

ARTMAGAZIN

34 – 38

„Megjelent ez a furcsa szellem,
aki magyar volt és átélte
a huszadik századot”
Fortepan Masters

40 – 45

Eternal smile :)

A neolitikumtól a posztinternet
művészetig és vissza

nka

19. évfolyam

2021 / 4. szám, 1280 Ft



9 771785 306533 >

130



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

mng.hu

Fótámogató:



Szakmai együttműködő partner:



Együttműködő partnerek:



Médiatámogatók:



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, L² StudioBorító: L² Studio / l2studio.co**LAPUNK SZERZŐI:**

Branczik Márta, Fáy Miklós, Keserű Luca,
Kovács Ágnes, Léopold Zsanett, Mucsi Emese,
Németh István, Salát Zalán Péter,
Szilágyi Róza Tekla, Szinyei Merse Anna,
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, Inmedio kiemelt
árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.
ISSN 1785-30-6

ELŐFIZETÉS:elofizetes@artmagazin.hu**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Léopold Zsanett, Szilágyi Róza Tekla

www.artmagazin.hu

Címlapunk nem kötődik egyik cikkhez sem, csak ránk vonatkozik, vagyis arra, milyen intenzív munka folyt az elmúlt hónapokban-hetekben, mennyi terv született az *Artmagazin* újraformálására. Az alapok természetesen maradtak, de rengeteg apró összetevő változott, mind-mind az olvasók kedvéért, persze a szerkesztők szempontjait is figyelembe véve. Úgyhogy itt rögtön köszönetet is mondunk azoknak a munkatársaknak, akiken az *Artmagazin* és a benne szereplő cikkek kinézete múlik: Horváth Csillának, a grafikusunknak és az L² stúdiónak, Lakosi Richárdnak és Lakosi Krisztiánnak. És persze a közös munkát koordináló Szilágyi Róza Teklának. Ő amúgy is otthon van most könyvészeti kérdésekben, hiszen a hamarosan megjelenő, Barakonyi Szabolcs által összeállított és Salát Zalán Péter által tervezett *Fortepan Masters* könyvről készített interjút. Egyébként a Fortepannak is hálásak vagyunk minden egyes lapszám összeállításakor, ezúttal a Déli pályaudvart még fénykorában bemutató fotókért, de más épületfotókért is. Ezekkel tudjuk indokolni, miért is lenne érdemes megvédeni azt a modern építészeti örökséget, ami szinte szisztematikus pusztításnak esik épp most áldozatul. Örökségek pusztulásáról szól az a cikkünk, amelyből kiderül, miért szerepel egy Schiele-képen a régi győri, úgynevezett Kecskelábú híd. Nemkívánatos örökségtől próbálunk megszabadulni, felsorolva hamis Szinyei-képek fajtáit, de pozitív örökségről is írunk: szerzőnk Bak Imre egyik képe kapcsán hozza elő a valaha volt Népművelési Intézet szellemiségét. Új geometrikus tendenciákat ismertető összefoglalónk is a hetvenes évek magyar geometrikus művészeti hagyományának tükrében nézi a mostani műveket, vagyis hozzájuk képest vizsgálja az új stílusjegyeket. De egymáshoz viszonyítva is Horváth Lóczy Judit, Sebestyén Sára és Robitz Anikó művészete három különböző út – bár mindhárom a geometriából indul és az érzékenység felé visz. Ebben a számban is visszatérünk a preraffaelitákhoz: most azt vizsgáljuk, valójában milyen életet éltek a vásznak fájdalmasan szép hősnőinek modelljei, mi volt újszerű azokban a kapcsolatokban, ami egymáshoz, illetve a férfiakhoz fűzte őket. Az újabb kutatások szerint nemcsak annyi volt a szerepük, hogy, mondjuk, a tüdőgyulladásig feküdtek egy kád kihűlő vízben, hanem alkotótársak is voltak, vagy épp menedzselték férjeik megbízásait. A női sorssal szemben érzett elégedetlenséget sejtet a háttérben egy másik cikkünk szerzője: a hegedűművésznő, aki házasságkötése után felhagyott a portrékon is, amelyek hegedűvel a kezében ábrázolják? Hiába festette és rajzolta le őt számos művész barát, mégis derékba tört egy szépen induló pálya? Eltelik száz év, és szerencsére a világnak ezen a táján már nem társadalmi elvárás a női karrierек feladása férjhezmenetel miatt. Sőt, más tájakon sem: olyan női erőterek alakulhatnak ki, mint az a nemrég megnyílt kortárs művészeti kiállítási helyszín és intézmény, ami minden eddigi – és lássuk be, az itteni közfelfogásban még erősen jelen lévő – előítéletet megcáfol, szóval, olyan nő alapította és működteti, aki bármelyik *Vogue*-címlapon szerepelhetne, miközben egy hatalmas, hongkongi eredetű nemzetközi cégbirodalom örökösneje, illetve saját vállalkozások létrehozója is. Ezt a kombinációt a magyar mainstream sajtónak még emésztenie kell – feltéve, ha eléri az ingerküszöbüket, hogy itt most minden szempontból áttörés történt.

Topor Tünde

ARTANZIX

4

GYŰJTÉSTÖRTÉNET

Kovács Ágnes:

Akiknél Klimt és Schiele

volt a rajztanár.

A bécsi Lederer-gyűjtemény tragikus sorsa és a magyar vonatkozások

6

**MŰVÉSZ/NŐK**

Keserű Luca:

Földi vagy égi szerelem?

Női alakok és alkotók

a preraffaeliták oldalán

16

ÉPÍTETT ÖRÖKSÉG

Branczik Márta:

A Déli

26

INTERJÚ

Szilágyi Róza Tekla:

„Megjelent ez a furcsa szellem,

aki magyar volt és átélte

a huszadik századot”

Interjú Barakonyi Szabolccsal

a Fortepan Mastersről

34

HÁTTÉR

Mucsi Emese:

Eternal smile :)

A neolitikumtól a posztinternet

művészetig és vissza

Bak Imre egy képe kapcsán

40

STÍLUSTENDENCIÁK

Léopold Zsanett:

Rend, tisztaság és érzékenység.

Kortárs geometrikus-konstruktív

tendenciák: Horváth Lóczy Judit,

Robitz Anikó, Sebestyén Sára

46

**INTERJÚ**

Topor Tünde:

Q, azaz a holnap markában.

Új kortárs kiállítótér Budapesten:

a Q Contemporary

54

KULTÚRTÖRTÉNET

Németh István:

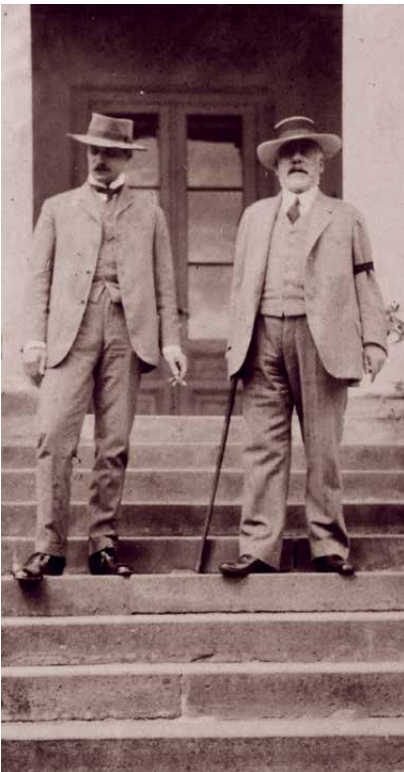
Egy hollandiai kastély magyar

úrnője – Herman Mili, akiért

Isaac Israëls és Jan Toorop

is rajongott

60

**TANULMÁNY**

Szinyei Merse Anna:

Őszi nagytakarítás.

A Szinyei-hamisítások tipológiája I.

66

ARTANZIX

Fáy Miklós

78

ARTMAGAZIN ONLINE

A fele-ségem története

80



Hans Emmenegger: *Sonnenschein im Walde* (Napsütés az erdőben), 1906, olaj, vászon, 55 × 81,5 cm, fotó: © Andri Stadler, Luzern

Egy romantikus futurista

Hans Emmenegger 1866-ban született a svájci Reussbühlben. Az üveggyáros család anyagi helyzete lehetővé tette, hogy a művészet iránt érdeklődő fiú Luzernben, majd Párizsban (az Académie Julian-on) és Münchenben, valamint például Jules-Joseph Lefebvre stúdiójában tanulhasson, és tanulmányutakat tehessen Algériába, Olaszországba és Dél-Franciaországba is.

Tájképein magányt sugárzó, embernem-járta völgyeket, kidőlt fákat, olvadó hó-foltokat látunk – ezeken már az art nouveau hatása érzékelhető. 1914–1915 körül Emmenegger érdeklődése a mozgás-szekvenciák felé fordult. Annak ellenére, hogy ő maga igyekezett elzárkózni az avantgárd mozgalmaktól, természeti benyomásokat, például egy madárszárny csapkodását fázisokban megörökítő képsorozata a futuristák korabeli munkáival mutat rokonságot. De ő sosem alkotott fényképek után, saját megfigyeléseit megörökítve, a helyszínen, „plein airben” festett.

Műveiből a frankofón országokban most először, Lausanne-ban állítottak össze retrospektív kiállítást – néhány kortársa, így Cuno Amiet, Arnold Böcklin, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton és Robert Zünd munkáinak társaságában. (Szilágyi Róza Tekla)

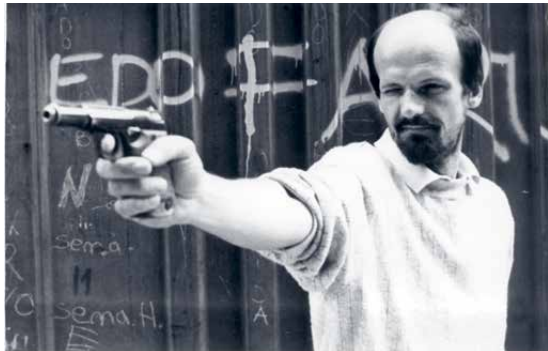
Tudás! Ellenállás! Reakció!

A *Spoznanje! Upor! Reakcija!* kiállítás a Jugoszlávia széthullását követő évtized performanszművészetével foglalkozik: amikor a szocializmus bukása után dübörögni kezdett a kapitalizmus, virágzott a nacionalizmus, a revizionizmus és a korrupció. A jugoszláv eszmény a múlt homályába veszett, és kitört a háború. Az újonnan létrejött délszláv államokban a nyugati minták mellett erős maradt a helyi hagyomány, a különböző etnikumok szerepe is.

Ebben az összetett, multikulturális közegben a politikai performansz mint adott pillanatban létrejövő, minimális kellékgényű, intézményen kívüli műfaj a háborús gépezetnek való ellenállás egyik formája lett.

A térségből érkezett több, mint százhusz mű, archív anyag és videódokumentum a háború és az új határok felvetette kérdések mellett a testtel, a feminizmussal és a média szerepével is foglalkozik. A performanszok kronologikus sora a háború dúlta Bosznia-Hercegovinában létrejött előadásokkal kezdődik, amikor a személyes kockázatvállalás kérdése alapvető eleme lett a kényszerűen underground kulturális életnek. A belgrádi DAH színház Brecht-darabokat játszott, Ljubljanában bosnyák menekült színészek léptek fel; a Laibach felvette *NATO* albumát, és koncertet adott Szarajevóban a daytoni békekonferencia napjaiban. Ante Jurić épületfalakra szerelt bádoglemezekre lőtt: az anyagot pusztítsd, ne az embereket! – mondta. Más művészek a humanitárius segélyszervezetek *Food for Survival* címkéjű konzerveit használták fel; Maja Bajević a volt Jugoszlávia térképét szabta át több órás performanszában varrógép helyett gépfegyverek zakatolása közepette.

Ha éppen nem áll módunkban Ljubljanába utazni, a Kassák Múzeum Költészet és performansz kiállításán láthatunk hasonló, a volt szocialista régióban az ideológiai és nyelvi érzékenység jegyében, a politikai felforgatás céljával született munkákat – a fókuszban Ladik Katalin és Szentjóbgy Tamás műveivel. (Zelei Bori)



Ante Jurić: *Sarajevsko streljanje* (Szarajevói lövés), dvorišće Akademije dramskih umetnosti, Szarajevó, 1992, fotóarchívum: Obala Art Centar



Martine Bedin: *Super* lámpa, 1981, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, © Vitra Design Museum, fotó: © Andreas Sütterlin

Vidám radikalizmus

Az olasz Memphis csoport 1980 telén alakult; az építész és formatervező Ettore Sottsass köré olyan fiatalok gyűltek össze, akik el akartak szakadni az ipari formatervezés addigra megmerevedett dogmáitól. Nevüket egy Bob Dylan-szám, a *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again* inspirálta, illetve az, hogy a városnév modern amerikai és ókori egyiptomi képzeteket egyaránt előhívhat. Már az 1981 szeptemberében a milánói Arc ’74 galériában bemutatott első kollekciójuk is óriási nemzetközi szenzációnak számított: vad mintákkal ékesített, rikító színekben pompázó alkotásaik a populáris kultúra, a reklámesztétika és a posztmodern furcsa keverékeként teljesen új felfogást közvetítettek. A csoport célja a funkcionalizmus diktátumainak

meghaladása, a banális és mindennapi dolgok dicsőítése, valamint a jó ízlés tabuinak felrúgása volt. Közben az információs forradalom is hatással volt működésükre: fontossá vált, hogy a létrehozott tárgyak elmeséeljék saját, egyedi történetüket.

Martine Bedin *Super* (1981) lámpája, a csoport ikonikus és egyben legjövedelmezőbb tárgya ma is kapható, prototípusa pedig a londoni Victoria and Albert Museumban látható. Esetében olyan világítóttest megalkotása volt a cél, amelyet használója könnyen közelebb húzhat magához. Így született meg a kerekeken guruló, kisautószerű megoldás: a „karosszéria” félkörívén kaptak helyet a neonlámpák és vásári bazárok világát megidéző izzók, egy hosszú zsinórral pedig az egész gyermekjátékszerű konstrukció mozgathatóvá vált. (Léopold Zsanett)

Hans Emmenegger (1866–1940), Fondation de l’Hermitage, Lausanne, 2021. október 31-ig

***Spoznanje! Upor! Reakcija! Performans in politika v devetdesetih letih v pojugoslovanskem kontekstu* (Tudás! Ellenállás! Reakció! Performansz és politika az 1990-es évek posztjugoszláv kontextusában), Muzej sodobne umetnosti Metelkova (+MSUM), Ljubljana, 2021. október 3-ig**

***Költészet és performansz – A kelet-európai perspektíva*, Kassák Múzeum, Budapest, 2021. október 17-ig**

***Memphis. 40 Jahre Kitsch und Eleganz* (Memphis: A giccs és elegancia 40 éve), Vitra Design Museum Gallery, Weil am Rhein, 2022. január 23-ig**

Akiknél Klimt és Schiele volt a rajztanár. A bécsi Lederer-gyűjtemény tragikus sorsa és a magyar vonatkozások

Kovács Ágnes

A Lederer-gyűjtemény a legfontosabb magángyűjteménye volt Gustav Klimt munkáinak. Egy része azonban Egon Schiele néhány alkotásával együtt elégett a második világháború végén. A tragikus eseményt megelőzte a Lederer család meghurcolása és kifosztása. A gyűjtemény megmaradt darabjai amerikai múzeumokba kerültek. Budapesten alig, Győrben pedig egyáltalán nincs tárgyi bizonyítéka a két művész magyar kapcsolatainak, pedig épp a Lederer család révén voltak ilyenek.

Szeréna Lederer Martin Gerlach 1903-as fényképén a bécsi Bartenstein Strasse 8. alatti ház egyik szalonjában, háttérben Klimt *Arany almafa* című festményével és a fiatal Szerénát ábrázoló munkájával. A padlón szintén Klimt nagyon is modernnek tűnő *Szfinx*-szobra, a kandallópárkányon pedig egy kínai váza látható. © Alamy Stock Photo



Csodálatra méltó, hogy a 20. század elején a magyar művészeti élet milyen nyitottan igyekezett követni az új európai tendenciákat, és ezek a budapesti közönség elé is kerültek. Ennek egyik bizonyítéka, hogy a Művészház már 1913-ban igen reprezentatív kiállítást rendezett az Osztrák Művészek Szövetsége és Gustav Klimt tiszteletére. Ezen a kiállításon a Wiener Werkstätte legújabb műtárgyait is bemutatták, óriási érdeklődés közepette. Igaz, hogy Gustav Klimt műveinek fogadtatása nem volt egyértelműen pozitív, de tanítványa, Egon Schiele munkái például Berény Róbertet és Remsey Jenőt is elkápráztatták. Remsey akkor úgy gondolta, hogy Schiele „jobban az emlékezetünkben marad, mint a mestere, Klimt.”¹ Ez a jóslat azonban nem teljesült be. Klimt ma már szinte Bécs védjegyévé vált, annak ellenére, hogy a második világháború tragikus eseményei igen csak megtizedelték életművét, amelyhez nem kis mértékben az is hozzájárult, hogy a művész egyik legfontosabb gyűjtője és támogatója a magyar–zsidó származású Serena Sidonie Lederer, született Pulitzer Szeréna Szidónia volt. Akinek úgy gyűjteménye, mint személyes sorsa már akkor megpecsételődött, amikor Hitlert és páncélosait virágesszel üdvözölték a bécsi lakosok.

„Klimt az örök virágzás művésze, egy rész a végtelen tavaszból”

– írta róla Ludwig Hevesi 1908-ban. Klimt amilyen gyakran és gyorsan rajzolt, annyira lassú volt, amikor festenie kellett. Tükrözi ezt életműve is, amelyben a több ezer rajz mellett alig kétszáz festmény található. „Mit rajzolt Klimt?” – tette fel a kérdést a korszak egyik legfontosabb kritikus, Richard Muther. „Klimt mindig és kizárólag női aktokat rajzol. Soha nem fárad bele abba, hogy a női medence vonalait, a csípő dallamos ritmikáját, egy váll finom gömbölyűségét gyengéd vonalak révén rögzítse. Igazán csodálatos, hogy milyen ínyenchez méltó kéjjel alakítja át érzéki tapasztalatait művészi látássá. [...]”²

Akiknél Klimt és Schiele volt a rajztanár. A bécsi Lederergyűjtemény tragikus sorsa és a magyar vonatkozások



Gustav Klimt: *Beethoven-fríz*, részlet a szenvedő emberiség és a ragyogó páncélú lovag figuráival a fríz bal oldalán, Secession, Bécs, fotó: © Jorit Aust / HUNGART © 2021

Klimt festői tevékenységét két nagy csoportra oszthatjuk, például a bécsi egyetem számára készített monumentális munkákra. Ezek a filozófia és az orvostudomány, valamint a jogtudomány jelképei lettek volna, de sohasem valósultak meg, mert a tervek annyira újszerűek voltak, hogy – Klimtet idézve – az „ignoráns és farkatlan”, konzervatív professzori kar visszautasította őket.³ Egy évvel később, talán Max Klinger Beethoven-szobrának hatására alkotta meg második monumentális festményét, a Beethoven-frízt, majd nemsokára megszületett a harmadik *Fakultás*-jelkép is, amely a jogtudomány allegóriája lett volna. Végül említhetjük a brüsszeli Stoclet-palota ebédlőjéhez – habár később, 1911-ben – létrehozott frízt. A művek másik nagy csoportját az allegorikus alakokat ábrázoló vagy élő személyekről készült festményei, illetve tájképei alkotják. A Klimt stílusára oly jellemző gazdagon aranyozott, a japán kimonók ritmikus, ornamentális díszítéseire emlékeztető elemekkel körülvett, egész alakos portrék közül talán Adele Bloch-Bauer, Emilie Flöge, Margaret Stonborough-Wittgenstein, Fritza Riedler a legismertebbek, bár még sokakat

lefestett a korabeli Bécs illusztris nőalakai közül, például Serena Lederert is. Ez a mű azonban inkább még a Whistler által festett elegáns portrékat idézi,⁴ s az egyik korabeli kritikus úgy jellemezte: „egyeses szárú virág, olyan, mint egy fekete tulipán”. Serena Lederer portréját 1901-ben mutatták be a Secession tizedik kiállításán.

A Lederer házaspár társadalmi helyzete és a műgyűjtés kezdetei

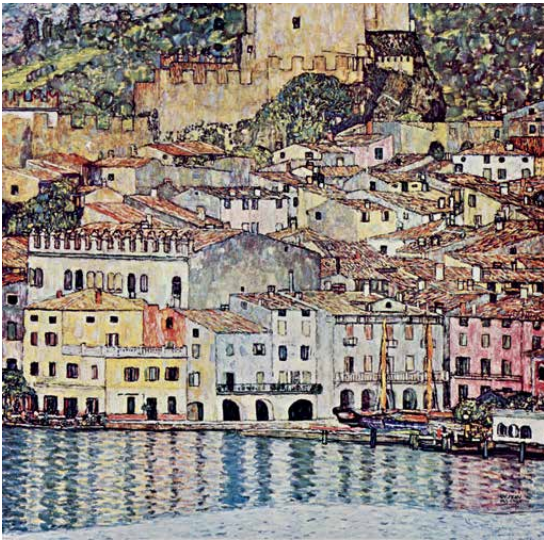
Az egzotikus, fekete szemű szépség, Szeréna Lederer (1867–1943) igen különleges családból származott: a híres amerikai újságíróval, később milliomos sajtómágnással, Joseph Pulitzerrel, vagyis Pulitzer Józseffel⁵ állt szoros rokonságban. Szeréna 1892-ben házasodott össze a nála tíz évvel idősebb, csehországi August Ledererrel (1857–1936) Győrben. Házasságukból három gyermek született: Elisabeth (1894–1944), Erich (1896–1985) és Friedrich (1899–1972). A család Győr, Bécs és Weidlingau között ingázott, leginkább attól függően, hogy az apát hová szólították kötelességei. August Lederert élete végén a *Wiener Salonblatt* 1936. májusi száma így búcsúztatta el:

Akiknél Klimt és Schiele volt a rajztanár. A bécsi Lederergyűjtemény tragikus sorsa és a magyar vonatkozások



Gustav Klimt: *Adele Bloch-Bauer portréja I.*, 1907, olaj, vászon, 140 × 140 cm, Neue Galerie, New York, forrás: Wikimedia Commons

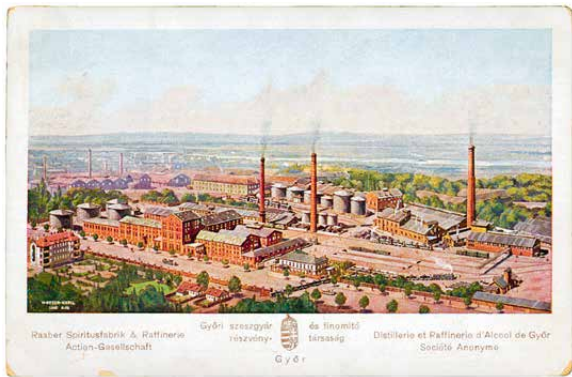
olyan emberként írtak róla, akinek a háza külföldön és Bécsben is a magas művészet szentélyének számított világhírű, egyedülálló bronzgyűjteménye és a régi mesterek kollekciója okán. Mint írják, korábban „komoly gyűjtőként részt vett minden nagyobb aukción, amelyet Párizsban, Londonban vagy Berlinben tartottak, és ezekre az eseményekre a nyugodt és kifejezetten okos úr oldalán egy imponálóan szép asszony is megjelent, akinek sötét, csillogó szeme mindenkit elbűvölt. A párt néhány évtized leforgása alatt olyan buzgó gyűjtőkként ismerték meg, akik tévedhetetlen szakértőkké váltak.” A cikkből kiderül még, hogy gyermekeik közül lányuk, Elisabeth (Bachhofen-Echt bárónő) szobrászként, fiuk, Erich mint műgyűjtő követte szüleik művészet iránti rajongását. A cikk szerzője, akit úgy lát-szik, beengedtek a Lederer-lakba, csodálatos állapítja meg, hogy a ház olyan, mint egy múzeum, hogy Klimt legszebb portréi közül is látható ott néhány, s ezek a ház asszonyát, leányát és édesanyját ábrázolják.⁶ Megjegyzi még, hogy Serena Weidlingauban lévő kastélyát – amely városkában annak idején Mária Terézia császárnő is gyakran időzött – csodálatos, rokokó stílusú kert veszi



Gustav Klimt: *Malcesine am Gardasee* (Malcesine a Garda-tónál), 1913, olaj, vászon, 110 × 110 cm, megsemmisült, forrás: Wikimedia Commons

körül. A Lederer család nagy társasági életet él, és aki művészeti ügyekben Bécsben jár, soha nem mulasztja el, hogy névjegykártyáját leadja náluk.⁷ Ha Szeréna gazdag családból való volt, férje még rajta is túltett. Vagyonának mértékéről ugyan nincs pontos adat, de vállaltai számából és betöltött pozícióiból tudunk következtetni. A *Magyar Gyáripar* című újság is sajnálattal emlékezett meg August Lederer 1936-ban bekövetkezett haláláról: „Lederer Ágoston nagyiparos, a volt monarkia iparának egyik legismertebb nevű, vezető egyénisége Bécsben hetvenkilenc esztendősen Győr városának iparosítása körül szerzett érdemeket, mint a Győri Szeszgyár és Finomító Rt elnöke, s egyik alapítója a győri vasgyárnak. De ezenkívül Brünmben, Jungbunzlauban, Prágában és Lembergben is

