

nka

ARTMAGAZIN

19. évfolyam

2021 / 1. szám, 1280 Ft

Mi a kép? –
that is the question

Miért szerették az expresszionisták
El Grecót?

Egy ismeretlen modernista:
Emil Pirchan



etrafó

trafógaléria

NYITOTT MŰTEREM

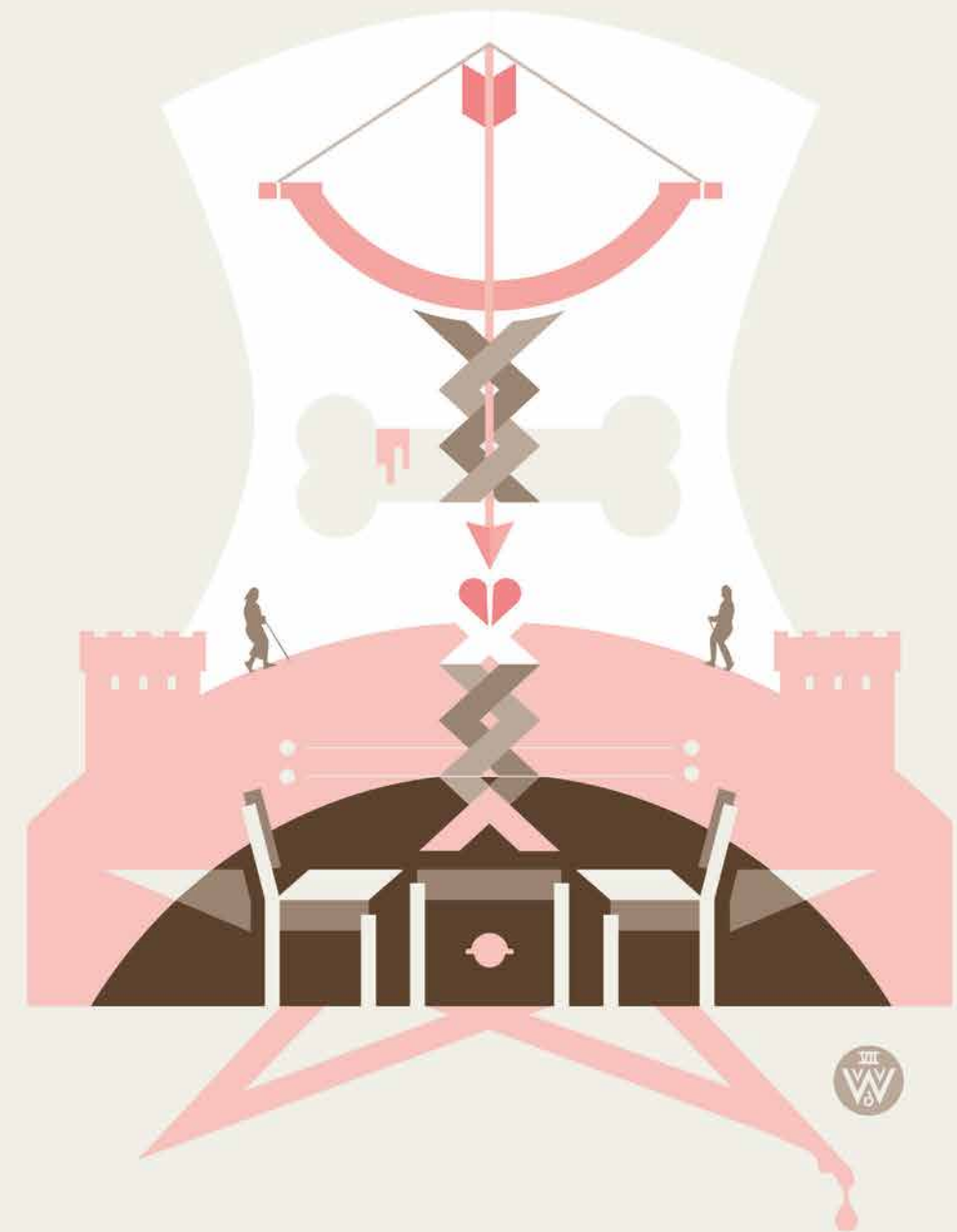
A Trafó Galéria online műteremlátogatás-sorozata, melynek keretében kurátorok és szakírók kalauzolásával nyerhetünk betekintést egy-egy képzőművész műtermébe, és ismerhetjük meg legfrissebb műveiket és terveiket. Minden csütörtökön 21 órától, élőben a Trafó Galéria facebook oldalán

- #01 | 2020/NOV/26 **Ulbert Ádám** beszélgetőtárs: **Molnár Ráhel**
- #02 | 2020/DEC/03 **Csörgő Attila** beszélgetőtárs: **Tillmann József**
- #03 | 2020/DEC/10 **Csákány István** beszélgetőtárs: **Mucsi Emese**
- #04 | 2020/DEC/17 **Bukta Imre** beszélgetőtárs: **Fenyvesi Áron**
- #05 | 2021/JAN/07 **Perlaki Márton** beszélgetőtárs: **Petrányi Zsolt**
- #06 | 2021/JAN/14 **Gróf Ferenc** beszélgetőtárs: **Szalai Borbála**
- #07 | 2021/JAN/21 **Keresztesi Botond** beszélgetőtárs: **Miklósvölgyi Zsolt**
- #08 | 2021/JAN/28 **Katarina Šević** beszélgetőtárs: **Somogyi Hajnalka**
- #09 | 2021/FEB/04 **Keresztes Zsófia** beszélgetőtárs: **Zsikla Mónika**
- #10 | 2021/FEB/11 **Rita Ackermann** beszélgetőtárs: **Mélyi József**
- #11 | 2021/FEB/18 **Gerhes Gábor** beszélgetőtárs: **Nagy Gergely**
- #12 | 2021/FEB/25 **Borsos Lőrinc** beszélgetőtárs: **Nemes Z. Márió**
- #13 | 2021/MÁRC/04 **Ember Sári** beszélgetőtárs: **Gadó Flóra**
- #14 | 2021/MÁRC/11 **Németh Ilona** beszélgetőtárs: **Hunya Krisztina**
- #15 | 2021/MÁRC/25 **KissPál Szabolcs** beszélgetőtárs: **Páldi Livia**
- #16 | 2021/ÁPR/01 **Kiss Adrian** beszélgetőtárs: **Török Krisztián**
- #17 | 2021/ÁPR/08 **Trapp Dominika** beszélgetőtárs: **Eröss Nikolett**
- #18 | 2021/ÁPR/15 **Cséfalvay András** beszélgetőtárs: **Frazon Zsófia**
- #19 | 2021/ÁPR/22 **Fodor János** beszélgetőtárs: **Topor Tünde**
- #20 | 2021/ÁPR/29 **Bak Imre** beszélgetőtárs: **Fehér Dávid**
- #21 | 2021/MÁJ/06 **Ladik Katalin** beszélgetőtárs: **Kürti Emese**

További információ: trafo.hu/trafo_galeria

Hamarosan a Nyitott Műterem beszélgetés-sorozat korábbi eseményei is elérhetőek lesznek. A felvételek közzétételének részleteiről és a Trafó Galéria következő kiállításairól, programjairól a galéria hírlevelén keresztül értesülhetnek: bit.ly/trafo-hirlevel

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

A 18. évfolyam, 2020/4. számában található előző rejtvény megfejtése: **Paul Cézanne**



A grafikán megjelenő elemek az alábbi tematikus sorozatokra utaltak:

- Mont Sainte-Victoire
- Nagy fürdőzők
- Kártyázók
- Csendélet (válogatott részletek a ciklus alkotásaiból)

127 intro

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

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

Olvasószerkesztő: Zelei Bori
Munkatárs: Léopold Zsanett
Lapterv: Horváth Csilla
Borító: L2 – l2studio.co

Lapunk szerzői:
Boros Géza, Fáy Miklós, Fehér Ildikó,
Gosztonyi Ferenc, Lantos Adriána, Léopold
Zsanett, Martos Gábor, Mucsi Emese,
Sármány-Parsons Ilona, Szilágyi Róza Tekla,
Topor Tünde, Zelei Bori

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Kiadja az Artmagazin Kft.
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

Postacímünk:
Artmagazin – LOFFICE
1085 Budapest, Salétrom u. 4.
info@artmagazin.hu

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

Terjesztés:
Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán
keresztül, a Relay, Imedio kiemelt áruhelyein
és a MOL-töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

Előfizetés: elofizetes@artmagazin.hu

Címlapunkon:
Emil Pirchan plakátja a müncheni
Albert Ebner Kunstanstalt számára, 1912,
Münchener Stadtmuseum, München
© Nachlass Emil Pirchan / HUNGART © 2021

Folyamatosan frissülő tartalmakért
látogassa meg az ARTMAGAZIN Online-t.

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Címlapunk egy nemrég újrafelfedezett tervező plakátjának részletével a tavaszt hirdeti, de a fanfárok most épp csak arra biztathatnak, hogy menjünk ki a szabadba. Közben e számunk segítségével mégis mintha eljuthatnánk legalább Bécsig: három cikkünk is ottani kiállításokról szól, érdekes életművek kerülnek látóterünkbe, van, amit szerzőnk meg tudott nézni, és van, ahová csak készülünk.

Az a csodálatos, hogy közben itthon is történtek dolgok, például megnyílt a monokróm festőosztályt bemutató kiállítás a Godot Kortárs Művészeti Intézetben, és viszonylag hosszan nyitva is lehetett, így el tudjuk mesélni, hogyan tanított Károlyi Zsigmond, hogyan lehetett vele újragondolni a képalkotás miértjeit.

Olyan időszak ez, amikor elkészülnek régóta tervezett tanulmányok – mi most kettőt is közlünk. Egyet Kondor Béla különös ön-arcképsorozataról, ami szoros összefüggést mutat barátja, a művészettörténész Németh Lajos Csontváry-kutatásaival, és egy másikat arról, miért pont El Greco lett az, akiben a modern festők, de leginkább a német expresszionisták fő elődjüket tisztelték.

A műkereskedelem előnytelen arcát mutató cikkünkben egy rosszul sikerült hamisítvány kapcsán Dallos Hanna olyan könyvére vetül némi fény, ami differenciálja a háború előtti zsidóság-kereszténység viszonyáról alkotott képünket is.

Olaszországba is szívesen utaznánk, mondjuk Velencébe, ahol jó lenne már a Giardini hatalmas fái alatt sétálni; cikkünk a biennálé és a fák kapcsolatát részletezi akkor, amikor egyre érzékenyebbek vagyunk mindenre, ami a fákkal és környezetre gyakorolt hatásukkal foglalkozik. Rómát is ajánljuk, és két könyvről is írunk: az egyik szintén Rómába visz, mintha csak Amerigo Tottal járnánk ott. A másik az iróniáról íródott, ami a könyv szerzője szerint szinte mindig komor háttér előtt tud igazán kibontakozni.

A legkomorabb háttér most az, hogy váratlanul meghalt Révész László László. Munkáiról többször írtunk már, a legérzékenyebben elemző szövegben Jósvai Péter ismeretlen világból felsejlő emlékképeknek nevezi őket. De ez az ismeretlen világ az, ami-ben mi is éltünk. Csak most már nem lesz, aki különös, közkedveltségre egyáltalán nem törekvő stílusában megteremtse az erre a világra vonatkozó újabb és újabb emlékeinket. Magunkra maradtunk, végre el kell kezdenünk figyelmesebben nézni a mostanáig megszületett műveket. Komolyan kell venni mindent, ami maradt, nincs már, akinek a személyes jelenléte ironikus felhangot adna nekik.

Topor Tünde

ARTANZIX

→ 4

KIÁLLÍTÁS

Szilágyi Róza Tekla:
Plakátok a padlásról – Emil
Pirchan hagyatéka

→ 6

ÖSSZMŰVÉSZET

Sármány-Parsons Ilona:
A Pastorale zeneszoba története.
Egy korai Gesamtkunstwerk

→ 10



KIÁLLÍTÁS

Fehér Ildikó:
Csőrök, csuklyák, maszkok.
Lodovico Burnacini-rajzok Bécsben,
flagellánsok Budapesten

→ 18

TANULMÁNY

Gosztonyi Ferenc:
Valakik önarcképe.
Kondor Béla, Németh Lajos
és Csontváry

→ 24

IN MEMORIAM

Topor Tünde:
A végzet hatalmas.
Révész László László 1957–2021

→ 36



KIÁLLÍTÁS

Mucsi Emese:
Mi a kép? – that is the question.
Gondolatok a Károlyi Zsigmond
monokróm festőosztályát
bemutató kiállítás kapcsán

→ 40

TANULMÁNY

Lantos Adriána:
El Greco, az első avantgárd

→ 48

MŰKERESKEDELEM

Martos Gábor:
És ne vigy minket a kísértésbe...
avagy hogyan (nem) lesz egy
Dallos Hanna-nyomatból
Molnár-C. Pál-metszet?

→ 58

BIENNÁLÉ

Boros Géza:
Tökéletes szobrok.
Valódi és képzeletbeli fák
a Velencei Biennálé kertjében

→ 64

GUTENBERG-GALAXIS

Szilágyi Róza Tekla:
Egy meghatározhatatlan,
de leírható fogalom
Vladimir Jankélévitch: Az irónia

→ 74

GUTENBERG-GALAXIS

Fáy Miklós:
Mínusszor mínusz
Nemes Péter: Amerigo.
Egy szobrász, aki
meghódította Rómát

→ 76



RÓMAI ANZIX

Fáy Miklós

→ 78

ARTMAGAZIN ONLINE

→ 80

AZ ESZTÉTIKA ETIKA NÉLKÜL CSAK KOZMETIKA



Ulay, polgári nevén Frank Uwe Laysien, 1943-ban, a háború utáni Németországban született – családja közelről tapasztalta meg a történelem súlyát, hiszen édesapja mindkét háborúban szolgált. A trauma nem csak szüleit viselte meg, 1968-ban ő maga is úgy döntött, hogy Németország komplikált politikai helyzetét és az ottani nyomasztó légkört Amszterdamba cseréli. Hogy aztán – persze közben igazi világotutazóként – négy évtizeden keresztül itt éljen és dolgozzon, szerepet vállalva a város művészeti életében és a performanszművészetre fókuszáló De Appel kulturális centrum létrehozásában.

Ulay 2020 márciusának elején hunyt el, halála időpontjában már több hónapja együtt dolgozott az amszterdami Stedelijk Museum kurátori csapatával a 2020-as év végére tervezett hatalmas egyéni kiállításán – ami a szomorú történelem következtében emellett, hogy az eddigi legnagyobb, kétszáz munkát bemutató retrospektív kiállítása, első poszthumusz tárlatává is vált. Ulayt sokan Marina Abramovič-hoz fűződő viszonyáról és közös munkáikról ismerik – a pár tizenkét évig dolgozott együtt, kollaboratív performanszokat hoztak létre, színházak, majd néhány évvel későbbi meglepetés találkozásuk a kortárs művészeti világ talán legismertebb szerelemhez kapcsolódó története. Az amszterdami *Ulay Was Here* (*Ulay itt járt*) című kiállítás azonban nem csak a közös munkákból válogat – Ulay a Polaroid fotók pionírja volt, komoly szociális elkötelezettséggel és érzékenységgel az őt körülvevő világ iránt. Performanszok iránti érdeklődése a fotográfiában gyökerezett:

önmaga fényképezése, különböző szerepek eljátszása, a női és férfi arc közötti hasonlóságok és különbségek utáni kutatás fejlődött odáig, hogy a fotográfia egyre performatívabb használata színtiszta performanszművészetté lényegült karrierjében. Ulay éppen a koronavírus kezdetén halt meg – akkor, amikor az általunk ismert világ legnagyobb részét még nem alakította át a vírusfélelem és a távolságtartás. *Ulay Was Here* – de milyen szerencsés lett volna, ha a művésznek, aki sokszor a testek távolságán és közelségén keresztül kommunikálta gondolatait a világról, maradt volna ideje reagálni arra a távolságtartásra, amit manapság megélünk. (Szilágyi Róza Tekla)

***Ulay was here*, Stedelijk Museum, Amszterdam, 2021. május 30-ig**

KÖZHASZNÚ DIZÁJN

2020 októberében hunyt el Enzo Mari, Olaszország egyik legismertebb dizajnere, akinek nagyszabású retrospektív kiállítást szerveztek a friss, 2020-ban átadott Triennale Milano épületében. A kiállítást Hans Ulrich Obrist, Enzo Mari jó barátja és csodálója gondozta (Francesca Giacomelli társkurátorral együttműködve): az egyik legjelentősebb tervezőnek, művésznek, kritikusnak és teoretikusnak tartotta. A kiállítás Mari és Obrist elmúlt évek alatt folytatott beszélgetéseiből és eszmecseréiből jött létre, amelyek során több mint hatvan évnyi, a képzőművészet, a dizájn, az építészet, a filozófia, az oktatás és a grafika területét érintő kérdéskör merült fel. A válogatás főként eddig soha nem látott projekteket, modelleket, rajzokat és anyagokat tartalmaz, ugyanis azok Enzo Mari nemrég Milánónak adományozott archívumából kerültek elő.

Enzo Mari a milánói Accademia di Brera-n kezdte tanulmányait: kezdetben a művészet, majd 1956-tól az ipari formatervezés foglalkoztatta. Az 1960-as

ÖRÖK NŐK ÖRÖK RUHÁKBAN

Sarah Moon (1941–) divatmodellből lett autodidakta fotós: huszonöt évesen, hat év manökenkarrier után egyszerűen átállt a fényképezőgép másik oldalára. A barátnőiről készített portfóliók a Cacharel divatház után hamarosan eljutottak a Diorhoz, a Chanelhez és a *Vogue*-hoz, a *Marie-Claire*-hez is. Őt kérték fel az 1972-es Pirelli-naptár elkészítésére – a naptár történetében elsőként női fotós képeit bámulhatták az autószerelők a műhelyfalakon. Később filmeket, videóklipet is rendezett. Előszeretettel dolgozik japán ruhatervezőkkel, és mindenki, aki a trendek felett áll.

Sarah Moon úgy fotózza a nőket, mint ha egy örökre megállított futó pillanatban lennének – egy se eleje, se vége történet közepén, elmosódott kontúrokkal, sokszor levágott fejfel. Az Örök Nőt akarja lekapni, az Örök Ruhában. Soha nem utazott sehova, Párizst használta

helyszínként: üres lakásokat, gazdátlan, burjánzó kerteket, minden olyan helyet, ahol sallangmentesen, a kulisszák mögött, természetes közegekben ábrázolhatja őket. Kedveli a félhomályt, a német expresszionista filmeket idéző atmoszférát.

Fekete-fehér polaroidjain sok az apró hiba, folt – a nem azonnal előhívott negatívokon jelenik meg ilyesmi. Az elmosódott kontúrok a hosszú záridőnek, a szándékosan bemozduló alanynak vagy a dupla expozíciónak köszönhetőek. Néha üveg mögül fényképez. Ahogy nem törődik az idővel, nem törődik a hibákkal sem; meséket, álmokat fotóz, a képzelgés határán jár folyton. Mesterségéről azt vallja:



Enzo Mari: *Formosa*, 1963, fali öröknapár alumíniumból és PVC-ből, 31,5 × 31,5 cm
© Danese Milano

években forradalmasította a dizájn fogalmát: „hétköznapi embereknek” szánt tárgyakat tervezett, akiket korábban kizártak a formatervezés elitista főáramából. Ez a szemlélet időtálló, trendektől független alkotásokhoz vezetett. Élete során számos rendkívüli művet hozott létre – papírból, fából, üvegből, kerámiából és különféle fémekből –, amelyek a képzőművészet, a formatervezés, az építészet és a grafikai képzőművészet határterületein mozognak. Rendkívül szerény és előremutató szemlélete szerint a tervezésnek, környezetünk alakításának mindig a szükségéből kell fakadnia. Ez a szerénység és kétely mindig is része volt Mari gyakorlatának. Úgy vélte, hogy a tökéletes tárgyat még meg kell tervezni, és ez a látásmód mindig ösztönözte, hogy egyre jobban és jobban teljesítsen. (Léopold Zsanett)

***Enzo Mari*, Triennale Milano, Milánó, 2021. április 18-ig**

hosszú órákat tölt a modellekkel, instrukció nélkül és egyre elkeseredettebben kattintgatja a gépet, a modellek pedig mosolyognak, próbálnak a kedvében járni, és soha nem tudja, hogy miért, de egyszer csak eljön a megfelelő pillanat, elkészül a tökéletes kép. Óriási szerepet tulajdonít a szerencsének, a véletlennek, a fények előre kiszámíthatatlan beesési szögének. A kedvességnek: Suzanne Moncur, kedvenc modellje és barátja szerint még az is kedves, ahogy levágja a képeken modelljei fejét.

A *PasséPrésent* (*MúltJelen*) életmű-kiállítás, melynek rendezésében ő maga is részt vett Fanny Schulmann kurátor mellett, öt filmje köré szerveződik, és ez alkalommal a divatfotókon kívül csendéletei, portréi, madár- és virágfotói, városi képei is láthatók. (Zelei Bori)

***PasséPrésent*, Musée d'Art Moderne de Paris, Párizs, 2021. május 2-ig**

Sarah Moon: *La robe à pois* (*A pöttyös ruha*), 1996
© Sarah Moon



Fent: Ulay: *S'he*, 1973–1974, Auto-Polaroid, 7,9 × 7,9 cm
Lent: Ulay / Marina Abramović: *Imponderabilia* (*Kiszámíthatatlanság*), 1997
© ULAY Foundation, © Marina Abramović Archives

Plakátok a padlásról – Emil Pirchan hagyatéka

Szilágyi Róza Tekla

Emil Pirchan: *Visual Revolution*
(*Vizuális forradalom*), Leopold Museum, Bécs,
2021. június 7-ig

Emil Pirchan: *Tánc*, 1922 körül
© Sammlung Steffan/Pabst, Zürich
Fotó: Sammlung Steffan/Pabst © Nachlass Emil Pirchan / HUNGART © 2021





Emil Pirchan:
Plakáttér, 1912
© Sammlung
Steffan/Pabst, Zürich
Fotó: Sammlung
Steffan/Pabst
© Nachlass
Emil Pirchan /
HUNGART © 2021

Néhány évvel ezelőtt egy zürichi padlásról, egy rakat régi dobozból került elő az építész, belsőépítész, alkalmazott művész, plakátművész, díszlettervező, illusztrátor, festő és író Emil Pirchan hagyatéka – az évtizedek óta rejtőző anyag több területen is elismert és sikeres művész életművét tárta a megtalálók elé. Pirchan unokája, Beat Steffan lelkesen belevágott a vázlatfüzetek, grafikák, látványtervek és személyes tárgyakból

álló hagyaték gondozásába, és hamar kiderült: Pirchan munkásságából a bécsi Theaterrmuseum, a müncheni Poster Museum és az esseni Museum Folkwang gyűjteményében is található remekművek. Egy kutatói csoport két év alatt dolgozta fel az életmű jelentős részét, hogy 2019-ben az esseni Museum Folkwangban nyíljon belőle katalógussal kísért nagykiállítás – most pedig hasonló kiállítás látható Bécsben is.

Fentről lefelé: Emil Pirchan a stuttgarti Landesgewerbemuseumban 1917-ben rendezett egyéni kiállítására készült katalógusának borítója, 1917, Sammlung Steffan/Pabst
Emil Pirchan plakáttér a müncheni Moderne Galerie-ben saját díszleteiből rendezett kiállítása számára, 1912, Theaterrmuseum, Bécs
Emil Pirchan szórólapterve a hannoveri J. C. König & Ebhardt nyomdaipari cégnek, München, 1918, Sammlung Steffan/Pabst
© Nachlass Emil Pirchan / HUNGART © 2021



A. Frankl fotóstúdiója: Emil Pirchan
maszkok között berlini stúdiójában, 1923

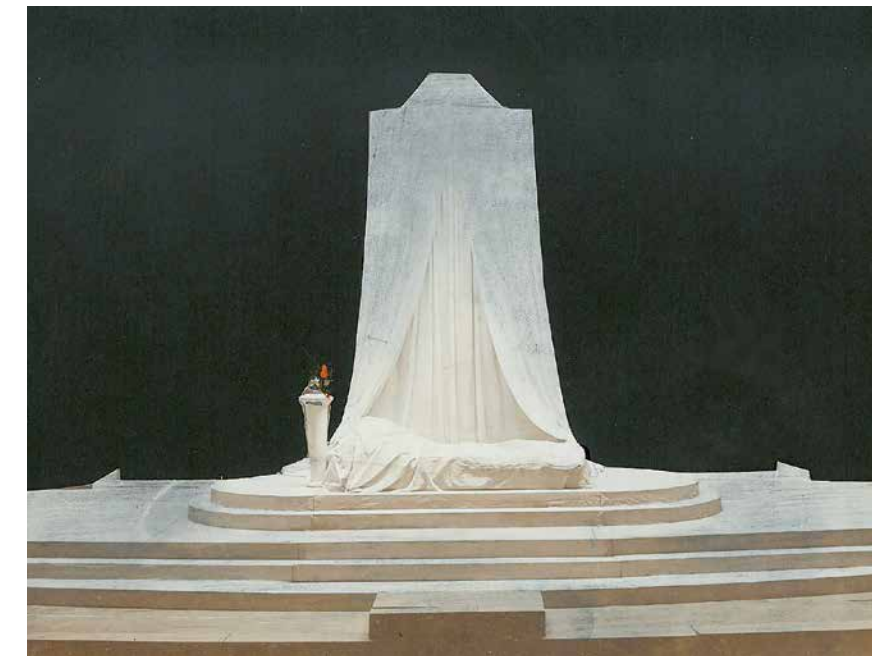
© Sammlung Steffan/Pabst © Nachlass Emil Pirchan / HUNGART © 2021

Pirchan az 1800-as évek végén született Brnóban, tanulmányait Otto Wagner mellett kezdte Bécsben, majd Münchenben alapított saját stúdiót. Igazi 20. századi közép-európeerként Bécs és München után Berlinben működött, majd Prágában és Bécsben is tevékeny éveket töltött el. 1908-as Münchenbe költözése után néhány évvel az 1913-ban alapított saját stúdiójában képzést indított az alkalmazott művészetek és díszletek iránt érdeklődőknek – az ígéretes működést azonban a világháború hamar megakasztotta. Pirchan pionírként tevékenykedett több területen is: tudjuk, hogy már 1912-ben színes papírkivágásos munkákkal kísérletezett. Újszerű, lényegét kiemelő látásmódját később színházi munkáiban is kamatoztatni tudta. Pirchan 1918-ban lett a Bayerischen Staatstheater (Bajor Állami Színház) díszlettervező igazgatója – itt született színpadi terveinek világos struktúrája és a tiszta, élénk színek használata kétségtelenül alkalmazott művészeti munkáiban gyökereznek. A padláson talált hagyaték arra enged következtetni, hogy a legváltozatosabb felkéréseknek tett eleget, nem lehetett olyan bonyolult feladat, ami elől megfutamodott volna – dél-amerikai színházépületet is tervezett, de sajnos a projekt sosem ért a megvalósítás fázisába. Pirchan berlini színházi évei alatt – 1918 és 1925 között – végletekig leegyszerűsített színpadi tereiről híresült el.

Ekkoriban kezdte el kidolgozni a mai napig is gyakran használt többszintes, lépcsőzetesen építkező színpadot, amelyet azóta Leopold Jessner, a német expresszionista rendező és színházi szakember nyomán Jessner-színpadként is ismerünk – és színházi előadások hiányában manapság sajnos csak a *Family Guy* főcímdalában láthatunk. Pirchan leghíresebb többszintű színpadát Shakespeare *III. Richárdjának*

1920-as Jessner-rendezéséhez tervezte – azonban, ahogy telt az idő és egyre nagyobb teret nyert a nemzetiszocializmus, 1936-ban visszaköltözött Csehszlovákiába, Prágába. Ott élt 1957-ben bekövetkezett haláláig. Idejét már leginkább az írásnak szentelte: táncról és a színházi életéről publikált cikkeket, sőt az ő nevéhez fűződik az első kiadvány, amely Gustav Klimt munkásságát összegzi.

Emil Pirchan színpadterve az *Othello* utolsó jelenetéhez, kollázs, Staatstheater Berlin, 1921, Theaterrmuseum, Bécs

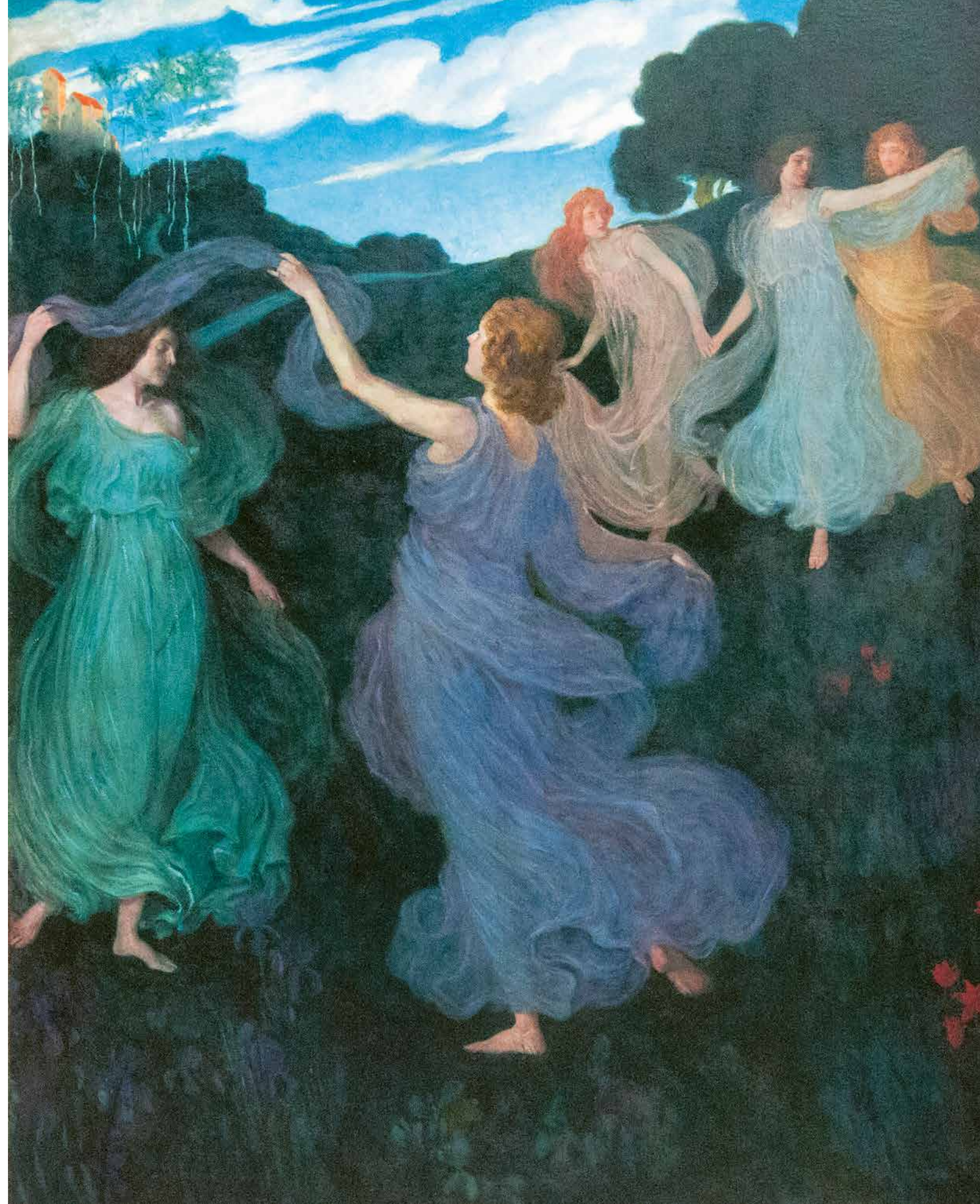


A Pastorale zeneszoba története

Sármány-Parsons Ilona

*Inspiration Beethoven – Eine Symphonie
in Bildern aus Wien 1900*, Bécs, Leopold Museum
A kiállítás a járványügyi rendelkezésektől
függően lesz látogatható. További információ:
leopoldmuseum.org

Josef Maria Auchentaller: *Tündérek tánca*, a bécsi Villa Scheid Pastorale zeneszobája számára, 1898/99, olaj, vászon, 230 × 186,3 cm
© Andreas Maleta, from the Victor & Martha Thonet Collection, gallery punkt12, Bécs, fotó: © Andreas Maleta press & publication 2021 / HUNGART © 2021



Amikor a bécsi századvéget – leginkább Sigmund Freud miatt – felfedezték és elkezdték kutatni, Klimt és a Secession mesterei kerültek az érdeklődés közép-pontjába. Josef Maria Auchentaller (1865–1949) eredetileg a csoport elit-jébe tartozott ugyan (Klimttel együtt vált ki belőle 1905-ben), mégis a bécsi Secession kismesterei között tartották számon. 1985-ben egy doktori disszertáció¹ feltérképezte életét, összegyűjtötte műveit, így a *Ver Sacrum* folyóirat számára készített grafikai ismertek lettek, neve mégis sokkal kevesebbet forgott, mint többi kollégájáé, például Carl Mollé, vagy akár Wilhelm Listé. Az, hogy 1902 után nem Bécsben, hanem a Monarchia egyik legnépszerűbb tengeri nyaralóhelyén, Gradóban élt, megpecsételte sorsát: kiszakadt a bécsi művészeti életből, és ezt későbbi percepciója is megcsinálta.

