldi ösztöndíjat kap, hiszen erdélyi, unitárius családba született, aztán jött a bevonultatás, amerikai hadifogság, Parasztpárt, majd gyors visszahúzódás az 1948 utáni művészeti közéletből. Mégis itthon maradt, nem úgy, mint a szintén akkoriban főiskolás Hantai Simon vagy Reigl Judit. Sőt akkor sem választotta kinti művészkARRIER-ÉPÍTÉSÉNEK lehetőségét, amikor 1965-ben Párizsban lehetett kiállítása, és az nagy sajtóvisszhangot keltett. Pedig a francia kritika épp fogékony volt barbárnak, de legalábbis egzotikusnak érzékelt stílusára, amit otthon az akkori hazai elvárásoktól nagyjából érintetlenül kísérletezett ki. Közben, nyelvtudásának köszönhetően, gazdasági újságíróvá képzelte ki magát, a pénzkeresetet ez jelentette azokban az években is, amikor szinte csak magának vagy feleségének alkotott. A módot, ahogyan dolgozott, fokozatosan és szisztematikusan tette egyre szikárabbá, teljesen új technikákat kísérletezett ki a soha abba nem hagyott művészi munka során, például a salakreliefét, amely már az anyagválasztás által is többfelé vitte az értelmezés lehetőségeit: mutatta vonzódását az ősi kultúrákhoz, miközben összhangban voltak a korszak itthoni, kicsit brutalista tendenciáival is.

Képünk azonban még a korai, áradó, felszabadult festőiséget mutatja – a mű nem a stílus, amit a kortársak sajátos fauvizmusnak láttak, hanem inkább a téma és a hely miatt volt sokáig elzárva a közönség elől. Ugyanis ez egy ládatető belseje, így a rajta lévő archaikus relief-kompozíciókat idéző jelenet csak akkor volt látható, ha felnyitották a ládát, ráadásul egy olyan szobában, aminek a falait is képekkel borította be az egyébként akkor friss házas festő.

A görög mitológia szerint Pandora az első földi nő. Nem hallgatva férje tiltására, kinyitja azt a ládát, amiből aztán az emberekre az istenek büntetéseként kiröppen egy csomó csúf teremtmény: a Járvány, Öregség, Mohóság, Kegyetlenség, Gyűlölet, Irigység. Rémülten csukja vissza a láda fedelét, de meghallja, hogy valaki még halkán kopogtat belülről, úgyhogy végül az utolsó lényt, a Reményt is kiengedi.

Három évvel a háború után, 1948-ban, amikor erre a ládafedélre egy aranykort idéző, vérbő, játékos jelenet került, még lehetett azt hinni, hogy valami nagy virágzás kezdődik. Hamarosan azonban már csak abban lehetett reménykedni, hogy legalább a családi élet jelent némi menedéket a teljesen elborult felfogásúvá vált külvilág ellenében. Mindenesetre a fedél megmaradt, és ma az élet élvezete mellett arra is inspirál, hogy Veress Pál életművét, ami a későbbiekben a hazai főáramokból végig kimaradva az erdélyi művészettel mutat rokonságot, illetve ha nemzetközi párhuzamait keressük, akkor az arte povera egy különös, helyi válfajaként határozható meg, érdemes lenne komolyabban is megvizsgálni. Remélem, a ládában iratok vannak, régi levelek, feljegyzések, és amikor felnyílik, nem Járvány és Mohóság, hanem mondjuk az *Adalékok a háború utáni magyar művészet történetéhez – Veress Pál élete és alkotásai* című tanulmány fog belőle kiröppenni.



Veress Pál: *Bacchanália*, 1948, olaj, fa (ládátető), 35 x 85 cm

© Veress Pál örökösei, foto: © Szelényi Károly

Ha valakit érdekel, milyen út vezetett a szocializmus modern építészetétől az organikus épületekig, vagy ha tudni akarja, miről folyt a hetvenes évek leghevesebb építészeti vitája, az úgynevezett tulipán-vita, annak Paks, ma még, tanösvényként működik. Útitárs-szerzőnk az Artmagazin idei IBUSZ-útján Branczik Márta építészettörténész kiránduláson előadott verzióját saját kutatásai és asszociációi alapján alakította élménybeszámolóvá.

Szőnyeg-Szegvári Eszter

A HETVENES ÉVEK MODERNIZMUSÁBÓL KIÚSZÓ ÓRIÁSHAL ESETE



Épülnek a tulipánosként elhíresült házak. Pedig nem is tulipánosak, hanem kopjafásak, sőt néhol űrhajósak
Fotó: Rovács Barna / forrás: dka.oszk.hu



Az eredetileg Munkás Művelődési Háznak épült Csengey Dénes Kulturális Központ oldalhomlokzata tipikus hetvenes évekbeli színes műanyagburkolattal
Fotó: © Artmagazin



Józsa Bálint *Atomenergia* című, 2002-ben felállított szobra
Fotó: © Artmagazin

Már beértünk a városba, de még a buszon vagyunk, amikor megtudjuk, hogy Paks ősidők óta lakott terület volt. A klasszikus mezőváros története nem az erőmű alapításáról szóló 1967-es kormányhatározattal vette kezdetét, éppen ezért arculata egészen más, mint például a csernobili reaktor mellett fekvő, eleve munkástelepülésnek készült Pripjatye vagy az örmény Mecamoré. Bár a maghasadást, nukleáris láncreakciót vagy a technika dicsőségét ábrázoló színes mozaikokért (és a szovjet mintákat követő reprezentációs hadjárat egyéb köztéri remekeiért) valószínűleg egészen Ukrajnáig kéne utaznunk, az erőmű gazdasági és szimbolikus jelenléte azért itt is meghatározó volt. Az új „szocialista város” és a késő modern városkép helyett azonban Pakson sokkal inkább a korszak egy-egy jellemző építészeti megnyilvánulásával találkozhatunk.

Első állomásunk a hajdani Munkás Művelődési Ház (ma Csengey Dénes Kulturális Központ), ami Balázs Csaba tervei alapján 1978-ban készült el és az erőmű dolgozói számára kiépített új városrész nagy beruházásaihoz tartozott. Alig egy órája hagytuk el Budapestet, a homlokzat elemei máris ismerősek: a külső burkolaton ritkaságszámba menő plasztikjelenséghez hasonlót láthattunk

a kőbánya-kispesti metró-végállomás épületén (amíg le nem bontották). A panelek élénk narancssárgája pedig nyomban felidézi a hetvenes-nyolcvanas évek „best of műanyag” lakberendezési és használati tárgyainak emlékeinkbe égett képét. Bár a Központ belső terét az elmúlt években „felfrissítették”, azért az időutazás szerencsére bent is folytatódik. A hengeres alumíniumcsövekből épített lámpakompozíció, a bukléhuzaftos fotóelek, a sky- és bronzborítású korlátelemelek vagy a mindennapos használattól patinásra fényesedett kapaszkodók itt még mindig az enteriőr használatban lévő alkatrészei. Ezt a diapozitívra kívánckozó látványt megtöri ugyan az eredeti oszlopokat takaró harmonikaparaván, de a helyiség hangulatát leginkább mégis az a falon végighúzódnó diófa burkolat határozza meg, amely a tardosi és a süttöi mészke mellett gyakran megjelent az állami beruházások belső te-reiben. Az ehhez hasonló egyszerű borítást a kiemelt épületekben a díszesebb faintarzia váltotta fel; ilyen volt Somos Miklós munkája is a Magyar Kereskedelmi Kamara néhai székházában. A kamarai vagy más néven MTESZ-székház emlegetése nem véletlen, hiszen az épület szerepel a Kiscelli Múzeum oldalán működő (túrávezetőnk, Branczik Márta ösztönzésére született és

működtetett) *Virtuális leletmentés* című projektben is, ami veszélyeztetett, bár építészettörténeti szempontból kiemelkedőnek számító épületeket dokumentál – amikor azok még fotózhatók. (A merészebb urbánus pletykák szerint Pintér Béla 1968-ban tervezett épületének 2018-ban azért kellett a Kossuth térről eltűnnie a szakmai megítélés dacára, mert Orbán Viktornak nem tetszett a historizáló panorámát megzavaró késő modern épület.) A Csengey Dénes Kulturális Központ ablakából szerencsére egy, a lakóknak és az építetőknek is kedves, lépcsőzetesen kialakított parkot lehet látni, benne díszkutat Józsa Bálint plasztikájával. Józsa neve ismerős lehet a hetvenes években a Távbeszélő Központ passzázsában vagy a Déli pályaudvar aluljárójában elhelyezett, Kovács Ferencel együtt jegyzett absztrakt domborművekről is. A hetvenes évek már a háború után induló, államilag támogatott köztéri művészet „programjának” korszaka volt. A kiemelt beruházási helyszínnek számító Paksra az Atomerőmű Vállalat igénylésére például Kiss István, Kiss Lenke, Szabady Veronika, Gyurcsék Ferenc, Fabók Gyula mellett, a Tanács kérésére, több, helyi kötődésű mester, például Lőrincz Vitus, Vass György is készített köztéri műveket.