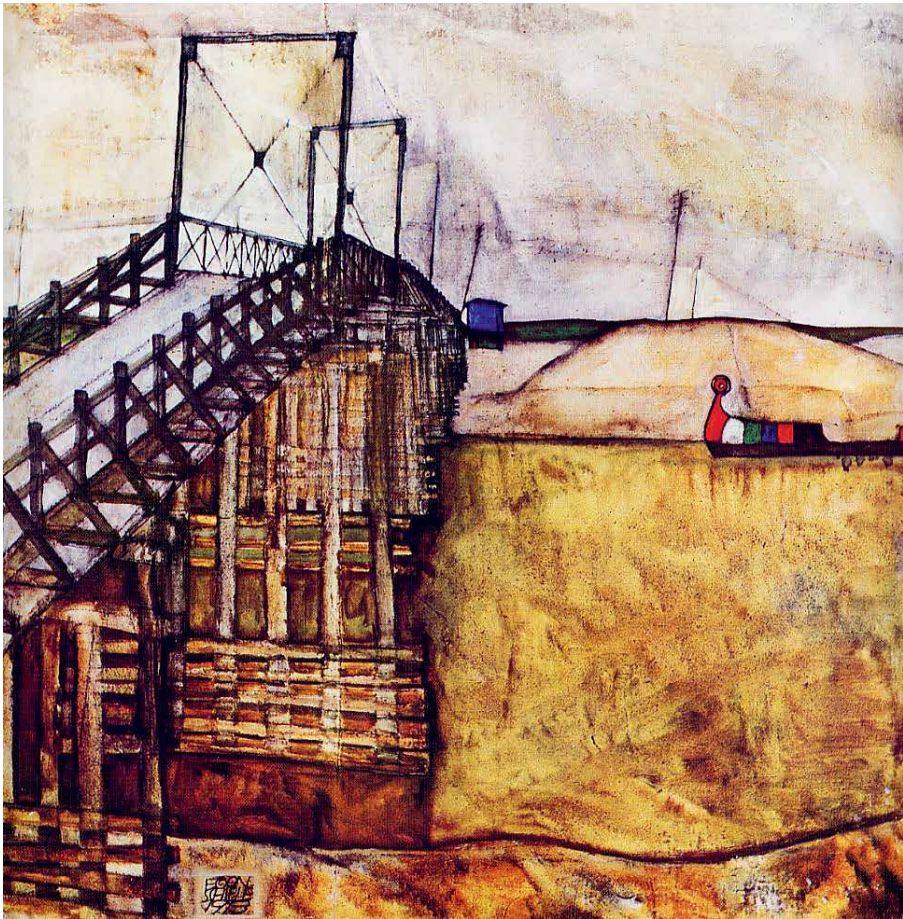
alapított és irányított nagyszabású gyári vállalatokat s egyik alapítója volt úgy a bécsi, mint a magyar Vasútforgalmi Rt-nak is.”⁸ August Lederer, bár mérnök és közgazdász volt, rajongott az olasz késő reneszánsz és kora barokk művészettért. Főként régi kerámiákat, valamint 16. századi, igen ritka bronztárgyakat gyűjtött, például Ferdinando Tacca, Caspar Gras, Francesco Bertos és Benvenuto Cellini alkotásait.⁹



A Győri Szeszgyár és Finomító Rt. épületegyüttese egy korabeli képeslapon



Egon Schiele: *Ölelkező nők*, 1915, ceruza, akvarell, gouache, papír, 485 × 327 mm, Szépművészeti Múzeum, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021



Egon Schiele: *Die Brücke (A híd)*, 1913, olaj, vászon, 89,7 × 90 cm, magángyűjtemény, forrás: Wikimedia Commons



A Hets Testvérek által épített Ketschellabau híd, azaz a Győr és Révfalu közti gyalogoshíd, archiv fotó

Serena Lederer, a kortárs műgyűjtés motorja

A feleség, Serena művészi ízlése más volt, mint idősebb férjéé: őt inkább a modern, kortárs művészet érdekelte, Emilie Flöge¹⁰ által tervezett divatos ruhákban járt, ismerte Sigmund Freudot, és úgy gondolta, hogy az „ideges” világban, amelyben élt, nagyon is segítenek a lélekgyógyász módszerei, tehát Freud berggassei rendelőjébe küldte gyengébb idegzetű barátnőit. Érdekelték a Wiener Werkstätte kiállításai, és igen nagyvonalúan vásárolt, ezért Joseph Hoffmann¹¹ Bécs egyik legjobban öltözött hölgyeként beszélt róla. Sok tehetséges művészt megismert, de valamiért mégis Klimtet választotta fő pártfogoltjául,



Gustav Klimt: *Szeréna Pulitzer Lederer*, 1899, olaj, vászon, 190,8 × 85,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, © The Met

a művész pedig jól kijött a házaspárral. Ő tanította lányukat, Elisabethet rajzolni, és ő mutatta be a családnak ifjú tanítványát, Egon Schielét is, aki később fiuknak, Erichnek adott festőórákat. Schiele emiatt gyakran töltött hosszabb-rövidebb időt a család győri villájában, amikor August Lederert 1911-től munkája hosszabb időre a Rába-parti városhoz kötötte. Az ifjú művész állítólag a vagongyár egyik helyiségében kapott külön műtermet, és talán itt készült egy nem régen New Yorkban felbukkant Schiele-festmény, a *Die Brücke (A híd)* is, amely a győri Ketschellabau hidat örökíti meg 1913-as állapotában.¹² Schiele ekkoriban felvette a kapcsolatot a Szépművészeti Múzeummal, számos alkotását ajánlva fel megvételre, de csak egyetlen

Serena művészi ízlése más volt, mint idősebb férjéé: őt inkább a modern, kortárs művészet érdekelte, Emilie Flöge által tervezett divatos ruhákban járt, ismerte Sigmund Freudot, és úgy gondolta, hogy az „ideges” világban, amelyben élt, nagyon is segítenek a lélekgyógyász módszerei.

képet vettek meg tőle, szerény 80 koronáért; az *Ölelkező nők* ma is a múzeum egyik büszkesége. (Ami Klimt rajzait illeti, összesen kettő van belőlük feltüntetve a múzeum honlapján.) A Lederer család a vesztes első világháború végén költözött vissza végleg Bécsbe. A harmincas években a Bartenstein Strasse 8. alatti házban egy leírás szerint két nagy szalont alakítottak ki. Az egyikben kifejezetten Klimt monumentális *Fakultás*-képeinek és a *Beethoven-fríz*nek a vázlatai voltak láthatók, a másikban néhány tájképe, családi portrék és egy ritkaság: Klimt *Szfinx* szobra. A házról Martin Gerlach fotós készített felvételeket, a szalonokat több szögből is megörökítve, de csak az egyik szalon fotói maradtak fenn. Itt világosan

kivehető a gyönyörű *Arany almafa*, a fiatal Serena portréja, valamint a padlón a nagyon is modernnek tűnő *Szfinx*-szobor. A szalonban egy székre támaszkodva a már idős, mégis elegáns és ápolt Szeréna áll, mögötte, az óriási tükörben a kandallópárkányon elhelyezett csodálatos kínai váza és kisebb szobrok tükröződnek vissza. A harmincas években Klimt számos főműve és megközelítőleg kétszáz rajza volt a család birtokában, jó néhány ritkaságnak számító Schiele-rajz és -festmény társaságában. És természetesen August Lederer gyűjteményét is ebben a házban helyezték el.

Az Anschluss után – a Lederer-gyűjtemény szétszóródása, Klimt képeinek megsemmisülése

1938 márciusában Hitler diadalmasan vonult be Bécsbe, a városba, amely annak idején megakadályozta, hogy nagy művész válhasson belőle. Pontosan tudta, hogy számos olyan mecénás és műgyűjtő él itt, akik értékes műtárgyak tulajdonosai, így – bár még nem teljesen kidolgozott tervek alapján – megkezdődött a zsidó vagy nem zsidó, de politikai ellenségnek számító osztrák állampolgárok kifosztása. Nem dült még háború, így nem jöttek még létre a kizárólag műtárgyak elrablására specializált szervezetek sem. Az 1938 márciusától ugyanez év szeptemberéig tartó műkincselkobzásokat a Gestapo, az SA és az SS tagjai hajtották végre, és csak 1939-ben következett be az értékes magánműkincsek szervezett elrablása. Lista azonban már létezett, hetvenegy polgár nevével és címével, akiket a Birodalmi Törvénykönyv meghatározott paragrafusa alapján megfosztottak műtárgyaiktól. A közintézményeket birodalmi tulajdonnak tekintették, ezért az osztrák múzeumokat nem rabolták ki, sőt az úgymond „biztonságba helyezett műtárgyak” egy része is ezekbe került. Amikor Hitler kedvenc birodalmi ifjúsági vezetőjét, Baldur von Schirachot¹³ kinevezte Bécs körzetvezetőjévé és birodalmi helytartóává, az azonnal beköltözött egy árjásított villába Bécs egyik előkelő negyedében. Majd mialatt ő



Felemelt ormányú elefánt, 1500-as évek, bronz, magasság: 12 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Getty's Open Content Program



Simone Martini: Szent Lukács, 1330 körül, tempera, aranyozás, fa, 67,5 × 48,3 × 3,8 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Getty's Open Content Program

az Operában időzött, a Gestapo emberei műkinszrabló főpróbát tartottak a város különböző pontjain – a módszert később Európa-szerte alkalmazták. Dr. Hans Posse is megjelent Bécsben, megkezdve az értékesebb műalkotások lefoglalását Hitler linzi „világmúzeuma”

számára. Miután a legnagyobb műgyűjteményeket (Oscar Bondy, a Rothschild család, Karol Lanckoroński) kifosztották, többször meglátogatták a listájukon szereplő gyűjtőket, így a Lederer családot is. 1938 novemberében foglaltak le egy, az August Lederer-gyűjteménybe

tartozó, 1500-as évekből származó bronzelefántot és egy Piero di Mazzeo műhelyében valószínűleg 1420–40 között készült korsót, majd egy évvel később, 1939-ben a Gestapo már minden értéket lefoglalt, többek között Simone Martini egy 1330 körül festett Szent



Műalkotások az altaussee-i sóbányában a bánya második világháború utáni felfedezésekor Kern és Sieber hadnagyok fényképén, 1945-ben, forrás: Wikimedia Commons



Piero di Mazzeo műhelyében készült korsó, 1420–40 körül, mázas cserép, 31 × 14 × 30 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, © Getty's Open Content Program

Gustav Klimt: Zene, 1898, olaj, vászon, 200 × 200 cm, lappang vagy megsemmisült, forrás: Flickr



Lukács-képét is. Eleinte mindhárom alkotást különböző raktárakban tárolták, majd több ezer értékes műtárggyal együtt az altaussee-i sóbányába szállították őket. Szerencsére, mert így megmaradtak, és végül visszakerültek a család tulajdonába.

Ami Klimt és Schiele műveit illeti, nem jártunk ilyen szerencsével. A Bécsi Városi Bizottság ugyanis 1943 augusztusában az állandó bombatámadások miatt elhatározta, hogy a legjelentősebb osztrák műkincseket különböző kisebb és nagyobb, jól védett kastélyokban helyezi el. Klimt tizenhat festményét, amelyet az Osztrák Galéria (a náci időkben a 19. századi művészet galériája) már korábban lefoglalt, Carl Freudenthal immendorfi kastélyába zárta el. A kastélyt május

7-én, a kapituláció előtt egy nappal a német hadsereg egyik robbantó részlege aláaknázza, majd felrobbantotta. A tűz május 11-ig lángolt, megsemmisítve számos műalkotást, köztük Klimt legjelentősebb műveit, így a *Fakultás*-képeket is, amelyeket Lederer annak idején 50 ezer koronáért vásárolt vissza a sikertelen pályázatot követően. A lángok martalékká váltak még a Dumba-palotához készült képek, a *Zene* és a *Schubert a zongoránál*, illetve az *Arany almafa*, a *Parasztkert feszülettel*, a *Kerti út tyúkokkal*, a *Malcesine a Garda-tónál*, a *Gastein*, valamint a *Barátnők* című művek is. Legalábbis ez áll az újságcikkekben, de hogy valójában mit mentettek meg és hány műtárgy égett el, arra vonatkozóan nincsenek hiteles dokumentumok.

Kétségbeesett kísérlet
a gyűjtemény egy részének
megmentésére

1939 végétől, még hátralévő éveiben Serena Lederer minden erejével igyekezett megmenteni például a Győrben megmaradt műtárgyakat is, a Szépművészeti Múzeumtól is segítséget kérve.¹⁴ Közben lánya, Elisabeth, hogy magát és a gyűjteményt is óvja, Gustav Klimt gyermekének vallotta magát, de a hosszúra nyúlt, megalázó procedura közben egy évvel anyja elvesztése után agydganatban meghalt. A háború után az ekkor már Svájcban élő Erich Lederer kezdte meg a családi gyűjtemény utáni kutatást.¹⁵ Nem volt könnyű dolga, mert az 1990-ben létrejött washingtoni megállapodás előtt úgy a német, mint az osztrák műkereskedelem számos szereplője vett részt hallgatólagosan, de annál aktívabban az egykori náci műkincsrablások hozadékának értékesítésében egészen a hatvanas évek végéig.¹⁶ Ha nem is minden műtárgy, de a *Beethoven-fríz* a második világháború után visszakerült az akkor már Svájcban élő Erich Lederer tulajdonába, ám az osztrák

örökségvédelmi törvények értelmében kiviteli engedély nélkül, így a fríznek Ausztriában kellett maradnia. Nem világos, hogy ez volt-e az oka, hogy Erich Lederer 1972-ben végül rendkívül alacsony áron, 15 millió schillingért (750 ezer dollárért) eladta azt az osztrák államnak. A pletykák szerint az Erich Lederer számára előnytelen üzlet az akkori kancellár, Bruno Kreisky befolyása alatt kötöttet. 2009-ben a törvény ismét változott, éppen a hasonló, kényszer alatt történt műtárgyeladások miatt, így a Lederer-örökösök hamarosan pert indítottak a frízért. A műkincs-restitúciós tanácsadó testület szerint azonban a kép kivitelének tiltása nem tekinthető nyomsgyakorlásnak, és a bécsi Secessionban 1986 óta állandóan kiállított művet Erich Lederer szabad akaratából adta el a fent említett összegért, amit az állam meg is fizetett neki. Ráadásul Ausztria állta a műalkotás restaurációjának költségeit is.



Gustav Klimt: *Beethoven-fríz* (1901) a bécsi Secessionban, fotó: © Jorit Aust / HUNGART © 2021

És fontos megjegyeznünk, hogy – habár számos európai országban történtek hasonló műkincselkobzások – Ausztria az egyetlen, ahol törvény szabályozza a műtárgyak restitúcióját.

A Lederer-gyűjteménynek családi vonatkozásban nincs köze a Lederer Sándor (1854–1924) -féle, főleg olasz festményekből álló gyűjteményhez. Serena Lederer gyűjtői tevékenységére Klaus Pokorny, a bécsi Leopold Museum munkatársa, a Lederer család történetével kapcsolatos dokumentumokra Kovács Éva Győrben élő könyvtáros-helytörténész hívta fel a figyelmem. Ezúton szeretnék mindkettőjüknek köszönetet mondani.

1 Zwickl András: „A modern törekvések győzedelmes előrenyomulása” Osztrák művészet a Művészházban. In: *Az úgynevezett akadémikus-iskolától kezdve a legszélsőbb túlzásig. Fejezetek a modern magyar művészet történetéből 1890–1940.* Határesetek No. 4. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont, 2017, 154. o. 2 Richard Muther: Klimt érzékisége határtalan. In: *Gustav Klimt.* Budapest, Helikon, 1987, 29–30. o. 3 A *Filozófiát* az egyetemi professzorok pornográfiának minősítették, Klimt azonban nem volt hajlandó változtatni rajta. 1900-ban a Secession 7. kiállításán is nagy vihart kavart a kép, ugyanakkor Párizsban aranyéremmel tüntették ki. Nem járt jobban a másik két *Fakultás-kép*, a *Medicina* (1901) és a *Jurisprudens* (1903) sem, ezért a minisztérium visszavonta Klimt megbízatását, és visszautalták az August Lederer által biztosított honoráriumot is. Így a képek visszakerültek Lederer tulajdonába. 4 Gustav Klimt Serena Pulitzer Lederer-portréja 1889-ben készült el. A portrénak a háború után számos amerikai tulajdonosa volt, végül csere útján 1980-ban a Metropolitan Museum of Art tulajdona lett. Klimt művészetében a „keleties” hatásnak nagy jelentősége van, amellyel Bodor Kata foglalkozott részletesebben több írásában is. Schiele pedig, amikor leírja Klimt hietzingi műtermét, megemlíti, hogy ott számos japán fametszet sorakozott a falakon, és az egyik beépített szekrény tele volt szebbnél szebb kínai és japán ruhákkal. Vö. Egon Schiele: Klimt igazán jószívú volt. In: *Gustav Klimt.* Budapest, Helikon, 1987, 43. o. 5 Joseph Pulitzer Politzer néven született 1847-ben Makón, és 1911-ben halt meg a Dél-Karolinában, Charlestonban. 6 Serena, Elisabeth Lederer, valamint Charlotte Pulitzer portréiról van szó. 7 *Wiener Salonblatt*, 1936. május 17., 15. o. 8 *Magyar Gyáripár*, 1936. május 10. 9 Ezek a műalkotások megtekinthetőek digitális formában a Getty Open Content programjának jóvoltából. Lásd még: blogs.getty.edu/iris/the-lederer-collection-lost-and-found 10 Emilie Flöge (1874–1952) Gustav Klimt élettársa, modellje és műzsája. 1903-ban csatlakozott a Wiener Werkstätte művészeihez, akik fantasztikus tervekkel látták el művészi reformruhái megvalósításához. 1904-ben saját szalont nyitott testvéreivel a Mariahilfer Strassén, amely nemcsakára Bécs legnépszerűbb divatszalonja lett. Vevői közé tartozott Adele Bloch-Bauer, Serena Lederer, Margaret Stonborough-Wittgenstein és Clarice von Rothschild is. 11 Josef Hoffmann (1907–1956) építész, dizájner. Koloman Moserrel együtt alapították meg a Wiener Werkstättét, amely közösség csodálatos, ultramodern iparművészeti alkotásokkal kápráztatta el Európát és Amerikát is. Hoffmann jó barátságban volt Klimttel – együtt hozták létre a brüsszeli Stocklet-palotát, amely ma a világörökség része. Emilie Flöge ruhaszalonja számára fantasztikus mintázatú textileket tervezett. 12 Vö. Szeghalmi Balázs: Előkerült a világhírű festőművész a győri Kecskelábú hidat ábrázoló képe – videó, fotók. In: *Kisalföld*, 2013. május 6. 13 Náci vezető, 1931-től Birodalmi Ifjúságvezető. 1940-ben nevezték ki Bécs körzetvezetőjévé, és 182 ezer zsidó deportálásáért felelős. Nürnbergben csak húsz évet kapott, ugyanakkor feleségének volt képe ahhoz, hogy visszakövetelje az amerikaiktól a bécsi zsidóktól elrabolt százharminckét műtárgyat. 14 Az a néhány műtárgy, amit Serena Győrbe menekített, először a náci kezére jutott, majd a gyűjtemény többi része a Vörös Hadsereg birtokába került – állítja a helytörténész Kovács Éva. 15 A hetvenes években Győrben is kutakodott, eredménytelenül. 16 Például Wolfgang Gurlitt müncheni galériája és az ő gyűjteménye alapján létrejött linzi Lentos múzeum – a modern, főként expresszionista német-osztrák művészet jelentős alkotásaival zűrés múltjuk ellenére is évtizedekig zavartalanul kereskedhettek a háború után.

A GOETHE-INSTITUT UTAZÓKIÁLLÍTÁSÁNAK VILÁGPREMIERJE

TECHNO

CHICKS ON SPEED / TONY COKE / ZUZANNA CZEBA
TUL DEFORREST BROWN, JR. & ABDUL QADIM HAQ
ALEKSANDRA DOMANOVIĆ / RA HLAŠANE / RYOJI IKEDA
MARYAM JAFRI / ROBERT LIPPOK / LŐRINC BORSOS

M+M / MAMBA NEGRA / HENRIKE NAUMANN & BASTIAN
HAGEDORN / THE OTOLITH GROUP / CARSTEN NICOLAI
VINCA PETERSEN / DANIEL PFLUMM / SARAH SCHÖNFELD
JEREMY SHAW / DOMINIQUE WHITE / TOBIAS ZIELONY

ART QUARTER BUDAPEST

28.08–03.10.21

GOETHE-INSTITUT



WORLDS

1222 BUDAPEST, NAGYTÉTÉNYI ÚT 48-50.

WWW.AQB.HU

@ART.QUARTER.BUDAPEST

„Magyarországon jelenleg szintén egy határozott
historizmus jelentkezik a műemlékvédelemben
– már amennyire ezt az utóbbi kifejezést indokolt
még egyáltalában használni.”

múzeumcafé
84



A MúzeumCafé 84. számát keresse
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

várvédők
régészet és rekonstrukció

Földi vagy égi szerelem? Női alakok és alkotók a preraffaeliták oldalán

Keserű Luca

A preraffaelizmus számos fázisra osztható története és több generációs összetétele eredményezte azt a stiláris sokszínűséget, mely egyrészt a tradícióba kapaszkodó, mégsem akadémikus preraffaeliták, másrészt „követők” esztétikai mozgalomként definiált érzelmesebb szimbolizmusából született. Hogy ezek a nem homogén utak művészeti egységgé tudtak összeállni, abban egyebek mellett nagy szerepe volt a korszak kicsit sem közhelyes vonzalmának a széphez.



A preraffaelita vásznakról melankolikus tekintetű, emblematisz női arcok néznek le ránk (vagy révednek a távolba), ők azonban konkrét, beazonosítható személyek, akiknek élete szorosan összefonódott a preraffaelita testvérekével. Abban, hogy lassan kiderül: szerepük ebben a művészettörténeti epizódban nem redukálódott csupán házastársi vagy szeretői viszonyra, óriási jelentősége van egyrészt a korszak hivatalos köreiből többnyire nemi alapon kiszoruló nőművészek tevékenységére irányuló szakmai figyelemnek, illetve annak a páratlan kutatói ambíciónak, amely a mainstream festészet tárgyaiként híressé vált nőfigurák hiteles képének megrajzolására törekszik.¹

Ahogy a rövid életű eredeti, alapító csoporttól részben vagy teljesen független, de annak újító szellemiségével azonosuló követőket is többnyire a preraffaelitákhoz kapcsoljuk, úgy az egyszerűség kedvéért (és a szakirodalom eljárása szerint) a velük együtt élő, illetve alkotó nőket is a preraffaelita jelzővel szokás aposztrofálni (Pre-Raphaelite Women). Legszűkebb körükhöz tartozott Elizabeth Siddal,² Fanny Cornforth, Jane Morris és Georgiana Burne-Jones, akik a három emblematisz preraffaelita művész, William Morris, Edward Burne-Jones és Dante Gabriel Rossetti társai voltak, viszont e festésztörténeti epizódban szinte mindannyiuk szerepét Rossettihez fűződő viszonyuk határozta meg.

A preraffaelita „nővérek” köre szinte a végtelenségig tágítható (modellek, tanítványok, partnerek, lánygyermek stb.), a képi jelenlét azonban – melyről nemrégiben a budapesti kiállítás alapján is meggyőződhattunk – a fentebb említett nők esetében a legdominánsabb, így rajtuk keresztül érhető tetten a nőábrázolás viktoriánus kori késő romantikus vagy kora modern progressziójának jó néhány festészeti szempontból izgalmas fokozata.

E két, művészi attitűdként is leírható fogalom projektálható nem csupán a közel fél évszázadot átfogó festészeti tevékenységre, de a férfi-nő kapcsolat dimenziójában a lehetőségek és korlátok közötti feszültségekre is. A Testvériség



Dante Gabriel Rossetti: Aurelia (Fazio szeretője), 1863–1873, olaj, mahagónitábla, 43,2 × 36,8 cm, Tate, London, fotó: © Tate

köréhez a 19. század ötvenes, hatvanas éveiben csatlakozó nőknek ugyanis egy olyan átmeneti korban kellett harcolniuk személyiségük integritásának megtartásért, amikor már megjelentek újszerű, elsősorban a társadalmi egyenjogúságra irányuló igényeik, ezek azonban még nem voltak elég markánsak ahhoz, hogy valós változást generáljanak a tradicionális nemi és szociális mintázatok dominálta viktoriánus világban. A szóban forgó nők a preraffaeliták régi-módi romantikusszerelem-kultuszának lettek áldozatai; társadalmi helyzetükből kifolyólag útjuk aligha vezethetett volna progresszív művészek intellektuális,

ugyanakkor egyre inkább polgári birodalmába. Hogy eleve alárendelt helyzetükből mégis szinte egyenrangú partneri vagy alkotói státuszba kerültek, abban nyilván része volt párjaik nyitottabb gondolkodásának és empátiájának, de az egyre alaposabb életrajzi kutatások azt sugallják, hogy sokuk tehetsége és rátermettsége, ha úgy tetszik, karrierje indokolatlanul kevés figyelmet kapott eddig. A közelmúltig elismeretlen kvalitásaik ténye világít rá arra, hogy képbeli passzivitásuk valójában szerepjáték, illetve ugyanez írja felül némiképp a személyükhöz tapadó több évtizedes kliséket.

