ARTMAGAZIN

18. évfolyam

2020 / 3. szám, 1280 Ft

Boros Géza
a velencei Magyar Pavilonról

Paradigma Ariadné Veszprémben –
Köztéri hiánypótlás

Virtuális leletmentés –
Interjú Branczik Mártával

9 771785 306441 >

Munkásmozgalmi Múzeum, Madarász, Frank, Mattis Teutsch, Pulszky, Vécsey, Rosenthal, Met 150, Sacco, fotójogok, zsidókórház, régészeti restaurálás, vidéki színház, női adományozók és online közösségépítés

múzeumcafé
77

A MúzeumCafé 77. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

örökség
minőségét megőrzik?

BUDAPESTI
OPERETTSZÍNHÁZ

A MOSOLY ÉVADA
20/21

ABIGÉL • AMERIKAI KOMÉDIA
A MOSOLY ORSZÁGA
ANNE FRANK NAPLÓJA/A KÉPFARAGÓ
A PENDRAGON-LEGENDA
A RÉGI NYÁR • A SZÉPSÉG ÉS A SZÖRNYETEG
CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ • DINNER SHOW
DIÓTÖRŐ • DORIAN GRAY
ELFÚJTA A SZÉL • ISTVÁN, A KIRÁLY
JÁNOS VITÉZ • JÖVŐRE, VELED, ITT!
LA MANCHA LOVAGJA • LILI BÁRÓNŐ
MARICA GRÓFNŐ • MATA HARI
MÁGNÁS MISKA • MENYASSZONYTÁNC
NINE • OSZI BOSZI, A REPÜLŐ NAGYANYÓ
REBECCA • SZEGÉNY DZSONI ÉS ÁRNIKA
TAJTÉKOS DALOK • VIKTÓRIA
VIRÁGOT ALGERNONNAK

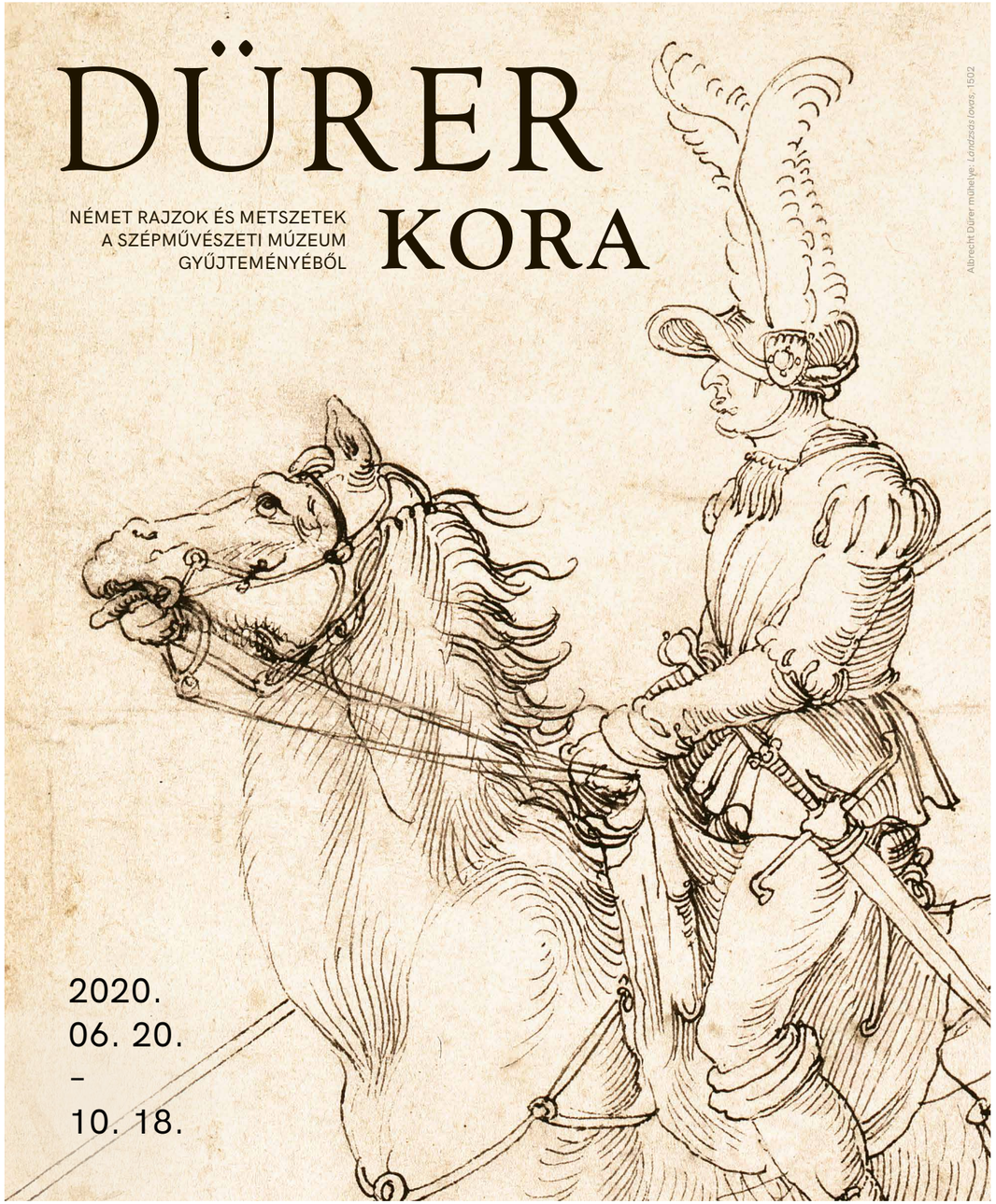
BÉRLETÉRTÉKESÍTÉS JÚNIUS 11-TŐL
JEGYÉRTÉKESÍTÉS JÚNIUS 15-TŐL

WWW.OPERETT.HU | OPERETTSZINHAZ

szepmuveszeti.hu

DÜRER KORA

NÉMET RAJZOK ÉS METSZETEK
A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
GYŰJTEMÉNYÉBŐL



2020.
06. 20.
–
10. 18.

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM

Főtámogató:
SZERENCSEJÁTÉK ZRT.

Médiatámogatók:
múlt-kor · műtárgy.com · patika TV · 90.9 JAZZY rádió · PESTI TV · FÖLDGÖMB · artmagazin · LÁM · klasszik rádió · IME · mafab.hu

INTRO 122

Címlapunk mementó, mert lehet, hogy mire megjelenünk, már alig marad valami a hetvenes évek egyik legjobb modern magyar épületéből, ami a Várban állt, és mint ipari műemlék – néhány évig onnan irányították Budapest áramellátását – egy funkcióváltással tökéletes helyszíne lehetett volna különböző művészeti programoknak, és energetizálhatta volna a negyed életét. Persze nagyon megosztó egy-egy ilyen épület, mint ahogy szinte mindegyik, ami állított valamit, és a közízlés előtt járt, vagy még közel ötven év múlva is előtte jár.
A trendek változnak – a múlt század húszas éveiben a szecesszió iránti ellenérzéseket kellett leküzdeniük a hivatásos értékőrzőknek, most épp a brutalizmusnak nevezett irányzat csúcsteljesítményeivel kellene megbarátkoztatniuk a nagyközönséget. Mindenesetre hülye dolog lesz majd húsz év múlva visszaépíteni a Tehereloszto tornyát.
Mint az eddigiekből sejthető, e számunk cikkei főleg a megőrzés, visszabontás, újraértékelés kérdései körül keringenek. Így aztán olvashatnak a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjának építésekor és újjáépítésekor zajló, a vicces elemeket sem nélkülöző csatározásokról, egy Czóbel-mű újranézéséről, vagy arról, érdemes volt-e visszabontani a *Levelet olvasó lány* című Vermeer-képet, és megkérdőjelezni, hogy maga Vermeer hajtotta rajta végre a Cupido-motívum eltüntetését. Cikkünkben olyan restaurátor mondja el véleményét, aki fantasztikus gyűjteményének képei között élve vélhetően sokunknál jobban érti, amit a művek beszélnek.
Címlapsztorink leletmentő projektről szól, Branczik Márta kezdeményezéséről, aminek keretében olyan hetvenes évekbeli épületekről készül dokumentáció, amelyek érdemesek lennének a megőrzésre, mégis lebontásra ítéltettek. Ezek a korszak csúcsteljesítményei, de valahogy az ekkoriban tömegével épült lakótelepek, és mondjuk még a szocialista múlt árnya is, rájuk vetül. Pedig mára a lakótelepek is érdekes átalakuláson mennek keresztül, vagy amelyik nem, ott besegítenek köztéri művészeti projektek – például Veszprémben, ahol megszülettek a város legújabb szelfipontjai.
Az idő-, illetve stílusrétegek egymáshoz való viszonyát egy-egy életművön belül vizsgálva dolgozik a művészettörténész, de van, hogy az efféle munka a művész számára is érdekes – ez maga a posztmodern, aminek fontos darabjai szintén most csúsznak bele a védendő kategóriába, illetve most nyílik ki rájuk a szemünk. Bak Imre-interjúnk is ennek jegyében készült.
***Paradigmaváltások*: ez lehetne tehát e számunk hívószava – az alkotás mögötti szándék és a műalkotások értelmezési gyakorlatának változásáról szól az Ulbert Ádám műveivel foglalkozó írás, illetve az a cikkünk, ami Arnold Schönberg festményeit helyezi el a nonfiguratív művészet idővonalán pszichológiai vonatkozásokat is megemlítve. A könyvek, amiket ismertetünk, tulajdonképpen ugyanezzel foglalkoznak: az értékítéletek változásainak dinamikájával. Végül Dürer tesz pontot a sok kérdés végére, amikor bevonultatja szemünk elé *A lovag, a halál és az ördög* című kép szereplőit.**
.

Topor Tünde

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Lépold Zsanett
lepoldzsanett@artmagazin.hu

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

Korrektúra: Lukács Annabella

Lapterv: Horváth Csilla

Borító: L² – l2studio.co

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Lapunk szerzői:
Balázs Kata, Barki Gergely, Boros Géza, Csanádi Judit, Egyed Nóra, Farkasdy Melinda, Fáy Miklós, Gréczi Emőke, Kemény Gyula, Keserü Luca, Lépold Zsanett, Molnár Ráhel Anna, Mucsi Emese, Szilágyi Róza Tekla, Topor Tünde, Tóth Ferenc

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 árushelyein.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Címlapunkon:
Danyi Balázs fényképe a Virág Csaba által tervezett Budavári Országos Villamos Tehereloszt ról 2020. június utolsó hetében, a torony bontását előkészítő állványokkal
© Danyi Balázs

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

Artmagazin Online:
Lépold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

4
ARTANZIX

6
Biennálé-történet
Boros Géza
EGY KIS BARBÁR ERŐT ADVA A SUBTILIS RÉSZLETEKNEK
Maróti Géza velencei pavilonjáról

16
Európai kapcsolatok
Topor Tünde
PÁRIZS AZ Ő BAKONYUK
Miroslav Kraljević, a horvát modernista

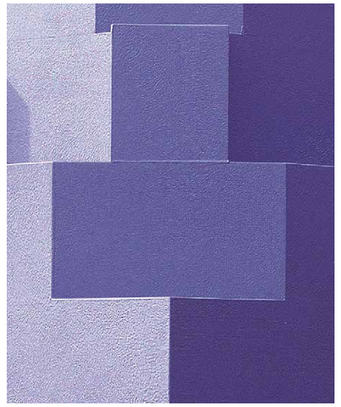
18
Egy kép
Barki Gergely
JAJ, ÚGY ÉLVEZEM ÉN A...
Czóbel Béla: Strandon

20
Képek élete
Kemény Gyula
AZ ELTÜNTETETT CUPIDO ESETE
Tönkretettek-e egy Vermeert?

28
Interjú
Farkasdy Melinda
VIRTUÁLIS LELETMENTÉS
Interjú Branczik Mártával, a projekt ötletgazdájával

36
Emlék/hely
Csanádi Judit
TÖMB A BÚZAMEZŐN
A Bruder Klaus-kápolna 2019 nyarán

46
Köztér
Szilágyi Róza Tekla
EGYMÁSTÓL TISZTES TÁVOLSÁGBAN
A Paradigma Ariadné veszprémi köztéri projektjéről



52
Interjú
Balázs Kata
MAGA A MŰVÉSZETTÖRTÉNET IS LEHET AZ ALKOTÓFOLYAMAT TÁRGYA
Beszélgetés Bak Imrével a nyolcvanas évekről

60
Kortárs itiner
Molnár Ráhel Anna
MINT AHOGY EGY KALEIDOSZKÓP VÁLTOZÓ KÉPEIVEL JÁTSZADOZNAK
Jegyzetek Ulbert Ádám művészetéhez

66
Zene és kép
Keserü Luca
A PSZICHÉ DISSZONÁNS SZÍNEI
Arnold Schönberg képei a Leopold Museum állandó kiállításán

72
Kiállításajánló
Egyed Nóra
NIETZSCHE HAZATALÁL
Szilárdi Béla képeiről

74
Gutenberg-galaxis
Tóth Ferenc
A BÉCSI SZECESSZIÓ A KORTÁRS ÉS A KULTÚRTÖRTÉNÉSZ SZEMÉVEL
Sármány-Parsons Ilona: Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta

76
Gutenberg-galaxis
Gréczi Emőke
EGY MŰKRITIKUS TERMÉSZETRAJZA
P. Szűcs Julianna: Nagytotál

78
ARTANZIX

A Balázsfalvi Kultúrpalota nagyterme
Fotó: Cosmin Dragomir

PACE, PACE

Útjára indult egy hiánypótló kezdeményezés, amelynek célja, hogy népszerűsítse a régió kiemelkedő építészeti alkotásait, illetve hogy felhívja a figyelmet a közelmúlt értékeire. A Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Kar Középülettervezési Tanszéke által alapított regionális közösségi kezdeményezés, a Public Architecture in East-Central Europe (röviden PACE) három kategória építészeti örökségeit gyűjti össze: az egyik az *Emlékezet és építészet*, idetartoznak a műemléki rekonstrukciók, épületbővítések és emlékművek. A másik a *Fenntartható közösségek*, amely a hátrányos helyzetűek, kisebbségek számára biztosít hátteret közösségi projektek megvalósítására. Illetve a harmadik csoport, az *Innovatív közösségi terek*, ahol új és újraértelmezett középületek, közösségi terek kaptak helyet. A PACE honlapján (paceproject.eu) már megtekinthetők az első körben kilenc ország (Csehország, Horvátország, Lengyelország, Magyarország, Románia, Szerbia, Szlovákia, Szlovénia és Ukrajna) által delegált építmények, melyeket egy építészekből és teoretikusokból álló szakmai kuratórium válogatott össze. A Közösségi Építészeti Alkotások Kelet-Közép-Európai Regionális Gyűjteményébe bekerült a Balázsfalvi Kultúrpalota (1930) is, melyet egy bukaresti építész, Victor Smigelschi alkotott meg az ASTRA Kulturális Egyesület rendezvényei számára. 1995 telén egy tűzvészben az építmény jelentős része odaveszett – többek között a tető, a belső terek és a nagy előadóterem szenvedett komoly károkat. A romos épület 2012-ig elhagyatottan állt, mígnem a helyi önkormányzat pályázatot írt ki rehabilitációjára, s végül az a döntés született, hogy az épületet az építész eredeti tervei szerint rekonstruálják, de úgy, hogy közben a tűzvész pusztításaira is történjen utalás, de ami fontosabb, hogy variálható belső-külső tereket hoztak létre, a közösség változó igényeinek megfelelően. (Lépold Zsanett)

MIAU!

Ha egyetlen képpel kellene illusztrálni a világháló csatornáin hömpölygő 21. századi digitális képözönt, akkor az minden bizonnyal egy macskás fotó lenne. Bár a kutyások máig vitatják, az internet nem hivatalos címerállata a csupa rejtély, öntörvényű, pihe-puha cica lett. Az állat nyilvánvaló szépsége és cukisága mellett többek között olyan tulajdonságainak köszönheti mérhetetlen népszerűségét a kortárs vizuális kultúrában, mint emberszerű arckifejezése, elbűvölő intelligenciája, keresetlen humora, örök kiszámíthatatlansága és arisztokratikus természete. A macskához kapcsolódó jelentésrétegek a háziasításától kezdve folyamatosan rakódnak egymásra. Bár megszelídítése legendásan sokáig tartott, az azóta eltelt több ezer év alatt az ember társaként összetett állatszimbólummá vált: az éjszaka, a titkos tudás állatává; az éleslátás megtestesítőjévé; a nőiség jelképévé; a bujaság ikonjává. Mindezeknek köszönhető a „macskás fotó" alműfaj közérthetősége és közkedveltsége. A *MIAU!* kiállításon a világ folyamatosan bővülő cicaskép-archívumából egy apró egység látható: kilenc kortárs magyar alkotó (fotóriporter, fotográfus, képzőművész) fotói és a hozzájuk tartozó személyes kis történetek macska-ember és ember-ember viszonyokról, képelméleti összefüggésekről, szociológiai megfigyelésekről, babonákról, mániákról, szemekről, bajuszokról. (Mucsi Emese)

Hajdú D. András: *Példakép*, 2014
A művész engedélyével

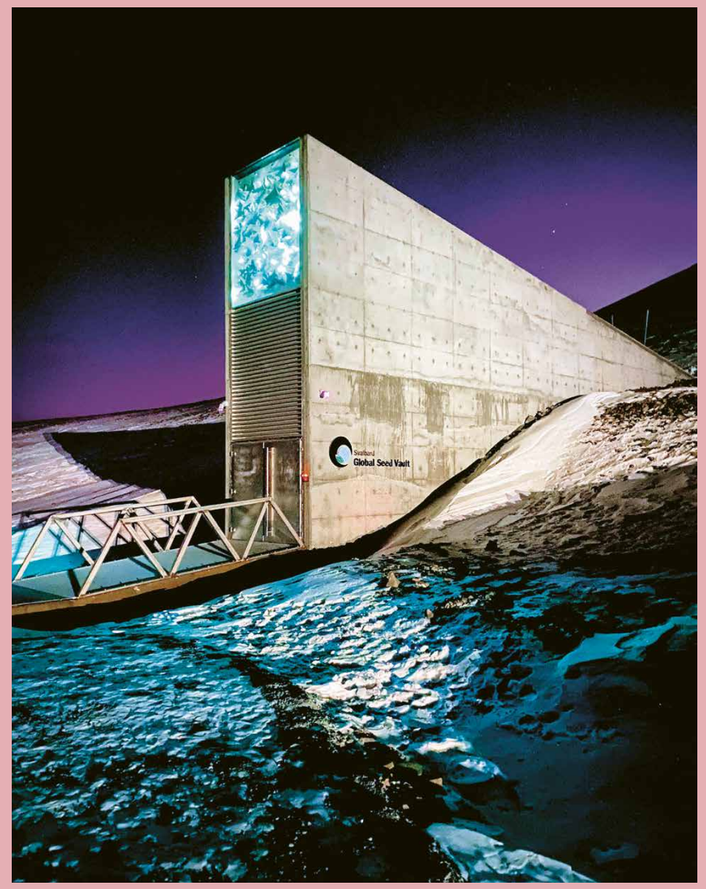
***MIAU!* Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2020. július 15. – augusztus 30.**

MŰVÉSZET A SPITZBERGÁKON

A norvégiai Spitzbergákon a kétezres évek második felében nemzetközi magtrezor épült. Célja, hogy a globális klímaváltozás által fenyegetett növényvilág megőrizhető legyen – így a kilencmillió dollárból emelt épületbe a világ minden tájáról szállítottak magokat. A Földön nagyjából 1700 regionális magbank létezik, ezek azonban mind ki vannak téve a természeti katasztrófáknak, ellentétben a sarkkörön található svalbardi trezorral. A magbank hegybe ékelődő házának tervét Peter W. Søderman készítette. A hegyből kiálló kültéri elemen keresztül keskeny folyosó vezet az intézmény belső terébe, ami százhúsz méterig benyúlik a hegyet borító örökfagyba. Az ezer négyzetméteren elterülő intézmény három, egyenként huszonhétszer tízméteres kamrában végződik – itt tárolják a vetőmagokat (mintánként nagyjából ötszáz darabot), ezüstfóliába burkolt konténerekben.

A svalbardi magbank épülete a hegy földtömegét és az éghajlatot kihasználva épült, sőt a helyszín kiválasztásakor már előre gondoltak a klímaváltozás lehető legrosszabb következményeire. Az épület százharminc méterrel a mostani tengerszintmagasság felett helyezkedik el – ez annyira magasan van, hogyha a teljes Antarktisz jégállománya leolvadna, a magok akkor is biztonságban lennének. A trezor idén februárban 60 000 új mintával bővült, így már egymillió felett jár a vetőmagminták száma – amelyek között magyar eredetűek is találhatók.

Habár az intézmény nem turizmuskompatibilis helyszínen valósult meg, építésze mégis fontosnak tartotta, hogy a magtáron legyen művészeti vonatkozású nyom – így került az épület hegyből kiemelkedő elemére Dyveke Sanne *Perpetual Repercussion* (*Folytonos visszaverődés*) címet viselő installációja, amely a sarkvidéki fényviszonyok változásaira reagál. A magbank ettől nyáron úgy ragyog, mint az éjféli drágakő, télen pedig, amikor a nap fel sem kel, finoman változó fényekkel világít. A mű mögötti tervezői döntés jól mutatja az intézmény vezetőinek biztonsággal kapcsolatos elképzeléseit: a magbankot inkább igyekeztek úgy megépíteni, hogy a lokális közösség jól ismerje és bármi furcsaságot érzékel, azonnal reagáljon rá. Reménykedve abban, hogy mindenki felismeri: a magbank közös érdekünk. (Szilágyi Róza Tekla)



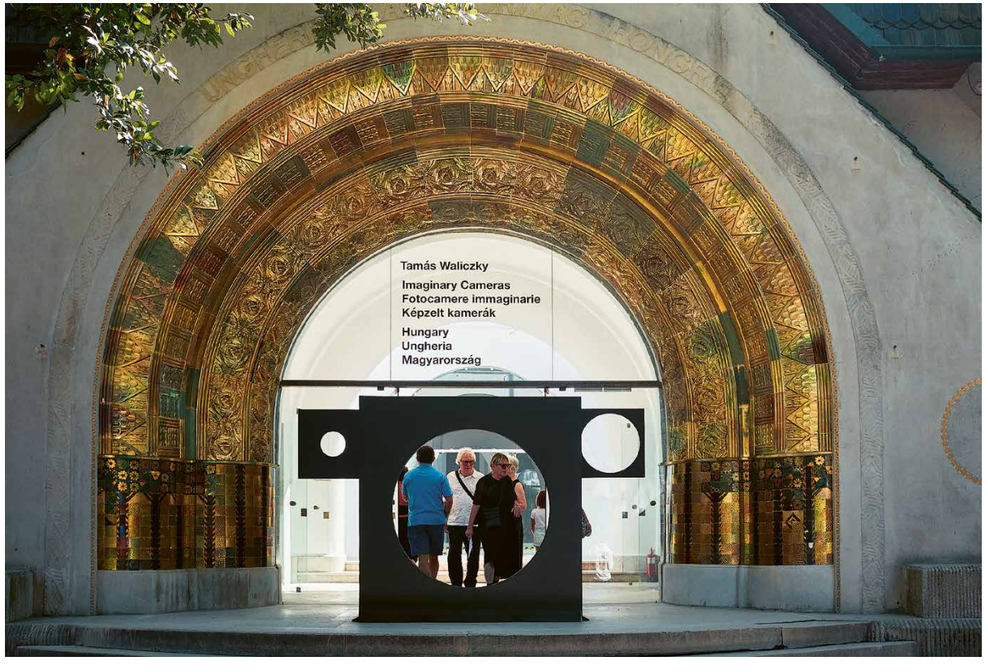
A magbank bejárata 2019 decemberében Dyveke Sanne *Perpetual Repercussion* (*Folytonos visszaverődés*) címet viselő installációjával
Fotó: Wikimedia Commons

Ha már nem mehettünk májusban Velencébe, legalább készüljünk lélekben a jövő évre, és tekintsük át a Biennálénak helyet adó Giardini második legrégebbi pavilonjának történetét.

Boros Géza

EGY KIS BARBÁR ERŐT ADVA A SUBTILIS RÉSZLETEKNEK

Maróti Géza velencei pavilonjáról



A velencei Magyar Pavilon Zsolnay kerámiával burkolt bejárata, amelyet Maróti két kedvenc vándormotívumával, a búzakalásszal és a stilizált háromszöggel díszített
Fotó: John Reynolds / Flickr

Maróti Géza 1909 körül lányával, aki Bródy-Maróti Dóra néven könyvművészként vált ismertté; archív fotó Bródy János családi archívumából

Száztizenegy évvel ezelőtt, 1909. április 22-én az olasz király nevében az udinei herceg felavatta a Velencei Biennálé második önálló nemzeti pavilonját, a Magyar Pavilont. Amikor a herceg a magyar ház első lépcsőjére lépett, az olasz zenekar rázendített a Rákóczi-indulóra. A megnyitón az illusztris vendégek közül csak egyvalaki, a Pavilon ünnepelt tervezője, Maróti Géza hiányzott. Az építész – legalábbis az egyik pesti lap szerint – demonstratíve maradt távol, hiába szorgalmazta ugyanis, hogy az avatáson a magyar kultuszkormányzat a legmagasabb szinten képviseltesse magát. A megnyitóra a miniszter az Iparművészeti Múzeum igazgatóját, Radisics Jenő miniszteri tanácsost, kormánybiztost küldte. Amikor erről a megbízatásról Maróti értesült, táviratban jelentette be tiltakozását gróf Apponyi Albert miniszternek. De két távirata sem használt. *„Radisics megmaradt kormánybiztosnak és amikor a megnyitás reggelén Lützow gróf – a monarchia római nagykövete – megkérdezte Radisicstól, hogy hol van Maróti, mert be akarja mutatni őt az udinei herczegnek, Radisics azt felelte: reggelig dolgozott és most ment haza pihenni. És a kifogással Maróti Géza le volt tárgyalva.”*[1]

A tudósításnak ellentmond az avatásról fennmaradt egyetlen fotó, amelyen Szinyei Merse Pál, Jendrassik Jenő és Heinrich von Lützow nagykövet társaságában – kissé hátrébb húzódva – Maróti is látható, amint az udinei herceg érkezését várják a Magyar Pavilon előtt.[2] Maróti nem szívlelte Radisicsot, aki a megnyitó napján Koronghi Lippich Elek miniszteri főtanácsosnak írt levelében tovább mószerolta az építészt. Pedig – az ekkor mindössze harminc-négy éves és az olaszok által professzorként körülrajongott, mindig snájdig megjelenésű – Maróti derekas munkát végzett, és ezt Radisics intrikái ellenére kezdetben mindenki elismerte.

A Magyar Pavilon ma a Biennálé legdíszesebb épülete. Ez a pavilon volt *„az első, amelynek építészete és dekorációja kormánymegrendelésre nemzeti víziót fejezett ki”*[3]. Több olyan részlete is van, amelyek ma már nem, másként vagy csak máshol láthatók. A 111. évforduló alkalmából ezeket idézzük fel.

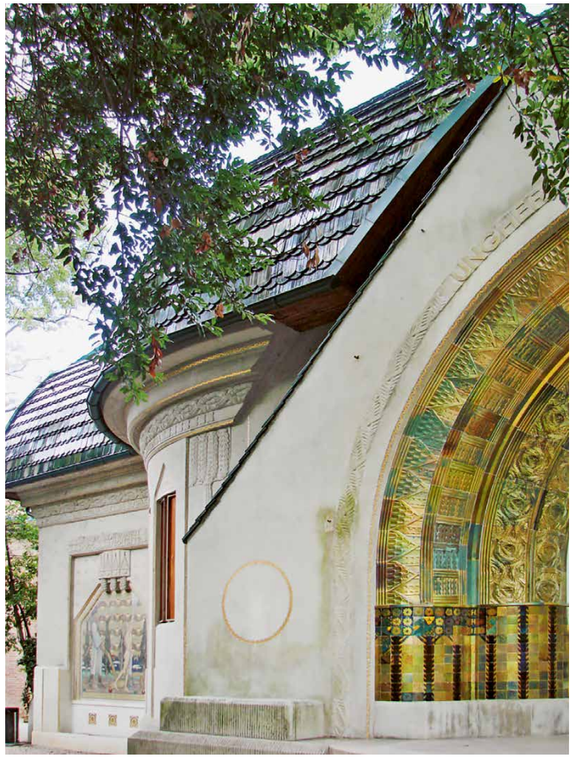
A bejárat

A Pavilon ékessége, legsikerültebb része a főbejárat. A román kori templomok bélletes kapuzatát idéző, Zsolnay kerámiával burkolt bejáratot Maróti két kedvenc vándormotívumával, a búzakalásszal és a stilizált háromszöggel díszítette, melyeket már korábban és később is sikeresen alkalmazott. A csomókba rakott, egymásba fonódó koszorúkba hajlított búzakalászokból álló motívum már a korai, pesti bankszékház dekorációs munkáiban felbukkant. A magyar rónák kincsének, a búzakalásznak szecessziós motívummá emelése valódi hungarikum és jelentősen hozzájárult Maróti nemzetközi sikeréhez, amelyet előzőleg az 1906-os milánói világkiállítás enteriőrjével ért el, és amely alapján a velencei megbízást kapta.

Maróti igazi védjegye azonban mégsem ez, hanem a magyar heraldikából vett stilizált háromszögmotívum. Példaként említhetnénk a Csepeli Munkásotthon és a mexikói Teatro Nacional freskóit vagy Amerikában a Fisher Building faldekorációját és a Livingstone Memorial világítótorony bronzkapuját. Ha egymás mellé helyezzük ezeket a tematikailag, időrendben és földrajzilag egymástól távoli alkalmazásokat, láthatjuk, hogy Maróti hogyan transzformált a Szent Korona-motívumból egy tetszetős geometrikus mustrát, art deco ornamenst, amelynek jelentése túlmutat a nemzeti szimbolikán – ő ezt egy még elvontabb jelentés, a magasabb rendű létezés, a szellemi szféra jeleként használja. Egyetértek Sturcz Jánossal, aki szerint Maróti *„a szimbólumokat dekoratív értelemben, gyakran eredeti jelentésüktől függetlenül használja. Ez abból következik, hogy épületszobrász-műhelyekben sajátította el a szakmát és éppen*

„Zsolnayék bizonyos munkái az én hatásom alatt akkor egy kissé felfrissültek, mert már nagyon el voltak industrialisálódva”

Maróti Géza



A velencei Magyar Pavilon bejárata
Fotó: Wikimedia Commons

a századforduló historizáló épületdíszítő szobrászatában indult el az ikonográfia felhígulásának, kiüresedésének folyamata.”[4]

A Pavilon kapuzatát a Zsolnay épületkerámia alkalmazása teszi igazán egyedivé, ez adja napjainkban különösen vonzó, századfordulós karakterét. A színezés, az aranymáz és a csempék tervezésében Marótinak tevékeny szerepe volt, ahogy írja: *„Zsolnayék bizonyos munkái az én hatásom alatt akkor egy kissé felfrissültek, mert már nagyon el voltak industrialisálódva”*[5].

A búzakoszorús boltívet Pécs, Milánó és Velence után – kerámia nélkül – később még két lakásenteriőrben, 1911-ben Róth Miksa Nefelejcs utcai otthonában, 1913-ban pedig saját zebegényi villájában is megismételte. Róth lakásában az aranyozott gipsz boltívbe vésve Koronghi Lippich Elek egy jellegzetes verssora volt olvasható (*„Akaratban büszke épség, művészetben tiszta szépség”*).[6]

Az 1958-as pavilonátépítés építésze, Benkhard Ágost (ifj. Benkhard Ágost [1910–1967], a festő Benkhard Ágost [1882–1961] fia) a Maróti iránt érzett megbecsülésből változatlanul hagyta a bejárati ívet. *„Meg kellett Marótit szeretnem* – mondta Benkhard egy beszélgetés alkalmával –*, mert az épület, amely a beépített nemes anyagoknál fogva még romjaiban is nagy érték volt, csak úgy sugározta Maróti szeretetét munkája iránt.”*[7] Benkhard mai szemmel nézve is vállalható, kompromisszumos megoldást választott. Úgy modernizálta az épületet, hogy annak ikonikus elemét, a kapuzatot épen hagyta, a mozaikokat pedig az elfalazással lényegében megőrizte a későbbi korok számára.

Azt gondolhatnánk, hogy a Pavilonnak ez a része eredeti állapotban maradt fenn, de nem így van. A legdekoratívabb rész, az oldalpillérek eozinmázas csempelábazata nem egészen úgy néz ki, mint egykoron. A színes Zsolnay csempefalon eredetileg két-két madár volt látható egy-egy stilizált famotívummal. A virágdísz alkotta lombkoronában megbúvó madarak közül ma már csak egy látható eredeti állapotában, a többi töredékes, ugyanis az 1958-as felújítás során a hiányzó részeket az előcsarnok belsejében megmaradt és

A bejárati Zsolnay csempefal részlete
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2020

A Pavilon előcsarnoka Telcs Ede domborművével; archív fotó: *Magyar Iparművészet*, 1909/5.

leszedett csempékből pótolták és találomra rakták össze, így a figurális kompozíció eredeti rendszere csorbát szenvedett.[8] Ezt az állapotot viszont már kár lenne megbolygatni, egy beavatkozás több kárral, mint eredménnyel járna. A hibásan összerakott, montázsszerű madárkompozíció a Pavilon hányatott sorsának kedvesen talányos lenyomata.

A domborművek

Belépve a díszes kapun a Pavilon aranyozott búzakoszorúkkal füllesztően túldíszített előterébe, oldalt, az átjárók felett egy-egy gipsz dombormű fogadta a látogatókat. Ezek a díszítőelemek már a Pavilon készültekor is kissé idejétmúltnak hatottak. Maróti barátja, Telcs Ede szobrászművész készítette őket 1906-ban, eredetileg a Zeneakadémia főhomlokzatára, ahol márványba faragva ma is láthatók. A reliefek a zene fejlődésének különböző korszakait ábrázolják idillikus jelenetekben: pufók kis puttók orgonán és hegedűn játszanak és énekelnek, az egyik oldalon a középkori egyházi zenét, a másikon a rokokó zenét megjelenítve. A puttófigurákat Maróti maga is előszeretettel alkalmazta épületdíszítő-szobrászi munkáiban, de hogy ezek miért kerültek ide, azt a kiállító képzőművészek is furcsállották, és a Pavilon első „társkurátora”, Szinyei Merse Pál is bosszankodott miattuk.

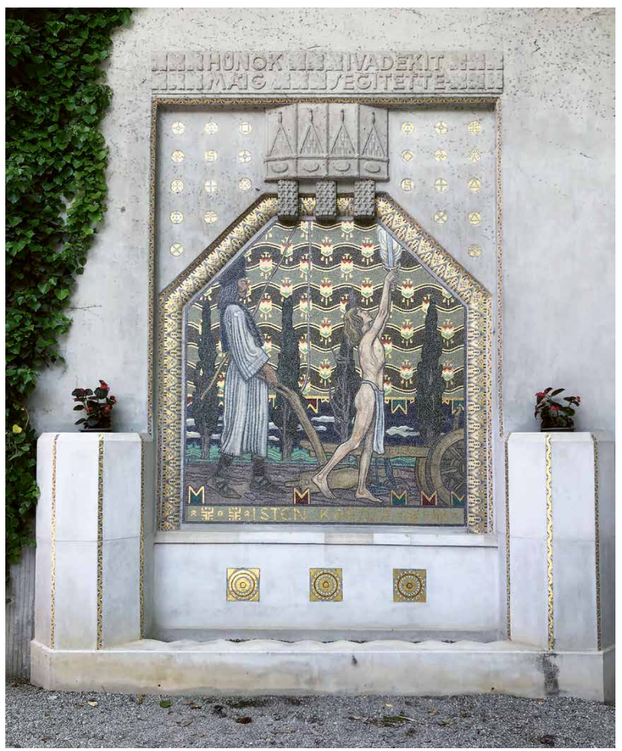
A Pavilon számos eleméhez hasonlóan a bejárati csarnok is milánói replika volt. Maróti Velencében egyszerűen megismételte a milánói kiállításon már jól bevált enteriőrt. A zenei tematika Maróti Gesamtkunstwerk törekvésével és zenerajongásával függött össze. Ennek belsőépítészeti kifejeződése több kiállításban is zeneszobák létrehozásában öltött testet. Ezek a kiállításon belüli különtermek, „zenefülkék” az általa tervezett bútorokkal voltak berendezve, a faburkolatú falakat pedig körben verses feliratok és Telcs zenei domborműsorozatának darabjai díszítették. A rigmusok – akárcsak a Pavilon külsején körbefutó műkő szövegfríz – Koronghi Lippich Elektől származtak. Középen Telcs Beethoven-szobra állt. Milánóban 1906-ban a magyar pavilon leégett, az eredeti zeneszoba megsemmisült, de berendezését rekonstruálták és 1907-ben a Pécsi Országos Kiállításon, majd a Velencei Biennálén, innét hazatérve pedig az Iparművészeti Múzeumban volt látható.

A zeneszoba egyébként – mint a művész memoárjából kiderül – dacból került a velencei kiállításba. Maróti nehezen viselte képzőművész kollégái kritikáját az épület kiállítási használhatóságát illetően, és az egyik konfliktusra így reagált: *„Én meg csupa ellenkezésből csináltam egy magas lambériát amikor ők egy alacsonyat akartak és belenyomtam a nagyterem egyik oldalába az én köralaprajzú zeneszobámat, ezzel akarván dokumentálni, hogy ezen műcsarnokot tulajdonképpen a milánói iparművészeti kiállítás szerezte a magyar képző – vagy ahogy akkor hívták őket – képzeltművészeknek.”*[9]

A Pavilon 1958-as modernizálásakor a zenélő puttókat ábrázoló gipszreliefeket eltávolították, helyüket ma fehérre meszelt faltükör jelzi. Azonban két helyen napjainkig fennmaradtak: Zebegényben Maróti egykori házán (mely pazar Duna-parti villa a közelmúltban az *Aranyélet* című filmsorozatban bukkant fel) Telcs teljes sorozata megszemlélhető. Budapesten pedig a Móricz Zsigmond körtér 1. szám alatt a Milánóban közreműködő építési vállalkozó, Detoma Alfonz egykori házának kapualjában, a levélszekrények fölött ugyanez a gipsz dombormű látható.