A művelődési ház eredeti, alumíniumhengerekből álló, mennyezeti világítótestjei

Fotó: © Artmagazin



Lépcső sky- és vörösréz burkolatú korlátokkal

Fotó: © Artmagazin

Józsa *Atomenergia* című krómacél szobra már jóval a rendszerváltás után, 2002-ben került elhelyezésre. Az önkormányzat a Lektorátus segítségével még a Virágos város versenyprogramjához kapcsolódva hirdetett szoborpályázatot, melyre Gaál Tamást, Farkas Pált, Józsa Bálintot és Tóbiás Klárát hívták meg. A szakmai bizottság Gaált hozta ki abszolút győztesnek:¹ a terv áttételes utalásai az atomenergiára, gazdag anyaghasználat, a kétfajta vízjáték és a természetes és mechanikus formák kombinálása a zsűrirok szerint sokkal meggyőzőbb volt, mint a profi, de konvencionálisabb megformálású, díszletnek ható Józsa-terv. Bár a zsűrin résztvevő önkormányzati delegált az ülés végére maga is Gaál munkáját tartotta a legjobbnak, a városvezetői ülésen mégis Józsaé mellett tette le voksát és meggyőzte a többieket is. Józsa abból a szempontból jó választás volt, hogy ez a plasztikája egyenes folytatása korábbi munkáinak, így nincs anakronisztikus feszültség a szobor és a 70-es évek végi épület között. A kút túloldalán jelenleg szerkezetig visszabontott kereskedelmi egységek sora áll. A művház késő modern időkapuszulája és a vele közel egykorú könyvszerkezetes csontvázak összképe egy csendes kora tavaszi hétvégén hasonló látványt keltett, mint Mecamor szellemvárosa, amit a kirándulás időpontjában még pont meg lehetett nézni

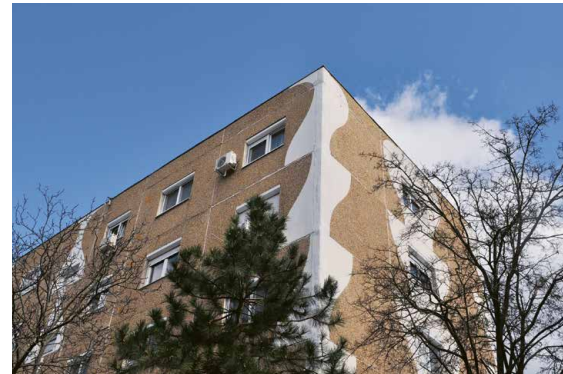
Katharina Roters képein a Mai Manó Házban.² A transzkaukázusi régió egyetlen atomerőművéhez épült munkásváros azért is érdekes párhuzam, mert építésére 1967-ben adtak utasítást – ugyanabban az évben, amikor rendelkeztek a paksi erőmű létesítéséről is. Az örmény város azonban sosem épülhetett fel teljesen, mert az 1988-as földrengést követően – alig két évvel Csernobil után – akkora volt a félelem egy újabb nukleáris katasztrófától, hogy a közösség tiltakozásának hatására hosszú időre leállították az erőművet, indokolatlanná téve a városépítés második ütemének befejezését. Az atomváros-utópiát idéző, de a valamikori, élettel teli városközpont működésének már csak nyomait mutató torzokat magunk mögött hagyva olyan helyszínré sétáltunk, ahol viszont többé-kevésbé megvalósult egy kísérlet. 1973-ban újraindult az erőművet építő munkásoknak és a későbbi üzemeltetésben dolgozóknak szánt lakótelep építése, ami a korábbi elképzelésekkel ellentétben végül a Kishegyen kapott helyet. Paks vezetése valósággal megharcolt a környező településekkel (Szekszárd és Bogyszló) a beruházáshoz tervezett lakótelepért – nem jellemezte ugyanez a lelkesedés a tervezési megbízást „elnyerő” Pécsi Tervező Vállalatot (Pécsiterv). A házgyárak technológiai kötöttségei miatt a lakótelep-tervezés, bár

igen jövedelmező volt, önmagában nem számított túl izgalmas feladatnak. A nehézipari minisztertől magától is olyan utasítás jött, hogy valamit csinálni kell „ezekkel a szar panelokkal”³. A feladat az építkezés első szakaszát végző VÁTI-tól a Pécsiterv Ifjúsági Irodájához került, ami Csete György irányítása alatt működött. Csetéék a tervezés során arra törekedtek, hogy a lakóhely humánus tartalma és annak merev formája közötti ellentét feloldásának érdekében a megkezdett és adott szabványokat követő építkezés lehetőségeit próbálják tágítani. Így születtek meg a híres tulipános-házak, amelyeket Major Máté nevezett el így az épületek falait díszítő ornamens után. Díszített paneleket már jóval korábról is ismerünk, ilyen volt például a pécsi „pizsamaház”. A kétfajta „díszítés” között lényeges különbség azonban, hogy Pakson a dísz az épületek szerves részét képező elem, amit az öntés során, a házgyárban állítottak elő, míg a másik esetben csupán felületi dekoráció volt.⁴ A pécsi példa geometriája a nemzetközi trendekhez is illeszkedett, Pakson pedig a nemzeti formanyelv alkalmazására történt kísérlet. 1975 szeptemberében az *Élet és Irodalomban* a korszak nagy ideológusa, a Magyar Építőművészek Szövetségének oszlopos tagja, Major Máté elmarasztaló cikket jelentetett meg a volt tanítványait is tömörítő Pécs Csoport paksi mun-



Egy példa a Csete György, illetve a Pécs Csoport paksi épületein nagy vihart kavaro elemekre: a bejáratot kiemelő és az esőben kulcsát kereső lakóknak menedéket adó, íves kitüremkedés, az úgynevezett bűrű. Majd egy oldalhomlokzat-részlet, amelyen még látszik a reformpanelek eredeti felülete a folyami kavicsokkal. (A házak nagy részét időközben leszigetelték, és bár a hungarocellre visszafestették az eredeti motívumokat, a kavicsok a legtöbb helyen a szigetelő burkolat alá kerültek.)

Fotó: © Artmagazin



kájáról – és ezzel hónapokig tartó szakmai vita vette kezdetét. A vitában az építésszakma szinte egységesen elítélte a házfalak díszítését, de ez csupán kiindulópontnak számított a hazai (panel) építésszakma számos problémájának meglepően nyílt feltárásához. A hangsúly a Bauhaus-örökség létjogosultságán és azon volt, hogy lehet-e (szabad-e?) beemelni a népi motívumokat a modern építészetbe. A konstrukcióval semmilyen kapcsolatot sem mutató dekorációt a többség nem tartotta elfogadhatónak, arról azonban alig esett szó, hogy a Csoport rendelkezésére álló rövid idő alatt nem az eredeti koncepció tudott teljes egészében megvalósulni. Az első négy fázis organikus formákat eredményező külső beavatkozásai után (1. variálható formákból szerves díszítések a végfalán és a bejáratok fölötti részen, 2. a hasábfarmát megtörő hullámzó kontúrt kapott bútúk, 3. hullámzó kontúrt kapott erkélyfalak, 4. az alaprajz megváltoztatása: 8 m²-es előterek kapcsolása a nap-pali, konyha közösségi helyiségeihez), az ötödik lépésben az alaprajzi változtatás – kiugró szerkezeti elemként – a homlokzaton is megjelent volna. Az ornamensek Major szóhasználati miatt váltak tulipánokká, a variációkban az ismert folklór inspiráció ellenére akár egy úrhajó stílizált hajtóművét is felfedezhetnénk. Csete a hullámzó formák közvetett forrásának a szatmár-