Elizabeth Eleanor Siddal (1829–1862) húszas éveie elején egy belvárosi kalapüzletbe járt dolgozni kisiparos apja házából, így már egészen fiatalon részleges függetlenséget vívott ki magának. Itt figyelt fel rá Walter H. Deverell festő 1849-ben, aki épp fiús külsejű női modellt keresett akkoriban. Deverell mellett később William Holman Hunt és Dante Gabriel Rossetti is megkereste, majd miután hónapokig ült modellt John Everett Millais később emblematiszúvá vált *Opheliá*jához, 1852-ben kilépett állandó jövedelmet biztosító állásából, hogy idejének nagy részét a preraffaeliták stimuláló közegében töltsse és kreativitása inkább a festésben bontakozhasson ki.

Rossetti ekkoriban vette mesterként a szárnyai alá. Az együtt alkotás progressziója művészi értelemben az egymásról készített rajzok alapján is nyomon követhető, de ezeken a lapokon nyilvánult meg először Gabriel szerelme is Lizzie iránt, ami fiús, sápadt karakterének dús hajú, ragyogó szépséggé alakulásán keresztül érzékelhető leginkább. Szexuális tartalom egyelőre kiolvashatatlan ezekből a képekből, Lizzie alakja idealizált, melyet a romantizáló, középkori témaválasztás is nyomatékosít. Siddal jelenléte tanítványként és modellként stabil volt Rossetti lakásán, intim kapcsolat azonban nem alakult ki közöttük. Mind Siddal, mind Rossetti szerelmes alakokat és párokat ábrázoló művei alapján arra következtethetünk, hogy viszonyuk a korszakban megszokotthoz képest nagyon bensőséges volt, mégsem köteleződtek el egymás mellett. Kapcsolatuk szentimentális jellege valószínűleg Dante Gabriel távolságtartó, „lovagi” magatartása miatt stagnált, ő ugyanis sem anyagilag, sem lelkileg nem állt még akkor készen házasságra. 1853-ban, talán viszonyuk instabilitásával is összefüggésben Lizzie megbetegedett, hullámzó, de alapvetően krónikus állapota pedig megváltoztatta kapcsolatuk minőségét. Mai szemmel nem sok logikát látni abban az orvosi sugallatban, amely Siddalt a festészeti karriertől akarta eltéríteni: ennek hátterében inkább az a korszak társadalmi és nemi normáinak

megfelelő megfontolás állhatott, amely ideológiai alapon vitatja el a nők jogát a hagyományosan férfiakhoz kötődő szerepek betöltésére. Sok egyéb mellett az alkotói munka is e körbe tartozott. Rossetti rajongása a probléma megjelenésével azonban csak fokozódott, Lizzie-re mint a betegség áldozatára kvázi mártírként tekintett, ugyanakkor egy bizonyos szintig továbbra is támogatta az alkotásban, sőt ösztönözte, hogy fogadja el patrónusuk, John Ruskin anyagi támogatását, mely bármennyire is nagylelkű volt, fix feltételekkel, azaz rajzai és festményei tulajdonjogának Ruskinra ruházásával járt. Elisabeth Siddal a fizetésből saját helyet bérelve önálló – elsősorban versillusztrációs – tevékenységbe kezdett, és e döntésében szabadszellemező alkotó barátnő, Barbara Leigh Smith festő, az egyik legkorábbi angol feminista folyóirat alapítója, illetve Anna Mary Howitt, az „automatikus rajzolás” fogalmi megalkotója támogatták. Rossetttel így egymást továbbra is kölcsönösen támogató termékeny alkotói szimbiózisban, de egy ideig egymástól függetlenül éltek és dolgoztak. Nem meglepő, hogy az új helyzetben a szakmai és baráti körökben központi szerepet játszó, addigra sikeres festő jobban boldogult, mint a tevékenységéről minimális visszaigazolást kapó, illetve betegsége nehézségeivel

folyamatosan küzdő női társa. E feszült, depresszív légkörben fokozatos eltávolodásuk szomorú következménye nemcsak a szakítás, hanem Lizzie kedélyjavító ópiumfüggősége lett. Amikor 1857-ben Rossetti elvállalta az oxfordi Union Hall festészeti dekorációjának instruálását, már baráti viszonyban állt két ottani, a munkában majd oroszlanrészt vállaló teológus diákkal, William Morrisszal és Edward Burne-Jonesszal. Ehhez a hármashoz csatlakozott rövidesen a szegényes, elsőre vonónak sem tűnő Jane Burden, később Jane Morris (1839–1914), akit Rossetti modellnek vett fel, gyakorlatilag a szomszéd utcából. Rossetti választásából kitűnik, hogy a női szépség nála valami egészen más fogalommal párosult, mint az akkori (művész)társadalom átlaga esetében; ez jól mutatja, hogy egy adott korszakban a szépség definíciója mennyire mesterségesen manipulált. Lizzie-hez hasonlóan a keményebb vonásokkal rendelkező Jane-nek sem volt sok köze a konvencionális szépségideálhoz. Burden Oxfordban eleinte csak Rossetti-nak ült modellt, aki ezúttal eszményített itáliai ideálképei helyett a kortárs irodalomban akkor már népszerű kelta-germán orientációjú angol mondavilág történeteinek megelevenítésében szánt Jane-nek – főleg tragikus – szerepeket



Elizabeth Siddal 1860 körül, forrás: Wikimedia Commons



Jane Morris Dante Gabriel Rossetti és John Parsons fényképén 1865 júniusában, forrás: Wikimedia Commons

(ezek közül a *Szent György és Sabra hercegnő esküvője* című akvarell a kiállításon is látható). A misztikus történetek, melyeknek e férfitársaság esetében komoly közösségformáló ereje volt, egy olyan új típusú szerelemkonceptiót eszményítettek, amiben a testiség háttérbe szorul, és az érzelmek tisztasága a választott nő iránti rajongás morális attitűdjében manifesztálódik.

A barát, William Morris Jane iránt feléledt vonzalmát eleinte talán éppen a Rossetti által kreált romantikus kép táplálta, mely azután, hogy végre ők is festőmodell relációba kerültek, még inkább felerősödött. Hogy lovagi szerelmének tárgyát kimentse a kisvárosi szegénység kilátástalanságából, még azon a nyáron – a Morris család totális ellenzése dacára – feleségül kérte. A válasz igen volt. Rossetti Oxfordból hazatérve, 1858-ban egy mulatóban ismerkedett meg Fanny Cornforth-szal (1835–1909), aki Lizzie és Janey után egy új, teljesen eltérő szépség- és szerelemideál megtestesítője lett; a testi szerelem megtapasztalása gyökere-restől formálta át Rossetti portréfestészetének addig megszokott távolságtartó, idealizáló jellegét.

Fanny külsejében nem volt semmi megdöbbentő: szőke hajú, elegáns, ragyogó, egyszóval öntudatos, ráadásul elvált szépség volt, aki elit prostituáltként dolgozott London belvárosában. Míg a 19. század eleji ideológia a legszigorúbb erkölcsi elutasítással tekintett a „bukott nőre”, addig a társadalom különböző vetületeinek átalakulásával párhuzamosan,



Dante Gabriel Rossetti: *Szent György és Sabra hercegnő esküvője*, 1857, akvarell, papír, 36,5 x 36,5 cm, Tate Britain, London, forrás: Wikimedia Commons

egy-két évtized alatt árnyalódott ez a lesújtó kép. A prostitúció virágzott az olyan, többek között Rossettihez is hasonló, középosztálybeli státuszt önerőből kiharcoló férfiak körében, akik függetlenségük vagy éppenséggel a művészi

lét szabadságának élvezetében elhajlottak a kötöttségekkel járó házasságtól. És míg az általános vélekedés szerint egy elit körökben forgó prostituált élete maga volt a glamour, Rossetti Cornforth-t ábrázoló képeit művésztszrai elutasították,



Fanny Cornforth Hughes, forrás: Wikimedia Commons

Fanny

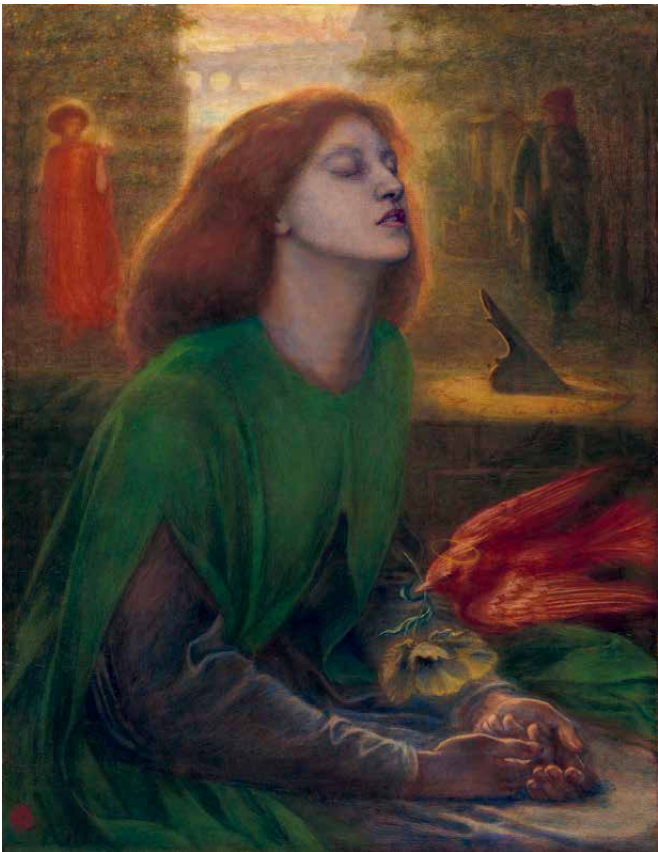
Nem valószínű, hogy foglalkozása, inkább a művészet iránti közömbössége vagy a kedvezőtlen körülmények következménye, hogy Fanny sosem lett tag a preraffaelita nők bensőséges hálózataiban. Kívülállása és kapcsolatuk impulzivitása ellenére ő tartott ki legtovább Rossetti mellett – de ebben közrejátszhatott az anyagi függőség is. A festő stabil támasza maradt annak betegsége és a közben Jane-nel folytatott viszonya ellenére is egészen addig, míg a festő családja fel nem vetette, hogy Fanny valójában Dante Gabriel egyre romló mentális állapotában saját meggazdagodásának esélyét látja. A végső (el)szakítás után újra megházasodott, második férjével a tulajdonában maradt Rossetti-képeknek köszönhetően és a festő posztumusz hírnevét kihasználva *The Rossetti Gallery* néven rövid életű vállalkozást nyitott.



Dante Gabriel Rossetti: *Álmodozás*, 1880, olaj, vászon, 158,7 cm x 92,7 cm, Victoria and Albert Museum, London, forrás: Wikimedia Commons

mondván, a modell személye degradálja Rossetti művészetét. A korábbi művekkel ellentétben a szexuális energiák ezen a képeken egyértelműen jelen vannak, ami szokatlan és zavarba ejtő volt egy olyan közegben, ahol addig senki sem kapcsolta össze a nőalakokat a testiséggel. Rossetti ekkori képein azonban az érzékiség nemcsak Fanny alakja kapcsán, de megváltozott stílusán is megfigyelhető. Beszédes, hogy képein a Raffaello előtti korszak egyszerűségét vagy az Artúr-mondakör vallásos-misztikus atmoszféráját a 16. századi velencei festészet profán háttere váltotta fel. Ez a fordulat azonban csak részben jelentett eltávolodást a preraffaeliták gondolatiségétől. Dante Gabriel 1860-ban végül mégis feleségül vette Lizzie-t, aki iránti érzelmeit egyrészt a betegség radikális romlása miatt érzett büntudata, másrészt

a halálközeli, túlvilági, szinte misztikus karakter iránti vonzalom táplálta. Házaságuk azonban Fanny meg nem szűnő jelenléte és Lizzie ópiumaddikciója miatt közel sem volt olyan kiegyensúlyozott és idilli, mint amilyen szerelmük kezdetén lehetett volna. A szomorú véget egy megszakadt terhesség miatt kiújult depresszió jelezte előre: Lizzie végül magányosan, valószínűleg laudánium-túladagolásba halt bele. A *Beata Beatrix* című képen, melyen Dante (!) Gabriel Rossetti évekig dolgozott, Beatrice alakját halála pillanatában látjuk. A dantei motívum azonban csak apropó, hogy Elisabeth Siddalt abban a szerepben örökítse meg, ahogy sokáig tekintett rá: az imádat tárgyaként. A képet egyfajta transzfigurációként is értelmezhetjük, miközben a személyes szimbólumrendszer egyik kulcsmotívuma, a mákvirág jelenléte alapján arra



Dante Gabriel Rossetti: *Beata Beatrix*, 1864–70 körül, olaj, vászon, 86,4 cm x 66 cm, Tate Britain, London, forrás: Wikimedia Commons

következtethetünk, hogy a kép valódi tárgya az ópium hatása alatt átlényegülő Lizzie, akire e misztikus eksztázis éteri miliőjében mi is idealizált szentként tekintünk. Az 1860-as évek közepén, miután elgyászolta Lizzie-t, Gabriel és a férjétől akkoriban eltávolodó Jane Morris egymás iránt már a kezdetektől táplált vonzalma újra felébredt a festő műtermében. Bár a híres fotósorozat, mely ebben az időszakban örökítette meg Jane-t, ugyanolyannak – halknak, melankolikusnak és rejtélyesnek – láttatja őt, mint fiatalabb mását férje híres Izolda-portréján (William Morris: *La Belle Iseult* [A szép Izolda], 1858), ekkorra már egy másik személy volt: kétgyermekes anya, illetve férje iparművészeti és lakberendezési vállalkozásának – Morris & Co. – aktív bedolgozója.



Dante Gabriel Rossetti: *Monna Vanna*, 1866, olaj, vászon, 88,9 × 86,4 cm, Tate, London, fotó: © Tate

1866-ban Jane Morris alakjában ölt testet az *Isteni színjáték* egyik karaktere, a férje által toronyba zárt és fogva tartott asszony, Pia. Rossetti interpretációját burkolt utalásként is értelmezhetjük kettőjük amúgy nyilvánosan nem vállalt kapcsolatára. Levelezésükből kiderül, hogy Janey – akárcsak egykor Lizzie – Gabriel számára az imádat tárgya volt, istennő, érzelmi és esztétikai inspiráció, aki iránt a szerelmet, szenvedélyt és elköteleződést számtalan formában fejezte ki: képben és versben, de a nyilvánosság felé minden esetben kizárólag burkolt formában.

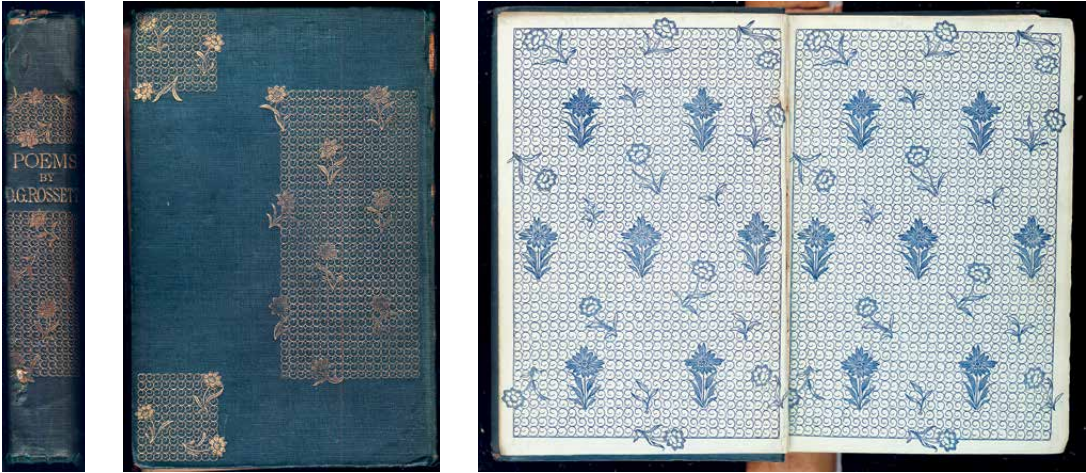
Mivel a válás jogi feltételei női szemmel nézve még mindig elég kedvezőtlenek voltak, és mindketten tartottak a kényelmetlen következményektől, a kapcsolat nyílt felvállalása nem jött szóba kettejük között. Ez vezethetett Jane gerincfájdalmak formájában felszínre törő, valószínűleg pszichés problémáinak megjelenéséhez, mely egyrészt alkalmat adott a közben kitudódott kapcsolat miatt magába forduló William együttérzésének felébresztésére, másrészt Gabriel amúgy is végtelen érzelmeinek megsokszorozására. Jane iránti elköteleződését, avagy egy új szerelem születését szimbolizálhatja, hogy költészetének azon jelentős hányada, melyet Lizzie és a nagybetyű szerelem elvesztése fölött érzett



Jane Morris Dante Gabriel Rossetti és John Parsons fényképén 1865 júniusában, forrás: Wikimedia Commons

fájdalmában egyfajta rituális áldozatként annak koporsójába zárt, 1869-ben napvilágra került. A *kihantolt versek*, melyek jelentős része az Elisabeth Siddal iránti szerelem különböző fázisait dolgozta fel, 1870-ben – kiegészülve a részben Jane Morrisnak címzett költeményekkel – kötetbe rendezve jelentek meg Londonban. Az exhumálás akár szimbolikusként is értelmezhető aktusa és az új versek természete azt mutatja, hogy Dante Gabriel Rossetti szerelmét áttranszformálta Jane-re, de az párkapcsolati szintre való-

jában sosem lépett, kvázi plátói maradt. A hetvenes években Gabriel egy sor idegösszegomláson ment keresztül skizofrén epizódok kíséretében, de emiatt csak részben okolható a kötetét ért negatív kritikai fogadtatás. Identitásának részét képezte a készítés, hogy kifejezze Jane felé irányuló imádatát, melyet hiába vezérelt a legtisztább lovagi szándék, azt nem lehetett már tovább romantizálni: a házasságtörés nyomasztó következményei beárnyékolták a viszony képzelvétlen természetfölöttiségét.



A kihantolt versek első kiadásának gerince, borítója és a borítót belülről díszítő mintája

A késői – és talán legszuggesztívebb – portrék izgalmas sajátossága, hogy a spiritualizált imádat mellett annak ellenpólusa, a Lizzie-portrék esetében totálisan kizárt, viszont a Fanny-képeken tetten érhető testi vágyakozás, – ha úgy tetszik – szexuális tartalom is megjelenik. Ez utóbbi indirekt vagy látens jelenléte a Jane-t mitológiai alakok képében megjelenítő ábrázolásokon egyfajta esztétizáló

szemérmességgel keveredik feszültségteli ellentmondásba. A végzet asszonya mint archetipikus, de jellegzetesen a századfordulóhoz köthető diffúz művészi karakter ezekhez a portrékhoz nyúlik vissza. A *femme fatale* számtalan képi reprezentációjának szubsztanciája a férfi fölött hatalommal rendelkező nő és az alárendeltség sokféleképpen interpretálható, de félelmet keltő természetében

ragadható meg. Az olyan, csak a női figurát, de cselekményt már nem megjelenítő portrékat (*Álmodozás*, 1880), ahol a mitológiai metamorfózis felszámolja az ábrázolt személyiségét, és csak külső jegyeit tartja meg, valószínűleg a testiség tematizálásától való szorongás ihlette (melyre a Janey-képek mellett Edward Burne-Jones hűvös, androgünszerű női alakjai is visszavezethetők).

Georgiana

A *Vonzások és választások*ra sokban rímelő történet Georgiana (MacDonald) Burne-Jones részvételével kerekedett ki. A preraffaelita „nővéreihez” képest némileg jobb szociális háttérrel rendelkező, kimagaslóan művelt Georgie Oxfordban tanuló bátyján keresztül ismerkedett meg a legismertebb Rossetti-követővel és így második generációs preraffaelitával, Edward Burne-Jonesszal, akivel eleinte művészpárosként is működtek. Noha Georgiana Burne-Jones képzőművészeti karrierjét a magánéleti bonyodalmak (például férje viszonya kedvenc modelljével, Maria Zambacóval) zárójelbe tették, képek iránti szenvedélye sosem szűnt meg. Burne-Jones relatíve korai halála után ezt közvetett módon bontakoztatta ki, ugyanis a még ma is működő South London Gallery alapító tagjaként lehetővé tette, hogy társadalmi státusztól függetlenül, ingyenes kiállítások formájában bárki bebocsátást nyerhessen a képzőművészeti élet addig exkluzív világába. Társadalmi kérdések iránti érzékenységük mentén – és házasságaik krízispontján – mélyült el kapcsolatuk az addigra szocialista aktivistaként is működő William Morrisszal. Mindeközben Georgie józan és szolid életmódja megválaszolhatja annak kérdését, hogy jelenléte miért olyan minimális a preraffaeliták vásznain.

Georgiana Burne-Jones Frederick Hollyer fényképén 1882-ben, forrás: Wikimedia Commons





A Red House, valamint üvegablak és falfestmény a William Morris és építész barátja, Philip Webb együttműködésében megvalósult házból, forrás: Wikimedia Commons, Flickr

Egy olyan maszkulin társadalomban, melyben a házasságon belül a nő még saját tulajdona feletti jogaitól is elesett, nem tűnik talán irreálisnak a preraffaeliták félelme az alárendeltségtől. Amikor azonban 1860-ban William és Jane Morris új, első közös otthonának, a Red House-nak dekorációjában mindenki közreműködött, beleértve az anyaságra egyszerre készülő Lizzie-t, a függönyök és kárpitok hímzésével foglalkozó Jane-t és a festést később feladó, de akkoriban még aktív Georgiana „Georgie” Burne-Jones-t, egy olyan szövetség jött

létre, melyben az alkotói munka szintjén – ha csupán átmenetileg is – nemre való tekintet nélkül, egyenrangú partneri relációba kerülhettek a preraffaelita kör férfi és női tagjai. Azok a sztereotípiák, melyek Elizabeth Siddalt a Millais fürdőkádijában megbetegedett, majd Rossetti által az életben és a halálon túl is elárult, tragikus sorsú Opheliaként, Jane Morriszt szimplán házasságtörőként, Georgiana Burne-Jones-t pedig a hivatását a férje karrierjéért feladó áldozatként kivétel nélkül férfi-nő relációban láttatják, nem veszik

figyelembe, hogy amellet, hogy saját műveikkel maradandó nyomot hagytak a művészettörténetben, életük bizonyos állomásain önállóan is helytálltak: Lizzie illusztrátorként, Jane a Morris & Co. hímzőműhelyének felügyelőjeként, Georgie pedig szocialista beállítottságú önkormányzati képviselőként. Melankolikus tekintetükben talán az élet és az ábrázolásban attribútumaikká vált csendes, statikus passzivitás tudatalatti önellentmondása tükröződhet.

| 1 E párhuzamos női életrajzok talán legelszántabb kutatója Jan Marsh, akinek vaskos kötete (Jan Marsh: *The Pre-Raphaelite Sisters*, London, National Portrait Gallery, 2019) alapján valósult meg a témát eddig legkomolyabban átfogó kiállítás 2019-ben, a National Portrait Galleryben *The Pre-Raphaelite Sisters* (A preraffaelita nővérek) címen, illetve melyből ez a cikk is merít. | 2 Siddal családnévének eredeti, Siddall alakját valószínűleg Rossetti kérésére hagyta el – ugyanis az egy l-lel írott forma ritkább, tehát különlegesebb volt. Így szignózta képeit is.