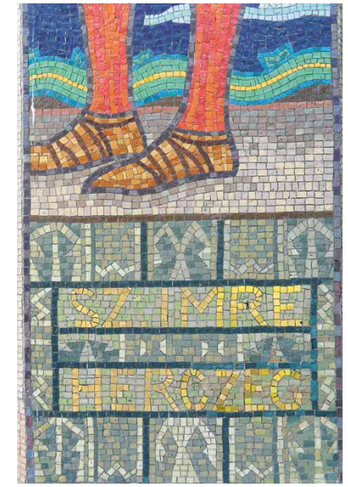
A mozaikok

Az épület egyik leglátványosabb eleme a két nagyalakú mozaik, Körösfői-Kriesch Aladár alkotása, az *Isten kardja* és az *Aquelia ostroma*. A bizáncias mozaikok a hun–magyar eredetmonda, illetve a magyar–velencei kapcsolatok – a hun–magyar „hozzájárulás" Velence megalapításához – hangsúlyozásának jegyében születtek.
A megsemmisültnek gondolt mozaikok kilencvenes évekbeli felfedezése és helyreállítása kapcsán elterjedt narratíva szerint a Pavilon szecessziós díszeit az ötvenes években ideológiai okok miatt tüntették el. Valójában a mozaikok eltüntetésének anyagi okai voltak. Az 1958-as felújítás során a két nagy mozaik esetében Benkhard Ágost építész eredetileg azt tervezte, hogy kivágatja és a Pavilon előtt felállítja őket, ám ennek túl nagy költsége miatt végül az elfalazás mellett döntöttek. A romos állapotú Pavilon újjáépítésével megbízott Benkhard szerepét érdemes újraértékelni: „vandál átépítés" és „barbár megsemmisítés" helyett ugyanis ezzel a semlegesítő megoldással lényegében megmentette a későbbi, a szecessziót értékként kezelő korok számára a mozaikképeket. A Magyar Pavilon modernizálása egyáltalán nem volt „ördögtől való", a Giardini szinte minden régi pavilonja átesett valamilyen korszerűsítésen. A Belga Pavilonról például már 1910-ben, illetve 1930-ban eltávolították az eredeti szimbolista falképeket és szobordekorációkat, annak érdekében, hogy a kiállított kortárs művek jobban érvényesülhessenek.
A Magyar Pavilon mozaikjai fölött, illetve a homlokzaton is körbefutott egy működő szövegszalag a külföldiek számára érthetetlen magyar szöveggel. Az épület „erkölcsfilozófiai közhelyekkel" való feliratozásának korabeli kritikáját fogalmazta meg Wallesz Jenő, aki szerint *„ezek a magyaros rigmusok a német sörházirodalomra emlékeztetnek, de nem a magyaros otthonra. Nem tudjuk, melyik költőnk fektette abba ambícióját, hogy verssorát a Velencei magyar ház falaiba véssék. De bizonyos, hogy ezektől a versektől se a magyar, se az olasz nem tartja magyarabbnak ezt a házat, mint amilyenné azt Maróti Géza zsenije avatta. Az olasz előtt hieroglifek maradnak ezek a verssorok, a megértő magyart pedig bántón érinti az a prédikációs hang, mely ennek a háznak a levegőjét inkább dohossá, mint művészi frissességűvé teszi."*[10] Wallesz nem nevezte meg, de a költő nem volt más, mint Maróti és a gödöllői művészek fő mentora, a kultuszminisztérium művészeti osztályvezetője, Koronghi Lippich Elek, akinek meghatározó szerepe volt a Pavilon ikonográfiai programjának alakításában. Költői munkásságánál maradandóbb momentum, hogy verseinek 1903-as díszkiadását Körösfői-Kriesch és Nagy Sándor illusztrálta.



Körösfői-Kriesch Aladár – Róth Miksa: *Isten kardja*, 1908, mozaik
Fotó: © Kónya Béla, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / HUNGART © 2020

Körösfői-Kriesch Aladár: *Kupa vezér*, 1908, mozaik (1958-as másolat)
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2020



Részlet a mozaikmásolat-oszlopból
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2020

A mozaikoszlop

A főhomlokzat két, restaurált nagy mozaikján kívül az épület oldalfalán még négy további kisebb Körösfői-mozaik rejtőzik a vadszőlő és a vakolat alatt. Egy korabeli leírás szerint *„négy egyes alak van itt ábrázolva, amelyek rapszodikus betekintést engednek Magyarország kultúrtörténetébe. Kettő-kettő párosítva helyezkedik egymással szemben. Az első két kép Kupa vezért és Szent Imre magyar királyi herceget ábrázolja. Bemutatja azt a kort, amelyben Magyarország felveszi a keresztény vallást és megnyitja a kapuit a nyugati műveltségnek. Kupa itt az őserőtől duzzadó ázsiai magyar típus, aki érzi azt, hogy faji sajátságaiból, az Ázsiából hozott régi kultúrából mennyit kell feláldozni az új, idegen kultúráért cserébe. Míg Szent Imre ennek az új keresztény kultúrának legelvontabb, legeszményibb típusát képviseli."*[11]
A másik két alak, Kolozsvári György szobrász és Balassa Bálint költő, „az új kultúrába begyökerezett legmagyarabb" művészet képviselője.
Az 1958-as átalakítás során Benkhard azt tervezte, hogy ezeket a mozaikokat szintén kivágatja, és egy oszlopon egyesítve a Pavilon előtt állítja fel, ott, ahol most a zászlótartó árbóc áll. Erről rajz is fennmaradt, melyet a vezető pártlap, a *Népszabadság* közölt.[12] Ez a mozzanat is cáfolni látszik azt az értelmezést, hogy a szecessziós díszek eltávolításának politikai okai lettek volna. Egyetértek Lővei Pállal, aki szerint *„különleges, szinte megmagyarázhatatlan gesztusnak tekinthetjük a másolat készítését a négy mozaikképről – az 1958-ban érvényes ideológiák szerint Kupa vezér és Szent Imre igazán nem tartozott a »haladó hagyományok« közé"*[13].
Az oszlopra 1958-ban az olasz kivitelező a megbízás ellenére nem az eredeti mozaikokat helyezte át, hanem kópiákat készített róluk. Ráadásul a másolatokat nem az eredeti sorrendben rakták fel. A két történelmi alak, Szent Imre és Kupa (Koppány) vezér nem egymás után, hanem a két művésszel, Balassa Bálinttal és Kolozsvári Györggyel váltakozva lett felrakva az oszlopra. Utólag Benkhard kifogásolta is az olaszok eljárását, s még a kötbérfizetés lehetősége is felmerült a szerződéstől eltérő teljesítés miatt. Az olasz kivitelezőknek az ikonográfiai finomságokról nyilván fogalma sem volt, ők képként kezelték a figurákat, s esztétikai megfontolások alapján komponálták meg az oszlopot, és ennek megfelelően a főnézeti oldalra a két dekoratívabb ábrázolást, hátulra pedig a két kevésbé mutatósat tették. És ebben teljesen igazuk volt! Képzeljük el, amint Szent Imre herceg liliomos karcsú alakja helyett ma Kupa vezér Dzsingisz kánra hajazó, szablyát markoló, marcona alakja fogadná a Magyar

A velencei Magyar Pavilon kerámiái
Fotó: Jean-Pierre Dalbéra / Flickr

Pavilon mögötti forgalmas sétányon elhaladó Biennálé-látogatókat!
A szocializmus évei alatt így is volt olyan, aki a Pavilon háta mögött árválkodó sztélét „eléggé abszurdnak” gondolta, mivel az *„egy betyárkülsejű Balassa Bálintot, egy liliomot szimatolgató Imre herceget, egy nippszerű Szent György-szobrot emelő Kolozsvári Györgyöt és mindezekhez egy harcias Kupa vezért mutat be a művelődni vágyó olaszoknak”*[14].
A 2000-ben lezárult műemléki felújítás további ütemként képzelte el a levakolt eredeti mozaikok feltárását, erre azonban már nem került sor, ám időnként felmerül, hogy ezt folytatni kellene, mintha ez lenne a Pavilon legfőbb hiányossága.[15] Kupa vezér és társai alakjának megduplázása érdekében körben teljesen le kellene szedni a Pavilonnak mediterrán karaktert adó, dús zöld növényzetet. Ezzel bizonyára az akkori felújítás építésze, Csete György sem értett volna egyet, hiszen az eredetileg kék színű Zsolnay tetőcserép helyett épp azért választott az új tetőre sötétzöld cserepet, hogy az épület színével *„jól illeszkedjen a park zöldjéhez és a falakra felfutó vadszőlő levélpáncéljához. A vadszőlő feltétlenül megtartandó, nem csak szépsége miatt, hanem azért is, mert szárítja az épületet, elvonva az alapoktól a vizet”* – hangsúlyozta az építész 1992-ben.[16] A mozaikok eredeti formában történő helyreállításához álablakokat és rizalitokat kellene az oldalhomlokzatokon képezni. Az ablakok pedig már az építéskor elhibázott elemei voltak a kiállítási épületnek, a kiállító művészek háborogtak ellene, és 1909-ben ezeket egyszerűen beborították viaszkos vászonnal.

Az üvegfestmények

A főhomlokzat mozaikjain megjelenített Attila-mondakört a bejárat fölött elhelyezett ötrészes üvegablak-kompozíció koronázta meg. A Nagy Sándor tervezte sokalakos alkotás, az *Attila lakomája* a hun uralkodó udvarházát elbeszélő módon ábrázolta. A századforduló mitikus-mesés történelemidézésében Attila alakja népszerű téma, a nemzeti öntudat erősítésének kedvelt eszköze volt, de Nagy munkájából, ahogy Körösfői-Kriesch mozaikjaiból is – Gellér Katalin szerint – *„hiányzik az igazi fantázia, a romantikus hév, a mű inkább csak a történelmi hűség illúzióját megtartani vágyó dekoratív-reprezentatív feldolgozás”*[17].
Az 1942 óta használaton kívüli Pavilon amortizálódását az üvegablakok különösen megsínylették. Az 1958-as felújítás során a sérült és hiányos üvegablakok hazaszállítása további devizakiadást jelentett volna, ezért – a költségcsökkentés jegyében, Benkhard javaslatának megfelelően – az olasz kivitelező elvihette azokat, és beszámították a felújítás költségeibe.[18] Mivel szétszedhető volt és dekoratív elemei önállóan is megállták a helyüket, elképzelhető, hogy az egyes darabok egy-egy olasz villa díszeként ma is megvannak.
Nagy Sándor tervezte az egykori bejárat – egy csiszolt üvegű, rézveretes tölgyfa kapu – feletti díszes országcímert is. A Róth Miksa műhelyében kivitelezett üvegfestmény a Magyar Királyság szentkoronás középcímeréből állt (vagyis tartalmazta Horvátország, Erdély, Dalmácia, Szlavónia és Fiume címerét is), melyet oldalt két lebegő angyal tartott. Az állami jelkép a királyság megszűnése és Trianon után is a Pavilonon maradt, az 1958-as felújítást azonban már nem élte túl. A Gödöllői Városi Múzeumban fennmaradt az üvegfestmény színes kartonja, mely alapján képet alkothatunk az eltűnt alkotásról. A kecses – már-már ledér – pajzstartó angyalok ábrázolása elüt az Attila-üvegablakok merevebb stílusától és a bécsi szecesszió hatásáról tanúskodik.
Gellér Katalin érdekes felvetéssel élt Nagy Sándorról szóló monográfiájában, amikor egy évszám nélküli vízfestményről, építészeti vázlatról azt állítja, hogy az felirata (*A római magyar ház rajza*) ellenére a velencei Magyar Pavilon terve lehet. Gellér szerint a (távoli) formai hasonlóságokon túl a velencei Pavilon mellett szóló érv, hogy *„a gödöllőiek nagy egyetértésben dolgoztak együtt Maróti Gézával, elképzelhető, hogy ők is készítettek vázlatokat a témára”*[19].
Ez több okból sem valószínű. Miért írt volna a művész más címet a tervre, mint aminek szánta? Nagy Sándor Rómát és Velencét egyaránt jól ismerte. Emlékirataiban bőségesen beszámol a római ösztöndíjas évekről, ahol megismerkedett és életre szóló barátságot kötött Körösfői-Kriesch Aladárral. Ezt a tervét nem említi, tudjuk viszont, hogy találkoztak a római magyar házat építtető Fraknói Vilmos püspökkel, és pont abban az időszakban – 1891–92-ben – tartózkodtak Rómában, amikor a magyar ház építését Fraknói tervbe vette.[20] Az időbeli egybeesés megerősíti, hogy Nagy Sándor terve római ösztöndíjas háznak, s nem a velencei kiállítási pavilonnak készült.

A kopjafák

Maróti a Magyar Pavilon erőteljes nemzeti szimbolikáját egy kültéri együttessel fejelte meg. A Pavilonhoz vezető sétány mentén – ott, ahol ma a Finn Pavilon áll – kopjafákat állított fel. Kétoldalt körülbelül tizenhat, különböző méretű és formájú kopjafa sorakozott, voltak köztük egészen kicsik és méretesek is. A díszes fejfákat kalotaszegi fafaragókkal készíttette. Az erdélyi Kalotaszeg a századelőn az élő népművészet mintaterepének számított. Maróti Lajta Béla építésszel gyűjtőkörúton maga is megfordult Kalotaszegen, ahogy Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár is. (Utóbbi szellemi orientációját jól jelzi, hogy az előnevét egy erdélyi település után vette fel 1907-ben.) Kopjafákat mint építészeti elemeket ábrázolt Nagy Sándor az *Attila lakomája* üvegablakon. Kós Károly munkásságában pedig – aki kezdő építészként közreműködött a velencei Pavilon kiviteli terveinek elkészítésben – fontos szerepet játszanak a székely fejfák.
Sümegi György szerint Maróti a kopjafákat a budapesti sajtó tiltakozására *„már a megnyitás, az* [áprilisi] *épületátadás előtt kénytelen volt eltávolítani”*[21]. Ennek ellentmondanak a fennmaradt fotók és a korabeli sajtóvisszhang is. A *Pesti Napló* már idézett munkatársa, Wallesz Jenő június elején járt Velencében, s ezt követően írta meg kritikáját, amelyben beszámol a kopjafákról is. *„A fejfák elhelyezése nyilván arra van szánva, hogy a magyar házhoz közeledőkben előkészítse a hangulatot. Amolyan előmelegedő ez, hogy a csarnok belsejében áradozó atmoszféra ne támadjon ránk túlságos nagy intenzivitással. A terv azonban elhibázott. A fejfák faragott díszei művészien hatnak naivságukkal,*

A velencei Magyar Pavilon 1909-ben; archív fotó: *Magyar Iparművészet*, 1909/5.

Maróti kopjafa-akcióját akár úttörő jellegűnek is tekinthetjük a Biennálé történetében: ezzel létrehozta az első kültéri installációt.

Maróti Géza – Róth Miksa: *Madarak*, 1908, mozaik, 35 x 55 cm, Róth Miksa Emlékház, Budapest
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2020

de a fákra vésett síriratok, ha meg oly komikusak is, temetői hangulatot gerjesztőnek maguk körül.”[22] Maróti későbbi visszaemlékezésében azzal próbált védekezni, hogy a fejfák felirat nélküliek voltak. Gyors reakciója – *„első mérgemben sajnos kivétettem a kopjafákat és azok most is rohadnak valahol a műcsarnok pincéjében*”[23] – azonban inkább tűnik a tévedés beismerésének.

Egy későbbi interpretáció szerint a velencei kopjafák *„csupán nemzetünk gazdag dekoratív képességéről tanúskodtak, s a kiállítási kertben nem emlékeztettek az elmúlásra. A síremlékek kizárólag művészi szempontot szolgáltak.*”[24] Nyilvánvalóan ennél többről volt szó, hiszen a századelőn a magyar közvéleményben elterjedt az a nézet, hogy a kopjafaállítás az ősmagyar múlt egyik elfelejtett, majd a reformáció után újraéledt tradíciója. A kopjafa nemzeti szimbólumként való használatát, máig tartó töretlen karrierjét mutatja, hogy a 2015-ös milánói világkiállítás magyar pavilonja előtt is egy kopjafa (és egy felnagyított matyóhímzés) fogadta a látogatókat.

Velencében a kopjafák kérészéletűnek bizonyultak. A képzőművészeti kiállítás effajta felvezetése, keretezése, a kiállítóház környezetének folklorisztikus díszletezése egyébként sem lett volna hosszú életű, hiszen nem segítette a Pavilonban rendezett kiállítások befogadását. Mai szemmel nézve azonban Maróti efemer kopjafaakciója mégsem volt hiábavaló és akár úttörő jellegűnek is tekinthetjük: a Biennálé történetében ezzel létrehozta az első kültéri installációt.

A galambok

A Pavilonnak volt egy meglehetősen giccses díszítőeleme is. Maróti a kobaltkék Zsolnay cseréppel fedett tető oromzatára életnagyságú fehér porcelángalambokat ültetett, mintha a madarak éppen a háztetőn üldögélnének. A fennmaradt fotókon ez kevésbé kivehető, a Pavilon 1906-os tervrajzán azonban jól látszik, a Zsolnay gyár egyik modellkönyvében pedig fennmaradt a tetőzet kerámia záróelemeinek és az ezt díszítő galamboknak a tervrajza. A galambok a milánói pavilonra utalhattak, melynek legnépszerűbb terme az úgynevezett galambos udvar volt. Maróti visszaemlékezésében így írt a milánói enteriőrről: *„Bögyös galambsorok voltak finom reliefben a falakon nagy vonalakban alkalmazva. A nyílások közötti pillérlábazatokon az Attila kincséből stylizált és rézből domborított virágtartók adtak egy kis barbár erőt ezen különben igen subtilis részletekkel bíró, felülvilágítós teremnek.*”[25]

A bögyös madarak Velencében nemcsak a tetőn, hanem a Pavilon homlokzatán is megjelentek. Maróti a tetőzet alsó profilját egy-egy madaras mozaikfrízzel díszítette. A Róth Miksa műhelyében készült mozaikon kétoldalt katonás

Nagy Sándor: *A római magyar ház terve*, é. n., tus, toll, akvarell, papír, 50 x 70 cm, akvarell, Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő

rendben tizenhárom-tizenhárom madár sorakozott. Nemrégiben a Róth Miksa Emlékházban rábukkantam a mozaikkompozíció egy fennmaradt paneljére. Jól megnézve a karmos-csőrös madarakat, ezek inkább hasonlítanak ragadozó madárra, mint szelíd galambra. Ez a madár inkább kerecsensólyom, vagyis a hun–magyar szimbolika ősi szent madara, a turul, amely jelkép jól illik a Pavilon ősmagyar történeti tematikájába.

Maróti memoárjából úgy tudjuk, hogy a galambos dekoráció az olaszok részéről nem maradt visszhangtalan, feleségének a velenceiek tiszteletük jeléül egy szállítmány velencei galambot akartak küldeni, amit ő nagyon megköszönt, de nem fogadott el, *„mert szegény velenczei galambok nálunk tönkrementek volna*”[26].

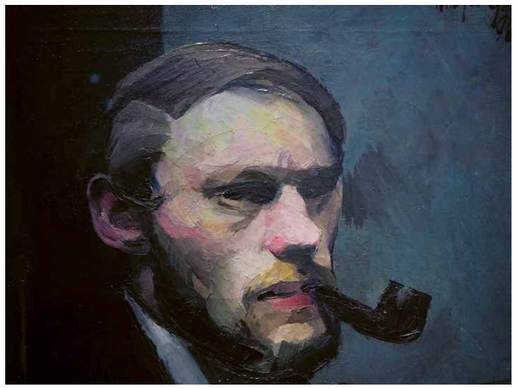
A madárdíszes mozaikfrízt a Pavilon 1958-as felújításakor a beomlott magas tetővel együtt elbontották, további sorsa nem ismert. A tetőről a porcelángalambok pedig a viharkárok következtésben már jóval korábban lepotyoghattak. Visszaállításuk a kilencvenes évekbeli felújításkor szerencsére senkinek sem jutott eszébe.

A 2011-es Biennálén Maurizio Cattelan – mintegy Maróti díszítő gesztusának kései parafrázisaként – a szomszédos, központi pavilon oromzatára és klímacsöveire ültetett több száz kitömött galambot, ezzel jelezve, hogy ez a sokak által kedvelt, míg mások által nemkívánatosnak tartott madár Velencében mindenütt masszívan jelen van, akárcsak a turisták.[27]

| 1 B–s.: A magyar házról. In: *Az Újság*, 1909. április 29., 12. o. | 2 A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában található felvétel; Jelfy Gyula fotója műleírását készítő muzeológus sem ismerte fel, hogy a képen Maróti Géza is szerepel. | 3 Robert Fleck: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts.* Philo Fine Arts, Hamburg. 2012, 62. o. | 4 Sturcz János: „Vederemo – de ezt meg kell nyerni!” Maróti Géza pályaműve a Rockefeller Centerhez. In: *Ars Decorativa*, 11. (1991) 57–58. o. | 5 *Maróti Géza emlékiratai. Lapis angularis IV. Források a Magyar Építészeti Múzeum gyűjteményéből.* A szöveget gondozták és szerkesztették: Fehérvári Zoltán – Prakfalvi Endre. Budapest, 2002, Magyar Építészeti Múzeum. 13. o. | 6 Fényi Tibor szíves közlése szerint Róth Miksa házának államosítása után a búzakoszorús ívet befalazták, majd lebontották, mert a földszintre költöztetett két rendőrcsalád így tudta előnyösebben elosztani a teret. | 7 Ivánfy-Balogh Sára – Jakabffy Imre: Géza R. Maróti. In Commemoration of his birth Centennial. In: *Ars Decorativa* 4. (Budapest, 1976) 138. o. | 8 Ugyanilyen virágdíszes és pöttyös csempék díszítik Budapesten a Móricz Zsigmond körtér 1. sz. alatti bérház, a Detoma-ház kapubejáratát. | 9 Fehérvári–Prakfalvi 2002, 44. o. | 10 Lynkeusz [= Wallesz Jenő]: A magyar ház. In: *Pesti Napló,* 1909. június 10., 1. o. | 11 Dr. Czakó Elemér: A magyar ház Veneziában. In: *Magyar Iparművészet*, 1909/5., 152. o. | 12 (d. m.): Elkészültek a velencei Biennale magyar pavilonjának újjáépítési tervei. In: *Népszabadság*, 1958. január 8., 7. o. | 13 Lővei Pál: Épületkutatás a Velencei Biennále magyar pavilonjában. In: *Műemléklap*, 1999/7., 11. o. | 14 Székely András: Velence, karnevál nélkül. In: *Új Tükör,* 1980. július 20., 28. o. | 15 A helyreállítást szorgalmazta: Sümegi György: Mostoha sorsú mozaikok. Mentsük meg Körösfői-Kriesch Aladár velencei képeit! In: *Műértő*, 2014/11., 2. o. | 16 Csete György: Építészeti műszaki leírás a Velencei Biennále magyar pavilonja felújításának döntéselőkészítő terveihez. 1992. május. Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ irattára, 3. o. | 17 Gellér Katalin: *Mester, hol lakol? Nagy Sándor művészete*. Balassi Kiadó, Budapest. 2003, 97. o. | 18 Jelentés a Népművelési Minisztérium részére a Velencei Biennále pavilon tárgyában. In: Sümegi György: „Túlzott szecessziójával kirívó építmény.” A velencei magyar pavilon átépítése, 1955–58. *Pavilon* periodika különszám. OMvH Magyar Építészeti Múzeum – Pavilon Alapítvány, Budapest, 2001, 160. o. | 19 Gellér 2003, 118. o. | 20 A Villa Fracnoi néven ismert palota Antonio Ventura építész terve alapján épült meg 1895-ben. Ma a Vatikáni Magyar Nagykövetség működik benne. Nagy Sándor terve kétségkívül karakteresebb, mint az olasz építész megvalósult munkája. | 21 Sümegi György: A velencei magyar pavilon. In: *Magyar művészet a Velencei Biennálén.* Új Művészet könyvek. Szerk. Sinkovits Péter. Új Művészet Alapítvány, Budapest. 1995, 120. o. | 22 Lynkeusz 1909, 1. o. | 23 Fehérvári–Prakfalvi 2002, 43. o. A kopjafákat megörökítette Nádler Róbert festőművész, képeslap is készült róla és több fényképen is jól látható. Belenagyítva a fotókba a feliratos verzió tűnik valószínűbbnek. | 24 Makoldy József: Temetőművészeti kiállítás. In: *Építő Ipar – Építő Művészet*, 1914/10., 98. o. | 25 Fehérvári–Prakfalvi 2002, 14. o. | 26 Fehérvári–Prakfalvi 2002, 45. o. | 27 Bővebben a témáról: https://ludwigmuseum.blog.hu/2017/06/29/mugalamb_szirenaval

PÁRIZS AZ Ő BAKONYUK

Miroslav Kraljević, a horvát modernista

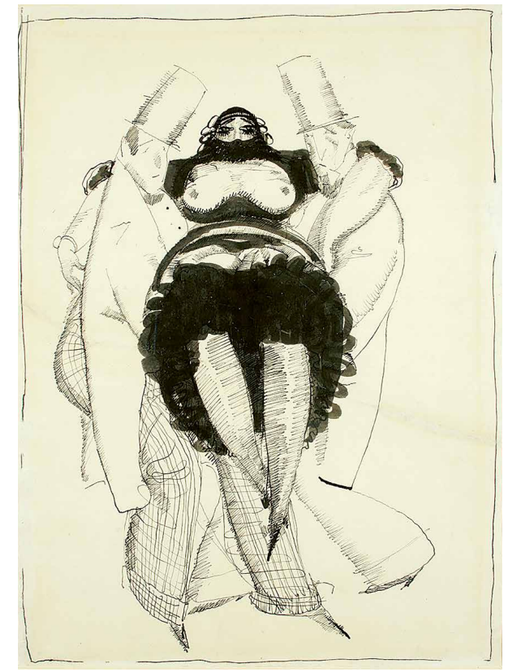


Miroslav Kraljević: *Önarckép pipával* (részlet), 1912, olaj, vászon, 40,5 x 33 cm, Moderna galerija, Zágráb

A horvát modern festészet a huszonhét éves korában tüdővészben meghalt Miroslav Kraljević fellépésétől számítódik, aki előző, Párizsban töltött évének tanulságait mutatta be 1912 késő őszén a zágrábi Ullrich Szalonban. Közönségsikert nem aratott, a korabeli zágrábi kritika maskarádénak tartotta, amit kiállításán látott, de fiatal pályatársai ünnepelték; hatása 1913-ban bekövetkezett halála után is még hosszú évekig kitartott, az impresszionisztikus kezdeményektől az expresszionizmus irányába tolva el az akkori évek horvát festészetének újat akaró törekvéseit.

Maskarádét azért emlegethetett a kritika, mert az egyik portré – amely azóta Kraljević leghatásosabb, legtöbbet reprodukált képének számít – egy szmokingos, cilinderes, monoklis, ámde akkor még csak huszonhárom éves fiatalembert ábrázol sétapálcával, őzbőr kesztyűvel, bonvivánként, ahogy azt a cím is nyomatékosítja. A modell, Ante Masovčić egy jó családból való, akkoriban épp Párizsban tanuló fiú, 1913–14-ben Arsène Massoff álnéven ír majd színikritikákat és él bensőséges barátságban a párizsi Odeon egyik – lengyel származású – színésznőjével. 1917-ben pedig ő forgatja le már otthon, a *Brcko Zágrábban* (*Brcko u Zagrebu*) című első horvát játékfilmet. Ebben a vidékről érkezett címszereplőt elbűvölik a nagyváros hívságai, azok közül is leginkább egy operettszínésznő, akivel bejárják a korabeli Zágrábot, elmennek fürödni a Száván kialakított strandra, beülnek egy kávéházba. Itt azonban a főhős időközben szintén a városba érkezett felesége egy szódásüveg segítségével véget vet a liezonnak – a locsolás úgy tűnik, nagyon népszerű az egyes nemzeti filmgyártások kezdetén (a Lumière testvérek is ezt találták viccesnek a *Megöntözött öntöző*ben). Érdekes adalék, hogy a stáblistán a film rendezőjeként feltüntetett Arsen Maast csak pár éve azonosították Masovčić-tyal, amikor egy filmtörténész a zágrábi Moderna galerija Kraljević-tárlatán a kísérőszöveget olvasva a név és az álnevek hasonlóságából kiindulva összerakta, hogy a bonvivánként megörökített Ante a film forgatásakor épp a zágrábi Nemzeti Színház titkáraként dolgozott, a film szereplői pedig ott játszó színészek voltak. (A zágrábi színházépületet egyébként ugyanaz a Fellner és Helmer cég tervezte, amelyik a Vígszínházat és egy csomó vidéki színházépületünket,

Miroslav Kraljević: *A bonviván (Ante Masovčić portréja)*, 1912, olaj, vászon, 91,5 x 65,5 cm, Moderna galerija, Zágráb



Miroslav Kraljević: *La Bimbe*, 1912, tus, lavírozott tus, papír, 290 x 230 mm, Umjetnika galerija, Split

úgyhogy igazi monarchiavégi történet ez is, amelyben összefonódik operett, modern festészet, fürdőkultúra, film – miközben már rég zajlik a Monarchiát és a közös Európát darabokra szaggató első világháború.)

De térjünk még vissza Párizsba az 1912-es évbe, amikor Miroslav Ante társaságában, megszabadulva a jó családok jelentette elvárásoktól (és talán a korai halál tudatában) állandóan színházba, mulatókba, bordélyokba jár. Egy rövid ideig részt vesz a Grande Chaumière akadémia kurzusán, ahol lehet élő modell után dolgozni, de hamar abbahagyja az iskolát és inkább minden energiájával a nyüzsgő párizsi életbe veti magát. Főleg az éjszakaiba, de megnézi az Orosz Balett előadásait is, ezek emlékét őrzik Nyizsinszkijt és Karsavinát *A rózsa lelke* című előadásban ábrázoló rajzai, de kevésbé lelki jeleneteket is megörökít, például egyik legjobb tusrajzán, amelyen az éjszaka végén, már elázott állapotban két zsakettes, cilinderes figura cipel egy hiányos öltözete ellenére is méltóságteljes, a helyzetet rezignáltan uraló orfeumi nőt.

Hála a színházi, az éjszakai és a nagyvilági életben otthonosan mozgó (később diplomataként működő) barátnak, a Miroslav Kraljević által hátrahagyott, a pálya rövidségéhez képest elképesztően nagyszámú, mintegy hatszáz darabra tehető életmű jó része az akkori párizsi élet legsűrűjét dokumentálja.

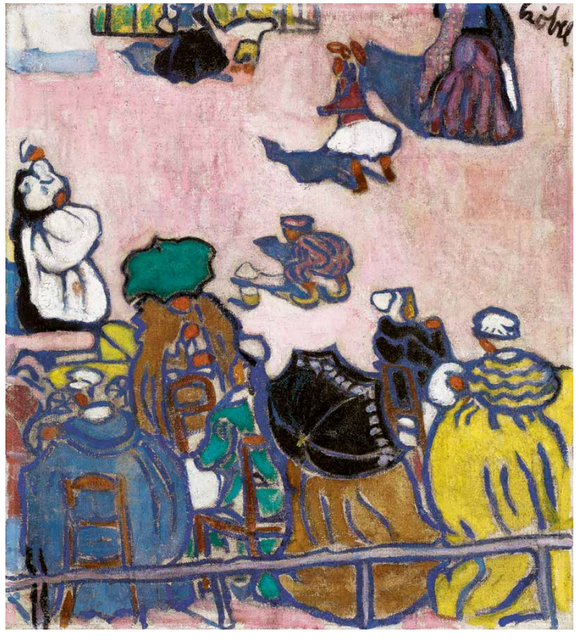
Az említett festmény és rajz, több más mű, korai, családi témájú képek, önarcképek, szobrok és a hatása alatt alkotó festők műveinek társaságában hónapokig vendégeskedett Budapesten az idei horvát uniós elnökség alkalmából (és a pár éve a magyar elnökség apropójából Zágrábban bemutatott Ripplt-Rónai-kiállítás viszonzásául) rendezett tárlat részeként. A vírushelyzet miatt a kiállítás sajnos csak tíz napig volt látogatható – kárpótlásul adjuk közre most ezeket a képeket. De ha élőben akarnánk látni őket, akkor Zágrábba, illetve Splitbe utazhatunk – ami nem is olyan rossz opció. (Topor Tünde)

Miroslav Kraljević, a horvát modernista

A kiállítást Horvátország az Európai Unió Tanácsában betöltött elnökségének alkalmából a Horvát Köztársaság Kulturális Minisztériuma és az Emberi Erőforrások Minisztériuma rendezte Budapesten 2020. március 4. – június 30-ig a Várkert Bazárban, a zágrábi Moderna galerija közreműködésével. Kurátorok: Lada Bošnjak Velagić, Zvonko Maković, Biserka Rauter Plančić

Barki Gergely

JAJ, ÚGY ÉLVEZEM ÉN A…
Czóbel Béla: Strandon



Czóbel Béla: *Strandon* (*Téren*), 1905–1906 körül, olaj, vászon, 56,4 x 50,4 cm, Collection LC
© Collection LC

A harmincas évek elején, nyaranta Czóbel hatalmas csukafejeseket ugrott a Dunába, ezzel káprázatta el a szentendrei festők társaságát. Persze az egykori „fauve inculte", vagyis „faragatlan vad" e férfias virtusa leginkább a művészek körébe tartozó hölgyeknek imponált.
De nem csak sportolt a vízpartokon, korábban, 1907-ben, majd '13-ban Nyergesújfalun, Kernstok Károly birtokán nyaralva a kertet átszelő patakba vagy a közeli Dunába ugráló helyi suhancokat festette, de ismerjük egy 1910-es, nagy valószínűséggel valahol Franciaországban készült, fürdőzőket ábrázoló olajképét is, amely a világ egyik – ha nem a – legnagyobb Czóbel-gyűjteményében landolt, Tokióban. Egy húsz évvel későbbi, Hatvanban készült archív fotón maga Czóbel is hasonló úszódresszben feszít, mint Japánba került képének modelljei. Számos tengerparton festett képe árulkodik arról, hogy a vízpart, a fürdőzés, a strandolás mindig is vonzotta Czóbelt. Nota bene, sokkal több adatot tartunk számon tengerparti látogatásairól, mint amennyi műve megmaradt ezen kiruccanásai dokumentációjaként. Nem ismerjük egyetlenegy képét sem, például amit Voloscában (ma Volosko) festett 1909 nyarán, egyetlen művet sem Honfleurből, pedig ott is dolgozott egy évvel korábban, és sorolhatnánk a tengerparti városokat, amelyekről csak a feljegyzések és egyéb írott források adnak hírt, az ott készült művek viszont egyelőre még lappanganak.

De miért is említem e vizes helyszíneket a most bemutatott, korábban *Téren* címen ismert képe kapcsán, hiszen a művön nyoma sincs víznek?
A festmény, amely állítólag Bölöni György egyik rokonának leszármazottainál lapult csaknem egy évszázadon keresztül, a 90-es évek elején bukkant fel Szamosújváron, ahova Nagyváradról került. A leírásokból vagy fényképről sem ismert korai remekmű nagy feltűnést keltett az akkoriban bimbózó műkereskedelem berkeiben, a művészettörténész-szakma ugyancsak óriási örömmel fogadta, nem csoda tehát, hogy hamarosan külföldi kiállításaink szinte nélkülözhetetlen szereplője lett, sőt még plakátra is került.
A Nemzeti Galériában rendezett, majd franciaországi turnét is bejárt *Magyar Vadak* című kiállításunknak szintén fontos darabja volt, s ekkoriban az a lehetőség is felmerült, hogy 1905 őszén talán ez lehetett *Coin du marché* (*Piac sarka*) címen kiállítva a Salon d'Automne tárlatán. Bevallom férfiasan, hogy akkor még nekem sem tűnt fel, hogy amit a képen látunk, nem lehet piac sarka, és tér sem. Engem is levett a lábamról a kutatók körében jól ismert euforikus érzés: hurrá, a meglévő (katalógus)adathoz megkerült a festmény is!
A *Téren* cím Kratochwill Mimitől, Czóbel monográfusától származott, ezen a címen reprodukálta a művet már az évezred legelején, majd 2009-ben megjelent kis monográfiájában is, amelyben azt feltételezte, hogy esetleg a párizsi „Luxembourg park egy merészen kivágott részlete" látható a festményen. Számomra a következő évben Brüsszelben rendezett, *Dialogue de Fauves* (*Vadak közti párbeszéd*) című kiállításunk előkészületei során vált nyilvánvalóvá, hogy korábban meg sem vizsgáltuk alaposan ezt a művet, továbbmegyek, még azt sem néztük meg, nemhogy alaposan, de felületesen sem, hogy egyáltalán mit látunk rajta. Lehet-e ez a látvány városi, párizsi helyszín, akár a Luxemburg-kert, ahogy Mimi feltételezte? A kép középpontjában önfeledten homokozó kisfiú guggol. Ez még nem feltétlenül zárja ki a párizsi park lehetőségét, bár aki már járt a Luxembourg-kertben, ott ma sem az a jellemző, hogy a gyerekek homokozóban játszanak, pláne nem volt az száz évvel ezelőtt. A nagy számban fennmaradt archív fénykép tanúsága szerint a Luxembourg-kert elit parknak számított, felső középosztálybéli gyermekek elegánsan felöltözve várták, hogy a Rilke által is megénekelt „carrousel"-re felülhessenek, de a legnépszerűbb, mai napig űzött „sportág" a vitorláshajómodell-úsztatás volt a park mesterséges tavacskájában. Egyetlen olyan fotót sem ismerek, ahol a Czóbel-képen látható hacukában, vagyis csíkos fürdődresszben pózoltak volna a párizsi elit gyermekei, inkább kifogástalan eleganciájú kis felnőttekként „szórakoztak" a város közkedvelt kertjében. Ha egy kicsit lejjebb tekintünk a vásznon, ott sem a párizsi haute couture legfrissebb szabászleleményeivel találkozunk – holott, ha Párizs elit kertjében járnánk, ez elvárható lenne –, hanem napernyők és öblös fürdőköpenyekkel vagy még inkább szélkabátok színes kavalkádjával. Párizsban ilyesmire sem igazán lehet szükség, annál inkább a tengerpartokon, de nem ám a Côte d'Azurön, ahol még fecskében is melege van az embernek, hanem északon vagy a zordabb, nyugati óceáni partokon. A kép alsó szegélyében látható korlát több északi partot megörökítő archív felvételen is feltűnik, míg felső peremén nagy valószínűséggel fürdőkabinok sorakoznak, s ha mindehhez hozzávesszük a szélköpeny nélküli, feltehetően a kiszolgálószemélyzethez tartozó alakok breton vagy talán még inkább flamand főkötőit, akkor a párizsi lokalizáció egyre valószínűtlenebbé válik, és még közelebb kerülünk a helyszín valós azonosításához.
A Párizs és Nagybánya között ingázó 1902–1906-os időszak intermezzójaként egyetlen nyarat kivételesen nem a nagybányai művésztelepen töltött Czóbel, hanem Belgiumba utazott. Korábban a szakirodalom nem tett említést erről az 1905-ös tanulmányútjáról, de ma már tudjuk, hogy több hónapon keresztül dolgozott a festői Bruggében, annak kikötőjében, Zeebruggében és a szintén tengerparti Heistben, valamint esetleg a Rippl-Rónai József által is kedvelt Ostendében.
Czóbel ekkor, 1905-ben még nem távolodott messzire nagybányai gyökereitől, de a Párizsban látottak hatására már igyekezett eligazodni a számára új irányzatok útvesztőjében. 1906 tavaszán több Belgiumban festett képét vitte Párizsba, hogy a Salon des Indépendents-on azokat is szerepeltesse. Ezek voltak az első, már a posztimpresszionizmuson iskolázott alkotásai, melyeket 1906 nyarán bemutatott a Nagybányán dolgozó fiatal festőtársaknak is.
Az 1905-ös belgiumi festmények sorozatából kiugrik a korábban *Téren* címen ismert, de ma már *Strandon* címre keresztelt, tengerparton festett kis vászna. Czóbel korai pályájának ez az emblematikus műve az 1906 nyarán Nagybányán készült, *Festők a szabadban* című festményének egyik legközvetlenebb stiláris előképe. Úgy tűnik, hogy Czóbel stílusváltásának leglátványosabb jegye – a vastag kontúrok abroncsában homogén színfoltokkal operáló, plakátszerű megfogalmazás – itt, Belgiumban kezdett kibontakozni.
Mindezzel talán megoldottnak tűnik a kép egy évvel korábbi, 1905-re módosított datálása is, de a helyszín pontos azonosítása még várat magára. Ki tudja? Belgium tengerpartja az adatok ismeretében is logikusnak tűnik, de megeshet, hogy felbukkan egy korábban ismeretlen forrás, amely azt bizonyítaná, hogy ekkoriban máshol is, mondjuk Bretagne tengerpartján is járt Czóbel. Nem mellesleg a kép atmoszférája és egyes alakjainak megformálása is azonnal az ott festő pont-aveni iskola művészeit, leginkább Gauguint juttatja eszünkbe. Ha most betennénk e művet a Musée d'Orsay Nabis termébe, szépen belesimulna Vuillard vagy Bonnard művei közé is, de eszem ágába sem lenne Matisse vagy Derain fauve festményei között bemutatni. Ennek kifejtése azonban már egy másik cikk vagy tanulmány témája lehetne.