csekei kopjafákat nevezi meg, de jegyzeteiből kiderül, és ezt a túrán szintén részt vevő fia, Csete Örs mesélte el nekünk, hogy azért ott lebegett előtte a mester, Kós Károly markáns profilja is... Nem a pusztaszatétikum körül forgott a vita (pedig Nagy László költő, aki elsőként válaszolt Major értekezésére, pont a szépség védelmében szólalt fel a csökönyös bauhausler megjegyzései ellen). Talán éppen ezért a motívumok kontextualizálására sem igazán került sor. Pedig a hazai kortárs képzőművészeknél – Kornissnál, Fajónál, Nádlernél vagy éppen a szintén pécsi Keserő Ilona művészetében, más-más ihletettségéből ugyan, de – ugyancsak megjelent ez a megsokszorozott, íves formavilág. A bűnbakká kikiáltott Pécs Csoportot végül feloszlatták, a paksi lakótelep példája egyedülálló maradt, bár az a lakók körében mindvégig nagy népszerűségnek örvendett. A szakma felbolydulása és az akkor felmerült problémák – a korszak építészetét érintő jelenlegi ambivalens hozzáállás miatt is – nagyon is aktuálisak. A lakók és a szélesebb közvélekedés részéről gyakran éri elmarasztaló kritika a háború utáni időszak történeti városközpontot érintő beépítéseit (lásd Kamara!) vagy éppen az újabb városrészekben felhúzott lakótelepeket. Nem könnyű érteni és néha nehezebb szeretni a lemálló tükörfólia vagy a szériagyár-

tott elemek mögött megbújó mégoly invenciózus modern épületeket is. De éppen ezen próbál meg változtatni az idei Építészeti Biennálé Magyar Pavilonjának nyertes pályázata. Az *Othernity*⁵ címre keresztelt projektben Kovács Dániel kurátor (a felkért tervezőirodákval karöltve) tizenkét újragondolt budapesti épület példájának bemutatásával tesz kísérletet arra, hogy letörölje az államszocializmus makacs ideológiai bélyegét a hazai modernizmusról. Míg mi lesétálunk a következő helyszínre, a történetben is elrepül néhány év. 1982 decemberében Pakstól csupán néhány kilométerre délre, egy birkalegelőn végre kinyílik az a bizonyos ablak az atomkorszakra: Paks város lett, a lakosság gyarapodott, az erőmű áramot termelt, a vállalat vezetője pedig nagy befolyást szerzett a településen. Lechner és Kós szellemét Csete csempészte bele a paksi építészettörténetbe, de örökségüket a hazai radikális organikusok másik kulcsszereplője, Makovecz Imre vitte tovább, aki a nyolcvanas években az igen-igen fontos pozíciónak számító főépítészeti funkciót töltötte be a településen. Amikor a katolikus egyház, Cserháti József püspök képviselőjében, egy új templom igényével fordult a városvezetéséhez, pont azért bízták meg Makoveczet, mert egy ilyen pozíció garanciát jelentett a terv elfogadására. A helyszín kiválasztásába azonban már



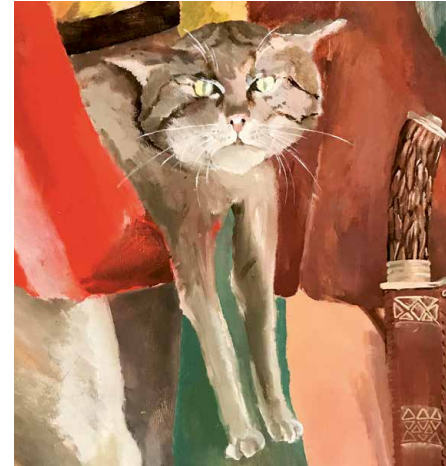
Makovecz Imre szürreális képzeteket keltő, híres paksi temploma és a képzetekre ráerősítő, pikkelyszerű, fekete palaburkolat

Fotó: © Artmagazin

az Erőmű Vállalat is beleszólt. A templom nem épülhetett sem a lakótelepen kiválasztott jó fekvésű telekre, sem pedig a vonzáskörzetben kiszemelt kisebb, háromszögletű területre. Utóbbit egy abszurd, maffiafilmekbe illő szabotázsakció miatt vesztették el a templomépítők: a Vállalat vezető beosztású emberei a kiválasztott telek környékén saját dolgozóik között végeztek rögtönzött „közvélemény-kutatást”, hogy a közönség számára az általuk „régóta” tervezett játszótér vagy a házakat leárnyékoló robusztus templom épüljön-e meg – a végeredmény nem lehetett kétséges. A kiszarolt vélemény miatt elvesztett telek esete után Makoveczék már nem avatták be a Vállalatot, hanem a tanácselnökkel együtt kijelöltek egy területet a családi házaz övezetben. Az ügyet már csak az csavarta meg jobban, hogy Makovecz tervével szembesülve a megbízó püspöki hivatal titokban ellentervet készítettett, de a tanács végül saját emberéhez volt lojális, az egész kavarást azzal zárva le, hogy az új tervre egész egyszerűen nem adott ki építési engedélyt. Az épület tehát végül Makovecz tervei alapján, jelentős külföldi (München, Passau) és gyülekezeti segítséggel épült meg 1990-re, a püspök pedig később bocsánatot kért az építésztől, mondván: „nem tudta,

hogy ez a nemzeti megújulás temploma lesz.”⁶ Makovecz maga is fordulóponként tekintett a paksi Szentlélek templomra, mert sajátos pályáján ez és az ugyanebben az évben átadott siófoki evangélikus templom is mintegy nyitánya lett egy addig alig-alig ismert építészeti formanyelv kibontásának. Mitől lesz egy templom – ahogy azóta gyakran emlegetik – rendszerváltó? Talán a szerencsésen időzített építkezésen múlt, talán ezt a történetet ma már az építész kikezdetlen kultusza felől olvassuk. A paksi kertváros tövében született látomást, mivel végül tartósnak bizonyult, mi is felfedeztük a csoporttal. Az avatatlan szem számára az építmény alaprajza egy szívet, pontosabban két egymás felé fordított „s” alakzatból komponált jelet formáz, de a szimbolika eredetét már csak az antropológia beavatottjai érthetik. Aki nincs tisztában az ősi ellentétpárok tanaival vagy hozzám hasonlóan most hall először egy bizonyos szellem Athmáról (Utolsó Ádám, Új ember), annak be kell érnie annnyival, hogy Makovecz szerint a kereszténységben az androgünharmónia gondolata rejtőzik, és ez az, ami a paksi templom szerkezetét, formáját meghatározza. Ilyen elemi ellentétpár a torony csúcsain látható nap- és holdszimbólum, amit

a harmadik csúcs keresztje fog össze. Ez a hármass harangláb, a csúcsban végződő tetőzet és a hozzá kapcsolódó íves, ölelő templomtest kívülről monументális benyomást keltenek, míg a belső tér ehhez képest egészen kicsinek tűnik. Befelé haladva egyre több olyan társalkotó munkájával találkozunk, akik a későbbiekben is gyakran dolgoztak Makovecz mellett. Péterfy László készítette az oltárszobrokat és az égitestek árnyékában, a harangláb két oldalán álló angyalfigurákat is. A jurta formájú kupolateremben Péterfy Gizella hét erényt ábrázoló, kis méretű pannósorozatot láthatjuk. A belső tér kialakítása Mezei Gábor munkája, de ő tervezte a padokat és a székeket is. Nehezen tudunk konzervatívabb intézményt elképzelni az egyháznál, de a gyakorló hívek aktív részvétele a gyülekezeti hely felépítésében gyakran jár azzal az eredménnyel, hogy a kész épületet – még ha az egy modern irányzat szürreális szüleménye is – megszeretik, a sajátjuknak érzik. A paksi Szentlélek templom erre példa. A nap második felében, az atomberuházások, majd a rendszerváltó templom után a csapat elkölti kiadás ebédjét a régi halászfalu csárdájában. Hogy milyen is volt a híres paradicsomos dunakömlődi



Révész László László *Búcsú az álmoktól* és Roskó Gábor *Ez lopta el a macskát* című képének egy-egy részlete *A végzet hatalmas* című közös kiállításukból (a művészek engedélyével)