„Bandynak szeretettel”

TANDORI DEZSŐ – BARANYAY ANDRÁS

Képversek, levelek, fotóművek

MissionArt Galéria,
1055 Budapest, Falk Miksa u. 30.
október 4. – november 5.
www.missionart.hu

Műcsarnok, Budapest, Hősök tere,
október 6. – december 6.
Nyitva: K – V : 10 – 18, Cs: 12 – 20.
www.missionart.hu
www.baranyayandras.hu
www.mucsarnok.hu

Baranyay András

EMLÉKKIÁLLÍTÁS

A MissionArt Galéria és a
Műcsarnok rendezésében

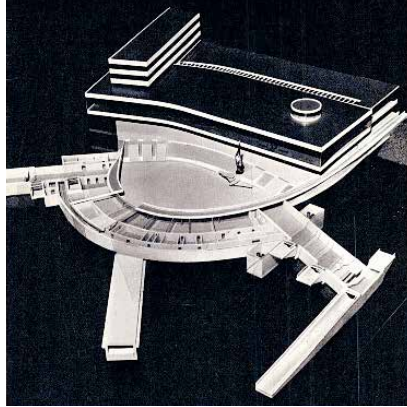


A Déli

Branczik Márta

A Déli pályaudvar utascarnoka a 20. század második felének egyik legszebb magyar épülete, elegáns, nagyvonalú, komplex. Ez a mondat jelen pillanatban nyilvánvalóan magyarázatra szorul.





A Déli pályaudvar makettje Csigó László felvételén Szabó Sándor *A Déli pályaudvar* című cikkében. In: *Budapest*, 1972/2., 35. o.

Távlati kép a pályaudvarról az épülő irodaházzal 1975-ben, forrás: Fortepan / adományozó: UVATERV



Ha ma elsétálunk a Déli környékére, csak az állványerdőt és a homlokzatot takaró óriás molinót látjuk, hirtelen nem is tudjuk, egyáltalán áll-e még mögöttük az épület. Mi történik éppen a pályaudvarral? Bontják? Újat építenek? Érdeemes inkább bemenni, és saját szemünkkel megnézni, mi az, ami még most is látható a korábbi eleganciából. Az 1972–73 folyamán fokozatosan átadott csarnok elődjét 1962-ben ideiglenes épületnek szánták, mert már akkor látszott, hogy a növekvő balatoni forgalom és a tervezett metrókapcsolat miatt egyre több utasra kell számítani. A tervező Kővári György (MÁVTI) előtt komplex feladat állt, hiszen úgy kellett kialakítania a sokrétű közlekedési csomópontot (villamos, metró, vonat, gyalogosok, autók), hogy az illeszkedjen Buda egyik kiemelt helyszínéhez. „*A megoldásnál alapszempontként jelentkezett, hogy nem egy tér, és egy azon levő épület jelenik meg, hanem egy teljesen egységes összetett többszintes együttes. A funkciók*

egybefolyásából építészeti és formai kapcsolatok következnek” – fogalmazta meg a tervező. A terület elhelyezkedése miatt nemcsak az volt fontos, hogy közvetlen környezetével megfelelő kapcsolatot találjon az épületegyüttes, hanem az is, hogy a nagyobb panorámában is méltó módon jelenjen meg, hiszen a környező magasabb pontokról, különösen a Várnegyed felől, rálátni a területre. Ezért a lépcsőzetes tömegalakítás mellett mindenképpen szükséges volt az épületegyüttes fő elemeit határozott, távolról is jól azonosítható gesztusokkal kiemelni. A Déli pályaudvar 1972–80 között megépült közlekedési együttesét két jelentőségteljes tömeg alkotja, a főútvonalak összefutó tengelyei között ívelő, egyemeletes utascarnok és a Krisztina körúttal párhuzamos tengelyű, háromemeletes, fekvő hasáb alakú üzemi épület. A döntően monolit vasbeton szerkezetű új utascarnok karcsú pillérekre állított földszintje felett az emeleten hangsúlyos vízszintes sávként jelentek meg az épület

födémlemezei. Fehér márvány burkolatú horizontális vonalaikat a köztük feszülő sötét színű, áttetsző üvegborítás még jobban kiemelte. Ez sajnos jelenleg egyáltalán nem látható. A csarnok földszintjéről indul a kör alakú metrólejárát, és itt volt a (szintén kör alakú) nemzetközi jegypénztár is, mellettük mindkét oldalon pillérek osztotta szabad közlekedőtérrel. A felső szintre párhuzamos ívű, fehér márvány burkolatú széles lépcsőkarok vezettek fel. Mivel az építész véleménye szerint „*az utasáramlás legfontosabb haladási iránya körívekre épül*”, ezt a koncepciót jól láthatóan érvényesítette is az épület belső forgalmi elemeinél és az ezzel összhangban álló dizájnnál. A belső lépcsők ívesek, a jegypénztárak kör alaprajzúak, még a mennyezetlámpák is kör alakúak. Az egyszerű geometrikus elemek mellett egyetlen, de annál hangsúlyosabb ornamentális motívum jelenik meg a homlokzaton: a metrólejárát hengerpalástjának ívét a lépcsők külső oldalán megismétlő,



Íves lépcsőfeljáró a metróállomás felől a pénztárcsarnokba 1973-ban, forrás: Fortepan / adományozó: Gábor Viktor



A metró bejárata a Déli pályaudvari végállomásnál a mélybe vezető mozgólépcsővel 1972-ben, forrás: Fortepan



Az utascarnok a sülyesztett előtér felől, 1970-es évek eleje, a BUVÁTI felvétele, © Kiscelli Múzeum Fényképgyűjteménye



A Déli pályaudvar díszfala, 1970-es évek eleje, a BUVÁTI felvétele, © Kiscelli Múzeum Fényképgyűjteménye

a terveken „díszfalnak” nevezett, kör-ívekből felépülő műkö plasztika. Ma is ez lenne a pályaudvar egyik legerősebb, ikonikus motívuma, ha nagy részét nem bontották volna el a kereskedelmi zóna terjeszkedése miatt. Ma, a rengeteg hozzátoldás, alakítás miatt az épület alapformái és díszei szinte alig érzékelhetők, sőt pusztulnak, a belső építészeti hangsúlyok elsikkadnak. Pedig eredetileg az épület világosan mutatta a tervező építész és a belsőépítészek, Marosiné Hornicsek Erika és Bánkiné Szerdahelyi Laura koncepcióját. Az első emelet főleg a fekete-fehér színnek kontrasztjára épült: feketén (sötét-szürkén) csillogó norvég természetes kvarcit burkolat a gondosan rakott padlón, kvarcit vagy természetes pala a finoman eltartott pillérek, elegáns, fehér és szürkésfehér márványborítás a falakon, lépcsőmellvédeken. A teret az acél-szerkezet nélküli, szinte egybefüggő, teljes belmagasságú füstüveg (belga üveg) homlokzat nyitotta meg a különleges panoráma felé, előtte csak egy fém támaszkodó-védő korláttal. Mindezt ma kordon és molinó takarja.

Az alsó szintek belsőépítészeti világa más, mint a csarnoké (ahol még a vörösréz kapaszkodók is beleolvadtak valamennyire a fekete-fehér harmóniába), sokkal színesebb: kék-zöld mázas kerámia falburkolat volt a földszinti telefonfülkéknél, narancssárga műanyag ülőkék és lila-kék, gyárilag összefirkált (!) zománcú fém telefonfülke-burkolatok a sülyesztett előtérben, a csatlakozó aluljárókban pedig kék, bordó és zöld zománcozott fém burkolóelemek. Ez az erőteljes színvilág jellemezte az utascarnok Vár felőli végén megnyílt hipermodern önkiszolgáló bisztrót is. Az étteremnek indult, végül bisztróvá avanszált „vendéglátóipari egység” tervezője – szintén Kővári György – közép-re vonta össze az üzemi funkciókat, ezt a magot fogta körül a panoráma felé nyíló fogyasztótér. A pultok teteje és a háttér-falak az akkoriban nagyon divatos krómozott, szegecselt, íves borítást kapták, a megvilágítás is ilyen, lekerekített szélű krómacél búrákból érkezett. Nem csak a belsőépítészeti munka volt nagyvonalú: az 1975-ben megnyitott bisztró egyes falfelületeinek dekorálásával neves képző-

művészeket bíztak meg: Blaski Jánost és Miskei Lászlót. A művészek a körformát vízszintes tengely mentén elcsúsztató, dinamikusan variálódó színes mázas csempe falburkolatot terveztek. Meglepő, de a csempelapok nagy része és néhány bútorelem kissé romosan ugyan – talán a gipszkarton takarásában –, de ma, közel ötven év után is megvan. Sehol máshol, sem Budapesten, sem az országban nem maradt meg ilyen színvonalú belső tér az 1970-es évekből!

Dinamika, körívek

A klasszikus modernizmus funkciót és szerkezetet hangsúlyozó formálásmódja mellett már a 20-as évek expresszionista építészetében felmerült a mozgás, a dinamika érzékeltetésének igénye. Összezseng ezzel Kővári gondolata, miszerint a közönség épületen belüli mozgását ívek mentén kívánta szervezni, illetve a körformák segítségével próbálta mindezt megjeleníteni. Ez látható a lépcsők elhelyezésén, vonalvezetésén, de az utascarnok homlokzatának enyhe homorú hajlásán is.



Balra a kerengő telefonfülkéinek „grafittis” zománzlemez hátfala 2020-ban, fotó: © Artmagazin

Jobbra a Déli Bisztró csempéje 2019-ben, fotó: Virtuális leletmentés – Kiscelli Múzeum / © F. Szalatnyay Judit

A belső térben még direkter módon jelennek meg a különféle ívek és körformák; a már említett kör alakú mennyezeti lámpák (amelyeket teljesen érzéketlen módon cseréltek most négyzetesre) is ehhez a gondolathoz illeszkedtek. Kör alaprajzúak az információs és jegyárúsító

pavilonok, de talán a legérdekesebb a szintén kör alaprajzú belföldi pénztár enteriőrje. Természetesen csigalépcső vezet a felső szintre, és még a gépészeti berendezéseket, sőt a ma is látható, vörösréz borítású kis kézmosót is hengerpalástokba rejtette a tervező.

Ez a megoldás emlékeztet az amerikai Johnson gyár Frank Lloyd Wright által tervezett kutatótoronyára (Racine, Wisconsin, 1944–1950): az építész ott is mindent a kör bűvöletében, a körre, mint alapformára visszavezetve tervezett meg. Az épületet valószínűleg



A Déli pályaudvar bisztrója 1976-ban, forrás: Fortepan / adományozó: Bauer Sándor



Vörösréz borítású lift a Magyar Nemzeti Galéria egyik, Tiry György és Németh István tervei alapján 1975-ben kialakított szárnyában, fotó: © Artmagazin

nem nyilvánították volna 1976-ban az amerikai nemzeti örökség¹ részének, ha később pont a legkarakteresebb elemeit kicserélték volna! De a korabeli Magyarországon is volt – és szerencsére egyelőre maradt is – példa a kör alaprajzra, gondoljunk csak a szintén kortárs (1967-ben épült) Budapest szálló Szrogh György által tervezett, henger formájú tömegére. Sőt, az anyaghasználat sem szokatlan a korban, a Magyar Nemzeti Galéria egyik, Tiry György és Németh István tervei alapján 1975-ben kialakított szárnyában ma is működik vörösréz borítású, henger alakú lift! A Déli pályaudvar esetében a körforma dominanciáját még a kapcsolódó murális munkáknál is sikerült érvényesíteni: mindenekelőtt a metrólejárat palástját borító, szintén Kővári tervezte, íves formákat és köröket variáló beton és műköplasztikánál, de Józsa Bálint és Kovács Ferenc az Alkotás út felé vezető aluljáró-

ban elhelyezett *Dinamikus dombormű* című 1973-as márványplasztikájának esetében is. A földszinti posta és az ajándék-bolt plasztikus kerámia falburkolata is a kört, illetve a gömbszeletet variálta.

Lebegés

Az épület további jellemző vonása a tömörszerű, kompakt, súlyos formák mellőzése, mind a nagyobb tömegek, mind a részletek vonatkozásában. Mindkét fő épület, az utascarnok és az üzemépület tömbjét is pillérekre helyezték, azok nem „ülnek rá” a felszínre, inkább lebegnek felette. Maguk a pillérek sem futnak bele a padlóburkolatba, a burkolat néhány centivel a padló felett megszakad, ettől könnyebbnek tűnik a pillérek által tartott épülettömeg (a tetőfödém is). Ugyanezt a könnyedséget érezzük a süllyesztett előtér irányából az utascarnokra pillantva – szinte lebegni látjuk.



A Déli pályaudvar épülete, az emeleten a pénztársarnokkal, 1972, forrás: Fortepan



A belföldi jegypénztár vörösréz burkolata világító számozással, fotó: © Artmagazin



A pályaudvar lépcsőfeljáróinak vörösréz kapaszkodója, részlet, fotó: © F. Szalatnyay Judit



A pillérek által tartott tetőfödém és a füsttűveg találkozása, részlet, fotó: © F. Szalatnyay Judit

Az épületek „könnyítésére” a rejtett vagy indirekt világítás is alkalmas. Ezzel a Déli esetében is sok helyen találkozunk: például a belföldi pénztár felső vörösréz abroncsa alól fénysáv világította meg a pénztárpultot, de a pénztárakat jelölő számok is rejtett, hátsó megvilágításúak. A bisztró pultjait hasonló megoldással emelte ki a tervező, a pultok külső pereme alatt elhelyezett fénycsősáv-világítással.

Nemes anyagok

A Déli pályaudvar megépültekor valódi presztízsbereuházás volt, minőségi anyagok használata és tervezői igényesség

jellemezte. Vagy eleve politikai döntés volt, vagy a tervező harcolta ki, hogy a kivitelezésnél új megoldásokat, például padlófűtést és tartós, nemes anyagokat használnak, mint például fehér márványt az utascarnok homlokzatán, a lépcsőmellvédeken és néhol az oldalfalakon, természetes kvarcitot padlóburkolatként, természetes palát a pilléreken, sötétített edzett üveget szintén a homlokzaton, valamint vörösréz borításokat. Az anyagok mellett egyes esetekben a hozzájuk kapcsolódó szakipari munkák minősége is kiemelkedő volt, nem véletlen, hogy például a kvarcitburkolat máig állja az extrém igénybevételt. De az igényesség a kövek kiosztásában, pontos

megmunkálásában is tetten érhető. Ezt mutatja a homlokzat fehér márvány burkolati elemeinek összeforgatása az erezet mintája szerint, a lépcsőmellvédeknél a darabok pontos méretezése, éleinek megmunkálása és kifogástalan illesztése. Ez különösen a mai pótlások minőségével összehasonlítva érzékelhető. A molinók mögött tehát zajlik valami, és csak reménykedhetünk abban, hogy az átalakítások talán valamennyire a fent leírtak tudatában történnek. De muszáj nyomatékosítani: ezt a jelentős épület meg kell őriznünk, mert már itt az új generáció, amelyik látja az értékeit, és joggal kéri majd számon rajtunk: hová tetük a késő modern építészeti örökséget?



Esküvői fotó a pályaudvar díszfalnak nevezett, körívekből felépülő műköplasztikája előtt, fotó: © Piti Marcell / HUNGART © 2021

„Megjelent ez a furcsa szellem, aki magyar volt és átélte a huszadik századot” Interjú Barakonyi Szabolccsal

Szilágyi Róza Tekla

Fortepan Masters. Kollektív fotográfia a 20. században. Barakonyi Szabolcs válogatásában, Bazin Investments, 2021, 690 oldal, 34 990 forint

Szeptember 27-től kapható az Írók Boltjában, október közepétől pedig a nagyobb, művészeti kiadványokat is árusító budapesti könyvesboltokban.

Artmagazin: A könyv képanyagát adó Fortepannal hosszú időre nyúlik vissza a kapcsolatod, éveken keresztül válogattál Fortepan képeket a régi Indexre.

Barakonyi Szabolcs: A legelső Fortepan-hoz kapcsolódó indexes megjelenés idősebb Konok Tamás fényképanyaga volt – *Egy humanista főtiszt képei a Don-kanyarból* címen – 2013 elején. Nagyon tetszetek azok a fotók, és sok munkát tettünk a róla szóló cikkbe.

Ezután keresett meg Tamási Miklós (*a Fortepan egyik alapítója – a szerk.*); először eldugottabb, ismeretlenebb anyagokat adtak nekünk, amelyek még a régi *Index Nagykép* rovatában jelentek meg. Később már hetente jött egy Fortepan-anyag.

Az, hogy miért érdekel engem maga a Fortepan, már munka közben alakult ki. A kezdetekben úgy közelítettem

meg, hogy a jó sok kép között biztosan van sok furcsa is, ezeket pedig nagyon szeretem. Kicsit úgy is néztem a Fortepanra, mint előzőleg a Hórusz Archívumra (*Kardos Sándor operatőr privát-fotó-gyűjteménye – a szerk.*). A Hórusz a véletlenszerűen zseniális képek gyűjteménye, amikbe belelóg Isten ujjja. Ezek valami megmagyarázhatatlan összetevőtől lettek izgalmasak. De a Fortepan nem a Hórusz, sokkal inkább a konkrétumokat gyűjti és nem azt, ami furcsa, de mindkét gyűjtemény tele van történetekkel.

Mi volt a fordulópont, mitől változott meg a Fortepan képekhez fűződő viszonyod?

Eleinte olyan képes tartalmat képzeltem el belőle, mint amilyen egy tárcsa egy komoly újság életében. Azt gondoltam, kell, hogy legyen egy rendszeres hétvégi

melléklet, ahol a fotográfián keresztül kulturális dolgokkal lehet foglalkozni. Ahol a helytörténettől a családtörténeteken át akár el lehet jutni olyan, magas kultúrához kapcsolódó pontokig, mint amilyen például a Csontváry-képek felfedezése. Amikor azt látjuk a fotókon, hogy egy lakásban lógnak a leghíresebb Csontváryk, és el lehet mesélni általuk a Gerlóczy Gedeon-sztorit. Amire a Fortepan képeken keresztül ráláttam, az hasonló volt a sajtófotós élményeimhez: egy elképesztően tág, nagyon szerteágazó világ, csak most a huszadik században megrekedt történetekkel.

A régi *Index*en megjelent Fortepan-cikkek anyagait általában a Fortepan készítette elő. Azonban a Lissák Tivadar-anyag kapcsán – *Magánheccek és egyenruhák* – én válogathattam át kétezer képet. Ekkor megláttam azt a lehetőséget, ami Vivian Maier anyagával is megtörtént. Ültem a Lissák-képek felett, és

„Megjelent ez a furcsa szellem, aki magyar volt és átélte a huszadik századot”
Interjú Barakonyi Szabolccsal



Forrás: Fortepan /
adományozó:
Lissák Tivadar

láttam, hogy nagyon ügyes fotós volt, jó technikával dolgozott, szeretett viccelődni, egyébként pedig egy furcsa alak, sok képen szerepel. Sokat látott a kamerája, sokfelé járt – volt egy BMW terepjárójuk, mivel ők telepítették Magyarországon a villanyoszlopokat. Ültem az anyag felett, és éreztem, hogy a vélt személyiségjegyek, a szinte már személyes ismeretség mentén szeretnék valamit bemutatni a válogatással, ahelyett, hogy teljesen a saját ízlésem mentén haladnék. Ha ránézek egy hagyatéki képeire, és kirajzolódik az illető személyisége a képein keresztül, akkor óhatatlanul kialakul valami érzelmi viszony. Nem feltétlenül azért, mert annyira jó fotósok, hanem mert annyi más dolog lesz egyértelmű ezeken a képeken keresztül. Tulajdonképpen az egész *Fortepan Masters* könyvnek az az élmény az alapja, ami Lissák képeit nézegetve történt velem.

Aztán egy bizonyos ponton felmerült a Fortepan Masters könyv ötlete. És újra végignézted azt a több mint százötvenezer képet, ami épp elérhető volt a Fortepanon. Valószínűleg Tamási Miklós mellett te vagy az egyetlen ember, aki ezt megtette.

Annak a bizonyos pontnak az emléke nagyon éles. Simó Gyurinak – aki támogatásával lehetővé tette, hogy ez a könyv létrejöjjön – egy általam tartott tízalkalmas fotós tanfolyam lett az ötvenedik születésnapjára ajándéka. A tanfolyam közben pedig elindult köztünk egy párbeszéd a fényképekről. 2018 júniusában valahol a nyolcadik alkalom körül járhattunk, amikor a beszélgetések közben rájöttem, hogy mi az igazán kiaknázatlan lehetőség a Fortepan eddigi feldolgozásában. Közel áll hozzám a gyűjtemény, ezért bizonyos viszonyokat személyesnek éltem és élek

meg vele. Ott szűrjük el, hogy elme-gyünk a fényképek mellett. Megszoktuk azt, hogy mindig jelentenek valamit önmagukon kívül is, és ezért elfelejtettük a legegyszerűbbet, az első pillantásunkat velük kapcsolatban. Rájöttem, hogy minden tematikát el kell engedni.

Nem tudtam aludni, annyira izgatott lettem attól, hogy valamire rájöttem – egy olyan megoldásra, amit a saját rendszeremben valós megoldókulcsnak tekintek, de lehet, hogy másnak nem lesz az, hiszen ez a fotográfia szintisztán érzéki megközelítése.

És számodra egyértelmű volt, hogy erre a Fortepan archívuma a legjobb nyersanyag?

Már az elején tudtam, hogy a Fortepanból lehet ezt-azt csinálni, de aztán javas-részt olyan feldolgozások és cikkek születtek a projektből, amik szigorúan véve

inkább kereskedelmiek és nem alkotói-ak voltak. Egy szórakoztató valami lett belőle, ami nem lép át a művészet terébe. A Fortepan fotók pedig épp ezért ugyanúgy csak felhasznált nyersanyagok maradtak, amik nem szolgálnak magasabb célt egy adott tematika körbejárásán kívül. A jó művészet pedig mégiscsak megteszi ezt. Ráadásul most még hozzáférhetők a huszadik század kincsei, archívumai, azonban ezek a lehetőségek a szemünk láttára záródnak be. Lesznek olyanok, amiket már nem fogunk elérni, vannak olyanok is, amik tegnapelőtt mentek tönkre, mert kidobták őket. A Fortepan mentése pedig nagyon szépen illeszkedik ehhez a gondolathoz.

A könyv befogadásához mindenképp időt és energiát is be kell fektetni, de összességében tényleg egy érzelme- ket kiváltó kiadványt látunk. Sok- szor találkozom azzal a helyzettel a kortárs képzőművészetben, hogy a művek már csak illusztrációi egy üzenetnek, és nem maguk az érzel- met kiváltó katalizátorok – szinte maketté válnak. A könyv szerintem ezt a határt lépi át.

Ez volt a célom. A saját alkotói tevé-kenységemben is ugyanezt szeretném. A könyv létrehozása olyan fontos volt számomra az utóbbi időszakban, mint amikor egy saját alkotói projektet viszek végig.

A Fortepan Masters és a te tevéken- séged kapcsán három dolog találkozik egymással. Képeket létrehozó alkotó emberként sajtós tapasztalattal kép- zőművészeti kisajátítást hajtasz végre a Fortepan képeivel. Az ember elsőre azt gondolná, hogy ezt a hármat na- gyon nehéz összehangolni.

Elég maximalista vagyok, és pont en-nél fogva elég kevés dolog tetszik, de ez valószínűleg normális. Ha ebből a szempontból nézem, akkor megvan az elképzelésem arról, hogy mi a jó kép – és én azt szeretném létrehozni. A könyv kapcsán nézegetve a Fortepan fotókat arra gondoltam, hogy minek újakat csinálni, amikor már léteznek képek? Fő- leg, hogyha ki is lehet őket sajátítani. És főleg, hogyha annyira tudod őket sze- retni, mint ahogyan a saját magad által létrehozott, jó képeidet szereted.

Van elképzelésed, tudásod arról, hogy mi a jó kép.

Igen. Létezik a kamera, és azzal készí- thető jó kép – maradjunk a jó esztétikai- lag zavaros fogalmánál –, ezen a szín- ten ez egy mesterségbeli dolog. Teljesen mindegy, hogy ki hozza létre a képet, az a szándékoktól függetlenül válik jóvá. A gyűjtemény válogatásánál meg is ijed- tem: van-e elég – esetemben háromszáz- harminchárom – jó kép a Fortepanon? Nehéz volt szigorúan bánni az ötletem- mel, de az volt a célom, hogy a végén a könyv erősen intellektuális legyen, és egyben érzéki élményt is nyújtson. Ehhez érzelmeket kellett felfedeznem – egy érzékeny membránná váltam, el- kezdtem nézni a képeket, és amelyik- nél rezdült a membrán, az átjutott az első válogatási rostán.

A jó kép fogalmára visszatérve: ezt a mesterségbeli maximumnak gondolom. Ahogy kell, hogy legyen mesterségbeli maximum a festészetben és a szobrá- szatban is. A festészet, a szobrászat és a fotográfia a kortárs művészeti szintéren kezd mostohagyermekké válni, mert olyan dolgokat kérnek rajtuk számon, amik nem szándékuk. Sokáig például az volt a bűnük, hogy előfordultak al- kalmazott státuszban is. Gyakran ma már mintha csak a konceptualitás len- ne „tisztá” – ami viszont szerintem épp a múzeumi világ alkalmazott művésze- te már, és ugyanolyan megbízói és pénz- zes rendszerben működik, mint régen a templomi festészet.

A könyvben a fotók olyan szövetét képzelted el, amelyben nem játszik szerepet semmilyen direkt narratíva, sem időrend. Hogyan sikerült ezt meg- valósítanod a szerkesztés közben?