Auchentaller tüdejével betegeskedő kislányuk miatt költözött végleg az adriai tengerparti kisvárosba, ahol ragyogó üzleti vénával megáldott felesége, Emma Scheid (családja támogatásával) egy kis szállodat épített. A nagyszerű fekvésű, Grado tengerparti sétányán lévő Pension Fortinót Julius Mayreder építész, a Secession tagja tervezte. A bécsi orvosi és művészeti élet ismert személyiségei hamarosan törzsvendégként jártak hozzájuk nyaralni, így Otto Wagner, Carl Moll, a Secession-beli barátok, kollégák mind megfordultak náluk. Azonban ha egy művész a művészeti centrumból annak periferiájára kerül, és egyre kevesebbet tud dolgozni, mert beszipantja a családi vállalkozás, akkor már életében menthetetlenül kikopik a köztudatból. Ez történt Auchentallerrel is, aki a kortárs visszaemlékezések szerint megnyerő, szerény és szelíd egyéniség volt, korántsem rámenős – korábban sem tudta magát jól menedzselni. Nem meglepő tehát, hogy mivel képei ritkán bukkantak fel a Secession századeleji kiállításain, amikor újra felfedezték és szorgosan rekonstruálták a korszakot, ő kimaradt az összképből. Mire 1949-ben Gradó-



Josef Danhauser: *Liszt am Flügel* (*Liszt a zongoránál*), 1840, olaj, vászon, 119 × 167 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Forrás: Wikimedia Commons

ban meghalt, művészként már rég elfelejtették. Hagyatéka a család különböző ágaihoz került, de a rekonstrukciót az sem tette könnyebbé, hogy Grado az első világháború után Olaszország része lett. Sok kép ottmaradt, míg műveinek másik részét Ausztriában, felesége családjának leszármazottai őrizték.² Még a Leopold Múzeum 2008-ban rendezett Auchentaller-kiállítása sem tudta elérni, hogy a festő bekerüljön a Klimt mellett számontartott szecessziós művészek élvonalába. E kiállítás katalógusában azonban már szerepelt a zeneszoba Beethoven VI., *Pastorale* szimfóniája által ihletett képeinek leírása. A kurátorok csak az általuk sikerültnek látott szecessziós stílusú pannókat (a *Tündérek táncát* és a *Tündér a pataknál* című festményt) ítélték kiállításra méltónak, a többi vásznat túl realistának tartották. Nem ismerték fel, hogy mennyire ritka és jelentős Gesamtkunstwerk a Scheid család számára festett zeneszoba, és hogy jelentősége túlmutat a festészetben.³ Hiszen a képciklus a századvég bécsi Beethoven-kultuszának egyik legfontosabb festészeti dokumentuma, és egyedülálló, de legalábbis úttörő kísérlet arra, hogy egy

festő konkrét zeneművet fessen meg és adja vissza annak hangulatát. De a *fin de siècle* Bécs-kultuszából miért maradt ki ilyen mostohán Auchentaller főműve?

Zeneszobák, a német zenerajongás különleges helyszínei

Kultúrtörténeti közhely, hogy Bécs a zene fővárosa. A császárváros a 19. század utolsó harmadától kétségtelenül igényt tartott erre a rangra, bár mindig is voltak komoly riválisai. Bécs, pontosabban a Habsburg-dinasztia folyamatosan ápolt zenei kultúrája a 15. század végére nyúlik vissza, amikor I. Miksa császár 1498-ban megalapította a Hofkapelle fiúkórusát,⁴ de a Habsburg-udvarban az egyházi mellett a világi zene és az opera is gyorsan népszerű lett. A dinasztíából négy komponáló császár került ki⁵ – szinte mindegyik uralkodó zenerajongó volt.⁶ Az arisztokrácia természetesen utánozta őket, de nem csak presztízsből: soraikból igen sok kiváló amatőr zenész tűnt ki, némelyikük jelentős mecénássá is vált. Ez alapozta meg a bécsi klasszicizmust;

Haydn, Mozart és Beethoven életművére és világhírére épült a 19. századi bécsi zenei élet – de az első valóban bécsi születésű zeneszerző Schubert volt. Mindeközben a polgári otthonokban is felvirágzott a kamarazenélés és daléneklés, a szórakoztató zenét a tánctermekekben pedig nem kisebb zenei gényusok szolgáltatták, mint a két Johann Strauss.

A 19. század második felében Bécs városvezetése, élén a nagy műveltségű mecénással, Nikolas Dumbával céltudatosan ápolta híres zenészeik emléket: köztéri szobrokat emeltek először Schubertnek, majd Haydnnak, Mozartnak, Beethovennek, utána szoros sorban Brahms, Bruckner, végül az akkori „könnyűzene” nagyságai, Josef Lanner, majd ifj. Johann Strauss következtek. A város és az osztrák arisztokrácia is összefogott, amikor 1892-ben a Práterben megrendezték a történelem első zenének és színházművészetnek szentelt szakmai világkiállítását.⁷ 1897-ben szenzációs számba menő kultúrtörténeti-művészeti kiállítás nyílt Schubert születésének századik évfordulójára. Pályázatot is kiírtak egy

„schubertiáda” festményre, amit a mára teljesen elfelejtett Julius Schmid nyert (*Ein Schubertabend*, 1897). Festménye évtizedekig népszerű és közismert volt, külföldi kiállításokon is képviselte Bécs zenekultúráját. A zenélés és a zeneszerzők életének megjelenítése képtémaként már a kilencvenes évek

elejétől sűrűn felbukkant a bécsi festészetben. Nicholas Dumba például még 1893-ban rendelte meg zeneszobája számára Klimttől a *Schubert a zongoránál* című képet, azonban az csak 1898-ra készült el.

A legkorábbi előzmény egy helyi zongoragyárosnak, Conrad Grafnak köszönhető, aki a kor vezető biedermeier zsánerfestőjétől, Josef Dannhausertől rendelte meg azt a festményt, amelyen Liszt Ferenc zongorázik barátainak Beethoven szobra előtt (1840). A kép



Julius Schmid: *Ein Schubertabend* (*Schubert-est*), 1897, olaj, vászon, 172 × 255 cm, Wien Museum, Bécs

Forrás: Wikimedia Commons

nagy művészek hódolata a zseniális mester előtt, a romantika pátosszal teli művészetkultuszának essenciája. Bécs tehát szinte folyamatosan zsongott a zenétől. A 19. század második felében a polgári élet szerves része volt, hogy az ember hangversenyre jár, kórusban énekel (akár templomban, akár a Singvereinban), zenére taníttatja gyerekeit vagy maga is játszik valamilyen hangszereken, mint például az orvosok professzori karában szinte mindenki. Az akkori bécsi identitás inkább helyi

Josef Maria Auchentaller borítója a *Jugend* 1896/25. számához

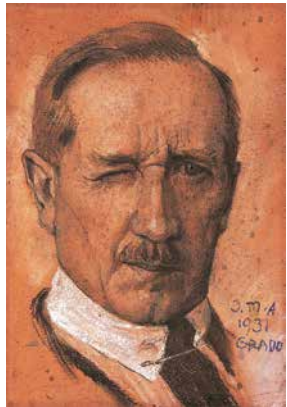
Forrás: Wikimedia Commons



Josef Maria Auchentaller: *Seebad Grado plakát*, 1906, Wien Museum, Bécs

© Wien Museum





Josef Maria Auchentaller: *Önarckép*, 1931, Leopold Museum, Bécs
Forrás: Wikimedia Commons



Josef Maria Auchentaller által tervezett cigaretta-tárca, 1898/1900, gyártó: Georg Adam Scheid, Bécs, ezüst, aranyozott belső, polikróm zománczott borítás, 8,5 × 6 cm
Fotó: © Dorotheum Vienna, aukciós katalógus (2014. november 4.)

identitás volt, semmint nemzeti; mi több, a német zenekultúra szerves részének tekintette magát, nem differenciált azt illetően, hogy Beethoven valójában német, míg Schubert osztrák. Persze a Porosz Birodalom által egyesített Németország zenei központjai, főleg az egyre gyorsabban növekvő Berlin zenei élete komoly kihívást jelentett Bécs számára, de a zene (és a muzsikások) valóban nem ismertek határokat, a zenei mobilitás az egész német nyelvterületen belül óriási volt. A házimuzsikálás, kamarazenélés a német és osztrák kultúra elengedhetlen része volt, és ahogy gazdagodott a polgárság, egyre inkább megengedhette magának, hogy külön zeneszobája legyen, a szalon pedig egyre inkább zeneszalonná alakuljon. Bécsben először, 1863-ban, egy dúsgazdag zsidó bankárcsalád, a Todescók tették a zeneszobát az Opera mellett épített neoreneszánsz palotájuk központi dísztermévé, ám ennek még nem volt specifikusan zenei témájú díszítése.

A német historizmus művészileg legrangosabb privát zeneterme Münchenben épült fel 1890-ben a Wagner-rajongó Alfred Pringsheim professzor számára. A zeneszerető és rendkívül művelt matematikaprofesszor mögött családi vagyónként egy vegyészeti gyár állt, ezért volt lehetősége olyan, késő reneszánsz

stílusú palotát építtetni, aminek centruma a könyvtárhoz kapcsolódó zeneterem volt.⁸ A kazettás, dúsan aranyozott mennyezet alatt a kor egyik legismertebb német festője, Hans Thoma frízefutott körbe; nem volt konkrét témá-

ja, antikizáló bukolikus jeleneteinek figurái táncoltak, zenéltek.

Egy másik reprezentatív, már a születőben lévő német Jugendstil jegyeit tükröző zeneszoba Szilézia akkori központjában, Breslauban (ma Wrocław, Lengyelország) egy híres orvos, Albert Neisser villáját gazdagította.⁹ Két breslaui születésű művész, Erich és Fritz Erler voltak a terem belső kialakítói. Fritz Erler 1898-ban festett öt nagy falképet, egy múzsafigurát, valamint a megszemélyesített Adagiót és Allegrot. A kortárs kritikusok a modern német stílus megszületését látták ebben a Gesamtkunstwerk zeneszalomban.

A harmadik, a kilencvenes években elkészült zeneszalon a Stuck-villa centrális tere volt Münchenben. Franz Stuck München legifjabb és legmodernebb festőfejedelme volt, aki ekkoriban állt népszerűsége csúcán. A német Jugendstil antikizáló variánsának egyik főműve lett az impozáns villa, amit a



Részlet az *Inspiration Beethoven. Eine Symphonie in Bildern aus Wien 1900* (Beethoven-inspiráció. Szimfónia képekben Bécsből, 1900-ból) című kiállításból a zeneszoba rekonstruált terében Josef Maria Auchentaller festményeivel, Leopold Museum, Bécs
© Leopold Museum, fotó: © Lisa Rastl / HUNGART © 2021

festő maga tervezett.¹⁰ Stuck – Nietzsche követve – az antik kultúrából a dionüszoszi hagyományt tekintette mérvadónak, a modernség ihletőjének. A Stuck-féle antikvitás stilizált, de erotikus energiáktól feszülő; a zeneterem egyik főfalát Dionüszosznak, a másikat Orfeusznek szentelték.

Auchentaller valószínűleg ismerte ezeket a zenetermeket, vagy legalább fényképeket látott róluk, hiszen 1892 és 1896 között Münchenben élt, de később is visszajárt megnézni a kiállításokat. Fritz Erlert, a *Jugend* folyóirat egyik művészeti tanácsadóját személyesen is ismerte, mert ő maga is készített egy borítót a folyóirat számára. Amikor lehetősége lett egy zeneszobát tervezni, mégis teljesen más megoldást választott.

A bécsi Scheid-villa zeneszobája

Amikor Josef Maria Auchentaller hosszú ismeretség után 1891-ben végre feleségül vehette a jó módú ezüstgyáros, Adam Scheid legidősebb lányát, Emmát, az ifjú pár úgy döntött, hogy Münchenbe költöznék, ahol Auchentaller tovább képezhette magát.¹¹ A művészeti forrongás kellős közepébe érkezett. Akkor alakult meg a müncheni Secession egyesület, és nemcsak mestéréknél, Paul Höckelnél, hanem a kiállításokon, a műtermekben is rengeteg újat láthatott. Természetközeli látásmód és egyfajta természetpoézis lett jellemző olajképeire, míg grafikai inkább a kor modern, eklektikus útkereséseit tükrözik: kalligrafikusak és dekoratívak. 1897-ben, hosszú itáliai tanulmányút után visszatelepedett Bécsbe, és azonnal belépett a frissen alakult ottani Secessionba. Münchenből hozott lágy, pasztózus ecsetkezelése nem változott meg az első bécsi években sem. Agilis felesége, Emma közben meggyőzte édesapját, Adam Scheidet – aki éppen ekkor építtette meg a család reprezentatív villáját –, hogy a zeneszobát férjével festesse ki. Auchentallert bizonyára



Josef Maria Auchentaller: *Tündér a pataknál és Vidám együttlet* a bécsi Villa Scheid Pastorale zeneszobája számára, 1898/99, olaj, vászon, 176,5 × 88,3 cm és 214 × 135 cm

© amp Andreas Maleta, from the Victor & Martha Thonet Collection, gallery punkt12, Bécs.
fotó: © amp Andreas Maleta press & publication 2021 / HUNGART © 2021



nagyon lelkesítette a feladat, mert így nemcsak apósának bizonyíthatta be, hogy milyen kiváló festő és tervező lett, de a bécsi művészkollégáknak is. Bécsben is ritka volt egy ilyen nagyszabású Gesamtkunstwerk megbízás – igazi kihívást jelentett. A témát a család zenerajongó hölgyei választották ki.¹² Mivel az öt lány közül a legtehetségesebb, Martha, virtuózan zongorázott, és kedvence Beethoven VI. szimfóniája, a *Pastorale* volt, amit Liszt Ferenc zongoraátíratában játszott, erre esett a választás.¹³ Sógora a szimfónia mind egyik tételét külön kompozíción elevenítette meg – ebben nagy segítségére volt, hogy Beethoven minden tétel fölé odaírta, milyen jelenetet, azaz hangulatot kíván felidézni. A falburkolatot, amibe a képeket foglalták, valószínűleg zöldre pácolták, a zongora kék színű volt, a színes üveglakon pedig egy kék-zöld tollú páva ékeskedett. A szoba, különösen az említett német példákhoz viszonyítva, aránylag kicsi, intim volt,¹⁴ így a nagy méretű festmények ámulatba ejtették, körülölelték a belépőt. Auchentaller a szobát és a képeket

egységben komponálta meg, alaptónusuk a sötétzöldek és kékek harmóniáján nyugodott.¹⁵ A szimfónia tételei szerinti jelenetek a helyiségbe lépve balról jobbra követik egymást, lenyűgöző hangulatteret, „Stimmungsraum”-ot teremtvé. Az első, leginkább Jugendstil képen virágokkal teleszórt, zöld domboldalon táncolnak a tündérekhez hasonló Scheid lányok (*Tündérek tánca*). A családtagok ideálképe a *Tündér a pataknál* és a *Zenélő társaság a szabadban* jelenetén belesimul a tavasi tájba. Az expresszíven valóságos *Vihar* (sarokba került, így derékszögben megosztott a képmezeje) után az *Angelus*-jelenet mezei munkából alkotkor hazatérő figurái – Beethoven elgondolásához híven – általános érvényűvé emelik ember és természet harmonikus egységét. A festményeken, akár csak a szimfóniában, egyetlen nap eseményeinek hangulattörténete fut végig, pirkadattól alkonyatig. A természet panteisztikus áhítatú beethoveni dallamvarázsa színvarázssá változik, és megkapó, átesztétizált természeti hangulatot teremt a zenehallgató köré.



Részlet az *Inspiration Beethoven. Eine Symphonie in Bildern aus Wien 1900* című kiállításból a zeneszoba rekonstruált terében Josef Maria Auchentaller festményeivel, Leopold Museum, Bécs

© Leopold Museum, fotó: © Lisa Rastl / HUNGART © 2021

Vihar I. és Vihar II. a bécsi Villa Scheid Pastorale zeneszobája számára, 1898/99, olaj, vászon, 231 × 128 cm és 231 × 150 cm

© amp Andreas Maleta, from the Victor & Martha Thonet Collection, gallery punkt12, Bécs, fotó: © amp Andreas Maleta press & publication 2021 / HUNGART © 2021

Auchentaller három élménysík szintézisét teremtette meg: a zenei hangulatok megjelenítéséhez kapcsolta hozzá a Scheid család tagjainak költői átlényegítését, és helyezte bele mindezt a Bécs körüli (topografikusan is beazonosítható) úgy Beethoven, mint a család által jól ismert tájba, a természetnek abba a zugába, ami a források szerint a zeneszerzőt a mű megkomponálására ihlette. Stílusisan a képsor a természeti látványhoz szorosan kötődő plein air természetfestés hangulatokkal átitatott, érzelmileg megragadó példája, amely a bécsi „szecessziós fordulat” küszöbén született, mielőtt a többiek, élükön Klimttel, rátaláltak volna saját modern stílusukra, formavilágukra.

Míthogy a Pastorale zeneszoba privát villába készült, alig kapott nyilvánosságot, egyetlen fotó jelent meg róla a *Ver Sacrum*-ban, de a festőkortársakat mégis megihlette a már-már lehetetlen feladat: megfesteni Beethoven zenéjét. Erre három év múlva 1902-ben került sor a Secession Beethoven-kiállítása alkalmával, amikor Bécsben már a szecesszió kalligrafikus és archaizáló stílustörkvési domináltak. Így a Beethoven IX. szimfóniájának utolsó tételéhez készített falképek már ebben a stilizált,

szimbolikus stílusban születtek: Schiller örömdójának üzenetét kívánták közvetíteni. Azonban merevségükben, stilizáltságukban ellentmondásba kerültek a zene és a vers őszinte, pátosz-szal teli, sodró lendületével. Érzelmi meggyőzés helyett bonyolult intellektuális és kultúrtörténeti asszociációk voltak hivatottak az „üzenet” közvetítésére. Klimt hírneve miatt és az újdonság önértékét tekintve az akkori média remekműként ünnepelte a Beethoven-frízt, így az lett a bécsi festészeti kánon része.¹⁶ A korábbi Pastorale zeneszobát pedig elfelejtették.

A zeneszoba képei először Budapesten voltak láthatók a Műcsarnok *Az első aranykor* című kiállításán 2016. november 22. és 2017. március 12. között, de ekkor még nem kerültek elő azok a családi dokumentumok, amelyek az eredeti elhelyezés és tér rekonstruálását lehetővé tették.¹⁷

A Beethoven-emlékév alkalmából Bonnbán a Bundeskunsthalle-ban azonban már kiállították őket. Ott nem az eredeti enteriőr rekonstrukciója volt a szándék, hanem hogy bemutassák a bécsi



Angelus a bécsi Villa Scheid Pastorale zeneszobája számára, 1898/99, olaj, vászon, 230 × 185 cm

© amp Andreas Maleta, from the Victor & Martha Thonet Collection, gallery punkt12, Bécs, fotó: © amp Andreas Maleta press & publication 2021 / HUNGART © 2021



Képernyőfotó a bonni Bundeskunsthalle Beethoven-emlékév kapcsán rendezett *Beethoven – Welt.Bürger.Musik* (*Beethoven – Világ.Polgár.Zene*) című kiállításának digitálisan megtekinthető verziójából

Forrás: bundeskunsthalle.de

Beethoven-kultusz egy emlékezetes példáját, ami korábban született meg, mint Klimt 1902-es Beethoven-fríze.¹⁸ Bonn után most végre Bécs is felfedezte a Pastorale zeneszobát mint Gesamtkunstwerk, így a Leopold Múzeumban már az eredeti lépték szerinti teljességében látható.

A stílusközponitú művészettörténetírás fintora, hogy a művészettörté-

szak korábban nem ismerték fel a természetpoézishoz kötődő és – akárcsak a beethoveni természetfelfogás – ember és természet harmonikus egységét valló és megfestő képsorozat értékét. Csak azokat a részeit fogadták el, amelyek a szecesszió/Jugendstil jegyeit hordozzák. Sem a realizmusban gyökerező plein air jelenetet, sem a hangulati szimbolizmus vonulatába tartozó záró-

képet nem értékelték. Kultúrtörténeti aktualitás, a Beethoven-emlékév kellett hozzá, hogy ráismerjenek e kifinomult összművészeti alkotás szépségére, esztétikai varázsára.¹⁹

| 1 Vera Vogelsberger: *Josef Maria Auchentaller (1865–1949). Leben und Werk, geisteswiss.* Doktori disszertáció, Innsbruck, 1985 | 2 Az első monografikus kiállítást Olaszországban rendezték. Ezt a kiállítást vette át ezután a bécsi Leopold Múzeum: *J. M. Auchentaller (1865–1949). Ein Künstler der Wiener Secession. Un secessionista ai confini dell’Impero.* Szerk.: Roberto Fest. Gorizia – Bolzano/Bozen – Wien, 2008. A bécsi kiállítás bezárta után az egyik Auchentaller-örökös, Andreas Maleta állandó letétbe helyezte a Leopold Múzeumban a zeneszoba egyik pannóját, *A tündér a pataknál* című képet. | 3 Vera Vogelsberger találta meg a hagyaték arra utaló részét, hogy a festő egy képsorozatot festett a Scheid-villa zeneszobája számára. Andreas Maleta érdeme, hogy a képek újra összekerültek. Az archív fotók, majd a villa alaprajzának felkutatása után a szobát is rekonstruálta. Ld. Andreas Maleta: A Beethoven-zeneszoba. Josef Maria Auchentaller összművészeti alkotásának története. In: *Az Osztrák–Magyar Monarchia mint művészeti színtér II.* Budapest, Műcsarnok, 2017, 144–151. o. | 4 Ez a kórus ma is virágzik: Wiener Sängerknaben néven ismeri őket az egész világ. | 5 III. Ferdinánd, I. Lipót, I. József és II. József maga is komponált. | 6 Talán egyedül Ferenc József volt kivétel, aki csak a protokoll kényszere miatt ült hangversenyeken. | 7 Ld. Martina Nussbaumer: *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images.* Freiburg im Breisgau, Berlin, Bécs, Rombach Edition Parabasen, 2007 | 8 A Zeneszalon impozáns volt, hatvanöt négyzetméteren ötméteres belmagassággal. A Berlinből származó asszimilált zsidó család nagy házat vitt, München legelőkelőbb kulturális és zeneszalonja volt az övék. A családfő nagyszzerűen zongorázott; lánya, Katja Thomas Mannhoz ment férjhez. A palotát a náci 1933-ban kisajátították és azon nyomban lerombolták, azonban Hans Thoma zeneszobafríze megmaradt. Hanno Walter Kruft: *Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchener Konstellation.* München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1993 | 9 Albert Neisser (1855–1916) nemzetközi híró dermatológus volt, aki nagy eredményeket ért el a szifilisz és a lepra gyógyításában. Szalonja a breslaui kulturális élet egyik központjaként működött, szenvedélyes zenészként saját zenekarát ő maga vezényelte, és Richard Wagner, valamint később Gustav Mahler is vendégeskedett nála. Ez a zeneszalon is impozáns méretű, nyolcvannal négyzetméter alapterületű volt, egyik falán egy orgonával, de két hangversenyzongora is állt benne. A villa a második világháborúban a berendezésével együtt megsemmisült. | 10 Franz Stuck villája ma múzeum, és ennek reprezentatív tere az egyetlen megmaradt müncheni „zeneszoba”. | 11 Auchentallerről és a zeneszobáról részletesen magyarul ld. Sármany-Parsons Ilona: Festészet Ferenc József korában. In: *Az első aranykor. Az Osztrák–Magyar Monarchia festészete és a Műcsarnok.* Kiállítási katalógus, Budapest, Műcsarnok, 2016. 141–148. o. | 12 Az édesanya, Hermine zenei tehetség volt, és mind az öt lányát jó zenészé képezte ki. A négy fiú is muzikális volt. A család épphogy elfért a zeneszobában, amikor együtt muzsikáltak. | 13 Választásuk egyéni, nem követte a pillanatnyi divatot, amely szerint Bécs épp a Schubert-kultusz lázában égett. Bár Beethoven is bécsinek számított, az ő zenéjének mindig inkább heroikus karakterét ünnepelték, semmint a lírait, így ebben is kivétel volt a *Pastorale* mint téma. | 14 A sokajtós és ablakos zeneszoba 5,6 × 5,5 m alapterületű volt, és egy télikert is nyílt belőle. Szárnyasajtóval kapcsolódott a nagyobb alaprajzú szalonhoz. | 15 A festő tervezte a lambériát, az üvegablakot, talán a bútorok egy részét is. | 16 A művészettörténeti emlékezet szelektív jellegét jól illusztrálja, hogy a Klimt melletti összes többi alkotó műveit, akik szintén falképekkel hódoltak Beethoven zsenijének, elfeledték. Közöttük volt Auchentaller is, aki immár a kalligrafikus szecessziós csoportfelfogásnak megfelelően festette meg Schiller sorait: „Öröm, égi szikra”. | 17 Andreas Maleta rekonstruálta a képek huszadik századi hányattatott sorsát is, miután a Scheid-villát már 1906-ban eladták. Ld. Andreas Maleta (Hrg): *Das Beethoven-Musikzimmer.* Bécs, Galerie punkt12, 2017 | 18 Ilona Sármany-Parsons: Der „Pastorale” Bilderzyklus im Musikzimmer der Villa Scheid in Wien. In: *Beethoven: Welt, Bürger, Musik.* Bécs, Bundeskunsthalle, 2019, 244–254. o. | 19 A Scheid-villa Pastorale zeneszobája 2021. április 5-ig lesz látható Bécsben a Leopold Múzeumban.

Csőrök, csuklyák, maszkok. Lodovico Burnacini-rajzok Bécsben, flagellánsok Budapesten

Fehér Ildikó



Groteske Komödie
(*Groteszk komédia*),
Theatermuseum, Bécs,
2021. május 3-ig

Claudia Contini Arlecchino: Egy szicíliai kapitány maszkja,
2008, Pordenone, Collection Porto Arlecchino
© Luca Fantinutti 2012 / HUNGART © 2021

Idén a bécsi operabál elmaradása komoly csapást mért a látványos ünnepség rendezőire, sőt a város idegenforgalmára is. A helyzet súlyosságát fokozta, hogy a karneváli időszak más eseményeit, például az orvosok és gyógyszerészek, a jogászok, az újságírók és a katonatisztek báljait is lemondták a világjárvány miatt, így a gazdasági kamara milliós bevételektől esett el. Az efféle károokra ugyan nem kínál megoldást, de a bécsiekkel valamelyest feledtetni tudja a veszteségeket, vagyis a karneváli hangulat és a színpompás jelmezek hiányát a Lodovico Ottavio Burnacini (Velence, 1636 – Bécs, 1707), az európai barokk színházművészet egyik legnagyobb tervezőjének munkáiból rendezett időszakos kiállítás a bécsi Theatermuseum-ban. A földszinti termekben a múzeum tulajdonában lévő többszáz Burnacini-grafikából láthatunk a *komédia* és a *groteszk* témája köré rendezett, százhuszonöt rajzból álló válogatást: Pulcinella, Harlekin, Capitano, Brighella és társai karaktere éled újjá azokban a jelmezekben és maszkokban, amelyekben a császári udvari közönség láthatta őket a 17. század második felében.

Az itáliai származású Lodovico Ottavio Burnacini ötvenöt éven keresztül állt a bécsi udvar szolgálatában, ezalatt folyamatosan tervezte a jelmezeket, fesztiválok és színpadi látványosságok díszleteit, amivel nemzetközi hírnevet szerzett magának.¹ Építészként is kiemelkedőt alkotott: leghíresebb színházépülete az I. Lipót császár és magyar király megrendelésére 1668-ban



Lodovico Ottavio Burnacini: *Idős Arlecchina cicákkal és a bolond*, 17. század vége, Theatermuseum, Bécs
© KHM-Museumsverband

a Hofburg közvetlen közelében, a mai Nationalbibliothek helyén egykor fából felépített Teatro sulla Cortina. Ez volt a második szabadon álló színházépület Bécsben. Belső dekorációja arról volt híres, hogy a *proscéniumot*, azaz a színpadnyílást körülvevő architektúrát tizennégy életnagyságú mitológus-allegorikus figura díszítette, melyek a Habsburg-dinasztia kiemelkedő uralkodóit jelenítették meg. Burnacini tervei szerint valósult meg a Bécs közelében lévő Laxenburg várának barokk kori átalakítása, de az olasz mester részt vett a Grabenen lévő monumentális Pestis-oszlop megtervezésében is.

A Theatermuseum gyűjteményében fennmaradt grafikák pokolbéli látomásokat és a karnevál idején a város utcáin látható vidám jelmezek fantáziadús keverékeit. Burnacini az alakok arcvonásait, pózait karikírozva mutatja, grafikáinak egy csoportja pedig az emberi ostobaságnak állít emléket, görbe tükröt tartva modelljei elé. Rajzainak a színház- és jelmeztörténeti vonatkozásokon túl az is jelentőséget ad, hogy a barokk kori udvari kultúrára oly nagyon jellemző – és gyakran csak leírásokból ismert – alkalmi ünnepségek efemer elemeit, tárgyait is megmutatják. Ilyen például a vadászati tróféákkal,

Részletek a *Groteske Komödie*. Lodovico Ottavio Burnacini
(*Groteszk komédia*. Lodovico Ottavio Burnacini) című kiállításból, Theatermuseum, Bécs
© KHM-Museumsverband, fotó: © Tom Ritter / HUNGART © 2021





Lodovico Ottavio Burnacini: *Ugró Capitano*,
17. század vége, Theatrumuseum, Bécs
© KHM-Museumsverband

luxuscikkkel telerakott karneváli kocsirajza, amelyen Harlekin Karnevál királlyá alakul át, és kocsiként ő hajtja a zsúfolt járművet, amit a commedia dell'arte figurái húznak. Némelyik rajzon az elegáns női ruhákat meglehetősen robusztus alakok, sőt sötét szakállas figurák viselik, de ez Bécsben senkit sem zavart, hiszen köz-

tudottan férfiak játszották a női szerepeket is. Érdekes módon Itáliában a commedia dell'arte előadásokon jelentek meg először képzett női színészek, de Burnacini idejében a Habsburg-udvarban ez még elképzelhetetlen volt. A konzervatív császári közönség előtt az első női színész csak a 19. században léphetett színpadra.



Lodovico Ottavio Burnacini:
Szoftatós dajka Pulcinella gyerekeivel,
17. század vége, Theatrumuseum, Bécs
© KHM-Museumsverband

A karakteres jelmezek mellett nyilvánvalóan az álarcok, maszkok sokfélesége érinti meg leginkább a mai látogatót. Az álarcos figurák megjelenése egyszerre izgató és félelmet keltő. Burnacini extravagáns maszkjainak világa majd a 20. század avantgárd művészei számára is forrásul szolgál, de a kiállításon jelenkori alkotók Burnacini

ihlette maszkjai is szerepelnek. Persze a barokk kor színházi maszkjai nem csak Pulcinella, Capitano és a többi figuratípus megformálását segítették, de védtek is a vándorkomédiásokat, hogy személytelenül játszassák karakterüket, ne lehessen őket felismerni. A pandémia idején a *maszk* szó természetesen kicsit más értelmet nyert, és némi funkcióváltás miatt a mostani hétköznapiakban elterjedt darabok inkább a 17–18. századi pestisdoktorok csőr-szerű, hosszú orral ellátott maszkjaihoz hasonlíthatók, melyek a fertőzések-től védtek. Ezeken a maszkokon a szemeknél átlátszó, kerek lencsék voltak, a hosszú orr pedig megóvta viselőiket

attól, hogy túlságosan közel kerülhes-senek a beteg emberhez, tehát biztosította a beteg és gyógyító közötti távol-ságtartást. Másrészt a „rossz levegőtől” is védett, mivel az orr-részt erős illa-tú gyógynövényekkel – mentalevéllel, szegfűszeggel, rózsaszirmmal – töm-ték ki, ami egyben stabil tartást is adott neki. A pestisdoktorok viselete több-féle volt, de a legnépszerűbbé a 17. szá-zad elején élt francia orvos, Charles de Lorme által kialakított forma vált: ő kecskebőrből készült bő köpenyt viselt, amit széles karimájú kalap és kesztyű egészített ki.² Mai szemmel nézve ezek a gyógyítók leginkább nagy madarak-hoz hasonlítottak.