Fotó: © Artmagazin / HUNGART © 2020

halászlé, amit paksi testvérehez hasonlóan hagyományosan hosszúmetélttel tálnak? Nem tudom (bevallom, szerintem bármi jobb, mint egy halászlé). Így a szabadidőt néhány buzgó társammal együtt az óvárosban töltöttük és alaposabban megnéztük a buszból csak futólag látott Duna Hotel, az egykori zsinagóga (ma városi könyvtár) és a klasszicista Erzsébet Szálló épületét. Ez utóbbi sokáig volt otthona a Paksi Képtárnak is, amit 1991-ben alapított Halász Károly képzőművész. Legvégül afelé az acélborítású komplexum felé vettük az irányt, amelybe 2007-ben költözött a Képtár, vagyis az önkormányzat tulajdonába került és felújított Konzervgyár épületegyüttesének egyik 1100 m²-es csarnoka felé. Az épületet, ami 2009-ben Mies van der Rohe-díj jelölést is kapott, Járomi Irén és Kiss Gyula tervezték. A csarnokszerkezet adta lehetőségeket kihasználva a tervezők igazi

loft hangulatú kiállítóteret hoztak létre, ami jól illeszkedik a szakmúzeum profiljához is. A gyűjtemény megalapozása az 1980-tól működő, Halász Károly – Lantos Ferenc vezette Vizuális Kísérleti Alkotótelep experimentális alkotói és szellemi tevékenységéhez köthető, ahol olyan művészek munkáival gyarapodott a gyűjtemény évről évre, mint Bak Imre, Fajó János vagy Nádler István. Ezekből a gyökerekből táplálkoznak a kortárs múzeum jellemzően konkrét, minimál, koncept és a médiaművészet régi-új törekvéseire fókuszáló tárlatai. A városnézés végül rendhagyó beszélgetés-tárlatvezetés-koncertbe csapott át *A végzet hatalmas* című kiállítás finiszszánsán. A tárlat Roskó Gábor és Révész László László a hetvenes évektől napjainkig készült munkáit mutatta be. Duójukat a közös murális festészeti tanulmányokon túl a mindkettejük számára meghatározó Indigó csoportos múlt

is összeköti. A geometrikus tendenciáknak szándékosan hátat fordító, lázadó figurativitást mindketten Erdély Miklóstól örökölt pimaszsággal, de különböző retorikával prezentálják. Míg Roskó a megírt történelem szálait rendre új szövésmintákká alakítja, addig Révész szürrealizmusa homályos álmokból performálódik hol a kép-, hol pedig a vetítővásznon. A kiállításnak a kurátor, Hajdu István *A végzet hatalmas* címet adta. A mindent átjáró mitikus vezérelv pedig a paksi beszámolónak is méltó végszót adhat, mert a városi szövetben közösen kitapogatott fókuszpontok fölött is ott lebegett ez az identitásformáló sorsszerűség. Sőt most kezd majd csak lebegni igazán.

[1 A rendszerváltás meglepetés túlélője a szakértői hivatallá avanzált Képző- és Iparművészeti Lektorátus. A szakmai bíráló azonban a kétezres években már csak megfogadható jótanács volt. A vitát lásd bővebben: SZM-MNG, Adattár, 25000/2014/J/6, Józsa Bálint: *Atomenergia* c. szökökút. [2 Katharina Roters: *Egy álmok anatómiája* c. kiállítását a Mai Manó Házban 2020. január 29-től március 8-ig lehetett látogatni. Kurátor: Kopeckzy Róna. [3 „Nem akarok második Leninvárost látni, ezekkel a szar panelokkal valamit kell csinálni”. A nehézipari miniszternek tulajdonított mondat eredete erősen homályos, de jó felütése a későbbi vitának és adomába illő tömörséggel szemlélteti a korszak számos ambivalenciáját. Idézet innen: Vicsek Ferenc: *A bomlás melege* – az aktív zónában II. (regényrészlet). In: *Mozgó Világ*, 1986/2., 81. o. [4 A sors fintora, hogy a rendszerváltás után „panelprogramosított” tömbök díszai a szigetelés alá kerültek. Az eredetieket mementáló új felfestéseket a tervezők kezdeményezték. [5 Résztvevő épületek: Déli pályaudvar, Dob utcai trafóház, OTP-lakóház, OKISZ-székház, Domus Áruház, Újpalotai toronyház, Planetárium, Országos Villamos Teherelosztó Központ, Kelenföldi Városközpont, 13. kerületi pártház, Külső-kelenföldi református templom. [6 Makovecz maga meséli el a Szentlélek templomhoz fűződő Canossa-járását. In: Gerle János: *Makovecz Imre*. Budapest, Serdián, 2002, 162. o.

Kevéssé feltérképezett tervezőgrafikai munkássága során Victor Vasarely az Air France-nak vagy a Renault-nak is dolgozott, de a legtöbb megrendelést gyógyászati, gyógyszerészeti cégektől kapta.

Lépold Zsanett

RAJZBAN AZ ORVOSSÁG

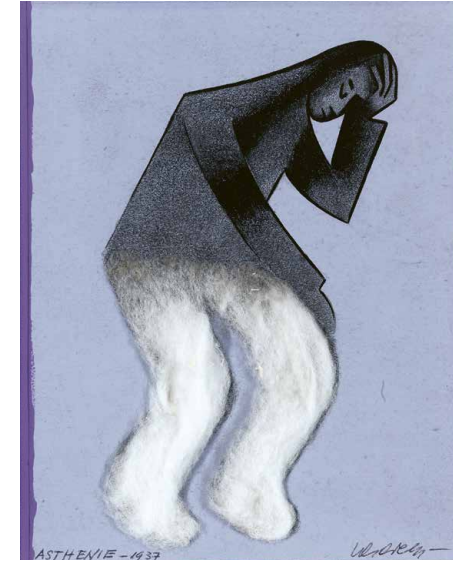
Vasarely gyógyászati reklámgrafikái



Ma már csak találgatni tudjuk, milyen gyógyszert hirdetett vagy hirdethetett volna ez a kollázs, de az biztos, hogy valami csodaszert, amely ugrásszerű javulást ígért.

Victor Vasarely: *Lábadozás*, 1937, Vasarely Múzeum, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Victor Vasarely: *Kimerültség*, 1937, Vasarely Múzeum, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020



Itt az ugrásszerű helyett a fokozatos felépülés ígérését látjuk. A jóval kidolgozottabb terv megbízhatóságot sugall, erősítve a medicinába vetett hitet. Victor Vasarely: *Lábadozás*, 1934, Vasarely Múzeum, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

Ha meghalljuk Victor Vasarely nevét, akkor egyértelmű, hogy az op-art az első, ami eszünkbe jut róla, hiszen ez hozta meg világraszóló sikerét és életművének jelentős része is ehhez az irányzathoz köthető. Az op-art kezdeményezője és vezéregyénisége azonban – akárcsak más művészek – pályája kezdetén sokkal inkább alkalmazott grafikusként tevékenykedett, s ez biztosított számára megélhetést kezdetben Franciaországban is.

Vasarely, vagyis Vásárhelyi Győző az érettségit követően a Labor Műszeripari Műveknél (egy laboratóriumi eszközöket előállító üzem) dolgozott mint írnok, majd segédkönyvelő, közben pedig a kirakat számára is készített reklámtáblákat. Itt kezdte el érdekelni a gyógyászat, így 1925-től az orvosi egyetem esti kurzusait látogatta. Ezt 1927-ben abbahagyta, de közben beiratkozott Podolini-Volkmann Artúr művészeti szabadiskolájába, ahol a hagyományos, akadémikus festészeti ismereteket sajátíthatta el. Magyarországon töltött éveinek azonban az volt a későbbi karrierjét is leginkább meghatározó fordulata,

hogy Pécsi József tanácsára 1928-ban tagja lett Bortnyik Sándor Műhelyének, amelyben a Bauhaus elvei szerint folyt a grafikai-reklámgrafikai oktatás és munka. Ez a szellemiség korai reklámgrafikáitól kezdve végigkísérte egész életművét: jó példa erre a planetáris folklór, vagyis a világűrbe kirajzó modern ember új formarendje, vagy a színes város elméletének kidolgozása. Vasarely tulajdonképpen a Bauhaus demokratikus alap gondolatát formálta át, alakította saját intenciói szerint: a művészet arisztokratikus jellegének megszüntetését szorgalmazta, hogy az szervesen beépülhessen a kor emberének mindennapi életébe. A művészet univerzális, mindenki számára elérhető, variálható, de közben komplex – már „nemcsak” dekoráció, járulékos elem az épületek falán, hanem azok teljes jogú komponense.