Miért került egy Cupido-ábrázolás fedőréteg alá Vermeer egyik képén? Maga Vermeer tüntette el mint zavaró képi elemet vagy későbbi korok szerették volna megszabadítani a jelenetet az egyértelmű szerelmi utalástól? Egy műgyűjtő-restaurátor állásfoglalása.

Kemény Gyula

AZ ELTÜNTETETT CUPIDO ESETE
Tönkretettek-e egy Vermeert?

Johannes Vermeer: *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál*, 1659 körül, olaj, vászon, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda (a restaurálás közbeni állapot 2019. május 7-én)
© SKD / Fotó: Wolfgang Kreische

A restaurációs műhelyben
© SKD / Fotó: Jürgen Lange

„Was denkt man sich, wenn man einen Vermeer zerstört?" Vagyis: mit gondol az ember, amikor tönkretesz egy Vermeert? Ezzel a hatásos felütéssel jelent meg múlt év szeptemberében a *Die Welt* című tekintélyes német napilapban egy, a Drezdai Képtár konzervátorával, dr. Christoph Schölzellel készült interjú. A cikk ismeretében le kell szögeznünk, hogy a kérdés nem a restaurátort minősíti. Viszont nagyon jól kifejezi azt a meghökkenést, amelyet a *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* című remekmű „újjászületése" Vermeer festészetének rajongói körében keltett, és ami a szakmai közvéleményt is nagyon megosztja. Én is ezt tapasztaltam képzőművész és művészettörténész barátaim és ismerőseim körében – ezért írtam az alábbi szöveget.

Három évvel ezelőtt, 2017-ben a Drezdai Képtárban úgy határoztak, hogy megtisztítják a gyűjtemény egyik kiemelkedő darabját, Vermeer *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* című, ikonikussá vált alkotását. A mindössze harminczöt tételből álló életműben ez volt talán az utolsó kép, amelynek eredeti lazúr- és firniszrétegei a későbbi restaurálások után is érintetlen állapotban voltak meg. Most időszerűnek tartották, hogy ezt a művet is megszabadítsák „mézbe mártott", rembrandtos tónusától és a mai ízléstrendnek megfelelően „felzárkóztassák" a lazúros firniszrétegektől mentes, színes zsánerképek sorába. De a tisztítás közben – nem teljesen váratlanul – újabb kihívás érte a konzervátort.

Térnövelő kísérletek és eltüntetett motívumok

Már a tisztítás megkezdése előtt szabad szemmel is érzékelhető volt a jelenet hátterében, a fal síkján egy korábbi eredetű, lefestett motívum átsejlő határvonala. A projekt kurátorainak több neves múzeum szakértőinek bevonásával arról kellett dönteniük, hogy a restaurátor feltárja-e a kép előző kompozíciós verziójának röntgenfelvételekről már ismeretes motívumát, amely egy Cupido, pontosabban egy Cupidót ábrázoló festmény volt. Az elvégzett műszeres vizsgálatok kiértékelése után a feltárás szabad utat kapott. Miután szenzációnak kijáró nagy médiaérdeklődés közepette bemutatták a félig kész állapotot, annak látványa és a várható eredmény erős kétségeket ébresztett és élénk vitákat gerjesztett. (Elsősorban a feltárást támogató döntés megalapozottsága lett vita tárgya, nem pedig a látványos feltárómunka minősége.) 1979-es röntgenes átvilágítása óta a képről az is tudható, hogy a kompozíció több korábbi részelemét is átfestették.[1] A röntgenképeken kimutatható, hogy Vermeer ezen a művén különböző előtér-verziókkal kísérletezett. Minden esetben újabb képtereket próbált nyitni, hol az előtér irányába, hol hátrafelé. Ezt igazolja az a verzió is, amelyben az oroszlánfejes spanyol szék párdarabját az asztal elé helyezte, amit viszont később eltüntetett onnan. (Vermeer ezeket a bútordarabokat egy másik képén, az 1662 körül festett, *Nő vizeskancsóval* című kompozícióján is ide-oda rakosgatta, majd végül az egyik széket feleslegesnek ítélte és lefestette.) Az ablak alatti falfelületen átsejlik a korábban odafestett oroszlánfejes, bőrtámlás szék sziluettje. Egy újabb verzióban a jobb alsó sarokban lévő méretes római üvegkehely – amely a kép terén kívül egy illuzionisztikus párkányon lehetett elhelyezve, de már csak a röntgenképen látható – *trompe-l'oeil* effektje szintén a mögötte lévő téri mélységet növelte. Később ezt a szerepet vette át a függöny, ami az üvegkelyhet fölöslegessé tette. (A függöny motívum elemzésére később visszatérek még.) Ebből az alkotói logikából az következik, hogy az enteriőr téri mélységét leginkább

A kép bemutatása a 2019. május 7-én tartott sajtóértekezleten a projektben résztvevő múzeumi szakemberek és támogatók társaságában
© SKD / Fotó: Sebastian Kahnert

zavaró motívum, a képsíkkal párhuzamos, hatalmas méretű Cupido-kép eltüntetése is kívánatossá vált. Ezt a lépést egészen a közelmúltig Vermeer saját kezű módosításának tartották.
A feltáró munka a restaurátor számára izgalmas felfedezéseket tartogatott. Dr. Schölzel lelkesen számolt be arról, hogy a firniszrétegek eltávolítása után a színek felragyogtak, és amikor ezzel a művelettel továbbhaladt és elért a Cupidót takaró festékréteghez, azt vette észre, hogy az oldódási tulajdonságok különböznek, mások, mint az átfestéstől mentes eredeti felületen. (Tisztítási tapasztalat, hogy ez még az egyidejűleg festett képfelületen is előfordulhat, ugyanis a könnyen mozduló földszíneknek mások az oldódási paramétereik.) Kiderült az is, hogy az átfestés színtónusa sokkal sötétebb volt, mint az eredetileg világosabb és hűvösebb árnyalatú fal színe, ami azzal magyarázható, hogy a festmény korábbi, záró lakkozással befejezett színtónusához igazodott az átfestés. Ezt igazolta a szikével végzett (oldószermentes) próbafeltárás is, miután a konzervátor eljutott a Cupido záró lakkrétegéig. Ezután egy nemzetközi szakértői grémiummal egyeztetve többféle műszeres rétegvizsgálatot végeztek a képmező átfestett részén. Festékmintát vettek a Cupidót takaró festékrétegekből, azt műgyantába ágyazták, és a metszeti képet tanulmányozva, a rétegvizsgálat értelmezése után arra az álláspontra jutottak, hogy a Cupidót nem Vermeer, hanem pár évtizeddel később valaki más tüntette el.

A Rembrandt-gyanú

A későbbi eredetű, idegenkezű beavatkozás igazolására azután fel is állítottak egy hipotézist, amelynek alapjául mindössze az a tényadat szolgált, hogy a *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* című festmény 1742-ben „Rembrandt-gyanús” képként került a szász választófejedelem gyűjteményébe Franciaországból. A korabeli tömör képleírásban nincs említve a Cupido, és ebből arra következtettek, hogy a kép akkor már át volt festve. Azt feltételezték, hogy azért tüntették el a képről ezt a motívumot, hogy azt Rembrandtként adhassák el, jóval drágábban. Rembrandt festészetét ugyanis akkoriban sokkal jobban ismerték, és köztudomású volt, hogy ő nem festett Cupidókat. (Vermeer neve akkor már feledésbe merült, egészen 1859-ig, amikor is Théophile Thoré-Bürger francia műkritikus és művészettörténész újra felfedezte.
Az idegenkezűség gyanúsítottjaként említi a szakirodalom Sébastien Slodtz flamand származású szobrászt, illetve tehetséges fiait, akik 1685-ben települtek át Antwerpenből Párizsba, ahol komoly feladatokat kaptak a királyi udvartól. Egyes bizonytalan adatok arra utalnak, hogy dolgoztak a Savoyai Carignan hercegnek is, akinek a tulajdonában volt ekkortájt Vermeer műve. A herceg párizsi gyűjteményéből került azután a kép II. Frigyes Ágost szász választófejedelemhez Drezdába 1742-ben. Feltételezték, hogy talán Slodtz műhelyében festették át a képet. Ezek a hipotézisek azonban alaptalanok – erre döntő bizonyítékul szolgál Samuel de Brais szász követségi titkár fennmaradt levele, amiben az áll, hogy ezt a képet a jó üzlettel elégedett Carignan herceg ajándékba adta a harminc tételes képvásárlás ráadásaként. A forrás azért is tűnik megbízhatónak, mert az üzletet maga a követségi titkár ütötte nyélbe. Kijelenthető tehát, hogy semmilyen anyagi haszonnal kecsegtető tétje nem volt a Vermeer-kép átfestésének. Mégis, akkor milyen érdek motiválhatta az idegenkezű beavatkozást? Kinek lehetett jobb ízlése és jobb szeme Vermeernél? Nincs más magyarázat, mint a visszaállítást támogató műszeres vizsgálati eredmények szubjektív értelmezése.

A *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál* röntgenképe
© SKD

Lakkrétegek, átvérzés, rétegvizsgálatok

Perdöntő bizonyítékként azzal érvelnek, hogy a Cupidón levő eredeti lakkrétegen (az átfestés alatt) jelentős szennyeződést igazol a mikroszkopikus metszet, s szerintük ez csak egy-két évtized alatt keletkezhetett. Azonban a korabeli fűtési és világítási körülményeket figyelembe véve, amikor még fával fűtöttek, gyertyával, mécsessel világítottak, lényegesen gyorsabban szennyeződtek, kormozódtak a felületek – a képek is. (Vidéki gyermekkori tapasztalatból jól ismerem, hogy a hagyományos tűzhely milyen hatásfokkal kormozta télen a falakat, amit minden tavasszal nagy meszelés követett.)
Ami az átfestett felület eltérő tónusát és anyagösszetételét illeti, arra is van magyarázat: miután Vermeer befejezte az előző változatot a hidegebb tónusú világos falakkal, később olyan zárófirnisszel látta el a képet, amivel melegebb árnyalatot adott neki; a festők eleve kalkuláltak ezzel az eredménnyel. A lazúr- és lakkrétegek idővel még érettebb tónust kölcsönöztek a képnek, úgyhogy az átfestésnél már ehhez a melegebb tónushoz kellett igazodni. Nyilvánvaló tehát, hogy ez a fedőréteg más színkomponensekből áll, mint az eredeti falszín, így több földalapú pigment (umbrák, okkerek) kellett bele, csakhogy ezek fedőereje köztudottan megbízhatatlan; idővel szürkülnek. Ennek következménye, hogy a Cupido-kép sötét rámája idővel „átvérzett” azon a takaró felületen, amely az átfestéskor még teljesen homogén volt. A cupidós részről vett anyagminta mikroszkopikus metszeti képe az alábbi rétegeket mutatta ki a vászonhordozón: 1. alapozás; 2. festékrétegek (Cupido); 3. lazúr- és firnisz; 4. szennyeződés; 5. újabb lakkréteg (!); 6. átfestés. A későbbi eredetű, idegenkezű átfestést nemcsak a szennyeződés mértékével magyarázzák, hanem azzal is, hogy a lakkrétegek nem sárgulhattak volna meg annyi idő alatt (vagyis még Vermeer életében), továbbá a restaurátor azt is bizonyítékként említi, hogy a cupidós festékfelület apró repedéshálóiba is leszivárgott az átfestés. Ám véleményem szerint a firniszrétegek besötétedésének mértéke (a szennyeződéssel együtt) szubjektív megítélés kérdése éppúgy, ahogyan a festők is egyénenként, ízlés szerint más-más sűrűségben használják médiumaikat. Ehhez még hozzá kell számítani azt is, hogy akkoriban nem voltak színtelen gyanták; a lakkoknak eleve meleg tónusuk volt. Ami a felülfestés leszivárgását illeti, elgondolkodtató, hogy az hogyan történhet meg a második szigetelő (!) lakkrétegen keresztül, hiszen annak még nem lehetett ideje megrepedezni, nem keletkezhettek rajta rések. Ennek az átfestést megelőző lakkozásnak éppen az lehetett a funkciója, hogy

az erre a szigetelő lakkrétegre ráfestett szín az alsó színréteg ne módosíthassa. Az újabb lakkréteg az időközben betompult színeket is felfrissítette, s ehhez igazodott az utólagos beavatkozás. Ha azonban mégis átitatódott volna a firnisz a meleg okkeres-barnás földszínekkel, akkor ez is magyarázat lehet a lakkréteg fokozott elsárgulására.

Arról nincs információ, hogy a kép egyéb átfestett területén végeztek-e rétegvizsgálatokat és összehasonlító elemzéseket. A „minden kétséget kizáróan" megalapozott döntést megerősítené, ha ez az összehasonlító vizsgálat kiterjedt volna olyan analóg esetekre, mint Vermeer másik, utólag korrigált kompozíciója, a *Nő vizeskancsóval* és a kortárs Pieter de Hooch hasonlóan módosított *Arany érméket mérő asszony* című alkotása.

Közismert tény, hogy a reneszánsztól kezdve a képfestés elengedhetetlen záróakkordja volt a lakkozás, amelyet megfelelő technológiai tapasztalattal végeztek a festők. Mint fentebb említettem, színtelen lakk még nem létezett, eleve azzal számoltak, hogy a nyers színeket ebben az utolsó munkafázisban lazúrokkal, meleg tónusú firniszekkel lágyítják, és ezzel a tónussal egyúttal összefogottá tették a kompozíciót. Vermeer is ezt a módszert alkalmazta a szóban forgó mű esetében. A *Levelet olvasó lány*ról még a firniszréteg maradéktalan eltávolítása is hiba volt, mert ennek következtében eltűnt a belső tér csendje és melankolikus atmoszférája. Azt a projekt kurátorai is elismerik, hogy a tisztítás után teljesen más tartalommal telítődött a kép. A restaurátor azt állítja, hogy a *Levelet olvasó lány* hideg színvilágával most hitelesebben kapcsolódik az életműbe, amelyből szerinte leginkább a *Tejet kiöntő asszony*al (1657–1658) rokonítható. Igaz, hogy a Vermeer-képek eredendően sokkal színesebbek és modernebbek kortársai sötétbarna hátterű zsánerképeinél (ami elsősorban a rá jellemző, világos hátteret adó szobafalakkal magyarázható, mert ezek előtt a dekoratív alapszínek, a kékek, sárgák, vörösek sokkal üdébbnek hatnak[2]), ám a szóban forgó feltárás révén előállt, túl bonyolult háttér mégis inkább élénk különbséget eredményezett a *Tejet kiöntő asszony* sallangmentes, nyugodt hátterével.

Az alkotói logika

Az eddigiekben a feltárást indokló rétegvizsgálatok nyomvonalán kerestem alternatív magyarázatokat, azonban, véleményem szerint, a legmodernebb és legdrágább technikai felszerelés mellett sem nélkülözhető az intuíció és az empátia. A lényeg a kvalitás és az alkotói logika felismerésében rejlik. A továbbiakban az ikonikussá vált, módosított kompozíció és az alkotói logika nyomvonalát követve vizsgáljuk meg a Cupido visszaállításának indokoltságát. Ugyanis az az érzésem, hogy a nagy tekintélyű döntéshozó grémium a „szenzációs felfedezés" bűvöletében csak erre a részelemre koncentrált, hirtelen alábecsülve a korábban kanonizálódott képegész kvalitását.

Most a legfőbb kérdés az lett – amit a folyamatban lévő feltárás is aktualizál –, hogy ki, miért és mikor tüntette el a Cupidót a kompozícióból, ami által létrejött az eddig ismert, lényegre tisztult remekmű? Az önreflektív alkotói logikát tiszteletben tartva az volt a közmegegyezéses álláspont évszázadokon át, hogy ezt a módosítást maga Vermeer hajtotta végre. Ezt a konszenzust kérdőjelezte meg most a legújabb műszeres vizsgálati eredmények (véleményem szerint szubjektív) értelmezése. A letisztult kompozíció logikai igényét mellőzve úgy határoztak, hogy visszaállítják az „eredeti" állapotot egy részleges (!) feltárással – ami önmagában is ellentmondás, hiszen így két különböző időben festett és befejezett kompozíciót nyitottak össze.

A Drezdai Képtár jelen álláspontja szerint az eddig elvégzett sokrétű műszeres vizsgálatok sem adtak még elegendő támpontot annak megállapításához, hogy Vermeer kompozíciós verziói pontosan milyen sorrendben követték egymást. Ebből adódóan kérdés maradt az is, hogy az eltüntetett kompozíciós elemekből a Cupidóval még milyen más motívumok szerepeltek egyidejűleg a képen. Ennek definitív meghatározása nélkül csupán „egy lehetséges verzióról" beszélhetünk a restaurálás befejezése után is. (Nagy kérdés, hogy ez a lehetséges verzió mennyire hiteles? Az sem kizárható, hogy olyan mű születik, amely ebben a formában sosem létezett.)

Vegyük sorra, az alkotói logika szempontjából mi minden indokolhatta a későbbi redukciót.

A folyamatban lévő feltárás jó néhány kompozíciós és értelmezési problémát is felszínre hozott. Több hiba[3] máris szembeötlő a félig feltárt Cupidóval kiegészült képen:

1. Az egyik a léptéktévesztés, amely a levelet olvasó nő és a hozzá képest túlméretezett Cupido között fennáll; ez egyébként a Vermeer által kedvelt camera obscurás mélytéri illúziót is blokkolja.
2. Ugyanezt a nemkívánatos hatást fejti majd ki a teljes feltárás után az ablakkeretek és a Cupido rámájának kontrasztos rajzolatából összeadódó, „mondrianosan" felkockázott paraván-rácsszerkezet is, amely a képsíkot hangsúlyozza, megzavarva a mélytéri illúziót.
3. Ebből a rácsszerkezetből egyelőre a képkeret és a nyitott ablakszárny egy vonalba rendezéséig jutott el a restaurátor, ami egy értelmetlen függőleges tengelyt erőszakolt a kompozícióba.
4. A függöny, nem túl szerencsésen, Cupido két végtagját is levágja, éppen azt a kezét „amputálva", amellyel – az ikonográfiai szempontból fontos – szerelmi jóslat attribútumát, a kártyát mutatja fel. Ebben a „torzóban" már nem volt és nincs értelme, hogy Cupido ott legyen. Az előbb említett kompozíciós problémán kívül (rácsszerkezet és a hangsúlyos ráma-ablakkeret tengely) ez is indokolttá tehette az átfestést.

A most visszaállított rekonstrukció mindenesetre szórakoztató eredményt hoz a függöny és a Cupido viszonylatában,

Johannes Vermeer: *Levelet olvasó lány nyitott ablaknál*, 1659 körül, olaj, vászon, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda (a restaurálás előtt)

© SKD, Fotó: Klut / Estel

Johannes Vermeer: *Tejet öntő nő*, 1657–1658, olaj, vászon, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amszterdam
Fotó: Wikimedia Commons

Vilhelm Hammershøi: *Nő hátulról*, 1888, olaj, vászon, 63,5 x 55,5 cm, Statens Museum for Kunst, Koppenhága
Fotó: Wikimedia Commons

ugyanis a szerelem hírhozója így függönyhúzogató óriáscsecsemő látszatát kelti. Azonban csak téves látszatról beszélhetünk, hiszen a kompozíció legtávolabbi és legközelebbi tárgyi motívumai hogyan keveredhetnének egymással interakcióba?! Egyik jeles műtörténész barátom, akivel hosszasan polemizáltunk erről a feltárásról, éppen ebben látja az értelmezés kulcsát, szerinte a függönyhúzó Cupido az egész kompozíció tartalmi csúcspontja, értelmezője.

Jó, tegyük félre a racionális akadékoskodást, és az asszociációs szabadságnak teret adva fogadjuk el, hogy annak az értelmezésnek is lehet jogosultsága, miszerint Cupido itt nem szerelmi jóslatot hoz, hanem szerelmi titokról lebbenti fel a fátylat (azaz a függönyt). De akkor adódik a további kérdés: ezt a leleplezést kellett volna eltüntetni később? És miért annyi évvel Vermeer halála után?

Talán a prűd protestáns erkölcsi normák védelmében? Ám, ha jól körülnézünk a holland és németalföldi zsánerképfestészet világában, az tele van zaftosabbnál zaftosabb pajzán jelenetekkel. A Drezdai Képtár másik híres Vermeer-kompozíciója, a *Kerítőnő* egyenesen bordélyházi jelenetet ábrázol, amihez képest ez a cupidós változat sokkal mértéktartóbb, tartalmilag nincs benne semmi provokatív. Ha viszont nincs erkölcsi kritérium, akkor mégiscsak marad a kompozícióval szemben érzett elégedetlenség, ami a kép átfestését motiválta a Cupido eltüntetésével.

Függöny

Fontosnak tartom még a függönymotívum jelentőségét hangsúlyozni, mert annak két szempontból is lényeges szerep jut: a térelválasztó drapériával egy térből két teret varázsol Vermeer, fokozva az enteriőr belső mélységét, vagyis az általa olyannyira kedvelt camera obscurás „mélytéri hatást".

Az elfüggönyözéssel a mi nézőpontunk is hátrébb kerül: már nem az asztal túloldaláról, hanem egy másik térből nézzük a jelenetet; a függönyön túlra elvonult nőalakot intim pillanatban kapja el tekintetünk: amint épp szerelmese levelét olvassa.

A függönnyel elválasztott tér néző felé eső része tulajdonképpen egy virtuális tér, amelyhez semmilyen tárgyi kapaszkodót nem kapunk, kivéve a függönyt, amely lehatárolja térfelünket. A függönytől való távolságunk érzékeltetése adja a megnövelt előtér illúzióját.

A képsíkot lezáró függönynek azonban lehetséges másik olvasata is, amely *trompe-l'oeil*-hatásával az ábrázolt jelenetet képpé dermeszti: mintha egy kész vagy készülő kép elől húznánk félre a függönyt. Ez is fölöslegessé teszi a Cupidót, mert a „kép a képben" festői ötlete így nélküle is megvalósul. (Megjegyzem, tapasztalatom szerint aligha van a művészettörténészek számára kedvesebb felfedezés, mint ez a „kép a képben" jelenség, amire mindig ujjongó lelkesedéssel mutatnak rá, mintha az ehhez kapcsolódó „aha-élmény" igazolná, hogy avatott szemmel vizsgálódtak. Nem véletlen, hogy a Cupido-kép feltárását is egyöntetű helyesléssel fogadták – tisztelet a kivételnek.)

Nem vitatható, hogy ez a feltárás művészettörténeti szempontból óriási szenzáció, és már előre látom, hogy mekkora irodalma lesz: ezzel a Cupidóval a kép jobban illeszthető az életmű másik két cupidós, hangszeres zsánerjelenetéhez, *A félbeszakadt zenelecke* (1658–59) és a *Virginál mellett álló hölgy* (1670–72) címűekhez, és szájbarágósan még egyértelműbbé teszi a szerelmi vonatkozást. Azonban véleményem szerint helyesebb lett volna önálló entitásként kezelni egy ilyen jelentős művet, és nem egy sémához igazítani.

Ezzel a lépéssel megvonták Vermeertől az önreflexióra utaló képességét, azt, hogy képes volt felülbírálni önmagát, amikor ráébredt arra, hogy a kevesebb több. Számtalan nagy művésznél tapasztalható, hogy az életkor előrehaladtával a megbölcsülés vizuális kifejezésre is törekszik, egyfajta „kriptikus" elcsendesülésre vágynak, színben, formában, kompozícióban. Én ennek a letisztulási folyamatnak a bizonyítékát láttam az előző, Cupido nélküli verzióban. Nem lehet véletlen az sem, hogy Vermeer annyiszor, újra és újra elővette és alakítgatta ezt a számára nagyon fontos kompozíciót.

Valójában ennek a feltárásnak akkor lett volna perdöntő jelentősége, amikor még Rembrandtnak tulajdonították a képet.[4] De szerencsére a helyes attribuálás enélkül is megtörtént, és a mű *horror vacui*tól mentes, érintetlen állapotával és csendjével még inspirációs forrása lehetett egy olyan nagyszerű életműnek, mint a dán Vilhelm Hammershøié (1864–1919). Ennek a visszabontott remekműnek az emlékét a továbbiakban őrizze ő.

| 1 Az alábbi írásban nem térek ki a röntgenképen látható valamennyi, korábban átfestett csendéleti tárgyra és a női figurát érintő módosításra. Csak azokra a motívumokra fókuszáltam, amelyek a felmerülő kérdések megvilágításához elegendőek. | 2 Vermeer nemcsak dekoratív színeivel és világos hátterével hat sokkal modernebbnek kortársainál, hanem azzal is, ahogy a korszerű technikai eszközei által szerzett tapasztalatait felhasználta. Nem tértem ki írásomban azokra az optikai eszközökre, amelyek Vermeer empirikus megfigyeléseinek legfőbb forrásai és támaszai voltak. Az ő kezében a camera obscura „mechanikus útmutató, a perspektivikus képek konstruktőre". (Svetlana Alpers) De Vermeer nem csak a mélytéri dimenzió fokozását alkalmazta előszeretettel. Számos képe bizonyítja, hogy a festőt elbűvölték a lencsék optikai effektusai is. (Szomszédja és végrendeletének végrehajtója a mikroszkóppal kísérletező, lencséit maga csiszoló nagy tudós, Anton van Leeuwenhoek volt.) Jellemző Vermeer alkotói habitusára az új optikai eszközökbe vetett tiszteletteljes bizalom. Mi több, az új technikai eszközök segítségével elérhető empirikus megfigyelés magára az eszközre és annak működésére is ráirányult. Ezzel karakteresen korszerűsítette az ábrázolás módját is. Vermeer sajátos stílusjegyet teremtett az optikai eszközére irányuló megfigyeléséből: az optikai kép élességállítása közben a motívumok felületén felgyöngyöző életlen fényeffekteket mint csúcsfény-csillámokat ráfestette a különböző tárgyakra. Ezek olyan optikai effektusok, amiket az emberi szem nem produkál, hiszen akaratlagosan nem tudjuk életlenre állítani a szemünket, főleg akkor, amikor ráfókuszálunk valamire, amit éppen festünk. Legfeljebb a periferikus látómezőben jelenhetnek meg ilyen harmatcseppszerű fényeffektek, amelyek Vermeer több képén is feltűnnek: például a *Levelet olvasó lány* előterében lévő perzsaszőnyegen is. De ugyanezt látjuk a *Csipkeverő nő* cérnaszálain, a bécsi *Művészet allegóriája* című kép előterébe ívelő szőnyeg csomóin, sőt még a *Piros kalapos portré* szája szélén és foga hegyén is felgyöngyözik ez a fényeffektus. Ha megpróbáljuk követni az alkotói logikát – különös tekintettel arra, amikor a festő ilyen összetett (szubjektív és objektív technikai eredetű) percepcióval dolgozik –, ezzel a munkafolyamattal óhatatlanul együtt jár a folyamatos mérlegelés, a korrekció hol az egyik, hol a másik javára, míg rá nem talál a mondanivalója kifejezését legpontosabban szolgáló megoldásra, kompozíciós szempontból is. Ez a cizellálás megszakításokkal évekig elhúzódhat, mint ahogy Vermeer esetében is történt számos alkalommal. | 3 A röntgenképek tanúsága szerint egy korábbi verzióban a levelet olvasó lány hátulról, háromnegyed profilból ábrázolva jobban szembefordult az ablaküvegen tükröződő képével – amely jobban megfelel a realitásnak, mint a későbbi profilnézet. Ugyanis a valóságban az nem lehetséges, hogy a tökéletes profilnézetben ábrázolt nőalakot a vele párhuzamos ablakszárny tükröződő üvegén félprofilból, majdnem frontális nézetben lássuk. Vermeer miközben a lány pozitúráján módosított, a tükörképét érintetlenül hagyta. Ezt a „hibát" Vermeer indokolt megfontolásból hagyta meg a képen, a mondanivaló plasztikusabb kifejezése érdekében. A festő ezzel a csalással a titok leleplezésére invitálja a nézőt, a leselkedő szerepét osztja ránk – és mi természetesen még több információt szeretnénk kiolvasni a tükröződésben megjelenő hölgy arcából. | 4 A képet a régi Drezdai Galéria első nyomtatott katalógusában 1765-ben még „*Rembrandt Iskola*" címkével jelölték, majd 1783-tól Rembrandt egyik tanítványára, Govaert Flinckre szűkítették az attribúciót. 1826-tól (Vermeer 1859-es újrafelfedezéséig) Pieter de Hoochnak tulajdonították a szerzőséget. A korabeli hiányos ismeretanyag függvényében nem tűnt teljesen alaptalannak ez a feltételezés. Ugyanis Pieter de Hooch, aki mindössze három évvel volt idősebb Vermeernél, 1652-től 1660-ig szintén Delftben élt. 1655-ben ő is tagja lett a delfti Szent Lukács-céhnek (aminek tagságát a fiatalabb kollégája már két évvel korábban elnyerte). Biztonsággal feltételezhető, hogy a két festő jól ismerte egymást, sőt a Vermeernél sokkal termékenyebb Pieter de Hooch zsánertémája inspirálóan hatott rá. Erre bizonyítékul szolgál Pieter de Hooch *Arany érmeket mérő asszony* (1659–62) című alkotása. Vermeer ugyanezt a témát dolgozta fel teljesen hasonló beállításban, amelynek címe: *Mérleget tartó nő* (1664). A két alkotás között a lényeges különbség a jelenetek hátterében fedezhető fel. Vermeer az álló nő alakja mögé Jacob de Backer *Utolsó ítélet*ét (1580 körül) komponálta, szimbolikus összefüggést teremtve a mérlegelés és az utolsó megmérettetés – mint előzmény és várható következmény – között. Egy korábbi változatban Pieter de Hooch kompozíciójának háttere is zsúfoltabb volt. Az asztal mögötti (Vermeer képeiről ismerős) oroszlánfejes, spanyol széken egy férfialak ült, amit később a festő lefestett, de a fal aranysárga tapétája alól még átsejlik a figura sziluettje. Ami különös, hogy Pieter de Hooch is hasonlóan letisztult, nemes ízléssel módosította a kompozícióját, mint ami a Vermeer *Levelet olvasó lány nyitott ablak előtt* című kép feltárás előtti verzióját jellemezte. Felmerül a kérdés, hogy Vermeer nem Pieter de Hoochtól kapta-e az inspirációt a saját képe átfestéséhez – vagy esetleg fordítva? Mivel nincs kétséget kizáró adat arra vonatkozóan, hogy Pieter de Hooch mikor módosította a képét és Vermeer látta-e mindkét verziót – így ez a kérdés csak hipotetikus. Ilyen alapon az is felvethető lenne, hogy vajon nem Pieter de Hooch javította-e fel Vermeer képét? Aki kilenc évvel túlélte őt.

Hogyan lehet dokumentálni a szocializmus időszakának megőrzésre méltó, mégis lebontásra ítélt épületeit? Milyen eszközök állnak rendelkezésre, és milyen akadályokkal kell megküzdeni? Hogyan kapcsolódik mindez az Építészeti Biennálé programjához? Beszélgetés közízlésről, a szakma felelősségéről és az egyik legmegosztóbb építészeti korszak „leleteiről”.

Farkasdy Melinda

VIRTUÁLIS LELETMENTÉS
Interjú Branczik Mártával, a projekt ötletgazdájával

MVM – Országos Villamos Tehermentesítő Központ.
Építész: Virág Csaba (IPARTERV – LAKÓTERV), belsőépítész: Simon Judit (LAKÓTERV)
Fotó: Gábor Viktor / Fortepan

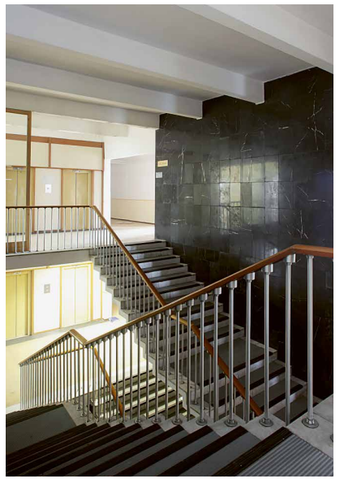
A Tehermentesítő nagyelőadójának szerkezete a fa mennyezetburkolat lebontása után, 2020. június 8-án
Fotó: © Danyi Balázs, 2020

Farkasdy Melinda: A Kiscelli Múzeum Építészeti Gyűjteményének *Virtuális leletmentés* című projektjében második világháború után épült irodaházak és középületek fotóit és történetét mutatjátok be. Milyen apropóból indult a projekt?

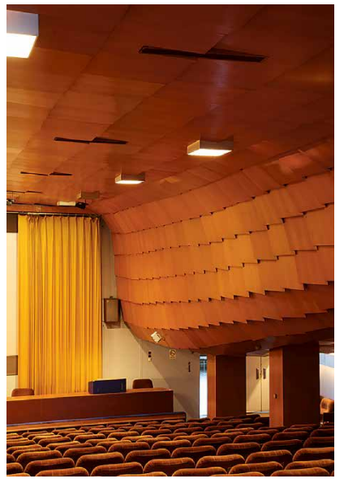
Branczik Márta: Azt vettem észre, hogy egyre több olyan épület tűnik el, amit értékesnek tartottam, és amiről korábban én is, mások is kétségek nélkül gondolhattuk, hogy a korszak jelentős dokumentuma lesz; ráadásul ezek jó része évtizedek óta állt a városban, ismertük, de fogalmunk sem volt arról, hogy milyenek lehetnek belül. Korábbi műemlékes munkáimból tudtam, az irodaházak belsejét soha nem volt szokás részletesen dokumentálni, legfeljebb az előcsarnokról, tárgyalóról készültek fényképek. Pedig ez is érdekes, a korszakra jellemző világ. Egyszer, amikor bejutottam az Országos Műszaki és Fejlesztési Bizottság egykori, Szervita téri székházába,[1] meglepett az emeleti folyosók, irodák elegáns, modern belsőépítészeti világa. Ezek az épületek gyakran a megszokottnál magasabb költségvetéssel készültek, így a tervezők az átlagember számára elérhetetlen „nyugati” anyagokkal dolgozhattak. A vezetői tereket kivételezett rétegnek szánták, a szokásosnál (főleg a lakásépítésnél) magasabb színvonalon, amit épp emiatt nem nagyon reklámoztak. Úgy gondoltam, itt olyasmi tűnhet el, amit később nem lehet rekonstruálni, ezért ezeket a házakat, ha lebontják őket, ha nem, meg kell örökíteni.
Az első dokumentált épületünk a Kohó- és Gépipari Minisztérium Margit körúti irodaháza volt,[2] ott hirtelen azt is észre lehetett venni, hogy az épületek eltüntetése kilép az építészet keretei közül, politikusok (a kerület polgármestere és országgyűlési képviselője) együtt fényképezkedtek a bontás indításakor. Várostörténeti momentumként is érdekes volt, úgyhogy mint a Budapesti Történeti Múzeum (idetartozik a Kiscelli Múzeum) munkatársának is fel kellett, hogy keltse a figyelmemet. Abban az épületben is meglepő volt a belsőépítészet, a felhasznált kő- és faanyagok minősége, egyes helyeken a részletek igényes kidolgozottsága, és persze kicsit titokzatos volt a miniszteri „saját tér” is, a külön konyhával, pihenővel, párnázott ajtókkal. Utóbbi nem csak építészeti, inkább kortörténeti, várostörténeti dokumentumként is különleges volt. Amikor a fotók felkerültek a Kiscelli Múzeum honlapjára, gyorsan nevet kellett találni ennek a tevékenységnek, így hirtelen a kicsit talán esetlen *Virtuális leletmentés* nevet adtam neki. Azt szerettem volna érzékeltetni, hogy itt éppen olyan fontos értékekről, kortörténeti dokumentumokról van szó, mint a régészeti leletek esetében, ugyanakkor a fotózással csak korlátozott, „virtuális” megmentésük történik. Jobb nevet azóta sem találtam, most már így marad.

Eddig milyen épületeket sikerült dokumentálni?

A honlapon láthatókon túl (pl. Magyar Kereskedelmi Kamara egykori székháza, Déli pályaudvar, OKISZ-székház) másik hat épület fotódokumentációja kész, például a Vízművek lebontott toronyháza, a Rádió egyik Pollack Mihály téri modern épülete. És rengeteg további épület van, amit dokumentálni tervezek, nagyon sajnálom például, hogy a lebontott KONTRAX irodaház[3] belsejéről kevés ismert fotó maradt – már a posztmodern is veszélyben van.