Más helyzetekben papok és bizonyos vallásos testületek tagjai számára is fon-tos volt a maszk viselése vagy legalább-is az arc eltakarása. Burnacini barokk színházi maszkjaival is versenyre kel-let pompás megjelenése okán például az a madárféjmaszk, ami most egy má-sik bécsi kiállításon szerepel a Welt-museumban, az azték kultúrát bemu-tató tárlat egyik kiemelt darabjaként.³ Valószínűleg egy papi jelmez része lehe-tett eredetileg ez a türkiz, jade, mala-chit és más értékes, színes mozaikkö-vekkel díszített madárcsőrű, valamikor a 15. század körüli időkre tehető maszk. A teljes arc eltakarásának igénye az európai szakrális hagyományokban

Lodovico Ottavio Burnacini: *Farsangi szekér*, 17. század vége, Vienna Theatrumuseum, Bécs
© KHM-Museumsverband





Rézmet szet Doctor Schnabelről, a 17. századi római pestisdoktorról egy szatirikus vers társaságában, 1656 után
Forrás: Wikimedia Commons

is jelen volt. Jól mutatják ezt például azok az 1300 körüli évekből Umbriában fennmaradt festmények, melyek a *Fraternita dei Disciplinati*, azaz a flagellánsok vagy önostorozók mozgalmához köthetők. Ezeken a képeken egy vagy több olyan figura is megjelenik, akik zárt csuklyával takarják el fejüket, amelyen csak a szemnek és esetleg a szájnak vágtak apró nyílást. Pontosan úgy, ahogyan ezt a Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán lévő, 1320–30-as években készült *Madonna a gyermekkel és egy konfraternitás öt tagjával* című freskón is láthatjuk. A trónoló Mária mellett térdelő öt flagelláns szerzetes hátán a megnyitott ruha az önsanyargatás sebeit mutatja, a korbácsot a kezükben tartják. Ezt a képet még Pulszky Károly vásárolta meg egy Assisiben működő műkereskedőtől, Paolo Lunghitól 1895-ben. Különleges és ritka emléke a középkori Umbria korai flagelláns mozgalmának, amely 1258–60 körül Perugiából Ranieri Fasani vezetésével indult, és elsősorban a laikusok közt volt igen népszerű.⁴ A későbbi, középkori devocionális mozgalmakkal



Azték madárfejmaszk Mexikóból, 1350 és 1521 között, fa, türkiz, szpondiluszhé, gyanta, gyöngyház, malachit, 29 × 15,5 × 13,5 cm, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

© Stiftung Schloss Friedenstein Gotha / HUNGART © 2021

szemben Ranieri Fasani követőit egyetlen szellemi vezető eszme irányította: a *penitentia*. A személyes bűnbánat követelménye képes volt nagyon sok embert meghódítani egy olyan történelmi időszakban, amikor a háborúk és a 14. századi nagy pestisjárványok szinte elnéptelenítették a városokat. A konfraternitás tagjai a szenvedő Krisztussal azonosulhattak fájdalmukban, amit saját testük ostorral csapkodásával idéztek elő. A városok utcáin csoportokban vonuló, fehér (*bianchi*) zsákruhát viselő, imákat éneklő fráterek látványa még legalább háromszáz éven át jelen volt Umbriában, megőrizve ezt az önostorozó, bűnbánó és másokat is bűnbánatra készítő vallási gyakorlatot.⁵ Az idők folyamán a mozgalom gyakran került szembe a világi hatalommal: nagyobb biztonságot jelentett, ha a tagok nem mindenki számára felismerhetők, ezért takarták el arcukat a fejükre húzott csuklyával. Az önsanyargatásra használt ostor színei a kortársak számára különböző jelentést hordoztak.⁶ A mozgalom elterjedtségét mutatja, hogy Assisiben például 1283 és az



Flagelláns szerzetesek, az Umbriai festő: *Madonna a gyermekkel és egy konfraternitás öt tagjával* című festmény részlete

© Szépművészeti Múzeum 2021, fotó: © Varga Dóra / HUNGART © 2021

1300-as évek vége között tizennégy konfraternitás működött, amelyek között tizenegy flagelláns testvérület volt.⁷ Azonban a flagelláns eszméket meglenítő képzőművészeti alkotások nagy része megsemmisült az évszázadok folyamán, ami feltehetően összefügg azzal, hogy a világi, de az egyházi vezetők sem mindig értettek egyet a mozgalom eszméivel. A fennmaradt emlékek közé tartozik az a Galleria Nazionale dell'Umbria gyűjteményében lévő, 1285–95 körül készült körmeleti kereszt, amelynek egyik oldalán a keresztrefeszített, hátoldalán pedig az oszlophoz kötözött Krisztus szerepel, akinek testét a mellette álló figurák ostromozzák.⁸ A mozgalom emlékét Assisiben legintenzívebben a kódexekben fennmaradt nagyszámú flagelláns liturgikus ének őrzi máig.⁹ Ez is jelzi a budapesti *Mária gyermekkel és öt konfraternitással* freskó különleges történeti értékét: hiszen az ilyen típusú fal-festmények legtöbbször csak leírások maradtak fenn, vagy még azok sem.¹⁰



Umbriai festő: *Madonna a gyermekkel és egy konfraternitás öt tagjával*, vashálóval megerősített gipszágyba helyezve, 1320–30-as évek, 148 × 155 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest

© Szépművészeti Múzeum 2021

[1] Andrea Sommer-Mathis: The Imperial Court Theater in Vienna from Burnacini to Galli Bibiena. In: *Music in Art*, XLII/1–2, 2017, 71–96. o. [2] Jacques Tainmont: "Be proud of yourself: you have a history!" The nose and the plague. In: *B-ENT*, 2009/5., 195–202. o. A tanulmány online is olvasható: <http://www.b-ent.be/en/a-historical-vignette-15-be-proud-of-yourself-you-have-a-history-the-nose-and-the-plague-16651> [3] Az Azteken (*Az aztékok*) címmel megrendezett kiállítás 2021. április 13-ig látható a Weltmuseumban. [4] A 13–14. században Umbriában több hullámban megjelenő flagellánsok *disciplinati* és *bianchi* mozgalmát tárgyaló bőséges irodalomból most csak az 1260-as eseményeket külön részletező műveket emeljük ki: Giuseppe Galli: I Disciplinati dell'Umbria del 1260 e le loro laudi. In: *Giornale Storico Letterario Italiano*, 1906/9. különszám; Étienne Delaruelle: Les grandes processions de penitents de 1349 et 1399. In: *Il movimento dei Disciplinati nel VII centenario dal suo inizio (Perugia 1260)*. Konferenciakötet, Perugia, 1960. szeptember, 109–145. o.; Pier Lorenzo Meloni: Per la storia delle confraternite disciplinate in Umbria nel secolo XIV. In: *Storia e arte in Umbria nell'età comunale II*. Konferenciakötet, Perugia, Università Studi Perugia, 1971, 533–607. o. [5] Ranieri Fasani életének legendája több változatban is fennmaradt. A legendák közös eleme, hogy Ranieri követői mesterük példája nyomán derékon megkötött fehér zsákruhát öltöttek, és testüket véresre korbácsolták. A. Fortini: *La lauda in Assisi e le origini del teatro italiano*. Assisi, Edizioni Assisi, 1961, 14–17. o. [6] A hamu színe a gyarlóságra és a bűnbánatra, a fekete a halálra, a vörös az isteni szeretetre utalt. Fortini, i. m. 18. o. [7] Lorenza Pamato: Le confraternite medievali. Studi e tendenze storiografiche. In: *Il buon fedele. Le confraternite tra medioevo e prima età moderna*. Verona, Cierre Edizioni, 1998, 21. o. [8] Miklós Boskovits: *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*. Firenze, Edam, 1973, 11. o. [9] Fortini, i. m. [10] Mario Sensi: I Bianchi tra Umbria e Marche marionafie e transferts di sacralità. In: *Sulle orme dei bianchi (1399), dalla Liguria all'Italia centrale*. Konferenciakötet, szerk.: Francesco Santucci. Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 2001, 252–257. o.

Valakik önarcképe. Kondor Béla, Németh Lajos és Csontváry

Gosztonyi Ferenc

1	Barátságuk és „együttműködésük” kezdeteiről, Németh Lajos első, 1956-ban megjelent Kondor-publikációjának jelentőségéről: Gosztonyi Ferenc: Saját Cézanne. Németh Lajos Kondor Béláról: a kezdetekről (1956) és a következőképekről. In: <i>Ars Hungarica</i> , 2020/4. (Megjelenés előtt.)
2	<i>Kondor Béla (1931–1972). Őuvre-katalógus.</i> A katalógust összeállította, írta és a kiállítást rendezte: Bolgár Kálmán és Nagy T. Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1984. Az életmű-katalógus összeállítói még a sorozathoz számolták az 1968-as <i>Önarcképet</i> és variációit is (VII/A–F, 68/30–35.). Tanulmányomban én is az 1984-es kiadvány adatait használom. Kerestem az 1968. januári kiállítás leporellóját, de eddig nem akadtam a nyomára. Kondor önarcképeiről és a <i>Valaki önarcképe</i> -sorozatról további irodalommal: Marosvölgyi Gábor: Valaki önarcképei. Arckép és önarckép (de)konstrukciója Kondor Béla művészetében. In: <i>Neve korszakot jelöl. Tanulmányok Kondor Béla művészetéről.</i> Szerk.: Horváth Gyöngyvér – Fertőszögi Péter – Marosvölgyi Gábor. Budapest, Kovács Gábor Művészeti Alapítvány, 2017, 189–213 o., különösen: 203–209. o.
3	Rózsa Gyula: A vívódó önarcképei. Kondor Béla grafikai kiállításáról. In: <i>Népszabadság</i> , 1968. január 21., 8. o.

Kondor Béla (1931–1972) és Németh Lajos (1929–1991) művészettörténeti jelentőségű barátsága jól ismert a modern magyar művészet iránt érdeklődők körében. Mint ahogy az is, hogy barátságuk kezdetétől (1956–1957) egészen Kondor korai, 1972-ben bekövetkezett haláláig kölcsönösen és meghatározó módon hatottak egymásra. Németh Lajos kritikusi-művészettörténeti munkásságában ugyanúgy kimutatható Kondor hatása, mint ahogy ez fordítva is igaz.¹ Tanulmányomban a lehetséges kapcsolódási pontok egyikét szeretném egy kicsit alaposabban, de csak az alcímben jelzett összefüggésekre koncentrálni Kondor *Valaki önarcképe* (1967–1968) című, „festői” grafikai sorozata kapcsán bemutatni.

Valaki önarcképe (epizódok a recepciótörténetből)

Valaki önarcképe című monotípiasorozatával Kondor először 1968 januárjában, a Hazafias Népfront V. kerületi kiállítóhelyiségében lépett a nyilvánosság elé. A kiállítást Sinkovits Péter rendezte. A sorozat ekkor öt különböző kompozícióból és azok sokszor szinte a felismerhetetlenségig különböző variációiból állt (1–5. kép). Kondor a sorozatot 1968-ban, a Velencei Biennáléra készülve egy hatodik kompozícióval is kiegészítette (7. kép), illetve a korábbiakból is további változatokat készített. Az alaptípusokat (I–VI.) és az addig ismertté vált variációk listáját az 1984-ben kiadott, Bolgár Kálmán és Nagy T. Katalin által összeállított Kondor Béla-életmű-katalógus közölte.² A *Valaki önarcképe*-sorozatot a kortárs kritikusok nagy része – és ehhez csatlakozott a művészettörténeti utókor is – az életműben bekövetkezett jelentős változásként, megújulásként értékelte. Kondor 1967–1968-ra az egyik legjelentősebb, nagyhatású, „stilusteremtő”, „klasszikus” kortárs művésznek számított. Legújabb műveivel azonban alaposan meglepte a kritikusokat és a budapesti tárlatot szép számban látogató közönséget is. Ezúttal csak két példát és egy ellenpéldát idézek. Rózsa Gyula a *Vívódó önarcképei* című kritikájában a sorozatot „igazi meglepetés”-nek nevezte, amely „*Kondor művészetének tartalmi, formai eredményeiben egyaránt új, egyszerű-mind jelentős állomása*”.³ A változást hangsúlyozta Perneczky Géza is: „*Már-már azt hittük, hogy kialakította végleges hangját, s a jellegzetes stílusa és tartalomvilága lényeges változásokon nem fog többé átesni. [...] Nagyon biztató, hogy a már kész és*



Balra: Kondor Béla Vattay Elemér fotóján 1965 körül, Kertész Csaba és a Home Galéria jóvoltából
HUNGART © 2021

Jobbra: Németh Lajos Miháltz Pál kiállításán az Ernst Múzeumban 1969-ben, archív fotó, Németh Katalin jóvoltából

lezárt világot elsőnek maga Kondor hagyja ott, újabb, a változó korral lépést tartó alkotói kísérletek kedvéért.”⁴ Németh Lajos azonban a vélt változások helyett, mint majd látni fogjuk, nem véletlenül, inkább a folyamatosságot, az életművön belüli összefüggéseket hangsúlyozta: „*Kondor nemrég mutatta be egy kis stúdió-kiállításon egyéni technikájú papírmetszeteit, az idei velencei biennálén bemutatásra kerülő művei törzsanyagát. A művészetét nem elég figyelmes szemmel kísérő kritikusok a remek lapok láttán művészetének megújhódásáról, új irányba fordulásáról beszéltek. Kétségkívül, e papírmetszetek a főművek közé tartoznak, ám szervesen ízuálnak eddigi munkásságához. Eszmei és formai előképeiket megtaláljuk a korábbi művekben, igaz, nem annyira a grafikákban, mint inkább a festményekben.*”⁵ Tartalom és forma vélt vagy valós újdonságán túl, illetve ezektől elválaszthatatlanul, a sorozat talányos címe is élénk érdeklődést keltett. Nagyot ugorva az időben, 1986-ban például Beke László, a könyv alakban csak 2017-ben megjelent, Németh Lajossal készített többszereplős „életútinterjúbán” ekképp kérdezett: „*De mi ez az örület, a Valaki önarcképe, megmagyarázta ezt a címet valaha is?*”⁶ Németh Lajos lakonikus válasza egyértelmű volt: „*Nem.*”⁷ Majd bővebben is kifejtette a véleményét, és magyarázatként, párhuzamként elsősorban Kondor verseit citálta: „*Tulajdonképpen ezt a címet egy verskötetének is adhatta volna, lehet, hogy gondolt is rá, mert a versei között több ilyen van, ami csak-ugyan analógiás, vagyis azonos problémát vet fel, mint ez a papírmetszet sorozata...*”⁸ A címben rejlő szemantikai csavar, Kondor hárító és távolító (ha úgy tetszik: az „[ön]portrékat” önmagától „elidegenítő”) gesztusa ellenére, a *Valaki önarcképét* már 1968-ban és azt követően is többen és szinte automatikusan Kondor önarcképe(i)ként (is) értelmezték. Ismét Rózsa Gyulát idézem: „*A Valaki önarcképe Kondor önarcképe. Nem hasonlító vonásaiban, szellemi mimézisében önarckép: egy hanyódó és érzékeny intellektus portréja a vívódás, a tragédiaérzet különböző fokozatai között.*”⁹ De a műveket 1968-ban a Művészet kritikusa is önarcképekként jellemezte: „*[A s]orozat önportréjában hangulatváltozásokat jelez.*”¹⁰ Az ekképp elterjedt, és immár az egész életműre kiterjesztett közvélekedést jól mutatja a Béla Duranci által idézett, és állítólag az 1970-es műcsarnoki Kondor-kiállítás vendégkönyvéből származó látogatói bejegyzés is: „*Nyugodtan adhatta volna valamennyi képnek azt a címet,* Valaki Önarcképe.”¹¹ De ami igazán meglepő: az 1969-ben, tehát még Kondor életében megjelent Kondor grafikai mappában (szerkesztette

4	Perneczky Géza: Kondor Béla kiállítása. In: <i>Magyar Nemzet</i> , 1968. január 26., 4. o.
5	Németh Lajos: Kondor Béla pannója a Margitszigeti Nagyszállóban. (1968) In: Uő.: <i>Gesztus vagy alkotás. Válogatott írások a kortárs magyar képzőművészetről.</i> Szerk.: Hornyik Sándor – Timár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001, 95. o.
6	Németh Lajos: <i>Szigetet és mentőövet. Életinterjú 1986.</i> Szerk.: Beke László – Németh Katalin – Pataki Gábor – Timár Árpád. Budapest – Miskolc, MTA BTK Művészet-történeti Intézet – MissionArt Galéria, 2017, 305. o.
7	Uo.
8	Uo.
9	Rózsa 1968.
10	Losonci Miklós: Kondor Béla új műveinek kiállítása. In: <i>Művészet</i> , 1968/4., 41. o.
11	Béla Duranci: Kondor Béla. Műcsarnok. In: <i>Művészet</i> , 1970/6., 45. o.



1. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe* (I/C), 1967, monotípiás műve, 600 × 500 mm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs



2. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe* (II/C), 1967, monotípiás műve, 500 × 590 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © Szépművészeti Múzeum 2021



3. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe* (III/C), 1967, monotípiás műve, 760 × 590 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © Szépművészeti Múzeum 2021

	12
Kondor Béla. 12 lapos mappa, szerk.: Körner Éva. Budapest, Corvina, 1969	
	13
Horváth György: Június 22-én nyílik meg a Velencei Biennálé. In: <i>Magyar Nemzet</i> , 1968. június 19., 4. o.	
	14
Rózsa 1968.	
	15
Németh Lajos: Gondolatok Kondor Béla kiállításáról. (1970) In: Németh 2001, 117. o.	
	16
Vö. Németh Lajos: Kondor Béla művészi világképe. (1973) In: Németh 2001, 134. o. (A továbbiakban: Németh 1973a)	
	17
Donáth Péter: Ami két „nem” között történt. A Kondor-jelenségről. (1979/1991) In: <i>Donáth Péter 1938–1996</i> . Kiállítási katalógus, szerk.: Sasvári Edit – Százados László. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1998, 45. o.	
	18
Németh 2017, 305. o.	
	19
György Péter: A legendán túl. In: <i>A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között</i> . Budapest, Magvető, 2014, 352., 354. o.	
	20
1971. <i>Párhuzamos különidők</i> . Kiállítási katalógus, Bódi Kinga és Hegyi Dóra tárgyleírásai; szerk.: Hegyi Dóra – László Zsuzsa – Leposa Zsóka – Róka Enikő. Budapest, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár, 2019, 254. o.	

Körner Éva, bevezetővel ellátta Németh Lajos) a sorozatból reprodukált három lapból kettő már *Önarcképként* szerepelt (a 1. és a 5. kép változata, a mappában: 10–11. lap), a harmadik pedig a nyomaton látható felirat alapján a *Festő* címet kapta (a 2. kép változata, a mappában: 9. lap).¹² Természetesen már 1968-ban is felmerült a kérdés, hogy Kondor egyáltalán miért készített ilyen, a korábbiaktól erősen „elkülönböződött”, újdonságukban szokatlannak ható műveket? Válaszában Horváth György elsősorban a művek új személyességét emelte ki: „Valaki önarcképe – írta fel Kondor művei és gondolatai címét, jelezve, hogy ezeken a műveken most az egyén és világa felmérése következik a líra személyes eszközeivel.”¹³ De voltak, akik inkább emberi-egzisztenciális válságtünetként értékelték a sorozatot. Rózsa Gyula például a művek kapcsán az egzisztencializmus filozófiáját említette.¹⁴ 1970-ben Németh Lajos „látomással telített önvizsgálat”-ról beszélt.¹⁵ Valóban, ahogy ezt a Kondor-szakirodalom már számos alkalommal hangsúlyozta, 1967–1968-ra Kondor többszörösen, így magánéletében és művészetében is újra nehéz helyzetbe került. A főképp Németh Lajos által, Kondorral egyetértésben felépített és Kondor által „vállalt” imázs is,¹⁶ a hivatalos kultúrpolitika által kisajátítva és felhasználva, egyre fokozódó teherré vált. Erről legélesebben, 1979-ben Donáth Péter képzőművész nyilatkozott: „Kondor észrevétlenül és akaratlanul saját image-ába merevedik. Nyilatkozatai (*Élet és Irodalom*, *Képzőművészeti Almanach*) arról tanúskodnak: maga is megelégtelt a »mi művészünk« szerepkört, ám kiút már nem látható. 1967-es sorozat[á]ból, melynek darabjait Valakik arcképeinek (!) nevezi, székszis, csömör és riadalom sugárzik.”¹⁷ Az említett, 1986-os Németh Lajos-életútinterjúban Beke László több interpretációs javaslatot is felvetett: „ezt annyi irányból meg lehetne közelíteni, kezdve attól, hogy személyiségvesztés, azon át, hogy egyfajta alázat, hogy én vagyok az önarcképben, magam valakivé teszem, másik irányban egy teljes kinyitása az egésznek, hogy mindenfajta portré és önarckép beletartozik.”¹⁸ 2014-ben megjelent *A hatalom képzelete* című könyvében a sorozat kapcsán György Péter „a portré ellehetetlenülése”-ről beszélt. Összefoglaló megjegyzése szerint: „a Valaki önarcképe tehát az antropológiai-politikai Self elvesztésének, a történetté válás összeomlásának, a legendává változás reménytelenségének nagyszerű sorozata.”¹⁹ Legutóbb pedig az is felmerült, hogy a sorozat egyes lapjainak alakjai esetleg maszkot tartanak az arcuk elé.²⁰



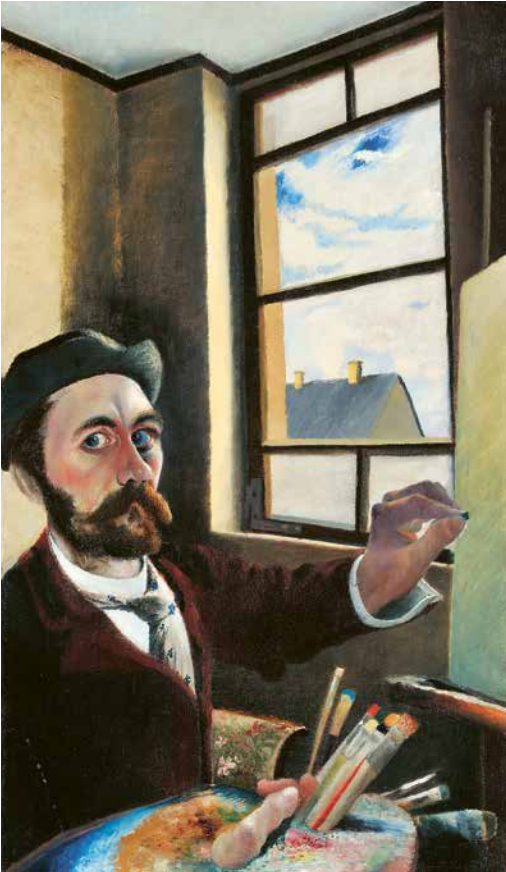
4. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe* (IV/B), 1967, monotípiás műve, 610 × 500 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © Szépművészeti Múzeum 2021



5. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe* (V/A), 1968, monotípiás műve, 780 × 590 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © Szépművészeti Múzeum 2021

Valaki önarcképe (Csontváry I.)

Az alábbiakban egy, a sorozat „forrásaira” vonatkozó ötlettel szeretném kiegészíteni a Kondor-szakirodalom eddigi eredményeit. Véleményem szerint ugyanis meghatározható az a konkrét alkotás és a választás „értelme” is, amelyből Kondor 1967-ben kiindult. A mű, amelyet Kondor előbb dekonstruált, hogy aztán *Valaki önarcképévé* alakíthassa, eredetileg tényleg valaki (más) önarcképe volt: Csontváryé (1896 után – 6. kép).²¹ A lehetséges vizuális forrás meghatározása önmagában is érdekes lehet, de a valódi kérdés az, hogy Kondor választása mit jelenthet, hogyan értelmezhető a sorozat és Kondor 1960-as évek közepi-végi művészi pozíciója szempontjából. Azt eddig is tudtuk (láttuk), hogy a lapok egy része, ahogy az egyiken olvasni is lehet, festőművészt ábrázol (2. kép). Én azonban ennél tovább mennék: szerintem ugyanis a sorozat minden egyes darabján festők, műtermükben dolgozó művészek láthatók. Tehát a lapok tematikus egységet alkotnak, egy témára készített variációkként – művész(ön)arcképekként és műteremképekként – kapcsolódnak egymáshoz. Három kompozíció esetében ez teljesen egyértelmű. Az életmű-katalógusban II-vel jelölt kompozíción, az összes ismert variánsban, ahogy már említettem, a „Festő VI” felirat olvasható (2. kép). Az I. és a III. kompozíció esetében sem lehetnek kétségeink, hiszen ezeken is, akárcsak a II-on, az ábrázolt alakok ecsettel, műtermi szituációban láthatók (1., 3. kép). (Érdemes megjegyezni, hogy a sorozat első nyilvános megjelenésekor, a Hazafias Népfront kiállítótermében az I. kompozícióból meglehetősen radikális döntésként két, az itt reprodukálnál is jóval kevésbé kivehető, szinte „absztrakt” nyomat volt kiállítva [I/A, I/E].) A IV. kompozíció, a két nagyjából megegyező, de megfordítva ábrázolt portréval akár kivétel is lehetne, de valószínűleg nem az. Az ábrázolt minden bizonnyal maga a (tükörbe néző, a képből kitekintő) művész. Németh Lajos Kondor műveinek világképe kapcsán 1956-tól kezdve gyakran említette Boschra, az idősebb Pieter Bruegelre és Rotterdami Erasmusra hivatkozva a „verkehrte Welt”-et, „felfordult világ”-ot.²²



6. kép: Csontváry Kosztka Tivadar: *Önarckép*, 1896 után, olaj, vászon, 67 × 39,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest © Szépművészeti Múzeum 2021

21 A műről legutóbb, további irodalommal: Bellák Gábor: Kép a képben, avagy mit fest Csontváry, amikor önarcképet fest? In: *Napút*, 2019/6., 137–142. o.

22 Vö. pl. Németh Lajos: Kondor Béla helye a kortárs művészetben. (1977) In: Németh 2001, 204. o. Erről bővebben: Gosztonyi 2020.



Kondor Béla: *Valaki önarcképe (V/A)*, részlet
© Szépművészeti Múzeum 2021

7. kép: Kondor Béla: *Valaki önarcképe (VI/B)*, 1968, monotípiá, 590 × 795 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021

A két portré megfordított megoldása (ironikusan) akár erre is utalhat. De egy másik, szempontunkból különösen érdekes magyarázat is kínálkozik. Csak az 1968-as kritikák sokadszori újraolvasásakor tűnt fel Rózsa Gyula épp az itt reprodukált verzióra vonatkozó (4. kép) és feltehetően pont a képből kitekintő Csontváry *Önarcképre* utaló megfigyelése: „A Valaki önarcképe IX. megbillent egyensúlyának, hajszolt, kifelé néző csontváry arcának ernyedtsége, s ellentéte, a határozott, kérelhetetlenül karmos ujjak dekoratív diadala megint csak egyértelmű. A megtiport fájdalom, a kiábrándult kétségbeesés kap itt ismét formát.”²³ Az V. kompozíción háttal álló alak ujjai között is valamilyen kisméretű rajzeszköz látható (talán rajzszén, akárcsak Csontváryéban – 6. kép). De valószínűleg festőművészt ábrázol az első ötnél jóval „bőbeszédűbb”, többalakos VI. kompozíció is, amelyen a férfialak feltehetően szintén ecsetet tart a kezében (7. kép). A modern ruházatú nőalak pedig „jelenés”, modell vagy akár a készülő festmény is lehet. A II. kompozíciónak is része a festővászon egy jól kivehető „archaikus” (?) Vénusszal (2. kép). Nem kizárt, hogy ezeken a kompozíciókon a készülő festmények témájaként a női alakok – akárcsak Courbet műteremképén a táj – Kondor örök témájának variációiként (mint régi és modern Vénuszok, múzsák, kísértők, szerelmek stb.) jelennek meg. Az idézetjelleg, a kapcsolat Csontváry *Önarcképe*vel a II. kompozíción a legnyilvánvalóbb (2. kép). Nem csak a vászon előtt dolgozó szakállas festő félalakja,

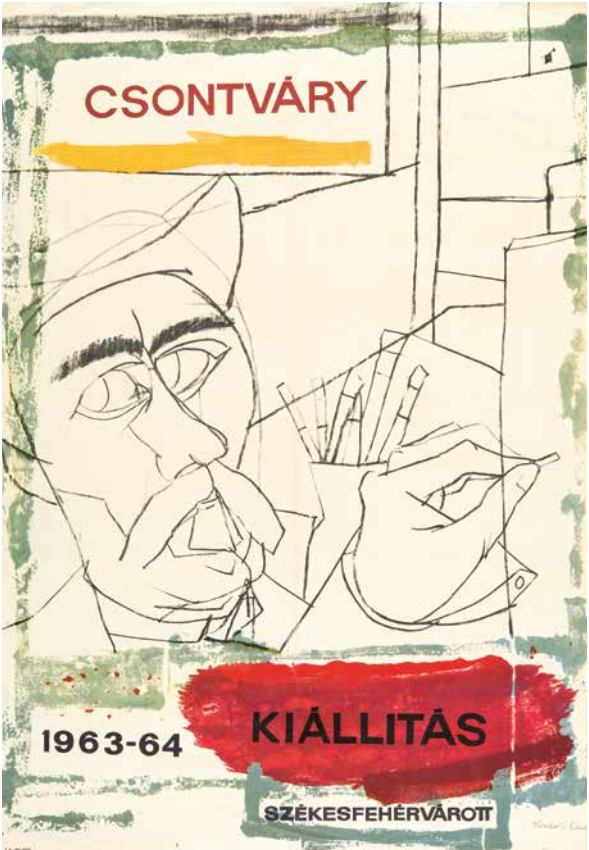


de főképp a háttér mindegyik nyomaton hangsúlyos és valóban citátumjellegű ablaka miatt is. Az I. és a III. kompozíción a festők ruházata, a kiskalap, az ing és a nyakkendő ugyancsak Csontváry izzószemű önportréjának polgári megjelenését idézi (1., 3. kép). (Egyik ruhadarab sem tartozott Kondor szokásos, viseletbeli attribútumai közé.) Ugyanakkor az alakok arcvonásai egyes esetekben, így főképp az I. kompozíción, Kondorra (is) emlékeztetnek (1. kép). Ez volt az egyik mű, amelyik az 1969-es Kondor-mappában már az *Önarckép* címet kapta. A II. kompozíció festőjének borzas haja inkább a romantikus művész általános típusára, így akár Kondor *Romantikus tanulmányaira*, esetleg Csontváry pszichés állapotára is utalhat (2. kép). De lehet önarcképi elem is, Kondor ugyanis 1968-as szembenéző – az életmű-katalógus összeállítói által szintén a *Valaki önarcképe*-sorozathoz kapcsolt – grafikai *Önarcképe*in szintén zilált, „égnek álló” hajjal ábrázolta önmagát.²⁴ Újabb, hangsúlyos érv lehet a Csontváry-festmény forrásként azonosítása és a mű 1967–1968-as újrafelhasználása, idézése mellett, hogy Kondor már korábban is foglalkozott Csontváry *Önarcképe*vel. A mára legendássá vált 1963-as székesfehérvári Csontváry-kiállítás plakátját is ő készítette.²⁵ A plakáton az *Önarckép* grafikus átirata látható (8. kép). Székesfehérvár egyébként is fontos szerepet játszott Kondor pályafutásában. 1964-ben Székesfehérváron rendezték meg nagysikerű, kanonizációját nagyban elősegítő egyéni tárlatát is.²⁶

Kondor Béla: *Valaki önarcképe (III/C)*, részlet
© Szépművészeti Múzeum 2021



8. kép: Kondor Béla: A székesfehérvári Csontváry-kiállítás plakátja, 1963, ofszet, 810 × 570 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021



23
Rózsa 1968.
24
Kondor Béla (1931–1972). *Œuvre-katalógus*. 132. o. (VII/A–F, 68/30–35.)
25
Csontváry Kosztka Tivadar (1853–1919) emlékkiállítása. 1963. május 19. – október 27. Csók István Képtár.
In: *Fehérvári kiállítások 1963–1993*. A kötetet összeállította: Kovács Péter – Kovalovszky Márta – Ladányi József – Lakat Erika – Sasvári Edit. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 1994, 7–8. o. Vö. még: Kovács Péter: Csontváry mint ürügy. Adalék a kultúrpolitika változásainak mechanizmusához. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1994/1–2. sz., 189–190. o.
26
Kondor Béla. 1964. március 8–31., István Király Múzeum.
In: *Fehérvári kiállítások 1963–1993*, 9. o.