Vasarely 1930-ban hagyta el Magyarországot, hogy a művészeti világ akkori fővárosában, Párizsban próbáljon szerencsét, ami ekkoriban a dekoratív jellegű, kézműves tervezők európai parádicsoma is volt: többek között azért,

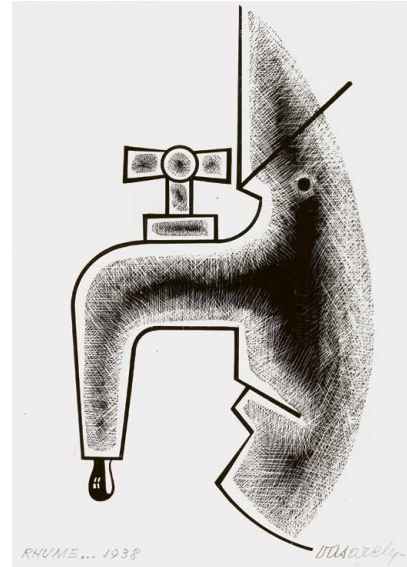
mert az alkotók minden évben megmutathatták magukat a Grand Palais nemzetközi seregszemléjén. Itt hívta fel magára a figyelmet Vasarely is. Ekkortájt kiadóknak (Havas, Draeger, majd később Devambez) tervezett különféle nyomtatványokat, majd 1935-től az Éditeur Roger Bessard részére kezdett orvosi kiadványok reklámmellékleteinek megalkotásába, idővel pedig maga is betársult a vállalkozásba. Gyógyszergyárak, orvosok, könyvkiadók és reklámcégek számára az 1930-as és 1940-es években készült munkái egyöntetűen a korszak modernista grafikai formanyelvébe illeszkednek: a realisztikus ábrázolás csak finoman, jelzésképp jelenik meg grafikáin, pont annyira, hogy még kivehetők legyenek az alapvető formák, alakok, de a kidolgozottság, a részletek már nem kapnak szerepet. A letisztult formaképzés, a néhány vonalra és elemre redukált tartalom egyértelműen a Bortnyik-iskola – és így a Bauhaus – öröksége. A magyar tervezőgrafika megújulásában nagy szerep jutott a 20. század elején kibontakozó avantgárd mozgalom vezető



Sajnos a téma a harmincas évek óta sem avult el:
Vasarely könyvhalmból kirajzolódó kockafeje ma is aktuális.
Victor Vasarely: *Iskolai túlterheltség*, 1937, Vasarely Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

alakjainak: Kassák Lajosnak, Bortnyik Sándornak vagy Berény Róbertnek. Nemzetközi szintén – Bécsben, Weimarban, Berlinben – szerzett tapasztalataik hozzájárultak egy új grafikai nyelv meghonosításához Magyarországon. Mivel ebben az időszakban és ebben a szellemi körben kezdte meg művészeti tanulmányait Vasarely is, így a Franciaországban is hódító modernista grafikát ezzel a németes vonallal tudta színesíteni. Vasarely ekképp nyilatkozott erről az időszakról: „*Bortnyik tanítását igen nagyra tartottam, amikor úgy döntöttem, hogy elhagyom szülőháza-
zamat, s Párizsban telepszem le, mert megbízható mesterség volt a kezemben, hibátlan technikával rendelkező kész rajzoló voltam, s a személyvesztést*

ugyanolyan jól ismertem, mint az új grafikai eljárásokat. Mindez lehetővé tette számomra, hogy könyvterveket, plakátokat, mindenféle illusztrációkat rajzoljak, s hogy tisztességesen megéljek, ne csak egy művész legyek a sok között a Montparnasse-on.”
Az orvosoknak és kórháznak címzett nyomtatványok tervein – kollázsain és grafikáin – erős kontúrral határolt alakok jelennek meg, egyértelműen kimutatva egy-egy kórtünet, egy-egy folyamat jellegzetességeit. Ilyen Vasarely itt látható, 1937-es kollázsa is, amelyen a gyógyulás metódusát kívánja rendkívül egyszerű jelek alkalmazásával érzékeltetni. A piros színben tündöklő (egykori) „beteg” erőtlől duzzadó, dinamikus pozícióban jelenik meg, atleti-



Humoros, karikatúraszerű rajz, amely a nátha tüneteinek megszüntetésére kínál pofonegyszerűnek tűnő megoldást.
Victor Vasarely: *Megfázás...*, 1938, Vasarely Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2020 / HUNGART © 2020

kus mozdulatát, vidám kisugárzását a szintén hirtelen mozgás érzetét keltő, kipattanó rugó is megerősíti. Az egészség szimbólumaként használt alakzat értelmezéséhez, a képnelyv dekódolásához nem kell túl sok idő: a végtelenül stilizált emberalak – akinek nincsenek arcvonásai, de még neme sincsen – és az őt az ágyból szinte kiröpítő rugó lendületes kompozíciója azt az érzést sugározza, amikor a rosszullet, betegség elmúltával újra visszatérünk az életbe, vagy épp az élet tér vissza belénk. A háttérrel kitöltő pontháló fő célja a sematizálás, a figyelmet ezzel is az előtérben szereplő figurára terelve. A pontháló, a raszter egyébként később, a 60-as években a pop-art fontos képépítő eszköze lesz, de mint látjuk, Vasarelynél

ez már évtizedekkel előbb felbukkan. Egy másik illusztrációnkon, az iskolai túlterheltséget bemutató, 1937-es grafikán egy halom könyv rajzol ki egy arcot, ami a vonások alapján inkább az oktató sziluettjét adja ki, mintsem a leterhelt nebulóét. Egyszerű és ötletes grafikai tervein, mint látjuk, mindig helyet kap egy csepp humor is. Sőt szinte több csepp is, mint például a megfázást illusztrálva csaptelepszerű orral ellátott arcot vagy az orr sziluettjét megrajzoló kenőcsöt mutató ábrázolásokon. Ezek az „absztrakt” és narratív elemek vegyítésével született megoldások, amelyek később plakátokon vagy kiadványokban szerepeltek, végleges formájukban többnyire csak egy-egy színárnyalattal kiegészítve jelentek meg, ezzel is meg-

feelve a korszak plakátokkal, hirdetményekkel szemben támasztott elvárásainak. Vasarely tömör, jól értelmezhető grafikai játékaiból, bolondos karikatúráiból árad a harmónia, az összhatás egységes, felismerhető rajtuk az a kompozíciós rend, ami a Bortnyik-iskolának is a sajátja volt, és amelynek gyökerei a Bauhausig nyúlnak vissza. Elnézve a ma Magyarországon megjelenő gyógyászati célú (és minden egyéb tematikájú) hirdetéseket, csak irigykedhetünk arra a korszakra, illetve annak grafikai nyelvezetére, amikor még a rossz közérzet megfogalmazása is művészi kompozíciókban öltött testet. Vasarely reklámgrafikái is részét képezték a „művészet demokratizálása” új paradigmájának, vagyis amelyben az

építészet, az urbanisztika és a dizájn valamennyi területe érintett, és amely szerint a művészi megformálás eredményeihez mindenki hozzáfér. A járvány miatt most ugyan nem, de az óbuda Vasarely Múzeumban talán valamikor majd mi is hozzáférhetünk orvosoknak és kórházaknak szóló ötletes, olykor humoros nyomtatványaihoz, amelyeken többek között a fáradtságot, idegkimerültséget mint tüneteket, illetve az ilyen szimptómákkal is járó betegségeket jeleníti meg. Mert lehet, hogy a művészet még nem teljesen demokratikus, de a betegségek igen. A meghüléshez, náthához, torokfájáshoz vagy a különféle bőrbetegségekhez mindannyiunknak azonos jogunk van.



BUDAPESTI



OPERE'TTSZÍNHÁZ

OPERE'TTSZINHÁZ



WWW.OPERETT.HU

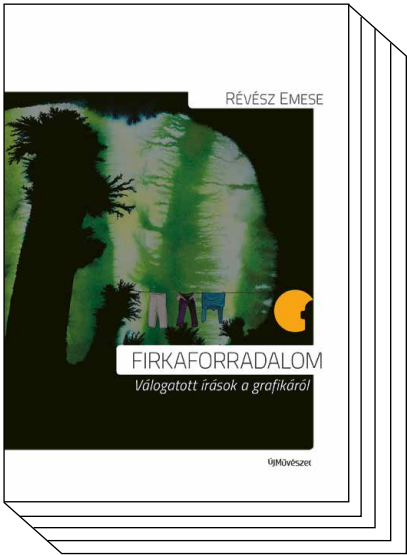
FEELŐS KIADÓ: KISS-B. ATILLA | FŐIGAZGATÓ

HOME OFFICE-BA VONULTUNK!