A Kohó- és Gépipari Minisztérium főlépcsőházának részlete: fekete köburkolat, a lépcsőkorlát fehérfém pálcákkal, fakapaszkodóval.
Építész: Farkas Ipoly – Kévés György – Mészáros Géza (IPARTERV)
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2014



A Magyar Kereskedelmi Kamara előadótermének részlete az ives mennyezetburkolattal. Építész: Pintér Béla (KÖZTI), belsőépítész: Hornicsek László (KÖZTI)
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2014

Somos Miklós faintarziájának részlete a Magyar Kereskedelmi Kamara kör alakú tárgyalójából (ismeretlen helyen, feltételezhetően elpusztult)
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2014

Mi a legnagyobb akadály a leletmentések során?

A bejutást engedélyeztetni és megszervezni. Nekünk ugyanis hivatalos engedélyre van szükségünk, hiszen a képek egy részét publikáljuk a honlapunkon, de a többi is archiválás céljából készül. Van, amikor ez sokszori nekifutásra sem sikerül. Több éve szeretnénk bejutni a volt Központi Kémiai Kutatóintézet[4] területére, ahol az átriumban és a központi épületben talán még képzőművészeti alkotások is vannak. Sokéle úton-módon próbáltam bejutási engedélyt szerezni, de nem sikerült. A tulajdonos mindig lepattintott, egy időben hétről hétre azt kérte, hívjam újra, de valahogy mindig talált kifogást. De még állnak az épületek, előbb-utóbb csak sikerül bejutni.

Melyik leletmentésre vagytok a legbüszkébbek?

Mindegyik fotózás nagy munka, mindegyiknek örülök, ha elkészül. Mint gyűjteményi kurátor inkább arra vagyok büszke, ha a fotózás során tárgyakat is sikerül megszereznünk a múzeum számára. Például az adott épület eredeti terveit, tervmásolatait vagy egyes belsőépítészeti tárgyakat, mint legutóbb éppen a Kereskedelmi Kamara gyönyörű gömblámpáiból néhányat. A gyűjteményi kurátornak ugyanis általában „gyűjtői" ambíciói is vannak, izgalmas feladat időben és olcsón megszerezni a tárgyakat – az aukciók méregdrága darabjai már nem jelentenek olyan nagy fogást. Ha egyáltalán van módja a múzeumnak megvásárolni őket.

Az Iparművészeti Múzeum munkatársaként érdekelne, hogy milyen módszer szerint haladtok. Mi például későn értesültünk az Olimpia Szálló bontásáról, így semmit sem tudtunk megmenteni az ottani berendezésből. (Már csak azért is sajnálom, mert az 1968–72 között épült hotelt nagypapám, Farkasdy Zoltán tervezte. A belsőépítész Bedécs Sándor volt.) Ugyanakkor volt már, hogy a huszonnegyedik órában léptünk, de sikerrel jártunk: 2017-ben megmentettük a pusztulástól az 1989-től 2015-ig működő VAM Design Center több ezer darabot számláló irat- és katalógusgyűjteményét.

Igen, éppen erre utaltam, sokan ismerték kívülről ezeket az épületeket, akár az Olimpia Szállót is, de azt nem tudtuk, mi volt belül, ezért is vágtunk bele a *Leletmentés*be. Azt azért érdemes megemlíteni, hogy a Kiscelli Építészeti Gyűjtemény (a Budapesti Történeti Múzeum várostörténeti gyűjteményeinek egyikeként) több tízezer építészeti tervet őriz, épületelemeket és egyéb tárgyakat is. Így a gyűjteményi munkámnak a *Virtuális leletmentés* csak

A Magyar Kereskedelmi Kamara kör alakú tárgyalója
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2014

Gömb alakú, krómozott lámpák sora a Magyar Kereskedelmi Kamara előadótermében
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2014

egy kicsi része, amit múzeumi fényképész kolléganőmmel, F. Szalatnyay Judittal bevállaltunk a többi munkánk mellé. Esetenként más munkatársaink is segítenek, mint Maczó Balázs, akitől fényképeket kaptunk, vagy volt múzeumi kollégánk, Gál Csaba. A munkamódszer a műemléki dokumentálás, műemléki értékleltár-készítés során szerzett tapasztalataimra épül. Szisztematikus dokumentálásra törekszünk, pincétől a padlásig (tetőteraszig) próbáljuk végigjárni a házakat. Az elején nem gondoltam ezt ilyen tudatosan végig, de úgy teszek, mintha valaki az épület műemléki felújítását tervezné, és nekem műemléki dokumentációt kellene készítenem. Vagyis dokumentálni az építészeti részleteket, a belsőépítészeti megoldásokat, az alkalmazott speciális anyagokat stb. Végül is ennek minden esetben meg kellene történnie... Egy-egy épületről 200–250 fotó készül, ebből választom ki a weboldalon szereplő képeket, eleinte kevesebbet, most már kb. 40–50 képet rakunk ki. Az épület teljes fotódokumentációja pedig a múzeum gyűjteményét gyarapítja – ha lesz még mit felújítani, akkor legyen is kutatható forrásanyag hozzá. A munka legvégén, a korabeli publikációk és képek alapján, a bejáráskor látottakat rögzítve készítem el az épületleírásokat.

Ismersz a *Virtuális leletmentés*hez hasonló külföldi példát? Volt bármilyen előképetek, amikor belevágtatok a projektbe?

Nem ismerek hasonló „hivatalos" intézményi projektet, de rengeteg magánember készít fotókat az épületbejárások során is, ezek majd idővel szerintem egyre értékesebbek lesznek. Nem virtuálisan és más eszközökkel ugyan, de a Victoria and Albert Museum megpróbálkozott egy jelentős és korábban védetté nyilvánított, azóta mégis lebontott szociális lakótömb, a londoni Robin Hood Gardens (Alison és Peter Smithson, 1972) egy részletének megmentésével. Egyszerűen kivágtak a bontás során egy jellemző szeletet az épületből. Ez a gesztus izgalmasan feszegeti a múzeumi megőrzés határait, sőt a kurátorok érvelése is figyelemre méltó: a Robin Hood Gardens is ugyanolyan fontos emlék, mint a múzeum más, hasonló módon megmentett műtárgyai, egy 16. századi homlokzat vagy egy 17. századi szobabelső.[5] Talán a 2015 óta működő *SOS Brutalism* projekt[6] hasonló bizonyos tekintetben a mi munkánkhoz, de nekik nem a részletes dokumentálás a céljuk, hanem a figyelemfelkeltés. Én is azt hiszem, hogy a megmentés szempontjából ma a figyelemfelkeltés a legfontosabb – tulajdonképpen kármegelőzés: nem bontanák el ezeket az épületeket, ha szélesebb kör lenne tisztában az értékükkel. Ezt a nyugati országokban sem könnyű kiverekedni, de ott legalább a politikai múlt nem vet árnyékot rájuk.

A dokumentálás folytatásán kívül van-e egyéb terv a projekt továbbfejlesztésére – akár kiállítás, akár kötet formájában?

Egyelőre azt szeretném, ha a legfontosabb épületeket még időben lefotózhatnánk, mert gyakran mi is „lecsúszunk". De ha már kiállítás és könyv, inkább azokat szeretném megmutatni, amik még megmenthetők.

Most éppen min dolgoztok?

A Velencei Biennálé-kiállításra kiválasztott, már megszűnt Újpesti Ady Endre Művelődési Házat[7] fotóztuk az elmúlt napokban, azt kellene megírnom, és a következő fotózáshoz szervezni a bejutást.

A 2021-es Biennálé magyar kiállításának koncepciója (*Othernity – Modern örökségünk újrakondicionálása*) számotokra különösen releváns, hiszen a „keleti blokk" országaira jellemző sajátos, modern építészeti örökséget

A Magyar Kereskedelmi Kamara épületének részletei. Balról jobbra: az előcsarnok látványos eleme volt az emeleti büfébe vezető íves lépcső és Boda Gábor márványból készült, pásztorfaragást idéző oszlopburkolata az előcsarnokban, amely ma a szomszédos kávézóban áll

Fotók: © F. Szalatnyay Judit, 2014

helyezi fókuszba. A meghívott építészműhelyek tizenkét emblematikus budapesti modern épület újragondolására tesznek kísérletet.

Magam részéről nem tartom az építészeti örökségünket speciálisan a „keleti blokk" országaira jellemzőnek. Bár azonos politikai helyzetben voltak ezek az országok, úgy látom, mindenki inkább a nyugat-európai és amerikai építészetet figyelte, ebből merítettek. Nem is szoktam használni a szocmodern kifejezést, szerintem feleslegesen skatulyáz. Inkább az érdekel, hogy a különböző kortárs stílustrendek közül mi és hogyan jelent meg a magyar építészetben, és milyen színvonalon. Nem pusztán szocialista beruházásnak kell tekintenünk ezeket az épületeket, hanem a jó alkotást kell meglátnunk abban, amelyik ezt megérdemli, akárcsak egy azonos korú festmény vagy szobor esetében. Ezek ugyanolyan figyelmet, értő elemzést és a róluk összegyűjtött tudás laikusok számára is érthető közvetítését kívánnák meg, mint a kor képzőművészeti munkái. Egyébként az építészek és képzőművészek kapcsolata abban az időszakban talán szorosabb is volt, mint ma, és ez megmutatkozott a két jellemző folyóirat publikációiban is. A *Magyar Építőművészet* számaiba Németh Lajos, Beke László írtak kiállításkritikát, Zádor Anna publikált, a *Művészet*ben pedig gyakran foglalkoztak a kortárs építészettel.

A *Virtuális leletmentés* az idei Biennálé magyar projektjének egyik szakmai partnere. Mesélnél erről és a titeket érintő munkáról?

Ez az együttműködés egy szerencsés véletlennek köszönhető. A FUGA[8] tízéves születésnapján tartott konferencián a kiállításainkról kellett volna beszélnem, de az egyik szervező, Zöldi Anna javaslatára inkább a *Leletmentés* projekt lett a témám. A szekció moderátora, Molnár Szabolcs az *Othernity* projekt kurátori teamjének tagja volt, rajta keresztül kerültem kapcsolatba a Biennálé-projekttel. Abban állapodtunk meg, hogy a *Virtuális leletmentés*t az addigi koncepció alapján, a tizenkét épület hiányzó elemeivel kibővítve folytatom. Ezzel tulajdonképpen a Kovács Dániel (vagyis a 17. Nemzetközi Építészeti Biennálé Magyar Pavilonjának kurátora) által kiválasztott épületek új vonatkozásukban, belső tereikkel is megmutatkozhatnak a Biennálé kiállításán, az én munkámat pedig segíti az ő forrásadatbázisa. Szerencsésnek tartom az ilyen együttműködéseket, mert mindig felvillant új szempontokat, és jó érzés látni, hogy másokat is foglalkoztat az, ami engem.

A Tehereloszto terei a bontás közben, 2020. június 8-án. Balról jobbra: a torony alja belülről, kilátás az épület sétány felőli homlokzatán és a vári gótikus ülőfülkéket idéző ülések helye az előcsarnokban

Fotók: © Danyi Balázs, 2020

Beszéljünk egy kicsit Virág Csaba 1974–1979 között felépült Országos Villamos Tehereloszto épületének igencsak aktuális helyzetéről. Az épület nem mellesleg a Biennálé tizenkét kiválasztott projektjének egyike. Néhány éve úgy tűnt, hogy a szakmai összefogásnak köszönhetően sikerült megmenteni a pusztulástól, most mégis elkezdték bontani, a belsejét legalábbis már kipakolták. A Kiscelli Múzeum honlapján látható, hogy nem késlekedtetek a dokumentálással.

Az egy ad hoc menet volt, szabadságon voltam éppen, és regisztráltam a Kortárs Építészeti Központ épületbejárására, a fotókat így kivételesen én készítettem, egy kölcsöntelefonnal. Mivel mindenki azt hitte akkor, hogy megmenekül az épület, nem szerveztem újabb, dokumentáló bejárást. Virág Csaba épülete egyébként bravúrosan egyensúlyoz a történetiség és a kortárs karakter között, finom utalásokat tesz a múltra a homlokzat kontúrjával, a műkőből készült előtéri ülőfülkékkel, illedelmesen kikerüli a szomszéd ház sarokkövét, de Alvar Aaltót is idézi a nagyelőadó extravagáns famennyezetével. Nekem mégis a hátsó homlokzat egyik kis gesztusa tetszik a legjobban, ahogy a ház tömege – nem durván, csak egy kicsit renitensen – túllép a telek vonalán, az utca fölé nyúlik. Különleges és ráadásul nagyon látványos épületnek tartom ezt a házat, amit sokféle, turizmushoz, kultúrához, dizájnhoz kapcsolódó módon lehetett volna hasznosítani.

A Tehereloszto kívül itt van még a Győri Nemzeti Színház (terv: Harmati János, Vincze Kálmán, Győri Tervező Vállalat, 1973–78) ügye is.

Branczik Márta
Fotó: © Artmagazin, 2020

Nemrég szépen újították fel a Deák téri metrólejárat központi tereit (1970, építész: Czeglédi István, UVATERV), újra csillognak a kör alaprajzú tér mennyezetén a sugaras vörösréz lamellák, letisztították (cserélték?) a rózsaszínű ruskicai márvány falburkolatot. Itt nap mint nap ezrek láthatják, milyenek lehettek ezek a terek eredeti állapotukban
Fotó: © Pálmai István / Retró Metró projekt / HUNGART © 2020

Ugyan lezajlott a rekonstrukciót érintő tervpályázat, a győri városvezetés mégsem feltétlenül a helyreállítást tartaná megfelelő megoldásnak, elsősorban arra hivatkozva, hogy a győriek nem szeretik az épületet *(azóta kiderült, hogy a győriek inkább szeretik a színházukat és szeretnék megtartani – a szerk).* Egyik oldalon van tehát egy állítólagos ellenérzés, a másikon pedig egy értékes építészeti teljesítmény, ami kordokumentum is. Ismét kilyukadtunk a szakma felelősségénél.

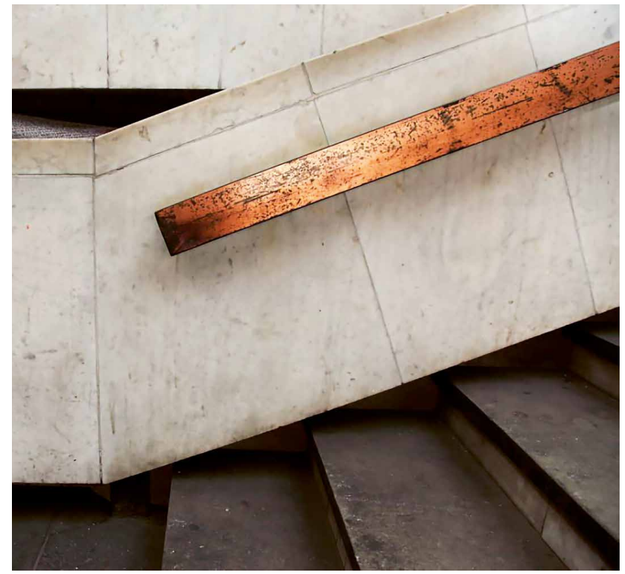
Remélem, a győri színház nem erre lesz példa, de általában a közelmúltunk épületeinek sorsával kapcsolatban mindig kiderül, hogy ma az adott területek szakértőinek szava milyen keveset számít. Az építészeti minőség kérdését nyugodtan rájuk lehetne bízni, fontos lenne az ő véleményük alapján dönteni arról, mi érdemes megőrzésre.

Azért biztos arra is van példa, hogy egy épülethez szakértelemmel nyúlnak és kedvező a végeredmény.

Egy jó példa, amit sokan ismerhetnek, a Deák téri metróállomás központi tere. Ezt a részt néhány éve eredeti formájában újították fel. Megmaradtak a kör alaprajzú tér mennyezetén a sugaras vörösréz lamellák, a rózsaszínű ruskicai márvány falburkolat, a mozgólépcső előtt pedig a mennyezeti gombalámpák rasztere, a fal eredeti kőburkolata a fent futó vörösréz csíkkal. Lehet, hogy naponta átrohanunk a metróállomáson, de érdemes elfogulatlanul nézni, rácsodálkozni ezekre a tulajdonképpen elegáns terekre, részletekre!

A múlt század második felének építészetével, tárgykultúrájával foglalkozó szakemberek nap mint nap szembesülnek azzal a problémával, hogy a laikus közönség nem tesz különbséget a korszak kiemelkedő és kevésbé sikeres építészeti, tárgyi emlékei között. Mit gondolsz, milyen módszerrel lehetne szerethetőbbé tenni a jó épületeket, tárgyakat?

A laikusok – és nem csak a laikusok – egy része sajnos tényleg mindenféle különbségtétel nélkül, élből elutasítja ezeket. Azonosítja őket az akkori politikával, de az sem segít, hogy elhanyagolt állapotukban keveset mutatnak az eredeti építészeti koncepcióból. Pedig milyen szép volt a Déli pályaudvar lépcsőinek fehér kőkorlátja a vörösréz kapaszkodókkal *(ezeket a MÁV éppen most tisztíttatja meg – a szerk.)*, vagy a padló és az oszlopok ezüstösen megcsillanó (és méregdrága) fekete norvég kvarcit burkolata, ami majdnem ötven éve állja a sarat! Persze ha az épület tiszta és megfelelően karbantartott



A Déli pályaudvar belsőépítészeti részletei. Bal kép: fehér márvány lépcsőburkolat vörösréz kapaszkodóval (a fotó elkészülte után szerencsére megtisztították, már nem ilyen piszkos). Jobbra fent: kör alakú jegypénztár a Déli pályaudvar utascsarnokában. Üveg vörösréz abronccsal, a 70-es évek esztétikájának megfelelően. Lent: köríveket variáló működő plasztika az utascsarnokba vezető feljáróná. Építész: Kővári György (MÁVTI), belsőépítészek: Hornicsek Erika, Szerdahelyi Laura (MÁVTI)
Fotó: © F. Szalatnyay Judit, 2019

lenne, könnyebb lenne szeretni. Minden egyes épületbejárás és erre fókuszáló városi séta segít a helyzeten, mert megláttat építészeti értékeket, jó megoldásokat a sokszor leromlott vagy csak elpiszkolódott felszín alatt. Ezeknek a házaknak az alkotói, az alkotói szándékok szinte ismeretlenek a közönség előtt, így a legtöbben nem is értik őket. Érdemes lett volna megfigyelni, az építész Pintér Béla (1925–1992) hogyan próbálta megteremteni az összhangot a Magyar Kereskedelmi Kamara 1969–1972 között felépült, Kossuth téri székháza és a környező épületek között. Hauszmann Alajos (1847–1926) a Kúria épületét tervezve, hasonlóan megküzdött az Országház hatalmas tömbjével, de ő inkább eltérni akart attól. Pintér a modern irodaházon a gótizáló épület ritmusát adta vissza, így foglalva állást az illeszkedés kérdésében (akárcsak a Várnegyedben álló Hiltonnál, amit szintén ő tervezett). Saját generációjának válaszát adta egy, az építészetben újra meg újra felmerülő kérdésre – éppen ez az, amiért ezeket az épületeket tisztelni kellene (ahelyett, hogy replikák épülnének). De tényleg nemcsak kordokumentumként érdekesek ezek az épületek, hanem lehetne élvezni is a tereiket, a mára már ritkaságszámba menően nagyvonalú anyaghasználatukat. Jó lenne tehát ezt az építészeti korszakot is beemelni a művészettörténeti kutatás területére, úgy, ahogy ez pár évtizeddel ezelőtt az addig megvetett szecesszióval történt. Ha több kiállítás, kiadvány foglalkozna vele, monográfiák, albumok születnének az építészekről és munkáikról, akkor sokkal könnyebben megértenék és elfogadnák őket az emberek.

Az interjúban említett leletmentések dokumentációja elérhető a Kiscelli Múzeum honlapján: kiscellimuzeum.hu/virtualis_leletmentes

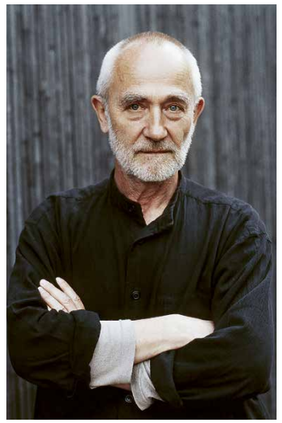
| 1 Az épület tervezői: Szabó István – Jakab Zoltán, 1969–1972 | 2 Az épület tervezői: Farkas Ipoly – Kévés György – Mészáros Géza (IPARTERV). Belsőépítészet: miniszteri helyiségek: Nyári László (KERTI), bútorok: Gergely Gábor (IPARTERV), 1971 | 3 14. kerület, Hungária krt. Az épület tervezői: Molnár Péter – Sylvester Ádám – Vajai Tamás, 1993 | 4 2. kerület, Pusztaszeri út 59–67. Az épület tervezője: Hóka László, 1958–62, 1968, 1978 (IPARTERV) | 5 https://www.theveniceinsider.com/architecture-biennale-2018-applied-arts/ | 6 A projektről bővebben l. Branczik Márta: A beton illata. In: *Artmagazin Online*, 2018. 07. 18., https://www.artmagazin.hu/archive/4229 | 7 Az épület tervezője: Ferencz István (ÉSZAKTERV), 1986 | 8 FUGA – Budapesti Építészeti Központ, https://fuga.org.hu/

Az épített tér rejtett nyelve az, amit a legjobban értek. Korok, kultúrák, helyek nyelvén, melyek a beszélt nyelv grammatikáján és szókincsén túlról, magasabbról szólnak hozzánk. Tartalmuk összetettebb, mint bármely elbeszélt történet. Rejtélyeik elfedettebbek, mint az írott vagy beszélt szöveg titkai, rétegeik mélyebbek.

Csanádi Judit

TÖMB A BÚZAMEZŐN
A Bruder Klaus-kápolna 2019 nyarán

Peter Zumthor 2007-ben épített Bruder Klaus-kápolnája, Mechernich, Németország
Fotó: Kenta Mabuchi / Flickr



Peter Zumthor
Fotó: Forgemind ArchiMedia / Flickr

A Valsi Termálfürdő épülete
Fotó: Mariano Mantel / Flickr

Húsz éve kezdtem felépíteni *A tér spirituális nyelve* című kurzusomat, amelyet először Montréalban, a Kanadai Színművészeti Egyetemen, majd néhány év múlva itthon, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Látványtervező Tanszékén tartottam. Az építészből lett díszlettervezők a színpadi tér kialakításakor egy rejtett és ezért általam szakrálisnak, spirituálisnak vagy szelleminek nevezett nyelven „beszélhetnek". Úgy látom, hogy ezen a térnyelven pontosabban és finomabban lehet kifejezni fizikai és lelki létünk összefonódó rétegeit, mint más vizuális eszköztárral, s közel hasonló gazdagsággal, mint a zenével. A térérzet velünk születik, azonos kultúrában közel ugyanazt értjük és érezzük egy-egy tér, épület kapcsán. Majd' mindnyájan fel tudjuk idézni gyermekkorunkból az „asztal alatti játék" terét vagy a kunyhó és a barlang élményét.

2009-ben fedeztem fel a neten Peter Zumthor Bruder Klaus-kápolnáját[1], 2019 nyarán pedig végre személyesen találkoztam az épülettel. Tíz év élvezetes, változó gondolatokhoz vezető kutatása és gyűjtése alatt lelkileg nagyon közel került hozzám. Az évtizedes ismerkedés fázisai nagyon különböztek egymástól, és nem mondhatom, hogy mindig szisztematikusan épültek egymásra. Azt hittem, hogy szinte minden megismerhetőt tudok erről az egyre jobban megnyilvánuló, bennem szinte eleven lénnyé váló épületről, csak arra vágytam, hogy teljes valómmal – tapintásommal, szaglásommal, bőrömmel és a nem pontosan meghatározható további érzékeimmel – birtokba vegyem, magamévá tegyem, odaadjam magam neki. Azonosuljak vele.

A megismerés első fázisa

Archaikus, érzéki, rejtélyes volta megbabonázott. Elragadott külső zárkózottsága, tömörsége, a belső tér lágy brutalitása, sértő ölelése, személyessége. A járat érdes, szülőcsatornát idéző, bedőlő folyosófala, a járás, a lépések lassulásának fotókról is érzékelhető elkerülhetetlensége, majd a megtorpanás pillanata, s egyetlen lépést követően, egy villanás alatt a felülről zuhogó fénybe érkezés. Lenyűgözött ennek képzete.

2010-ben mesterkurzusomra készülve kerestem a kortárs építészetben a prehistorikus és az azt követő történelmi építészet „mába zengéseit". Zumthort kutattam, s ekkor találtam rá az 1999-ben átadott Valsi Termálfürdő áttetsző, mégis barlangszerű épületére. Zumthor e műve már ugyanazzal a természetességgel veszi át a környezet jellegzetességeit, mint ahogyan ezt majd a Bruder Klaus-kápolnával teszi. Ez is archaikus és kortárs egyszerre: a helyszín talajrétegei, kövezetei rétegződnek a termálforrás köré. Félig föld alá épült, a hely természetéből, geológiai és geográfiai adottságaiból indul ki. A fürdő – mint közösségi intézmény – ősi jellegzetességeit idézi: Artemisz/Diána fürdőjét, a mikvét vagy a keresztelőmedencét. A fürdő épületének képeit látva már másképp folytattam a kápolna kutatását, ami, akárcsak a Termálfürdő, ősi, barlangszerű térre asszociáló épület. A külső burok saját természettel bír, nem a belső jelenik meg benne. A kápolna szabálytalan ötszögletű; külsejét öt, vízszintes rétegekből rakott, szabálytalan szögben álló betonfal alkotja. Köpenyként veszik körül a tőlük teljesen

eltérő természetű belsőt. Tudjuk, hogy az egymáshoz kapcsolódó betonrétegeket odaadással, elmélyült munkával, kézzel csömöszölték, gyúrták, mintha gyerekkori gyurmázásainkat látnánk. A belső: sátor, erdei kunyhó, szinte szabálytalan, organikus forma. Ősi, mert a technológia maga az épület.

Atreusz mükénéi kincsesháza ugrott be azonnal: annak egymásra emelt kőgyűrűi, ahogy látszik rajtuk az emberi kéz tapintása; a külső ott is a belső építményre, a kupolára hordott, azt beterítő föld. Aztán Populonia etruszk, földdel fedett, kerek tumulusai. Ezek is egyre szűkülő, s végül bezáródó kőkörökből álló, földdel borított, gyerekesen természetes építmények, amelyek a gyerekkort, a vizes homok gyömöszölését, önmagunk körbeépítését idézik. Díszlettervező építész vagyok, a színpadon mindig olyan tereket tervezek, amelyek másképpen nem ábrázolható jelentéseket fejeznek ki. Az építészeti tér atavisztikus értelmeket hordoz.

2014 elején a Portói Egyetem konferenciát szervezett *Drámai építészet – A dráma építészete* (*Dramatic Architecture. Places of Drama – Drama for Places*) címmel. A konferenciára a következő – számomra a kérdést megtestesítő – épületeket választottam bemutatásra: Galla Placidia mauzóleumát (i. u. 450), Libeskind Zsidó Múzeumát (2001), a soha be nem fejezett Beauvais-i katedrálist (1225–1573) és az általam addig a maga valójában még nem látott Bruder Klaus-kápolnát (2007). Hogyan volt lehetséges azonos szempontok szerint vizsgálni ennyire különböző épületek drámaiságát? Van, amelyiknél maga az építés története, a be nem fejezettség jelenti a drámaiságot, van, ahol az igen lassú fényérzékelés, és van, ahol az épület külső megjelenése és a benne bejárandó út. A külső szemlélése, miközben közelítünk. Bár a Bruder Klaus-kápolnát még csak fényképekről ismertem, erre az épületre is igaz, hogy mozgásunk nem egyenes vonalú, akkor sem, ha a kiépített út azt sugallja. Körbenézzük, valamelyest körbejárjuk őket. Közben kérdések vetődnek fel: mi akar ez lenni, hol vagyunk a tágabb környezetben, miért kell sokáig szemlélődni? Minden lépéssel más a benyomásunk. Látásunkhoz csatlakozhat a tapintásunk is: nagyon gyakori, hogy érintés teszi személyessé az objektív látványt. Ez az első benyomás nagyon más lehet napsütésben, mint esőben vagy szélben. Minden jelentős épületnél igaz, a tárgyalt négynél is, hogy az odavezető út egyedi. Távolból érkezünk a határra. Eddig más világban voltunk, most a külsőből a belsőbe lépünk, a küszöböt nem könnyű átlépni. A határélmény könyvtárnyi feldolgozása (Turner, Gennep és sokan mások) helyett álljon itt egy idézet Kafkától: *„Most ugyan észrevesz a sötétségben valami fényt, mely kiolthatatlanul árad a törvény kapujából. Már nem él soká. Halála előtt az egész itt töltött idő minden tapasztalata azzá az egyetlen kérdéssé sűrűsödik össze a fejében, amelyet eddig még nem tett fel az őrnek. Magához inti őt, mert merevülő teste már nem tud felemelkedni. Az őrnek mélyen le kell hozzá hajolnia, mert a kettejük magasságának különbsége ugyancsak az ember rovására változott meg. – Most még mit akarsz megtudni? – kérdi az őr. – Telhetetlen vagy. – De hát mindenki a törvény felé igyekszik – mondja az ember –, hogyan lehetséges, hogy ennyi év alatt rajtam kívül senki sem kért bebocsáttatást? – Az őr látja, hogy az ember már a végét járja, s hogy hallását elmúlóban még utolérje, ráordít: – Itt rajtad kívül senki be nem léphetett volna. Ezt a bejáratot csak a te számodra jelölték ki. Most megyek és bezárom.”*[2]

A Bruder Klaus-kápolna a háromszög alakú bejárattal
Fotó: © Csanádi Judit / HUNGART © 2020; Wikimedia Commons

A kápolna belső falai és a bejárati ajtó – a belső falfelület formáját az onnan kiégetett fatörzsek negatívja adja
Fotó: August Fischer / Flickr

2015–17 a vissza-visszatérő töprengés időszaka volt. Hogyan születhetett az épületben testet öltő gondolat? Semmilyen hasonló épületet nem ismertem. Már a helyszín is figyelemre méltó, pedig nem is lehetne máshol vagy akárcsak arrébb egy kicsit. A forma kettőssége, a külső és belső ellentéte pedig teljesen egyedi, különös. Az épület által felkínált asszociációk: tábortűz, szénégető boksa, indián tipi sátor. Az alaprajz organikus formája: méh, hallójárat, sperma, embrió.

Vajon először a belső épült meg? A környék fenyőerdeiből kivágott, letisztított szálfákból az indián sátorhoz hasonló, az embrió formájú alaprajzot követő, hullámzó gerincvonalú kunyhót építettek, a szálfákat egymáshoz rögzítették, végül kivágták a tetőlyukat. Így kell elképzelnünk? A külső burkolat a fasátor köré épült. A körbefalazás kézzel, csömöszöléssel, rétegenként készült el. Végül nagy tüzet raktak, és egybeégették a fasátort és a külső betonköpenyt. Nagyszerű és örökkévaló emberi alkotásmód. Mindnyájunk átélt tapasztalata elevenedik fel a gyerekkori „építkezésekről”, tábortüzekről, a szagokról és mozdulatokról. Az építész nem ír, hanem beszélget, rajzol. Hogyan készült az épület? Az alaprajzi terv szerint megépítették a beton alaptömböt. A helyi erdők fenyőtörzseiből megépítették az indián sátorhoz, kunyhóhoz vagy boksához hasonló, hullámzóan növekedő fasátrat. Hogyan alakították ki a felső fény nyílását? A fellelt források sok mindenre választ adnak, de a „hogyan?” mindvégig ott maradt kérdésként. Képeken, videófelvételeken a folyamat sok lépése követhető, csak azokat az ihletett pillanatokat nem lehet nyakon csípni, amikor egy-egy kéz érzékletesen elvégez egy mozdulatot, elkeni az aznapi betonmasszát. Elkezdték tehát szabálytalan ötszögben körbefalazni az összevasalt és raszterben összefúrt fatörzs sátrat ötven centiméter magas zsaluzódeszkákkal, nagy figyelemmel a sarkok illeszkedő rögzítésére. Feltűnő, hogy ez az ősi, manufakturális kivitelezés milyen precízre sikerült. A helyi birtokos földművesek és maga az építész naponta egy réteg, kb. ötven centiméter magas betont csömöszöltek be, huszonnégy napig rakták a huszonnégy réteget. Az építési csőállvány a tömbbel együtt emelkedett, a végén tizenkét méter magas lett.

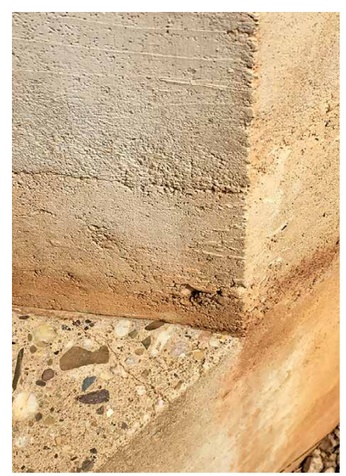
Homokládában égő gyertyák, de jól látszik az olvasztott ólommal bekent, szélesen elsimított járófelület is
Fotó: © Csanádi Judit / HUNGART © 2020

Amikor a beton megkötött, belül nagy tüzet raktak, így égették ki. Az organikus formájú alaprajzot öt különböző méretű, egyenes fal veszi körbe. A belső felület a fatörzsek negatívja, hiszen azokat kiégették onnan.

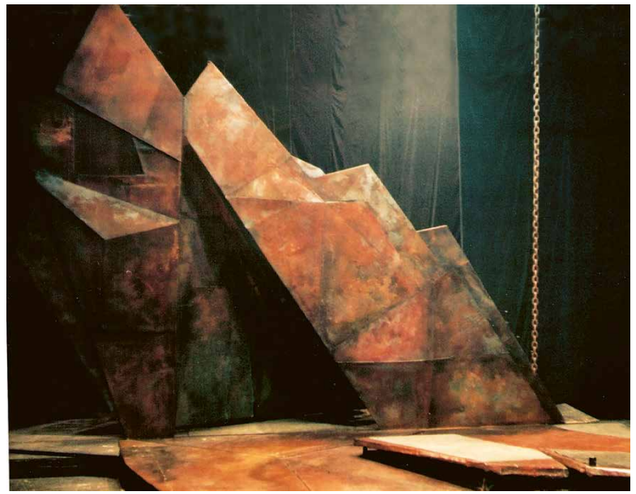
Második fázis

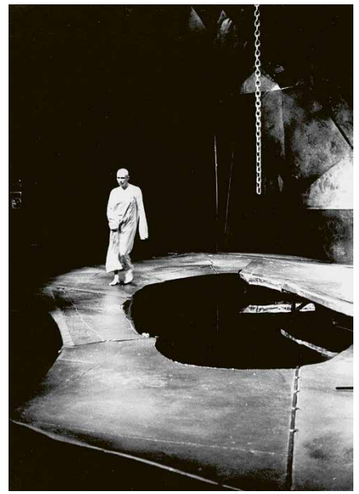
Peter Zumthor meggyőződése, hogy „az építészetet testben, lélekben, első kézből kell megtapasztalni". Tíz év elméleti kutatás, töprengés, ismerkedés után végül „megtapasztalom" a kápolnát. A lehetőség várakozással, izgalommal és felfedezések iránti vággyal tölt el. Az első benyomás: a búzamező színébe olvadó tömb nem szép, nem vonzó számomra.