Valaki önarcképe (Csontváry II.)

De mi lehet az értelme mindennek? Miért használta volna fel Kondor élete, művészete egyik meghatározó fordulópontján, egy feltételezhető válsághelyzetben pont Csontváry *Önarcképét*? Valószínűleg épp a bevezetőmben említett baráti-szakmai kapcsolati háló miatt. Németh Lajos évtizedekig foglalkozott Csontváryval. Csontváry-monográfiája mindmáig megkerülhetetlen, minden további kutatás alapjául szolgáló, tudománytörténeti jelentőségű teljesítmény, a magyar művészettörténet-írás egyik remekműve. Első kiadása 1964-ben, a második, javított és bővített kiadás 1970-ben jelent meg. Németh Lajos mindkettőt mesterének, Fülep Lajosnak ajánlotta. Az 1963-as székesfehérvári Csontváry-kiállításra Fülep is leutazott. Ekkor adta a *Kortársnak* a *Csontváryról – hangszalagon* című, a folyóirat novemberi számában közölt, nagy visszhangot kiváltó interjútát.²⁷

Németh Lajos Csontváry-konceptiójára leginkább Fülep – és Kondor hatott. Az utóbbi összefüggésről egy 1999-es, Németh Lajosra emlékező interjúban az 1950-es évek közepe-végének tudománypolitikai állapotaira is utalva az ugyancsak Fülep-tanítvány pályatárs, Körner Éva ekképp nyilatkozott: *„Ilyen körülmények között választhatta nagydoktori témául Csontváry Kosztka Tivadar életművét. A nagy magányosét, akinek nem volt elődje, társa, utóda – ezt a helyzetet a Kondor-barátság már közel hozta Lajoshoz –, és ezzel nem kis vihart zúdított magára.”*²⁸

Valóban, Németh Lajos Csontváry-konceptiójának egyik alapelemét képezte Csontváry művészettörténeti „magánya”, kronologikus és stiláris besorolhatatlansága, egyedisége. Az 1964-es, mára szinte klasszikussá vált monográfiakezdő mondatot idézem: *„Volt-e egyáltalán kora öneki, a hatezer éves cédrusokkal társalkodónak, a libanoni hegyek vándorának, aki a hatezer éves távlatból oly talminak, éretlennek érzett mindent, ami elmúlt századokban történt?”*²⁹ Németh Lajos Csontváry-konceptiójának már a monográfia első megjelenésekor is a legvitatottabb, és mint látni fogjuk, végső soron Fülepet ismétlő alaptétele ugyancsak a „Csontváry és kora” problémára vonatkozott: *„Csontváry kora azonban nemcsak az a 66 év, amelyben élt. A szűken értelmezett koron túl sokkal szélesebb hatósugarú az ő terrénuma. Mint minden nagy művész, túlnő korán, mert fejlődést összegez és fejlődésnek nyit utat. [...] Csontváry kora sem a XIX. század közepétől datálódik, hanem valahol Altamirá-nál, Lascaux-nál, a piktúra megszületésének ősi során.”*³⁰ Máshonnét (is) ismerős gondolatok és sorok: Németh Lajos ekképp nyilatkozott Kondorról is. 1958–1960 körülől foglalkozott intenzívebben Csontváryval, a Kondor-barátság tehát, részben legalábbis, valóban (pre)formálhatta koncepcióját.³¹ És ez fordítva is igaz, a foglalkozás Csontváryval visszahatott a Kondorról írottakra is. Egész szöveggyűjteményt lehetne összeállítani Németh Lajos Kondor- és Csontváry-írásainak párhuzamos szöveghelyeiből. Ezúttal azonban csak néhány, fontosabb példát idézek.

Németh Lajos szerint a két számára legfontosabb életművet – Csontváry- és Kondor-publikációiból kielemezhetően – legalább két alapp probléma is összekötötte. Az egyik alapvető érintkezési pontnak és összefüggésnek a már említett „korfogalom” (a művészettörténeti besorolhatóság) kérdését, a másiknak az életművek (művészi-világnézeti) „totalitását” (totalitási igényét) tartotta. 1964-ben, az első Csontváry-kötet megjelenésének, illetve Kondor székesfehérvári, budapesti és szabadkai kiállításainak évében például így nyilatkozott a Kondor-életmű különös társtalanságáról: *„Utánzóí vannak, rokonai nincsenek. [...] Középkor, gótika, az orosz ikonok, szürrealizmus [...] mindez benne van, sőt több is, mert vállalja a tradíciót, ám vállalja korát is.”*³² 1973-ban, már Kondor halála után jelent meg Németh Lajos *Kondor művészi világképe* című tanulmánya. A bevezető szerint a szöveg 1970-ben elkészült kéziratát még Kondor is olvasta és „vállalta”: *„Művészete nem illeszthető a tapasztalati idő pragmatikus kategóriarendszerébe, az ő művészi kora a késő*

középkor, illetve a késő középkor és az azóta eltelt idő együttélése, szüntelen »együtt-létezése«.”³³ A korprobléma egy még későbbi, 1984-es megfogalmazása pedig akár szó szerint is összevethető a Csontváry-monográfia idézett, húsz évvel korábbi felütésével: *„Kondor esetében nehéz korról, időről beszélni, hiszen idődimenziója előre és hátra naptárral, a fizikai idő segítségével mérhetetlen, a neki adatott 41 év alatt intenzitásában nemcsak félszázadot élt át, hanem visszamenőleg is századokat, [...] és a képzelet szintjén évszázadokat, évezredekert birtokolt [...]”*³⁴

De, ami talán még fontosabb: Németh Lajos Csontváryban és Kondorban is olyan művészeket látott, akik saját koruk „stílusnélküliségével” és „mítosztalanságával” a saját szuverén, kiküzdött stílusukat és „szimbolizmusukat”, „szürrealizmusukat” állították szembe. Olyan alkotóknak látta és ábrázolta őket, akik műveikben a már csak töredékként adott, elidegenedett és az eldologiasodástól (*Verdinglichung*) sújtott világot nagy erőfeszítéssel újra egységbe: „világszerű”, „mikrokozmoszikus” kompozícióba rendezték. Ehhez a beállításhoz Németh Lajos mintái Kondor és Csontváry esetében is alapvetően Fülep, illetve az első Fülep-tanítvány, a későbbi világhírű Michelangelo-kutató, Tolnay Károly (Charles de Tolnay) Cézanne-szövegei voltak. Tolnay 1924-ben az *Ars Uná*ban publikálta a *Cézanne történeti helye* című esszéjét. Tolnay főképp a Cézanne-művek „csöndéletiségének” világnézeti dimenzióját vizsgálta. Úgy vélte, hogy a csöndéletiség volt Cézanne vizuális válasza kora töredékjellegére és a kapitalista társadalom eldologiasodására: *„A fragmentarikus valóság igazi formája a csöndéletiség: a mindent tárgyként átélni tudás. [...] Csöndéletiség alatt itt nem a sujet értendő, hanem a jelentésétvesztette fragmentum művészi ekvivalense, az tehát, ami a XVI. századnak a mikrokozmoszikus egység, a XVII. századnak a monadikus volt.”*³⁵ Németh Lajos Tolnay Cézanne-ját az 1950-es évek közepétől több művében, így például Csontváry-monográfiájában is idézte. Az 1924-es esszéből merítette a (kapitalista) modernitás töredékességére és a művészi mikrokozmosz (a még elérhető totalitás) világnézeti jelentőségére vonatkozó elképzeléseket is.

Németh Lajos szerint a 19. század végének, a 20. század elejének egyik legfontosabb kérdése az volt, hogy a művészet meg tudja-e haladni a kor világnézeti reprezentációit: az impresszionizmust és az akadémizmust. Továbbá Németh Lajos 1966-os, *Csontváry Tivadar* című doktori téziszfüzetéből idézve: *„És ami ugyan-csak elválaszthatatlan e kérdéskomplexustól – amelyet végsőfokon a kapitalizmus kulturális válsága határozott meg –: túl tud-e emelkedni a »Minden Egész eltörött« (Ady) világnézeti válságának dekadenciájából fakadó fragmentalitáson.”*³⁶ Németh Lajos úgy vélte, hogy ez csak nagyon keveseknek, de például Cézanne-nak, Van Goghnak, Gauguinnek, Seurat-nak sikerült. *„Melléjük sorakozik, egyenrangú társként, Csontváry életműve.”*³⁷ Majd évtizedekkel később, egészen más politikai-társadalmi körülmények között, Kondoré is. Kondor halála után, 1973-ban az életmű egészét mérlegre téve írta: *„ha a kondori életmű kulcsszavát keressük, úgy azt a teljességben találjuk meg. A töredék-lét és ennek művészi tükrözése, az efemer, az esetleges idegen volt számára.”*³⁸ 1977-ben pedig, ugyancsak a Tolnay-szöveg alapfogalmaint ismételve, így fogalmazott: *„Kondor csakúgy átélte az elidegenedés, absztrakttá válás, eldologiasodás élményét, mint az avantgárd legjobbjai, ő azonban még teljesség igényű életmű építésével védekezett ellene.”*³⁹

Valaki önarcképe (Csontváry III.)

A Csontváry–Kondor-párhuzam tehát 1967-re, amikor Kondor nekikezdett a *Valaki önarcképe*-sorozatnak, Németh Lajos és Kondor baráti-szakmai köreiben már evidenciának számíthatott. Később pedig, a Kondor-életmű tragikusan korai lezárulta után, még hangsúlyosabbá vált. Mindenesetre Németh Lajos (egyelőre

33

Németh 1973a, 138. o.

34

Németh Lajos: Szubjektív és objektív sorok Kondor Béláról.

(1984) In: Németh 2001, 282. o.

35

Tolnai Károly: Cézanne történeti helye

(Kísérlet művészetének értelmezésére).

In: *Ars Una*, 1924/6., 206. o.

36

Németh Lajos: *Csontváry Tivadar. Doktori értekezés tézisei.*

Budapest, 1966, 7. o.

37

Uo.

38

Németh Lajos: Kondor Béla művészetéről. (1973)

In: Németh 2001, 147–148. o.

(A továbbiakban: Németh 1973b)

39

Németh 1977, 204. o.

40
Németh Lajos: Kondor Béla kiállítása az Ernst Múzeumban. (1966) In: Németh 2001, 52. o. Kondor Vajda-recepciójának – valószínűleg Körner Éva hatásától sem független – kérdése külön tanulmányt igényelne. Németh Lajos is többször említi például a <i>Felmutató ikonos önarckép</i> (1936) – a <i>Valaki önarcképe</i> -sorozat szempontjából sem elhanyagolható (arcok, kezek, sőt hozzátehetjük: a „kettős” arc – 2. kép) – párhuzamát, hatását. A kapcsolathoz vö. még: György 2014, 351. o.
41
Bela Duranci: <i>Önéletrajz Kondor Bélával. Naplójegyzetek 1962–2008</i> . Szerk.: Kishonty Zsolt – Madarász Györgyi. Miskolc, MissionArt Galéria, 2013, 56–61. o.
Az 1962. augusztus 24-ei vendégségen egy ismeretlen – minden bizonnyal egy ügynök – is feltűnt. A kapuban találkoztak, együtt ment fel velük Gerlőczy lakására, végig jelen volt, valószínűleg evett-ivott, és megnézte a Csontvárykat is: „Miután kiléptünk az épületből, a Galamb utca 3-ból, [...], a betolakodó észrevétlenül eltűnt! Most kezdődött a találgatás, mindenki azt hitte, hogy a másik hívta meg. Csak Gerlőczy lakásán derült ki, hogy senki sem ismeri. Talán csak maga Gerlőczy tudta, kicsoda, de lehet, hogy ez az alak neki is csak betolakodó maradt. Lassan sétálva mentünk vissza a [Kondor-]műterembe. [Németh] Lajos még sokáig ott maradt. Beszélgettünk, főként a titokzatos Csontváryról, de a levegőben mindvégig ott lebegett a betolakodó megmagyarázhatatlan jelenléte.” (60–61. o.)
42
Németh Lajos: <i>Csontváry Kosztka Tivadar</i> . Második, bővített, átdolgozott kiadás. Budapest, Corvina, 1970, 5. o.
43
Németh Lajos „Csontváry művészete” című doktori értekezésének vitája, 1967. november 23-án a Magyar Tudományos Akadémián. In: <i>Művészettörténeti Értesítő</i> , 1968/3–4. sz., 269–289. o.
44
Németh Lajos: Fülep Lajos és Kondor Béla találkozása. (1976) In: Németh 2001, 172–180. o.
45
Uo. 175. o.
46
Németh Lajos: Kondor Béláról. (1986) In: Németh 2001, 302. o.
47
Fülep 1963, 621. o.
48
Fülep Lajos: A Vita Nuova és a mai olvasó. In: Uő.: <i>Egybegyűjtött írások IV. Cikkek, tanulmányok 1931–1950</i> . Szerk.: Timár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2017, 75. o.

nem találtam korábbi példát) 1965-ben szerepeltette először Kondort – Fülep nemzeti és egyetemes korrelációjára vonatkozó tételét variálva – egy Csontváry-val kezdődő hagyománysor részeként: *„Csontvárytól kezdve, Nemes Lampérthon, Derkovitson, Egryn át Vajda Lajosig mindig voltak olyan művészeink, akik valami olyat tudtak megfogalmazni, ami csak itt fogalmazódhatott meg, és mégis művészetük rangja, értéke túlnőtt az ország határain. Úgy érezzük, Kondor személyében olyan művész jelentkezett, aki méltónak ígérkezik e sor folytatására.”*⁴⁰ Ráadásul Kondort valóban érdekelte Csontváry. Tudjuk, hogy például 1962 augusztusában Németh Lajos és többek társaságában Gerlőczy Gedeonnál is járt – egy korjellemző módon tragikomikus látogatás alkalmával – Csontváry-műveket nézni.⁴¹ Németh Lajos 1966 májusában zárta le Csontváry-monográfiája második kiadásának kéziratát,⁴² illetve több évnyi akadályoztatása után, 1967. november 23-án végre sor kerülhetett a Csontváry-könyv akadémiai doktori vitájára is. Opponensei Fülep, Aradi Nóra és Zádor Anna voltak.⁴³ A *Valaki önarcképe*-sorozat nagyjából pont az akadémiai vitára való felkészülés közben készült. Nehéz elképzelni, hogy a szinte napi kapcsolatban álló barátok eközben ne beszélgettek volna Csontváryról.

Érdeemes azonban a Németh Lajos-szál mellett – a már futólag említett közös „források” után kutatva – a Fülep-hatást is megvizsgálni. Véleményem szerint ugyanis Kondor Csontváry-konceptiójára, és így a *Valaki önarcképe*-sorozatra Fülep is hathatott. Kondort és Fülepet 1966-ban Németh Lajos ismertette össze, de természetesen már jóval korábban is tudtak egymásról.⁴⁴ Később többször is találkoztak, kölcsönösen nagyra becsülték egymást. Fülep zseniálisnak tartotta Kondort.⁴⁵ Egy 1986-os írásában Németh Lajos egyenesen úgy fogalmazott, hogy *„a Danték, Dosztojevszkijek világából ideszakadt, elviselhetetlenül szigorú mércevel mérő Fülep Lajos is miatta [Kondor miatt] fogadta el, hogy létezik kortárs magyar művészet.”*⁴⁶

Szinte biztos, hogy Kondor is ismerte, olvasta Fülep már említett, 1963 novemberében megjelent *Csontváryról – hangszalagon* című nyilatkozatát. Az interjúbán Fülep Csontváryt, illetve az életmű jelentőségét értékelő kijelentésében többek között Németh Lajos forrásaira ismerhetünk: *„Olyan művek, mint a Panaszfal, Mária kútja, a két Cédrus, Taormina, hogy csak a nagyokat említsem, a művészet egész történetének, Altamira, Lascaux és társai szintén csak csodálatosnak nevezhető barlangképeitől máig legmagasabb csúcsaival vannak egy magasságban, s aki alkotta őket, nemcsak nagy nemzeti vagy századi, hanem világtörténeti jelenség.”*⁴⁷ Fülep nem először próbálkozott ilyesmivel. 1943-ban, a *Vita Nuova* bilingvis kiadásának bevezetőjében Karl Vossler monográfiájára hivatkozva Dantéről is hasonló kronologikus tágasságban, az *Isteni színjáték* előzményeit például az egyiptomiaknál is korábbi időkben sejtve nyilatkozott.⁴⁸ Kondor és a *Valaki önarcképe*-sorozat felől nézve azonban az interjú folytatása, a barlangrajzokat bővebben tárgyaló részek talán még érdekesebbek. A felvezető riporter kérdés a korabeli közvéleményt izgalomban tartó problémára, Csontváry elmeállapotára vonatkozott: *„Csontváry diadalának nem volt-e hátráltatója, hogy pszichopata volt?”* Első hallásra Fülep válasza elég meglepőnek hathat: *„De, az volt, semmivel se kevésbé, mint ahogy írták és írják.”*⁴⁹ Majd részletesebben is megmagyarázta, hogy pontosan mire gondolt. A folytatásban az ekkor már évtizedek óta készülő művészetfilozófiája egyik kulcskérdésére (a művészi látás logosa) hivatkozva világította meg Csontváry lényegét: *„De nemcsak az Aristotelés logosa és logikája van, és az, ami a filozófia történetében máig ezen a néven szerepelt és szerepel; van másik is, például a művészi látás logosa, rációja – azért mondom így, hogy »például«, mert rajta kívül van még másik is, nem egy, de itt most éppen ez az egy érdekel. Ezt a logost és a többit, a filozófia kezdettől máig nem látta,*

*nem értette adekvátan, minélfogva elhanyagolta, és az emberiséget igen fontos területeken tájékozatlanul hagyta.”*⁵⁰

A kifejtésben Fülep legfontosabb példája a barlangrajzok művészete volt: *„Mert van-e valami abnormálisabb, sőt örültebb dolog, mint az, hogy emberek kilométereket mennek, másznak, csúsznak, úsznak zezgugos, szoros, persze sötét barlangokban, hogy valahol, tágasabb részükben telefessék a falat, és képeik előtt táncoljanak, feltehetően énekeljenek, és ki tudja, még miket műveljenek? A képek ettől az örültségtől vajon kevésbé nagyszerűek, a képek esztelenek, örültek? Amit a képeken a legmegcsodálnivalóbbnak tartok, s amit az említett ok következeképpen legkevésbé szoktak látni és kiemelni, éppen sajátos logosuk zsenialitása [...]”*⁵¹ Gondolatmenete lezárásaként pedig Csontváryt, ismét a készülő művészetfilozófiája egyik kulcsszavát használva, a „konkrét látás zsenijének” nevezte.⁵² A „konkrét” ebben az összefüggésben Fülepnél valami olyasmit, a descartes-i „cogito” racionalitásával leírhatatlant (az esztétikai szféra önállósága, a „műtárgy” szempontjából az elgondolható legtöbbet) jelentett, hogy „másképp mondhatatlan”.⁵³

Valaki önarcképe (következtetések)

De mi vonatkoztatható mindebből, az eddig követett nyomokból – tehetjük fel újra a kérdést – Kondor *Valaki önarcképe*-sorozatára? Egyrészt, ahogy említettem, Kondor életműve Németh Lajos szerint a saját, kortárs valóságukban a „Minden Egész eltörött” világnézeti válságán, a modern töredékléten felülemelkedő művészi totalitást jelentette. Korábban már idéztem: *„ha a kondori életmű kulcsszavát keressük, úgy azt a teljességben találjuk meg. A töredék-lét és ennek művészi tükrözése, az efemer, az esetleges idegen volt számára.”*⁵⁴ 1967–1968-ban azonban mindez, legalábbis részben (átmenetileg?) megváltozott, a teljesség mellett láthatóvá vált valami nagyon más is. Németh Lajos Kondor klasszikumát korábban is dialektikus, kiküzdött, megszenvedett egyensúlyként mutatta be. Egy 1968-as, a sorozattal közel egyidejű szövegében például ekképp interpretálta: *„Ám az ő klasszikum értelmezése nem csupán plasztikus-objektív, hanem magába kell, hogy olvassza a Van Gogh-értelmű szubjektivitást is. Ezért a klasszikum nála mindig feszültséggel teli és lényegében átmeneti stádium, amelyet maga a művész robbant fel szüntelenül, hogy azután ismét megkísérelje magasabb szinten megteremteni. [...] Mert nincs még egy olyan művészünk, akiben így együtt időzne József Attila tigrise és szelíd őze [...]”*⁵⁵ Véleményem szerint azonban 1968-ban mindez kommunikációs szempontból már inkább a kármentéshez tartozott. A Németh Lajos által is említett robbanás ugyanis megtörtént. 1967–1968-ra Kondor számára is megkerülhetetlen valósággá és tudatos döntésként új művei programjává is vált, hogy „Minden Egész eltörött”. Sőt, ahogy a *Valaki önarcképe II.* kompozícióján ezt egyértelműen megjelenítette, nemcsak eltörött, hanem egyenesen szilánkosra tört (2. kép). Az új kompozíciókat a káosz, az irracionalitás



Gerlőczy Gedeon építész lakása (Budapest, V. kerület, Galamb utca 3.) Csontváry Kosztka Tivadar *Vihar a Hortobágyon* (1903) és *Sétalovaglás a tengerparton* (1909) című festményeivel
Forrás: Fortepan / adományozó: Urbán Tamás

49
Fülep 1963, 624. o.
50
Uo.
51
Uo.
52
Fülep 1963, 626. o.
53
Vö. pl. Fülep Lajos: [Művészetfilozófiai töredékek]. MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár, Ms 4567/1.: „Hogy mi a művészet, meg lehet mondani; hogy mit mond a műtárgy, nem – csak elmondani, közölni, körülírni, rámutatni (pl. szint, formát, hangot, ritmust, világosságot etc.). A művészet fogalom, meg lehet és meg kell tudni határozni; a műtárgy nem fogalom, hanem érzékletes konkrét tárgy, másképp mondhatlan (például szín, forma, hang, ritmus, világosság etc.); ha nem ilyen volna, nem volna műtárgy.” A kéziratot Timár Árpádnak köszönhetően ismerem.
54
Németh 1973b, 147–148. o.
55
Németh 1968, 96. o.



Kondor Béla: *Valaki önarcképe (II/C)*, 1967, monotípiá, 500 × 590 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021

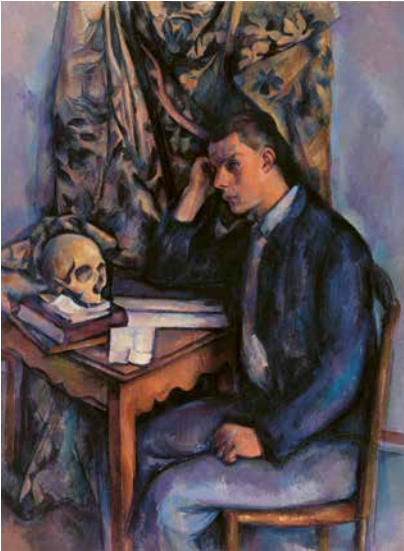
vizuális jelei: átfedések, törlések, kitakarások, homály és alig-alig értelmezhető formák uralták. (A ráció grafikus jegyei helyett a szubjektív festőiség.) Körülbelül egy évtizednyi művészi önfegyelem után úgy tűnhetett, hogy Kondor felmondta a „szerződést”. A korábban jól olvasható, narratív Kondor-művek – és ez az 1968-ban kiállított sorozattal először szembesülve valóban meghökkentő kortárs tapasztalat lehetett – olvashatatlaná, racionálisan dekódolhatatlanná váltak. Kondor életművében átbillent a mérleg nyelve: a kérdést nagyon leegyszerűsítve a rejtvényfejtő izgalmakat kínáló allegóriáktól a szimbolizmus (szürrealizmus), a fülepi értelemben vett – másképp mondhatatlan – „konkrét” művészet felé. Ezt 1986-ban, a sokszor idézett életinterjúban Németh Lajos is elismerte: „*Ettől kezdve az utolsó képei mind rendkívül ambivalens szimbolikájúak. Korábbi képein egyértelmű a szimbolika, könnyebben deszifrizozható, még a romantikus sorozatában is. [...] De ez a tudatosan ambivalens szimbolikateremtés a Valaki önarcképétől kezdve a későbbi, késői nagy képeken van jelen [...], és ennek az igazi nagy képe, a Szentek bevonulása a városba, ami szimbolikában a legambivalensebb.*”⁵⁶

56

Németh 2017, 305. o.



Albrecht Dürer: *Melankólia I, 1514*, rézmetszet, 31 cm × 26 cm
Forrás: Wikimedia Commons



Paul Cézanne: *Fiatalember koponyával*, 1896–1898, olaj, vászon, 130 × 97,5 cm, Barnes Foundation, Philadelphia

Kondor ugyanakkor a *Valaki önarcképével* igen közel került Tolnay csak a töredéklétet reprezentáló Cézanne-jához is. 1924-es esszéjében Tolnay Cézanne csendéletszerű portréi közül a *Fiatalember koponyával* (1896–1898) című képet emelte ki. Elemzése szerint korábban Hamlet vagy dűneri *Melancholia* lett volna belőle: „*Szimbólumgazdag korokban érthető jelentésegész*”.⁵⁷ Az elidegenedés, a *Verdinglichung*-sújtotta századvégen azonban, akár az 1960-as évek Magyarországon is átélethető módon: „*Ez az »ember« a cézanne-i világnézet embere, a XIX. század végének lelkisége; a végsőn elmagányosulté.*”⁵⁸ A megkapaszkodásban, az életmű irányának stratégiai újratervezésében Kondort Fülep Csontváry kapcsán megfogalmazott, a nem-arisztotelészi, a nem racionális (művészi) logoszra vonatkozó gondolatai is segíthették. (Újabb művei ugyanakkor nem veszítettek a korábbi alkotások iróniájából, tragikus-groteszkjéből sem. Számomra például bőven beleférne, hogy a II. kompozíció (2. kép) látható szobrászi archaikus Vénusz valójában ironikus utalás a Fülep és Németh Lajos által is a középpontba állított őskorra: az Altamirára, Lascaux-ra, a barlangfestmények és szobrok figuratípusaira.) Mindenesetre Kondor Fülep Csontváryjában önmaga új lehetőségeire ismerhetett. Korábban is foglalkoztatták a nem racionális művészeti program és művészi imázs kérdései. A legkézenfekvőbb példaként talán az 1961-es Blake-illusztráció nehezen félreérthető feliratát érdemes idézni: „*Newton hitétől mentsen meg az Isten!*” Ennek a mástípusú, Fülep által részletesen és érzékletesen leírt, a művészi önkontrollt és önfegyelmet másképp értelmező, de ugyanúgy kompozíciót, világnézeti jelentőségű „Egészet” teremtő művésztípusnak volt az 1960-as évek Magyarországon a legfontosabb, ideáltipikus, Kondor által is elfogadott és tisztelt mintaképe Csontváry. Megidézése Kondor számára 1967-ben egyszerre jelenthetett – a *Valaki önarcképe*-sorozattal megújított művész(ön)-portrék ikonográfiai hagyományába is illeszkedve – egyfajta, a kiszámíthatóságot, a beérkezettséget elutasítani vágyó lázadást, valamint – lezárásképp újra Németh Lajost idézve – a helyzetét, az addig megfutott művészi pályát és a jövő lehetőségeit illúziók nélkül felmérő „látomással telített önvizsgálatot”.⁵⁹

57

Tolnai 1924, 214. o.

58

Uo.

59

Németh 1970, 117. o.

A végzet hatalmas. Révész László László 1957–2021

Topor Tünde



Révész László László:
*After reading a book on
non spaces, falling asleep
and making a picture
of what I could remember
of the dream*
(Miután elolvastam egy
könyvet a nem-helyekről,
elaludtam, és képet
készítettem arról, amire
emlékeztem az álomból),
2021. január 28., akvarell,
papír, 210 × 210 mm
HUNGART © 2021

Nem tudom elengedni ezt a címet. Hajdu István találta ki a Paksi Képtárban tavalyelőtt megrendezett közös Révész–Roskó-kiállításához. Már amikor először olvastam, akkor is szíven ütött. Minden benne van: a két szereplő viszonya és közös történetük, a színházaszerűség, sőt az operai túlzás. Aztán egy s betűtől az operacímből valami titkos tudás rezignált bejelentése lesz, amiben ott vibrál a szenvedésekre és szenvedélyekre több évtized távlatából visszanézve megmutatkozó vicces elem is.

És ez később, már a művek terében is működött, a cím arrafelé vitte el az értelmezések lehetőségeit, amerre maguk a művészek is szeretnék: a végtelenbe, ami pedig át akar fordulni a semmibe. Ahogy Révész mestere, Erdély Miklós Marly-i téziseiben az írva is van: „A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéstartóként működik.” Vagy: „A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.”¹ De mi van, ha minden megváltozik, ha az alkotó tűnik el, ha a képekkel magára marad a néző? Egy olyan néző, aki hivatásos értelmező kellene, hogy legyen.

Azt szokták ilyenkor mondani, hogy a műsornak folytatódnia kell, van egy csomó történet arról, hogyan játszott

végig előadást akkor is egy színész, ha épp meghalt valakije. És most a színházat emlegetni egyáltalán nem ördögtől való, mert főhősünk szinte színésznők között nevelkedett, még én is jártam náluk olyan kerti partin, ahol majdnem elájultam, mert ott volt Psota Irén és Galambos Erzsi, és hirtelen nem tudtam köszönni, hiszen a Laci szüleinek lehet azt mondani, hogy csókolom, de Psota Irénnek??? Mondjuk nem Laci volt az, aki az ember segítségére siet egy ilyen helyzetben, ezt ma már betudom az Erdély Miklós-iskolának, cserébe viszont lehetett azon röhögni, hogy őt meg Lacikázzák.

És itt rögtön ki kell térni két dologra, a nevére, hogy hogyan lett belőle Révész László László, azaz a barátainak Laci Laci, illetve a szociológiai meghatározottságokra.

A kilencvenes évek elején (amikorra ő már híres művész volt, hiszen Kovácsy Mártáék kánonépítő Székesfehérvárján is volt kiállítása) lehetett a Hankiss-féle tévében a Friz produceriroda jóvoltából egészen újfajta képzőművészeti műsorokat készíteni. Csak-hogy addigra filmes területen már minimum két Révész László működött (volt már egy B. Révész is), és a stáblistára beazonosíthatóan kellett felkerülni, a mi Révészünk így talált rá archív filmhíradók nézegetése közben egy László

László nevű, két háború közti festőre. A név beépült a sajátjába; egyrészt vicces, hogy ismétlődik a keresztnév, de közben korokon átívelő gesztus, hogy egy felejtésre ítélt festő új életre kelt ez által. László Lászlót, aki spiritiszta médium is volt, és elvileg képes volt ektoplazmát produkálni, soha nem emlegették annyit, mint mostanában. Erdély Miklós egyébként, miközben Révészéknek tartott kreativitási gyakorlatokat, azzal is foglalkozott, hogy összehasonlította az akkori performatív aktusok és a háború előtti spiritiszta szeánszok dramaturgiáját. Ektoplazma is megjelent nála, egy képen, akkor, amikor ilyesmiről csak az hallott, akinek volt médium a családtagjai között.