Bár a **Budapesti Operettszínház** kapui zárva, nem hagyjuk Önöket műsor nélkül! Színészeink és munkatársaink továbbra is azon dolgoznak, hogy saját otthonukban egyedi tartalmakat készítsenek, jókedvvel, művészeti értékkel megajándékozva közönségünket a virtuális térben. Érdemes követni **Facebook-oldalunkat**, hiszen változatos **„heti menüt”** kínálunk, rendszeresen jelentkező sorozatokkal, élő közvetítésekkel és meglepetés produkciókkal.

TARTSANAK VELÜNK!





Révész Emese: Firkaforradalom. Válogatott írások a grafikáról

P. SZÜCS JULIANNA: FIRKAFORRADALOM VAGY SZABADSÁGHARC

Révész Emese szereti a grafikát. Szerencse, hogy szereti, mert kutatja, oktatja, köteteteket szerkeszt idevágó publikációiból és részt vesz a témához kapcsolódó intézmények munkájában. Ha nem szeretné, az élete pokol lenne, mert eddigi kiemelkedő tevékenységének tanúsága szerint – leszámítva néhány klasszikus magyar festőről írott kis monográfiát – ébren töltött perceinek túlnyomó többségét valószínűleg e témára áldozta.

Ez a szeretet – már-már szerelem – azonban nem jelenti, hogy vak lenne vizsgálódásának tárgya, a hazai „papíralapú” munkák sorsalakulása iránt. Ezt olvastam bemutatandó könyvének 164. oldalán, a *Választások és vonzások* című írásában: „A művészi nyomtatás sérülékeny, különös gondoskodást igénylő teremtmény [...]. Kuriozitása részben sebezhetőségéből ered, hiszen ebből fakadóan ritkább szereplője a kiállítótermeknek.

Azt várhatnánk, hogy e különös vonásai idővel értékét is növelték, ám éppen ellenkezőleg, inkább furcsa és idegen színben tüntették fel. A grafika »más-sága« marginalizálta a műfajt, jó időre kirekesztve a kortárs »mainstream« sodrából, s eltávolítva a történeti kutatások és piaci mozgások centrumától.” Magyarán: Révész pontosan tudja, hogy a képzőművészet nagy csatái akkor sem e kis műfaj terepén dőlnek el, ha a „kicsi” olykor óriásplakát vagy 3D-s installáció alakot ölt, és akkor is perifériagyánús hírbe kerül, ha a mai ketyerékkel telített világban – a marxi jóslatot beváltva – kicsit mindenki művész lesz vagy lehet, hála a nagyfelbontást biztosító képernyők és a minden vágat kiszolgáló nyomtatók általánosan elérhető kínálatának. Tudja, de mégsem nyugszik bele. Mint az a páciens, aki felfogta, hogy kétszer kettő négy, de az eredményt azért mégis kevesli.

A kétszer kettő józansága, azaz a szorzat kökemény összege ugyanis arról tudósít, hogy a grafika – ideértve az összes kézműves rajzot, nyomtatott, akvarellt – mindenkor nélkülözött és nélkülözi ma is a társadalmi reprezentáció hatékony formáit és a kincsképzés rentábilis módzatait. A grafika – maradjunk most már ennél a pontatlan szónál –, ha előbb nem is, de Giorgio Vasari óta biztosan a „nagy művészet” árnyékába kénytelen húzódní. Ahogy *A lenyomat mint napló* című és Koós Gábor fiatal művészt elemző remek esszéjében írja Révész: Vasari óta „elágazott a valóságot képpé formáló imitáció és a mechnikusan másoló reprodukció fogalma”. Az előbbi teljesítmény – ezt már én mondom – a kiváltságosok, a műveltek, a gazdagok és a hatalmat gyakorlók jutalma, az utóbbi teljesítmény a plebszé, amelynek kevésbé telik úri huncutságokra, ellenben az általános képéhség okán végülis

kicsikarja magának az olcsóbb, könnyebben hozzáférhető és tömegtermelésben érdekelt ábrázolatokat. Mint amilyen a könyvillusztráció, a plakát, a karikatúra és megannyi – a könyvben nem is tárgyalt – alkalmazott grafikai metódus. Ha pedig nem „alkalmazott” műfajról, hanem úgynevezett „képgrafikáról”, azaz autonóm formációról van szó, annak is meg kell elégednie a szérialét kevésbé előkelő besorolásával.

A grafikai külön sors megértéséből legalább két dolog következik, és ez a Révész Emese válogatott cikkei, kisebb és hosszabb írásait összegyűjtő koherens tartalmú kötetből pontosan kiolvasható.

1. A magyar grafika csúcspontjai és a magyar „nagy” képzőművészet csúcspontjai nemhogy külön magasodnak, hanem radikális fáziseltolódásban vannak egymáshoz képest. Más a történelmük. Vegyünk három olyan esetet, amikor a grafika volt a győztes. Például: reformkori festészetünk szívünknek kedves ugyan, de kevésbé kedves annak az ítélő erőnek, amely kénytelen a hazai provincialitást a „magorszá-gok” hasonló eredményeivel összevetni. Ezzel szemben Barabás Miklós litográfiai, akvarelljei, rézkarcai európai mércével is figyelemre méltóak.

A húszas évek elejének modernitástól megfosztott műcsarnoki neobarokk piktúrája kevés örömmre adott okot, mert Európától elszigetelt zárványként hatott. Ezzel szemben az úgynevezett rézkarcoló nemzedék, közülük pedig Szőnyi István vagy Aba-Novák Vilmos egykorú lapjainak említése nélkül az időszak bizonyítványa rosszabb lenne. A korai Kádár-kor agyonvegzált, szigorúan ellenőrzött és túlélésre berendezkedett hivatalos anyagának zöme művészettörténetünk fájdalmas periódusa, mert a szocreálból kivakaródzó szocmodern kompromisszumos megoldásai általában és többnyire könnyűnek találtattak. Ezzel szemben Kondor Béla – és Solymár István kifejezésével élve, az egész Kondor-raj – produkciója minőségileg is megemelte az akkori magyar képzőművészet összteljesítményét.

Az első példa grafikai „boom”-jának oka a gyenge hazai vásárlóerő elől a rentabilitás útját kifürkésző polgári-kisnemesi vállalkozó kedv volt. A második „boom”-ot a liberálisból antiliberásra váltó politika okozta, amely sorvasztotta ugyan a nagy művészetet, de egy csöpp levegőt azért engedélyezett a „veszélytelennek” tartott és papírban gondolkodó mérsékelt moderneknek. A harmadik „boom” is némiképp hasonló dramaturgiára épült: a nagy művészetre rátelepedő nagy politika elől szöktek ekkor a művészek. A grafika menekülő útnak bizonyult, ahol a pártenyérnyi papíron kivitelezett parlépésnyi ösvény maga volt a vágyva vágyott szabadság.

2. A grafikai külön sors másik tanulsága, hogy technikájában, állagában, mondhatni „közönségességében” esélyesebb a nagy tömegek megnyerésére, mint a hagyományos képzőművészet. Esélyesebb, de nem tekintélyesebb. Révész ugyan eltöpreng azon, idézem, hogy „a *technikai képek korában felértékelődik az a képalkotás, amely mögött mesterségbeli tudás, kézműves megmunkálás, egyszerűval tapasztalat, idő és energia van*”. És hinnie is kell ebben, hiszen maga is tanár a Képzőművészeti Egyetemen és maga is felelős a munkakultúra minőségéért. Mindazonáltal nem csapja be magát, és végül is ezt a rezümét szűri le *Valami más* című írásában. „*Napjainkra a művészi grafika határai egyre elmosódottabbak, halványulnak a fotó vagy a digitális képalkotás felől nézve éppúgy, mint a társműfajok, a tervezőgrafika és a tipográfia felől tekintve [...]. Akárhogy is berzenkedik ellene, a művészi grafika éppúgy része a tömegkultúra képaradatának, mint a klasszikus hagyománynak: legalább annyira sokszorosított grafika, mint sokszorosított kép.*”

Ha pedig ez a tétel igaz – s igaznak látszik reprezentatív példatárának elemzéseit olvasva, a pályakezdő Földő Gábor abroszvászonra vitt banális figuráitól a nagy öreg Nádler István kalligráfiai-ig, iski Kocsis Tibor holdbéli tájaitól

a dürierien akkurátus König Frigyes felboncolt váraiig, azaz a reprodukált kézi rajztól a műtárggyá váló elektronikus eszközökkel létrehozott gépi képig –, akkor mámorító a lehetőségek végtelen tárháza.