Azt rögtön tudtam, kivel szeretném a könyvet csinálni: személyesen még nem ismertem, de nagyon jó híre volt. Ő Salát Zalán Péter, aki amellezt, hogy a könyvtervért felelt, együtt végezte velem a képszerkesztést. Kíváncsi vol- tam rá, hogy ha el tudja fogadni az öt- letemet, akkor mit csinál belőle. Zalán- nak rengeteg díja van, ami arra enged



A Fortepan Masters. Kollektív fotográfia a 20. században. Barakonyi Szabolcs válogatásában oltárszerűen kihajtogatható oldalai, fotó: © Barakonyi Szabolcs

következtetni, tudja, hogyan kell meg- csinálni egy könyvet úgy, hogy később mások is észrevegyék.

A képek könyvbe szerkesztése alatt az „aha”-élmény elkerülése volt az egyik ki- fejezett szándékunk: amikor az ember úgy gondolja, hogy tudja, mit lát – és máris magáról gondolkodik a képen ke- resztül, nem pedig arról, amit lát. Ezt az élményt váratlanságokkal, kizökkentő képekkel lehet feloldani.

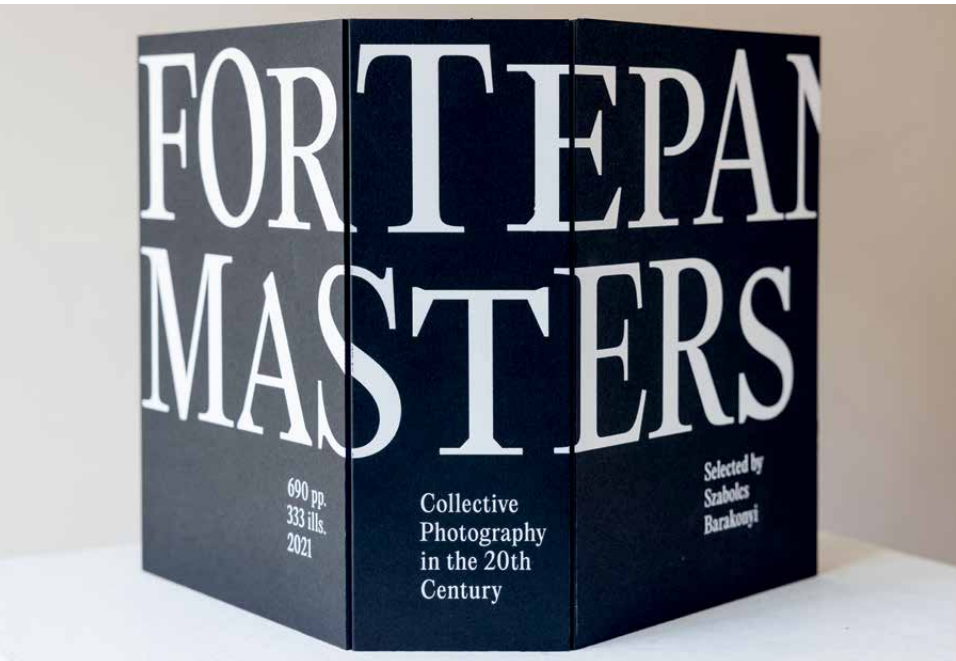
A könyvnek vannak igazán sajátos mo- mentumai – ezeket részletesen kifejted a szerkesztői előszavadban, ami lénye- gében a kötet készítése közbeni belsős levelezések átirata. Ilyen sajátosság a már említett narratívahiány, vala- mint az, hogy a könyvben szabadon keverednek az ismert és ismeretlen szerzők fotográfiái.

A szerzők keverése gondot okozott. De ehhez megint csak a narratívákat és az általuk létrehozott különbségeket kellett elengedni. Hogy a különbségeket fel tud- jam oldani, úgy kezeltem az archívum anyagát, mintha egyetlen szerző képei lennének. Ekkor rögtön megjelent egy furcsa szellem, aki magyar volt és átélte a huszadik századot – mert a fényképek hordozzák ezeket a huszadik századi üzeneteket anélkül is, hogy számon kér- nénk rajtuk. Van az, amikor maga az ol- vasásélmény tudásként rakódik le – ez a jó írások sajátja, ezt szerettem volna el- érni a fotókkal.

Elhangzott az olvasás szó – a képolva- sás kifejezés a könyv megoldókulcsa is.

A kép is adhat az olvasáshoz hasonló élményt. A kép pontokból, a szöveg

betűkből áll – ezek összeolvasása nyújt valamit. Komponálni is úgy tanulunk meg, hogy felismerjük, miből áll a kép, majd az elemeket tudatosan kezdjük el használni, és innentől kezdve ez a hasz- nálat teszi őket információvá. Ezeknek az információknak az összeolvasása a képeknél sok esetben narratív szinten automatikusan működik – de tud mű- ködni egy egészen más, az első pillan- tással, a csodálattal kapcsolatos szinten is. Révész László Lászlótól tanultam, hogy foglalkozzunk ezzel a csodálattal – furcsa, főleg most, hogy ő már nem él, hogy ezt mennyire megjegyeztem. Azt gondolom, hogy a képek információ- része sokkal régebbi élmény a szemünk számára, mint a szövegekkel kapcsola- tos élmények. Kérdés, hogy ki meny- nyire tudja személyessé alakítani a csak a szemre hagyatkozó képnézegetést.



A Fortepan Masters. Kollektív fotográfia a 20. században. Barakonyi Szabolcs válogatásában keménytáblás borítója, fotó: © Barakonyi Szabolcs

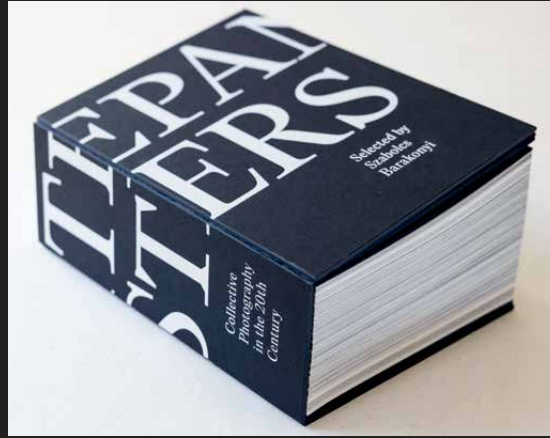
Salát Zalán Péter: A könyvtárgy leírása

A *Fortepan Masters* egy különös struktúrájú kortárs fotókönyv. A megszokott könyvekkel szemben ez a kiadvány dupla gerincű könyvtesttel rendelkezik, azaz a könyvet oldalpárok helyett hármast oldalegységek, „triptichonok” alkotják. Az így létrejövő felületekkel a képelhelyezés lehetősége sokszorosára bővül, valamint az álló, a fekvő, a négyzetes formátumú képek demokratikusabban helyezhetők el a könyv rendszerében. Egyébként talán épp ez a formavilág és lapozási rendszer nyújthat választ a sokféle, rendszertelen formátumú képeket bemutató fotókönyvek problémájára: a könyv szerkezete így aktív részvételre szólítja az olvasókat, akik befogadói szabadságukat követve saját fotókombinációikat is megalkothatják. A hosszan tartó képszerkesztői munka tehát folytathatóvá válik – persze bizonyos kötöttségek mellett – minden, a könyvet kézben tartó személy kreativitása szerint.

A könyv megjelenésében kivételes minőségre törekszik, ugyanakkor anyaghasználatában puritán, illeszkedve a gyűjtemény jellegéhez. Legerőteljesebb eleme a keménytáblás és a juhszörít is tartalmazó, puha kartonborító egyvelege, amelyek rétegei közé néhány gyűjtői példány esetében huszadik századi családi fényképfelvételeket rejtettünk el a Fortepan nem publikált képei közül.

A kötetet a svéd Arctic Paper papírgyár Munken papírcsaládjának négy különböző árnyalatú változatára nyomtuk – az eltérő fehérségű árnyalatok véletlenszerűen kerültek fel a nyomdagépre, így minden példány egyedi lett.

A *Fortepan Masters* tipográfiája rendhagyó, hiszen nem megszokott módon burjánzó betűkeverést használ. Egy historikus betűvel és annak tizenkét különböző típusával idézi fel a huszadik századot: a könyv szövegoldalain a képek keletkezésével egykorú, talán a legáltalánosabb betűcsalád, a Times New Roman által inspirált kortárs Times-verziókat alkalmaztuk.



A Fortepan Masters. Kollektív fotográfia a 20. században. Barakonyi Szabolcs válogatásában keménytáblás borítója, valamint a könyv oldalán felsejlő eltérő papírnyalatok, fotó: © Barakonyi Szabolcs

Az előbb elmondottak alapján kvázi egy fiktív huszadik századi személy emlékei láthatók a könyvben. Viszont a huszadik század történelmileg eléggé terhelt. Ezt hogyan kezelted a válogatás során?

A szerkesztői bevezetőm alapjául szolgáló levelezésben el is hangzott: „katona-kvótát kell húzni”. A helyzetet pedig úgy kezeltem, hogy negatív és pozitív diszkriminációt hajtottam végre. Például a nők helyzetét próbáltam szebbé tenni, így hagyta érvényesülni a már meglévő elismerésemet a nők felé. A terheket pedig nem akartam eltagadni, hiszen a kötetben benne van az egész huszadik század – a századforduló, a két világháború, a holokauszt, 1956, a rohadó kommunizmus, a nevetséges és nyomo-

rult szocializmus. Persze meghatározó a könyv anyagának szempontjából, hogy a fényképezés lehetősége épp kinek adott – illetve hogy az milyen javaknak a függvénye és milyen iskolázottsági, életmódbeli státuszokat feltételez. Érdekes az is, hogy a fotó milyen pillanatokot örökít meg. A mesteremberekkel kezdünk, akik megtanítják a technikát – ekkoriban a fényképezéshez megyünk. Aztán a családi fényképezőgép-használat kapcsán jönnek a kitüntetett pillanatok. Majd a huszadik században a fotó elkezd bizonyítékká, igazsággá és hazugsággá válni – ez pedig mind rákódik a képekre.

Képszerkesztési probléma volt a rengeteg nyaralós kép. De hát mikor fényképezünk? Amikor van elég fény, és amikor szeretnénk bemutatni azt, hogy

milyen jó nekünk. Amikor beindultak a kézi kamerák és a kisfilmek, akkor megszorodtak a nyaralási képek, és a huszadik század egy csodálatos balatoni és adriai, riviérai nyárrá vált – legalábbis a fotográfiák szintjén. Ezt viszont muszáj volt visszavágni kicsit – túlságosan könnyedé tették volna a könyvet, így megálltunk, és újraneztük a legszörnyebb idők képeit. De nem a legszörnyebb képeket. Azt hiszem, például nincs halott a könyvben. Ami nem eltagadása a halálnak, többek között azért sem, mert a képeken látható emberek majdnem mindegyike halott már. Halottakkal éltem együtt, amikor ezt a könyvet csináltam. Az egész könyv a mulandóságról szól. A fénykép különösen érzékenyen tud erről beszélni.



PRAELUDIUM

Vaszary Galéria – Széchenyi terem

2021.08.21.-től

- Bob BONIES • BOTOS Péter • Gaël BOURMAUD •
- Jean-François DUBREUIL • ÉZSIÁS István •
- GÁYOR Tibor • HAÁSZ István •
- Hans-Jörg GLATTFELDER • Gerhard HOTTER •
- LANTOS Ferenc • MAURER Dóra • MOLNÁR Vera •
- Claude PASQUET • Torsten RIDELL • Sigurd ROMPZA •
- Albert RUBENS • José Luis [Chuchi] SÁNCHEZ • ZALAVÁRI József •



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



Részletek: www.magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANC

„A vizuális kommunikáció egyetemes és nemzetközi: nem ismeri a nyelv, a szókincs vagy a nyelvtan korlátait; egyaránt megérthetik írástudatlanok és művelt emberek. Tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebbre hatolva tud közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök. A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képnelv érzéki elevenséggel képes életre gerjeszteni.” *

„A mi generációnk megpróbálta valamilyen módon felépíteni azt a lerombolt hidat, és a magyar művészetet visszavezetni egy nemzetközi kapcsolatrendszerbe. Szóval azt hiszem, hogy alapvető félreértés volt az akkori időszak részéről [...], amikor azt hitték, hogy a nemzetközi művészeti mozgások iránti érdeklődés, az akkor érdekes új irányzatoknak az utánzási igénye volt. Holott ez azt jelentette, hogy semmilyen nemzeti művészet nem létezhet az egyetemes folyamatok nélkül [...], minden nemzeti művészetnek a speciális feladatai egy ilyen kontextusban jelölhetők ki értelmesen.” **

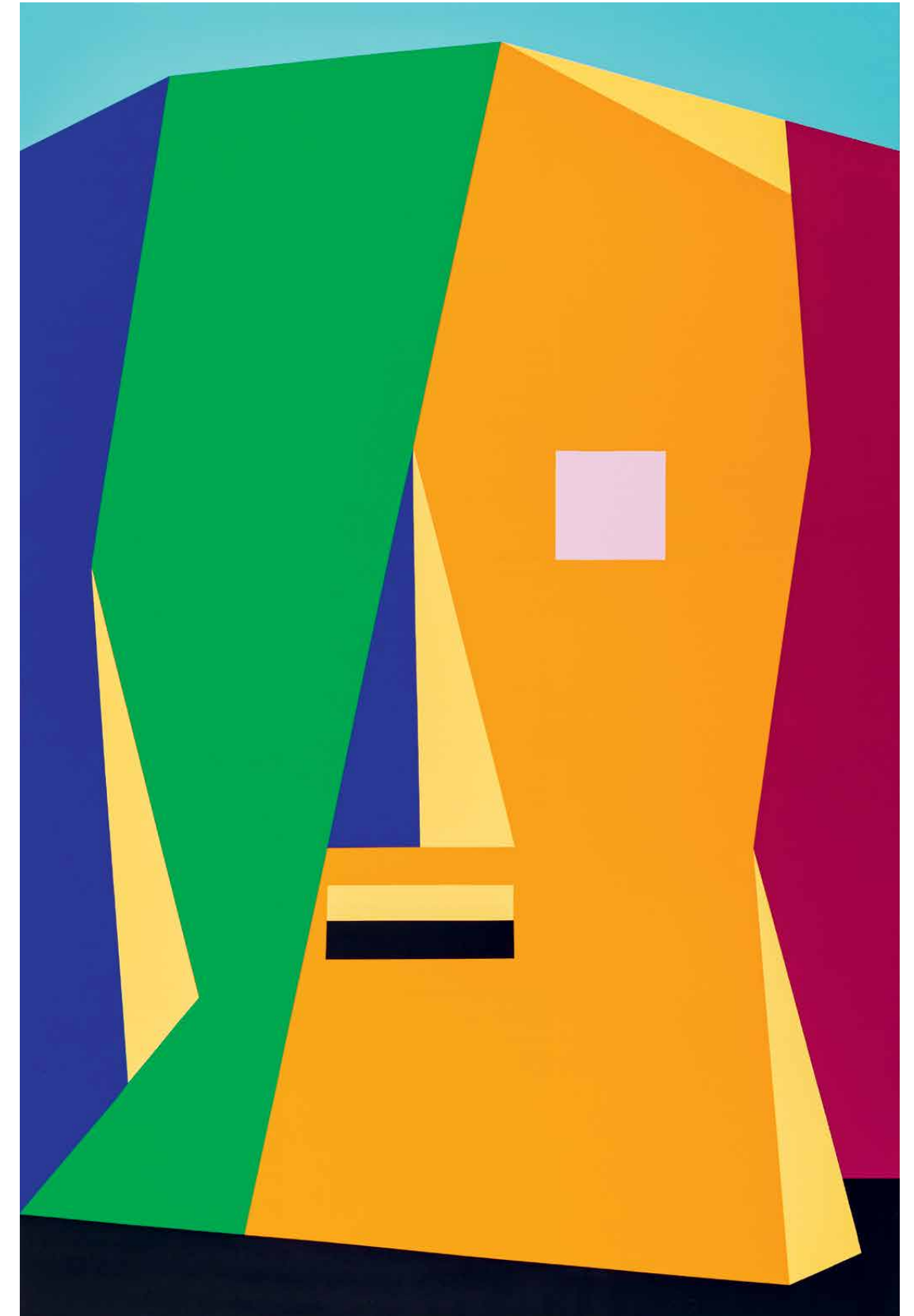
Eternal smile :)

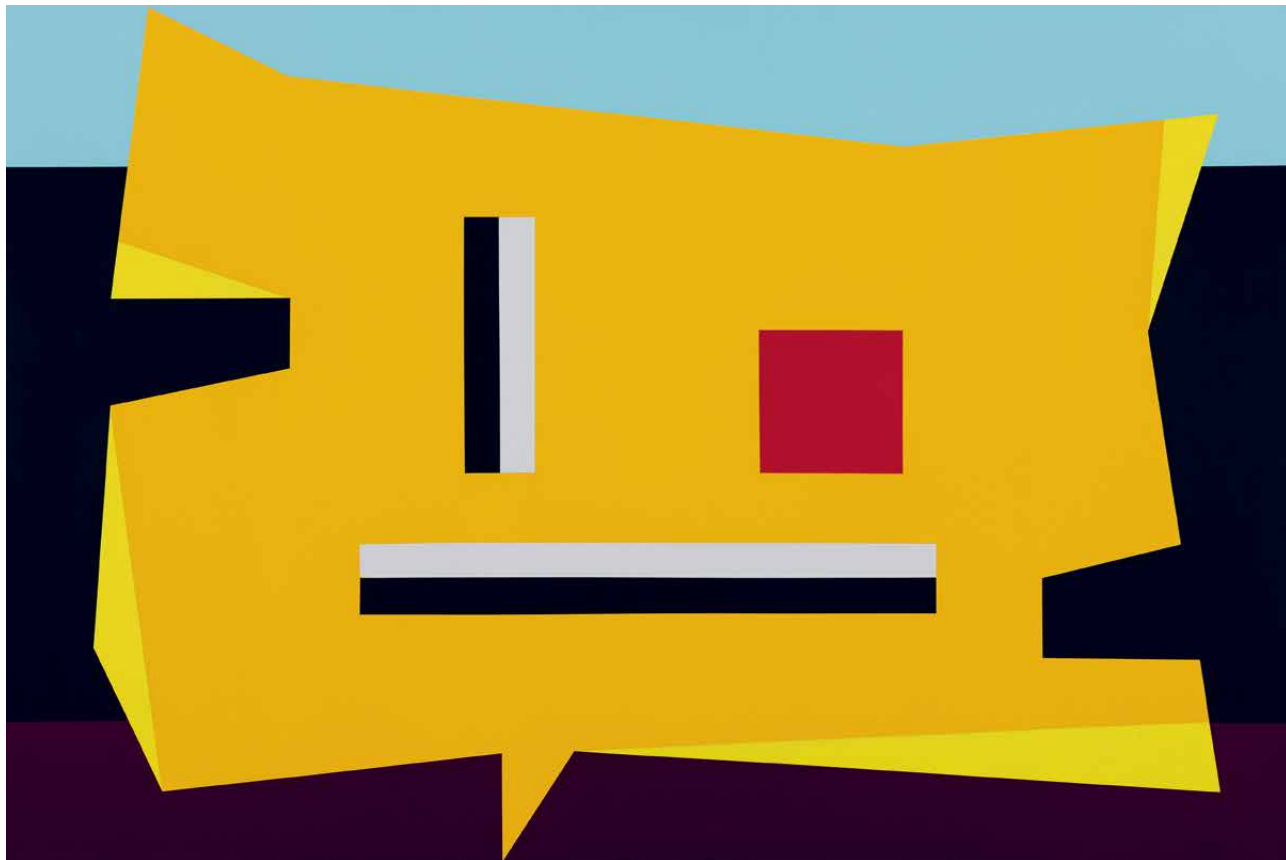
A neolitikumtól a posztinternet művészetig és vissza

Mucsi Emese

* Kepes György: *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, 6. o. ** Bellák Gábor: Beszélgetés Bak Imrével. In: *Hatvanas évek*. Főszerk.: Szabó Magda. Budapest, Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria, 1991, 181. o.

Bak Imre: *Helyzet VII.*, 2020, akril, vászon, 210 × 140 cm, © a művész és az acb Galéria jóvoltából, fotó: © Varga Somogyi Tibor / HUNGART © 2021





Bak Imre: *Helyzet I.*, 2020, akril, vászon, 140 × 210 cm, © a művész és az acb Galéria jóvoltából, fotó: © Varga Somogyi Tibor / HUNGART © 2021

Az okostelefonok képernyőjén sokszor lehet látni különleges, akár az egymástól legtávolabb eső regiszterekből származó képi együttállásokat is az applikációk változatosan rétegződő üzenetmegjelenítési módjai révén. Kinek ne ugrott volna már fel például a legszigorúbb munkahelyi e-mail olvasása közben egy hívásablak valamelyik családtag szívmelengető, mosolygós arcképével? Ezeknek a sajátos digitális kollázsoknak az adott pillanatban általában nem tulajdonítunk nagyobb jelentőséget annál, mint hogy akkor éppen egyszerre több irányból érkezik hozzánk az információ. Ha azonban kiemelünk egyet, és jobban megvizsgáljuk, az sokat elárul a korszakról, amiben élünk – és rólunk is. Őrületség lenne persze minden egyes képernyőfotót kielemezni, ugyanakkor egy ilyen együttállás megpillantása

segítséget adhat bizonyos összefüggések feltárásához, megértéséhez. Bármilyen furcsán hangzik, ez a Bak Imre legújabb, *Helyzet* (2020) című festményciklusáról szóló írás is egy kísérlet erre. A múlt héten a hódmezővásárhelyi Toronyai János Múzeum régészeti gyűjteményét bemutató részlegén bolyongtunk testvérekkel, barátokkal a kedves tekintetű idolkok, a több ezer éves Tiszai-kultúra maradványaiként fennmaradt kökénydombi Vénuszok és más, környékbeli leletek között. Épp lefényképeztem egy, a neolitikumból származó jó fej arcscedényt a telefonommal, amikor a szépen megkomponált fotóra egyszer csak ráúszott egy testvéri gyorsüzenet: kettőspont, zárójel bezárva, vagyis egy *szmájl*. Az abban a pillanatban egymásra rétegződött két kép keletkezési dátumai (Kr. e. 5. évezred; 2021) között

kb. hétezer év különbség volt, mégis ugyanazt és ugyanúgy ábrázolták: két pontból és egy vonalkából összeállított arcot. Ez a közös, univerzális őskép, a minimális jelek segítségével létrehozott arc jelenik meg Bak Imre *Helyzet* című műtárgyegyüttesének darabjain is. A stilizált arc része Bak Imre „sajátos szemiabsztrakt ikonográfiájának”;¹ időről időre visszatérő motívum az életműben. „*A népművészet ősi (elfelejtett) hagyományt őriz meg, elemeinek felhasználása (korszerűen) modern lehet*”² – írja Bak Imre a *Vizuális alkotás és alakítás* című, „képzőművészettel foglalkozóknak” ajánlott tankönyvében, amelyet a Népművelési Intézet³ munkatársaként dolgozott ki 1977-ben. 1973-tól állt alkalmazásban a Népművelési Intézet Módszertani Intézet Vizuális Művészeti Osztályán, amely Bánszky Pál⁴ vezetése



A szerző képernyőfotója a manapság gyakori jelenségről: egy váratlanul, például a múzeumban kiállított, neolitikum kori arcscedény fotózása közben a telefon képernyőjére beúszó kedves üzenetről.

alatt működött. Munkája a rábízott napi teendők és hivatalnoki feladatok elvégzése mellett a képzőművészeti program keretében megvalósuló reformpedagógiai kísérletekből, fejlesztésekből állt. A külföldi művészeti közeget és az új irányzatokat a lehetőségekhez mérten jól ismerő Bak számára a haladó értelmiségieket tömörítő Népművelési Intézet

igazi oázis volt. A pezsgő intellektuális légkörben a munkatársak folyamatosan frissítették egymás tudását a legújabb szellemi trendekről. 1973-ban Vitányi Iván aktív részvételével⁵ új szemléletű szemiotikai kutatások indultak, megalkult a Szemiotikai Munkabizottság.⁶ Az Intézet néprajzi osztályára ebben az időben szivárgott be a strukturalizmus és a népművészeti hagyományt újszerűen értelmező kulturális antropológia. A néprajzosok a népművészet mögötti ősi kultúrák nemzetköziségét hirdették.⁷ Bak Imre intézetbeli feladataival párhuzamosan végzett képzőművészi gyakorlatában ettől kezdve kapott egyre nagyobb teret a népművészeti hagyomány korszerű újraértelmezése. 1976-ban kis brosrúkat készített a témában: az avar csat motívumait és más népművészeti ornamentumokat felhasználva az ősi kultúrák jelhasználatát értelmezte bennük. Sajátos analízise során a népművészetben nem a felületet, nem a külsőségeket vizsgálta, hanem a jelekben kifejezésre jutó gondolatokra koncentrált. Ezzel párhuzamosan festészetében azzal kísérletezett, hogy a jelhasználat ősi formáját hogyan lehetne aktualizálni, és megpróbálta saját hard-edge technikájával együtt alkalmazni azt képein. A folklórelemek, a szemiotikai vizsgáldások és az absztrakt festészeti hagyomány fúzióját a *Nap-Ember-Arc* (1976) című munkáját is magába foglaló *Nap-*

Madár-Arc képsorozatában valósította meg,⁸ amelyben „geometria alapformákból épített sokértelmű motívumokat”.⁹ Bak Imre az intézetbeli szellemi áramlatok megismerése által a Zuglói Körben (Budapest, 1958–1968) szerzett, munkásságát meghatározó élményeinek jelentőségét illetően is megerősítést kapott. A Kört vezető Molnár Sándor révén találkozott Hamvas Béla műveivel, akinek szövegei, különösen a történeti ember és az archaikus ember világlátását elemző *Scientia Sacra*, alapvető olvasmányai közé tartoztak.¹⁰ A Népművelési Intézetben megismert strukturalista szemléletű szemiotikai kutatások, valamint az etnográfia és az antropológia újabb eredményeit a Hamvas Béla által leírt mélyebb, komplexebb őskori látás (archaikus ősképlátás, metafizikai létlátás) elméletével kombinálta.¹¹ A Zuglói Kör tagjaival emellett anyagokat gyűjtöttek a külföldi nonfiguratív festőkről és az Európai Iskola belső emigrációba szorított művészeiről. Személyesen keresték fel Kassák Lajost, Korniss Dezsőt, Losonczy Tamást, Gyarmathy Tihamért, Bálint Endrét. Legnagyobb hatással Korniss volt rájuk, akinek szemiabsztrakt képei erős formai azonosságot mutattak a hatvanas évek hard-edge festészetével, munkáit látva megtapasztalhatták „a tárgyias és az elvont”, illetve „a lokális és a nemzetközi kortárs művészet együttállását.”¹²



Bak Imre: *Őn-arc-kép I.*, 2017, akril, vászon, 210 × 280 cm, © a művész és az acb Galéria jóvoltából, fotó: © Varga Somogyi Tibor / HUNGART © 2021



Korniss Dezső: *Kántálók*, 1946, olaj, vászon, 60 × 85 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, HUNGART © 2021



Bak Imre: *Nap-Ember-Arc II.*, 1976, akril, vászon, 220 × 300cm, © a művész és az acb Galéria jóvoltából, fotó: © Varga Somogyi Tibor / HUNGART © 2021

A *Helyzet* sorozat darabjain ez a hatvanas évekbeli hatásokból is táplálkozó, a Népművelési Intézet-beli időszakban kimunkált, interdiszciplináris, spirituális megközelítés köszön vissza. Igaz, időközben Bak Imre más sorozatain is megjelent ez a stilizált arc vagy maszk mint központi motívum (pl.: *Őn-Arc-Kép*, 2017), de legújabb festményciklusát hetvenes évekbeli gyakorlatából kiindulva érdemes elemezni. A *Helyzet I.* című képen egy nagy sárga színfelületen jelenik meg három jel, amely egymáshoz való viszonyában arcként is olvasható. A 20–21. századi informatikai társadalom, az internet korában kétségkívül egy régi-új üzenetközvetítő alapegységet láthatunk benne: az emotikont.