Laci családjában nem médiumok voltak, hanem optikusok, ami nemcsak amiatt érdekes, mert így a látással kapcsolatos eszközök mindig a keze ügyében voltak, hanem azért is, mert ez családi-anyagi háttérként teljesen elütött a többiekétől. Egyetlen más művész sem jut eszembe azokból az időkben, akinek a családja vagyonos lett volna, és akinek egyáltalán nem kellett küszködni. Neki igazából nem kellett, és később is foglalkozott a pénzével. Valamennyire emiatt is volt, hogy egy idő után, mondjuk 89 után, elkezdett kicsit kilógni a művészeti közegekből. Később ebbe még az is belejátszott, hogy neki nem volt égető



Révész László László



Révész László László: *Én mondom a Divatnak, nem hagyom neki, hogy nekem mondja meg.* 2021. január 4., akvarell, papír, 220 × 210 mm
HUNGART © 2021



Révész László László: *Pine story told (Örökzöld történet).* 2020. december 20., akvarell, papír, 210 × 210 mm
HUNGART © 2021



Révész László László: *A téren áll és gyanakszik.* 2021. február 3., akvarell, papír, 210 × 210 mm
HUNGART © 2021

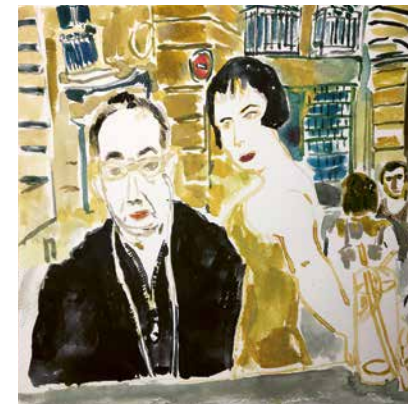
szükség, hogy galériához tartozzon, illetve hogy a művei eladásából éljen. Mindkettőt szerette volna persze, a se-hová sem tartozás miatt panaszkodott is néha, de ahogy én láttam, soha nem kényszerült nehéz döntéseket hozni. Elégedetlenkedett, de azt a szabadságot, ami ezzel a közegidegenséggel járt, nem adta volna fel. És ha a saját korosztályától el is távolodott, mindig tudott a fiatalabbakkal dolgozni, főleg miután elkezdett tanítani. A pályája elején is annyiféle együttműködés volt: közös fotóprojektek többek között Palotai Gáborral, közös performanszok elsősorban Böröcz Andrással, sokszor a barátokat, például Bora Gábort bevonva, de Szirtes Jánossal, Gábor Áronnal, a Vajda Stúdió-sokkal, vagy épp a Négy Muskétás formáció Sugár Jánossal, Roskó Gáborral (és Böröcz-cel), közös filmkészítés a Balázs Béla Stúdióban, forgatókönyvírás Enyedi Ildikóval. Később is sokat dolgozott együtt másokkal, csak már a fiatalabbakkal. 1992-ben mi is csináltunk együtt egy kisfilmet, ami Vaszary János *Cirkusz* című képét értelmezte. Itt újra meg kell említeni a helyzetét, aminek köszön-

hetően benne nem működött az a típusú öncenzúra, hogy a vágyott célokat úgyszólván lehetetlen elérni, ezért eleve kevesebbet kell kérni. Nekem eszembe sem jutott volna tényleg megleveníteni a Vaszary-képet, ő viszont kitalálta, hogy elmegyünk forgatni a Nagycirkusz gyakorló manézsába, lesz négy élő ló, beöltöztetett statiszták, akikkel meg lehet csinálni azt az apokaliptikus karuszszelmutatványt, ami a festményen látható. De ő volt az is, akivel az akkori MTV *Kultúr-ember* sorozatának *Kultúr-Révész* részében New Yorkba mentünk, Chuck Close-zal és Dan Grahammal forgatni (amit az akkor ott élő Deák Erika szervezett le). Hamarosan megjelenik nálunk egy tanulmány Balázs Katától – ő már a magyar documenta-szereplést is rendbe tette –, ami Révész filmes munkáit veszi sorra és elemzi. De a filmek elemzését egyszer majd a rajzok és festmények kontextusában is meg kell tenni, mert olyan életműről van szó, amiben az egyik műfaj átfolyik a másikba. És az eddigiek szoros összefüggést mutatnak egy nehezen megragadható faktorial, aminek leírásához még egy 2008-as

kiállítás kapcsán Jósmai Péter jutott talán a legközelebb: „Vagy szorgalmas egy művész, és igyekszik megfelelni a művészetére rákapcsolódott értelmezéseknek, elvárásoknak, vagy pedig tényleg a saját útját járja, és a megfelelést mint motivációt egy életre kidobja az ablakon...”. Révész esetében valami ilyesmi történt, egyébként nem függetlenül a már emlegetett 1989-től. Az előző szisztémában, az addig működő művészeti nyilvánosság terében az ő generációja épp kezdett befutni, de a viszonyok gyors és szinte követhetetlen átalakulásával pont ennek a művésznemzedéknek évtizedekbe telt, hogy szembenézve a ténnyel, egyáltalán akarjanak alkalmazkodni a közben kialakult műtárgypiac, galériás szisztéma és folyamatos átalakulásban lévő intézményrendszer által meghatározott környezethez. Aminek pedig be kellett vagy be kellett volna fogadnia a művészetüket. A piac és a szakma inkább mintha megkerülte volna őket, az életművek szisztematikus követése, feldolgozása elakadt még valahol a Soros-archívum idejében, a napi- és hetilapok publicistái néha tíz-tizenöt évvel voltak lemaradva



Révész László László: *The shop will close (Bezár a bazár).* 2021. március 7., akvarell, papír, 240 × 240 mm
HUNGART © 2021



Révész László László: *Zoom cocktail (Zoom koktél).* 2021. február 21., akvarell, papír, 240 × 240 mm
HUNGART © 2021



Révész László László: *Most.* 2021. február 16., akvarell, papír, 240 × 240 mm
HUNGART © 2021

azt illetően, hogy mondjuk Révész éppen mit is csinál. Néha születtek itt-ott írások, de ezek nem duzzadtak valamiféle folyamattá, nem voltak nagy, egész addigi életművet bemutató kiállítások, nem születtek rendes katalógusok, nem tudjuk megmondani, hogy Révész alkotói pályájának milyen korszakai vannak, és abból mik a főművek, amelyek mondjuk a Nemzeti Galériába vagy a Ludwig Múzeumba kerültek. Azt tudjuk, hogy ő, még ha fájlalta is ezt a helyzetet, igazából továbblépett, kikerülte a gödröt. Hegyi Lóránd meghívta külföldi kiállításokra, Nápolyba, Saint-Étienne-be, de szerepelt Bécsben, Rómában stb. Ezek nem jelentettek üstökösszerű nemzetközi karriert, de jelenlétet igen. És nagyon meglepő, de miközben ennyi minden változott, ő is költözött egyik helyről a másikra, most, hogy vissza kell tekinteni, első pillantásra az a meglepő, hogy az életmű sokféle, de mégis milyen egységes. Például végig rajzolt. Miközben filmekben dolgozott, vagy a hallgatóival közös projekteken, akkor is. Most jönne az, hogy

megszállottan, de pont ez az a faktor, amit próbálok nála megragadni, hogy nem volt megszállott. Új művésztípus volt, aki a megjelenésével, a rutinjaival, a gondolkodásmódjával teljesen kívül helyezte magát a kelet-európai-nyugat-európai ellentétpáron. Sokkal tájékozottabb, olvasottabb, érdeklődőbb volt, mint hogy beleragadjon valami provincializmusba vagy régies művészszerepkörbe. De ettől elfelejtett maga köré olyan páncélt növeszteni, mint sorsvertebb, elszántabb pályatársai, így néha náluk sokkal sebezhetőbb volt. Egyébként pedig ő is, a volt indigósokhoz hasonlóan sokáig az Erdély-tanítvány kategóriában ragadt. De attól, hogy az Erdély-életmű is máig feldolgozatlan, nem tudunk szembesülni az erejével, a tanítványok művészete kibújik a nagy neodada lepel alól, és Révész esetében egyre inkább érzékelhetővé válik egy másmilyen, a festőiséget a digitalizációval vegyítő vonulat, illetve az a tény, hogy akárhonnan nézzük is, ő egy figurális festő. Akinek a képei bárhol, bármikor beazonosíthatók.

Akinek a figurái tulajdonképpen Farakas István és Bernáth Aurél figuráinak a leszármazottai, de annyiban még Gulácsy is rokonuk, hogy a képeken szereplő alakok nemcsak a jelenből adaptálódnak a képekbe, hanem bármilyen korból. És akármennyire furcsának tűnik első hallásra, de a vérvonaluk meghatározásakor a régi *Ludas Matyi*-karikatúrákat is fel kell emlegetni. Valamint a szürrealisták önkéntelen írásgyakorlatait, még ha a Révész-rajzok nem is önkéntelenül születtek, csak épp alakjaik olyan élő közegből jöttek át a legnagyobb természetességgel a papírra, hogy az tulajdonképpen Netflix-sorozatért kiált. Minthogy nálam még egyáltalán nem épült be a megmásíthatatlan tények közé ez a pár napos halálhír, egyelőre nem tudok jobbat: át fogok járkálni ide, a rajzok világába. Hála istennek egy csomóba belerajzolta magát. Mondjuk azt az űrt is, amit hagyott maga után.

„A lehető legérzékibb festészet követeli meg a lehető legtisztább fogalmakat. Olyannyira irracionális, hogy logikai felkészültség kell hozzá, másként nem értelmezhető. A maximálisan cerebrális (agyi) festészet az »anyagi kapcsolat« manifesztációja. Ha valamelyest sejtenénk, mi több megértenénk, mit jelent a monokróm festészet jelensége, akkor a képek ontológiájáról, a megismerésről, az esztétika mibenlétéről tudnánk meg valamit.”

„Van, aki úgy véli, hogy a szó eszköz, amellyel eljuthatunk a világ lényegéhez, végső, egyetlen és tiszta szubsztanciájához, s ezt a szó nem megjeleníti, hanem éppenséggel azonosul vele (tehát eszköznek is tévedés nevezni): támpontunk a szó, amely egyedül önmagát ismeri, és másféle megismerés nem is lehetséges. Mások viszont úgy gondolják, hogy a szavakkal örökösen a dolgokat üldözzük, nem a dolgok lényegéhez, hanem végtelen sokféleségéhez közelítünk velük, a dolgok ezerféle kikutathatatlan felhámját érintjük. Ahogyan Hofmannstahl mondotta: »A mélységet el kell rejteni. Hová? A felszínbe.« Wittgenstein pedig még Hofmannstahlnál is messzebbre ment, amikor kijelentette: »Ami rejtve van, az bennünket nem érdekel«.”

Mi a kép? – that is the question

Mucsi Emese

**Tabula Rasa. Károlyi Zsigmond és
a „monokróm festőosztály”,
Godot Kortárs Művészeti Intézet,
2021. április 15-ig**

Ősz Gábor: *Képek a falon*, 1992–1993, installáció, 40 × 30 cm és 89 × 80 cm, a Vintage Galéria jóvoltából
HUNGART © 2021





Szabó Dezső: *Tömb*, 1997, képeslapok, vas, a Vintage Galéria jóvoltából
HUNGART © 2021

„Ma olyan időkben élünk, amikor naponta már ebéd előtt több képet fogyasztunk, mint bárki a 18. században, akár egész életében” – olvashattuk egy korábbi *Artmagazin*-interjúban a holland képzőművész-reklámguru Erik Kessels korszakértékelő gondolatát.¹ Kessels kommunikációs szakemberként pontosan tudja, hogyan működik célközönsége, a kortárs médiafogyasztók *figyelme*: az emberek képeket néznek, még hozzá rengeteget. 2019 májusában

leti kísérletek, eszmefuttatások nagyon is közérdekűvé válnak.² A „Mi a kép?” kérdés persze a modernitás optocentrizmusa (látványközpontúsága) révén korábban is aktuális volt, de hogy a 2020-as években ennyire, pontosabban, hogy ilyen sokak számára az lesz, azt csak sejteni lehetett 1990-ben Magyarországon, a politikai-gazdasági rendszerváltás turbulens időszakában. Mint oly sok más területen, a Magyar Képzőművészeti Főiskola

életében is komoly változások történtek a fordulattal egy időben: az 1990-es diákorradalmat követő reform eredményeképpen új tanárok (Beke László, Jovánovics György, Károlyi Zsigmond, Klimó Károly, Maurer Dóra, Peternák Miklós, Sugár János) kezdhették meg programjaikat, máig létező új kurzusok és szakok létesültek az intézményben. A Főiskolán a rendszerváltásig 19. századi pedagógiai elvek szerint folyt a művészképzés – ehhez viszonyulva fogalmazta meg álláspontját Károlyi is, amikor meghirdette saját kurzusát. Újragondolta az akadémiai modellben alapvető mester-tanítvány viszonyt: harmincnégy évesen saját szerepkörének dekonstruálásával indította a festészet analízisére épülő, dialogikus módszerekkel operáló, nagy hatású oktatói gyakorlatát. Ennek köszönhetően a Képző falai között zajló kurzuson „végre nem a »miként fessünk« kérdéséről volt szó, hanem arról, mit jelent a festészet, azaz semmit sem tekintett magától értődőnek.”³ „A monokróm: korunk akadémizmusa” – Károlyi ezt az Ad Reinhardt-tól vett gondolatot használta mottóként a programjához, az óráit látogató hallgatókra (Braun András, Erdélyi Gábor,

Részlet a *Tabula Rasa – Károlyi Zsigmond és a „monokróm festőosztály”* kiállításból
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2021



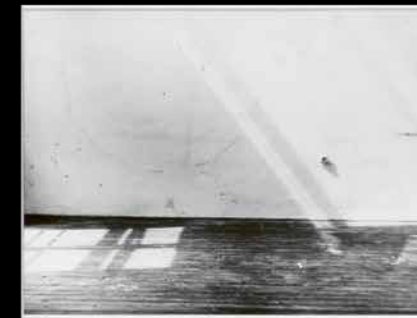
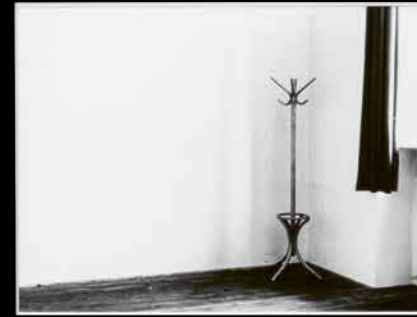
Szabó Dezső: *Radikális rajz*, 1991, tinta, papír, három része egyenként 46 × 36 cm, a Vintage Galéria jóvoltából
HUNGART © 2021

Gálik András, Havas Bálint, Káldi Kata, Szabó Dezső és Uglár Csaba) pedig ma már a „legendás” monokróm festőosztályként hivatkozunk a magyar művészettörténet-írásban. Károlyit tehát a kilencvenes évek elején művészként és oktatóként is a médium saját ügyei foglalkoztatták, igaz, alkotói tevékenységének központi témája már a főiskolán, a hetvenes évektől maga a festészet volt; művei létrehozásakor elsősorban a festészet alapelemeivel (tér, képsík, tükröződés, jel) foglalkozott.⁴ Kivételes írói kompetenciája révén szövegek formájában is értekezett a művészet határain túlnyúló képelméleti kérdésekről, a festészet metaproblémáiról. „Károlyi a budapesti szellemi életben egy intellektuális tekintélynek számított, és tulajdonképpen csak ezután jött az, hogy ő festőművész. Festőművésze pedig egy nagyon furcsa helyzetben bontakozott ki: erősen hozzájárult a konceptuális művészet, kicsit később pedig a posztmodern magyarországi

Mi a kép? Egy telített szín- és anyagminta, amely éppúgy semmi, mint az őt környező fal?

megjelenése. Amikor a szikár, akadémizmusellenes, festészetellenes, szellemi természetű konceptuális művészet tarolni kezdett, akkor ő pofátlanul kijelentette, hogy festményekkel akar konceptuális művész lenni, még hozzá akadémikus festményekkel, csendéletekkel, enteriőrökkel.”⁵ Ezt az alapvetően bölcsészeti, a megismerés, az okok és miértek felől közelítő hozzáállást következően képviselte az intellektuális és önreflexív festészetet gyakorló monokróm osztály vezető tanáraként. A Károlyi egykori növendékeire, hallgatóira, tanártársaira tett szellemi hatását bemutató *Tabula rasa* kiállítás⁶ mottója vagy „programdarabja” szintén a hetvenes évekbeli periódusból származik. Az 1976-os, konceptuális indíttatású *Műterem kipakolás* című akció során a fiatal Károlyi egy főiskolai műtermet tisztít meg a hagyományos alkotás kellékeitől.

A műterem klasszikus művészettörténeti toposz, a zseni élettere, amelyben jegyzetei, gondolatainak kivételései, állandó referenciái, olvasmányai, inspirációs forrásai, jellemző munkaeszközei láthatók. A tudatosan válogatott tárgyak, valamint a stúdióban álló bútorok összetett információt közvetítenek a tulajdonosukról, a környezet-ábrázolás lenyomataként pedig megmutatkozik a művész eszközeiből és berendezéseiből összeálló személyisége, gondolkodásmódja és alkotói módszere is. Károlyi az atelier teátrális kiüresítésével dekonstruálja ezt a több évszázados elképzelést (is), és egy üres teret hoz létre, új értelmezést adva ezzel a műtermi festészet fogalmának.⁷ Ez a „lekopasztás” összefüggésbe hozható többek között a nyugati modernizmus emblematikus galéria- és kiállítótér-típusával, a koncentrált *figyelem* terével, a fehér kockával és „az azt övező ideológiai mezővel, amely a művek bemutatásának ideálisnak vélt körülményeit hivatott



Károlyi Zsigmond: *Műterem kipakolás*,
1976, zselatinos ezüstnagytás,
24 darab vintage fotó, magángyűjtemény
HUNGART © 2021

biztosítani.”⁸ De mivel a fotódokumen-
tációként létező *Műterem kipakolás*
alapvetően performatív mű, talán még
közelebb juthatunk hozzá, ha a teret
nemcsak a néző, hanem a létrehozó
perspektívájából is értelmező Peter
Brook üres tér elképzelésével is összeol-
vassuk: „*Vehetek akármilyen üres teret,
és azt mondhatom rá: csupasz színpad.
Valaki keresztülmegy ezen az üres té-
ren, valaki más pedig figyel; mindössze
ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkez-
zék.*”⁹ A közös nevező az éberség: mind-
három üres tér¹⁰ ennek a terepét jelöli
ki, és bármi, ami oda bekerül, rögtön
jelentéssel bír.

A *Műterem kipakolással* kapcsolatban
azt olvashatjuk a kiállítási bevezetőben,
hogy története 1990-ben a Magyar Kép-
zőművészeti Főiskolán tovább folyta-
tódott, ami azt takarja, hogy Károlyi
a monokróm osztály számára pedagó-
giai célzattal elismételte ezt a radiká-
lis gesztust. Az üres térbe pedig a kép
került: „Előttünk áll egy önmagával
színültig telt kép, egy festmény. Leltá-
rozhatjuk a jellemző minőségeket és
mennyiségeket – így leírhatjuk a képet?

Kijelentjük, hogy itt egy kép, amelyik
egyetlen szín. *Milyen színű? Egyenle-
tesen befestett kép(felület), egy tárgy,
amelyik önmagával abszolút azonos –
de ezt csak mint művészet teheti (!?).*
A kép azonossága az azonosság képe?
*Egy telített szín- és anyagminta, amely
éppúgy semmi, mint az őt környező fal
(hordozó és paszpartu). Nem jel, mert*

*nem jelent semmit, vagy talán a kép egy
sajátos, különös, konkrét esetét jelöli(?),
a megismételhetetlen egyszerűséget, az
individuálist jelenti(?), önmagát ábrá-
zolja(?). A nem-ábrázolást ábrázolja(?),
a színt(?), az ürességet(?)... Egyáltalán,
mit reprezentál egy teremtett tárgy,
amikor önmagát reprezentálja (van
egyáltalán ilyen, vagy ez csak »művé-
szi szándék«?), esetleg
a teremtettség tényét
mutatja föl csupán?»¹¹
Láthatjuk, csupa kér-
dőjel. Amint a *Tabula
rasa* kiállítás is sejteti,
ezek a kép létrehozá-
sával, értelmezésével,
hatásmechanizmusá-
val kapcsolatos prob-
lémafelvetések, illet-
ve önmagában a dol-
gokat megkérdőjele-
ző attitűd alapvetően
befolyásolták mind
Károlyi, mind tanít-
ványai és tanártársai
alkotói gyakorlatát.
Ez különösen jól ér-
zékelhető a *Tabula
rasán* bemutatott ko-
rai alkotások láttán,
de talán még érdeke-
sebb, hogy ez a hatás*



Káldi Katalin: *Nürnberg, 1996*, olaj, vászon, 50 × 70 cm
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2021

Részlet a *Tabula Rasa – Károlyi Zsigmond és a „monokróm festőosztály”* kiállításból
Fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2021



a mai napig jelen van az életművek-
ben. Bernát András, Erdélyi Gábor, Gál
András és Káldi Katalin a festészet leg-
alapvetőbb kérdéseivel, a festmény ke-
letkezésével, formátumával, a vászon-
nal, a kerettel, a színnel, a gesztussal,
az illúzióval foglalkozik, és a szigorú-
an vett monokróm festészet területén
folytatja praxisát. Ősz Gábor és Szabó
Dezső eltérő hozzáállással, de ugyanúgy
a technikai kép létrejöttére terjesztette
ki képelméleti vizsgálatait, érdeklődé-

sük a fekete-fehér¹² és a színes fotográfia,
valamint a vetített kép belső törvény-
szerűségei felé fordult. Havas Bálint
Gálik Andrással, a Kis Varsó művész-
kollektíva tagjaként létrehozott, kultu-
rális-politikai referenciákat ütköztető,
költői szerkezetekbe rendezett, neo-
konceptuális műveiben, installációiban
a monokróm festészet letisztult fogal-
misága köszön vissza. Uglár Csaba és
Braun András (1967–2015) különleges
technikákkal létrehozott pszichedeli-

kus munkáiban pedig a transzcendens-
hez való ironikus, önreflexív viszony
mutatkozik meg. Meglehetősen ritka
jelenség, hogy egy festőosztály minden
tagja valamilyen módon az alkotói pá-
lyán marad. A monokróm osztály ilyen.
Az a drive, ami ott kialakult bennük,
folyamatosan zakatol, és mindegyikő-
jüket viszi előre.
Képkorszak ide vagy oda.

| * Károlyi Zsigmond jegyzetei a monokrómról | ** Italo Calvino: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára.* Ford.: Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 1998
| 1 Muci Emese – Szilágyi Róza Tekla: Már ebéd előtt több képet fogyasztunk, mint bárki a 18. században, akár egész életében. In: *Artmagazin*, 2019/4., 14–19. o. | 2 Persze mindig is közérdekűek voltak, csak most többen érezhetik megszólítva magukat. | 3 György Péter: *Tabula rasa.* Monokróm leletek. In: *Élet és Irodalom*, 2021. január 15. A cikk online is olvasható: <https://www.es.hu/cikk/2021-01-15/gyorgy-peter/tabula-rasa-.html> | 4 „Bennem viszont volt egy ilyen, hogy az volt a jó, hogy együtt lementünk kávézni vagy a kocsmába vagy bárhova. Az, hogy valaki felmondta a leckét, megcsinált egy olyan képet, amelyet a mester kért, és ettől ő 5-ös és ettől ő művész, akkor világos, hogy ezt mind fordítva kellene csinálni. Pontosan tudom, hogy egy Domanovszky-képpel a közönségnek nincs kapcsolata. Domanovszky nem volt buta, mert tudta, hogy a lelki teret kell megfesteni, mint a román korban, csakhogy az eszme nem tudja képviselni önmagát. Ettől hiteltelen illusztrátor, ugyanúgy, mint a Varga Imre, kirakatrendezősen összekomponálja a Liszt-szobrot. Végül is olyan, mint egy másodéves kirakatrendező vizsgamunkája, csak mondjuk nagyvonalúbb, egy kicsit ügyesebb.” Beszélgetés Károlyi Zsigával a Fészek Klubban, 1983. január 11-én (részlet). In: *AL* 1, 1983. január, 42. o. A beszélgetés online is olvasható: <https://artpool.hu/Al/al01/Karolyi.html> | 5 Beke László visszaemlékezése Károlyi Zsigmond *Régiútj* katalógusának bemutató beszélgetésén. YouTube-videó: <https://www.youtube.com/watch?v=6VJeusoZs90> | 6 A kiállítás kurátora: Grászli Bernadett | 7 „Az általános rendezőelvek egyre bonyolultabbá válnak, lásd általános rendszerelméleti kutatások. Egy statikus kép korszerűségét ma az adja, hogy több elv, komplexebb szintaxis jellemzi, mint egy középkori ikont. Beleépülnek a látható világ korábban soha nem látott tapasztalatai: mozgólépcső, üvegfal, az autó szélvédő üvegén felfelé folyó víz, TV, műhold felvételek stb. Ez a haladás. Mit jelent ebben a közegben egy homogén, festékkel többé-kevésbé egyenletesen bekenet vászon, paralelogramma síkfelület? That is the question.” In: Károlyi i. m. | 8 A fehér kocka meghatározását lásd: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/szotar/feher-kocka/> | 9 Peter Brook: *Az üres tér.* Budapest, Európa, 1999. A könyv online is olvasható: <https://www.scribd.com/document/460758381/Peter-Brook-Az-ures-ter> | 10 Valószínűleg erre utal a *Tabula rasa (Üres lap)* cím is, amely átvitt értelemben a tiszta lappal történő indulást jelenti. | 11 Károlyi i. m. | 12 Vagyis monokróm.

KONOK TAMÁS | EXTENSION. 1975/43 | RÉSZLET | AKRIL, VÁSZN | 130 × 195 CM

Konok Tamás
Vonalmozgások

KURÁTOR: Boros Lili MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ

AZ EMLÉKKIÁLLÍTÁS MEGHOSSZABBÍTVÁ: 2021. április 1-ig

MEGTEKINTHETŐ: keddtől péntekig 12 és 18 óra között,
március 27-én szombaton 11 és 17 óra között

Molnár Ani Galéria
1088 Budapest, Bródy Sándor utca 36. | www.molnaranigaleria.hu

El Greco, az első avantgárd

Lantos Adriána



El Greco: *Keresztelő Szent János*, 1600 körül, olaj, vászon, 111,1 × 66 cm, Fine Arts Museums of San Francisco
Forrás: Wikimedia Commons



Balra: Robert Delaunay: *Eiffel-torony*, 1911, olaj, vászon, 125 × 90,3 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Forrás: Wikimedia Commons

Jobbra a valaha önarcképnek tartott portré, mely feltételezhetően El Greco egy kortársát ábrázolja. El Greco: *Nemes kezével a mellkasán*, 1580 körül, olaj, vászon, 81,8 × 66,1 cm, Museo del Prado, Madrid
Forrás: Wikimedia Commons

A manierizmus és egyben a művészettörténet egyik legeredetibb mestereként tekintünk ma a 16–17. század fordulóján élt, görögből spanyollá vált festőre, El Grecóra. Ám mindaz, amit ma gondolunk róla, nem egyéb, mint modern mítosz, amely a huszadik század elején született. Halála után neve majdhogynem feledésbe merült, de legalábbis évszázadon át különcnek tartották szokatlan stílusú képei miatt, sőt néha örültnek, mígnem a 19. század második felétől kezdve egyre több művész – mint Édouard Manet, Paul Cézanne vagy később Pablo Picasso – fel nem figyelt rá, és tartotta korát meghaladó zseninek. Stílusával kapcsolatban számos tudományosnak szánt elmélet született a 20. század első felében, és bár ezek mind árnyalták a képet, amely El Grecóról ma a fejünkben él, de inkább legendát építettek köré, mintsem közelebb vittek volna teremtő géniuszának megértéséhez.

El Greco színeváltozása

1912. május 25-én nyílt meg a Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler (a nyugat-németországi művészbáratok és művészek szövetségének) harmadik nemzetközi kiállítása Kölnben – ez volt az avantgárd művészet egyik legelső, forradalmi jelentőségű tárlata.¹ Ezen az aktuális művészeti törekvéseket és irányzatokat, illetve közvetlen előzményeiket kívánták bemutatni; a posztimpresszionistáktól a fauve-okon és expresszionistákon át a kubizmusig felvonultatták az új irányzatok legjelentősebb festőinek alkotásait. Kuriózumként – közvetlenül Picasso és Van Gogh művei mellett – két 16. század végén festett mű is helyett kapott a falakon, mindkettő a görög származású mestertől. A meglepőnek tűnő választás nem volt esetleges: El Grecóra az akkori kortárs művészeti közegben egyre többen tekintettek a modern művészet előfutáraként. A Der Blaue Reiter expresszionista művészcsoporthoz 1912 tavaszán kiadott almanachja is ezt látszott igazolni, ebben is csak egyetlen régi mester festményét reprodukálták: El Greco *Keresztelő Szent Jánosát*² dupla oldalon, Robert Delaunay 1911-ben festett *Tour Eiffel*-je (*Eiffel-torony*)³ mellett. Az almanach két szerkesztője, Kandinszkij és Franz Marc szerint míg a Delaunay-kép a modernitás és a tudomány vívmányainak felmagasztalása, addig El Grecoé új spirituális korszakot nyitott az emberiség történetében.⁴

1 A kiállításról lásd korábbi cikkünket:
Martos Gábor: Száz év: vagány! A *Mission moderne* 1912 című kiállítás a kölni Wallraf-Richartz Múzeumban.
In: *Artmagazin*, 2013/5., 40–45. o.
2 A Bernhard Koehler-gyűjteményből.
3 Ma a Solomon R. Guggenheim Museum, New York gyűjteményében.
4 Felix Thürlemann: Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach, Der Blaue Reiter. In: *Der Blaue Reiter*. Kiállítási katalógus, szerk.: Hans Christoph Tavel. Bern, Kunstmuseum Bern, 1986, 210–222. o.



El Greco: *Bűnbánó Madonna*, 1576–1577 körül, olaj, vászon, 156,5 × 121 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021

5

Bár a mű kvalitását elismerték, az ábrázolás mégsem felelt meg az egyház által támasztott elvárásoknak, mégpedig két súlyos okból. Az első tartalmi volt. A kép bal alsó sarkában El Greco megjelenítette a „három Máriát”: Szűz Máriát, Krisztus édesanyját, valamint két követőjét, Mária Kleofást és Mária Magdolnát, annak ellenére, hogy az Evangéliumokban nincsen arra utalás, hogy jelen lettek volna. A másik ok az ábrázolásmód volt: a bizánci festészeti hagyományban megszokott elem, hogy Krisztust az öt körbeölelő tömeg közepén ábrázolják. Ez azzal járt, hogy egyes alakok feje Krisztus feje fölé került. Ez viszont elfogadhatatlan volt a keresztény katolikus felfogás szerint, az ábrázolások belső hierarchiája ugyanis szigorú szabályoknak kellett, hogy megfeleljen: Krisztus fölé senki sem helyezkedhet, legkevésbé sem a csöcselék.

6

A korban vita tárgya volt, hogy mi a művészet feladata: *docere* vagy *delectare*, vagyis tanítani vagy a szemet gyönyörködtetni. A tridenti zsinatot követően fontos alapelvevé vált az, hogy a hívőket vizuális eszközökkel, a képek erejével tanítani kell. Egy kompozíció akkor lehetett sikeres, ha a hívő átérezte a képen látott események súlyát. El Greco műalkotásán azonban a szentek ábrázolása inkább a szemet gyönyörködteti, minthogy imádságra buzdítana.

7

A halálakor felvett leltár szerint mintegy százharminc kötetből álló könyvtára volt. Főleg görög és olasz, de latin és spanyol nyelvű, leginkább művészetelméleti, építészeti és szépirodalmi művek alkották a gyűjteményét.

De hogyan válhatott egy 16. századi festő, aki szinte kizárólag vallásos témájú képeket festett, egy alapjaiban világi művészeti mozgalom „apostolává”? El Greco művei még a 19–20. század fordulóján is gyakorlatilag fillérekért cseréltek gazdát, de újrafelfedezését követően, az 1910-es évektől kezdve az egyik legdivatosabb, legkeresettebb régi mester lett, képeiért múzeumok és műgyűjtők versengtek egymással. El Greco művészetének recepciótörténete kiválóan példázza tehát, hogy a modern művészet hogyan alakította át és újította meg a korábban érvényes művészeti kánont, és tanított meg arra, hogy a közönség ne csak a természet szolgai utánzását várja el a művészettől.

Domenikosz Theotokopulosz útja Velencén és Rómán át Toledóba

A Velencei Köztársaság fennhatósága alá tartozó Kréta szigetén 1541-ben született görög mester története valamennyire ismert. Kandia, a főváros a posztbizánci művészet központjának számított, itt vált Domenikosz Theotokopulosz már fiatalon elismert festővé. Ám az ikonfestészet merev szabályai és az ebből következően szűkös eszköztár nem elégítették ki művészi ambícióit. Ezért huszonhat évesen Velencébe ment, ahol elsajátította a reneszánsz festészet fogásait: a perspektívát, az alakok tömegszerű megjelenítését és azt, hogyan adhatja vissza ecsetvonásokkal az ábrázolt személyek pszichológiai sajátosságait. Példaképei a nagy velencei mesterek: Tiziano, Veronese, Tintoretto és a Bassanók.

Három év szorgos tanulás után Domenikoszt – vagyis ahogy kortársai hívták: *il Grecót*, a görögöt – becsvágya tovább vitte Rómába, ahol Giulio Clovio miniatúrafestő ajánlásának köszönhetően Alessandro Farnese szolgálatába került. Bár Clovio levelében Tiziano tanítványaként hivatkozott rá, a kutatás egyelőre nem ismer olyan dokumentumot, amely igazolná, hogy El Greco valóban a „festők királyának” műhelyében tanult volna. Annyi azonban bizonyos, hogy a görög szenvedélyesen tanulmányozta példaképe műveit, a tanultakat pedig alkalmazta festményein. Mindemellett nem csak a festészet gyakorlata foglalkoztatta, de az elmélete is. Műveltségének mértékét jelezheti, hogy Farnese bíboros könyvtárosa, a humanista Fulvio Orsini nemcsak pártfogója, de barátja is lett. Amikor két év elteltével a bíboros elbocsátotta szolgálatából, az addigra már a Szent Lukács céhbe tartozó festő saját műhelyt alapított Rómában.