Talán emlékeznek Váncsa István szakácskönyvének egyik híres tételére, amely a saláta fenomenonjáról szól. „A *»saláta« szó igazából semmit se jelent* – írja a neves publicista. – A *»saláta« szó e tekintetben a »műalkotás« szóval rokon. Az esztétika mai állása szerint műalkotás az, amit készítője annak tekint.*” Mutatis mutandis: a grafika is valami ilyesmivé válik a mi szerzőnk interpretációjában. Mindenből ki lehet hozni valami grafikait és annak ellenkezőjéből is. Ez a kötet egyik mondanivalója. De van egy másik is.

Révész Emese példás alázattal, sziszifuszi munkával, remek értekező stílusban végigkíséri a hazai műfaj történeti csúcspontjait és végigelemzi a magyar példázatok különféle karaktereit. Úgy mond szomorú igazságokat sok évtizedes kiállítási intézmények, biennálék, triennálék, országos mustrák haloklásáról, hogy közben kerüli az éles bírálatokat, és úgy lelkesedik az oktató munka során szerzett pozitív benyomásokért, hogy sose kerítse azért hatalmába a hurraóptimizmus. Az alaposan megfigyelt tények rávezették, hogy a halmozottan hátrányos helyzetű grafika a művészeti színtér neki szánt szereposztásába ne törődjön bele. Folytasson szabadságharcot, ha már történelmileg és technikailag is emancipálódott. De mielőtt ezt megtenné, csináljon *Firkaforradalmat*. Azért gondolom, hogy Révész esze ilyesmiken jár, mert ezt a címet adta könyvének.

Révész Emese: *Firkaforradalom. Válogatott írások a grafikáról. Új Művészet Alapítvány, 2019, 253 oldal, 3600 Ft*

A BOLDOG PORTÁS

Ha Sansepolcro, akkor persze, hogy Krisztus száll ki a sírból, ez a város neve is, meg ez a Piero della Francesca-kép is, ijesztő, nagy pillanat, szegény őrzők pont lemaradnak róla, mert alszanak. De van Sansepolcrónak egy kis szentje, nem is szent, csak boldog Ranieri Rasini, ferences szerzetes, koldus és portás. Hihetetlen dolgokat cselekedett, például embereket is föltámasztott, ami mégis csak valami, még a szentek között is. Sassetta festette a szárnyas oltárt boldog Ranieri csodás életéről, amit aztán szertehordtak a világban, van része New Yorkban is, Berlinben és Párizsban. Itt éppen a szegényeket

szabadítja ki a börtönből az ősz, kopasz, vézna ember, ha jól sejtem, már halála után, azért nincs lába, csak lelke, felhőben végződő felsőtest. Az emberek meg szaladnak szerteszét, mert ilyenek vagyunk: várjuk a csodát, aztán, ha bekövetkezik, jobb szeretnénk inkább valahol másutt lenni, ahol a kétszer kettő négy.

ISTEN EMBERE

Ma valószínűleg ő a legnépszerűbb szent Itáliában. Ha ugyan ő van a képen, mert azért ez nagyon naiv művészet. De mintha ferences öltözetben volna, kopasz és szakállas, szóval munka-hipotézisként fogadjuk el, hogy Padre

Pio az, a palermói falon. 2002 óta szent, de voltaképpen nehéz megmondani, hogy miért. Úgy értem, kézzelfogható dolgok nem maradtak utána, nem írt nagy teológiai alapvetéseket, nem alapított szerzetesrendet, nem utazott el emberevőket téríteni. Az biztos, hogy szegénységben élt, mert láttam, hogy milyen személyes holmik maradtak utána. Egy öltözet ruha, négy fásli, amivel bekötötte a kezét-lábát, egy kitaposott szandál, két villanykörte. A villanykörteken meg is lepődtem, micsoda felhalmozás. Ja, és a cella falán véges-végig polcok, a polcokon levelek, amelyeket neki írtak, amelyekre mind személyesen válaszolt. Isten embere az emberek embere, ami nagy kiszúrás.



Stefano di Giovanni: Az áldott Ranieri kiszabadítja a szegényeket egy firenzei börtönből, a sansepolcrói szárnyas oltár részlete, 1437–1444, tempera, aranyozás, nyárfa, 43 x 63 cm, Musée du Louvre, Párizs
Forrás: Wikimedia Commons



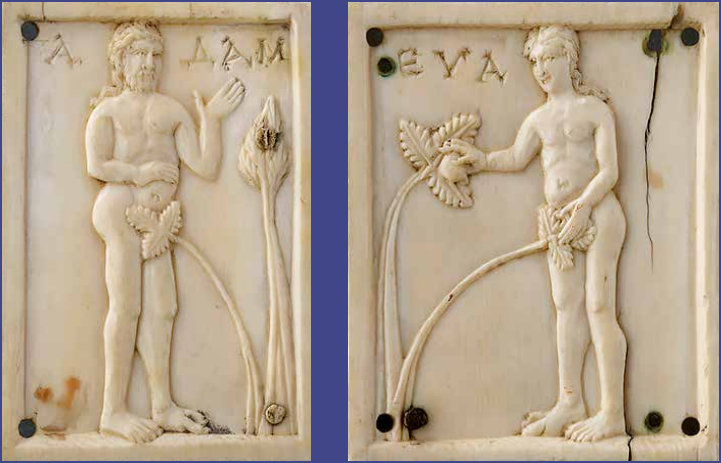
Padre Pio képe egy palermói falon
Fotó: © Artmagazin



Peter Anton von Verschaffelt:
Szent Mihály arkangyal szobra,
Róma, Angyalvár
Fotó: © Artmagazin

VÉSZ IDEJÉN

Azt mindig tudtam, hogy Szent Mihály épp visszateszi a kardját a hüvelyébe, mert ez a jó hír: vége a járványnak. Nagy Szent Gergely pápa ült a trónon 590-ben, amikor pestisjárvány volt Rómában, és a pápa épp az ellentétét tette annak, amit mostanában javasolnak: misézett és körmeneteket vezetett, hogy végre elmúljon a vész. És egy nap meglátta Szent Mihályt, aki megtörölte véres kardját és visszalökte a helyébe. Röpké és bő 1100 év múltán állítottak szobrot a jelenésnek, és elég botor módon mindig azt hittem, hogy Bernini volt a tervező, pedig ő akkor már rég nem volt az élők sorában. De ha az ember egyszer rendesen belenézett volna az angyal arcába, tudhatta volna: ilyen arcot, fejet, haját Bernini nem álmodott. A szobrász neve Peter Anton von Verschaffelt, a magam részéről egyetlen más szobrát nem ismerem, de mit tesz a jó elhelyezés. Von Verschaffelt olyan, mint az egyslágeres karácsonyi zenészerzők.



Elefántcsont táblák Ádámmal és Évával,
9. század vége – 10. század eleje, lapos dombormű, 6,7 x 4,5 cm és 6,7 x 5,5 cm, Musée National du Moyen Âge, Cluny
© Musée National du Moyen Âge

ŐSÖK

Ők persze nem szentek, miért is lennének azok, amikor mindent ők rontottak el a gyümölcsévessel. De azért az ember mégis nagy tisztelettel gondol rájuk, ha egyáltalán gondol rájuk, mert, ugye, mégis leginkább csak nyelvmélekek, „műi

isēmüköt Ádámot, ēs aduttā valā neki pāradicsumot hāzoā”. Ez is naiv művészet, de nem abban az értelemben. Csak-hogy olyan jólelkű volt az elefántcsont ismeretlen faragója, hogy meg sem fordultak a fejében a 21. századi éretlen kajának, akik azt mondják majd, láttam apánkat pisilni. Nem is pisil, az csak a növény, amely eltakarja az eltakarandót.



Az Artmagazin 2009/3. száma, a címlapon a *Stuart Little, kisegér* című film



Barki Gergely: *Wanted*. In: *Artmagazin*, 2005/1.