Az érzelemjelek vagy szmájlik (mosolyikon, mosolykód) a lehető legtömörebben, a legkevesebb jel segítségével fejezik ki az adott érzelmet a számítógépek karakterkészletéből kiindulva; vagyis olyan karakterkombinációk ezek, amelyek a (tényleges vagy virtuális) billentyűzet, illetve grafikus jelek által jeleníthetők meg.¹³ Az emotikonok tehát az elsődleges írásbeliségből, annak írásjeleiből nőttek ki/át a másodlagos írásbeliségbe, ahonnan egyébként visszafelé is vezet út. „A jelenség páratlan szemiotikai érdekessége az, hogy az emberi kultúrában legfejlettebbnek gondolt alfabetikus írás ezekkel a jelekkel voltaképpen visszatér(t) az írásfejlődés kezdetéhez, a hieroglif írásához. Ugyanis a hieroglifa

tekinthető piktogramos (azonosítható képet tükröző ikonnak/szimbólumnak).”¹⁴ Használatukkal minden alkalommal ugyanazt a közös ösképet idézzük fel, amely a régészeti leleteken, a népművészet által továbbörzött motívumokban is megmutatkozik. Bak Imre ezzel a *Helyzet I.* című festményén megfigyelhető utalással az archaikus ösképet elemző és újraértelmező gyakorlatát bekapcsolja a kiberjelenségek által befolyásolt, kortárs globális kultúrába,¹⁵ és egyszerűsmind a World Wide Web logikájából és képi világából táplálkozó posztinternet művészet¹⁶ keringésébe, amivel a korábbiaktól eltérő módon világít rá arra, hogy ez a képalkotói gyakorlat mindig aktuális, tehát időtlen.¹⁷

A szöveg a *Kísérletek egy sivatag beültetésére – Bak Imre munkássága a Népművelési Intézetben (1974–79)* című szakdolgozatom felhasználásával készült.

1 Fehér Dávid: Analógiák... Jelentés/rétegek Bak Imre művészetében. In: *Bak Imre. Aktuális időtlen. Egy életmű rétegei 1967–2015*. Szerk.: Fehér Dávid. Tudományos katalógus. Paks, Paksi Képtár, 2016, 64. o. 2 Bak Imre: *Vizuális alkotás és alakítás*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1977, 30. o. 3 A hetvenes évek átalakuló közművelődési rendszerében az alapintézményként számon tartott művelődési otthonok szakmai-módszertani központja a két évtizedes múlttal rendelkező, megújuló Népművelési Intézet volt. Az intézményi illetékessége ekkorra már nemcsak az amatőr művészeti mozgalmak segítésére és az előadó- és vizuális művészeti rendezvények koordinálására vonatkozott, hanem a közművelődés minden ágára kiterjedt: országos tanácsadást és szolgáltatást biztosított. Valóságos sziget volt, a szakmai kezdeményezések védőőrnője, ahol a progresszív értelmiségiek szabadon dolgozhattak, és ahol inspirációt kaptak, hogy egyéni elképzeléseiket megvalósítsák. Az alulról induló közművelődési koncepciók támogatása a Népművelési Intézetet 1972-től vezető Vitányi Iván (1925–2021) szociológus, esztéta, politikus programjának szellemében alakult. Vitányi a kultúra kutatására – az igények, hatások, kezdeményezések stb. felmérésére – állami felkérésre új tudományos osztályt létesített. A frissen alakult osztály és az egész reformprogram új embereket kívánt, így az alkalmazotti gárda mintegy negyven fiatal munkatárssal bővült. 4 Bánszky Pál (1929–2015) művészettörténész, néprajzkutató. 5 Vitányi Iván ír szellemi önéletrajzában arról, hogy saját érdeklődése mentén az észlelés, a fiziológiai folyamatok, a pszichológia egyetemes megállapításaitól hogyan jutott el a strukturáliszmusig és a szemiotikai kutatásokig, és hogyan ismerte fel annak fontosságát az interdiszciplináris kultúrakutatásban: „Annak a kornak ez volt az aktuális nyugati szellemi forradalma. [...] csakhamar összejöjtünk. Nyelvészek, filozófusok, szociológusok, pszichológusok, irodalmárok, művészettörténészek, zenészek, néprajzosok. Olyanok, mint Lendvai Ernő, Szépe György, Petőfi S. János, Beke László, Németh Lajos, Zoltai Dénes, Mérei Ferenc, Pléh Csaba, Voigt Vilmos, Hankiss Elemér, Székely György, Bíró Yvette, Hoppál Mihály, Greguss Pál, Buda Béla, Kelemen János, Horányi Özséb, Csuri Károly. Elkezdtünk szervezkedni. Konferenciákat tartottunk, kiadványokat szerveztünk és adtunk ki. Külön szemiotikai munkacsoportot alapítottunk a tudományos akadémián. Megnyertük elnöknek Szabolcsi Miklóst, én lettem a titkár. Helyet kaptunk a TIT-ben, Kossuth Klubban. Külföldi kapcsolatokat építettünk. Egyik konferenciánkon itt volt Umberto Eco is, majd én is voltam Milánóban, egy általa szervezett összejövetelen, nála is laktam.” In: Vitányi Iván: Önarckép – elvi keretben. Szellemi önéletrajz. Celldömölk, Pazu-Westermann, 2007, 40–41. o. 6 „Az 1973-ban megalakult és 1976-ban újraalakult Szemiotikai Munkabizottság rendszeresen rendezett kisebb méretű munka-értekezleteket, amelyeken a hazai szemiotikai kutatás szempontjából fontos és időszzerű kérdések kerültek különböző oldalról megvilágításra. E munkaértekezletek immár hagyományosan interdiszciplináris jellegűek, és [...] időszzerű vitakérdéseket vetnek fel. Az eszmecsereik alkalmával sokszor hangosabb a nézetkülönbség, mint az egyetértés – hogy azután a későbbiekben, a résztvevők további munkája során rendszerint megtörténjen az ellenvélemények gondos mérlegelése, és valamilyen módon sokoldalúbbá, körültekintőbbé válják majd minden vitaközzé álláspontja. A hazai szemiotikai kutatás kezdeteitől fogva arra törekedtünk, hogy a szemiotikát társadalomtudományként műveljük: utaljunk a jelek és jelrendszerek társadalmi eredetére, funkciójára. Emiatt még inkább szükség van arra, hogy időnként találkozzanak a különböző tudományterületek képviselői, kicseréljék elgondolásaikat, megvitassák a kutatások újabb eredményeit, [...] és ilyen módon a további kutatási feladatokat is érintsék. Ezek a célok vezették a munkabizottságot, amikor 1976. november 26-án, a Népművelési Intézetben egész napos vitaülést rendezett A társadalmi kommunikáció és a kultúra elméletének újabb szemiotikai problémái címmel.” Lásd: Hoppál Mihály – Horányi Özséb – Kelemen János – Radics Katalin – Vitányi Iván – Voigt Vilmos: *Jel és jelentés a társadalmi kommunikációban*. Budapest, MTA Szemiotikai Munkabizottság Népművelési Intézet Kutatási Osztály, 1977 7 „Képzőművészeti/Művészeti Osztály. 1974-től 79-ig dolgoztam ott. Az intézetnek volt egy másik része, amit Vitányi Iván vezetett. [...] ahol szociológiai kutatások mellett mindenféle egyébbel foglalkoztak. Ugyanazon az épületen belül dolgoztunk, ezért kapcsolatban is álltunk egymással. Nagyon intenzív szellemi mozgások voltak. Akkoriban a strukturáliszmus megjelenése Magyarországon is egy izgalmas újfajta szemléletet jelentett – konkrétan a mi osztályunkon belül is, ahol a néprajzosok is dolgoztak. A kulturális antropológia egy másfajta szemlélettel szembeálltunk. A néprajzos gyakorlat korábbi, hagyományosabb módszerei mellett/helyett a kulturális antropológia újabb feldolgozási szempontjai is bevezetésre kerültek az akkor izgalmas munkába, aminek célja volt, hogy a népművészeti hagyományt értelmesebben, korszerűbben értelmezze. Kereste az utat, hogy hogy lehet a hagyományt életszerűvé tenni, a mindennapi életünkkel kapcsolatba hozni.” In: Mélyi József – Mucsi Emese: *Beszélgetés Bak Imrével* 2012. december 13-án 8 „Tehát az ősi kultúrák felhasználását értelmeztem, amelyek nem erre a dualisztikus modern európai gondolkodásra hasonlítanak, hanem egy teljesen másfajta elképzelés. Az analógiás gondolkodásmód jellemzi ezeket a kultúrákat, ezt már Hamvas Béla is elemezte. Akkor azzal kísérleteztem, hogy a felhasználatnak azt az ősi formáját hogy lehetne aktualizálni. Végül megpróbáltam ezt a saját hard-edge technikámra áttenni.” Mélyi – Mucsi 2012 9 Fehér 2016, 56. o. 10 „A főiskola után Molnár Sándor zuglói lakásába járkáltunk össze [...]. A közelben lakott Hamvas Béla, időnként átjött és akkor beszélgettünk. Az akkor még csak kéziratban lévő tanulmányait is kölcsönadta, ezeket lemásoltuk, majd egymás közt osztogattuk. Hamvas Béla írásai engem egy életre meghatároznak.” Mélyi – Mucsi 2012 11 Lásd: Fehér 2016, 56. o. 12 Lásd: Szántó István: A népi kultúra metamorfózisa. A népi díszítő- és tárgykultúra megjelenése a magyar képzőművészetben. DLA-értekezés. Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola, 2019, 141–142. o. 13 Veszelszki Ágnes: Érzelemkifejezési módok a digitális kommunikációban: emotikonok és reakciógifek. In: *Magyar Nyelvőr*, 2015/1., 74–85. o. 14 Balázs Géza recenziója Bódi Zoltán – Veszelszki Ágnes: Emotikonok. Érzelemkifejezés az internetes kommunikációban című könyvéről. (Budapest, Magyar Szemiotikai Társaság, 2006). In: *Magyar Nyelvőr*, 130/4., 502–503. o. 15 Vö. „Az értékes hagyomány mindig időszzerű lehet, de a hagyományelemek (pl. elfelejtett) új megjelenési formáikban mindig korszerűek kell legyenek. A felületi, a változó nehezen válik hagyománnyá (időszzerűtlen lesz). Az elfelejtett (az ősi) hagyomány és az ismeretlen új egyformán lehet modern.” In: Bak Imre: *Vizuális alkotás és alakítás*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1977, 30. o. 16 „A poszt-internet definiálásában épp az internet mindenféle rögzítésnek ellenálló természetéből fakadóan nincs konszenzus. Az art bloggerek jellemzően csak egy dologban egyeznek meg: ha szembe jön veled, felismered! Annyi biztos, hogy ez történik most, határai pedig – érthető módon – még képlékenyek.” Német Szilvi: OK Computer. A nagy poszt-internet art összefoglaló. In: *Artmagazin Online*, 2015. szeptember 30. 17 „Bak Imre művészetének nemcsak tárgya az analógiákon alapuló öslátás, hanem az életmű szakaszokra bontható egésze is felfogható (belső és külső) referenciákra épülő analógiák komplex szövődéseiként: sajátos gondolatmenetként az absztrakció és a (képi) reprezentáció történetéről, mibenlétéről és változó kontextusairól, mely a jelenség születését és szertefoszlását, a jelentés mint jelenség nyitott kérdéseit kutatja. A művek kételyekkel teli, aktuális időtlen válaszlehetőségeknek tűnnek, ám – ahogy Bak Imre idézi egyik esszéjének mottójában Martin Heideggert – »az igazi kérdést a válasz nem szünteti meg.«.” In: Fehér 2016, 92. o.

Rend, tisztaság és érzékenység. Kortárs geometrikus-konstruktív tendenciák

Lépold Zsanett



Robitz Anikó: *Woven Mirror 03 (Fonott tükör 03.)*, 2019, fotó, vászon, műbőr, 100 × 100 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021

Rend, tisztaság és érzékenység.
Kortárs geometrikus-konstruktív tendenciák

Három női alkotó, akik újfajta látásmódot, újszerű érzékenységet hoztak a magyar képzőművészeti színtérre. Modernista hagyományokon nyugvó törekvéseikkel, a konstruktív-geometrikus irányzat jellegzetes jegyeivel a valóság megtapasztalásának járatlan útjait keresik és találják meg a szigorú rend és a lágy vonások ötvözésében. Sebestyén Sára és Robitz Anikó a fotográfia lehetőségeit kibontva hozzák létre építészeti eredetű, de nem építészeti témájú fotóikat, s a médium hagyományos kereteiből kilépve rögzítenek egy új valóságot. Horváth Lóczy Judit is ezt teszi: elemeire bontja a világot, majd megalkot belőle

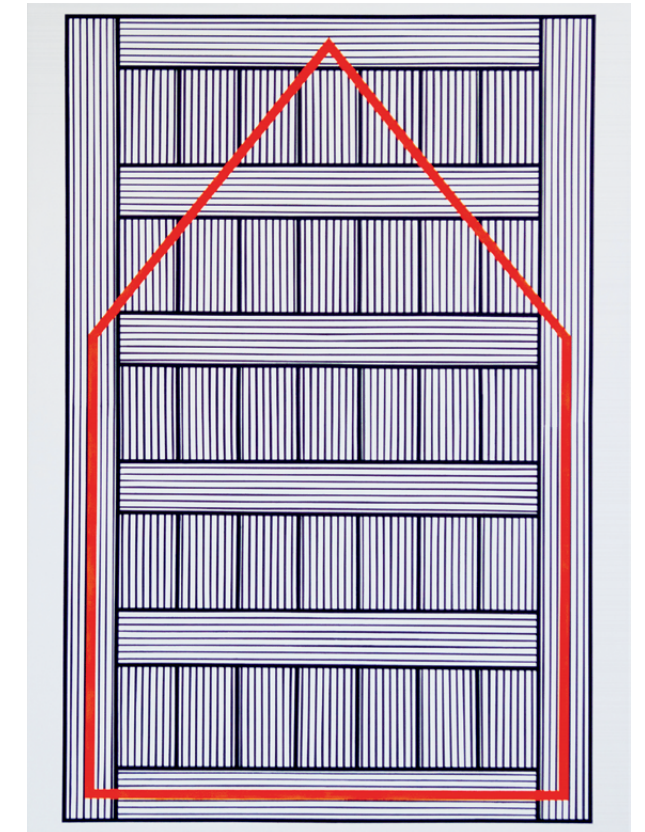
valami meglepőt, szokatlant. Hasonló eszközök, hasonló törekvések ezek, ahol fontos szerep jut a részleteknek, a textúráknak, az arányoknak és nem utolsósorban a rendnek. Lírai, érzékeny módot kínálnak a világ egy másik perspektívából való megismeréséhez és megértéséhez. Sebestyén Sára fotográfiái a mindennapi élet kérdéseit helyezik középpontba, amelyet a művész az épített környezet és a tárgyvilág rejtett vagy éppen jól látható esztétikáján keresztül ragad meg. Az utcán, a hétköznapiakban is fellelhető részletek kiemelésével, a fény és árnyék játékaival teremti meg mikrokozmoszait, amelyek hol egy felismerhető tárgy-

együttesben, hol egy megfjejtethetlen textúrában rejlenek. Egyszerre analitikus és szenzuális szemléletmódja belsőépítész háttéréből eredeztethető. Ez a ketősség, a mérnöki pontosság és a lágy harmónia keresztezése adja művei essenciáját: a konstruktív-geometrikus irányzat szigorú, tiszta szerkesztettségét vegyíti a színek, formák és fények finom játékával. S ugyanez jellemzi a fotókon megjelenő tereket is: ugyan a képmező egyes részei síkként hatnak, mindig akad olyan komponens a képeken, amely térbe helyezi a látványt – akár egy porózus textúra, akár egy sokatmondó árnyék.

Sebestyén Sára: *Választóvonal*, 2018, giclée print, 66 × 49,5 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021

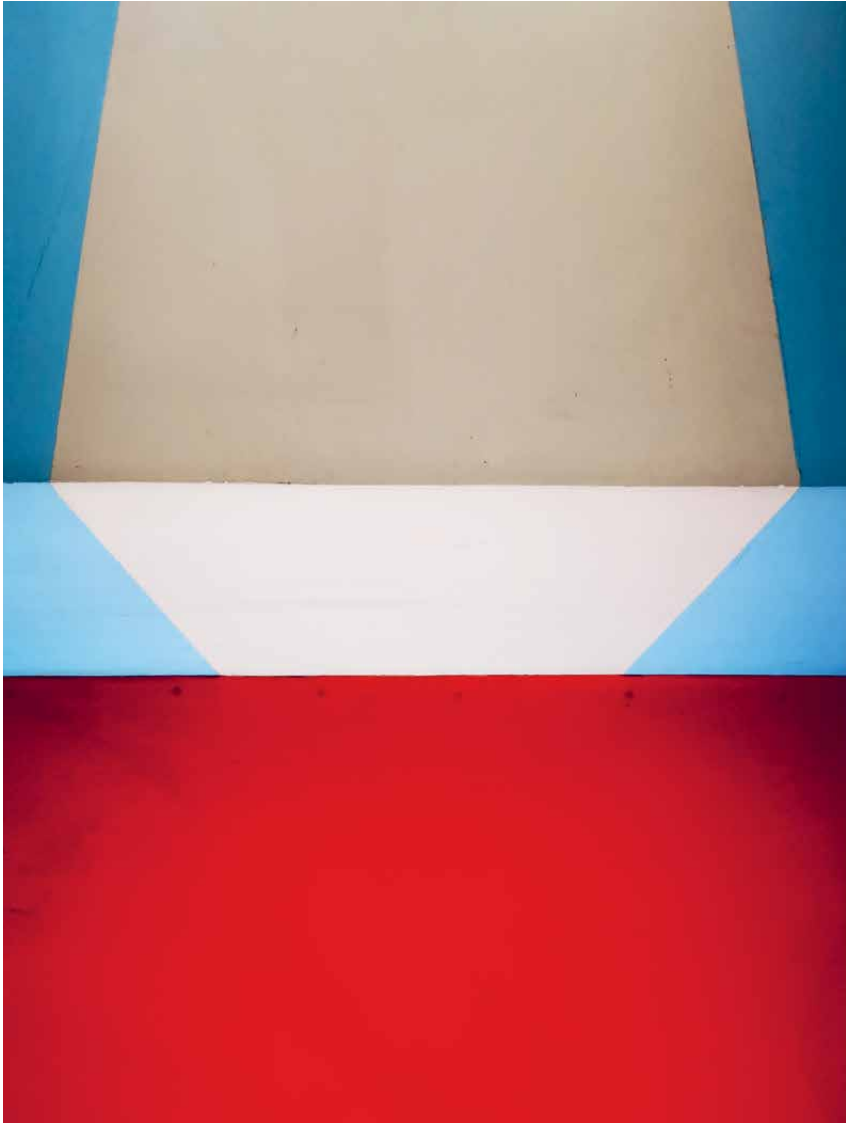


Horváth Lóczy Judit: *Monotonous work, humble work, unseen work (Monoton munka, alázatos munka, láthatatlan munka)*, részlet a *Try to Be a Good Mother (Próbálj jó anya lenni)* sorozatból, 2019, akril, vászon, 130 × 180 cm, © a művész jóvoltából, fotó: © Spingár Anita / HUNGART © 2021





Sebestyén Sára: *Új nap*, 2021, giclée print,
50 × 50 cm, © a művész jóvoltából /
HUNGART © 2021

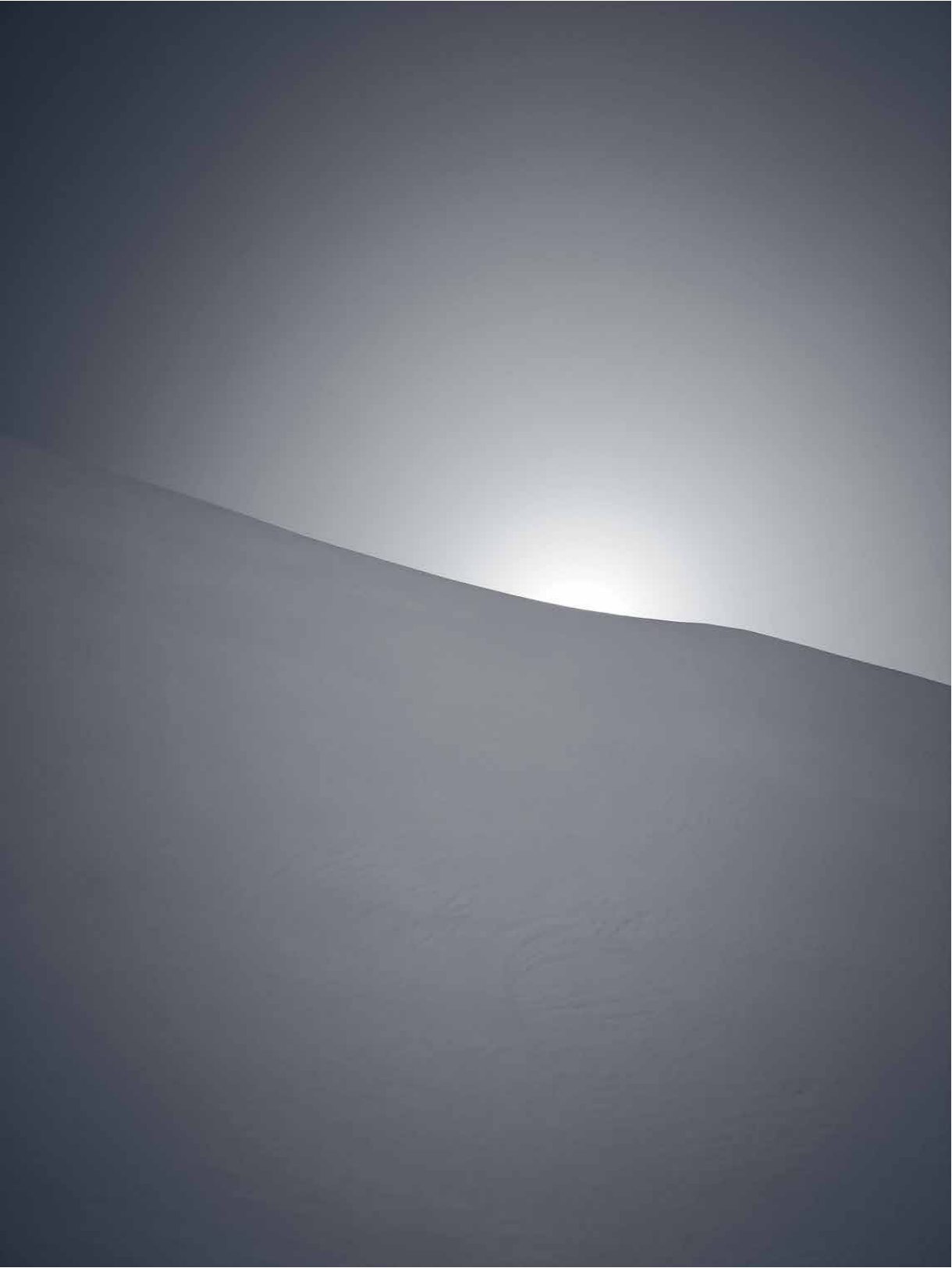


Sebestyén Sára: *Életerő*, 2019, giclée print,
66 × 49,5 cm, © a művész jóvoltából /
HUNGART © 2021