Talán mégsem találta meg a számításait Itáliában, mert tíz év után úgy döntött, ismét szerencsét próbál, ezúttal Spanyolországban. Feltehetőleg még Rómában megismert barátja, Luis de Castilla ajánlotta be őt nagybátyjához, Diego de Castillához, a toledói székesegyház espereséhez. Toledo ekkor Spanyolország szellemi és vallási központja volt, pezsgő életű nagyváros, amelynek légkörét három különböző kultúra – a keresztény-katolikus, a muzulmán és a zsidó – több évszázados együttélése határozta meg. A különleges és összetett környezet inspirálóan hatott El Grecóra, ezért is döntött úgy, hogy itt telepszik le.

Már az első festmény, amit itt alkotott meg, az életmű egyik legkiemelkedőbb darabjává vált. A toledói káptalan megbízásából, a székesegyház sekrestyéjébe festette meg az *El Expoliót*: Krisztus szenvedéstörténetének első állomását, vagyis azt a pillanatot, amikor a pribékek megfosztják ruháitól. A ragyogó velencei színekkel megfestett, monumentális mű kifejezőereje egyedülálló, a kompozíció mégsem nyerte el a megrendelő tetszését.⁵

Spanyolországi tartózkodása legelején El Greco lehetőséget kapott arra is, hogy a király, II. Fülöp szolgálatába álljon. A spanyol uralkodó az ellenreformáció és a katolikus hit elkötelezett védelmezőjeként felépíttette a monumentális El Escorial-i San Lorenzo királyi kolostort. Az épület díszítési feladataihoz számos művész közreműködésére volt szükség, így El Greco is lehetőséget kapott, hogy oltárképet

fessen a Szent Mórnak szentelt kápolnába. A megrendelés szerint az ábrázolásnak azt a jelenetet kellett volna bemutatnia, amikor a katonaszent, a római hadsereg thébai légiójának parancsnoka katonáival együtt inkább önként vállalja a mártírhálált, minthogy lemondjon hitéről. El Greco kompozíciója előterébe Szent Mórt festette meg, amint meggyőzi társait, hogy álljanak ki a hitük mellett, a katonák lemészárlásának véres jelenetét pedig a háttérbe helyezte. A mű nem nyerte el a király tetszését.⁶ Busásan kifizette ugyan az oltárkép árát, de több megbízást nem adott El Grecónak.

A görög mester ezt követően elsősorban egyházi megrendelésre festett oltárképeket templomok és kolostorok számára. Sok esetben ő építette meg a képeit befogadó oltárfalakat is. El Greco az ellenreformáció által támogatott témákat, így bűnbánó szenteket, apostolokat és újszövetségi jeleneteket festett, de számtalan portrét is, amelyeken megörökítette a toledói arisztokrácia tagjainak arcvonásait, ugyanis az előkelő – világi és egyházi – értelmiségiek között barátokra és támogatókra tett szert. Egyes témákat újra és újra megfestett élete során – ennek köszönhetően pontosan végigkövethető egyéni stílusának alakulása: hogyan sajátította el a velencei festészet kompozíciós és technikai fogásait, és vált a világ szemében ő is „velencei festővé”. A 16–17. század fordulóján azonban stílusa drasztikusan megváltozott, késői művein már nem érdekelte a természetű ábrázolás, szubjektív módon, saját belső alkotói késztetése alapján festette meg témáit. Képeinek háttere síkszerű lett, az alakok aránya megváltozott, végletesen megnyúltak, légiessé, kísértetiessé váltak. Az ég és a föld, ellentmondva a fizika törvényeinek, összeolvadt. A jeleneteket mintha földöntúli fény világította volna be.

Tiziano tanítványa, az „extravagáns” görög

El Greco hírneve már saját korában is ambivalens volt: bár művészi tehetségét mindenki elismerte, és kortársai csodálták intellektusát,⁷ késői korszakának egyéni stílusban megfestett képei miatt különcknek, extravagánsnak tartották. Egy kortársa, Francisco Pacheco 1611-ben, három évvel a halála előtt, meglátogatta műhelyében. A találkozás során szerzett benyomásairól később így számolt be: *„Ki gondolná, hogy Dominico Greco sokszor nekiállt, hogy újból és újból átdolgozza a festményeit, de a színeket nem keverte össze, külön kezelte csak azért, hogy létrehozza ezeket a vad pacákat, és ezzel bátornak tűnjön?*



El Greco: *El Expolio (Krisztust megfosztják ruháitól)*, 1577–1579, olaj, vászon, 285 × 173 cm, a toledói katedrális sekrestyéje
Forrás: Wikimedia Commons

8 Francisco Pacheco: *Arte de la pintura*. (1649) Madrid, Cátedra, 1990, 483. o. Pacheco arra utal, hogy El Greco nem keverte ki a színeket a palettáján, hanem egyből tisztán vitte fel őket a vászonra, és ott dolgozta őket össze.

9 Jusepe Martínez: *Discursos practicable del nobilísimo arte de la pintura*. (1675 körül) h. n., Manuel Tello, 1866, 183–184. o.

10 Antonio Palomino: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 3. kötet. (1724) Madrid, Aguilar, 1988, 133. o.

11 Ilyen pl. az 1862-ben festett *Lola de Valencia* című alkotása (olaj, vászon, 192 × 123 cm, Musée d’Orsay, ltsz.: RF 1991).

El Greco: *Angyali üdvözlés*, 1600 körül, olaj, vászon, 91 × 66,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021



Én mondom, ilyen az, amikor valaki csak azért dolgozik, hogy koldusbotra jusson.”⁸ A 17. század elején a spanyol művészet egyértelműen a természetutánzó, naturalista ábrázolásmód felé fordult, így El Greco erőteljes színekkel, sajátos kompozíciós megoldásokkal festett késő-manierista képei, amelyek elnagyolt festés-módjuk miatt sokszor befejezetlennek tűntek, egyre inkább a perifériára szorultak. A 17. század közepétől kezdve pedig megítélése kifejezetten negatív színezetet kapott, egyes szerzők már elkerülendő példaként állították a festők elé. Művészetelméleti könyvében Jusepe Martínez festő a következőket fogalmazta meg vele kapcsolatban: „extravagáns stílust hozott létre, amely összezavar minden tanult elmét, aki megpróbálja értelmezni. [...] Kevés tanítványa volt, mert a festők nem akarták követni a tanításait, amelyek olyan szeszélyesek és extravagánsak voltak, hogy csak ő maga volt képes követni őket.”⁹ A 18. század elejének egyik legjelentősebb spanyol művészetelmélet-írója, Antonio Palomino a következőképpen vélekedett: „Kiemelkedő festő volt, Tiziano tanítványa, akit olyan kiváló tehetséggel utánozott, hogy néha összetévesztették műveit a nagy mesterével. De ő ezt nem kívánta elfogadni, ezért inkább megváltoztatta stílusát, méghozzá olyannyira extravagáns módon, hogy festményei értéktelenné és nevetségessé váltak, a rajz vonalai eltorzultak, a színek pedig ízléstelenek lettek.”¹⁰ Ez az értékelés számúzta végleg El Grecót az első vonalbeli művészek közül „szeszélyes és különc” stílusban megfestett alkotásai miatt. Ez után neve szinte feledésbe merült fogadott hazájában.

El Greco „feltámadása”

Megítélése a 19. század első felében kezdett módosulni. A napóleoni háborúk során festmények százai kerültek ki Spanyolországból, köztük El Greco számos műve. Ennek köszönhető, hogy művészete szélesebb körben, elsősorban Franciaországban ismertté vált. I. Lajos Fülöp francia király 1838-ban a Louvre-ban létrehozott egy Spanyol Képtárat – itt kilenc képe szerepelt. Ez volt az első alkalom, hogy El Greco művei Spanyolországon kívül láthatóvá váltak. A tárlat hamar népszerű lett Párizs művészetkedvelő köreiben, mert a korábban gyakorlatilag ismeretlen festészeti iskola sok meglepetést tartogatott a látogatók számára. Bár a legnépszerűbb alkotások Esteban Murillo, Diego Velázquez, Jusepe de Ribera, Alonso Cano és Francisco de Zurbarán művei voltak, El Greco különös vásznai is felkeltették a látogatók érdeklődését. A francia műkritikusok és művészek felfedezték maguknak az „őrült zsenit”, és romantikus hősként kezdtek tekinteni rá. Számtalan, legfőképpen személyiségét elemezgető cikk jelent meg róla az újságokban. Míg száz évvel korábban Palomino úgy vélekedett, hogy El Greco szándékosan változtatta meg stílusát, és ettől képei értéktelenné váltak, addig a francia romantikus festők és írók – mint pl. Delacroix, Baudelaire vagy Gautier – felmagasztalták a görög egyéniségét. Véleményük szerint az őt körülvevő értetlen közeg és a konvenciók ellen lázadt. Az akadémikus festészet merev szabályai ellen szintén lázadó művészek számára a spontaneitás erőnné vált, de ők felismerték El Greco festői virtuozitását és technikai tudását is. Mégis, a spanyol művészet nagy rajongója, Édouard Manet volt az első, aki Velázquez és Goya mellett El Grecót tekintette a legkiemelkedőbb spanyol festőnek. Manet pályája elején több spanyol témájú képet is festett.¹¹ Az 1864-es Salonon bemutatott *Halott Krisztus két angyallal* című képének inspirációja minden bizonnyal El Greco *Angyali üdvözlése*, valamint a *Szentháromság*ot ábrázoló műve lehetett. A Manet köréhez tartozó impresszionista festők (Zacharie Astruc, Jean-François Millet, Edgar Degas) is bálványozni kezdték El Greco alakját. Astruc egy Manet-nak írt levelében egyenesen a „reneszánsz Delacroix-jának” nevezte. Paul Cézanne, bár



El Greco: *Szentháromság*, 1577–1579, olaj, vászon, 300 × 179 cm, Museo del Prado, Madrid
Forrás: Wikimedia Commons



Édouard Manet: *Halott Krisztus két angyallal*, 1864, olaj, vászon, 179 × 150 cm, The Metropolitan Museum, New York
Forrás: Wikimedia Commons

az impresszionistákkal ellentétben ő maga sosem járt Spanyolországban, szintén érdeklődni kezdett iránta, és 1883-ban másolatot készített El Greco *Hölgy hermelin-nel* című képéről. Toulouse-Lautrec egy barátja portréját festette meg „El Greco stílusában”. Rajtuk kívül még számos művész ment Spanyolországba csak azért, hogy lemásolhassa vagy ihletet merítsen El Greco képeiből, amelyek referenciaértékűvé váltak azok számára, akik a festészetre nem szimplán a természet szolgai lemásolásának eszközeként tekintettek, hanem intellektuális tevékenységnek tartották.

El Greco és Spanyolország

Bár Európa művészetértő körei egyre növekvő lelkesedéssel tekintettek műveire, hosszú időnek kellett eltelnie, amíg El Grecót a spanyolok is az őt megillető helyre emelték nemzeti panteonjukban – Diego Velázquez és Francisco de Goya mellé. A 19. század végéig a madridi Museo del Prado gyűjteményi katalógusaiban csak mint a velencei iskolához tartozó „Tiziano-tanítvány” szerepelt. A múzeum egykori igazgatója, Federico de Madrazo 1881-ben még amiatt panaszkodott Carl Justi német műkritikusnak, hogy nem dobhatja ki a múzeumból ezeket az „abszurd karikatúrákat”.¹² A spanyol közvélemény jelentős része sokáig nem is tudott

12 José Álvarez Lopera: *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987, 31. o.

13
A '98-as generáció tagjai többek közt Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, José Martínez Ruiz (Azorín), Pío Baroja, a Machado-testvérek, Antonio és Manuel, valamint Ramiro de Maeztu voltak.
14
Julius Meier-Graefe: <i>Spanische Reise</i> , Berlin, Fischer Verlag, 1910, 89. o.
15
Nemes Marcellről több cikk is megjelent az utóbbi években, lásd pl. Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről I. Miért lett nemes – a Nemes?. In: <i>Artmagazin</i> , 2004/4., 4–10. o.; Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről II. Apostol vagy képkereskedő?. In: <i>Artmagazin</i> , 2004/5., 4–15. o.; Németh István: Legendák és tények Nemes Marcellről III. A tutzingi várúr – a nemzet halottja. In: <i>Artmagazin</i> , 2005/1., 4–13. o. 2011. október 26. és 2012. február 19. között a Szépművészeti Múzeum rendezett a gyűjtő emlékének szentelt kiállítást.
16
Nemes Marcell számított a kor legjelentősebb El Greco-gyűjtőjének, aki pénzügyi befektetésként is kezelte a sokszor banki hitelből vásárolt műtárgyait. 1912-ben már tíz művét birtokolta, amelyeket pénzügyi nehézségei miatt egy évvel később – még két újabb képpel együtt – árverésre bocsátott Párizsban. Élete végéig összesen tizennyolc El Greco-mű fordult meg a gyűjteményében.

El Greco: *Férfi tanulmányfej (Ifjabb Szent Jakab apostol?)*, 1600 körül, olaj, vászon, 49,5 × 42,5 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021



azonosulni azzal a növekvő lelkesedéssel, amelyet a külföldi művészek és műgyűjtők El Greco művei iránt tápláltak. Művein könnyű szívvel, sokszor potom pénzért adtak túl. Végül a spanyol identitás forrásait kutató 1898-as írónemzedék tagjai¹³ emelték méltó helyére a nemzeti festők sorában: ők már El Grecót tekintették a spanyol lélek, a mindent átható, mély vallásos áhítat megjelenítőjének. Santiago Rusiñol és Ignacio Zuloaga festők pedig El Greco „nagyköveteivé” váltak, akik lelkesedésükkel nemcsak spanyol kortársaikat, de számos európai művészt is megfertőztek, többek közt Émile Verhaeren és Théo van Rysselberghe belga szimbolista festőket. Maurice Barrès francia író nekik köszönhetően könyvet, Rainer María Rilke pedig verset írt a görög festőről. Spanyolországban a századfordulót követően rohamos gyorsasággal kezdik „rehabilitálni” újra felfedezett nemzeti művészüket: 1902-ben a Museo del Prado megrendezte első monografikus kiállítását, 1907-ben Manuel B. Cossío pedig megjelentette El Grecóról írott életrajzát, amelyben újszerű szempontok szerint közelített művészetéhez. A hatás nem maradt el: a következő évben, 1908-ban már a párizsi Salon d'Automne rendezett egyéni kiállítást El Greco műveiből.

Spanische Reise

A francia avantgárd művészet iránt elkötelezett német műkritikus, Julius Meier-Graefe 1910-ben megjelentetett *Spanische Reise* című könyve volt az, amely nyomán El Greco végérvényesen az avantgárd művészeti mozgalmak apostolává vált. A szerző 1908-ban fél évet töltött Spanyolországban, ahová eredetileg azért utazott, hogy behatóan tanulmányozza Diego Velázquez művészetét, ám a Pradóba tett legelső látogatása során nem élte át azt a katarzist, amire számított. Ezzel szemben El Greco művei „villámcsapásként” hatottak rá, és ettől a pillanattól fogva utazása további része azzal telt, hogy minden művét felkutatta Spanyolországban, amit csak lehetett. Találkozott El Greco monográfusával, Cossióval, valamint Benigno de la Vega-Inclán márkival is, aki 1911-ben magánkezdeményezésből létrehozta Toledóban a Casa-Museo de El Grecót: a múzeumnak berendezett El Greco-házat. Meier-Graefét nem érdekelte El Greco élete, könyvében alig tért ki életrajzi adatokra. Annál inkább foglalkoztatták festői értékei és az, ahogyan képes volt formákat teremteni csupán színek által. Véleménye szerint e képessége tette az avantgárd művészet előfutárává, hiszen már három évszázaddal az impresszionisták és Cézanne előtt ugyanazt a célt áhította, mint ők. *„Minden kezdet és minden vég El Grecóban találkozik. [...] Nem férhet hozzá kétség, hogy El Greco mindenki fölé emelkedik. Önálló nyelvet fedezett fel, hasonlóan Shakespeare-hez vagy Dantéhoz. Nem lesz a földön soha más hozzá hasonló művész, aki olyan nagy dolgokra lenne képes, mint ő.*”¹⁴ A *Spanische Reise* megjelenését követően valóságos El Greco-láz tört ki, ő lett a műtárgypiac egyik legkeresettebb szereplője. Még ugyanabban az évben, 1910 novemberében a budapesti Szépművészeti Múzeumban a magyar magángyűjtő, Nemes Marcell¹⁵ gyűjteményéből nyílt kiállítás, amelyen régi itáliai és németalföldi mesterek, a legismertebb impresszionista és poszt-impresszionista festők alkotásai mellett El Greco öt műve is szerepelt. Nem sokkal később, 1911-ben a müncheni Alte Pinakothekban nyílt tárlat Nemes Marcell gyűjteményéből, immáron nyolc El Grecóval,¹⁶ amelyek mellé az intézmény igazgatója, Hugo von Tschudi (aki nem mellesleg Kandinszkij és Marc pártfogója volt) még két másik El Greco-képet is kiállított. August L. Mayer, Tschudi munkatársa, ugyanabban az évben kiadta El Grecóról írt monográfiáját. Ezzel Németország vált El Greco újraértékelésének legfontosabb színterévé, ahol az ifjú avantgárd művészek is benne találták meg művészi törekvéseik előfutárát.¹⁷ Ahogy Greco a teret és a formákat önkényesen torzította, utat nyitott az absztrakció felé: a művészetelmélettel foglalkozó

El Greco és Picasso

Picasso a művészetelméleti vitáktól függetlenül, már tinédzserként felfedezte magának Grecót. 1896-ban kezdett tanulni Madridban a San Fernando Királyi Képzőművészeti Akadémián, ám az intézmény merev légkörét nagyon hamar terhesnek érezte, és az órák helyett inkább a Prado kiállításait látogatta. Itt fedezte fel magának El Greco művészetét, és másolni kezdte. Toledóba is ellátogatott, ahol mély benyomást tett rá az 1587-es *Orgaz gróf temetése*. 1898-tól kezdve El Greco művészete az egyik legfontosabb inspirációs forrás lett Picasso számára. Ez időszakban festett képein az alakok szomorú tekintete, a hosszanti irányban megnyújtott fejek, a sötét háttér mind a toledói mester hatására utalnak; ekkor született *ÉN, El Greco* című önarcképe is. Kék korszakának legelső, emblemikus művét egy barátja öngyilkosságát követően készítette 1901-ben. *Casagemas temetése* című képén a föld és az ég, a test és a lélek ábrázolása egyértelműen utal az *Orgaz gróf temetésére*. Protokubista remekműve, az *Avignoni kisasszonyok* egyszerre tükrözi – egyebek közt – Cézanne *Fürdőzőinek* és El Greco *Az ötödik pecsét feltörése* című képének hatását. Talán az sem véletlen, hogy 1907 körül Picasso felfigyelt Cézanne-ra, hiszen az ő korai műveire szintén hatással volt El Greco, aki a formákat analitikus módon, a kép belső struktúrájának megfelelően ábrázolta. El Greco késői művészetének jellemzői, úgymint a perspektíva funkcionális eltorzítása, a nyújtott arányok a kubista alkotások alapvető eszköztárát adják – erről mondta Picasso 1960-ban: El Greco velencei festő, aki kubistaként gondolkodik.*

* Jonathan Brown: ¿Yo Picasso!. In: *Artforum*, 2001. május, 62. o.



El Greco: *Az ötödik pecsét feltörése*, 1608–1614, olaj, vászon, 222,3 × 193 cm, hozzáadott csíkokkal 224,8 × 199,4 cm, The Metropolitan Museum, New York
Forrás: Wikimedia Commons

szerzők közvetlen kapcsolatot véltek felfedezni El Greco és Cézanne, majd Picasso és a kubizmus művészi felfogásában. Max Dvořák osztrák művészettörténész egy 1953-ban megjelent tanulmányában megalkotta a manierizmus fogalmát, és ezzel – a stílus legkiemelkedőbb képviselőjeként – végérvényesen kijelölte El Greco helyét a művészet történetében.

El Greco, az örült

Ahogy az ifjú avantgárd művészek egyre jobban érdeklődtek El Greco késői művei iránt, úgy nőtt az aggodalom egyes műkritikusokban – köztük a német Carl Justi-ban –, hogy ez a lelkesedés negatívan fog hatni Velázquez művészi megítélésére. Ezért Justi már 1903-ban megjelent Velázquez-monográfiájában utalást tett arra, hogy El Greco késői műveinek sajátságos stílusa minden bizonnyal annak tudható be, hogy a mester mentális zavarral vagy talán szembetegséggel küszködött. Mindkét feltételezés nagyon rövid időn belül népszerűvé vált: El Greco elmezavaráról már 1912-ben cikkek jelentek meg. Így már nemcsak művészeti írók és kritikusok,

17
August Macke, Paul Klee, Max Oppenheimer, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner, Jacob Steinhardt, Kees van Dongen, Adriaan Korteweg és Max Beckmann tanulmányozták a műveit, és több alkotást is készítettek a hatása alatt.

18
Ricardo de Almeida Jorge: *El Greco: Nova contribuição biográfica, crítica e médica ao estado do pintor Doménico Theotocópuli*. Coimbra, 1913.

19
Arturo Perera: El porqué de la pintura del Greco. Apuntes para una hipótesis. In: *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XIX, 1953, 137–147. o.

20
Germán Beritens: *Aberraciones del Greco científicamente consideradas*. Madrid, Fernando Fé, 1913.

21
A felvételeket Pardo Bea, Pablo Rodríguez és José María Lara készítették.
22
Marañónt idézi Rónai Zoltán: Hét szó a Görögőről (El Greco). In: *Vigilia*, 1991/4., 248. o.

festők foglalkoztak El Grecóval, hanem orvosok és pszichológusok is. A portugál Ricardo de Almeida Jorge a coimbrai egyetemen publikált tanulmányában¹⁸ pszichiátriai szempontból elemezte az El Greco festményein feltűnő apostolok fejét, amelyeken különféle betegségek nyomait vélte felfedezni, így kranioszinosztózist (koponyavarratok veleszületett elcsontosodása miatt kialakuló csónak alakú koponya), acrocephaliát (csúcsos koponya) és stenocephaliát (keskenyfejűség). A portugál orvos úgy vélte, csak egy paranoiás személyiség lehet képes arra, hogy fogyatékossggal bíró modelleket válasszon képei alanyinak. A mentális betegség jeleit látta abban is, hogy El Greco más művein (pl. az egyik főművén, az *Orgaz gróf temetésén*) megnyújtja az ábrázoltak arcvonásait vagy aránytalanul kicsire festi az alakok fejét, mintha mikrokefáliában (kisfejűségben) szenvednének. Almeida Jorge elméletéből indult ki később César Juarros spanyol orvos, aki ezzel szemben úgy vélte, hogy El Grecót mentális zavara nem az örület felé hajtotta, sokkal inkább kreativitásának forrása volt: intuitív módon választotta ki az őt körbevevő társadalom testi és lelki problémákkal küzdő egyéneit, és képeinek szereplőivé tette őket. 1953-ban újabb elmélettel állt elő egy másik spanyol orvos, Arturo Perera.¹⁹ Feltételezése szerint El Greco valamilyen kábítószer (feltehetőleg hasis) hatása alatt alkotta késői műveit. Ezt az állítást egyrészt saját orvosi kutatásaira, másrészt olvasmányélményeire alapozta (olyan írók vagy költők elbeszéléseit elemezte, akik kísérleteztek a tudatmódosító szerekkel, és erről vallottak írásaikban, mint pl. Thomas de Quincey, Théophile Gautier vagy Charles Baudelaire). Tanulmányában két El Grecónak tulajdonított önarcképet elemzett (az *Orgaz gróf temetésén* szembenéző alakot, valamint a New York-i The Metropolitan Museum 1600 körül festett portréját, ami feltételezhetően önarckép), és úgy ítélte, hogy a beesett szemek, homályos tekintetek kábítószerfüggőségre utaló jegyek. Tudatmódosító szerek hatásának vélte a késői művekre jellemző aránytalanságokat és valószínűtlen léptékváltásokat.

El Greco és a szemtengelyferdülés

Germán Beritens spanyol szemorvos 1913-ban megjelentetett könyvében²⁰ felvetette annak lehetőségét, hogy El Greco késői művein a nyújtott arányok, a sokszor elmosódó festésmód és a keveretlen színek alkalmazása abból adódhatott, hogy megromlott a látása és nem tudott rendesen fókuszálni, orvosi szakszóval: asztigmatizmusban szenvedett. Beritens elmélete szerint El Greco korai, Itáliában töltött éveiben, valamint első spanyolországi korszakában „arányosabban” festett, de stílusa fokozatosan „torzult”, ahogy szembetegsége egyre jobban elhatalmasodott. Beritens odáig ment, hogy előadásain optikai lencsétet tartott El Greco néhány képe elé, hogy megmutassa, hogyan kellett volna kinézniük, ha festőjük tisztán látott volna. Nem vette figyelembe, hogy más manierista festők – például Parmigianino vagy Rosso Fiorentino – is nyújtott arányokkal jelenítették meg a képeiken szereplő alakokat. Elmélete mégis nagy visszhangot kapott nem csak Spanyolországban, de nemzetközi szinten is, és bár valójában sosem vált bizonyítottá, hogy El Greco szembetegségben szenvedett volna, mind a mai napig ez az egyik leginkább elterjedt „legenda” vele kapcsolatban.

Az örültek festője

Gregorio Marañón, a humanista beállítottságú spanyol orvos is számos tanulmányt szentelt El Grecónak. Elmélete szerint – amelyet El Greco első monográ-fusa, Manuel Bartolomé Cossío kétértelmű kijelentéseire alapozott – apostolaihoz a festő Toledo zsidó férfiai, illetve a Nuncio tébolyda lakói közül választotta modell-

jeit. Bár mindkét elmélete felettébb merésznek hatott, Marañónt mégis éveken át foglalkoztatta ez a gondolat, mígnem furcsa kísérletbe kezdett. A Nuncio tébolydát még 1483-ban IV. Sixtus pápa apostoli nunciusa, Francisco Ortiz alapította Toledóban. A hely hírhedt volt már ekkoriban is: Cervantes Don Quijotéja is itt tartott rövidebb kényszerpihenőt kalandjai során. Marañón 1953-ban megegyezett az intézmény akkori igazgatójával, hogy kb. húsz lakóval kísérletbe kezd. A kiválasztottak haját és szakállát hagyták hosszúra nőni, majd tunikát adtak rájuk, kezükbe különféle eszközöket tettek, és úgy állították be őket, mint a képeken szereplő apostolokat. Ezt követően Marañón felügyelete alatt három fotós²¹ felvételeket készített róluk. Bár a projektet titokban kívánta tartani, a fényképek a hozzájárulása nélkül megjelen-tek a sajtóban, és nagy vihart kavartak. Marañónnak védekeznie kellett, amiért mentális betegeket használt ki. Marañón szerint El Greco ösztö-nösen érzett rá arra, hogy az eszelő-sök önkívületi állapota hasonló a mélyen átélt vallásos extázishoz. Úgy vélte, hogy El Greco minden bizonynyal valós alakokról mintázhatta beesett arcú, meggyötört, aszketikus apostolait, és ez az archetípus négyszáz évvel később is fellelhető a toledói tébolydában. Azt azonban nem vette figyelembe, hogy a 17. század elején a mélyen katolikus Spanyolországban a lehető legnagyobb szentségtörésnek számított volna az apostolok megmin-tázásához örülteket választani. Ráérezett azonban egy nagy igazságra: „*El Greco titka: a kudarca. Csodálatos vászna-kat festett, de nem volt képes a hitének misztériumát olyan teljességgel kifejezni, ahogy megálmodta. Képei – főleg élete utolsó szakaszában – kétségbeesett jelek, hogy megértesse magát Istennel. Hiábavaló kísérletek, mert Istennel hangtalanul kell beszélni, mint a misztikusok, nem pedig ecsettel a kézben, még ha festői lángész is valaki. De a kudarcban rejlik a dicsőségének a titka, hősiessége értéke. Nem azok a hősök, akik győztek, hanem azok, akik álmodott hőstettek megvalósításáért küzdve estek el.*”²²

El Greco: *Krisztus az olajfák hegyén*, 1600 körül, olaj, vászon, 170 × 112,5 cm
Szépművészeti Múzeum, Budapest
© Szépművészeti Múzeum 2021



És ne vigy minket a kísértésbe... avagy hogyan (nem) lesz egy Dallos Hanna-nyomatból Molnár-C. Pál-metszet?

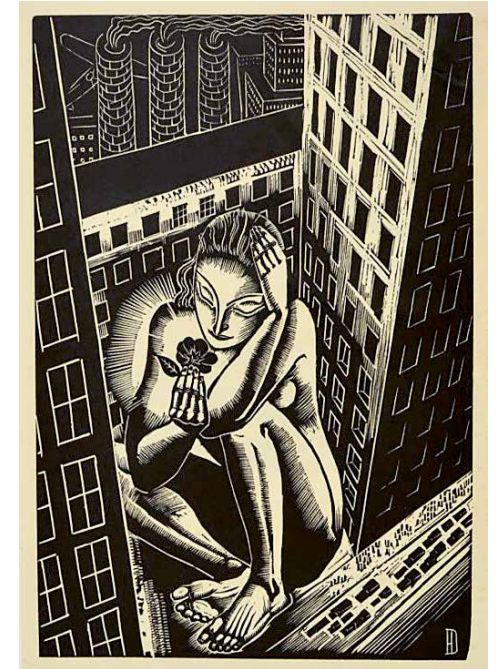
Martos Gábor



Dallos Hanna 1933-as, a *Mi Atyánk*-sorozathoz készült fametszete, amely a keresztről való levételt és Júdást ábrázolja



Dallos Hanna: *Önarckép* (jelzés nélkül), fametszet, papír, 13 × 11 cm



Dallos Hanna: *Nagyvárosi magány* (szignó: DH), fametszet, papír, 23 × 16 cm

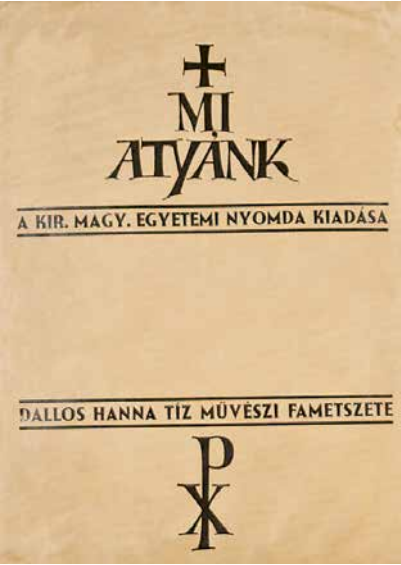
Amikor 2007 szeptemberében, a III. Falk Art Fórum alkalmából a Nagyházi Galériában megrendezett tárlaton a kiállított több mint kétszázötven festmény között megláttam egy Kádár Béla-képnek kinéző festmény sarkában a nagy betűkkel odapingált „Kmetti” (bizony, i-vel!) -szignót, azt gondoltam: ennél nincs lejjebb. Pedig a falakon akkor-ott körben a többi alkotás – a Rippl-Rónaik, Aba-Novákok, Koszták, Csontváryk, Scheiberek, Egyrk és társaik – is mind-mind hamis volt. A galéria egyetlen (!) magángyűjteményből válogatott, a képekkel pedig pontosan arra akarta felhívni a figyelmet, hogy mennyi, kifejezetten átverésre „gyártott” alkotás forog a hazai műkereskedelemben.¹ A kiállítás végén néhány hamis képet jelképesen el is égettek, és egyúttal a többit is „kivonták a forgalomból”: a Képzőművészeti Egyetem hallgatói kapták meg őket, részben restaurátorgyakorlatokra, részben kortárs „továbbgondolásra”.

Biztosan vannak a hazai műtárgy-hamisítók között is nagyszerű, valóban nehezen felismerhető-kiszűrhető hamisítványokat gyártó „művészek”, mégis nemrégiben egy „Molnár-C. Pál-metszet” láttán azzal kellett szembesülnöm, hogy felülbecsültem őket. A néhány éve valaki által egy budapesti belvárosi antikvitásboltban vásárolt grafikai lap alighanem még a sok évvel ezelőtti „Kmetti”-t is veri, már ami az amatőrségét illeti.² A bibliai jelenetet ábrázoló, jellegzetes világú, fekete-fehér képről a szakember alighanem azonnal meg tudja mondani, ki készítette, de nekem sem kellett sokat kutatnom ahhoz, hogy rájöjje, valójában mi van a kezemben. Lássuk hát!