A parkolótól nagyjából húsz perc alatt lehet odaballagni, ez alatt az idő alatt nem győztem furcsa csalódottságomat viccelődéssel palástolni. A mezőgazdasági munkaterület elég lehangoló, s bár nem volt forróság, poros utakon és gépek számára terített, rongyos szélű aszfalton mentünk az épület felé. Mint egy 60-as évekbeli táj Magyarország valamelyik szegény részén: focipálya, háború előtt festett, rozsdás vasrudakkal körbevéve. A távolból erősen kerestem, figyeltem, nagyon vártam, hogyan fog feltűnni, hogyan fogom először meglátni. Amikor megláttam, nem volt egyértelmű, hogy az ott vajon szalmabálák tömbje vagy már az lenne?
Úgy tűnt, a nagy várakozás, izgalom és felhevült képzelet megcsalt: sokkal szebb, meglepőbb képeket láttam már róla, sokkal hatásosabbat vártam. Az „aranyló búzamező", a kék ég első pillantásra szebbnek tűnt, mint maga az épület. A bejárathoz vezető ösvényről megláttam a tömb arcát, a különös, háromszög alakú bejárattal és a néhány látogatót. Apácák sétáltak körülötte. Kezdtem megnyugodni. A velem együtt érkező fiatal házaspárral egyeztettük, hogy várunk, amíg a három nővér bevégzi imádságát a kápolnában. Jó volt így: kicsit mi is kívül kerültünk az időn. És erre szükségem is volt, hogy felkészülhessek a belépésre a különös kapun. Hallgatásunkban izgalom volt. Sok mindent kellett „letenni".
A nővérek kívülről is hallható imája alatt jó párszor körbejártam a tömböt, megtapogattam a betonfelületeket, üldögéltem a másféle, simítottabb, szilárdabb alapozásból két oldalon kialakított padkán, minden irányban alaposan végignézegettem mindent, a betonrétegek homokszemcséit is vizsgálgattam, milyen sokféle színű az, ami messziről még szalmaszínűnek tűnt. Így közelről látszott az is, hogyan hullámzanak egymásba a körülbelül ötven centiméteres, szabálytalanul vízszintes betonrétegek. De minden sarok tizenkét méter magas éle hibátlan.
Ilyen közelről jól lehetett látni, hogyan tapasztották, kenték kézzel a masszát, látni lehetett a nedves betonkeverék esetleg adagolókanalanként különböző színárnyalatait, a különböző homokszínek hullámzó felületét. A felület színspektrumát a vöröses, a curryszínű és a szürke színek és ezek gazdag átmenetei adják. A szabályos raszterben beépített, a belső fatörzseken bizonyára átfúrt, rozsdamentes acélcsövek felületi metszeteiből látszott, hogy nem a külső felületre merőlegesen, hanem a belső, a fatörzsek körberakta alapformához igazodva helyezték el őket, rétegenként egy-egy sort, soronként egy fél egységet eltolva. Felületi vágatuk hol kör, hol ellipszis, akárha szalámirudat szeletelnénk. Az ellipszis alakú vágatokból értettem meg, hogy nem a külső felületre merőleges valamennyi cső. Befejeződött a nővérek monoton imádkozása, ezzel el is telt a számunkra kellő idő. Lassan megmozdult a háromszög alakú ajtó, résre nyílt. Nem nehéz mozgatni, csak ők lassan nyitották.
Beléptem a rám dőlő falú, mennyezettelen folyosóra. Fal és mennyezet azonos. Óhatatlanul előre kellett kissé hajolni, fejemet behúzni, s megfontoltan, lassan lépdelni. Egy „nem épített" térben, egy természet alkotta, „közepe nincs", „teteje nincs" járatban voltam. Barlangban.
Az ajtó becsukása után meglehetősen sötét lett, megálltam, mikor eltűnt a hátulról jövő fény. Lassan furcsa homály kezdett derengeni előttem, toporogva, lépésről lépésre mentem befelé. Átjáróban voltam. A középtér finoman és egyszerre hirtelen bezuhanó fénye megállított, nem engedett be középre. A valahai fatörzsek egymáshoz döntött sátrán legfelül levélformájú nyílás képződött. Ezen, a szem formájára utaló nyíláson zuhog be a fény, esik be az eső vagy a hó. De még nem néztem fel. Alatta levélformában vizes a padló. Nem tudom, mennyi időt töltöttem bent, mert számomra az az idő nem volt mérhető. A talpam előtti tócsa tükrében láttam meg a fényt. Először lenéztem, a furcsa tükröződésben egyszerre voltam lent és fent. Körbejártam a tócsát, a tükröt. Eközben érkeztem a belső térbe, s mintha azt mondanám, „na, jó", felemeltem a fejem, felnéztem a fénybe. Nagyon más volt, mint a saját tükörképe, nem is láttam élesen, csak az áradását. A felső fénynek nincs kontúrja. A fény olyan erővel zuhant be, hogy elmosta a nyílás formáját. Van, aki először lefelé néz, s van, aki felfelé. Középen nem állhat senki. Maga a szent, Klaus testvér szobra is a fal mellett áll. A középtérbe lépéskor nem is lehet észrevenni.
Hirtelen eszembe jutott, hogy ugyanezt a gondolatot, a középről való kizárást testesítette meg egyik színpadi munkám. 2000 decemberében Tim Carroll angol rendezővel a Bárka Színházban Udvaros Dorottya főszereplésével mutattuk be Webster *Amalfi hercegnő* című



Az épület hibátlan élei, az egymásba hullámzó, körülbelül ötven centiméteres, szabálytalanul vízszintes betonrétegek és a kívülről látott krómacél csövek belső végződését záró üveggömbök
Fotó: © Csanádi Judit / HUNGART © 2020

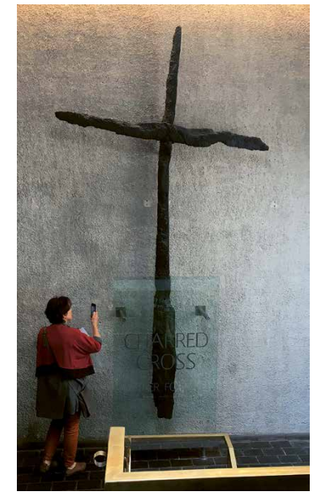




Webster *Amalfi hercegnő* című, 2000 decemberében a Bárka Színházban bemutatott tragédiájának díszlete
Fotó: © Csanádi Judit; © Koncz Zsuzsa / HUNGART © 2020

tragédiáját. Díszlete egy rozsdás acéllemezből épült jéghegy és jégmező-világ volt. A rozsdás jéghegybe egy háromszög alakú ajtón lehetett ki- és bejárni. A játéktér rozsdás jégtáblákból alakított mezőség, közepén egy törött oldalsíkokból rótt medencével. A mintegy kétórás előadás alatt a medencébe lógó hajódaru-láncról egyenletesen csepegett az olaj, folyamatosan feltöltve a medence tükrét, s ezzel egyre jobban kiszorítva a szereplőket a játéktér, vagyis a világ peremére.
A fényzuhatagban állva láttam meg az oltárt, a homokládában égő karcsú gyertyákat, s mellettük az egyik oldalon a kis padot, a másikon Klaus testvér bronzbüsztjét. Kamaszok rajzoltak a térben, ki a padon, ki a földön ülve, s volt, aki állva – de mind a tócsa körül. Körbefordulva a teljes „oltár", majd a bejárat tárult elém. Bár az „oltár" mellett jöttem be, akkor nem láttam meg, mert minden érzékemet igénybe vette a tócsában tükröződő, beáradó felső fény. Elkezdtem szagolni, tapogatni és bámulni a falfelületeket. Furcsa, de nincs égésszag – csalódott voltam, számítottam valamilyen szagnyomra. A betonfelület, a fatörzsek negatív helye szinte sima. Csak a fatörzsek között kibuggyanó beton érdes, helyenként kormos, redves és fekete. Íze nincs. A fatörzsekről lehántották a kérget, s csupasz, tiszta rudakká tisztították őket az összeépítés előtt. Feltehetően kezelték is őket valamilyen, az égést nem zavaró anyaggal, ami aztán az égetés után könnyen elvált. Erről azonban nem szólnak a források. A járófelületet szélesen elsimított, olvasztott ólommal kenték be, az anyag nagy cseppekként terült el, szétfolyt meleg fénye van. Talpunkon érezzük egyenetlenségeit, puha és folyós, lebegő érzés rajta a járás. Az egész burkolat szinte a fénytócsa szétáradása. A kívülről látott krómacél csövek belső végződését üveggömbök zárják, ezek az üveggolyók szórják szét a mindig máshonnan sugárzó fényt. A fotókról ezeket hittem villanykörtéknek. Igaz, áram sincs az épületben. A csövek lezárását talán prózai indítékok kívánták meg. Amikor elkészült a kápolna, valószínűleg nagy huzat lehetett bent, erre nem lehetett előre felkészülni, s ez, a hely szelleméhez hű megoldás csak akkor születhetett. Mindenesetre optikai játékuk, a nézővel mozgó csillogásuk gyönyörű! A kiégett szálfák adta organikus fészeksávokban szabályos raszterben világítanak az üveggolyók. A minden irányból teljesen más nézetet adó barlangkápolna egyik oldalában, szemben a homokláda oltár/gyertyaládával, soha nem látott, körgyűrűbe fogott hatágú keresztet világít meg a beeső fény. Először propellereknek véltem három ágát. Nehéz volt kimenni, megteltem a hely fizikaiként megtestesült szellemiségével, de tovább maradni nem volt ildomos. Pedig vágytam volna ebben a különös, szavakkal nehezen leírható értelmes érzésben tovább maradni.
Zumthort a helyi parasztok egyike kérte fel 2003-ban, hogy tervezzen és építsen velük együtt egy szent helyet Szent Miklós testvérnek. A kápolnára írt tömör mondat ennyit árul el: „misztikus remete az 1400-as évekből". Ki lehetett ez a Bruder Klaus?! Kár, hogy csak most fogok ennek utánajárni. Egy furcsa kereszt miatt, ami nem kereszt. De az is. Azért van előnye is annak, hogy nem tudtam semmit a „misztikus" remetéről. Így az épületet magában, előzetes tartalmi feltevések nélkül néztem – és mégis, első asszociációimban sok minden jelent meg, ami a remetéhez kapcsolható (kunyhó, barlang, felső fény, jel a pusztában). A körbe foglalt kereszt a három kifelé és három, a középkör felé mutató kardpengével a Klaus testvér vízióiban megtapasztalt istenkép szimbóluma. Mint a forrásokból megtudtam, Klaus gazdálkodó, katona és embereket összebékítő remek ember, a kantonok tanácsának tagja volt. Sok háborút sikerült Svájcnak elkerülnie Klaus von Flüe meggyőző érveinek, bölcs tanácsainak köszönhetően. Látomásai gyermekkorától kísérték. Ötvenéves korában családi megegyezés után remete lett, hogy látomásainak, azaz Istennek szentelhesse magát. Élete utolsó évét töltötte így.
A kápolnából kilépve lassan visszatértem illúziótlan, száraz és poros fizikai világunkba. Kicsit üldögéltem kint a betonpadkán, nem voltam beszédes hangulatban. Megint körbeballagtam a tömböt: már nem volt idegen. Végül megálltam az ajtót figyelni; hogy nyílik-csukódik, hol a tengelye, hol a zárja. Így láttam meg egyszer csak az ajtó csúcsa felett az egyenlő szárú, kicsiny, filigrán keresztet. Egészen biztos, hogy netes olvasmányaim, nézelődéseim során legalább százszor volt előttem, de eddig nem láttam meg. Hogy kerül ide egy ilyen, alig létező kis kereszt? Görög kereszt egy katolikus világban?

Bruder Klaus által vászonra festett meditációs diagram, 1475 körül
Fotó: Wikimedia Commons

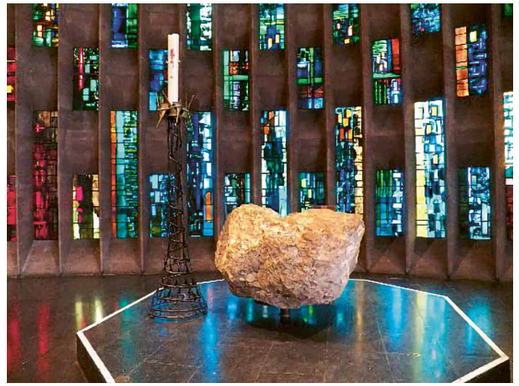


Charred Cross – a coventryi katedrális leégésekor a tűzben kereszt formában összeégett két gerenda
Fotó: © Csanádi Judit / HUNGART © 2020

Utójáték

Peter Zumthor azonos időben tervezte az 1942-ben lebombázott Szent Kolumba-templom helyére a múzeum épületegyüttesét és a Kölntől ötven kilométerre álló Bruder Klaus-kápolnát. Mindkét épület tervezése 2003-ban indult, s mindkettőt 2007-ben adták át. A múzeum épülete egyrészt védelmezi a lebombázott templomromokat, a római kori város feltárt maradványait és az 1950-es években a romterületen a kor modernista stílusában épült *A romok Madonnája* kápolnát. Másrészt emeletei, függetlenedve a templom eredeti funkciójától, otthont adnak a kölni érsekség gazdag gyűjteményéből, illetve kortárs művészek ezekhez társuló műveiből évente rendezett kiállításoknak. Harmadrészt Zumthor új szakrális helyeket, egy kolostorkertet és egy új kápolnát is kialakított. Ezúttal csak a kápolnáról és a romok védelméül szolgáló részekről beszélek, mert ezeket azonos időben tervezte, mint a mi kápolnánkat. A 50-es években korszerűen helyreállított, *A romok Madonnája* nevű kápolna belóg a templomrom terébe. A lebombázott templom romjai alatt – szomorú előnyként – feltárták a római kori város út-, víz- és csatornahálózatát is. Az épület egy nyílásokkal áttört

Az 1942-ben lebombázott Szent Kolumba-templom helyén álló múzeum épületegyüttese
Fotó: Jose Fernando Vazquez / Flickr



Coventry gótikus katedrálisának üvegablakai, előtérben a Betlehemből származó sziklادarabba vésett szenteltvíz-tartóval
Fotó: © Csanádi Judit / HUNGART © 2020

szarkofág és az érintetlen, eredeti gótikus falmaradványok összesimulásából áll össze. Ez is tömb, de a számomra sivár városban üdítő tömb. A mementóként meghagyott, tisztelettel körbeépített gótikus ablakos falfelületek híven őrzik a tragédia emlékét. 1942-ben az angolok szőnyegbombázással porig rombolták a várost, ekkor égett le Szent Kolumba temploma is. Ez volt az egyik reváns Coventry 1940-es elpusztításáért. Faborítású hídon mehetünk át a romok felett, a köré és fölé épített kéregburkolat és tartószerkezete független az elpusztított templom szerkezeteitől, oszloptalapzataitól és falaitól. Csak kiegészítés minden. Kifeszített sátor. A megmaradt falrészletek finom folytatása a nagyrészt áttört falazat. Egy japán művész készített ide, ehhez a templomhoz téglákat, ezeket soronként olyan raszterben tolták el, hogy féltéglányi rés maradt köztük, ezeken szűrődik be a fény. Az új kápolnát az utcáról külön bejáratokon lehet megközelíteni. Az oldalbejáró új bejárata és annak fogantyúja már érezteti és előrevetíti, ami bent vár, a régi, 1976-ban újjáépített kápolna mellé Zumthor tervezte új kápolnában. A tufaszerű anyagba mélyített, kéziszerszámmal kimart, kivésett mélydombormű (bas-relief) a passiót ábrázolja archaikusan tömör formákkal. Az anyagba mélyített fogantyúrés és a kapuzat archaikus rácsa is régi, kézműves megmunkálást idéz, a kézzel csinálás személyes és érzékletes, ismételhetetlen ősi gesztusát. A mezopotámiai agyagba mélyített ékírásos táblákéit, melyeket a másköllönben pusztító tűz tett maradandóvá. Ahogyan a Bruder Klaus-kápolna élményénél, itt is a gyermekkori, elementárisan erős, érzéki azonosulás ragadott magával: belemarni a gyurmába, vagy a nedves agyagba, vagy az elomló homokba. Olyan volt, olyan eleven taktilis élményt okozott, mintha én karistoltam volna be a tömör ábrákat a falba. Annyira folytatnám, de hát kész a történet.

Ugyanezen a nyáron lett módom Coventrybe látogatni. 1940 novemberében a Luftwaffe gyújtóbombákkal rombolta Coventry gótikus katedrálisának tetőzetét, gótikus üvegablakait. Lelkileg is össze akarták törni a város társadalmát. A gyújtóbombák okozta tüzeket szinte lehetetlen volt eloltani. A falak eredeti kagylóformái mementóként állnak ma is. Angliai barátaim elmondták, hogyan mentették ki a parázsló hamuból darabról darabra a lezuhant és elégett középkori tetőszerkezet elemeit. A keresztformában szénné összeégett két gerendát – Charred Cross – kimentették a romok közül, s ez ma is látható Coventryben, az új katedrális múzeumában. A város közössége azonban nem a pusztítás emlékét ápolja, hanem a kölcsönös figyelem, a kulturális kapcsolatok eleven, békítő világát. A leégett tetőszerkezet kimentett középkori szögeit mindmáig őrzik, s az ezekből összeállított keresztek a megbékélés és a háborúellenesség nemzetközi jelképeivé lettek. A háború sújtotta, legtöbbet szenvedett városok testvérvárosi mozgalmát a romokon újjáépülő katedrális és a város közössége, a Coventry egyházközség és a lakosság indította útjára. Első testvérvárosaik Sztálingrád és Drezda voltak. A három középkori szögből alkotott kereszt a megbékélés szimbóluma. Coventry új katedrálisának szentélyében földbe gyökerezett a lábam, teljesen váratlanul találtam rá a Bruder Klaus-kápolna kapuja felett látott, filigrán, egyenlő szárú keresztre: a leomlott és elégett középkori tetőszerkezet szögeiből készült. Klaus testvér összebékítő eszméje elevenen él.

A Bruder Klaus-kápolna levélformájú tetőnyílása
Fotó: Flemming Ibsen / August Fischer

Valamennyi lebombázott templom őrzi a megbékélés keresztjét, három-három középkori ácsszögből összeépítve. A Bruder Klaus-kápolna ebben a szellemben épült, a tűz építő erejéből. A pusztító és az építő tűz kapcsolja testvérré Coventryt, a Kolumba Museumot és a Bruder Klaus-kápolnát, a csend, az elmélyedés, a megbékélés és a belső felemelkedés helye valamennyi. Bár semmilyen forrás nem utal erre az összefüggésre, én mégis biztos vagyok benne, hogy Peter Zumthor pontosan ismeri a tűz lerombolta épületek történeteit, és a tűzzel való építés ebből az eszméből született; az elpusztítottak megérdemeltek egy tűz által épített, békét, elmélyülést és felemelkedést nyújtó helyet.

A Csanádi Judittal készült interjúnkat az *Artmagazin* 2016/3. számában olvashatták.[3]

| 1 Peter Zumthor svájci építész, a 2009. év Pritzker-díjasa és a 2013. évi RIBA Királyi Aranyérem nyertese. Legismertebb művei: a Kunsthaus (Bregenz, Ausztria, 1997), a barlangszerű termálfürdő (Vals, Svájc, 1999), a hannoveri világkiállításon (2000) Svájc fatörzsekből rakott pavilonja; a Kolumba Museum (Köln, Németország, 2007), a Bruder Klaus-kápolna (Wachendorf mellett, egy birtokon, Köln közelében, Németország, 2007). Legújabb műve a Secular Retreat tájba simuló, meditatív pihenőhely, kis létszámú csoportok számára (Devon mellett, Anglia, 2019) | 2 Franz Kafka: *A törvény kapujában* | 3 Szikra Renáta – Topor Tünde: A visszatérő – Interjú Csanádi Judit díszlettervezővel, a Magyar Képzőművészeti Egyetem új rektorával. In: *Artmagazin* 2016/3., 22–29. o.

Ön mit szólna, ha kitekintve az ablakon egyszer csak azt látná, hogy a füves kutyafuttatóból színes és különös formájú tárgyak nőttek ki? Kimenne, és csinálna egy szelfit? Vagy ezentúl ide beszélne meg találkozót? Vagy csak nézné az odatelepedő kamaszokat? Avagy hogyan lehet közösségivé tenni a lakótelepi épületek közti elvadult és funkciótlanná vált területet. Hiánypótlás több évtizednyi késéssel.

Szilágyi Róza Tekla

EGYMÁSTÓL TISZTES TÁVOLSÁGBAN

A Paradigma Ariadné veszprémi köztéri projektjéről

A brit Edward Crooks által tervezett *Torony II.* a Haszkovóban
Fotó: © Danyi Balázs

Az olasz Supervoid tervei mentén megvalósult *Torony* és a Paradigma Ariadné csapatának ötlete nyomán megépített *Rom*
Fotó: © Danyi Balázs

Az elmúlt időszakban a koronavírus képzőművészeti iparágat (is) átszabó következményeként egyre hangosabbak a kiállítások természetéről szóló párbeszédek. Az érdeklődés fenntartásának kényszere kevésbé népszerű kiállítási formátumok elterjedését eredményezte. Online tárlatok, Instagram-kiállítások, élő bejelentkezések – képzőművészet, kultúra az első, kezünk ügyébe eső digitális kijelzőn. Látván az ezek mögötti motivációt – a kultúraközvetítésből élő kezdeményezéseknek felszínen kell maradnia, a megmutatás lehetősége sok alkotónak megnyugvást nyújthat, a színfalak mögött zajló munka „ne vesszen kárba" –, nem állítom, hogy ezek a kiállítások bárkinek és bárminek komolyan ártanak (az internet amúgy is olyan hely, ahol ha tetszik, ha nem, sok minden elfér, legyen az jó, rossz, szükséges vagy határokat feszegető). De azért a jelenséggel kéz a kézben járó kérdések – a művészet befogadása és fogyasztása, a művészetnek dedikált idő különféle módjai – most, ebben az új helyzetben mindenképpen átgondolandók.

John Berger óta pontosan tudjuk, hogy az egyik legizgalmasabb változás a képzőművészet-fogyasztásban az, hogy a képek és műtárgyak fényképezés, majd mozgókép-rögzítés általi reprodukálhatóságának köszönhetően a munkák belépnek a mi életünkbe; saját kanapénkon ülve a lakásunk falai adják a képernyőn vagy papíron megtekintett mű hátterét. A magunk és családunk által teremtett otthoni atmoszféra adja meg a mű befogadásának alaphangját. És történik ez ugyanúgy velünk párhuzamosan (remélhetően) még sok-sok lakásban, sok különböző szituációban; ugyanaz a mű más környezetben, más másodlagos jelentést hordozva, más szempárokkal találkozva akár gyökeresen más fordítást is eredményezhet, adott jelentését különféle szituációk kölcsönözhetik.

Mára a Berger által levezetett gondolatok extra közvetítő platformmal bővültek: az internettel, ami a webbel rendelkező világ egészét felhasználói közösséggé formálva a hálózatok hálózatává vált. Éppen emiatt teljesen érthető a jelenség: az intézmények, amik most kénytelenek voltak bezárni kapuikat, ott próbálnak teret és figyelmet nyerni maguknak, ahol erre a jelenlegi helyzetben képesek. És hiába szeretnénk azt hinni, hogy a kulturális intézmények egyenrangúak és a kulturális javak megőrzésére legalább megfelelő – ha nem annál több – erőforrásból gazdálkodnak, a különböző múzeumok és galériák által az internetre eresztett, egymást követő online „kiállítások" (az idézőjel nem ítélet, azt gondolom, hogy a legtöbb esetben valójában nem ez a legmegfelelőbb szó) minősége és színvonala vagy éppen újítást nélkülöző megoldásai jól mutatják, hogy az odafigyelés és újító gondolkodás mellett még a demokratikusnak kikiáltott internet felületén is vízválasztó az intézmény és intézmény közötti büdzsékülönbség.

És itt jön az, ami számomra az online kiállításokkal kapcsolatos egyik legkomolyabb kérdés: vajon hány esetben motiválja a már említett online tárlatok létrejöttét az adott intézmény abbéli félelme, hogy esetleg kimarad az interneten éppen populárisabbá váló új (nem új, mégis annak kezeljük) műfajt képviselők sorából? Hány intézmény érdeklődik őszintén az online tér nyújtotta lehetőségek iránt, és hány intézmény száll be a játékba csakis az online kiállítások PR-értéke miatt – félve attól, hogy az esetlegesen kattintásra kész látogató online kiállítás hiányában egy másik, konkurens intézmény weboldalán tölt időt, azt linkeli tovább?

Tény, hogy ezek a legtöbbször egyszerű lapozgatható képgaléria formájában megvalósuló kiállítások szuper lehetőséget nyújtanak arra, hogy információt szerezzünk arról: hol milyen kiállításrendezési praxisok vannak, mik töltik meg a kiállítóterekет, hogyan néz ki egy esetlegesen sosem látott intézmény belső tere. Azonban messze nem pótolják a valódi intézménylátogatói élményt – és szerintem ezt fontos lenne sokkal hangsúlyosabban kiemelni.

A 2019-es veszprémi Design Hét fő kiállításaként megvalósult, *Az arc, a medence, két torony és egy rom – Kreatív városi beavatkozások a Haszkovón* címet viselő projekt kezdetektől fogva nagy kedvencem. A médium- és léptékfüggetlen, Paradigma Ariadné építészeti stúdió által levezényelt tárlat alig emlékeztet a hagyományos kiállításformátumra.

Adott egy alapvetően fiatal – de messze nem pályakezdő – stúdió, ami kurátori szerepet vállal a projektben. A Paradigma Ariadné csapata a hagyományosan építészeti kérdések felfejtése mellett boldogan merészkedik a társtudományok – társadalomtudomány, szociológia, képzőművészet, kultúramegőrzés – határterületeire. Hírnevüket többek között olyan kísérleti építészeti tervekkel szerezték, mint a 2017-es frankfurti könyvvásár magyar pavilonja vagy a Vörösmarty tér és a Gellérthegy megújítását célzó pályázatokra készült alternatív vízióik.

Most épp nemzetközi együttműködést keresve szimpatikusnak tartott építészirodákat kértek fel magyarországi, vidéki, egész pontosan egy veszprémi projektre. Ennek következtében adott négy nemzetközileg is ismert és elismert iroda, a brit Edward Crooks, a görög Point Supreme, az olasz Supervoid és a spanyol MAIO, amik a Paradigma Ariadné építészei mellett szerepet vállaltak az ötlet megvalósításában. (Éppen ez az együttműködési modell az alapja a 2020-ról 2021-re tolt Velencei Építészeti Biennálé Magyar pavilonjába szánt pályaműnek is, amelyen a Paradigma Ariadné csapata Kovács Dániellel dolgozik együtt. Az *Othernity* címet viselő kiállítás a modern építészeti örökséggel foglalkozik, és hasonlóan a veszprémi projekthez, fiatal regionális irodák bevonásával készül.)

Adott egy alapvetően kontextualista gondolkodásmódból fakadó problémafelvetés: mi hiányzik a veszprémi Haszkovó lakótelepről ahhoz, hogy méretéhez és lakószámához méltó módon egy valóban minden szempontból funkcionáló városnegyeddé váljon?

A veszprémi Jutasi úti Haszkovó lakótelep azzal a céllal jött létre, hogy 20 000 embernek nyújtson lakhatási lehetőséget. A lakótelep a hatvanas évek elején újnak számító házgyári paneles technológiával épült, szakmunkások helyett egy-egy munkafolyamatra betanított gyári dolgozó segítségével. A munkások tömeggyártott építőelemekkel dolgoztak – a folyamat nagyrészt nem a szabad ég alatt, hanem az építkezést előkészítő gyárakban történt. A hatvanas évek eleji lakásépítési terv részeként megvalósult, nagyjából ötvenöt négyzetméteres lakásokból álló telep több, akkoriban kifejezetten nagy komfortérzetet nyújtó újdonsággal szolgált: ilyen volt például a lakásonkénti fürdőszoba vagy a radiátorok. (A Haszkovó esetében különösen érdekes, hogy az eredeti kádakat még a födémek lezárása előtt daruzták a lakásokba, ezért ha itt valaki szeretné a fürdőszobáját felújítani, kénytelen a régi, méretes kádat kisebb darabokra aprítani és úgy kivinni a lakásból, mert az az ajtókon nem férne ki.)

A Haszkovó eredetileg a környéken, elsősorban a mezőgazdaságban dolgozóknak épült. Így nem csoda, hogy a lakótelep körüli infrastruktúra komoly kívánnivalókat hagy maga után – hiszen az elsődleges cél az volt, hogy a dolgozóknak fedél legyen a fejük fölött, lehetőleg közel a munkahelyükhöz. A lakótelep területén nincsenek sétálóutcák és a közösségépítés céljára létrehozott közterek. Persze régebben ez talán kevésbé lehetett problémás, hiszen a háztömböket egy helyen dolgozó emberek lakták, a munkahelyi közösség, a munkában együtt töltött idő adott volt. Közösségi tér hiányában azonban a lakótelepiek éppen kultúrához nem jutottak, a szabad idejüket nem tudták itt kihasználni – és ez a probléma, persze más mértékben, de manapság is fennáll.

A lakótelepek témájáról, lakhatási kérdésekről általánosságban zajló párbeszéd mellett a veszprémi Haszkovóról a Nyilvánosságért és a Civil Társadalomért Alapítvány az itt lakók problémáit, mindennapjait és múltját érintő felmérést készített. Ennek is köszönhető, hogy a Paradigma Ariadné csapatának figyelme feléjük fordult és ezt a helyszínt választotta köztéri intervenciója helyszínéül – ez különösen üdítő a megrögzött Budapest-központúságban.

De mi köze a projektnek a digitális kiállításokhoz és a koronavírushoz? A Paradigma Ariadné *Az arc, a medence, két torony és egy rom* című projektje éppen azt igyekszik megkísérelni, amit a nagy múzeumok és galériák próbáltak a legtöbb esetben kényszerből, huszárvágásokkal, hirtelen reakcióként a pandémia alatt. Tehát a szokásos intézményrendszeri működés segítsége nélkül megoldani a kultúraközvetítést. Csak ők mindezt majd' egy évvel a koronavírus előtt.

A Paradigma Ariadné felkérésében arra ösztönözte a stúdiókat és építészeket, hogy az építészet segítségével lépjenek kapcsolatba a lakótelep közegével. Tervezzenek a megadott paraméterek mentén – 200 x 200 x 300 cm-nél nem nagyobb – alapvetően mozgatható természetű építészeti elemeket városi intervencióként. Így született a MAIO által megálmodott *Medence*, az Edward Crooks tervezte *Torony II.*, a Point Supreme *Arc*a, a Supervoid ötlete mentén megépített *Torony I.* és a projekt hazai ötletgazdái által tervezett *Rom*.

A kész munkák a lakótelep szövetében kerültek elhelyezésre, egymáshoz gyalog is kényelmesen bejárható távolságban. Használhatóság szempontjából talán leginkább köztéri bútorokra emlékeztetnek – felidézve a lakótelepi területek játszótereit és padjait, amelyek jórészt az egyedüli, ilyen típusú épített környezetbe kódolt közösségi platformok voltak. Ezek a „tereptárgyak" formavilágukat tekintve azonban kifejezetten újítónak hatnak a panelek szürke rengetegében, nemcsak színeik miatt, hanem azért is, mert formailag a lakótelepre nem jellemző építészeti elemeket, például tornyot is használnak. A tavaly létrehozott köztéri munkák esetében persze fontos volt a duráció, a gyárthatóság és a minőség, de mivel a terveket nem kellett sztenderdizálni, szélesebb formai skálán gondolkodhattak a tervezők.

A görög Point Supreme által tervezett *Arc*
Fotó: © Danyi Balázs

Annak ellenére, hogy a Haszkovó méretét tekintve meghatározó városrész, az épületek szövetéhez mégis nehéz a kapcsolódás. Hogy leegyszerűsítve fogalmazzunk: nincs olyan építészeti vagy természeti elem a környéken, amire emlékezni lehetne. A Haszkovóhoz fűződő emlékeknek nincs tárgyi fogódzója. A projekt alapötletéhez társuló tervezői narratívát Aldo Rossi 1966-os, *A város építészete* című könyve adta. Rossi szerint a legtöbb város egy hatalmas ember alkotta tárgy, aminek szüksége van olyan városi műtárgyakra, amik funkciójuktól függetlenül városi referenciapontként szolgálhatnak mind térben és mind időben. Olyan városi műtárgyakra, amelyek kapcsolódnak a hely történetéhez, így a kollektív és magánemlékek alappilléreiként működnek. Nem véletlen tehát, hogy a Paradigma Ariadné projektje éppen ilyen városi műtárgyak létrehozásával igyekezett pótolni a hiányt és segíteni a Haszkovó – elméleti alapon is – funkcionáló városrésszé válását.

Az EPS-ből (polisztirol habból) készült köztéri intervenciók szín- és formavilága egyszerű, de nem igyekeznek beleolvadni a lakótelep épített szövetébe. A tervezők nem próbálták véka alá rejteni, hogy az általuk létrehozott elemek

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

A spanyol MAIO ötlete mentén megvalósult *Medence*
Fotó: © Danyi Balázs

átgondolt, de utólagos, a tapasztalatokból építkező hiánypótlásként születtek. A *Medence*, a *Torony I–II.*, az *Arc* és a *Rom* mind-mind olyan „instagramozható” városi műtárgyak, amelyek a lakótelep identitásából táplálkoznak, de létrejöttük pillanatától kezdve meg is határozzák azt az identitást. Birtokolják a fotogén építészet „váó faktorát”. A közösségi médiafelületeken történő megosztás az épületek használatának immanens részévé vált, ezzel sajnos sok esetben inspirálva a közterek látványos, de olcsón kivitelezett, így rosszul öregedő alapanyagokból megvalósított kialakítását. Ahogyan a világ építészeti elemei szelfihelyszínné egyszerűsödnek, úgy válnak egyre ritkábbá az átgondolt, mégis „váó faktorral” rendelkező projektek. Persze ettől nem kizárt, hogy egy fotogén építészeti ötlet szorosabbá tegye a kapcsolatot a külvilággal – ahogy ez a haszkovói projekt esetében is történik. Hogyan? Habár a megvalósult tárgyakat kiegészítő és magyarázó szövegek már eltűntek a helyszínről, de felkerültek a projekt honlapjára, ahol a hozzájuk készült audioguide is hallgatható – hátterüket maga a lakótelep adja, az elemeket birtokba véve pedig éppen a lakótelepre nyílik kilátás. Az otthon maradókat pedig, ha kinéznek az ablakon, szórakoztatják a színes elemek.

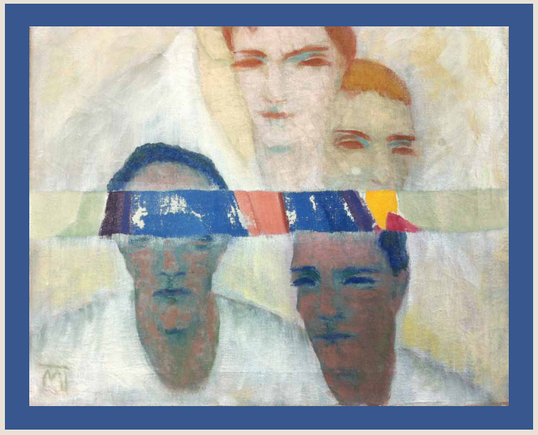
A Haszkovó lakótelep eredeti célja az volt, hogy gyorsan teremtsen otthont a dolgozóknak, ezzel minőségi ugrást is előidézve az életükben. Az újabb normákkal összevetve azonban sajnos a Haszkovó ma már alulmarad a megmérettetésben. A Paradigma Ariadné veszprémi projektje nemcsak azért különleges, mert izgalmas eszközökkel csatlakozik be a lakhatásról és az épített környezet életminőséget befolyásoló hatásairól folyó párbeszédbe, hanem azért is, mert igyekszik a lakótelep közegét elméleti síkról közelítve megfeleltetni az új normáknak. Sőt azért is, mert üdítő látni, hogy egy koronavírus előtti művészeti beavatkozás létjogosultságát éppen az a vírus húzza alá vastagon, amely olyan sok kulturális projekt vesztét és parkolópályára állását okozta. Bárcsak mindannyian Veszprémben lehettünk volna tavaszszal! A *Medence*, a *Torony I–II.*, az *Arc* vagy éppen a *Rom* elemein ücsörögve, egymástól tisztes távolságban élvezhettük volna a szabad levegőt.

B|BRAUN
SHARING EXPERTISE

A cikk megszületését a B.Braun támogatta

#kortárs
#képzőművészet #bázis
#vásár #tárlatvezetés
#mozi #előadás #zene
#gartenpajta #balaton
#kiállítás #GARTEN2020
#residentart #lovas

GARTEN
Kortárs képzőművészeti bázis 2020
www.garten2020.com
hello@residentart.com
-
2020.08.01-22.



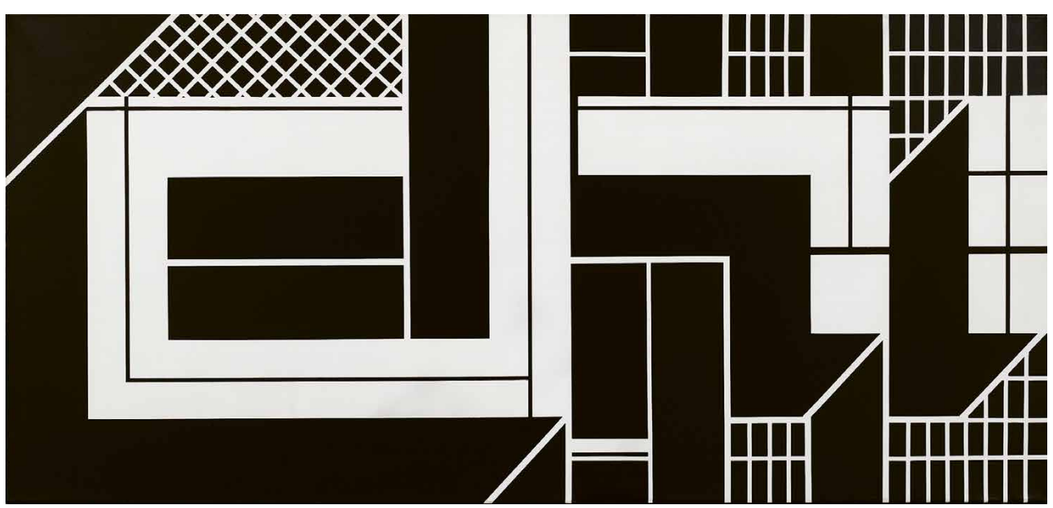
Mattis Teutsch
2020. 01. 24.
2020. 08. 30.
AVANTGÁRD ÉS KONSTRUKTÍV REALIZMUS
AVANT-GARDE AND CONSTRUCTIVE REALISM
Kassák Múzeum / 1033 Budapest, Fő tér 1.

Milyen változások indultak el egy eleve speciális helyzetben alakuló festői életműben egy nyugat-európai út, egy új munkahely, más művészeti ágak vagy akár nagy formátumú kortársak hatására? Főleg, ha olyan festőről van szó, aki elméleti alapokra, folyamatos kitekintéssel, következetesen építkezik.

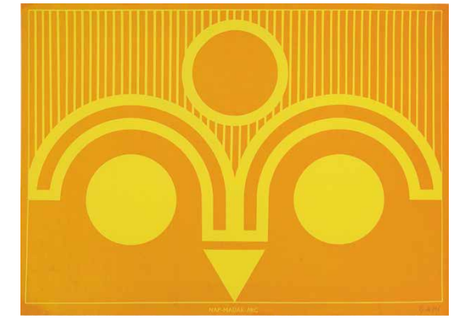
Balázs Kata

MAGA A MŰVÉSZET-TÖRTÉNET IS LEHET AZ ALKOTÓFOLYAMAT TÁRGYA

Beszélgetés Bak Imrével a nyolcvanas évekről



Bak Imre: *Fekete-fehér V.*, 1982, akril, vászon, 70 x 150 cm
Az acb Galéria és a művész jóvoltából / HUNGART © 2020



Bak Imre: *Nap-ember-arc (Motívumvariáció I.)*, 1977, szitanyomat, 75,5 x 55,5 cm
Az acb Galéria és a művész jóvoltából / HUNGART © 2020

Balázs Kata: Számodra mikor kezdődtek a nyolcvanas évek?

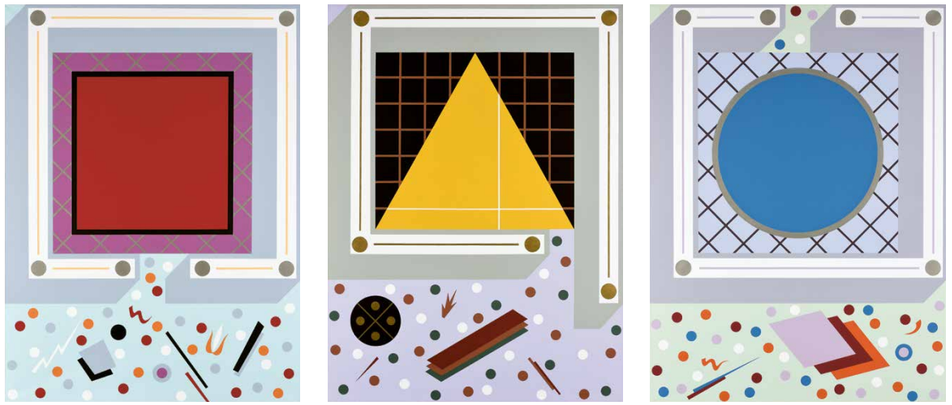
Bak Imre: Az én esetemben a nyolcvanas évek 1976-ban kezdődtek, de ennek volt előzménye az életemben, ahogy mindenki más esetében is. 1963-ban végeztem el a főiskolát, és addigra már körülnéztünk a környező országokban a kollégákkal. Az itthoninál frissebb művészeti élet uralkodott ezeken a helyeken, és összeszedtem erről némi információt mielőtt először Nyugatra mentem 1964-ben. Ezt megelőzően itthon fölkerestük az Európai Iskola mestereit, akiktől sokat megtudtunk a hazai és a nemzetközi modernizmusról.