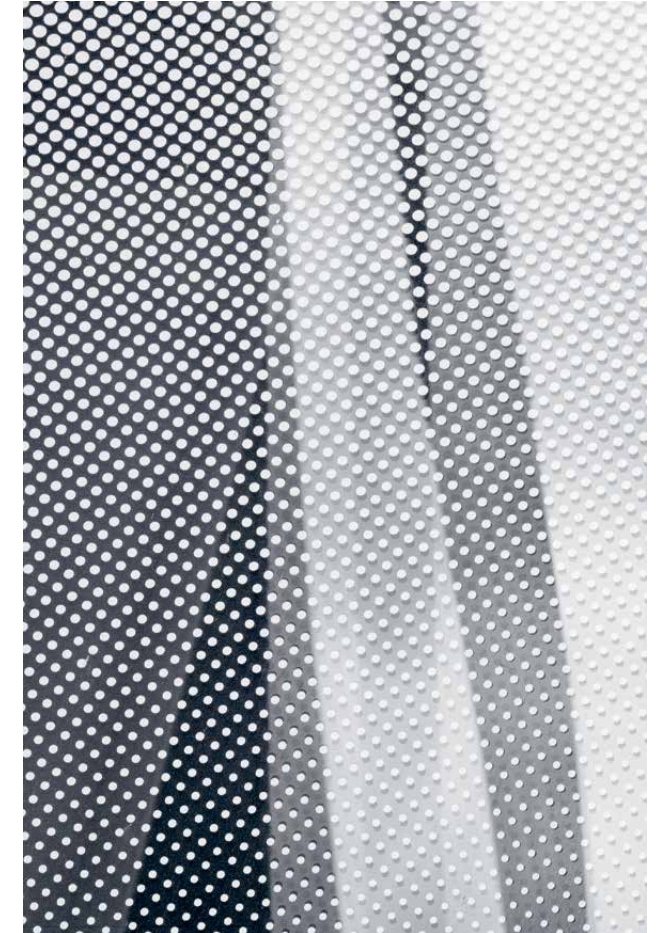
A képi redukció fontos összetevője munkáinak – különféle mértékben (és léptékben) jelenik meg. Egyes műveinél – mint az *Egyenesen át* és a *Tökéletesen könnyű lélek* – a megfelelő távolság adja meg a látottakat a kivehetetlenségig redukáló minimalizmust: csak éleket és fényeket látunk, ráadásul színek nélkül. Más munkák festészeti kompozíciós rendről tanúskodnak (például az *Életerő* vagy az *Interakció*): ekkor a fotózott tárgy textúrája az egyedüli, amely beazonosíthatóvá teszi az absztrakt kép mögött megbúvó „valóságot”. Közben pedig akadnak a fantáziának kevesebb

teret engedő fotók – az *Olvadozó képzelet* és a *Választóvonal* tartozhat ide – is: ismerős, de mégis ismeretlen terek és tárgyak rajzolódnak ki fekete-fehér, árnyékok uralta képein. Robitz Anikó szintén a fotográfia médiumán keresztül absztrahálja a világot, s az ő „fotóalanyai” is az épített környezetben megbúvó apró részletek, textúrák és a köztük lévő viszonyok. Az ő célja azonban – szemben Sebestyén Sára munkáival – a felismerhetetlenségig komponálni képeit, hogy az ábrázolt elveszítse kapcsolatát a valósággal, új szubsztanciát hozva létre. A geometrikus alakzatokká

egyszerűsített építészeti elemek, faktúrák, textúrák sokszor egyáltalán nem vagy csak nagyon apró, rejtett részleteikben emlékeztetnek valódi szerepükre. Robitz egyes fotói monokróm festményekként hatnak, a távolból még ecsetvonásokat is láttatni engednek (mint a *One hour photo, London* [*Egyórás fotó, London*] vagy a *Bagan, Myanmar* [*Bagan, Mianmar*]): a hosszú záridejű képrögzítés vagy a lencsevégre kapott textúra adja meg plasztikusságukat – persze közelebb lépve a képhez nyilvánvalóvá válik, hogy sík felülettel állunk szemben. Akadnak a fotográfia archaikus technikáit



Sebestyén Sára: *Egyenesen át*, 2020, giclée print, 66 × 49,5 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021

Robitz Anikó: *One hour photo, London (Egyórás fotó, London)*, 2010, giclée print, 100 × 65 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021Robitz Anikó: *Moscow, Noviy Arbat (Moszkva, Új Arbat)*, 2015, giclée print, 100 × 65 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021Robitz Anikó: *Graz*, 2012, giclée print, 100 × 65 cm, © a művész jóvoltából / HUNGART © 2021

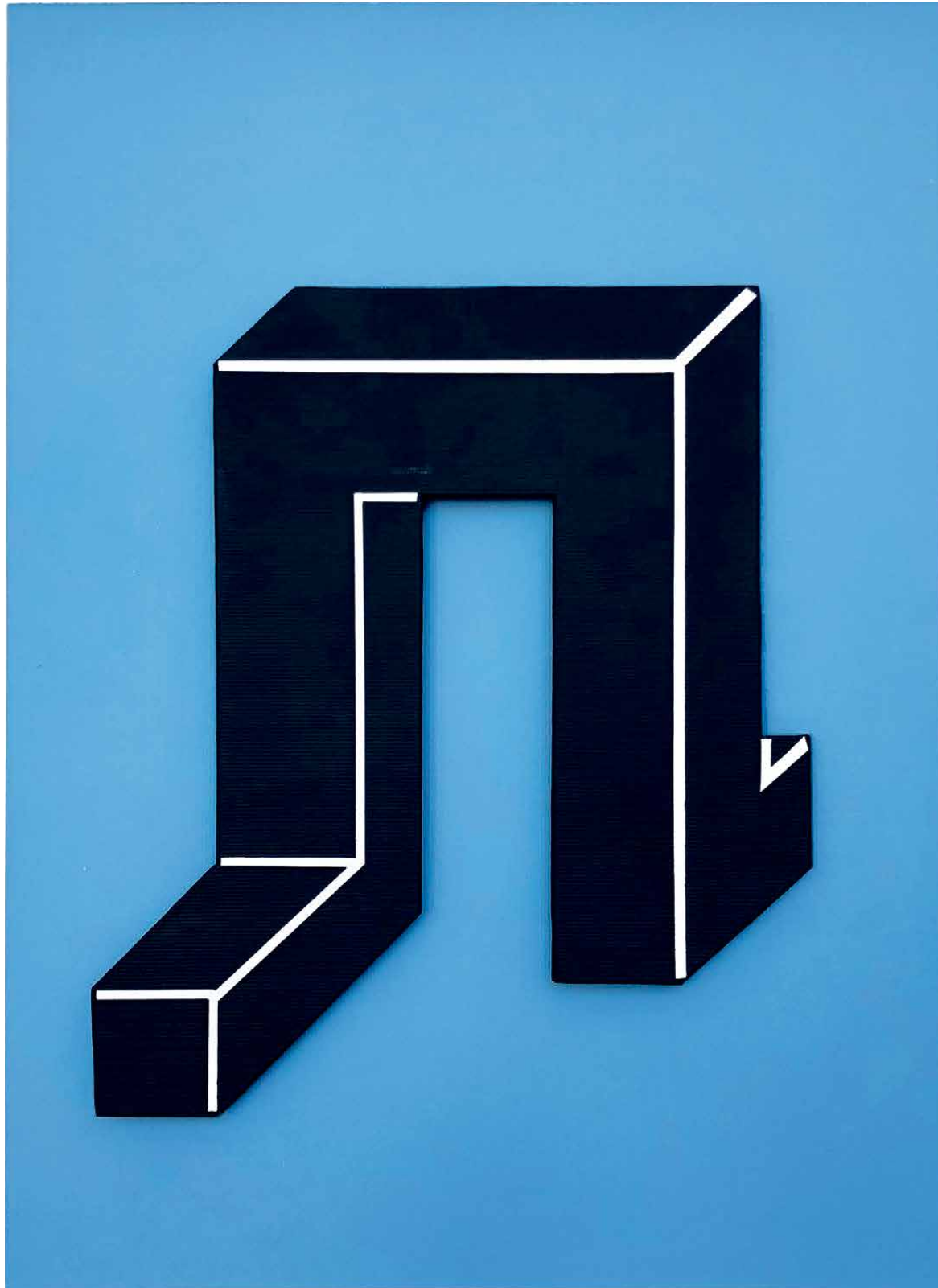
eszünkbe juttató képei is: ilyenek a fotogramok minimalista kompozícióját és a szuprematista festői hagyományt is megidéző munkái (akár a *Moscow, Noviy Arbat [Moszkva, Új Arbat]* vagy a *Strasbourg, Campus Universitaire [Strasbourg, Egyetemi kampusz]*).

A játék a textúrákkal gyakran rászter-szerű felületeket eredményez, amelyek egyrészt a pop-art sajátos képi világára hajaznak, másrészt az op-art szemfény-vesztő, illuzionisztikus hatását is magukon hordozzák – ilyen többek között a *Graz*. De nemcsak a térbeliség kap fontos szerepet műveinél, hanem az arányok

is: azzal, hogy egyes részleteket felnagyít, megváltoznak az arányok, így az ábrázolt és a szemlélő közötti viszony is. Erre a viszonyra reflektál a *Woven Mirror (Fonott tükör)* sorozata is, amelynél a fotográfus – szokatlan módon – kilép a térbe. A vászonra nyomtatott fotókból és tükröződő felületű műbőrből összefonnott képeken már nemcsak alakzatok, hanem mi magunk, a nézők is megjelenünk – torzulásokat mutató, kicsinyített képmásunk formájában.

Horváth Lóczy Judit hasonlóképp szemléli a világot, mint Sebestyén Sára és Robitz Anikó, csak épp gyakran gondol-

kodik térben. A valóság alkotórészeire bontása az ő esetében is kulcsfontosságú: életének történéseit sűríti geometrikus alakzatok kompozíciójába. Erős érzelmi töltetű – gyakran az anyasággal és a gyerekneveléssel kapcsolatos – gondolatait színes, könnyed, játékos képi elemekként jeleníti meg, majd helyezi el a térben. Művei a festészet, a szobrászat és az építészet, dizájn határmezsgyéjén állnak, ami elsősorban a két- és háromdimenziós formák variálásából következik. Nem meglepő, hogy ilyen vizuális kódokban mutatja be saját belső világát, hiszen korábban tájépítészmérnökként



Horváth Lóczy Judit: *Let me play II (Hagyj játszani II.)*, 2021, akril, vászon, kartonpapír, rétegelt falemez, 40 × 30 cm,
© fotó: a művész jóvoltából / HUNGART © 2021



Horváth Lóczy Judit: *Weaker (Gyengébb)* sorozat, 2017, akril, MDF lap, 6 db, egyenként 28 × 41 × 3 cm,
© a művész jóvoltából, fotó: © Halász Jácint / HUNGART © 2021

működött; képein a tervrajzok hűvös szikársága találkozik a növényvilág organikus szabályszerűségével. A dimenziók változtatása, a játék a térbeliséggel központi szerepet kap műveiben, ehhez használja néha a trompe-l'œil festői hagyományát: egyes formázott vásznak közepén lyukakat és beékelődéseket vagy épp toldásokat vélünk látni, de más festészeti technikával is képes elérni a kívánt illúziót (például a *Let Me Play [Hagyj játszani]*).

Többnyire alapformákkal és -színekkel operál ugyan, amelyek megadják a struktúrák szigorú rendjét, mégis feloldja ezeket egy-egy ferde vonallal vagy réssel. A fegyelem megbomlása ellenére megmarad a harmónia: a szegmensek szabályos

struktúráján belül nem keletkezik feszültség. A drasztikus redukció mellett időnként helyet kapnak felismerhető motívumok is – ilyen például a házak két-dimenziós sziluettjét megjelenítő sorozat, a *Try to Be a Good Mother (Próbálj jó anya lenni)*. Egyes munkáinak (mint a *My Life [Életem]* vagy a *Weaker [Gyengébb]* sorozat) élénk színei és markáns kompozíciói a posztmodern dizájn, különösen a Memphis csoport bútorainak esztétikáját idézik meg.

Egyre több olyan kiállítással, kezdeményezéssel találkozhatunk, amelyek a művészettörténetből vagy a kortárs művészettírásból kimaradt női alkotókat helyezik előtérbe – gondoljunk csak a Pompidou idei nagyszabású kiállítására

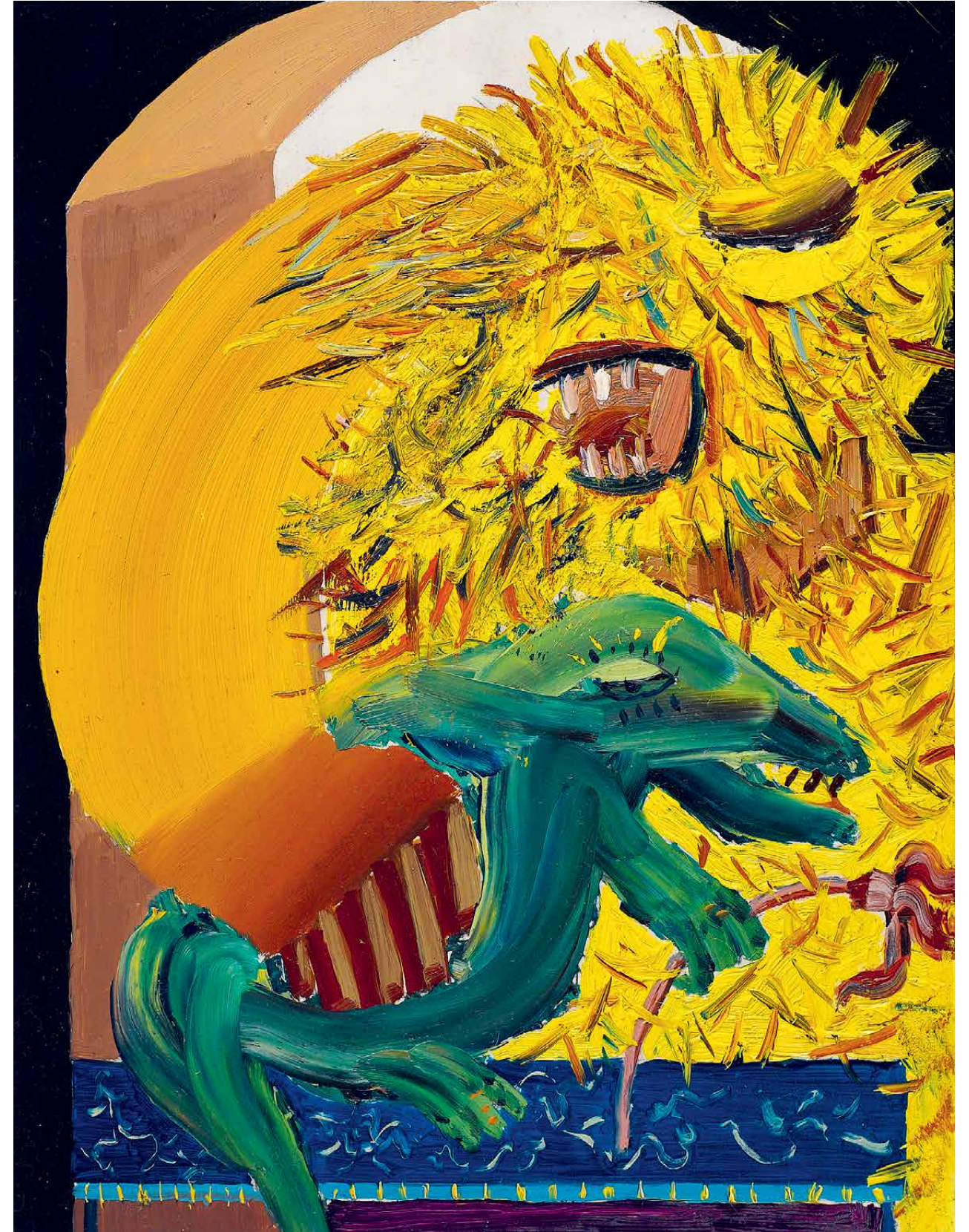
(*Elles font l'abstraction*, vagyis *Az absztrakció művelői*), ami átírta az absztrakció férfi központú történetét, vagy a közép- és kelet-európai nőművészeket összegyűjtő Secondary Archive-ra. Ma már nyilvánvaló, hogy az absztrakt művészet nem (és soha nem is volt) férfi privilégium, s ez nem csak emancipációs kérdésként fontos: az itt bemutatott kortárs női alkotók jól példázzák, hogy a geometrikus-konstruktív irányzat utörőinek szigorú, kötöttebb geometriára épülő formanyelvét miképpen lehet feloldani egyszerre analitikus és emocionális, érzékeny szemlélettel.

2018-as hír volt, hogy gazdát cserélt az akkor már épp kimúlóban lévő KOGART Ház melletti, előzőleg az úgynevezett Arany múzeumnak helyet adó Andrássy út 110. alatti épület. Nem sokra rá kiderült, hogy hamarosan megkezdí működését egy kortárs művészeti központ. Az egész akkor kezdett igazán érdekessé válni, amikor összeállt, hogy ide szerződött művészeti vezetőnek Zsikla Mónika, mégpedig Csillag Eszter mellé, aki régóta Hongkongban élő művészettörténész. Az a hírbomba még azóta sem robbant, hogy az egész mögött egy nemzetközi cégbirodalom leginkább Bond-lánynak kinéző örökösnője áll, aki pár éve azzal szerepelt a világ összes orgánumának híreiben, hogy elrabolták és felfoghatatlan összegű váltságdíjat követelnek érte. Most azonban ez csak mellékszál, számunkra inkább az az érdekes, hogy a mindenki által csak Queenie-ként emlegetett Rosita Law Londonban tanult, és tanulmányai befejeztével teljesen friss szemmel nézett szét a kortárs művészeti világban. A magyar művészeti életnek remélhetőleg jót tesz majd ez a friss figyelem. Mindenesetre szeptember végén Budapesten kortárs művészeti központ nyílt, a Q Contemporary. Ennek kapcsán kérdeztük Csillag Esztert és Zsikla Mónikát, az új intézmény két vezetőjét.

Q, azaz a holnap markában

Topor Tünde

XY_now, Q_now. Alin Bozbiciu, Bozó Szabolcs, Klára Hosnedlová, Jakub Hubálek, Simon Iurino, Keresztes Zsófia, Genti Korini, Tincuța Marin, Nemes Márton, Kateřina Ondrušková, Mircea Popescu, Șerban Savu, Kamen Stoyanov, Szinyova Gergő, Varga Ádám, Artem Volokitin, Natalia Zaluska, Q Contemporary, Budapest, 2021. december 31-ig





A Q Contemporary Andrassy úti épülete, © Q Contemporary

Artmagazin: Hogyan jött létre a Q Contemporary?

Csillag Eszter: Queenie Rosita Law alapította a Q Contemporaryt, aki maga is művészetet és dizájnt tanult Londonban. Közép- és Kelet-Európában járva látta, hogy itt rengeteg nemzetközi szinten ismeretlen tehetség alkot. Így jött az ötlet, hogy ezt a családjá által vásárolt épületet a közép-kelet-európai kortárs képzőművészet – ez kb. a hatvanas évektől napjainkig tartó, több művészgeneráción átívelő időszakot jelenti – bemutatásának dedikálja. A kiállítótér tehát Budapesten van, de Queenie hongkongi, így nyilván a régió kívül is csináltunk már és tervezünk is projekteket, kiállításokat.

Van a háttérben valami speciális kötődés Magyarországhoz, illetve a régióhoz? Vagy az ide települést tényleg csak ez a ráismerés motiválta?

Cs. E.: Igen, csak ez a ráismerés az ok: hogy az itteni tehetségek miért nem ismertek külföldön, és a lehetőség, amit egy új intézmény jelenthet. Queenie szereti az ismeretlent és az újat. Másrészt ami a közép-kelet-európai művészetet jellemzi, ami az itteni szintéren történik, hasonlít valamennyire a kínai kortárs művészetben történetekhez. Őt egyébként már fiatal korától kezdve érdekelt a művészet – az édesapjával rengeteget utaztak, közben nézték az épp aktuális kiállításokat. Ami nem teljesen tipikus,

mert Hongkongban nincs művészetoktatás, és a művészetpártolás sem igazán jellemző. Queeniék családjá az egyik legprominensebb család Hongkongban, de egész Kínában is jelentősnek számítanak. A szülői támogatás meghatározó volt abban, hogy grafikát tanuljon a Saint Martinson Londonban. Egyébként Queeni-nek vannak más, dizájnnal vagy grafikai projektekkal foglalkozó cégei is. Valahogy ő mindig ebben a miliőben élt, első önálló projektjeként art bookokat, művészkönyveket adott ki Szingapúrról és Hongkongról – ezekben a turisztikai könyvekben a különböző nevezetességeket egy-egy felkért művész rajzolta meg. Gyűjteni is elkezdett, az évek során ebből az anyagból nőtt ki a Q Contemporary –

idővel letisztult a profilja, majd létrejött ez a tulajdonképpen nonprofit kiállítótér Budapesten. És azért épp itt, mert a többi közép-kelet-európai országhoz képest Budapest rendelkezik a legfejlettebb kortárs művészeti ökoszisztémával, így stratégiaileg tökéletes helyszín: könnyű ideutazni, majd innen továbbutazni a körülöttünk lévő országokba.

Hogyan fog működni a ház?

Zsikla Mónika: A fő profilt és a fő programokat a kiállítások jelentik majd. Van három kiállítótér, egy lent és kettő fent – hamarosan az alagsort is használatba vesszük, projectroomként. De a lényeg a három kiállítótér. A kiállítások a saját gyűjteményi anyagunkból is összeállhatnak vagy különböző együttműködések során ki is egészülhetnek majd, de lesznek vendéghiállítások is – mint most épp a Leopold Bloom Award idei anyaga –, melyek a helyszínt az egyes válogatások igényei szerint alakítják. Kooperációk is megvalósulhatnak, illetve sorozatok felépítésében is gondolkodunk. Tervezzük például a régió nagy gyűjteményeinek bemutatását, aminek első része a Spengler-Somlói-gyűjtemény anyagából válogat

Artem Volokitin: *Operating Manual 1.2 (Használati útmutató 1.2)*, 2018, olaj, vászon, 150 × 200 cm, © Q Contemporary / HUNGART © 2021

majd. A konkrét nevek még titkosak, de folynak az egyeztetések nagy román, lengyel, ukrán gyűjtőkkel, akiktől már lehetett műveket látni a Ludwig Múzeum kiállításain, és olyanokkal is, akiknek a tevékenysége még teljesen ismeretlen nálunk.

Cs. E.: Érdekes egyébként, hogy régiós szinten is elindult egy folyamat, egymás után jönnek létre privát, magánalapítású művészeti intézmények, mint amilyen például a prágai Kunsthalle is lesz. Ez érdekes, új konstellációt alakít ki majd a régió belül. Azt pedig el-



© Q Contemporary

Queenie Rosita Law, ügyvezető igazgató

Quennie, a Q Art Group alapítója és ügyvezető igazgatója a londoni Central Saint Martins College művészet és dizájn szakán végzett. Saját művészi tevékenységét hamar kiegészítette a kurátori munka – hitvallása szerint a művészet az élet minden területén jelen van, és folytonos párbeszédet folytatunk vele. E hitvallását nagyjától, Law Ting-Pongtól, a Bossini divatcég alapítójától örökölte, aki szintén rajongott a kultúráért, a művészetért, és mindenért, amiből inspirációt meríthetett. Queenie közép-kelet-európai utazásai során itteni alkotók munkáit is elkezdte gyűjteni, majd magánmúzeumként megalapította a Q Contemporaryt Budapesten. Célja, hogy felkutatassa és támogassa a régió kortárs művészeit, és az egész világgal megismertesse őket. Hasonló szándékkal nyílik hamarosan Hongkongban a Double Q Gallery is, bevonva a nemzetközi szintér gyűjtőit is. A két intézmény így egymást támogatva válhat majd ugródeszkává a következő generáció művészei és művészetkedvelői számára. Tevékenységéért 2017-ben megkapta a Tatler legígéretesebb fiatal nőnek járó díját Hongkongban, 2020-ban pedig Magyar Arany Érdemkeresztrel tüntették ki.