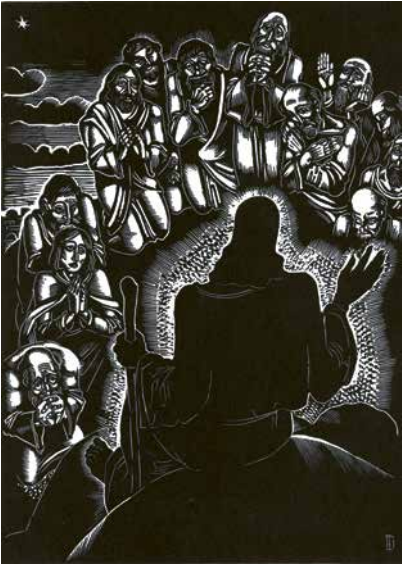
Dallos Hanna (1907–1944) a két háború közötti évek egyik legsikeresebb illusztrátora és plakátkészítője volt: munkái olyan kötetekben szerepelnek, mint Lovik Károly *Vendégségben őseinknél*

című fantasztikus, időutazós ifjúsági útikönyve (1937) vagy Waldapfel Petrolay Margit *A bolhacsósz* című meséje (1939). De sok kiadványt illusztrált barátnőjével, Mallász Gittával (1907–1992) közösen is, köztük olyanokat, mint például Gundel Károly *Kis magyar szakácskönyve* (1937) vagy Magaziner Pál *Síelni nem boszorkányság* című sportot oktató kiadványa (1935); emellett könyvborítókat és számos idegenforgalmi plakátot is készítettek együtt.³

A neológ zsidó családban született, távol-keleti és indiai filozófiákkal, valamint középkori keresztény teológiával is sokat foglalkozó Dallos Hanna 1930-ban *Szűz Szent Imre herceg legendája*, 1933-ban *Mi Atyánk* címmel készített egy-egy fametszetsorozatot. Utóbbit 1934-ben a „Kir. Magy. Egyetemi Nyomda” jelentette meg, mérete 39 × 29 centiméter, és „Dallos Hanna tíz eredeti fametszetének felírtos hártypapírral védett fekete-fehér egész oldalas



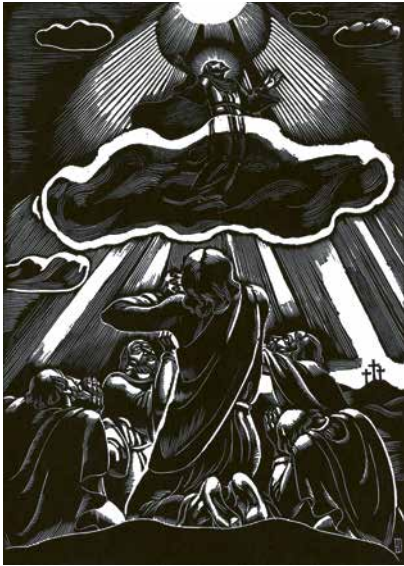
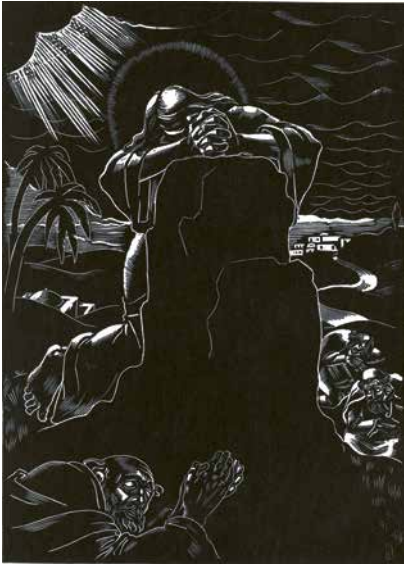
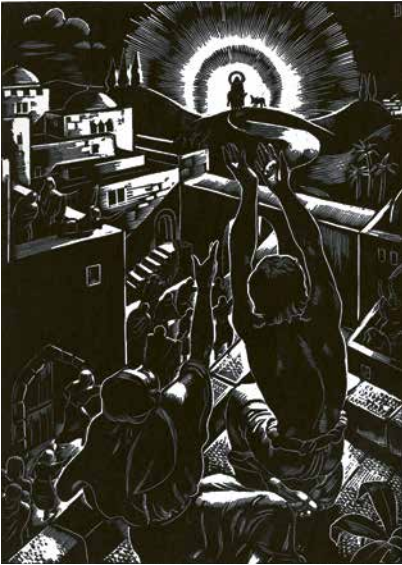
1933-ban a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda *Mi Atyánk* címmel tíz fametszetből álló könyvet jelentetett meg. Dallos Hanna metszetei az Evangélium jeleneteit illusztrálják. A fametszetek mérete: 39 × 29 cm



reprodukcióját tartalmazza”.⁴ Az album gyakran szerepel különböző antikváriumok kínálatában, 2013 júliusában egy budapesti árverésen hatezer forintos kikiáltási árral indítottak egy példányt belőle, de a sorozat egy-egy darabja is felbukkan néha online műkereskedelmi platformokon. A kötet

1994-ben magánkiadásban reprint formában is megjelent, 1990-ben pedig a Szépirodalmi Kiadónál a Nemeskürty István által szerkesztett *Magyar Biblia-fordítások Hunyadi János korától Pázmány Péter századáig* című kiadványt is ezekkel a metszetekkel illusztrálták.⁵

A kiadványnak szép sikere lett – a *Magyar Iparművészet*ben például így írtak róla: „Ritkán telik az utóbbi időben maradéktalan örömiünk az újonnan megjelenő kiadványokban. A nehéz gazdasági viszonyok mindjobban rányomják bélyegüket a kiadványok külső formájára és furcsa módon a kiadónak és



nyomdának méltán kijáró dicsérettel kezdjük sorainkat, kik mindent elkövettek, hogy a magyar fametszőművészet ezen nagy eseményét a megillető papíron, tökéletes nyomásban és kiállításban kapjuk kézhez. Dallos Hanna művészeti fejlődését a Magyar Iparművészet olvasói pontról-pontra kísérhet-

ték. Évről-évre megjelentek erős haladását bizonyító fametszetei lapunkban, mégis munkásságának ismerőit is meglepetéssel tölti el ez a tíz fametszetből álló, az Újtestamentum egyes részeit megjelenítő képsorozata. Túl a fiatal művésznőtől megszokott nagy technikai felkészültségen és tudáson meglep-

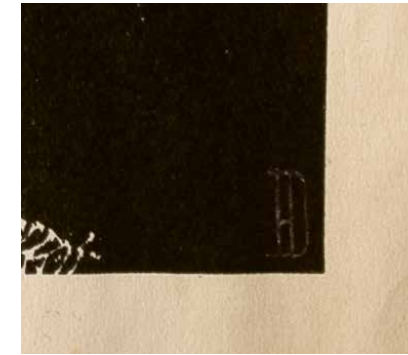
az anyag ily nagyfokú alapos ismerete. Nemcsak az Újtestamentum betűjének ismerete ez, de a tárgy klasszikus illusztrátorainak alapos ismerete, mely két gazdag matéria segítségével a téma legmélyére hatolt és a képsorozat egyes lapjai mintegy víziószerűen elevenítik meg előttünk a Miatyánk sorait.”⁶



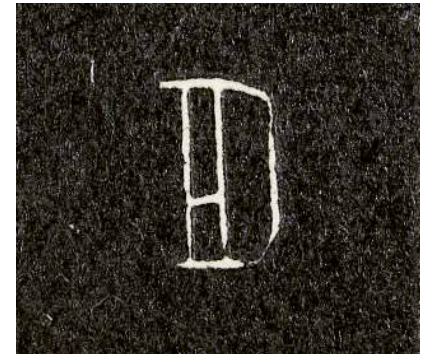
A Molnár-C. Pálnak tulajdonított, valószínűleg Dallos Hanna-metszet



A metszetre felkent, Molnár-C. Pálra utaló jellegzetes, hárombetűs szignó



A metszet jobb alsó sarkában (fekete filctollal?) történt átmaszatolás alatt halványan még most is kivehető eredeti szignó két betűje



Dallos Hanna szignója, a HD monogram

Nyomozásom sikeréhez nagyban hozzájárult, hogy a kiadvány tartalomjegyzéke nemcsak felsorolja a tíz metszet témáját, de meglehetősen alapos leírást is ad az egyes képekről. A „Molnár-C. Pál-metszet” kapcsán a IX. pont érdemel különös figyelmet: „IX. »*És ne vigy minket a kísértésbe, de szabadíts meg a gonosztól.*« A komoran csipkézett sziklafal mögött a keresztről való levétel, elől az áruló Júdás szörnyű háborgása. A kompozíció e nagy ellentétből nyeri erejét.”

A fentiekből – na és persze mindenekelőtt magából a képből – világosan kitűnik, hogy ez a bizonyos „Molnár-C. Pál-metszet” nem más, mint a Dallos Hanna-sorozat IX. számú alkotása, pontosabban a könyv részeként kinyomtatott eredeti fametszet-oldal, fent a keresztekkel, háttérben a várossal, elől az árulásért kapott ezüstöket számolgató Júdással. Az ominózus lap a szélein már erősen barnulásnak indult,

és az eredeti méretnél – nyilván mert kivágták a könyvből – egy-két centiméterrel kisebb. Ráadásul ezt a metszetet – mint ahogyan néhány másikat is a sorozatban – Dallos Hanna a jobb alsó sarkában fába rótt HD monogrammal látta el.⁷ Ha ügyesen döntjük a papírt, ugyanott, a jobb alsó sarokban (fekete filctollal?) történt átmaszatolás alatt halványan még most is kivehető az eredeti szignó két betűje, amelyek azonban a mű áruba bocsátójának nem lehettek eléggé vonzók, ezért inkább eltüntette őket. De ez sem volt elég: a jobb eladhatóság érdekében a számára semmitmondó szerző helyett ugyanis igyekezett egy valóban neves mestert is keríteni a képnek, ezért a bal alsó sarokba, a nagy fekete felületre valamilyen fehér festékkel (hibajavítóval?) a műkereskedelemben valóban „menő” Molnár-C. Pál jellegzetes, hárombetűs szignóját kente fel.⁸ Az amatőr hamisító ráadásul buzgó izgalmban még

azzal sem törődött, hogy a vonalaknak legalább megközelítőleg valamiféle éles szélű „fametszet”-jelleg adjon, az új „szignálás” során az M odamaszatolása után a C és a P betűk írása közben már szemmel láthatóan fogyatkozott a festék, ráadásul ezt a két utóbbi betűt a derék pingáló (talán ahogy vette el az ecsetet) jobbfelé még el is kente kicsikét. De hát: kicsire – pláne „kicsikére” – nem adunk, fő, hogy lett egy jól eladható „MCP”. Nekünk meg egy szép példánk a hazai műtárgyhamisításra. Mármint, hogy példának szép, hiszen hamisításnak csapnivaló. De lám, még így is bekerült egy galériába (már ha eleve nem ott „született”). Sőt, még vevőre is talált; igaz, szerencsére nem egy megtévesztett szerencsétlen flótás, hanem egy éles szemű és jó humorú művészetkedvelő személyében, aki egyszer és mindenkorra kivonta a műkereskedelemből.

[1] És csak hogy tiszta legyen: az illető gyűjtő nem direkt hamis képeket gyűjtött, nem, ezeket mind-mind eredetként sózták rá. [2] A vásárló „mentségére” mondom: tudta, hogy amit vesz, az nem az, aminek árulják, de egyszerűen nem volt szíve otthagyni egy ennyire bárgyú módon összegyűjtött hamisítványt. [3] Kettejük – valamint Hanna férje és további barátai-munkatársai – tragikus sorsáról, közös művészetükről, valamint a háború alatti spirituális szénszaikon elhangzott beszélgetéseiket először 1976-ban Párizsban Mellász által franciául megjelentetett *Az angyal válaszol* című könyvről bővebben lásd: Katona Anikó: Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország. In: *Artmagazin*, 2013/7., 38–41. o. [4] Dallos Hanna: *Mi Atyánk*. Előszó, Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1934 [5] A *Mi Atyánk* előszava szerint „Dallos Hanna szép képsorozata, mely Krisztus életéből merített jelenetekkel eleveníti meg a Miatyánk halhatatlan ígét, a fametszés nemesen zengő műfaját választotta megnyilatkozásul. A fametszet már a középkorban a vallásos érzés és művészet szolgálatában állott, a legszélesebb körök lelkéhez szólt. Dürernek és kortársainak egyes lapjait templomok előtt vagy vásárokon árúsították. Tudós szerzeteseken, kancelláriai íródeákokon kívül akkoriban kevesen tudtak olvasni, kellett tehát a beszéd e képes formája, hogy mindenki számára érthető szavával hitet, örömet és vigasztalást nyújtson. Sok százasodás pihenés után a fametszet íme újból elindul a közönség felé, hogy Krisztus ígét megjelenítse. [...] Dallos Hanna nagy és szép munkát végzett az örökvényű jelenetek egyszerűségükben is nagyszabású és drámai lüktetésű ábrázolásával, oly munkát, mely a szemlélő lelkében hosszan zengő hűrokat üt meg, s mely, mint minden igazi művészet, mindenki nyelvén, mindenkinek szól.” [6] R. K.: A „Miatyánk”. In: *Magyar Iparművészet*, 1933/7–8., 160. o. [7] Ez a jellegzetes szignó, az egymáshoz „tapasztott” H és D betűk, kiemelten látszik a művész 1930-ban ugyancsak fába metszett *Őnarcképén* is. [8] Mondjuk, Molnár-C. alighanem soha nem írt ilyen „széles terpeszű” M betűket, nála az M-ek két függőleges szára szinte mindig párhuzamos egymással.

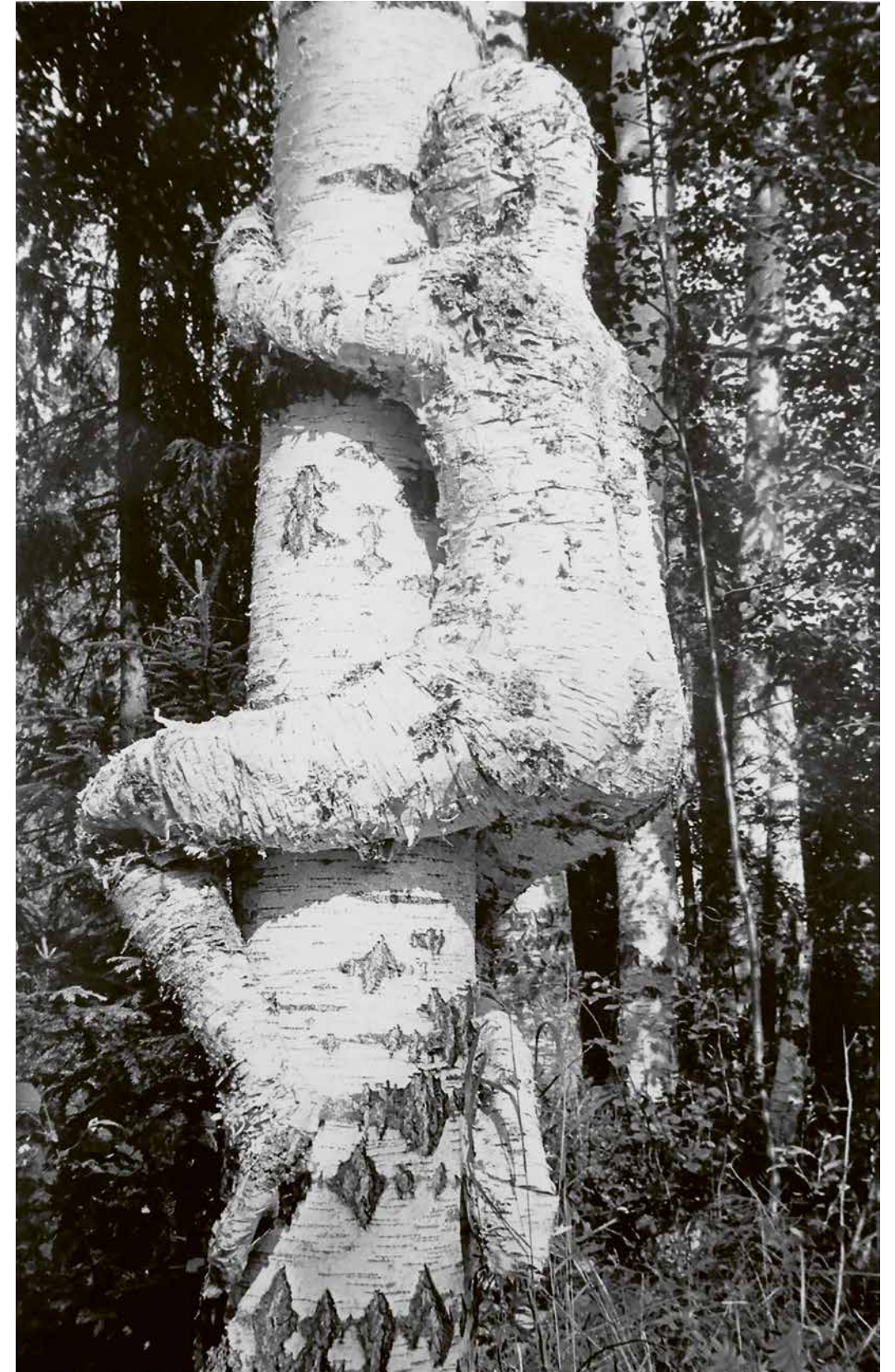
„A fa azért csodálatos teremtmény, mert minden egyes alkotóeleme létfontosságú. A fa a tökéletes szobor.”

(Giuseppe Penone)

Tökéletes szobrok. Valódi és képzeletbeli fák a Velencei Biennálé kertjében

Boros Géza

Olavi Lanu: *Élet a finn erdőben*, 1978, environment, fotó
Forrás: Biennale General Catalogue / HUNGART © 2021





Carlo Naya: *Giardini di Pubblici*, 1870 körül, sztereófotó
Forrás: Getty's Open Content Program

Velence legnagyobb parkja, a Giardini nemcsak a Biennálé műemlék pavilonjainak ad helyet, hanem maga is védett természeti örökség. A Biennálé fái és dús növényzete a város legnagyobb árnyas ligetét alkotják, ahol a nyári hőségben a látogatók felüdülhetnek. A park természeti-történeti keretet ad a nemzeti pavilonok kulturális sokféleségének. A Biennálé nem egyenlő a kiállítások összességével, jóval több annál – az építészet, a természet és a művészet együttélésének és kölcsönhatásának koncentrált helyszíne. Ennek a kulturális tájnak meghatározó elemei, a történelmi folytonosság tanújelei a nagy fák, melyek közül sok öregebb, mint a Biennálé a maga százhuszonöt évével. Itt álltak már akkor is, amikor III. Victor Emmanuel király vagy Adolf Hitler vonult a pavilonok között, és egyaránt tanúi voltak Abanovák Vilmos, Robert Rauschenberg vagy Ilja Kabakov sikerének.

A kert

A Biennálé helyszínéül szolgáló parkot Napóleon építtette egy 1807-es rendelettel a Castello negyed szélén. A napóleoni városfejlesztési elképzelés összhangban állt a felvilágosodás eszméivel, a közintézmények számának növelésével, amihez a közparkok is hozzátartoztak. A Giardini helyén halászházak, tengerészkórház, malmok, veteményeskertek és egyházi létesítmények voltak, melyeket elbontottak. A Biennálé pavilonjai helyén egykoron a Sant'Antonio-templom és kolostor állt. A bontási anyagokból hozták létre azt a kis dombot, amelyen a park kávéháza épült fel. Ezt alakították át 1909-ben a Biennálé Brit Pavilonjává. A régi városrészből, a Motta di Sant'Antonio-ból szinte semmi sem maradt, a múlt utolsó építészeti tanújele a Rio di San Giuseppe partján álló magányos diadalív, a Sant'Antonio-templom kápolnájának maradványa.

A Giardini Giannantonio Selva velencei építész terve alapján épült, akinek egy botanikus segített a megfelelő növények kiválasztásában. A városrendezés során feltöltötték a mai Via Garibaldi helyén húzódó csatornát, a Rio di S. Annát, és széles utcát alakítottak ki a modernitás érzetét csempészve a város középkori szövetébe. Ez lett Velence egyetlen „boulevard” típusú utcája. A Via Garibaldi széles fasorral övezett sétányba torkollik, amely tulajdonképpen már a Biennálé nagyvonalú előkészítése és felvezetése. A Biennálé-kertben több mint félszáz fás szárú növényfaj található: platánok, hársfák, babérok, fenyőfélék, ritka egzotikus növények. A nagy lombhullató fák közül kiemelkedik az egész Mediterráneumban őshonos, így Itáliában is gyakori déli ostorfa (*Celtis australis*). Igen szívós faj, egyes példányai akár több száz évet is megérnek.¹ Számuk a Giardiniban egyre fogyatkozik.

Jelenleg minden fán egy kis táblácska található egy kódszámmal, amely alapján nyilvántartják őket. A huszadik század első felében a parkot szabták festői háttérként az új épületekhez, az 1950-es évektől kezdve azonban új szemlélet jelent meg: az újonnan épült modern pavilonok esetében a fákat már nem csupán környezeti adottságnak tekintették, hanem elkezdtek építészeti téralakító elemként is használni őket. Az építészek igyekeztek a fák életterét tiszteletben tartani és meghagyni, sőt egyes példányokat látványosan bevonaltak a pavilon belső terébe, szinergiát teremtve a park és az épület között. Elsőként az 1951-ben átadott Svájci Pavilon esetében kaptak az élő fák hangsúlyos térszervező szerepet. Bruno Giacometti – a szobrász, Alberto Giacometti testvére – a pavilon terét úgy alakította, hogy az párbeszédre törekedjen mind a természeti környezettel, mind a szabad éggel. A pavilon udvara lényegében egy téglafallal lekerített parkrész egy hatalmas fával, amely ezáltal maga is a szoborgaléria állandó elemévé vált. Az így létrehozott átrium és a lazán összekapcsolódó épületrészek levegőssé, nyitott hangulatúvá teszik az együttest.

A Svájci Pavilonnal szemközt lévő neoklasszicista stílusú Dán Pavilont az ötvenes években modern szárnnyal bővítették. Peter Koch építész a pavilon mellett álló fákat az új épületrészbe integrálta: a fatörzsek számára az előtetőn kör alakú nyílást alakított ki, hogy akadálytalanul növekedhessenek. Hasonló megoldással találkozhatunk az Osztrák Pavilon átriumában, ahol az udvari részt szintén az ötvenes években bővítették. A Svájci Pavilon mellett álló, 1956-ban átadott Venezuelai Pavilon esetében a tervező, Carlo Scarpa gondosan ügyelt a fák és az épület harmonikus kapcsolására, a környezetet is az épület részének tekintette. A természet utólag gondoskodott arról, hogy a tervezői érzékenység magán az épületen is megjelenjen: mára „élő muráliává” terebélyesedett

a bejárati homlokzatra felfutó fácska, amely mintha a betonfalból nőne ki. Az olasz BBPR építésziroda által 1957-ben tervezett Kanadai Pavilon esetében az élő fa a pavilon lényeges, koncepció-nális alkotóeleme. Az acélgerendás, indián sátrat idéző, spirálszerű épület két nagy fa köré épült, és – akárcsak a többi nemzeti pavilon – az országkép-et igyekszik közvetíteni, ami Kanada



A Kanadai Pavilon fája, 2015
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021

Fa az Osztrák Pavilon átriumában, 2015
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021



esetében egyszerre modern, természetközeli és tradicionális. Az épület alaprajza Kanada nemzeti jelképét, a juharlevelet idézi. A pavilont 2018-ban eredeti formájában teljesen újjáépítették, mögötte pedig tájépítészetileg szépen rendezték a félreeső parkrészt. Az északi országok – a finnek, a norvégok és a svédek – 1962-ben épült közös pavilonja ennél is természetközelibb. A fák itt is a pavilon szerves részei, de nem körbeüvegezve, mint a kanadai pavilonban, hanem szabadon: a hatalmas fák a kiállítóterem földjéből nőnek ki, és a betongerendák közötti nyílásokon keresztül szabadon törnek az ég felé azt a benyomást keltve, mintha egyszerre lennének kint és bent. A Sverre Fehn norvég építész tervezte modern betonépület egyetlen hatalmas térből áll, melyet kétoldalt nagy, nyitható üvegfelületek tesznek áttetszővé. A beton az elpusztíthatatlanság, a fa a mulandó élet anyaga. Eredetileg hét ostorfa állt bent. Mára csak három maradt. A hiányukat a pavilonban a 2014-es építészeti kiállításon egy tükörfal érzékeltette, amelyben a megmaradt három fa látványa megsokszorozódott.

Élő fák

Minden növényi jelkép közül a fa a legösszetettebb, legsokrétűbb jelentésű egyetemes szimbólum, ezért különösen alkalmas a művészi feldolgozásra. Ennek megfelelően fákkal nemcsak a pavilonokkal szimbiózisban, hanem időnként a kiállított műalkotások részeként is találkozhatunk. A Skandináv Pavilonban a svéd Andreas Eriksson 2011-ben a pavilon belső terére reflektált, a művei és az épület közötti kölcsönhatásra törekedett. A falra fákat ábrázoló festményeket függesztett, mintha azok a pavilonban álló valódi fák tükröződései lennének, az élő fák tövébe pedig üvegablakoknak csapódott madarak bronztetemeit és vakondtúrás-plasztikákat helyezett el. 2009-ben Roman Ondak a Szlovák Pavilon belsejét úgy alakította át, mintha az



Paolo Monti felvétele a Skandináv Pavilon 1962-es kiállításáról
Forrás: Wikimedia Commons / Archivio Paolo Monti – BEIC

a park folytatása lenne. Bokrokat és kis fákat ültetett a kiállítóterembe, és a pavilonba vivő utat egyszerűen átvezette az épületen. Belépve a művészet terébe általában magunk mögött hagyjuk a külvilágot. Ondak nyitott pavilonjával az érzékeinket kívánta felébreszteni, hiszen itt nem világos, hogy melyik területhez tartozik a tér: a kert a kiállítás folytatása-e vagy a kiállítás a kerté.² A 2015-ös Képzőművészeti Biennálé Francia Pavilonjában Céleste Boursier-Mougenot egy kinetikus erdős oázist hozott létre. Három nagyméretű földlabdás fenyőt szerelt egy mozgószerkezetre, amelynek segítségével a fák a tápanyagcsere, a fény és árnyék változása szerint lassan változtatták a helyüket. A mozgó fák elektromos rezgéseket bocsátottak ki, amit egyfajta akusztikus

zenei életerőként hangszórók közvetítettek. A művész szerint a modern embernek képesnek kellene lennie meghallani a természet jelzéseit, hogy párbeszédet tudjon kialakítani vele. Velencében szeretünk új élményeket keresve szokatlan helyekre bukkanni. A 2008-as Építészeti Biennálén az A12 olasz építészcsoporthoz ilyen meditatív helyet kínált a Rio dei Giardini torkolatánál, a vízen. Tükörfalú, mesterséges kis szigetet hoztak létre, melynek közepén egy élő fa állt. A betérő látogató ezen az elszigetelt helyen élvezhette a csendet, és elmerülhetett a laguna övezte tér és a Giardini zöld szigetének látványában. Az Arsenale végében található a kiállításokba viszonylag újonnan bevont rozsdáövezeti terület, a Giardino delle Vergini, egy fás liget: a természetes

A Biennálé nem egyenlő a kiállítások összességével, jóval több annál – az építészet, a természet és a művészet együttélésének és kölcsönhatásának koncentrált helyszíne.



A12: Temporary pavillion (Időszakos pavilon), 2008
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021

vegetáció és a gondozott park együttese. Az egyik itt található fát használta kellékként a koszovói Sislej Xhafa 2013-as *Parallel Paradox (Párhuzamos paradoxon)* című performanszában, melyben alkalmi fodrászműhelyt rendezett be az Olasz Pavilon előtt álló fa tetején – a látogatók felmászhattak egy hajvágásra. A fára mászás politikai tiltakozó akció aspektusát mutatta meg Tobias Zielony 2015-ben a Német Pavilon *The Citizen (Az állampolgár)* kiállításán, Napuli Paul Langa szudáni menekült történetét dokumentáló fotósorozatában. Langa öt napot töltött Berlinben egy fa tetején tiltakozásul a menekültekkel szembeni hatósági fellépés miatt. Az aktivista megfogadta, hogy a méltóságáért folytatott harcban akár haláláig a fán marad.

Céleste Boursier-Mougenot: *révolutions (forradalmok)*, 2015, installáció a Francia Pavilonban
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021





Antti Laitinen: *Falling trees* (Zuhanó fák), 2013, installáció a Finn Pavilon előtt
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021

Berlinde de Bruyckere: *Kreupelhout – Cripplewood* (Kriptifa), 2013, installáció a Belga Pavilonban
Forrás: Flickr



Holt fák

A fa nemcsak a szabadságot és az életet jelképezi, hanem a kiszolgáltatottságot és a halált is. A 2015-ös Képzőművészeti Biennálén az Amerikai Pavilon előtt szabadtéri szobor fogadta a látogatókat, amely a közeli La Certosa-szigetről származó összedrótzott, kiszáradt fatörzsekből állt. Komor jelenléte előkészítette Joan Jonas videóművész a természet törékenységét felidéző kiállítását. Ugyanebben az évben a Központi Pavilonban a land art klasszikusa, Robert Smithson *Holt fája* volt látható: egy gyökerestül kitépett hatalmas fa a földre fektetve a gyökereihez és ágaihoz erősített tükrölapokkal. (Ez a mű negyedik rekonstrukciója, az elsőt 1969-ben a düsseldorfi Kunsthalléban állították ki.)

Gyökerestül kiemelt elszáradt fát függesztett fel fejjel lefelé Krišs Salmanis 2013-ban az Arsenaléban. A Lett Pavilon terét kitöltő lengő fát nyikorgó ingaszerkezet mozgatta. A *North by Northeast* installáció – Kaspars Podnieks lett falusi emberekről készített portrészorozata társaságában – az identitás, a bizonytalanság és geopolitikai „köztes lét” összetevőit jelenítette meg az embernek a folyamatosan változó világhoz és a természethez fűződő kapcsolatán keresztül. A ritmikusan imbolygó fa – ahogy a művész fogalmazott az installációról – „méltóságteljes és erős, mint egy öreg fa az északi szélben”.

Ugyanebben az évben a Belga Pavilonban Berlinde de Bruyckere kidőlt, kopár fákból állított össze egy borús hangulatú installációt, amelynek sérült részei törzsek és végtagok tömegévé állt össze, és egy emberi alak izmaira, inaira és csontjaira hasonlított. A fa végtagjai közé a művész puha párnákat, takarókat és rongyokat applikált a torzításoknak kitett organikus formák megnyugtatósára és megtámasztására. A félhomályos kiállítóteremben az installáció egy elpusztult élőlény kiszolgáltatottságát és a halált egyszerre idézte meg.

A 2018-as Építészeti Biennálén Marco Guglielmi *Reimmortal* (Újra halhatatlan) installációja a Caffè Paradiso galériájában a földrengés sújtotta olasz települések előtt tisztelgett. Installációja központi eleme egy mocsárból kiemelt, az időjárás és a víz által lecsupaszított, megfeketedett faág volt, melynek felületén elhelyezett különféle érzéklők halk és finom hangokat aktiváltak. Ezzel a halálban rejtőzködő átalakító erőt kívánta megmutatni, ahogy az élet egy halottnak tűnő fában még működik láthatatlanul.

Julian Perry 2015-ben az Azerbajdzsán Pavilonban az ökoszisztéma globális kihívásaival foglalkozó *Vita Vitale* (Életfontosságú élet) kiállításon félig élő, félig halott nyírfákat ábrázoló festményeket állított ki.³ Nagy alakú hiperrealista képein a talajerózió által veszélyeztetett angliai tájrészleteket örökített meg.

A megtámasztott fa

Kedvenc velencei fám a Giardini bejáratánál áll. Egy öreg mandulafenyő, amelyet két vasgerendával támasztottak alá precízen, nehogy kidőljön. Támaszték hiányában már rég elpusztult volna. Érdekes kontrasztot képez a mögötte büszkén magasodó győzelmi emlékmű márványoszlopával. Nem művészeti installáció, csupán egy életben maradt fa. A fa és támasztéka a természet és ember viszonyának törékeny egyensúlyára emlékeztet. Szép példa a törődésre és arra, hogy az ember milyen egyszerű eszközökkel is támogathatja a természetet.

(Boros Géza: *Minden más városnál városabb – 100 bejegyzés Velencéhez*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2021)



Mandulafenyő a Giardini Viale Trento felőli bejáratánál, 2015
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021

A gyökerestül, félig kidőlt fák látszólag még élnek, de a sorsuk már megpecsétlődött, halálra vannak ítéelve. Ugyanezen a kiállításon Siobhán Hapaska aranyozott guruló állványokra erősített elpusztult facsonkokból álló installációval vett részt.