Vaszary János: *Jegyespár*, 1905, szőnyeg, 152 x 116 cm, Iparművészeti Múzeum, Budapest

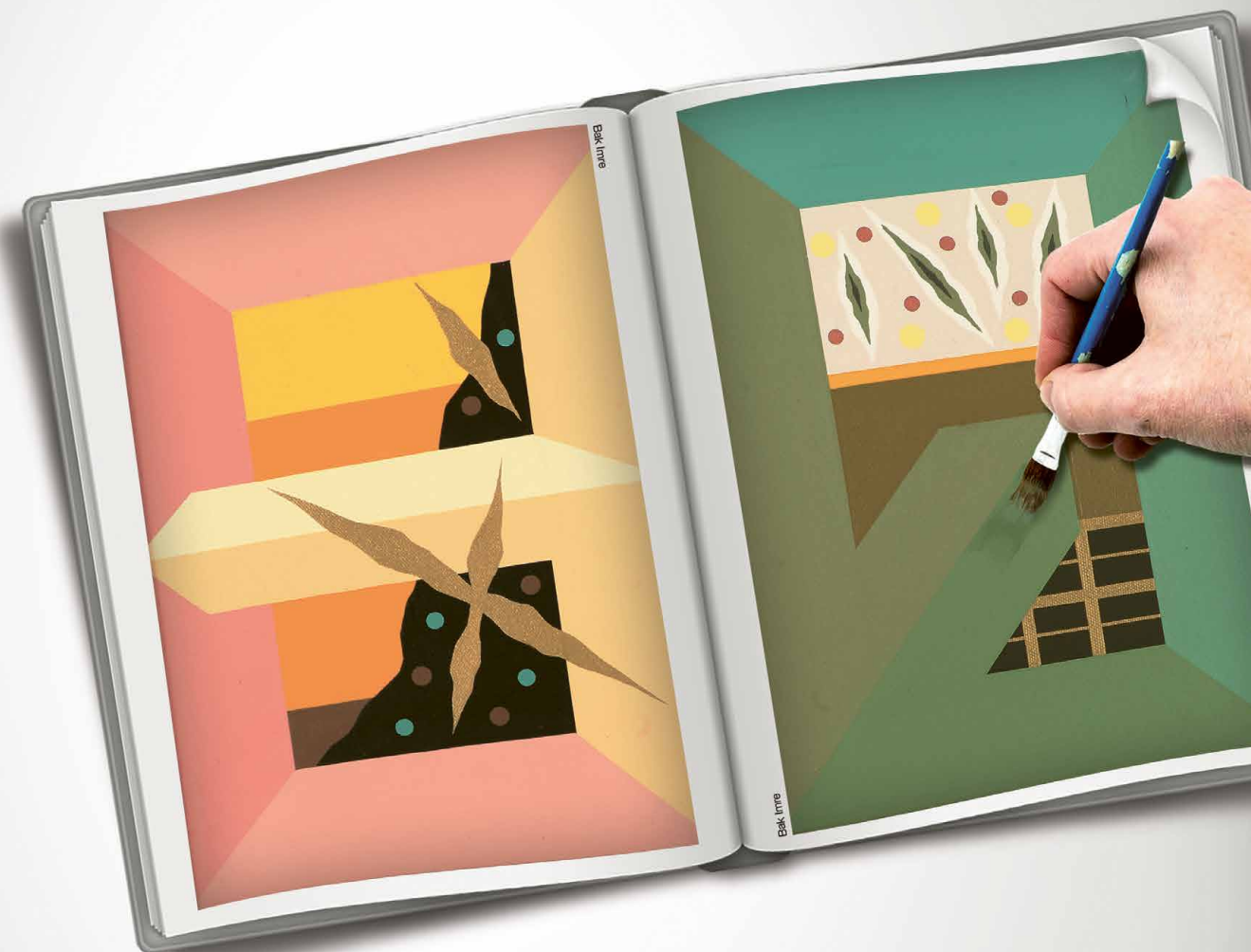


Bortnyik Sándor: *Világrendő*, 1927

#WANTED #LOST_AND_FOUND #BARKI_GERGELY #SOROZAT #ARCHÍVUM

Az *Artmagazin Wanted* rovatában lappangó képeket közlünk a rátalálás, újfelfedezés reményében, s a közel 17 év alatt rengeteg elveszettnek hitt kép került elő közreműködésünknek köszönhetően. Sőt nem kis érdeklődés övezi sorozatunkat: hatalmas szenzáció volt, amikor Barki Gergely művészettörténész, aki amúgy a rovat kitalálója, a *Stuart Little, kisegér* című filmben meglátta, majd Amerikában felkutatta Berény Róbert egyik elveszettnek hitt festményét. A *Wanted* után hamarosan elindult *Lost and Found* című sorozatunk is, amelyben lappangó műalkotások újfelfedezésének kalandos fordulatáról olvashatnak – akárcsak mostani lapszámunkban. Az *Artmagazin Online*-on az archívum menüpont alatt mindkét sorozat összes cikke elérhető, de hogy a téma iránt érdeklődők dolga még könnyebb legyen, egy csokorba szedtük őket.

3C PAUKER®
az én nyomdám



AAA®
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS
8x '11 '12 '13 '14
'15 '16 '17 '18

BUSINESS 9x Superbrands
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18

színnel + lélekkel



A FERENCZY MÚZEUMI CENTRUM ELMÚLT 5 ÉVÉBEN

143 → KIÁLLÍTÁSON
793 → MÚZEUMPEDAGÓGIAI
FOGLALKOZÁSON
1150 → PROGRAMON

TALÁLKOZHATTUNK!

A szentendrei Új Művésztelep; Végtelen átjáró – A tolcsvai Természet-művésztelep; A nagy könyvlopás – Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött; Anyag és test. Mérgező antropocentrizmus – Dimitrij KAWARGA; un-limited – Eva SCHLEGEL; Morpheus – Florin ȘTEFAN; Álom Inventárium és Kölcsönös analízis – FORGÁCS Péter; Csipke Rózsika halott – NAGY Kriszta x-T; Paradise City – a város öt olvasata – CSIZIK Balázs, KONDOR Attila, Stefan OSNOWSKI, SCHMIED Andi & SZABÓ Kristóf; Alpha – CSURKA Eszter; Szellemek – Lukáš MUSIL; Tripod – HALÁSZ Péter Tamás; A takaró – NAGY Barbara; ExtrémAlvás – KORONCZI Endre; Publikus magánügyek – A 90-es évek művészete magyarországi magángyűjteményekben; Magyar szürrealizmus; VAJDA Júlia; VAJDA Lajos; Mohau MODISAKENG; Yoko ONO; Remix of Damage – iski KOCSIS Tibor & Angelika MARKUL; Mulandóság rögzítése – IMRE Mariann; FERENCZY Béni; A bomlás virágai – BERSZÁN Zsolt; Eltévedt úrhajós – SZABÓ Ottó; Memory of Love – A szeretet emléke – Sam HAVADTOY; Térfigyelő rendszer – DEIM Balázs; A csalók is álmodnak – MAGYARÓSI Éva; Nincs több titok! – Válogatás GERŐ László magyar és nemzetközi művészeti gyűjteményéből; Talált pixelek – BP. SZABÓ György & PALOTAI Gábor; RABÓCZKY: Judith; Kilátás – MÁTRAJ Erik; Organika – SZABÓ Klára Petra & SZVET Tamás; Néma, álmodó kertek – PAIZS GOEBEL Jenő; Cinóber Alkony – ÁMOS Imre; Tücsöktánc a lét határán – KORNISS Dezső; Levitáció felUGOSSY László, BUKTA Imre, SZIRTES János; MIG 21 – a migráció a kortárs képzőművészetben; Bomlasztó képzelet – Ablakokat nyitni ott, ahol egykor falak voltak – Képek a Robert RUNTÁK-gyűjteményből; Lélekvándorlásaim – PÉRELI Zsuzsa; Rejtekerdő – CSÍKSZENTMIHÁLYI Róbert; Szubjektív változó – TÓTH Eszter & CSATÓ Máté; Mezőszemerei ikertornyok – BUKTA Imre; Előhívás – Fényképek a fiókok mélyéről – Szentendrei művészek, tárlatok, események; Hazatért művek – François FIEDLER; Ferde horizont – Ata KANDÓ & KANDÓ Gyula; Felújított emlékezet – ASZTALOS Zsolt; River-pool – Vízballonok – VINCZE Ottó; Emlékeső – Chiharu SHIOTA; Lebontott mozdulatok – Madeline STILLWELL; Köztünk marad – FÁTYOL Viola; Megalázott embervilág – LOIS Viktor; A gyönyör visszhangja – efZÁMBÓ István; Elvesztegetett idő; Térhajlatok és áthatások – FARKAS Ádám; Az avantgárd jegyében – MATTIS-TEUTSCH János

KÖSZÖNJÜK
A 2015 – 2019 KÖZÖTT
VELÜNK TÖLTÖTT
PILLANATOKAT!