Mi gyakorolt rád maradandó hatást ezen az úton?

Ez egy nagy európai körút volt, az első útlevéllel, amit sikerült 1964-ben megkapnunk. Ezzel keltünk útra Nádler István kollégámmal. Németországba utaztunk, én átmentem Angliába, aztán Párizsba, Dél-Franciaországba. Utána a Velencei Biennáléra utaztunk, ahol éppen Rauschenberg kapott nagydíjat. Akkor Szicíliáig végigvonatoztuk Olaszországot. Számomra a Tate Galleryben az akkor látott *54–64: Painting and Sculpture of a Decade* (*54–64: Egy évtized festészete és szobrászata*) című kiállítás iránymutató, elementáris élmény volt. Egyértelművé tette, hogy az ötvenes években az absztrakt expresszionizmus, tasizmus, informel mellett már teljes díszben jelen volt a pop-art, a minimal art, a hard edge és a colour-field painting is. Az a társaság is, amely az első Iparterv-kiállítást létrehozta, szintén találkozott az aktualitásokkal különböző úton-módon. A második Iparterv-kiállítás már egy másfajta fellépés volt, kicsit eltérő, kiegészített névsorral, a hetvenes években pedig folyt mindez tovább a koncept irányába. Akkor négy-öt éven keresztül nem festettem képeket, hanem szöveges, fotós anyagokat készítettem. Így jutunk el ’76-hoz, amikor a „modernista korszakomnak” a meghaladása időszerűvé vált számomra, ahogy az a nemzetközi művészetben is lezajlott.

Mi történt ’76-ban?

’67-ben megnősültem, és ’69-ben született a gyerekem, így meg kellett teremtenem a megfelelő anyagi feltételeket. Festmények eladása reménytelen volt, és ezért – nem pedig azért, hogy a rendszert kiszolgáljam, ahogy az nemrégiben *A kettős beszéden innen és túl* című kötetben megjelent – szegődtem el a Népművelési Intézetbe ’74-ben, ahol aztán ’79-ig dolgoztam. (Előtte alkalmi munkákból éltem.) Itt izgalmas munka folyt, és meglepő módon jó légkörben. Az is véletlen, hogy a politikának az volt a szándéka a hidegháborúnak ebben a kicsit lazább időszakában, hogy Nyugat felé nyisson, hiszen onnan várták a pénzt. Az Intézetben tapasztaltak ahhoz a kérdéshez vezettek, hogy milyen módon tudom meghaladni a saját modernista időszakomat. Kellettek hozzá inspirációk, szerencsés konstellációk. Vitányi Iván, aki rendelkezett megfelelő pártkapcsolatokkal, miközben nyitott szellemű ember volt, maga köré gyűjtött olyan művelődéskutató fiatalokat, akik révén pillanatok alatt betört az Intézetbe a strukturalizmus, a strukturális antropológia. Ez hozzájárult ahhoz, hogy elkezdődött a népművészeti motívumok vizsgálata új szempontok szerint. Nem úgy, ahogy az ötvenes években zajlott, vagy nacionalista módon, hanem a bartóki út szerint, amiről én korábban Korniss Dezsőtől sokat hallottam. Ott indult el a táncház-mozgalom, a fiatalok jó hangulatú, lendületes, kicsit hippis mozgalma. Engem is elkapott ez a dolog, a konceptuális előtanulmányok pedig segítettek benne. Ilyen volt a *Nap-madár-arc* motívum, amit a hard edge-es technikámmal átírtam, a nagyon ősi és a nagyon aktuális összekapcsolásának szándékával. Ezekből az elképzelésekből aztán nagy méretű képek születtek. A ’76-os sorozatból egy kép a Tate-ben van már. A konceptet illetően nagy segítségemre volt, hogy már főiskolás



Bak Imre: *Bauhaus I.*, 1988, akril, vászon, 200 x 150 cm, *Bauhaus II.*, 1988, akril, vászon, 200 x 150 cm, *Bauhaus III.*, 1988, akril, vászon 200 x 150 cm
Az acb Galéria és a művész jóvoltából / HUNGART © 2020

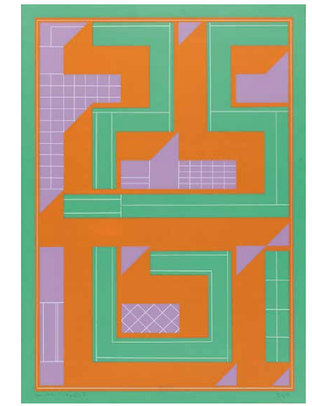
koromban megismertem Hamvas Béla írásait és a dualisztikus mellett az analógiás gondolkodást, amely szerint bizonyos motívumok, jelek analóg sorok révén szinte a végtelenre futnak ki. A jel maga fölvehet nagyon sokféle jelentést. A jelnek ez a rétegzettsége jellemezte az ősi kultúrákat. Aztán a posztstrukturalizmus, amiben a jelek jelentésanyaga és annak stabilitása vált kérdésessé, hozzákapcsolódott ezekhez a kutatásokhoz, gondolkodásmódhoz. A posztmodern forradalmát a nyelvészet indította el, Saussure, Jakobson, majd Derrida logocentrizmus elleni fellépésével egyszerre minden nyelvi rendszerré vált. Már Lacan is azt mondja, hogy a tudatalatti is jelek halmaza, és ilyen alapon kell vizsgálni. Lyotard pedig azt mondja, hogy úgy küzdenek az emberek az információért, mint korábban a területekért. Ez azóta persze sokat változott, hiszen az információ megszerzése alapvető kérdés a gazdaságban, politikában, kultúrában. Mivel nekem a saját modernizmusommal kellett szembenéznem, meg kellett értenem ennek az egésznek a szellemi hátterét. Azt, amiről most beszéltem, de közben azt is, hogy hogyan lehet ezt a problematikát vizualizálni.

Milyen utakon találkoztál a posztmodern elméletével és művészetével?

Bonito Oliva transzavantgárdról szóló könyve, amely '80-ban jelent meg, fontos volt ebben a folyamatban.[1] A '81-ben rendezett *New Spirit in Painting* (*Új szellem a festészetben*) című kiállítást ugyan nem láttam Londonban, de a következő évben a berlini Gropiusbauban rendezett *Zeitgeist* (*Korszellem*) címűt igen. Ezek az új festészeti képek őrületes méretűek és iszonyatos intenzitással szóltak a falakon. Lenyűgöző volt számomra az erő, amit az ezeken a kiállításokon részt vevő fiatalok képviseltek. Ugyanakkor pánik tört ki rajtam, hiszen ez expresszív és figuratív festészet. Gyorsan kiderült, hogy ez csak a formai része a kérdésnek, hiszen az olaszok a saját metafizikai, futurista művészetüket, a németek meg a korai expresszionizmust próbálták előbányászni. Arról, ami a modernizmusban tilos volt, vagyis a visszatekintés a korábbi időszakokra, és arról, hogy az élet minden területe a művészet számára vizsgálat tárgyává válhat, most kiderült, hogy ez maga a művészet. Illetőleg, hogy a művészettörténet is lehet vizsgálat tárgya. Húsz-egynéhány hommage-képet festettem, hogy megértsem, hogyan lehet használni a művészettörténet korábbi eredményeit vagy fázisait. Ilyen módon jól látszott, hogy egyrészt manierista módszerrel, ami valamilyen korábbi stílus, manír használatát jelenti egy másféle cél érdekében, másfajta jelentésanyaggal. Ha különböző helyekről veszek idézeteket egyidejűleg, abból pedig újfajta eklektika lesz. Kezdtem rájönni, hogy az eklektika és a manierizmus jelent számomra lehetőséget, és ezt később megerősítette a Peter Weibel által rendezett *Pittura/Immedia* című kiállítás, amit '95-ben a Műcsarnok mutatott be. Ennek a katalógusában mondja Weibel, hogy ma már minden kép alatt rejtőzik egy másik kép, egy mediális vagy egy művészettörténeti. Engem ez a második érdekelt jobban. A nyolcvanas években festett képeim esetében azt akartam, hogy azok nagyon radikálisan különbözzenek a korábbi fázisban készültektől; hetet-havat összehordtam a képeimen, hogy az eklektika, az idézetek, a különböző manierisztikus anyagok felhasználásával radikálisan mást mutassanak, mint a korábbiak.

Az építészetnek különleges szerepe van a nyolcvanas években készült képeiden. Hogy kapcsolódik mindehhez az építészet?

Bak Imre: *Vörös négyzet*, 1988, akril, vászon, 80 x 120 cm
Az acb Galéria és a művész jóvoltából / HUNGART © 2020



Bak Imre: *Geometrikus kalligráfia III.*, 1982, tempera, szitanyomat, 70 x 50 cm
Az acb Galéria és a művész jóvoltából / HUNGART © 2020

A főiskolán Pogány Frigyes tanított építészettörténetet, aki rendkívül szuggesztív ember volt. Onnantól kezdve mindig figyeltem, hogy az építészet milyen irányban mozog, úgyhogy hamar találkoztam azzal, hogy a posztmodern építészet és dizájn (Ettore Sottsass vagy Alessandro Mendini) milyen elképesztő újdonságokkal tud előállni. Elég Venturi „a kevesebb unalmas" szlogenjére gondolni a „kevesebb több" modernista kijelentésével szemben. A Phaidonnál 2020-ban jelent meg egy könyv a posztmodern építészetről,[2] ami jelzi, hogy az építészetben már újra terítékre került a nyolcvanas évek. Jencks azt mondja, hogy '72-ben ért véget a modernista építészet, amikor fölrobbantottak egy lakótelepi épületet St. Louisban. Jencks alapján, aki az összes posztmodern variációt megpróbálta rendszerezni az építészetben, sok ismeretet szereztem a témáról. Ha elmélyülsz a posztmodern építészetben és dizájnban, akkor kiderül, hogy nagyon sok mindent csentem el onnan: ötleteket, díszítéseket, ornamenseket. Azt, hogy hogyan lehet egy hagyományosnak tekinthető geometrikus formát megbolondítani, a díszítéssel megkérdőjelezni annak a formának a stabilitását és a korábban hozzá társított jelentését. Többek között Graves, Rossi és Botta jelentenek jó példát ezekhez. Mert ennek is volt már hagyománya: a Bauhausban kidolgozták annak a vizuális nyelvnek az alapelveit, amelyek szerint tudjuk, hogy hogyan lehet nézni egy geometrikus formát, illetve értelmezni egy ilyen jelet. Ahogyan a posztstrukturalizmus fölborította ezt a biztonságérzetet, az építészek és a dizájnerek a hagyományos formák díszítésével bizonytalanították el azt a szándékot, hogy a stabilitás és örökérvényűség ideáit kergessük. A különböző helyekről, kultúrákból, időszakokból vett díszítményekkel ezt a zűrzavart nagyon szépen elő lehet idézni vizuálisan. Én is ezzel kísérleteztem jó pár évig. Az első lépések nem voltak könnyűek. Azok a (formázott és téglalap-vásznakra készült) munkáim, amiket geometrikus kalligráfiának hívok, úgy készültek, hogy elkezdtem feldíszíteni őket ugyanazon formából kiinduló, de más-más struktúrákkal. Volt köztük képekből összeállított olyan fríz, ami körbefutott a falon egy Műcsarnokban rendezett kiállításon, harminc folyóméteren.[3]
Utólag rájuk nézve ezek a motívumok akár épületként is működhetnének, megépíthetőek lehetnének. A dizájn akkor meghökkentő színvilága is kiindulópontot jelentett a számomra. Aztán felfedeztem, hogy absztrakt változata is van a figuratív-expresszív művészetnek. Az egyik ilyen a pattern painting, amiről a Ludwig Múzeum *Mintázat és dekoráció* címmel rendezett egy januárban zárt kiállítást, a másik a neo-geo, de ezek nem tudtak igazán érvényre jutni a figuratív festészet mellett. Peter Halleyt, akiről írtam is,[4] és Imi Knoebelt korán felfedeztem magamnak. Nem sokan, hatan-nyolcan foglalkoztak akkor geometriával. Ez nem az a túldíszített geometria volt, mint amivel én kísérleteztem, és ők nem az építészetből vagy dizájnból vették az inspirációt, hanem megpróbáltak erre a geometrikus rendszerre rávetíteni egy társadalmi, szociális szempontból jelentős mondanivalót.

Hegyi Lóránd tevékenységével szokás azonosítani a hazai új festészet megerősödését és térnyerését. Ugyanakkor számos vonatkozásban Néray Katalin, de többek közt Gyetvai Ágnes és Simon Zsuzsa is hasonló irányt képviseltek. Hogyan látod ezt a mából visszatekintve?

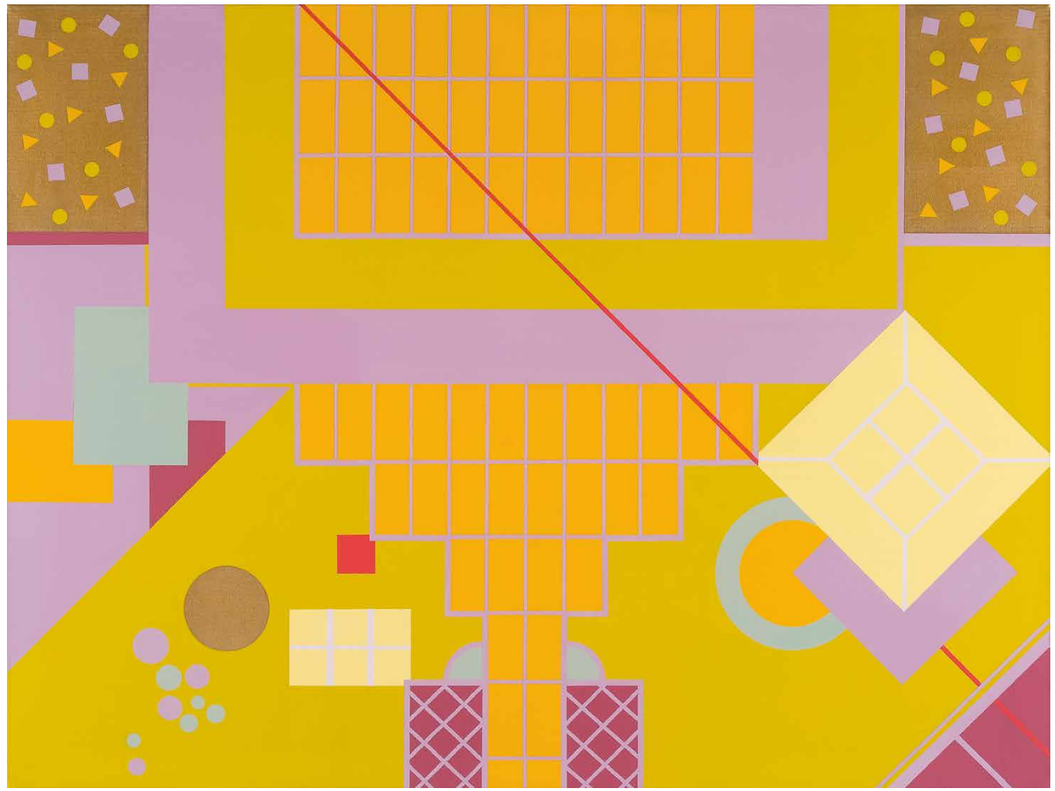
A legtöbb információval Lóránd rendelkezett, tapasztalatait, információit könyvekben, publikációkban közölte.[5] Simon Zsuzsa a Népművelési Intézet munkájában aktívan részt vett, de nem volt igazán teoretikus alkat, pedig jó íráskészsége volt, jó cikkeket írt. Kár, hogy Gyetvai, aki nagyon tehetséges ember volt, olyan korán ment el. Az biztos, hogy Lórándnak szüksége volt partnerekre, és ez az egész történet sok szempontból csapatmunka volt. Maguk a művészek is aktívan vettek részt ebben, Birkás Ákos, például. Én a nyolcvanas évek első felében rendszeresen írtam posztmodern jelenségekről[6], mert ez akkor újdonságnak számított. Amikor megértettem valamit, igyekeztem megírni, ami abban is segített, hogy a magam számára is tisztázhassam a felmerülő problémákat. A nyolcvanas évek elejére összejött itt egy olyan társaság – nem csapat, mert ez több, párhuzamosan, különböző felfogások szerint működő közösség volt –, akik rendelkeztek információkkal, illetve előzetes tapasztalatokkal. Néray Katalin 1982-ben osztályvezetőként került a Műcsarnokba, 1984-től volt igazgató. Elég hamar sikerült egy olyan nemzetközi kapcsolatrendszert kialakítania, ami a személyes presztízsen alapult. Hans Ulrich Obrist publikált egy cikket pár évvel ezelőtt itt Magyarországon, ahol leírta, hogy kezdő kurátorként mennyit tanult Néraytól.[7] Kati a nagyon bizonytalan politikai körülmények között is tudott fontos és aktuális kiállításokat hozni Budapestre. Amikor '86-ban négyen szerepeltünk a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában,[8] az utolsó pillanatig bizonytalanságot okozott, hogy nem sokkal korábban még „tűrt"-nek számító művészek képviselik Magyarországot. A katalóguson is látszik, hogy pénz sem volt rá. Ez a szereplés ugyanakkor szinte lavinát indított el, mert rengeteg meghívást kaptunk utána szerte a világban, esetenként már tíz-tizenöt művész részvételével. Többek közt Néraynak, de már korábban Romváry Ferencnek is köszönhetően, elindult egy nemzetközi fellendülés, megszaporodtak a nemzetközi kapcsolatok, külföldi szakemberek jöttek Magyarországra körülnézni.

Az új szenzibilitás kiállítások[9], a két nagy tárlat, a *Frissen festve – a magyar festészet új hulláma*[10] és az *Eklektika '85*[11] reprezentatív bemutatói voltak az új festészetnek Magyarországon. Milyen emlékeid vannak ezekről a kiállításokról?

1983-ban a szentendrei Vajda Lajos Stúdióban heten rendeztünk egy kiállítást.[12] A katalógusban először fogalmazódtak meg gondolatok az új helyzettel kapcsolatos művészeti problémákról. 1984-ben a Pécsi Galériában négyünk munkáiból rendeztek kiállítást.[13] A Fészek Galériában a háromrészes *Kép '84* című kiállítássorozaton már tizenhárom művész szerepelt.[14] A katalógus előszavát Hegyi Lóránd írta. 1985-ben a grazi múzeum igazgatója, Wilfried Skreiner válogatásában jött létre egy kiállítás *Drei Generationen ungarischer Künstler* (*Magyar festők három nemzedéke*) címmel a grazi Neue Galerie am Landesmuseumban, húsz művész részvételével. A kiállítást a Műcsarnok is bemutatta ugyanebben az évben.[15] Wilfried Skreiner aktív résztvevője volt a magyar művészet nemzetközivé tételének. Évente meghívott művészeket a grazi festőhetekre. '73-ban én is részt vettem ezen a sorozaton, úgyhogy személyes kapcsolatom is volt vele, nagyon sokat segített akkor a nyugati kollégák felszabadultságával való találkozás. A *Frissen festve* című kiállítást az Ernst Múzeum rendezte, ez már valóban reprezentatív volt: tizenöt művész szerepelt ott. 1986-ban a Nemzeti Galériában az *Eklektika '85* című kiállításon már harminchárom művész képviselte az új szemléletmódot. Ez azért fontos, mert többször próbálták úgy beállítani, hogy ez a csoportosulás „Hegyi embereiből", csupán néhány művészből állt. Valójában sokkal szélesebb kört érintett, főleg, ha az alternatív közeget, az ott zajló mozgásokat is hozzákapcsoljuk. 1986-ban a Velencei Biennálé Magyar Pavilonjában rendezett kiállítás újabb lendületet adott a magyar kortárs művészet iránti nemzetközi érdeklődésnek. Az 1987-es esslingeni kiállításon[16] kívül számos németországi nagyvárosban nyílt kortárs magyar kiállítás különböző névsorokkal. De Amszterdamban[17], Prágában[18], Koppenhágában[19] vagy Szöulban[20] is. Ezek azok, amelyeken én is részt vettem, de természetesen említhetnék továbbiakat is. A rendszerváltozás ezt a folyamatot akasztotta meg. Az Antall-kormánynak és Fekete György helyettes államtitkárnak más elképzelései voltak a magyar művészetről. Néray Katalint eltávolították a Műcsarnokból, az őt követő igazgatók nem tudták átvenni az ő kapcsolatrendszerét, mert az a személyes presztízsen alapult. A Műcsarnok elszakadt a nemzetközi hálózattól, Hegyi Lóránd pedig 1990-ben Bécsbe távozott, ahol a Mumok igazgatója lett.

Az új szenzibilitás jelenségét számos vita övezi, megítélését illetően hiányzik a konszenzus. Hogyan látod ezt a kérdést mai szemmel?

A rendszerváltás körüli átmenetben felerősödtek a mesterségesen előidézett generációs feszültségek. A gender és egyéb studiesokon nevelődött „társadalomkritikus neokoncept" művészek és a bizniszre utazó „konzervatív formalisták" vélt csoportjainak szembeállítása, generációk művészi teljesítményének megkérdőjelezése nem vitt előre, csak kártékony volt. Pedig 1991-ben a Kunst Európa nemzetközi rendezvénysorozatában a Kunstverein Bremen igazgatója, Siegfried Salzmann tizennyolc, különböző generációból származó magyar művészt hívott meg[21]. A fellendülésnek tehát gyorsan vége lett. Ez a megváltozott helyzet évtizedekre vetette vissza a magyar művészet nemzetközi kapcsolatait, és ez nem csak a politika felelőssége. Egyénileg voltak még lehetőségek. Magam már korábban, 1983-ban a Józsefvárosi Galériában és Bécsben a Galerie Steinekben[22] mutattam be munkákat. '87-ben a Műcsarnokban, '88-ban a Pécsi Galériában szerepeltem.[23] Nyugat-Berlinben is volt (átmenetileg) kapcsolatom az Heremitage galériával[24], '89-ben és '90-ben pedig Nádler kollégámmal Komarnóban[25] és Karlovy Varyban[26] nagyobb anyagot mutattunk be.



Bak Imre: *Posztgeometria*, 1982, akril, vászon, 120 x 160 cm, Muzeum umení, Olomouc
A művész jóvoltából / HUNGART © 2020

A nyolcvanas évek alternatív kultúrája hogyan viszonyult a nagy festészeti kiállításokhoz, a hozzájuk kapcsolódó eseményekhez?

Az én magánéletem nem tette lehetővé, hogy sokat járjak az FMK-ba vagy alternatív koncertekre, de ez nem azt jelentette, hogy ne lett volna tudomásom róluk, vagy ne lett volna valamilyen módon kapcsolatom Vetővel, Zuzuval (Méhes Lóránt), Szirtessel vagy éppen a Rabinext Stúdióval. A főiskolán semmit nem tanultam a művészetről, a profizmus feltételei pedig utána sem voltak adottak itthon. Nem lehetett a művészetből megélni, és információzárlat volt. Ennek ellenére a '64-es londoni kiállítás, amelynek akkora hatása volt rám, megmutatta, hogy lehet szisztematikusan felépített szakmai programmal dolgozni, ami tudomásul veszi a művészettörténet korábbi eseményeit és igyekszik fölkészülni technikai, mesterségbeli szempontból is. Éveken, évtizedeken keresztül azt figyeltem idehaza és a világban is, hogy az ilyen típusú gondolkodás és az ennek a jegyében készült művészeti produktumok hogy néznek ki és milyen inspirációt jelentenek számomra. Ez Magyarországon nem hangzik jól. Itt mintha az adna rangot, ha a saját találmány, soha nem látott különlegesség létrejötte hangsúlyozódik, és nem az építkező karakterű művészeti tevékenység. Pedig olyan nincs, hogy valamit kitalálok, ami előtte soha nem volt. Magyarországon kettősség vagy párhuzamosság uralkodott, amiben a professzionális megnyilvánulásnak nemigen voltak meg a lehetőségei, intézményes lehetőségei pedig végképp nem, és alternatív helyszínekre kényszerültek azok is, akik egyébként máshogy pozicionálták volna magukat. Talán a vadabb, alternatív mozgásnak szélesebb

Bak Imre: *Jó éjszakát*, 1985, akril, vászon, 200 x 150 cm, Musée d'art contemporain de Lyon
A művész jóvoltából / HUNGART © 2020

terep, közeg jutott, és intenzívebb volt a reagálás is az ilyesfajta tevékenységre. Ugyanakkor fontos hozzátenni, hogy az *Eklektika '85* kiállítás meggyarapodott létszámán túl legalább ugyanilyen létszámban dolgoztak alkotók, akik nem fértek bele ebbe a kiállításba sem vagy éppen alternatív jellegük miatt maradtak ki.

A kiállítások résztvevőit nézve ugyanakkor úgy tűnik, hogy nagy volt az átfedés ezek között a rétegek között, a platformok is hasonlóak voltak. Érvényes az „alternatív" / „nem alternatív" különbségtétel?

Az életformánkat természetesen meghatározta a politikai rendszer, a keretek ki voltak jelölve. Ugyanabban a ketrecben járkáltunk, de a lázadás, tiltakozás módjai különbözőek voltak. Voltak radikálisabb tiltakozások és voltak szelídebbek. Valójában majdnem mindegy, mert ha az ember ragaszkodott az autonómiájához, a szakmai függetlenségéhez, az politikai tett volt, amiben a radikális és kevésbé radikális lázadások összeértek. Az információzárlat ellenére ebben a szorításban több tucat ember hasonlót gondolt aktuálisnak és a korszellemnek megfelelőnek. Nehéz megragadni, hogy milyen úton-módon járta át mindez az akkori hazai kultúrát, aminek minden nehézség ellenére volt egy nagyon karakteres hangulata.

Ma hogyan értékeled ezt az időszakodat?

Számomra a nyolcvanas évek művészete különleges élmény volt. A korábbi kortárs művészeti helyzetben még voltak támpontjaim, referenciáim. A hatvanas években Noland vagy Stella. Hozzájuk képest próbáltam személyes és sajátos lenni. A nyolcvanas években az új expresszív, figuratív festészetben nem találtam hivatkozási lehetőséget. Az építészet és a dizájn is csak fontos inspirációt jelentett, a festészetben azonban egyedül éreztem magam. Ismeretlen területre tévedtem, ami kicsit rémisztő volt, ugyanakkor ebbe az új művészeti világba csöppenni örömteli és lelkesítő helyzetet is jelentett. Magamat is megleptem azzal, hogy ösztönösen ráéreztem új formai, képi rendszerekre. Ma már persze biztosabban mozgok új terepen az akkori gondolkodásmódom továbbvitelével. Ezért gondolom azt, hogy a nyolcvanas évek, amelyek számomra '76-ban kezdődtek, a mai napig sem értek véget.

Az említett kiállítások kiállítói névsorai az *Artmagazin Online*-on megjelent változatban olvashatók.

| 1 Achille Bonito Oliva: *La Transavanguardia Italiana / The Italian Trans-avantgarde.* Giancarlo Politi Editore, 1980 **| 2** Owen Hopkins: *Less is a Bore. Postmodern Architecture.* Phaidon, 2020 **| 3** *Fehér-fekete*, Műcsarnok, 1982 **| 4** Bak Imre: Posztmodern négyzetek, avagy a metafizika aktualitása. In: *Bak Imre 2001–2003*, 2003 **| 5** Hegyi Lóránd könyvei (válogatás): *Új szenzibilitás. Gyorsuló idő.* Magvető, 1983. *Avantgarde és transzavantgarde.* Magvető, 1986; *Utak az avantgárdból.* Jelenkor, 1987; *Élmény és fikció.* Jelenkor, 1991 **| 6** Bak Imre írásai a posztmodernről (válogatás): Posztmodern. In: *Magyar Építőművészet,* 1983/1.; Nem stílus, hanem helyzet. In: *Ipari Forma*, 1986/3.; A 80-as évek fordulata. In: *Belvedere*, 1989/3. **| 7** Hatalma csak a művészetnek van – portré Hans Ulrich Obristról. In: *Műértő*, 2014. július–augusztus **| 8** XLII. Biennale di Venezia, Ungheria: Bak, Birkás, Kelemen, Nádler, 1986. Nemzeti biztos: Néray Katalin (Műcsarnok) **| 9** *Új Szenzibilitás I.*, Fészek Galéria, 1981. Résztvevők: Borbás Klára, Halász Károly, Kalmár István, El Kazovszkij, Keserü Ilona, Korniss Dezső, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Tandori Dezső, Záborszky Gábor; *Új Szenzibilitás II.*, Ófudai Pincegaléria, 1983. Résztvevők: Borbás Klára, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Záborszky Gábor; *Új Szenzibilitás III.*, Budapest Galéria Lajos utcai Kiállítóháza, 1985. Résztvevők: Ádám Zoltán, Birkás Ákos, Borbás Klára, Bullás József, Cseszlai György, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Koncz András, Mazzag István, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor; *Új Szenzibilitás IV.*, Pécsi Galéria, 1987. Résztvevők: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Borbás Klára, Bullás József, Cseszlai György, Fehér László, Károlyi Zsigmond, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Klimó Károly, Koncz András, Kovács Attila, Mazzag István, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szirtes János, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor. A kiállításokat rendezte: Hegyi Lóránd **| 10** *Frissen festve: a magyar festészet új hulláma,* Ernst Múzeum, Budapest, 1984. Rendezte: Jerger Krisztina, kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Halász Károly, Hencze Tamás, Kelemen Károly, Mazzag István, Méhes Lóránt – Vető János, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Roskó Gábor, Szirtes János. **| 11** *Eklektika '85,* Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1986. Rendezte: Hegyi Lóránd, Dévényi István, kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Barabás Márton, Birkás Ákos, Bullás József, Cseszlai György, Erdély Miklós, Fehér László, Galántai György, Gulyás Gyula, Halász Károly, Hencze Tamás, Kalmár István, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Klimó Károly, Kocsis Imre, Komlódi István, Koncz András, Mazzag István, Molnár Sándor, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Pinczehelyi Sándor, Pollacsek Kálmán, Sebestyén Zoltán, Soós Tamás, Szabados Árpád, Szirtes János, Szőnyei György, Szörtsey Gábor, Záborszky Gábor **| 12** *Rabinext Stúdió a Vajda Lajos Stúdióban*, Vajda Lajos Stúdió, Szentendre, 1983. **| 13** *Bak Imre, Birkás Ákos, Molnár Sándor, Szirtes János: Festmények és rajzok*, Pécsi Galéria, Pécs, 1984. Szervezte: Birkás Ákos **| 14** *Kép '84,* Fészek Galéria, Budapest, 1984. Rendezte: Birkás Ákos, Hegyi Lóránd, kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Halász Károly, Kelemen Károly, Mazzag István, Méhes Lóránt, Nádler István, Pinczehelyi Sándor, Szirtes János, Vető János **| 15** *Drei Generationen ungarischer Künstler*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1985. *Pillanatkép: Magyar festők három generációja*, Műcsarnok, Budapest, 1985. Kurátor: Wilfried Skreiner, kiállító művészek: Ádám Zoltán, Bak Imre, Birkás Ákos, Bullás József, Erdély Miklós, Fehér László, Halász Károly, Hencze Tamás, Jovánovics György, Kelemen Károly, Keserü Ilona, Koncz András, Mazzag István, Méhes Lóránt – Vető János, Mulasics László, Nádler István, Ősz Gábor, Soós Tamás, Szirtes János **| 16** *Neue Sensibilität: Ungarische Malerei der 80er Jahre*, Esslingen, Galerie der Stadt, Villa Merkel; Austellungshalle, Dortmund, 1987. Koncepció: Hegyi Lóránd, Alexander von Tolnay, szervezte: Néray Katalin **| 17** *Budapest'88. 8 hongaarse schilders*, Arts et amicitiae, Amszterdam, 1988. **| 18** *Ma'darské vytvarné umeni XX stoleti (1945–1988),* Národní Galerie, Prága, 1989. **| 19** *Triumf, a lakhatatlan: Kortárs dán és magyar művészet*, Műcsarnok, Budapest. *Triumf, det ubeboelige: Nutidig dansk og. ungarsk kunst*, Koppenhága, Udstillingsbygning Ved Charlottenburg, 1990. Rendezte: Kirsten Dehlholm **| 20** *Mai magyar művészet*, Walker Hill Art Center, Szöul, 1989. **| 21** *Kunst, Europa: Ungarn*, Kunstverein Bremen, 1991. Kiállító művészek: Bak Imre, Birkás Ákos, Fajó János, Fehér László, Haraszty István, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Nádler István – Bachman Gábor, El Hassan Róza, Kovács Attila, Megyik János, Nemes Csaba, Rajk László, Sass Valéria, Sugár János, Szalai Tibor, Veress Zsolt **| 22** *Bilder, Collagen, Grapik 1980–1983*, Galerie Steinek, Bécs, 1983 **| 23** *Bak Imre kiállítása*, Műcsarnok, Budapest 1987. Pécsi Galéria, Pécs, 1988 **| 24** *Imre Bak: Gemälde 1984–86*, 1987; *Imre Bak: Gemälde*, 1988; *Künstler aus Ungarn*, 1988 **| 25** Podunajske Muzeum, Komarno, 1989 **| 26** Galerie Umeni, Karlovy Vary, 1990

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:** Tranzit Art Café

Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCS

Emberarcú virágok, szalamandrák, hermafroditák, kedves torzszülöttek, felszabadító démonok – művészet, ami a káoszra nyit kaput. Vagy mi van, ha amit eddig káosznak gondoltunk, közelebb van hozzánk, mint a rend?

Molnár Ráhel Anna

MINT AHOGY EGY KALEIDOSZKÓP VÁLTOZÓ KÉPEIVEL JÁTSZADOZNAK

Jegyzetek Ulbert Ádám művészetéhez

Ulbert Ádám: *Thalassa II. / Hal, Vulkán, Ikrek – Kapcsolat és szeparáció (a Hallal)*, 2017, olaj, vászon, 130 x 85 cm
© Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

Ulbert Ádám: *Szalamandra. A szalamandra eljövendő korszakához* sorozat, 2019, olaj, vászon, 90 x 75 cm
Fotó: © Wéber Áron, © Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

Ulbert Ádám az elmúlt években szórványosan jelent meg budapesti önálló és csoportos kiállításokon. A Hollandiában élő képzőművész először kultúrantropológiát és filmelméletet tanult az ELTE-n, később a MOME-n, majd az amszterdami Sandberg Instituutban végzett művészeti tanulmányokat. Több mint tíz éve él kétlaki életet. 3D animációkat, rajzokat, festményeket, szobrokat és szövegeket összekapcsoló sorozataiban (pontosabban inkább műcsoportjaiban) az átmenet és átmenetiség felületeit, a különböző diszciplínák átfedéseinek finom szövedékét vizsgálja, szedi darabjaira és helyezi új hálózatokba. A látszólag hermetikus felosztások és kulturális narratívák töréspontjai érdeklik. Szerteágazó esztétikai, filozófiai, kultúr- és eszmetörténeti referenciagyűjteménye a vallástörténet, a hiedelemvilág, a folklór és a tudatalatti ingoványos tartományainak egymás mellé rendelésével kérdőjelezi meg a bináris, modernista felosztásokat. Egy ilyen gyűjteményről pedig nem könnyű írni. Sőt nagyon nehéz, mert a kutató nézőpontjából az elméleti szerzők (Foucault, Bataille, Bruno Latour) hivatkozásaival gazdagon ellátva ugyan, de Ulbert műveinek kiemelt csomópontjai mégis a mágia és szellemvilág szférájához kapcsolódnak.

Az egyik ilyen csomópont az alkímia tudománya – ami a mai köztudatban a „rendes” tudományokhoz képest okkultista szemfényvesztés. A középkor terméke, sötét, titokzatos áltudomány, amely szándéka szerint a fémet arannyá változtatja és mesterséges életelixírrel segít elkerülni a halált. Egyszóval fekete mágia. De közben változó, végső soron a lélek megtisztításán, felmagasztosításán fáradozó metafizikai módszertan is, *„amely szerint addig nem láthatod át az egészet, nem juthatsz el a lényegig és nem értheted meg a valóságot, ameddig nem számoltál az összes lehetséges tényezővel”*.[1] A különböző szubsztanciák anyagváltozását nemcsak megfigyelő, de irányító alkimista tekintet koncentrált formában a *Párbeszédes együttbomlás*ban (Trapéz Galéria, 2013) öltött testet. A kiállítás egy, a rózsakvarc különböző sík és térbeli alakváltozatain végzett tudós vizsgálódás modellje. Kimért, elemző figyelemtér, amely a kvarc átlényegülését pásztázza tiszta munkaasztalon. Az a törekvés, hogy a kép, a videó (3D vagy akvarell animációk) és a szobor horizontális hálózatát alkossa meg, Ulbert művészetében központi probléma. De míg 2013-ban a mediális átjárhatóság az alkimista tudományosság konkrét témáján keresztül jelent meg, az alkímia mint forrás egy szellemi lényeg keresésébe, a mediális alakváltás pedig prehistorikus állatábrázolások, a különböző vallások és a jungi pszichoanalízis szimbolikájának furcsa, archaikus útvesztőjébe kerül át.