Velencében a Giardini öreg fáit leginkább a viharok veszélyeztetik. 2008-ban például egy nagy vihart követően a Magyar Pavilon mellett álló egyik hatalmas fát kellett kivágni, nehogy az épületre dőljön. 2011 októberében a szomszédos Finn Pavilon kevésbé volt szerencsés, egy kidőlt fa kettézúzta az Alvar Aalto tervezte faépületet. A műemlék épület helyreállítása után, a következő Biennálén a finn kiállítás erre az eseményre reflektált. Antti Laitinen öt nyírfát vágott ki Finnországban, darabokra fűrészelt, és Velencébe szállította. A pavilon előtt a rönköket újra összerakta, megpróbálva visszaépíteni a fák eredeti

formáját. Csak szögeket és kalapácsot használt, így a rekonstruált fák inkább hasonlítottak egy „Frankenstein-fára”, mint az eredetire. Laitinen másik, Velencében bemutatott rekonstrukciós munkájában, az *Erdei térben* egy fenyőerdőből vágott ki 10 × 10 méteres tájrészletet, felaprította, majd az összes anyagot (talaj, moha, fa, ág stb.) színek szerint elrendezte, így építve újjá az erdődarabot. A mesterséges erdőrézlet ugyanolyan méretű lett, mint az eredeti.

A fa Finnország zöld aranya, a faipar nagymértékben járult hozzá az ország 20. századi felemelkedéséhez és jólétéhez. Ennek reprezentánsa a Finn Pavilon faépülete. A 2015-ös Biennálén az IC-98 finn művészpáros (Visa Suonpää és Patrick Söderlund) a finn történelmi és ökológiai örökséget dolgozta fel abban a mitikus hangulatú animációban, amelyben a jövőbeli horizontok látszanak megingani. Az alkotók szerint az

ember utáni, posztantropocén korszakban lehet, hogy a fák öröklük a földet, de kérdés, hogy ez milyen világ lesz. A baljós jövőképhez hozzájárult, hogy a pavilon faanyagát adó finn erdőtől nem messze egy nukleáris hulladéktemető létesült.

A 2018-as Építészeti Biennálé alkalmából a svéd Krupinski/Krupinska építészformáció a Biennale melletti Serra dei Giardini üvegházban rendezett kiállításon egy fenyőfacsonkokból álló munkával jelentkezett, amiket mintha egy rágcsló döntött volna ki. Az építészeti makettek formázó csonkokat azonban nem valami titokzatos erdei lény – a *Naturalis Brutalis* – okozta, hanem emberi tevékenység: lézervágás. Az installáció a svéd faipar ellentmondásos jövőjével kapcsolatos kérdéseket kívánt felvetni.

A faipar Észtországban is kulcsfontosságú ágazat, a fa az ország legfontosabb



Krupinski/Krupinska:
Naturalis Brutalis, 2018
Fotó: © Victor Johansson / HUNGART © 2021



Viharkár miatt kivágott fa csonkja
a Magyar Pavilon mellett, 2008
Fotó: © Boros Géza / HUNGART © 2021



David Mach: *Scots Pine (Skót fenyő)*,
lézervágott acél, 1990, archiv fotó

exportcikke. A fa mint természeti kincs és mint gazdasági erőforrás értékének mérhetőségével foglalkozott a 2016-os Építészeti Biennálén a b210 a balti országok közös pavilonjában, az Arsenale melletti sportsarnokban, ahová az installációjukban másfél tonna tűzifát borítottak le. (Az észt építéstudió idén a Magyar Pavilon *Othercity* projektjének szereplőjeként vesz részt a Biennálén.) A kivágott fák pótlásának fontosságára cselekvő módon mutatott rá interaktív projektjében a 109 Architectes libanoni építésziroda 2016-ban, az Építészeti Biennálével egy időben megrendezett *Time Space Existence (Idő Tér Létezés)* kiállításon. A látogatók cédrus- és fenyőmagvakat vihettek magukkal, hogy a világ bármely pontján elültessék őket, és egy honlapon visszajelezzék az ültetés helyét. A libanoni építészek ezzel az országukban az ingatlanfejlesztések által eltűnő zöld területek helyére kívánták irányítani a figyelmet, és a Biennálé főkurátora, a környezet-tudatosságot és fenntarthatóságot központi témaként meghirdető Alejandro Aravena felhívására reflektáltak, aki

szerint mai világunkban bármely kis javulás, akár „egy milliméter előrelépés” is fontos. Talán egy ilyen kis lépésre gondolhatott El-Hassan Róza 1997-ben a Magyar Pavilon *Natura Morta* kiállításán, amikor a pavilon egy régi kővázájába egy kis facsemetét ültetett, amelynek az ágait vékony rudakkal meghosszabbította. Installációja a *Türelmetlen kertész* címet kapta.

Műfák

Fákkal kapcsolatos művekkel régebben is találkozhattunk Velencében. Például a természet és művészet kapcsolatának dedikált *From Nature to Art, from Art to Nature (A természettől a művésztől, a művésztől a természethez)* 1978-as Képzőművészeti Biennálén. Ezen a kiállításon szerzett nemzetközi elismertséget a Finnország képviselőjében kiállító természetművész, Olavi Lanu az *Élet a finn erdőben* című szobor-sorozatával. Lanu emberszerű alakjai ölelkeznek, egybeolvadnak a fákkal, a sziklakkal vagy épp egy hangyabollyal.

A művész egyaránt használt természetes és tartós ipari anyagokat. Betonszobrai külsejére gyakran telepített mohát, máskor a fakéreg természetes felületét utánozta. Arra törekedett, hogy művei tökéletesen összeolvadjanak a természettel, így azok leginkább eredeti környezetükben érvényesülnek. Velencében bemutatott munkái közül néhány ma Finnországban egy természetvédelmi területen kialakított erdei szoborparkban látható tizenkét másik in situ művével együtt.⁴ Skócia 1990-ben szerepelt először a Biennálén. Giovanni Carandente főkurátor meghívására három szobrász szabadtéri munkái voltak láthatók a Giardiniban. Közülük David Mach hat óriási fotó laminált bonszai fát készített, amelyből az egyik, egy felnagyított skót törpefenyő közvetlenül a főbejáratnál kapott helyet. Mach munkájával a méretek relativizmusára és a kulturális identitások keveredésére kívánta felhívni a figyelmet. Ugo Rondinone alumíniumfái a 2007-es Biennálén a San Stae-templomban voltak kiállítva. A szobrokat Nápoly



Ugo Rondinone alumíniumfája az Azerbajdzsáni Pavilon előtt
a *Vita Vitale* kiállításon, 2015
Forrás: Flickr

környéki kétezer éves olajfákról vett minta alapján öntötték ki, és fehér zománcsal vonták be. A fák göcsörtös törzse és csupasz ágai, amelyeket a természet erői évszázadok alatt formáltak, életre és halálra, az idő múlására utaltak. Az adott formába fagyasztva mintegy az idő tárgyi absztrakciójaként jelentek meg. Az elmúlás foglalkoztatta a 2019-es Biennálé Új-Zélandi Pavilonjának művészt, Dane Mitchellt *Post hoc (Utána)* projektjében. Műve középpontjában az a varázslat állt, amely életünk eltűnt elemei – a kihalt madaraktól az elfelejtett illatokon és szokásokon át a megszűnt betegségekig – feltárazásakor születik. Interaktív dokumentációs projektjéhez Velence hat pontján elhelyezett, fenyőfát formázó mobiltelefon-tornyokat hasz-

nált, amelyekre rá lehetett csatlakozni, hogy meghallgassuk az elmúlt dolgok hangzó listáját. A formatervezett műfanyó jó példa arra, hogy a technikai civilizáció eszközeit hogyan próbáljuk természeti formákkal álcázni.

Életfák

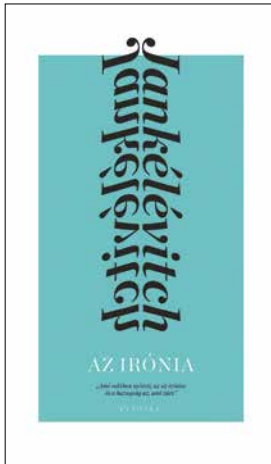
A Giardini fás-ligetes részén álló Magyar Pavilon az 1956-ban (eredetileg ideiglenesen) eléje helyezett Finn Pavilonnal együtt sajátos szigetet képez. Mivel az elsők között épült, tájolása nem igazodik a mai főútvonalakhoz, kissé izoláltan áll a főpavilon mellett. Távolról nézve a pavilon „furcsa entitásnak tűnik, amely úgy tűnik, hogy az épületet körülvevő növényzetből fejlődik ki”.⁵

A pavilon impozáns bejáratát egy színes famotívum díszíti. Kétoldalt a lábazon látható Zsolnay-csempe-dekoráció egy-egy stilizált fát ábrázol a fa ágai között megbújó madárral.⁶ Ezt az életfamotívumot a pavilon tervezője, Maróti Géza a magyar népművészből vette és alakította át szecessziós ornamenssé. 1988-ban a pavilon átriumában Samu Géza organikus szobrászi munkája, a faágakból és cirokszálakból kialakított dombból és egy ágas-bogas életfából komponált *Másvilágkép* installációja fogadta a közönséget. Samu munkásságában a fa anyagként és szimbólumként egyaránt központi szerepet játszott.⁷ Akárcsak Maróti, ő is sikeresen transzformált kortárs formanyelvű motívummá egy archaikus szimbólumot. A Magyar Pavilon mediterrán karakterét és a környezettel való összhangját a falakra felfutó dús vadszőlő, borostyán és a virágzó leanderbokrok organikus együttese adja. A pavilon tetőfelújításakor Csete György építész – az eredeti kobaltkék szín helyett – azért választott sötétzöld mázas tetőcserepet, hogy megteremtse az épület összhangját a zöld környezettel. „A vadszőlő feltétlenül megtartandó, nem csak szépsége miatt, hanem azért is, mert szárítja az épületet, elvonva az alapoktól a vizet” – írta az építész 1992-ben.⁸ Ennek a hatvanéves növénytakarónak az eltávolítása – ahogy ezt a pavilon eredeti külseje visszaállításának hívei időnként felvetik – nagy hiba lenne, hiszen a lecsupaszítással pont az épület egyik sajátossága szűnne meg, amely a Giardinin belül egyedülállóvá teszi. Jó lenne, ha ez a barátságos zöldfal az évszázados fákkal együtt még sokáig élhetne.

[1] A Giardininit is uraló fafajtának olaszul több elnevezése is ismert: *bagolaro*, *lodoigno*, *romiglia* vagy *spaccassassi* – ez utóbbi olyan fát jelent, amelynek gyökerei annyira erősek, hogy megtörik a talajban lévő sziklákat. [2] Az elmúlt években több projekt is született, ahol a természetet bevonták a kiállítóterembe: például 2018-ban az Ausztrál Pavilonban, 2017-ben a Dán Pavilonban vagy 2016-ban a magyar *aeaktívátorok* projektben, amikor az átriumban egy zöld kert épült. [3] Az autoriter Azerbajdzsán feltűnően nagy hangsúlyt fektet a velencei művészeti jelenlétre, melyet az elnök felesége által vezetett Heydar Aliyev Alapítvány szervez. 2015-ben két kiállításuk is volt, ebből a *Vita Vitalera* kurrens nyugati művészeket hívtak meg. [4] A Lanu Parkról: www.propuu.fi/arboetum/lanu-puisto. Témánk szempontjából egy másik fontos szoborpark Angliában, Yorkshire-ben található Ai Weiwei, Andy Goldsworthy, Anya Gallaccio, Giuseppe Penone és mások fáival. Lásd: www.jsp.org.uk [5] András Pálffy: Változnak az idők. In: *Common Pavilions. Diener & Diener Architects with Gabriele Basilico. The National Pavilions in the Giardini in Essays and Photographs*. Zürich, Scheidegger & Spiess, 2013, 50. o. [6] A pavilon 1958-as átalakítása során a hiányzó csempéket a benti lábazat leszedett csempéiből pótolták, de az összerakás nem sikerült tökéletesre, így csak az egyik madár látszik teljesen. [7] A szobrász kedvelt motívuma, az ágas-bogas életfa látható Samu Géza síremlékén is az Óbudai temetőben, mely fakeszteret mestere, Kő Pál faragta. [8] Csete György: *Építészeti műszaki leírás a Velencei Biennálé magyar pavilonja felújításának döntéshozókészítő terveihez*. Budapest, MÉM MDK Magyar Építészeti Múzeum irattára, 1992. május, 3. o.

Egy meghatározhatatlan, de leírható fogalom

Vladimir Jankélévitch: Az irónia



Szilágyi Róza Tekla

Vladimir Jankélévitch: Az *irónia*, Budapest, Typotex, 2018, 244 oldal, 3200 Ft

Stanley Kubrick 1964-es *Dr. Strangelove** című filmje egy akaratos és meg-ingathatatlan amerikai tábornokról szól, aki nukleáris támadást rendelt el a Szovjetunió ellen. A filmben van egy jelenet, amelyben a Szovjetunió és az Egyesült Államok közötti nukleáris konfliktustól való hidegháborús félelmek közepette a szovjet nagykövet beront az amerikai légierő stratégiai központjának nagytermébe (War Room). Itt összetűzésbe keveredik a teremben tartózkodó vezérkari főnökkel – a két öltönyös férfi pedig lökdösődni kezd. A konfliktus elfajulását látva a Merkin Muffley amerikai elnököt – és amúgy még két másik szerepet, többek között a címadó exnáci tudós karaktert, Dr. Strangelove-ot is – játszó Peter Sellers odakiált az egymást szorongató, veszekedő karaktereknek: „*Gentlemen, you can't fight in here! This is the War Room*”. (Uraim, itt nem lehet verekedni, ez a háborús szoba.) Kubrick filmje a hidegháborús félelmeket gúnyolja ki – ez a mondat pedig az irónia egyik gyakran emlegetett filmes példájává vált.

Vladimir Jankélévitch *L'ironie* című könyve – amely Mihancsik Zsófia magyar fordításában 2018-ban *Az irónia* címet kapta – 1964-ben jelent meg. Jankélévitch Franciaországba emigrált orosz zsidó szülők gyermeke, ő már itt született. Írásainak nagy része így franciául jelent meg. Párizsban első filozófiatanára Bergson volt, majd Prágában folytatta tanulmányait, ahol Schelling munkásságából írta doktoriját. A cseh kitérő után visszatért Franciaországba, hogy egyetemen tanítson, többek között Lyonban, Toulouse-ban és Lilleben. 1941-ben csatlakozott a francia ellenálláshoz, a háború után, 1951-ben pedig kinevezték a Sorbonne Morálfilozófia Tanszékének vezetőjévé. Írásai-ban főként a metafizika, az erkölcs, a zene és a halál kérdéseivel foglalkozott. Különös, a háború hatásaiból fakadó helyzet, hogy míg édesapja, Samuel Jankélévitch német klasszikus filozófiát és Freudot fordított, fiatalkorában pedig még maga Jankélévitch is foglalkozott német filozófiával, a háború után már nem engedélyezte saját munkái németre

fordítását. Halála után lánya adott engedélyt a szövegek megjelentetésére németül – ekkor születtek az első német fordítások. Külön érdekesség, hogy a magyarul megjelent könyv fordítója nem a francia, hanem a német kiadást használta a fordítás során. Azt a kiadást, amely szinte elsőként segítette olvasóit azzal, hogy a Jankélévitch által meg nem adott görög, latin és angol szavak fordításait is közölte a szövegben – így ezek, a magyar olvasók nagy szerencséjére, minket is megtámogatnak a kifejezetten sűrű szöveg megértésében. Jankélévitch könyve, amely műfaját tekintve egy elemző filozófiai esszé, három részben értekezik az iróniáról: elmeséli eredetét (Szókratész-től egészen Kierkegaardig), igyekszik meghatározni, majd leírja a benne rejlő lehetséges csapdákat is. A könyv hamar kitér arra, hogy az *irónia* szó köznyelviesedése során elhasználódott – talán éppen ezért jelent nehézséget az olvasónak áttérni Jankélévitch értelmezésére, amelyben az irónia mint a tudat része, a saját fejfel gondolkodó megismerés lényege és

a távolságtartás eszköze jelenik meg. Eredetét tekintve az irónia a görög *eironeia* (valamit elváltoztatni) és a latin *ironia* (finom gúny) szavakból származó kifejezés – köznyelvi használata szerint arra utal, amikor mást gondolunk, mint amit mondunk, és komolyságunk mögött valamilyen tréfa, humor vagy éppen gúny rejlik. Hogyan tudunk különbséget tenni irónia és humor között? Hogyan tudjuk meghatározni az irónia fogalmát – egyáltalán, fogalomként, szóképként vagy irodalmi eszközként érdemes-e gondolnunk rá? A kérdéskör Jankélévitch könyvében is felmerül, vélekedése szerint biztosan nem lehet megtalálni azt, hogy az iróniában mi az, ami objektíve ironikus, ezért maga az irónia is meghatározhatatlan. Azonban „... *ha az irónia meghatározhatatlan is, attól még nem leírhatatlan; a struktúrája nem elemezhető, de minden bizonnyal leírható*

a viselkedése; egyszóval filozofálhatunk milyenségéről”. Jankélévitch könyvében vizsgálja a satíra, paródia, cinizmus, gúny és komikum iróniához fűződő viszonyát, a tragédia és komolyság iróniával kapcsolatban betöltött jelentőségét („*a Komoly az a háttér, ami előtt kirajzolódik a bohózat és a tragikus*”), valamint a két megfoghatatlan fogalom, az irónia és a komoly harcát. Itt érdemes egy pillanatra visszatérnünk az említett filmes idézethez. Jankélévitch értelmezésében az irónia kritikai természetű, gúnyos, de komor történet, amely nevetést vált ki, de szinte csak azért, hogy mondanivalójával meg is dermeszse azt. Az iróniát követő vidámság tehát nyugtalanságba csaphat át. Ezzel szemben a humorizáló nyelv általában nem jelent mást, mint amire irányul, a humorból fakadó nevetésnek nincs hátsó szándéka, a humor nem tartalmaz szemrehányást, és sokszor együttérez

a kifigurázott tárggyal. A War Room-ban elhangzott mondat ezek tükrében az irónia tartományában mozog. Igazi véletlen egybeesés, hogy Jankélévitch *Irónia (L'ironie)* című esszéje – amely az első és egyetlen magyar fordításban olvasható szövege is egyben – éppen abban az évben jelent meg, mint amikor Kubrick *Dr. Strangelove*-ja is mozikba került. Kérdés, hogy Jankélévitch látta-e a filmet, de az biztos, hogy a köznyelvben elkoptatott *irónia* szóról írt szövege támpont lehet azokban a helyzetekben, amikor az irónia gúnyos tükrében látottakat szeretnénk értelmezni. Persze a sűrű, filozófiai háttértudást és feszített figyelmet igénylő szöveg hű választott témájához, és némi kóistolót is ad a Szókratész sajátos iróniájára jellemző apória, azaz az irónia által kiváltott zavartünet megtapasztalásából.

* *Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni*

„A Parsifal vezénnylésére szerződttetett Hans Knappertsbuscht mélyen felháborította, hogy Wieland Wagner rendezésében a darab végén nem ereszkedik alá egy fehér galamb, ahogy ezt a zeneszerző előírta. Knappertsbusch közölte, hogy így nem hajlandó az előadást vezényelni.”

múzeumcafé
81–82



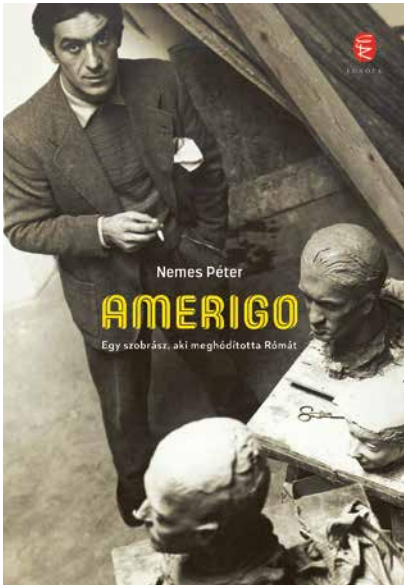
A MúzeumCafé 81–82. számát keresse a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

zene
többszólamúság, emlékezet

Mínusszor mínusz

Nemes Péter: Amerigo.

Egy szobrász, aki meghódította Rómát



Fáy Miklós

Nemes Péter: *Amerigo. Egy szobrász, aki meghódította Rómát,* Európa Kiadó, Budapest, 2019, 367 oldal, 3999 Ft

Az a baj, hogy a mínusszor mínusz nem mindig plusz, legalábbis a könyvkiadásban semmiképpen. Ha a rossz koncepciót rosszul valósítják meg, abból, fájdalom, nem jó könyv lesz, hanem valami fényképekkel gazdagon illusztrált saláta, el lehet olvasni, ami a lapokon van, és valamit tényleg megtud az ember Amerigo Totról, csak azt nem, amire kíváncsi volna. Lehet erre azt mondani, hogy nem is az volt a cél. Hogy ez nem valami véleményvezérlés, mit kell vagy mit illik gondolni a valaha nagy sikerű fehérvarcsurgói szobrászról. Nem mondjuk meg, mi a művészettörténet mai álláspontja, akit érdekel, nézzon utána. Mintha a tudományos elmék túlságosan nagy készséggel követnék a világdívatot, mondván, hogy tényleg menő volt, és még mindig megnézhető Rómában a Termini pályaudvar homlokzata, de ki megy ma már vonattal Rómába? Hová lettek Amerigo Tot szobrai? Hol

A Föld füle a Szépművészeti földszintjéről? Hol vannak a többiek, lerobbantak, raktárba tették, elbontották, elsüllyedtek, elfelejtették? Vagy ott vannak, ahol eddig, csak ma már nem állunk meg előttük, ámuló magyarok, hogy íme valaki, akinek sikerült. Mi sikerült? Meghódítani Rómát, ahogy a könyv alcíme mondja? Persze, ez is egy szórakoztató és egészsében föl nem dolgozott, de legalább a könyvben megemlített jelenség. Olaszországban Tot idegennek számított, és lelkes hazafi szobrászok tiltakoztak a megbízásai ellen, mert hogy lehet az, hogy egy idegen díszíti a várost. Itthon meg Pátzay Pál azt mondja, hogy amíg ő él, a digónak nem lesz Pesten kiállítása. Róma meghódítva, de Pest elesett? És azóta? Minden elesett? Végül is, ha minimális célként ezt határozta meg magának Nemes Péter, a könyv szerzője, akkor még akár sikeres is lehet: az olvasó kénytelen legalább

elgondolkodni a saját Amerigo Tothoz való viszonyáról. Megtörténhetett volna mindez a Temininél is, vagy akár *A mag apoteózisa* előtt, de ha nem történt meg, akkor most újabb lehetőséget kaptunk. Nemes Péter viszonya egyértelműnek látszik: neki tetszik Amerigo. Nyilván azért is szólítja a keresztnévén, ahogy a nagy mestereket szokták. Aprópó, nagy mesterek és a keresztnéveik. A könyvben szó esik a Raffaello nevű hajóról, amelynek fedélzetét Amerigo Tot tervei alapján készítették el. Hatalmas a hajó, óriási fedélzettel, de, amint arról szó is van, teljes kudarc az egész, a nagy nyilvános terek azzal járnak, hogy a kabinok viszont kicsik és ablaktalanok, a tengerjárás épp kiment a divatból, mire a hajót megépítették, de a kényelmetlen kabinok miatt krúszolni, vagyis tengeren turistáskodni nem lehetett vele. Egy ideig finanszírozta az állam a hajó működését, aztán elunták,

hogy vödörrel öntik a pénzt a tengerbe, a hajót megvette a perzsa sah, úszó laktanya lett, katonai célpont, ennek megfelelően le is bombázták. Tot művei a tenger alatt várják a feltámadást. Tanulságos és bús történet, nagy kár, hogy szóról szóra olvastam már a Wikipédián. Nemes Péter épp csak a magyar fordítást vállalta. Hellyel-közzel mindez érvényes a könyv egészére is. A koncepció az, hogy Amerigo Tot maga beszél a lapokon, egyes szám első személyben mondja el életét és műveinek történetét. Ez sajnos kizárja a kételyt, amit mond, annak úgy kell lennie, pedig az olvasóban azért vannak kételyek, hogy vajon mindaz, amit mesélnek neki, valóban úgy történt-e, ahogy mesélik, és van-e olyasmi, amit viszont nem mesélnek el, mert az ember nem dicsekszik vele, még ha meg is hódította közben Rómát. Másfelől meg Nemes Péternek egyszerűen nincsenek

meg az eszközei ahhoz, hogy Amerigo Totként beszéljen, folyton a másodosztályú újságírói nyelvezetet lehet tetten érni: amikor a szerző már nem akarja harmadszor is azt mondani, hogy Berlin, akkor azt írja, hogy a Spree-parti város. Egyébként nem ártott volna, ha valaki figyelmesebben szerkeszti a könyvet, vannak nehezen megfejthető mondatok, például amikor Tot két segédet fogadott fel, akiknek a kezük alá dolgoztak. Nyilván inkább a segédek dolgoztak Tot keze alá, bár, ki tudja. Ki tudja? Ez a kérdés azért érvényes marad az utolsó oldal után is. Ki tudja, mi igaz, mi nem, vagy fordítva, mi nem igaz, és mi igen, mennyit érnek ezek a művek, és mi lesz magával Amerigo Tottal. Ha lesz vele valami.

VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET

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

Fizessen elő most egy évre **8 769 forint kedvezménnyel*** mindössze 31 980 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.

ELŐFIZETÉSI ÁRAK 2021. JANUÁR 1-TŐL
negyedév: 9 690 Ft | fél év: 17 670 Ft | egy év + olvasókártya: 31 980 Ft
egy szám újságárusnál: 799 Ft | éves előfizetőknek: 627 Ft

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



MAGYAR NARANCSCS

Ha ennek az egésznek vége lesz... – így kezdődnek mostanában a jövőre vonatkozó tervek. Ha ennek az egésznek vége lesz, elutazom. De hová is? Mondjuk New Yorkba, Lisszabonba, Berlinbe. Vagy mégis Párizsba? Velencébe? Rómába? Majdnem mindegy, ha abból indulunk ki, hogy az ember egyik legfőbb vágya, hogy soha ne ott legyen, ahol éppen van. De ha mégis komolyak volnának a szándékok, akkor szóljon most három érv Róma mellett.



GUSTO
Nancy Cadogan képei
a Keats–Shelley házban

Keats úgyis az ember fejében van, miközben Rómában ténfereg, szavalja magában, de ha nem szavalja, akkor is érzi, miközben az évszázadok óta nem nyugvó tritonokat vagy vízisellőket nézi, hogy „Oh, boldog lombosor, el nem száradó, Melynek a tavasz búcsút sohsem int, Oh, boldog pásztor, sohsem fáradó, Fújván örök sípod szived szerint”¹ Keats a közelben van test vagy legalább hamvak szerint is. Sírja a római protestáns temetőben, háza a spanyol lépcső mellett, jobb kéz felől, ha szemben állunk a lépcsőkkel. És most nemcsak a halálos ágyat tekinthetnénk meg, de Nancy Cadogan Keats ihlette képeit is. Már az jó játék lehet, hogy vajon melyik képet mi ihlette, van-e valahol boldog pásztor, sohsem fáradó.

Gusto (Ízlés), Keats-Shelley House, Róma, 2021. május 31-ig

Nancy Cadogan: *An Endless Fountain of Immortal Drink (A halhatatlan ital kifogyhatatlan kútja)*, 2020
© Nancy Cadogan

[1] John Keats: *Óda egy görög vázához* (fordította: Tóth Árpád)



Balra: *Caracalla portréja*, antik mellszobor a Villa Albaniból, Kr. u. 3. század eleje, fehér márvány, mellette jobbra részlet a kiállításból
© Fondazione Torlonia/ Electa/Bulgari, fotó: © Oliver Astrologo

A TORLONIA-MÁRVÁNYOK
Palazzo Caffarelli

Ma szinte mindenki csal az arcával. A hétköznapiakban is, amikor szemfésztét, rúzsot, alapozót ken magára, a fényképeken is, amikor kicsit igazít, szebb bőrtónusokat varázsoltat, a ráncok ne legyenek olyan mélyek, a szem pedig legyen kékebb. Nyilván Rómában is használtak pirosítót meg fehérítőt, de ha tartós anyagról volt szó, kőről vagy bronzról, akkor nem volt mese. Amilyen pofa vágni, olyan kép kapni. Díjbirkózó testekre tették rá a valóságos fejeket, innét tudjuk, hogy Caesarnak alig volt haja, Augustusnak elállt a füle, Claudiusnak hülye mosolya volt, Néró meg vágósertés méretre hízott. Mindegy. Ő volt. Így aztán ma ismerősebb Hadrianus császár, mint a legtöbb filmszínész, mert őt legalább meg lehet ismerni. Ha mégis felújítanánk az ismeretséget velük, és még néhány figurával az ókor nagyjai közül, itt a lehetőség. A Torlonia-gyűjtemény a legnagyobb magánkézben lévő antikszobor-kollekció, portrék és vizes medencék, félistenek és csodálatos bakkecskék. És a régi ismerősök, császárok és államférfiak, igazibbak az igaziaknál.

I Marmi Torlonia, Musei Capitolini – Palazzo Caffarelli, 2021. június 29-ig



Részlet a *Savinio: Incanto e mito (Savinio: Báj és mítosz)* című kiállításból
Fotó: © Studiozabalik

SAVINIO: INCANTO E MITO
Palazzo Altemps

Alberto Savinio igazából egyáltalán nem Savinio, és csak egészen kicsit Alberto, a polgári neve Andrea Francesco Alberto de Chirico. A vezetéknev már foglalt volt a képzőművészetben, épp a bátyja, Giorgio foglalta le. Alberto Savinio azonban nemcsak festő volt, de költő, hadvezér, díszlettervező, író, újságíró, drámaíró, esszéista, zeneszerző. Utóbbinak nem is akármilyen, őt operát is írt, és az egyik balettjét a Metropolitanben is játszották. Ez azonban nem tántorította el a festészettől, és most képeit a Palazzo

Altempsben állítják ki, szépséges antik márványok között. Akinek nem tetszik Savinio, az még mindig vigasztalódhat a gall és felesége szobrával. Az asszony már halott, a gall kétségbeesésében épp a vállgödrébe szúrja a kardot, hátha elér a penge a szívig. Dobozy Mihálynak volt honnét ihletet meríteni.

Savinio: Incanto e mito (Savinio: Báj és mítosz), Museo Nazionale Romano – Palazzo Altemps, 2021. június 13-ig

Íme, a nyomtatott Artmagazin szuperarchívuma



Az *Artmagazin* a tudásátadás és -megőrzés szemléletével készül, ezt a hozzáállást pedig hosszú évek óta igyekszünk archívumunk kezelése során is szem előtt tartani.

Így annak érdekében, hogy az *Artmagazin*ban megjelent tartalmak minden érdeklődő, kutató és tanuló számára elérhetők legyenek, évekkal ezelőtt kialakítottuk az Artmagazin Online Archívum menüpontját, ahol a nyomtatott

magazin nagy része már jó ideje olvasható. Célunk, hogy ezt a menüpontot böngészve a kezdetek óta megjelent összes nyomtatott lapszám minden cikke elérhető legyen – magazinokra bontva, a könnyebb kereshetőség jegyében.

A legfrissebb három magazinon kívül (amiket az újságosnál vagy PDF formában online is megvásárolhatnak az érdeklődők) tehát az Artmagazin Online ARCHÍVUM,

majd NYOMTATOTT ARCHÍVUM menüpontjára kattintva a legtöbb nyomtatott cikk böngészhető.

És azoknak, akik az eredeti *Artmagazin*-olvasásélményre vágyanak: a magazinok tartalmai már nemcsak cikkenként, hanem eredeti tördelésben, PDF formában is elérhetők a BELELAPOZ gomb segítségével.

artmagazin.hu

PAUKER®
az én nyomdám



AAA
Highest creditworthiness

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

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

színnel + lélekkel



OFF-BIENNÁLE BUDAPEST

OFF-BIENNÁLE BUDAPEST

OFF-BIENNÁLE BUDAPEST



AZ OFF-BIENNÁLE BUDAPEST
BEMUTATJA

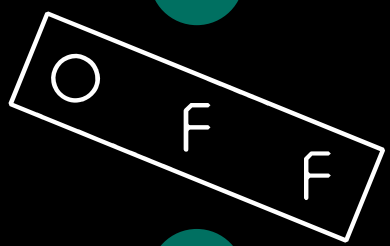
LEVEGŐT!

2021. 04.23.
- 05.30.

ÖT HÉT KORTÁRS MŰVÉSZET
WWW.OFFBIENNALE.HU

OFF-BIENNÁLE BUDAPEST

OFF-BIENNÁLE



Www!
thale!