Részlet Ulbert Ádám *Párbeszédes együttbomlás* című kiállításából, Trapéz Galéria, 2013
Fotó: © Karádi Róbert, © Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

Ulbert Ádám: *Thalassa I. / Subliminal Intruder* (*Tudatküszöb alatt betolakodó*) – Iguana, fa, neon, poliuretán gumi, 190 x 50 x 60 cm, Futura Karlin Studios, 2016
Fotó: © Tomáš Souček / © Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

A szellemi világ útvesztőjét a szörnyeteg nyitja meg – a torzszülött egyet jelent a másikkal, az ismeretlennel és a krízissel, amelyet bevezet. Mi lenne, ha a különböző kultúrákat nem azok lokális sajátosságai, történelmi adatai alapján próbálnánk olvasni? Sőt mi lenne, ha egyáltalán nem is a kultúrákat néznénk, hanem a szörnyeket, amelyeket teremtettek?[2] Ezeket a szörnyeket – az alkímia tudományos torzszülöttjeit – a *Párbeszédes együttbomlás*ban finoman érinti Ulbert, majd viszi tovább és engedi őket szabadjára *Thalassa* című dupla sorozatában. A rózsakristály helyét a mélytengeri élővilág csonka alakjai veszik át, pasztellrajzokon és fából, fémből épített, neonvilágított totemeken jelennek meg, terjednek szét. Középen képernyő, rajta narrált film forog egy visszafelé folyó őstengerben. Olyan történetek és képek kapcsolódnak egymáshoz, majd omlanak össze, mint amilyen a gerincoszlopban folyó víz, s annak molekuláris szerkezetében tárolt ősemlékezet; vagy a tudatosodás traumája Hulk, Dr. Strange és Mr. Hyde történetén keresztül, ahol Hulknak saját szörnyeteg perszónáját kell öntudatra ébresztenie, hogy kijusson a peremvidéken töltött száműzetésből. A matéria alakváltásának korábban precízen, matematikai pontossággal kimunkált képletét itt a merengés váltja fel: egy, a psziché konkrét határvonalairól és a kollektív emlékezetről, a tudat innenső és túlsó oldaláról szőtt hosszú, asszociatív hivatkozási szövet. Ulbert a természet és kultúra, ösztönvilág és értelem határvonalára helyezi a szörnyet, de helyzetét nem mint száműzetést képzeli, inkább látja „messenger"-nek, hírvivőnek (mint amilyen a mitológiában Hermész). Nála a torzszülött kedves, a démon felszabadító, közvetítő szereplő, aki a káosz felnyitásával láthatóvá teszi a látszólagos ellentétek (élet és halál, férfi és nő, mágia és tudomány) egységét.
Ulbert világában a művészi közlés rizomatikus forma – a gombákéhoz hasonló hálózat, amelynek nincs gyökérközpontja, ehelyett horizontálisan, megannyi kapcsolódási pontban fut szét. Furcsa animizmusában a szellem kultúrtörténeti karakter, teremtő erő. Tulajdonképpen mindegy, hogy épp legután (*Thalassa I. / Subliminal Intruder*, 2016–2017), bolond (*Mendemondák a bolondok hajójáról*, 2018), a hermafroditizmus (*The Cave of the Hermaphrodite*, 2014) vagy egy emberarcú virág és szalamandra (*Forthcoming Epoch of the Salamander*, 2019–) képében jelenik meg. Ulbert archaikus szimbólumok jellé redukált hálózatán keresztül idézi meg a szellem különböző alakváltozatait és változó kulturális kontextusát – saját műveit pedig nem annyira önmagában álló festményként, szoborként kezeli, hanem inkább, mint egy folyamatosan terjedő diskurzus fragmentumait, a medialitás szellemének (*ghost*) változó reinkarnációit. A néma, tátott szájú arcok, totemek és antropomorf állatképek egyszerre hivatkozzák az értelem, az anyag szellemét és prehistorikus mágiát – az ábrázolt és az ábrázolás egységét egy olyan időből, amikor a realitást és túlvilágot nemigen metszette ketté határvonal. Ebben a kontextusban az ember-állat viszony alapja

Ulbert Ádám: *Thalassa II. / Hal, Vulkán, Ikrek*, vegyes technika, változó méret, Paris Internationale, 2018, Artkartell projectspace
Fotó: © Margot Montigny / © Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

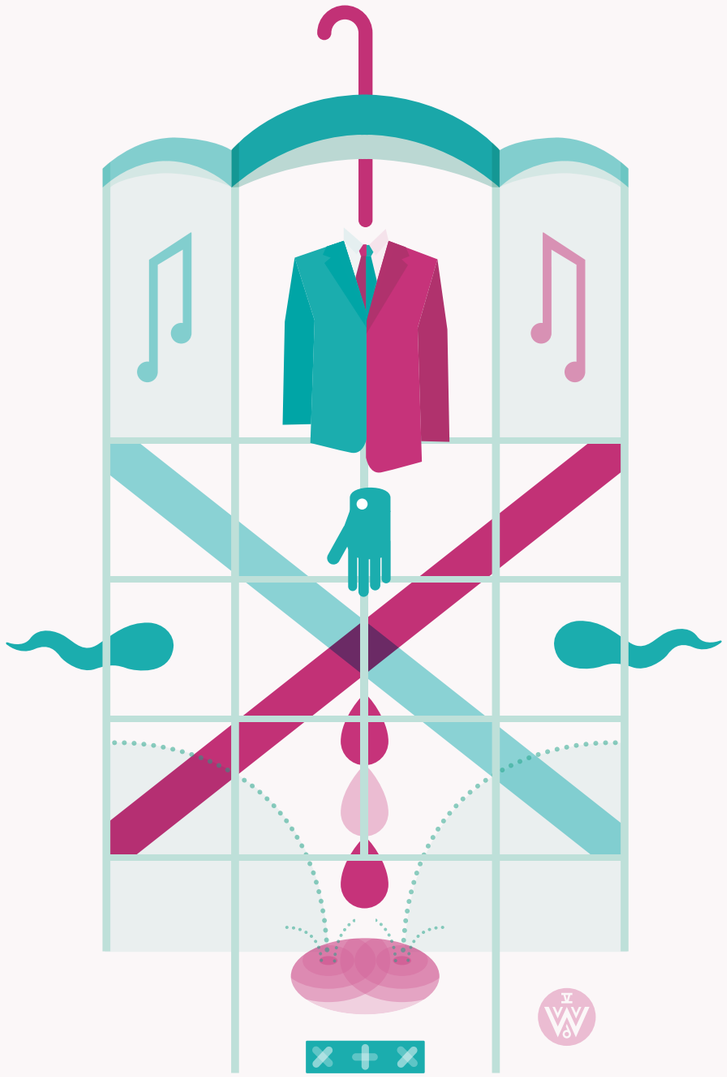
lényegében a halál, pontosabban az állatok halállal való kapcsolata, amelynek folytán *„közelebb vannak az istenek birodalmához"*[3]. Nincs ugyanis öntudatuk, nem érzékelik az időt, az életük így egyetlen pillanat sokszorozott lánca. Ulbertnél az állat így jelenik meg, kimerevített időben – bestiáriumba fűzve. Borges a *Képzelt lények könyve* előszavában írja, hogy gyűjteménye nem *„folyamatos olvasásra készült"*, s hogy *„úgy forgassák az érdeklődők, mint ahogy egy kaleidoszkóp változó képeivel játszadoznak"*. Ulbert ilyen, kaleidoszkópszerű és szükségszerűen töredezett olvasatot épít jelképeiből. Szereplői szabadon kúsznak médiumokon és az időn át. A mélylélektani időutazást a *Thalassa* második sorozatában (*Thalassa II. / Fish, Volcanoe, Twins,* 2017) Ulbert három jelkép – a hal, a vulkán és az ikrek – változataira redukálja és rendezi újra és újra három különböző kiállításon. A fenti kontextusban egyébként nem véletlen, hogy ezek közül leginkább a 2019-es Paris Internationale-on[4] egy fürdőszobában berendezett installáció képes kibontani saját jelentéstartalmait. Mint ahogy saját karaktereit menti ki a zárt történeti-kulturális narratívák fogságából, úgy szabadul fel itt az installáció a „white cube" teréből.
Eszképizmus lenne azzal áltatni magunkat, hogy a kiállítás, a kiállítási tér és egyáltalán a művészeti intézményrendszer benne ezzel a cikkel kívül esik a Bruno Latour által emlegetett „modernista határrezsimek" kategóriáján[5]. A bináris felosztások és lineáris narratívák költői kritikájában Ulbert Ádám sem érintette még saját művészetének környezetét – leszámítva Neopangea erdejét[6], amelyet i. sz. 3000-ben Keresztesi Botonddal és Tom Volkaerttel rendezett be; Teszler Sonja szöveges narrációjában Neopangea elképzelt idő, de valós erdő, amelynek lakói kis közösségekbe verődve keresik az anyagi és érzéki, spirituális és virtuális, emberi és emberen túli világ kollektív tudatát. Ebben a környezetben pedig kicsit hihetőbb a próbálkozásuk. Ulbert fa tövébe állított kígyóképei, a szalamandra és Keresztesi mezőn álló kiborg lényei, Volkaert törött, „mintha-épp-kiásott" szobra itt ténylegesen

Ulbert Ádám: ***A halász és felesége*****,**
2018, olaj, vászon, 200 x 130 cm
Fotó: © Biró Dávid / © Ulbert Ádám / HUNGART © 2020

beszélget, keres menedéket és új életteret – menekülési útvonalat egy végleg bezárultnak látszó környezetben. Az újpogány fészekrakás nemcsak a kiállítás címe, de konkrét művészeti trend is. Bár személyességénél fogva a legkülönbözőbb formákban, s a miszticizmus változatos ágazatain keresztül, de az Ulbert művészetének fókuszában álló kulturális és tudati töréspontot keresi, menekülést egy bezárult, önmagával szemben is gyanakvó globális mező, egy hálózati, megnevezés-kényszeres világ elől. Nem tesz már különbséget műtárgy és hivatkozás között, de a galériatérbe és értelmező tekintet(em) elé ragadva nem képes túllépni önmagán – így csak ismételni képes azokat a határvonalakat, amelyeket maga is át próbál lépni. A *Neopangean Nest*, de Ulbert Ádám egész művészeti nyelve inkább egy középkori utópia részleteire vagy egy romantikus alkimista meséjére hasonlít, ahol a betűket anyagok, a kiejtett szót azok kölcsönhatásai helyettesítik. Figurái ezt a nyelvet beszélik. Olyan nyelvet, amihez viszont a művészetről való mostani beszédnek nemigen vannak kialakított kódjai. Az általános káosz kontextusában talán nemcsak a művészetnek, de a művészeti írásnak is újra kellene gondolni saját kereteit, fogalmait és médiumait.

| 1 „Itt minden elem átfedésben van egymással" – Interjú Ulbert Ádámmal. In: *Artmagazin Online*, 2014 **| 2** Jeffrey Jerome Cohen: Monster Culture (Seven Thesis). In: *Monster Theory: Reading Culture*. Szerk. Jeffrey Jerome Cohen. University of Minnesota Press, 1996 **| 3** „Itt minden elem átfedésben van egymással" – Interjú Ulbert Ádámmal. In: *Artmagazin Online*, 2014 **| 4** A Paris Internationale 2015-ben négy galéria együttműködésében jött létre (Crèvecoeur, Antoine Levi, Sultana és Gregor Staiger), hogy a hagyományos művészeti vásárok alternatívájaként támogasson fiatal művészeti galériákat. Ulbert Ádám 2018-ban, az Artkartell projektspace-szel vett részt a vásáron. **| 5** Bruno Latour: *We have never been modern*. Harvard University Press, 1993 **| 6** *Neopangean Nest*: Keresztesi Botond, Ulbert Ádám és Tom Volkaert csoportos kiállítása 2020. április 21-től május 10-ig volt látogatható. Kurátor: Bence Péter. A kiállítás címe direkt hivatkozás az újpogányságra (modern paganism), amely spirituális tartalmát (részben) a prehistorikus hitvilág részleteiből meríti.

Művésztitok V 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 ajándékcsomagjának! A játék részletei és a megfejtés beküldése: **www.loffice.hu/muvesztitok**

A 18. évfolyam, 2020/2. számban található előző rejtvény megfejtése: **Sophie Calle**

Nyomravezető jelek

A művész alábbi munkái:

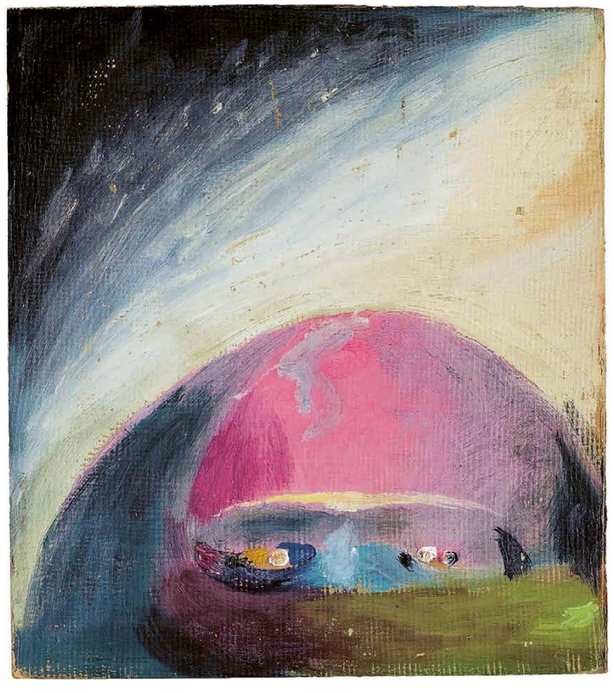
- Paris Shadows (Párizsi árnyékok, 1978–79)
- The Sleepers (Az alvók, 1979)
- The Address Book (A címjegyzék, 1983)
- Take Care of Yourself (Vigyázz magadra, 2007)
- The Eruv of Jerusalem (Jeruzsálem Eruvja, 1996)

Érdekes látni, hogy a képzőművészeti és zenei modernizmus indulása milyen összefüggéseket mutat a térhódítását épp megkezdő pszichoanalízissel, illetve egy szerelmi válság okozta traumával. Persze ha „belső látás", akkor a háttérben biztosan ott van Wagner is.

Keserü Luca

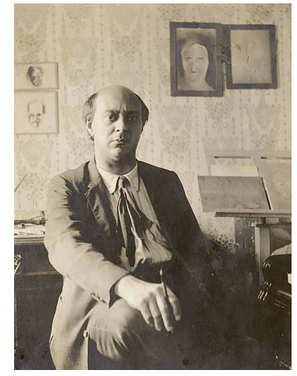
A PSZICHÉ DISSZONÁNS SZÍNEI

Arnold Schönberg képei a Leopold Museum állandó kiállításán



Arnold Schönberg: *Tekintet*, 1910, olaj, karton, 31,5 x 28 cm, Arnold Schönberg Center, Bécs
© Arnold Schönberg Center / HUNGART © 2020

Richard Gerstl: *Mathilde Schönberg*, 1907, tempera, vászon, 94,2 x 74,6 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Bécs
© Österreichische Galerie Belvedere



Alban Berg fényképe Arnold Schönbergről, 1911, Arnold Schönberg Center, Bécs
© Arnold Schönberg Center

„Ha a ZENÉT, mint belső látást és a látottak kifelé való vetítését képzeljük el, úgy [...] *a zene tulajdonképpeni szervének* [...] *egy cerebrális képességet kell tartanunk, mellyel észreveszi a zenész a megismerés által elzárt belső ént, s ez mint befelé fordított szem kifelé irányítva hallássá válik."*[1]

A *belső látás* és a *belső én* hiteles feltárására való törekvés talán sosem nyilvánult meg hangsúlyosabban a művészet történetében, mint azokban a többnyire a huszadik század elején zajló kreatív folyamatokban, melyek az önkifejezés konvencionális eszközeinek szinte teljes feladásáig jutottak. Azok a művészi attitűdök, melyek a látvány visszaadását vagy szimbólumként alkalmazását már főleg korlátozó tényezőnek érezték, újszerű koncepciókat érleltek ki, megkísérelve a gondolat átadásának olyan, teljesebb módját, melyben a fizikai valóság megjelenítése gyakorlatilag már nem játszik szerepet a képalkotás komplex folyamatában.

A festészet területén ez az absztrakciós indíttatás már korábban összekapcsolódott azokkal a törekvésekkel, melyek a külső vagy természeti formákat belső tartalommal ruházva fel eltekintettek a puszta utánzástól, és a látványt már nem hagyományos módon interpretálták (szimbolizmus, posztimpresszionizmus stb.). A médium sürgető és gyors átalakulásában számos tényező játszott szerepet, legtermékenyebbnek azonban talán a többi művészeti ág eltérő készlettárainak elméleti vagy gyakorlati adaptációja bizonyult. Főleg a zenéé.

A zenei analógiák mentén elgondolt festészet azzal a 19. század közepétől formálódó meggyőződéssel összhangban nyert egyre nagyobb teret, mely a zene felsőbbrendűségét hangsúlyozta a művészeti ágak között, éppen annak fogalmaktól (cselekménytől) mentes jellegére hivatkozva. *„Mi a dolgok lényegéből származunk, ti a dolgok látszatából"*[2] – írja Wagner az első generációs absztrakt festők zenei reflexióit szűk fél évszázaddal előzve meg, a zenekari melódia és az ábrázoló művészetek összevetésének summázataként. A zenemű az érzelmek közvetlen, elementáris kifejezésének képességével azon képzőművészek számára lett útmutató, akik ugyanennek elérésére törekedtek, csak saját, kétdimenziós felületükön.

Clement Greenberg például a modernizmus festészeti nyelvezetének ezt a radikális átalakulását értelmezve, az absztrakció küszöbén álló időszakot a médium hagyományos természete elleni harcként definiálta, melyet a festészet frontján kiélezett a zene anyagtalan természete iránti ösztönös vonzódás.

Stiláris vagy formai értelemben persze nem igazán teremtett egységet a médiumok közötti átjárás ideája, mert a korszakot elsődlegesen nem ez, hanem a jelenség kiváltó oka, az *„esztétikai érték mint abszolútum iránti hajlam"*[3] határozta meg, azaz a megszállott törekvés a művészi gondolat teljes és ideális kifejezésére. Az a zene, mely független minden zenén kívüli elemtől – ábrázolástól, fogalomtól, funkciótól –, abszolút. A *belső látvány* vászonra vetítése érdekében a festészet *hallássá*, abszolúttá kívánt válni...

Arnold Schönberg (1874–1951) szerepe az absztrakció felé tendáló festészet történetében amellett, hogy fontos, rendkívül összetett is. Életének egy rövid szakaszát a festés tette ki, de zenei karrierjéhez viszonyítva teljesen más utat járt be rokon érdeklődésű képzőművész kortársaihoz (és a bevezetőben felvázolt úthoz) képest. Schönbergnek éppen festészeti pályája alatt szerzett tapasztalatai nyitottak meg új utakat zeneszerzői minőségében, mialatt zenei munkásságának középső szakasza a kortárs festészet esztétikájához adott hozzá nem is keveset.

Schönberg festészete bizonyára önmagában is értelmezhető, ugyanakkor érdemesebb azt több oldalról is megközelíteni, hiszen a festészeti impulzusok azon túl, hogy saját zeneszerzői gondolatiságát formálták, szélesebb térben és időben is komoly hatást fejtettek ki. A festői időszak körbejárásakor elengedhetetlen egyrészt a magánéleti dimenzió megismerése, másrészt a töredékesen fennmaradt festői életmű Schönberg zenei gondolkodására, illetve azzal összefüggésben a kortárs festészetre, különösen Kandinszkijra gyakorolt hatásának megértése.

„A festészet ugyanazt jelentette számomra, mint a zeneszerzés. Saját magam, az érzéseim, érzelmeim és ötleteim kifejezésének egy módját jelentette... Sosem voltam jó saját magam és az érzéseim szavak általi kifejezésében.”[4]

A Leopold Museum tavaly újrarendezett – *Vienna 1900* elnevezésű –, bécsi modernizmust bemutató állandó kiállításán egy egész termet szentelt Schönbergnek, és legemblematikusabb képeit az expresszionizmus előszobájaként prezentálta[5]. Autodidakta művészetét a bécsi századforduló művészettörténeti kontextusába helyezni bár nem újdonság – Werner Hofmann ezt egy hasonlóan reprezentatív tárlat keretében már évtizedekkel korábban megtette (1969) –, a rá koncentráló figyelem mértéke azonban az, hiszen a válogatással egy ideig párhuzamosan futott az év elején zárt, felejthetetlen Richard Gerstl-életmű-kiállítás, melyben Schönberg figurája szintén hangsúlyos szerepet kapott.

Schönberg, elismert tanár és zeneszerző 1905-ben ismerkedik meg a fiatal, az akadémiáról éppen kilépő festővel. Kapcsolatuk, barátságuk intenzitását mutatja, hogy 1907-ben Gerstl ugyanabba az épületbe költözik, ahol Schönberg élt családjával, majd a nyarat is velük tölti, mely során a festő és Schönberg akkori felesége, Mathilde beleszeret egymásba. A rá következő évben Mathilde elhagyja férjét és a gyerekeket, hogy Gerstllel kezdjen új életet, kapcsolatuk azonban hónapokat bír csak ki, és rövidesen azután, hogy Mathilde visszaköltözik családjához, Richard – mindössze huszonöt éves – öngyilkosságot követ el műtermében.

Ennek a rövid, de Schönberg számára érzelmileg megterhelő időszaknak fontos következményei lesznek zenei és festői felfogásában is.

Bár közvetlen bizonyíték nem támasztja alá, és Schönberg késői megnyilvánulásaiból akár az ellenkezőjére is következtethetnénk, mégis úgy tűnik, hogy a kezdeti impulzust a festészethez Gerstl intenzív jelenléte adta meg. Noha létezik datált műve már 1906-ból is, igazán elmélyült képei azonban 1910 és 1911 között születtek, abban a zeneileg szinte terméketlen időszakban, melyet az első, gyakorlatilag atonális darabjaira adott negatív reakciók idéztek elő. Mivel az önkifejezés alternatív formái álltak közel Schönberghez, zeneszerzői (és természetesen magánéleti) válságából a festészet tűnt a lehetséges kivezető útnak.

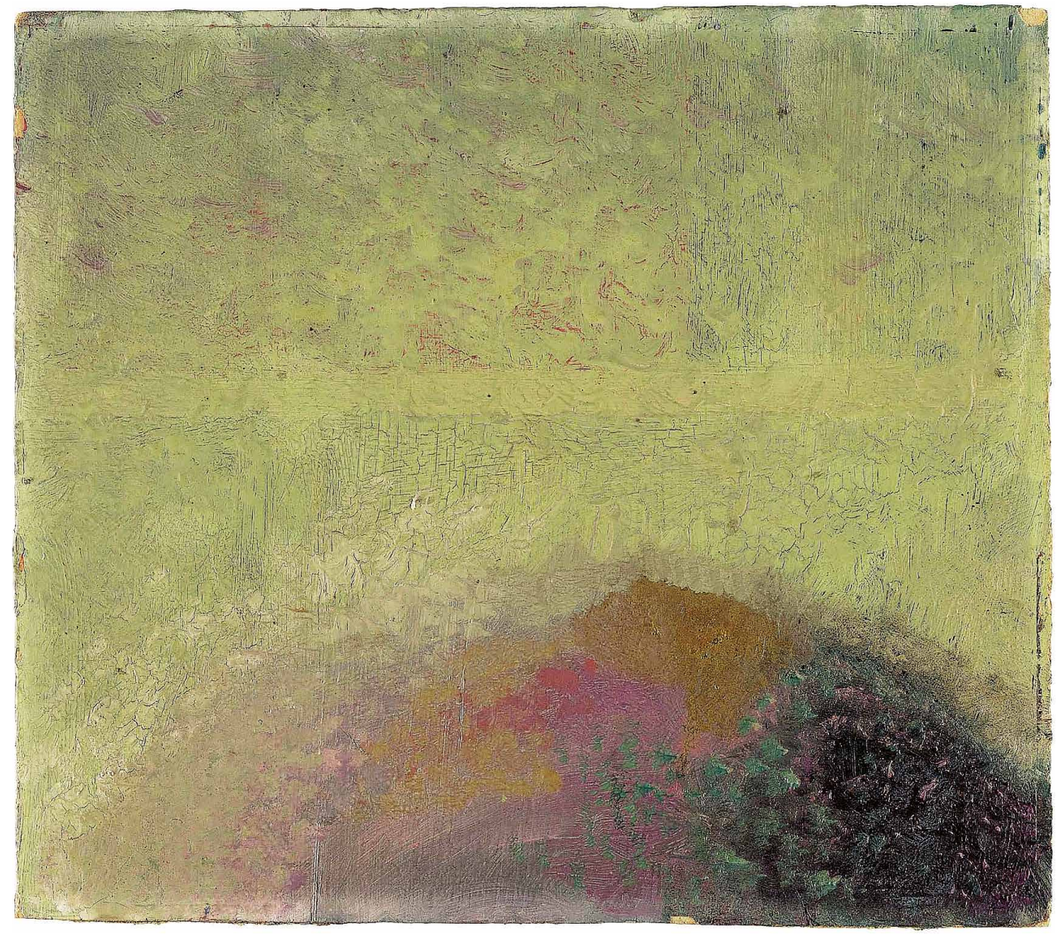
Gerstl egészen biztosan ellátta tanácsokkal a kezdő festő Schönberget, ő saját magát mégis teljes mértékben autodidaktának tartotta, s ezt számtalanszor ki is hangsúlyozta annak érdekében, hogy munkáit ne tudják összevetni képzett társaiéval. Egyedüli célja ugyanis az volt, hogy a szakmai figyelem látószögén kívül, szabadon, minden külső kontroll nélkül tudjon alkotni. Festészetének kvázi terápiás jellege elsődlegesen és egyértelműen az ábrázolás nyersességében és spontaneitásában nyilvánul meg.

„Schönberg festményei két kategóriába sorolhatók: az egyikben találhatók megfelelnek a természetnek, embereket és tájakat ábrázolnak; a másikban viszont olyan alakok találhatók, melyeket már az intuíció formált. Ezeket Schönberg Vízióknak nevezte.”[6]

Korai művei között találunk ugyan egy-két „tájképet”, de mennyiség szempontjából sokkal számottevőbb a portrék csoportja. Schönberg úgy tartotta, hogy a portrénak nem az ábrázoltról, hanem az ábrázolóról kell szólnia, így a barátokkal és családtagokkal való ülés egyfajta önvizsgálati folyamat lehetett számára, mely viszont az önarcképek sorában bontakozott ki igazán. Az önarcképeken „tapintható” ki valójában Schönberg outsidersége és az (ön)magába fordulás mértéke, mivel arca – mely minden egyes képen kitölti a képfelület egészét – neutrális háttér előtt, totális izoláltságban jelenik meg. Az önarckép kis formátumában térképezte fel önmagát, de introspektív indíttatása a Kandinszkij által *Víziók*nak (korábban *Benyomások és fantáziák*nak) nevezett sorozatban mutatkozik meg leginkább. Itt már végképp semmi nem utal a külvilágra. Definiálhatatlan környezetben testekről leválasztott végtagok, illetve szemek tűnnek fel véletlenszerűen, de egy hangtalan sikoly (*Kék tekintet*, 1910), árvízzé és szélviharrá alakuló kétségbeesett sírógörcs (*Könnyek*, 1910) és rémes tekintetek sora (*Vörös tekintet*, 1910) is beszámol Schönberg pszichológiai állapotának már-már hallucinációkba fordulásáról.

„Csakis egyetlen dologra törekszem, mégpedig arra, hogy ne törekedjek semmire. Vagyis legfeljebb arra, hogy semmi ne zavarja meg az érzetek kibontakozásának folyamát.”[7]

Az általában páratlanul festett torz szemek ezeken a képeken már más valóságot közvetítenek. A *Gondolkodás* és a *Tekintet* című képek talán összefüggenek egymással, és az előbbi egy korábbi stációját mutatja a megfoghatatlan, misztikus dimenzióba emelkedő és abba beletekinteni próbáló látásnak. Ami ezután *látszik*, az – kézfejeket és szemeket leszámítva – már nem reprezentál semmit, csakis egy, a tudatalatti mélyében megbúvó, nehezen kivehető komplexumot. Az érzelmek vagy a tudattalan kommunikációját Schönberg szintén a *belső látás* analógiájaként gondolta el, és így a fizikai látás funkciójának szerepét erősen leértékelte; *„Addig vakok maradunk, míg nem növesztünk szemeket. Olyan szemeket, melyek látják a jövőt, melyek áthatolnak az érzékin, vagyis a látszaton. A lelkünket kellene ilyen szemekké formálnunk.”*[8]



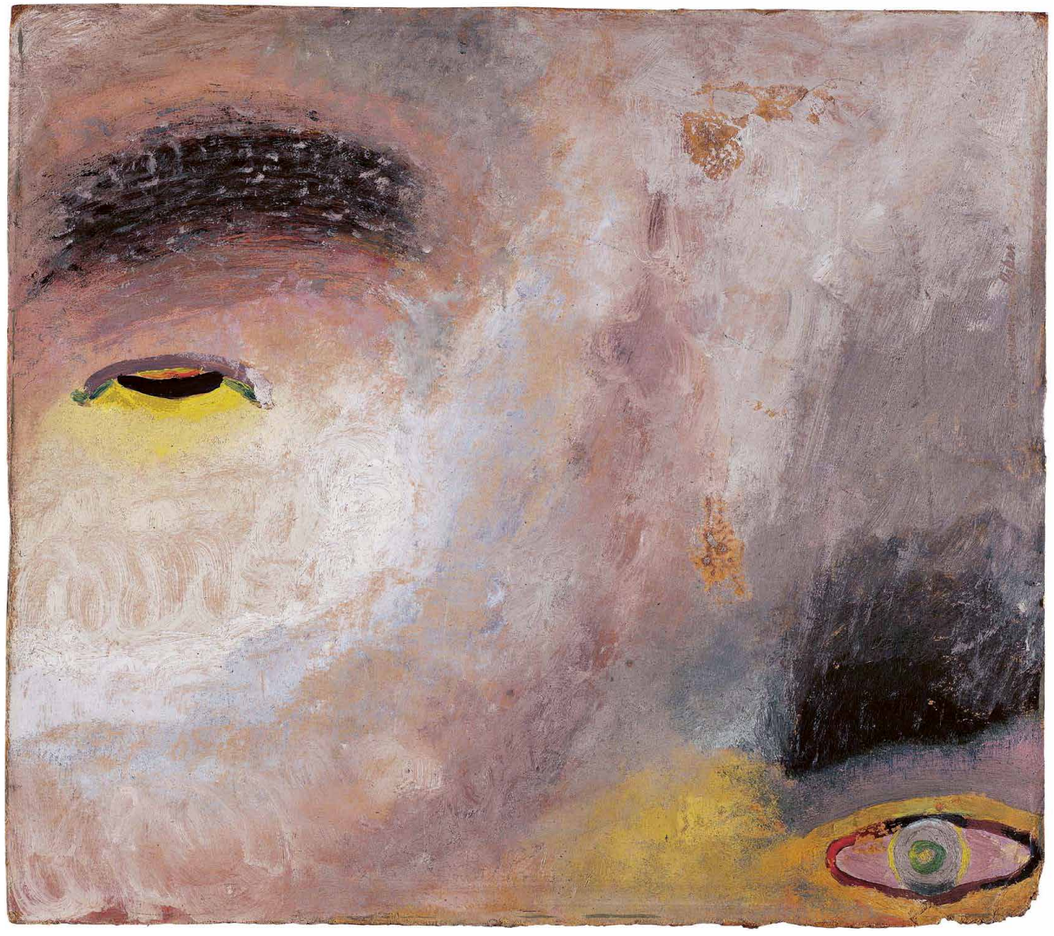
Arnold Schönberg: *Gondolkodás*, 1910, olaj, papír, 22,3 x 25,1 cm, Arnold Schönberg Center, Bécs

© Arnold Schönberg Center / HUNGART © 2020

A *spirituális szem*mel vagy más szóval lélekkel látás nem koncentrál már a külvilágra, ezt Schönberg is megtapasztalta. Noha *Vízió*n nem éri el a komplett tárgynélküliséget, ahhoz mégis nagyon közel kerül. Erre reflektálva írja Kandinszkijnak 1911-ben – *„Én személy szerint nem hiszem, hogy a festészetnek mindenképpen figurálisnak kell lennie. Sőt! Valójában pont az ellenkezőjében hiszek.”*[9] –, majd lassan elkezdi megrajzolni egy olyan új művészeti forma körvonalait, melyek még erőteljesebben, bizonyos értelemben absztraktabb módon tudják kifejezni Schönberget magát.

A vizuális tapasztalatokkal összefüggésben, nagyjából 1909-től Schönbergnek új elképzelései körvonalazódnak a zeneszerzésben. Mi van akkor – teszi fel a kérdést –, ha a zenét nem harmóniák és melódiák progresszív folyamatként, hanem például színek lassan változó szekvenciájaként gondoljuk el? Az *Öt zenekari darab* (1909) *Színek* című tétele egy hosszan kitartott, de lassacskán átalakuló akkord progresszióját örökíti meg két és fél percben, egy tetszőleges szín lassú átváltozásának szinesztetikus benyomását keltve, olyan tempóban, melyben alig-alig érzékelhetők a különböző fázisok.

Se itt, se további műveiben nincs hangnem és nincsenek hivatkozási pontként szolgáló harmóniák, melyek utat mutatnának a végkifejlet felé. Schönberg egy



Arnold Schönberg: *Szemek (Emlékezés Oskar Kokoschkára)*, 1910, olaj, papír, 31,3 x 35,5 cm, Arnold Schönberg Center, Bécs
© Arnold Schönberg Center / HUNGART © 2020

olyan, a zene médiumától teljesen idegen dologgal kísérletezik, mely csak valamilyen statikus ábrázolásnak lehet a sajátja: az illékony pillanat erejének, esszenciájának megragadásával. Kevés darab született Schönberg életének ebben a szakaszában (talán még mindig dominánsabb a festés mint fő művészeti tevékenység), de közülük mindegyik vészesen gyorsan és egyre radikálisabban távolodik a tradicionális, hangnemekre épülő zenei felfogástól.

1911 januárjában éppen ezen kompozícióinak egyikét hallotta Kandinszkij (Münter, Javlenszkij, Werefkin és Macke is) Schönberg darabjainak azon a hírhedtté vált müncheni koncertjén, mely nemcsak a zene, de neki köszönhetően a művészet történetébe is beleírta magát. A repertoáron ugyan nem szerepelt az *Öt zenekari darab*, viszont a hangzásában talán még extrémebb *Három zongoradarab* (1909) olyan erővel hatott Kandinszkijra, mint talán semmi más abban a zenére és a szinesztéziákra különösen érzékeny időszakban, mikor *A szellemiség a művészetben* című könyve íródott.

Mikor Macke a koncert után azt írta Franz Marcnak, hogy a zene hallgatása közben Kandinszkij szétszórt színfoltjai elevenedtek meg lelki szemei előtt[10], akkor – vele egy időben – Kandinszkij maga talán már konkrét körvonalat adott azon színhalmazainak, melyet egy-két napon belül az *Impressziók* sorozat

korai darabjaként realizált (*No. 3.*). Képén a zene szellemiségének megfelelő érzelmi benyomását akarta megörökíteni, és a színek, illetve a domináns színfoltok közötti kontrasztokkal közel is került annak „modern", vibráló erejéhez. Két héttel a kép megfestése után Kandinszkij teljesen ismeretlenül levelet címez Schönbergnek Bécsbe, hogy megossza vele a koncerthez fűződő élményét. Negatív visszajelzésekhez szokva, a lelkes levélre Schönberg természetesen rövidesen reagál, és nem meglepő módon a közöttük rögvest kialakuló szimpátia pont az alkotás dinamikája, vagyis a tudatosság kizárásába vetett hitük mentén mélyül el. Schönberg ráadásul már a legelején megerősítette Kandinszkij egyik alapteóriáját, ugyanis levelében azt írta, hogy szerinte a művészet nem egy készségből, hanem a kifejezés *szükségszerűség*éből jön létre.

„*A művészet a tudatalattival áll kapcsolatban. Azt kell kifejezni, mégpedig tudatosan.*"[11]

1911-ben – tehát még ugyanabban az évben – megjelenik *A szellemiség a művészetben*, melyben Kandinszkij a *belső szükségszerűség* tárgyi világtól totálisan független vizualizálási lehetőségeit definiálja, vagyis a képzőművészet absztrakt forrásainak alternatíváit írja le és körül. Könyvében folyamatosan a zenére hivatkozik, mert meggyőződése, hogy „*a legtermékenyebb tanulságok a zenéből vonhatók le, hiszen az nem a külső jelenségek ábrázolására törekszik, hanem a lelki élet kifejezésére*".[12]

Nem egy helyen hangsúlyozta a modális, illetve a színskála hét hangja és hét színe közötti párhuzamot, de a közöttük levő összefüggéseket sehol nem részletezte jobban, mint a könyv *Formák és színek nyelvezete* című fejezetében. A két eltérő természetű dolgot a szinesztézia, azaz az érzelmi reakciók között mutatkozó rokonság alapján kapcsolja össze. S mivel a hangok, illetve a harmóniák érzelmeket vagy azon túl lelki élmények sorát képesek felidézni, Kandinszkij nem látja be, miért ne lehetne a színeket hasonló pszichikai tulajdonságaik szerint az érzelmek kifejezésére vagy – befogadói részről – a „lélek zongorahúrjainak" megpendítésére spontán módon alkalmazni.

„*Lehetetlen, hogy a pillanat benyomásaiból valaki csak egyet érzékeljen, miközben más több ezret fogad be egyszerre…*"

Noha Schönberg addigra már a progresszívabb tizenkétfokúságban gondolkozott mind zenei, mind kromatikus értelemben, Kandinszkijjal egészen egy időben jutott a szinesztézia jelentőségének belátására. A szín felidézése a zene eszközeivel Schönberg számára már azelőtt inspiráló tényező volt, hogy Kandinszkijjal megismerkedett volna (*Öt zenekari darab*). 1910 és 1913 között lassan érlelődő, önéletrajzi ihletű zenedrámájában (*A szerencsés kéz*) viszont a hangok közötti feszültség extra, „fizikai" megjelenítésének módjait kutatta. Mivel ez viszont már csak színpadi keretek között volt lehetséges, Schönberg rájött, hogy a festészet helyett a „színpad eszközeivel kell muzsikálni".[13]

Az elképzelés felépítésével rokonságot mutató wagneri zenedráma, pontosabban annak elméletben megvalósítandó – drámát, zenét és a színpadművészet aspektusait magában foglaló – összművészeti formája a kompozíció belső folyamatainak teljesebb kifejezése érdekében jött létre. A *belső folyamat*ok kihangsúlyozása érdekében merülhetett fel Schönbergben annak igénye, hogy visszatérjen egy kvázi tradicionális formához, valószínűleg éppen a műfaj harmadik, azaz színpadi dimenziójához kapcsolódó rétegének köszönhetően.

A szerencsés kéz többjelentésű szimbolikus cselekménye Schönberg felesége „elvesztése" miatti traumatikus érzéseit dolgozta fel. A nagyjából félórás mű csúcspontján a hangokat színekkel egészítette ki, a főszereplő férfi növekvő fájdalmainak erejét egy alaposan megkomponált fényszólammal, ún. „fény crescendóval" maximalizálva.

Kandinszkij – akinek figyelme akkoriban szintén a színpadi formák felé fordult – a zenei forradalmár Schönbergtől annak megválaszolását remélte, hogy mi adja meg a mű struktúrájának koherenciáját, ha szó szerint minden, a külvilágra utaló jel eltűnik belőle? A kérdést a saját területén teljesen autentikusnak vélt Schönberg sem tudta akkor még megválaszolni, mert a harmóniai struktúrák hiányában a széthullás szélén álló zenei gondolatokat, ha minimálisan is, de vokális keretekkel, illetve a látvány komplementer jelenlétével igyekezett összefogni.

A művészet kifejezési lehetőségeit kutatva, több kortársához hasonlóan, annak abszolútumáig Schönberg is egy másik művészeti ág megértésén keresztül jutott el. Művészetében a műfajok összművészeti konstellációba helyezése végsőnek nem tekinthető állomás volt, melyet pár éven belül egy ténylegesen absztrakt, konceptuális, de szinesztéziáktól akkor sem mentes forma vált majd fel.

| 1 Richard Wagner: Beethoven. In: *Művészet és forradalom*. Budapest, 1995, 129. o. | 2 Uo. 167. o. | 3 Clement Greenberg: A „formalizmus" szükségessége. In: *Laokoón*, 7. szám. | 4 Részlet egy Schönberggel készített interjúból Los Angeles-i kiállítása kapcsán (1979). In: *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*. Szerk. Christian Meyer – Therese Muxeneder. Bécs, 2005 | 5 A kiállítás ezen része a bécsi Schönberg Center közreműködésével valósult meg, kurátora Therese Muxeneder. | 6 Kandinszkij Schönberg festészetéről (1912). In: *Kandinsky. Complete Writings on Art*. Szerk. Kenneth C. Lindsay – Peter Vergo. 1994, 223. o. | 7 *Schönberg, Kandinsky, and the Blue Reider*. Szerk. Esther da Costa Meyer – Fred Wassermann. New York, 2003, 50. o. | 8 Uo. 53. o. | 9 Schönberg Kandinszkijhoz írt levele (1911. január 24-én). In: *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*. 71. o. | 10 *Schönberg, Kandinsky, and the Blue Reider*. 21. o. | 11 Schönberg Kandinszkijhoz írt levele (1911. január 24-én). In: *Arnold Schönberg. Catalogue raisonné*. 70. o. | 12 Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. Budapest, 1989, 28. o. | 13 Arnold Schönberg instrukciói *A szerencsés kéz*hez (ún. *Boroszlói beszéd*, 1928). In: *Színház*, 1993/9., 18. o.

NIETZSCHE HAZATALÁL
Szilárdi Béla képeiről

Szilárdi Béla: *Ketten Nietzsche akarnak lenni*, 2018, akril, csalánvászon, 80 x 124 cm
HUNGART © 2020

Nem a középkori Naumburg városa az, amiről a többségi filozófiafogyasztó Friedrich Wilhelm Nietzsche jellegzetes bajuszára asszociál. Sokkal inkább a közeli Lipcse, ahol a német hősz az egyetemen Schopenhauert és Darwint tanulmányozta, vagy a svájci Bázel, ahol kinevezték a klasszika-filológia professzorává. Vagy különböző dél-franciaországi és észak-olaszországi városok Rapallótól Nizzáig, ahol az *Imigyen szóla Zarathustra* megszületett. Említhetjük még szellemi összeomlásának helyszínét, Torinót is, vagy éppen Weimart, ahol a súlyosan beteg örök lázadót utolérte a halál.

A magát kozmopolitának tartó Nietzsche e kacifántos közép-európai életpálya ellenére nagyon is kötődött gyerekkora színhelyéhez, Naumburghoz. 1858-ban édesanyja ide költözött a kis Friedrichhel, a Weingarten utca 18. alá. A tehetséges kisdiák itt élt együtt özvegy anyjával, testvérével, Elisabethtel, anyai nagyanyjával és elhunyt apja két, pártában maradt nővérével. Ebben a színtiszta női közegben cseperedett fel és járt gimnáziumba. Édesanyja 1897-ben bekövetkezett haláláig ide járt haza eleinte családi ünnepségekre, majd annak betegsége idején ápolni őt. Az otthonát jelentő szerény, klasszicista polgárházban működik 1994 óta a nagy német filozófus emlékét ápoló múzeum, a Nietzsche-Haus és benne a 2010-ben megnyitott dokumentációs kutatóközpont.

Valahol természetes, hogy a Nietzsche életművét különösen intenzív szenvedéllyel tanulmányozó Szilárdi Béla festményei utat találtak ide. Szilárdi kacskaringós művészi pályáján most épp kékben úszó nietzscheánus ciklusánál tart. (Korábban számítógépes alaplapokból készített monokróm reliefeket, ezeket követték fotómunkái.) A nyersen megfestett, kékben tartott, néha Balázs Jánost eszünkbe juttató vásznakon popartos szereplőket ütköztet a filozófus múzeumi jelenlétével. Fehérneműs lány szelfizik Nietzsche-portré előtt a képtárban, bugyira vetkőzött nő terül szét az ágyon, miközben egy kis tévé képernyőjét a nagy gondolkodó busa bajusza tölti ki. A frivol pop-artos kontrasztoknak különös rétegzettséget ad az a jól ismert vád, miszerint Nietzsche megrögzött nőgyűlölő volt. A témát feldolgozó szakirodalom hosszú oldalakon át lenne sorolható, tehát az érdeklődés nem a „me too” utáni időszak érzékenységéből fakad, hanem sokkal régebbi eredetű. De nem is kell elkötelezett feministának lenni ahhoz, hogy az ember felvonja a szemöldökét, amikor a mogorva filozófus a latin szólást idézi: *„az asszony hallgasson a gyülekezetben”*. A citátum a *Túl jón és rosszon* aforizmagyűjteményből való és egész pontosan így szól: *„s én úgy gondolom, a nők igaz barátja az, aki ma így szól az asszonyokhoz: mulier taceat de muliere”*. De ennél a szofisztikált latin nyelvű intelemnél hírhedtebbek a *Zarathustra* sorai, ahol a szerző a következő tanácscsal él: *„Nőkhöz indulsz? A korbácsot ne feledd!”*. A Nietzsche nőgyűlöletét megkérdőjelezők felhívják a figyelmet arra a részletre, hogy mindez egy öregasszony szájából hangzik el. És ha előítéletektől mentesen olvassuk, akkor épp úgy jelentheti azt, hogy a férfi ne induljon el korbács nélkül otthonról, mint hogy ne feledkezzen el a másik nemnél tett látogatásakor a rá ott váró korbácsról. Érdemes felidézni ilyenkor a híres, Nietzsche által beállított fotográfiát, amelyen ő és Paul Rée egy kis kordé elé vannak befogva, amelyen Lou Andreas-Salomé ül – ostorral a kezében. Nietzsche nőgyűlöletének toposzát kikezdte már a kritikai filozófiatörténet, még ha többértelmű költői képeit nem is könnyű mindig kimagyarázni.

Szilárdi nem veszi elő Nietzsche hírhedt korbácsát, inkább popikont farag a filozófusból. Nietzsche az összes alkotáson jelen van: festményként a falon, képként egy tévékészülékben, mellszoborként, olykor a tulajdonképpeni kompozíció részeként. A képeket néha különféle női alakok uralják: felbukkan egy drogfüggő nő, táncoló nő, nők különféle kontextusokban, megvásárolható nők is, utalva talán az egyetemistaként elkapott szifiliszre, ami később Nietzsche halálát okozta. Vannak kivételek is, például a *Testvérek* című kép, amelyen a festő kifordítja a Nietzsche-nő viszonyt, a fekvő Nietzsche szinte ravatalon az előtérbe kerül, húga pedig – most ő a kép a képben – szúrós tekintettel dresszírozza akár még az utókort is. Vagy az a fotómunka, amelyen Nietzsche feje egy meztelenül porszívózó férfialakra montírozódik – à la Fajgerné Dudás Andrea.

Szilárdi Béla úgy tűnik, nem hisz Nietzsche nőgyűlöletében. Miközben használja hősét mint popikont, azért ironikusan benéz a kulisszák mögé. Mert elképzelhető-e vajon az, hogy öt nő egy kisfiúból valódi hímsovinisztát neveljen? (Egyed Nóra)

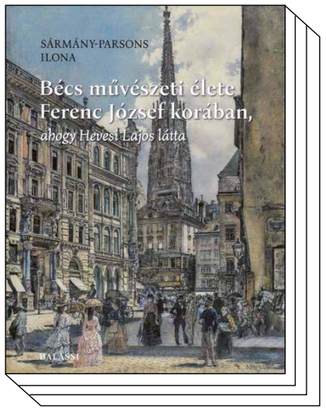
Az 1940-ben született Szilárdi Béla 1963-ban szerzett zenetanári oklevelet Budapesten. 1970-ig itthon működött zenészként, zeneszerzőként, aztán 1972 és 1974 között Saarlouisban, majd Saarbrückenben volt zenetanár, templomi orgonista, kórusvezető. 1975 és 1980 között főként sajtófotósként, 1980 és 1985 között pedig alkalmazott grafikusként dolgozott Nyugat-Németországban. 1990-ben Münchenben diplomázott Computer Grafik Designer szakon, ezt követően számos müncheni stúdió számára készített komputergrafikát. Az utóbbi években elsősorban szabadfoglalkozású festő.

Szilárdi Béla: *Vetkőző*, 2018, komputerprint, 27 x 40 cm
HUNGART © 2020

Szilárdi Béla: *Testvérek*, 2018, akril, csalánvászon, 80 x 125 cm
HUNGART © 2020

Szilárdi Béla: *Időben előre*, 2018, komputerprint, 27 x 40 cm
HUNGART © 2020

***Béla Szilárdi: Frauenbilder*, Nietzsche-Dokumentationszentrum, Naumburg, 2020. július 16-ig**



Sármány-Parsons Ilona: Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta

TÓTH FERENC: A BÉCSI SZECESSZIÓ A KORTÁRS ÉS A KULTÚRTÖRTÉNÉSZ SZEMÉVEL

A bécsi szecesszió iskolapélda egy művészeti korszak feltámadására. Gustav Klimt képei aukciós csúcsokat döntenek, az ő és pályatársai műveiből rendezett kiállítások mindig tömegeket vonzanak, a Klimt-motívumok és a szecessziós dizájn meghódították a divatvilágot és használati tárgyainkat. Ez a népszerűség nem volt töretlen. Az avantgárd és hívei szemében a szimbolista és szecessziós mozgalmakat körüllengő miszticizmus, a mitológia és a történelem iránti vonzódás, valamint a dekoratív stilizálás vörös posztó volt. Évtizedekkel később újraértékelésük egyszerre több szálon futott. Az egyik mentén a művészeti eklektika, a historizálás kérdése és a „modernség" fogalma körül folytak heves viták, és a „posztmodern látásmód" címszavával kerültek terítékre az 1970-es években. A másik fontos jelenség a bécsi századvég művészetének és kultúrájának nemzetközi reneszánsza volt. Ennek ideológiai megalapozója Carl E. Schorske, akinek *Fin-de-siècle Vienna* (*Bécsi századvég*) című könyve az 1980-as évek egyik kultikus alapműve, ő maga pedig ennek a rehabilitációnak emblematikus alakja lett. A Wiener Secession népszerűségét a Künstlerhaus 1985-ben megrendezett *Traum und Wirklichkeit* (*Álom és valóság*) című tárlata alapozta meg a nagyközönség előtt, amit világszerte hamarosan kiállítások áradata követett. Az elmúlt évtizedek eredménye, hogy a szimbolizmus és a szecesszió (Art Nouveau, Jugendstil stb.) körébe tartozó, egykor egy univerzális látásmódot meghatározó, majd elfeledett alkotókat a szakirodalom ma ismét újítókként tartja számon.

Sármány-Parsons Ilona – szülei mellett – mentorának, Schorske professzornak ajánlja könyvét, amelyben Bécsre fókuszálva, Hevesi Lajos kritikusi munkásságán keresztül mutatja be az ottani új generáció küzdelmeit. Hevesi minden fontos eseményre azonnal reflektál, naprakész kritikái alapján fokról fokra követhető a modern szemlélet térhódítása. Éles megfigyeléssel világít rá arra, hogy az adott pillanatban kiknek jutott vezető szerep, milyen trendek hoztak szemléleti változást a megújuló kínálatban. Írásainak más kritikákkal konfrontálása révén plasztikus képet kapunk a Secession közvetlen előzményeitől a felbomlásáig tartó időszakról, a modernizálódás speciálisan helyi, bécsi útjáról, annak fogadtatásáról, hatásáról.

A magyarországi születésű, majd Bécs századvégi reformjainak vezető műkritikusává emelkedő Hevesi Lajos (Ludwig Hevesi) a historizmus világszemléletéből indulva előbb a karizmatikus művészfejedelem, Hans Makart hívévé vált, majd Klimt és a Secession formálódásának lelkes támogatójává lett. Minden érdekelte, amelyben a változást, a megszokottól eltérőt érzékelte, stílusirányzattól függetlenül. Életműve azt a meggyőződést sugallja, amellyel a legutóbbi évtizedek művészettörténete is birkózik: a századvégi változások egyidejűleg több irányban mentek végbe, a művészet reformja egymástól eltérő szemléletek ütközéséből született. A könyv szerzője Hevesi műkritikusi karrierjén keresztül tapogatja le a sodrás irányait, a bécsi művészeti élet mintegy két évtized alatt bekövetkező radikális megújulásának folyamatát. Az eseményeket tekintve ez nagyjából két szakaszra bontható, az 1880-as évektől a Secession megalakulásáig (1897) tartó előkészítő és az azt követő időszakra.

Noha Európa egészét tekintve a művészet modernizációja közel sem azonos mederben zajlott, valamennyi centrumban végbement. Még mindig hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, hogy ezek a változások a naturalizmus térhódításával indultak. Szétterjedésének origója a plein air festés volt, amely Barbizonból kiindulva az 1870–1880-as évekre majd' mindenütt általánossá vált, Brüsszelben, Hágában, Skandináviában és persze Münchenben, majd innen továbbterjedve Budapesten is. Hevesi kritikái rávilágítanak, hogy a bécsi művészeti élet felpezsdülését az 1880-as években az újfajta természetfelfogást tükröző képek megjelenése jelentette. A közvetlen megfigyelés és atmoszférateremtés jellemezte a kontinens különböző centrumaiból ide érkező vezető mesterek munkáit, akár a franciákét (Bastien-Lepage, Lhermitte, Dagnan-Bouveret, Raffaëlli, Gervex), akár a más nemzetekéit (Leibl, Uhde, Trübner, Liebermann, Courtens, Mesdag, Zorn).

Felmerülhet a kérdés, hogy hol voltak az impresszionisták. A század utolsó évtizedében született beszámolókban olykor felbukkan néhány név a csoportból, de jelenlétük Bécsben nem keltett különösebb figyelmet. (Tegyük hozzá, a századforduló utánig Európa többi országában sem.) Hevesi sokáig párizsi látogatásaikor sem látott valódi impresszionista képeket. A csoport nagy feltűnést, sőt botrányokat keltő párizsi fellépésének híre természetesen a határokon túl is sok helyre eljutott. Ennek tudható be, hogy elnevezésük műveik közvetlen ismerete nélkül is többször megjelenik a sajtóban – mint az atmoszférikus plein air festés szinonimája. Ennek azonban kevés köze van az impresszionisták eredeti szándékaihoz és világszemléletéhez. A közvetlen valóságmegfigyelés, a mindennapokból merített témák, a kivilágosodott színek Európa más művészeti centrumaiban jellemzően hangulati elemekkel társulnak, a látvány mögött érzelmi telítettség, olykor sejtelmes effektus dereng, amit bécsi és közép-európai összefüggésben a szakirodalom „Stimmungsmalerei"-ként emleget.

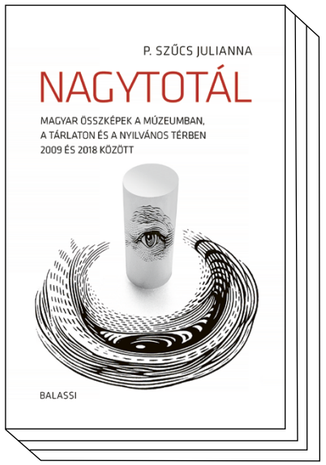
Addig szórványosan és inkább csak hírcsatornákon keresztül megismert festészeti újításaik nem játszhattak közvetlen szerepet a közép-európai – és ezen belül a bécsi – századvégi reformokban. A klasszikus értelemben vett francia impresszionisták első jelentősebb bécsi bemutatkozása csak 1903-ban valósult meg, és nemcsak az osztrák közönség számára okozott revelációt, de fontos mérföldköve lett hírnevük Franciaországon kívüli megalapozásának. A kiállítás anyaga a modern francia művészet terjesztésében leginkább érdekelt vezető párizsi műkereskedőktől érkezett. A tárlat az ő és az impresszionizmus legfőbb német ideológiai támaszainak számító Julius Meier-Graefe és Richard Muther közös sikere. Az összeállított anyag részletes taglalása, valamint az említett műkritikusok aktív szereplésével felépített marketing megvilágítása a kötet talán legmarkánsabb fejezete.

Közép-Európában a művészek újabb generációja által indított, az intézményi hálózat megreformálására irányuló és a Secession (=elszakadás) jegyében folyó küzdelmek képviselőit – még egy adott körzeten belül is – igen nehéz lenne egyfajta eszmerendszer vagy művészeti koncepció alá vonni. Szinte mindenhol érvényes azonban, hogy a hangulati naturalizmusban gyökerező különféle, leginkább a szimbolizmus valamely válfajához kapcsolódó stílusárnyalatok jelentős szerepet kaptak. A könyv értelemszerűen kiemelt hangsúllyal kezeli a Secession bécsi megalakulását, Klimt csoportban betöltött szerepét, a belső és külső konfliktusokat, majd a felbomlást követő hozadékokat. Különösen érdekes a századvégi bécsi reformokban meghatározóvá váló stiláris összetevők és hatások elemzése is. Hevesi mint a Secession fő szellemi támogatója, kísérleteik fontosságát azzal igazolja, hogy a nemzetközi kiállítások ismertetésekor felhívja a figyelmet a külföldi újdonságokra, pontosan elhelyezve őket a kor szellemi-művészeti közegében. E tárlatok visszatérő szereplői a szimbolizmus jeles képviselői, Khnopff, Klinger, Segantini, Hodler, Toorop, akik a Secession több festőjére is hatottak. Hevesi ezen a palettán igyekszik elhelyezni a helyi kísérleteket. Megírja az osztrák művészet első jelentős történeti összefoglalását, közben igazolva, hogy a Secession nemcsak Bécs legfontosabb kortárs művészeit tömöríti, hanem folytatása a helyi művészeti hagyománynak. Hevesi szerint ugyanis az osztrák barokktól Makarton át a kolorista festésmód egyenes útja vezetett az akkori jelenig, melyen a biedermeier festészet, a bécsi historizmus, Pettenkofen, Alt és Romako jelentenek fontos állomást. Ez a hagyomány a század végén ötvöződik a naturalizmusban gyökerező szimbolizmus és különösen a müncheni Secession képviselőinek festészeti újításaival, valamint – ami kiemelten fontos – az angol stílusreformmal.

Az avantgárd berobbanásával Hevesi Lajos neve a bécsi reformmozgalommal és annak egész kontinentális hátterével együtt feledésbe merült. Sármány-Parsons Ilona ezt a művészetteória szemszögéből így összegzi: *„Hevesi a Németországtól nyugatabbra lévő francia, holland és angol kutatás számára marginális forrás volt; a 20. századi modernizmus franciacentrikus, úgynevezett »mainstream« festészeti kánonjának megteremtésében az ő szempontjukból elhanyagolható volt a munkássága. Mi több, mivel mást képviselt, a centralizálás helyett egy erős regionalizmust, ami mindenkori legitim stíluspluralizmust is jelentett, a kizárólagos Párizs-centrikus festészeti kánon számára irritáló volt."*

A 20. századi művészetteória azzal, hogy jelentősen beszűkített irányba terelte az előző század és századvég megítélését, nem kis adósságot hagyott a későbbi kutatókra. Sok minden van, amit újra kell gondolni, és ehhez sok mindent kell feltárni. Ennek legjobb útja a későbbi teoretikus rárakódások nélküli kultúrtörténeti megközelítés, amely a kort eredeti összefüggésrendszerében igyekszik megérteni, és amelyet a könyv szerzője is alkalmaz. Az olvasó a kortárs kritikus szemüvegén keresztül lát, de egy percig sem érzi, hogy benne ragadt volna a korban: Sármány-Parsons Ilona lényegre koncentráló, de figyelemfelhívó stílusával, mélyre látó tudós üzenetei erejével formát és tartalmat ad a krónikának. Több évtizedes kutatómunka és oktatói tevékenység áll e remek könyv mögött. Az előbbi biztosítja, hogy információgazdag korrajzot kapjunk, az utóbbiból fakadó élvezetes stílus pedig, a hatalmas képanyaggal kísérve, minden érdeklődő számára megnyitja a kapukat.

Sármány-Parsons Ilona:
Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta.
Balassi Kiadó, 2019, 472 oldal, 6900 Ft



P. Szűcs Julianna: Nagytotál

GRÉCZI EMŐKE: EGY MŰKRITIKUS TERMÉSZETRAJZA

Ha valaki művészeti írásra adja a fejét, rögtön komoly problémával szembesül, és ez az időzítés. Mikor válik készen arra, hogy ítéletet mondjon, hogy egy teljesítményről azt merje állítani, nem elég jó vagy egyenesen pocsék? Mikor érzi magát kompetensnek, és mikor érzik őt kompetensnek a szakmabeliek és az olvasók?

Amikor a kilencvenes évek derekán a Falk Miksa utcában dolgoztam pályakezdőként, az főleg régiségekkel volt tele, bár nyomokban akadt szépművészet is. Időnként végigsétált benne egy fekete hajú, vékony, arisztokratikus megjelenésű nő – akkor mindenki egy kicsit vigyázzba vágta magát, holott nem akart szemlézni a frissen nyílt kicsi galériákban, csak éppen arra lakott. Aztán mondták, hogy ő a P. Szűcs Julianna, és ettől kezdve én is vigyázzban álltam, ha közeledett: nevét *A római iskola* kötetről ismertem, mint a témában akkor egyetlenként használható és fellelhető szakirodalom szerzőjéét. Ezt használtuk, ha bejött egy Patkó, vagy ha tudni akartam, hogy ki az alkotója annak a nagyobb mennyiségű erotikus grafikának, amelyik a galéria galériáján lapult elrejtve (Jeges Ernő volt egyébként). Nem sokkal később én is szakíró lettem, legalábbis ebből kerestem a kenyerem, és naponta szembesültem azzal a problémával, hogy megtaláljam a hangom, hogy elég komoly legyek a húszas éveim közepén járva is, és hogy ki merjem mondani, amit valójában gondolok egy kiállításról, egy aukciós anyagról vagy egy műtárgyról. Ekkor nyílt meg, 1998-ban az MNG nagyszabású Rippl-Rónai-kiállítása, és jelent meg a *Népszabadság*ban 1998. április 11-én a *Szeressétek Rippl-Rónait!* című írás, P. Szűcs Juliannáé, és ez a majdnem teljes kolumna (*A nő fehér pettyes ruhában* reprodukciójával) olyan elemi erővel hathatott rám, hogy a kiállítás vaskos katalógusában a mai napig megőriztem. Aztán évekig újra és újra elővettem, ha megakadtam egy írással, mert a szerző nyíltsága, szókimondása, pátosztól mentes érzelemnyilvánítása még úgy is segített a munkámban, hogy valójában hol voltam még ettől...

Majdnem húsz évvel később, amikor egy folyóirat főszerkesztőjeként először leveleztem vele arról, hogy melyik kiállításról írjon nekünk, megadtam a határidőt és az igényelt karakterszámot, ezt pontosan ugyanazzal a megilletődöttséggel tettem, mint ahogy annak idején a Falk Miksa utcában néztem és ahogyan a kritikáit olvastam, olykor többször is egymás után. Most pedig arra kaptam megbízást, hogy írjak a könyvéről. Ez aztán pályaív!

Megtanultam P. Szűcs Juliannától, hogy érdemes osztályozni a mondanivalót, különválasztani a pozitívumot és a negatívumot, hát én is megteszem. Bár mindössze egyetlen, nem is fekete pont, hanem inkább kérdőjel fogalmazódott meg bennem a kötet olvasása közben: hiányoznak az eredeti publikációra vonatkozó adatok. Egyetlen olvasó sem gondolhatja, hogy ezeket a nagyjából tíz év alatt született kritikákat az asztalfióknak írta a szerző, ahogyan azt sem, hogy most, sok esetben évekkel a tárlatok bezárása után tette. Éppen ezért nem gondolom, hogy csak én forgattam át sokszor az egész könyvet, hátha találok utalást az eredeti megjelenésre, mert az írások közül többet magam is szerkesztettem és közöltem a *MúzeumCafé*ban, hanem másokat is érdekelhet, másoknak is hiányozhat az adat, az írások természetéből adódóan. (Nem beszélve arról, hogy ennél jóval több jelent meg abban a folyóiratban, amelyiknek ezt a szöveget írom éppen.) Úgy tudom, hogy ezt a szerkesztői hibát később egy könyvjelző formájában korrigálta a kiadó, tehát ezennel le is zárom a negatívumok apró csoportját.

És most következzenek a pozitívumok. A kötet végére két karakter rajzolódik ki: az egyik az elmúlt tíz év magyarországi kiállításairól, sőt vizuális kultúrájáról, hiszen nemcsak kiállításokról esik szó, hanem például közterekről, a másik pedig a szerzőről, aki megnézte és fel- vagy leértékelte ezeket. Az írások felépítésének sajátosságairól az előző bekezdésben már esett szó, de van itt más is, hiszen a vélemények, meglátások, tanulságok csoportosítása csak az egyike P. Sz. J. módszertanának, sok egyéb esetben is kapunk szerzői útmutatót, „kisokost" a szöveghez. *Szubjektív bevezető*, *Objektív tárgyalás*, *Pszichologizáló befejezés*, így tagolódik az egyik (*A fától nem látszó erdő – München magyarul a Nemzeti Galériában*), *Piros pont, avagy nevető szem*, *Fekete pont, azaz síró szem*, így a másik (*Az egyik szemem nevet, a másik sír*, a műcsarnokbeli *Az első aranykor* kiállítás kritikája), a pécsi Nyolcak-kiállítás pedig bónuszokat és maluszokat kapott sorszámozva.

Nagy kedvenceim a visszatérő elemek, a második, harmadik említésnél már tudható, hogy az „iskolai folyosói tabló" kategória az általános műveltséghez tartozó, más megközelítéssel közhelyesnek tekinthető művek gyűjtőfogalma, ezekkel még a nem múzeumjáró családba született gyerek is számtalanszor találkozik tankönyvi vagy iskolai folyosóra kiragasztott reprodukció formájában. Ezeket P. Szűcs nem szereti látni, sem az újrarendezett állandó kiállításokon, sem azokon az időszaki tárlatokon, ahol ugyan tematikai szempontból lenne helyük. (Elenyésző kivételek vannak, ám itt sok munkát és fantáziát kell a kurátornak beletenni az újraértelmezésbe, ha a kritikust meg akarja győzni.) Ugyancsak többször használt kifejezések a „fesz" és a „pomp", mindig együtt járnak, korszakot, közhangulatot jellemeznek, a jelentésüket nyilván felesleges magyarázni.

Irigylésre méltó a stílusfordulat szabadsága, amikor egy művészetfilozófiai elmélkedésben felbukkan a „kakibarna" jelző, szobrászati tipológiai kategória a „gombafej-zsiráfnyak-almacici" és van-e érdekesebb asszociáció, mint a Vigadó Galéria katalógusainak színvilágát Trump budoárjához hasonlítani.

A „közidill" a zsánerszobrok elburjánzása a városban, alkotóik *„a magyar képzőművészeti élet noname, de legföljebb NB III. csapatából kerültek ki"*. Igazán találó a „Montparnasse repülő egyeteme", a Párizsban erőre kapó magyar művészek közegének összekötése a demokratikus ellenzék értelmiségi szalonjával, váratlan, de mégis tökéletesen érthető a lényege. Ugyancsak mosolyra fakasztó „művészettörténeti balesetként" említeni a Kerényi Imre-féle kortárs beszögellést a *Hősök, királyok, szentek* (MNG) kiállításról, nagy megkönnyebbülés, hogy nyolc év távlatából látjuk, komolyabban senki sem sérült meg ebben a balesetben, nem okozott maradandó károsodást. És ha már őszinteség és szókimondás: kimondani (leírni), hogy a Nyolcak tagjai hogyan buktak meg érett művészként, lettek valójában kínosak és érdektelenek, uncsi nyugdíjasok, ezt is csak azért merem leírni, mert P. Sz. J. már megtette előttem. Aztán ott vannak a kitekintések, a személyes emlékek felidézése az egyetemi tanulmányokról, de az igazi kedvenc a nagy-nagybácsi portréja, az orvosrokoné, aki lenyűgöző képző- és iparművészeti gyűjteményben élt, a látogatások örökre meghatározták a szerzőnek az ízléshez, eleganciához, a jó értelemben vett polgári világhoz való közelítését.

A kritikusi tapasztalattal egyenes arányban emelődik egyre magasabbra az ingerküszöb. A korrekt kiállítás már nem elég jó, a gyenge kiállításra időpocsékolás időt vesztegetni, még egy elítélő kritikával is, ezért kifejezetten hálás a művészeti író, ha egy intézmény vagy kurátor lenyűgözi. Egy évtizedek óta működő művészettörténész, kritikus számára sok életmű és alkotás, mint a kaleidoszkóp kristályai, újra és újra felbukkannak, máshol, máshogyan, más kontextusba rendezve, és az egyes művekre egyre kevésbé rácsodálkozva az összkép válik lényegessé, a kurátor koncepciója és a megvalósítás, és ebből a „nagytotálból" bontja vissza a részleteket, hogy mi gyengíti és mi erősíti a koncepciót. Az írások, akár leminősítenek, akár felemelnek teljesítményeket, valahogyan mindig szórakoztatóan teszik, az egész szöveggyűjtemény úgy olvasható, mint egy novelláskötet, kicsi történetek egy világgá összeállva.

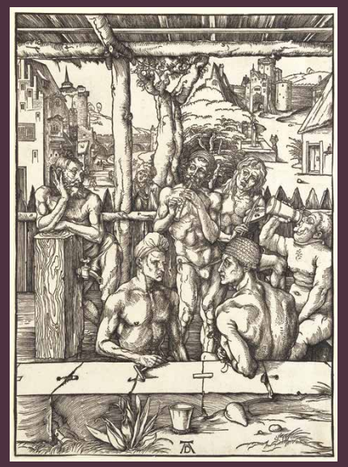
E cikk végére magam számára is kiderült, hogy én is kitekintek, személyes élményekkel szórakoztatom az olvasót, kategorizálok, keresem az ingerküszöböm, kilépek a műfaj keretei közül, tudom és merem nyersen megfogalmazni a véleményem – vagyis hogy sokkal többet szedtem fel P. Szűcsből, mint amennyire számíthattam annak idején a Falk Miksa utcában.

P. Szűcs Julianna: *Nagytotál. Magyar összképek a múzeumban, a tárlaton és a nyilvános térben 2009 és 2018 között*. Balassi Kiadó, 2019, 240 oldal, 4500 Ft

---

FECSKENADRÁG

Ez a hűvös észak, és nem a túlfűtött Firenze. Nem Michelangelo katonái fürdőznek és keresik félredobott gatyájukat, mert jön az ellen. Itt a kisportolt testű férfiak csinos kis fecskét viselnek a fürdőben, nem mutogatják magukat. Semmi nem sürgős, isszák a sört, húzzák a nótát, hallgatják a zenét. A szakállasok összenéznek, az egyik fújja furulyáját, a másik ábrándos arccal hallgatja. A fallosz itt csak szimbólum. Mondjuk elég harsány szimbólum, nagy, görbe cső, csípőmagasságban, még a tekerője is egy kakas. Ha jobban belegondolok, a furulyával együtt az már két szimbólum. Akkoriban az ilyesmit engedték?

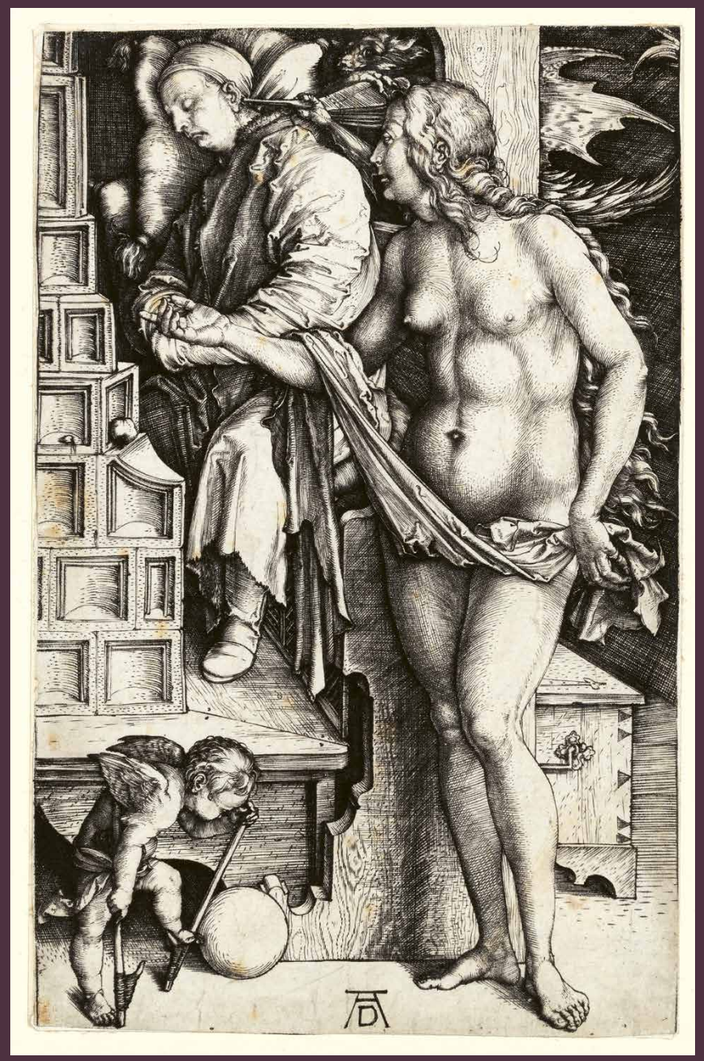


Albrecht Dürer: *Férfifürdő*, 1498 körül, fametszet, papír, 394 x 284 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum

Jobbra Albrecht Dürer: *A tudós álma*, 1498 körül, rézmetszet, papír, 186 x 118 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum

TAGBASZAKADT

A tunyaság az ördög párnája. Állítólag erről szól a metszet, bár az ördögnek nem párnája van, hanem fújtatója. Az okos ember meg szendereg a kályha mellett, és még arra sem ébred föl, ha a fülébe fúj a gonosz. Inkább álmodik, egy kisportolt amazon Vénuszt, meg annak gyerekét, aki próbál nagyobbra nőni, mint amekkora: Ámor gólyalábra kapaszkodik. Mi volna a tanulság? A tunyaság az ördögé? Bezzeg, ha fent volna a tudós, most föltalálhatná a puskaport, és nem mindenféle hasizmokról és szőke fonatokról álmodna. Egy prédikátor anti-Dürer azt mondaná: aludjatok. Aludjatok minél többet. Addig sem követtek el bűnt.



Részletek Ingmar Bergman *A hetedik pecsét* című, 1957-es filmjéből
Forrás: YouTube

NE NÉZZ HÁTRA!

Gyerekként soha nem értettem, honnét tudják olyan biztosan, melyik a halál és melyik az ördög. Mert a lovag az lovag, még akkor is, ha majd a 20. századi változatban, Bergman filmjében, *A hetedik pecsét*ben ez a lovag jobban fog hasonlítani a kockákat dobáló halálhoz. Változik a világ, de a jó öreg halál a jelek szerint mindig velünk marad. Hanem a halálra visszatérve, Dürer szerint az csak félelmetes a beesett arcával, az abroncskoronája körül tekergőző kígyókkal és a homokórával. Az ördög viszont maga az idétlenség, hogy nincs benne semmi szimmetrikus, fél szarva van meg kancsal szeme. Na persze, akkoriban az ördög még itt járkált az emberek között, Luther még a tintatartóját is hozzávágta. Könnyebb volt a hit, mert ahol ördög van, ott Istennek is kell lennie.

Albrecht Dürer: *A lovag, a halál és az ördög*, 1513, rézmetszet, papír, 244 x 187 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum

FŰZFÁN FÜTYÜLŐ

Téves kapcsolás, de nem lehet tenni ellene: Huber fűzfáiról az Andrássy út jut eszembe egy esős decemberi estén. A fák ki vannak világítva, de csak a törzsek és az alsó ágak, amitől olyanok lesznek, mintha valami villanykezek nyúlnának ki a földből. Eresszetek ki. Az életről kellene szólni, illetve arról is szól, hogy eső ide vagy oda, mennyivel édesebb dolog a Föld hátán járni, mint a gyomrában zsúfolódni.
Huber is az életről szól, a fűzfák szépen hajtanak, az ember mégis a sebeket látja, ahonnét hajtanak ezek a hegyes akármik. És még ez a jobbik eset, ha fáj.

Wolfgang Huber: *Táj fűzfákkal és malommal*, 1514, toll, barna tinta, 154 x 208 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum

JÖN! JÖN! JÖN!

A legújabb *Artmagazin*-videóban Kajdi Csabával és Barki Gergellyel beszélget Topor Tünde
Fotó: © Artmagazin

#VIDEÓ #CSALÁDTÖRTÉNET #KUBIZMUS #SZOBOR #CSÁKY_JÓZSEF #PÁRIZS #CYLA

HELYESBÍTÉS: Az *Artmagazin* előző számában Barki Gergely cikkében („Anyád, Cyla, ez tényleg egy kubista Csáky!" – Avagy egy pszeudoceleb adalékai a művészettörténet-írás számára. In: *Artmagazin* 2020/2., 16–31. o.) a 22. oldalon Czóbel Béláról közölt három fotó Kratochwill Mimi fotóarchívumának darabja. Az ugyanezen cikk 23. oldalán közölt, *Michel Kellermann Czóbel róla festett portréjával* című fotó alatt pedig tévesen szerepel a fotós neve. A felvételt nem Kratochwill Mimi, hanem Ruska Judit készítette. Az érintettektől elnézést kérünk, és köszönjük Kratochwill Mimi művészettörténész, Czóbel-kutató pontosítását!

www.artmagazin.hu

© GERHES Gábor: Macskanő, 2007

MIAU!

2020. július 16. – augusztus 30.

Bánkuti András
Barakonyi Szabolcs
Gáldi Vinkó Andrea
Gerhes Gábor
Hajdú D. András
Máli Fanni
Szabó Benke Róbert
Szarka Péter
Szombat Éva

A kiállítás hétfőtől szombatig 8 és 19 óra
között látogatható. Ünnepnapokon zárva.

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ – 8F Galéria
H-1065 Budapest, Nagymező utca 8.
Tel.: (+36) 1 413 1310

www.capacenter.hu

Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ

Emberi Erőforrások Minisztériuma