A szakmai életrajz a Q Contemporary hivatalos, angol nyelvű sajtóanyaga alapján készült.



Keresztes Zsófia rajza, amely a jövő évi Velencei Biennálé magyar pavilonjának *Az álmok után: merek dacolni a károkkal* című kiállításához készült. A Q Contemporary a velencei szereplés támogatója, a mű ennek köszönhetően került az intézmény gyűjteményébe. © Q Contemporary / HUNGART © 2021

Csillag Eszter, művészeti vezető



© Q Contemporary

Eszter megalapítása óta a Q Contemporary gyűjteményének művészeti vezetője. Felelős a programokért, illetve a kulturális kapcsolatokért Ázsia és Kelet-Közép-Európa között, ezen felül partneri kapcsolatokat alakít ki más intézményekkel is. Együttműködött a Hauser & Wirth-tel (2020) és a Christie's Educationnel (2021), a közép-kelet-európai kortárs női művészeket fókuszba állító előadásokat tartott. Részt vett a K11 Art Foundation *Tracing the Fragments* című kiállításának (Hongkong, 2021) kurátori munkáiban, eseményeket és bemutatókat szervezett az Art Baselrel közösen Hongkongban, többek között az Asia Society és a Para Site közreműködésével. Disszertációjában, amelyet a Hongkongi Egyetem Művészettörténet Osztályán szerzett meg, Eszter jelenleg a kínai történelem reprezentációjával foglalkozik a korai modern Európában. Ezt megelőzően BA fokozatot szerzett művészettörténetből a római La Sapienza Egyetemen és MA fokozatot a Római Tre Egyetemen.

Zsikla Mónika, vezető kurátor



© Zana Krisztián / HUNGART © 2021

Mónika a Q Contemporary vezető kurátora. 2003–2009 között művészettörténetet és esztétikát tanult, majd 2015–2018 között folytatta tanulmányait az ELTE Doktori Iskolájának esztétika programján, ahol jelenleg doktori fokozatán dolgozik. 2007–2015 között a Kisterem galériában dolgozott, Budapesten. Kállai Ernő-ösztöndíjasként átfogó kutatást végzett Károlyi Zsigmond (2013 óta) és Rákóczy Gizella (2016 óta) életművéről. 2007 óta rendszeresen jelenik meg írása magyar folyóiratokban és nemzetközi kiadványokban. 2017 óta Mónika a MOME-n tanít, valamint a Budapest Galéria kurátora volt. Eközben sok kortárs magyar kiállítás kurátora, illetve társkurátora volt az elmúlt tíz évben. Mónika tagja a Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége Magyar Tagozatának (AICA). 2022-ben az 59. Velencei Képzőművészeti Biennálé Magyar Pavilonjának kurátora lesz. *Az Álmok után: merek dacolni a károkkal* című projektjükkel Keresztes Zsófia képzőművésszel közösen nyerték meg a pályázatot.

A két szakmai életrajz átvétel a Q Contemporary hivatalos sajtóanyagából.



Részlet a *XY_now, Q_now* című kiállításból Varga Ádám festményeivel, fotó: © Regős Benedek / HUNGART © 2021

mondhatjuk már, hogy párbeszédben vagyunk a temesvári Art Encounters-szel. Valószínűleg egyre bővül majd ez a network, ami plusz lehetőségeket fog adni a régióon belül is.

A nyitókiállítás címe *XY_now, Q_now*.

Zs. M.: A gyűjtemény anyaga körülbelül hatvan évet fog át, tehát a művek keletkezésének ideje a hatvanas-hetvenes évek fordulójától mostanáig tart, és több generáció jelenik meg benne. Én az XY generáció, vagyis a milleniumi nemzedék fiatal művészeinek munkáiból válogattam a kiállítást, de a tizenhét kiállító közül néhányuk munkáit azért is, hogy az intézmény más típusú fókuszpontjait reprezentálják. Például lesz fiatal művészek helyspecifikus munkáit bemutató sorozatunk is. Ezt régóta tervezzük

– tudni kell, hogy a pandémia a mi indulásunk idejét is módosította –, vannak kész művek, úgyhogy az erre a projektre felkért három művész, Szinyova Gergő, Keresztes Zsófi és Varga Ádám is szerepel a kiállításban. Vicces, mert Zsófival már azelőtt beszéltünk erről, mielőtt leadtuk volna a velencei pályázatot – szóval ez a kooperáció sokkal régebben kezdődött. (*A Velencei Képzőművészeti Biennálé következő magyar kiállítója Keresztes Zsófia lesz, a kurátor pedig Zsikla Mónika – a szerk.*) Még két másik típusú helyzet is megmutatkozik a kiállításban. Az egyik, hogy magángyűjtőkkel is szívesen együttműködünk, olyanokkal, akik a gyűjteményüket valamilyen szinten szeretnék helyzetbe hozni; egy-egy műtárgy letétbe helyezése jó lehet erre. Szecső Róbert gyűjteményének fókuszja például nagyon hasonlít az intézmény fókuszá-

ra, mert ő is a közép-kelet-európai régióból gyűjt, többnyire festészetorientált munkákat, absztraktot és figuratív egyaránt. Az ő gyűjteményéből egy festmény érkezett, Jakub Hubálek-től. Illetve Queenie régóta kapcsolatban áll a temesvári Jecza galériával, az ő művészeik közül Tincuța Marintól válogattam be két munkát a kiállításba.

Az is elképzelhető, hogy az egyes kiállítások vándorolnak majd az egyes intézmények között?

Cs. E.: Ez a terv, igen, ezen dolgozunk.

Egy hollandiai kastély magyar úrnője – Herman Mili, akiért Isaac Israëls és Jan Toorop is rajongott

Németh István

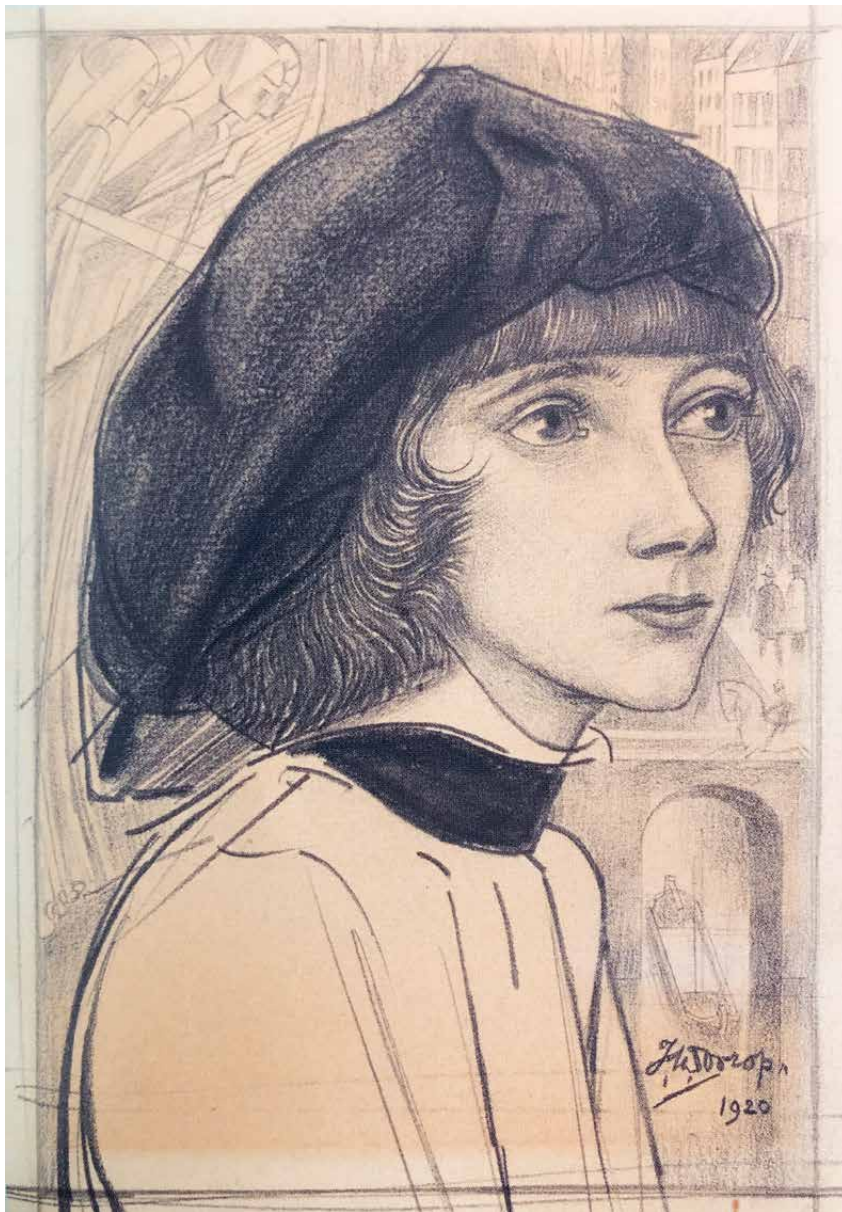
Zunki Jóska cigányprímás és Pártos István hegedűművész után újabb zenész bukkant elő a holland–magyar kapcsolatok sűrűn szövött hálójából.¹ Herman Mili (1901–1991), akinek – mint látni fogjuk – idővel még olyan híres holland festők, mint Isaac Israëls vagy Jan Toorop is rajongójává váltak.²

A Hollandiába települt Góth művészcsalád egyes tagjainak (Móric, Ada, Sárika) életét és munkásságát feldolgozó, 2000-ben magyar fordításban is megjelent monografikus munkájában a holland kutató, Francisca van Vloten több helyen is említést tesz Miliről, Góth Sárika (1900–1991) közel azonos korú unokatestvérééről, aki még csak öt éves volt, amikor elveszítette édesanyját. A tehetséges rokon kislány gyakran időzött hollandiai rokonainál, akik saját beilleszkedésükkel párhuzamosan az ő zenei karrierjét, ismertté válását is igyekeztek előmozdítani.³ Az említett kötetben Mili későbbi sorsára is utalás történik, így többek között azt is meg tudhatjuk, hogy egyik turnéja során ismerkedett össze a német származású holland földbirtokossal, Edu Lüpsszel (1894–1984), aki rövidesen a férje lett,

s házasságkötésük után a család gelderlandi birtokán, a Velp mellett található Biljoen-kastélyban éltek együtt, egészen Mili 1991-ben bekövetkezett haláláig. De mit lehet tudni a férjről, a családjukról, közös otthonukról, a festői Biljoen-kastélyról, illetve a magyar származású hegedűművésznő pályafutásának későbbi alakulásáról?

A holland kutatók előrébb tartanak a lehetséges források feldolgozásában, legalábbis ami Herman Mili életének hollandiai vonatkozásait illeti. Tudjuk, hogy házasságkötése után évtizedeken keresztül nem csupán lakója, hanem úrnője is volt a Biljoen-kastélynak, ahol férje, Goswin Eduard (Edu) Lüps halála után egyedül maradt.⁴ Az Indonéziába tartó SS Prins der Nederlanden nevű hajón ismerkedtek össze 1924-ben, és Mili a férfi ottani szólókoncertjeinek következő állomásaira is vele tartott a sajátjai mellett – a magyar hegedűművésznő tehát a délkelet-ázsiai koncertkörutat holland barátnője és zongorakísérője, Tine Koolen mellett vőlegénye társaságában csinálta végig.⁵ Hogy ki szervezte, illetve finanszírozta a korábban már számos európai országban

fellépő Milinek ezt az egzotikus turnét, az még kérdéses, de a pontos helyszíneket (Batavia [a mai Dzsakarta], Medan, Semarang; Szingapúr stb.) az egyes korabeli, holland nyelvű indonéziai lapok híradásai alapján rekonstruálni lehet.⁶ Ugyancsak megválaszolatlan kérdés, hogy 1923 táján ki lepte meg azzal a méregdrága, 1755-ben készült Guadagnini hegedűvel, amely korábban állítólag a világhírű hegedűs, Joachim József (1831–1907) birtokában volt.⁷ Nem csak a Joachim-szál bizonyult jó belépőkártyának Hollandián kívül Indonéziában is: a helyi lapok olykor külön is hangsúlyozták, hogy a fiatal magyar hegedűművésznő korábban Budapesten a legenda Hubay Jenő, majd Berlinben egy ideig a szintén világklasszis Carl Flesch (azaz Flesch Károly) tanítványa volt.⁸ Herman Mili és Edu Lüps házasságkötésére 1926. június 3-án került sor Budapesten. Tudjuk, hogy az esküvői fotók Stemmer Vilmos budapesti fényképész műtermében készültek.⁹ A férj édesapja, Hendrik Lüps egyébként már nem érhet meg fia esküvőjét, mivel pár hónappal korábban, 1926. február 2-án elhalálozott. Az ifjú pár nem is rögtön a családi



Jan Toorop: *Mili Herman*, 1920, fekete kréta, ceruza, papír, 212 × 135 mm, Kröller-Müller Museum, Otterlo

kastélyba költözött – hiszen ott ekkor még Hendrik Lüps özvegye lakott idős édesanyjával –, hanem a közelben álló, egyszerűbb és kényelmesebb, Rentmeesterswoning (az intéző háza) néven is ismert Klein Biljoenba, mely eredetileg valóban a birtok intézőjének elszállásolására szolgált. A korábban rendszeresen koncertező Mili házasságkötésüket követően nem vállalt többé nyilvános fellépést, de a kastély nagytermében adott

házikoncerteken, baráti körben később is szívesen állt közönség elé.¹⁰ Ennek okai nem világosak. Lehet, hogy a karrier feladása akkoriban, jobb körökben egy feleséggel szemben teljesen normális elvárásnak számított; az sem kizárt persze, hogy Mili saját maga döntött így, s elhatározásában esetleg még az indonéziai körútja során egyes helyi lapokban megjelent olykor elég kritikus hangvételű írások is befolyásolhatták.¹¹



Mili Herman és Goswin Eduard Lüps Budapesten házasodott össze 1926. június 3-án, archív fotó

A házaspárnak az évek során két fiúgyermek született. Az idősebbik, Johan Hendrik Lüps (1930–2006) volt a családból a Biljoen-kastély utolsó lakója, illetve az 1938-ban született Goswin Anton Lüps, akiről Góth Sárika 1941-ben még egy bájos portrét is készített.¹² A hegedűművészi karrier feladása ellenére Herman Mili számos helyi muzsikussal és képzőművésszel került közeli, baráti kapcsolatba. Piet van der Hem, (az egyébként indo, azaz jávai holland) Jan Toorop és Willy Sluiter az 1920-as évek első felében készített róla rajzokat, illetve portrét, Isaac Israëlstől, Jan Tooroptól és másoktól kapott levelei pedig jelenleg a hágai RKD (a holland művészettörténeli intézet) Mili Herman-archívumában tanulmányozhatók.¹³ Toorop 1920-ban Miliről készített (az említett kötet 199. oldalán reprodukált), s jelenleg az otterlo Kröller-Müller Museum-ban található rajzán (KM 106.939.) a fiatal hegedűslány tágra meredt, szomorkás szemével, fejébe húzott sapkájával szinte még gyermeknek tűnik. Talán ezzel a rajzzal hozható kapcsolatba Toorop 1920 nyarán Góth Móricnak írt levele, melyben a holland festő többek



Balra: Christian Henning:
A Biljoen-kastély, 1790, tinta,
papír, 427 × 575 mm,
© Geldersch Landschap
& Kasteelen



Jobbra: Jan Willem Sluiter:
Gabriella Henrietta Emilia ('Mili')
Herman, 1922, 920 × 660 mm,
pasztell, papír, RKD – Nederlands
Instituut voor Kunstgeschiedenis,
Hága, forrás: Wikimedia Commons

között azt kéri magyar barátjától, hogy kérdezze meg Militől, volna-e ideje és kedve modellt ülni neki.¹⁴ Jan Toorop Herman Milit ábrázoló rajzairól, illetve hozzá írt rajongó leveleiről számos holland szerző megemlékezett.¹⁵ Érdeemes itt megemlíteni, hogy talán az is Jan Toorop tanácsának, illetve ösztönzésének volt köszönhető, hogy 1921-ben Mili Berlinbe utazott, hogy részt vegyen Carl Flesch mesterkurzusán. Mestere iránti tiszteletét jól érzékelteti, hogy Mili élete végéig őrzött otthonában egy 1923-ban Carl Fleschről készült, bekeretezett ceruzarajzot, s a legendás hegedűművészt a Biljoen-kastélyban is vendégül látta.¹⁶ A fiatal magyar hegedűművésznő arcvonásait egyébként nem csupán Piet van der Hem, Willy Sluiter és Jan Toorop már említett alkotásai, hanem Székely Aladár (1870–1940) és a híres berlini sztárfotográfus, Alexander Binder (1888–1929) egy-egy szintén az 1920-as években készült fényképe is őrzi.¹⁷ Talán Binder fotója az egyetlen mind közül, ahol Milit nem szomorkás tekintettel, hanem önfeledten mosolyogva, öntudatos ifjú nőként láthatjuk. Forgassuk most vissza az idő kerekét, s nézzük meg, hogy mit lehet tudni Mili családjáról, gyermekkoráról, zenei tanulmányairól a hazai források alapján. Tudjuk, hogy édesapja dr. Herman Lipót

ügyvéd volt, édesesanyja pedig Góth Móric korábban már említett húga, Grósz Ida. Az *Egyenlőség* című újság 1894. november 23-i számában a következő rövid értesítés olvasható a fiatal pár eljegyzéséről: „*Dr Hermann Lipót, zilahi tekintélyes fiatal ügyvéd eljegyezte a szép Gross Ida kisasszonyt, Gross Jakab nagybirtokos leányát Szatmárról*”. Nem sokkal később, egészen pontosan 1895. február 5-én a házasságkötésre is sor került. A hivatalos adatok szerint a vőlegény: Herman, Lipman Lipót (szülei: Abraham és Borgida Éva), 32 éves, Ér-szentkirályon (Szilágy megye) született, zilahi illetőségű. Menyasszony: Grosz Edel/Ida (szülei: Jakab, a. n. ismeretlen), 21 éves, Avasfelsőfalun született. Tanúk: Grosz Jakab és Hirsch Jakab.¹⁸ Mili (azaz Herman Emília) 1901. július 7-én született Szatmárnémetiben (jelenleg Satu Mare, Románia).¹⁹ Amennyire tudni lehet, három lánytestvére volt, Ella, aki idővel szintén hegedűművész lett, továbbá Magdolna és Klára, illetve volt egy fiútestvérük is, Aurél. Mint korábban már utaltunk rá, Mili igen fiatalon elvesztette édesanyját. Grósz Ida váratlan haláláról a helyi újságok is megemlékeztek. A *Szatmár és vidéke* 1905. július 11-i számában közölt gyászjelentésben többek között a következő megindító sorokat olvashatjuk: „*A mélyen lesújtott férjnek igaz és őszinte*

részvétünket tolmácsolva, kívánjuk, hogy mélyen sebzett szívébe az idő hozza meg az enyhítő balzsamot!” Nos, az enyhítő balzsam szemmel láthatóan nem váratott sokáig magára, alig két évvel később ugyanez az újság már arról számolt be, hogy dr. Herman Lipót ügyvéd eljegyzett, majd 1907. június 25-én feleségül vett egy bizonyos Einhorn Fanni nevű úrhölgyet.

A kis Mili és két-három évvel idősebb nővére, Ella zenei tehetsége egész fiatalon megnyilatkozott, s mint ahogy ez a korabeli újságok híradásaiból is kitűnik, már 1909–1910 táján gyakran léptek fel különféle növendékhangversenyeken Szatmárnémetiben és más környéki városokban. A *Szatmár és Vidéke* 1910. december 25-i számában olvashatunk például egy beszámolót a Füredi Sándor által vezetett „Szatmári Zenede” nagysikerű karácsonyi koncertjéről, melynek végén az újságíró külön is kiemelte Herman Ella és Mili hegedűszólóit.²⁰ Még elragadtatottabb hangvételű ismertetőt olvashatunk Miliről a Nagykárolyi Zeneműkedvelők Egyesülete által 1911. június 11-én, a Polgári Olvasókör nagytermében megrendezett koncertjével kapcsolatban: „*Az estély kétségtelenül legvonzóbb és legérdekesebb száma volt: a két kis Hermann leány szereplése. Mind a kettő igazi hegedűvirtuóz: bámulatos könnyedséggel játszanak, rutinnal,*

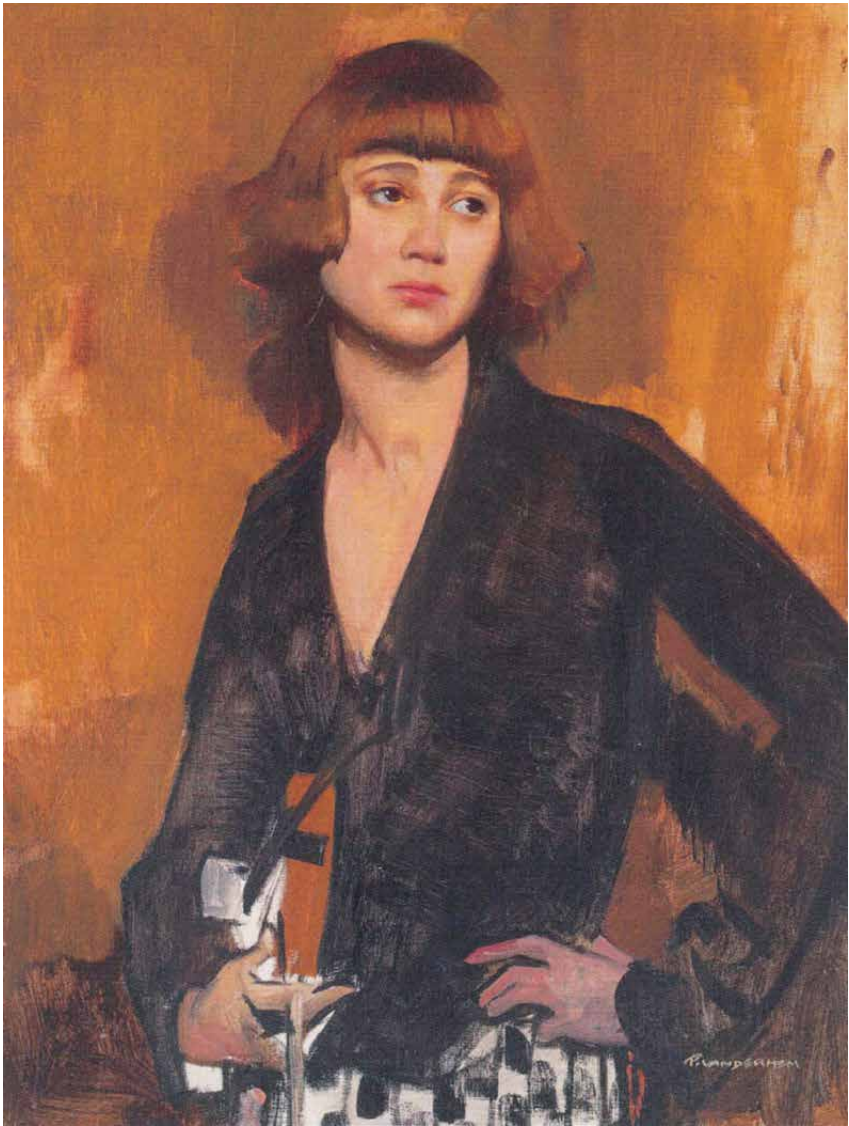
A Góth művészcsalád

Góth Móric (Gross Mór, 1873–1944) jogásznak tanult, de már fiatalon a festészet vonzotta. 1891-ben rövid ideig a Műszaki Egyetem hallgatója volt, de hamarosan inkább Bihari Sándor, Karlovsky Bertalan és Rubovics Márk festőiskoláit látogatta, s alig egy év múlva Hollósy Simon tanítványa lett Münchenben. Őt aztán Nagybányára is követte, ahol 1896-tól három nyarat is eltöltött. Leendő feleségét, a Bécsben született Ada Löwith-et (1877–1950) ugyancsak Hollósy festőiskolájában ismerte meg. 1899-ben házasodtak össze, s még ebben az évben Bécsbe költöztek. 1900. március 29-én itt született meg kislányuk, Charlotte, azaz Sárika Góth (1900–1991), aki követte szülei mesterségét. A kezdeti nehézségek után – Mednyánszky László közvetítésének köszönhetően –, 1904-től már az osztrák fővárosban is kezdtek felfigyelni Góth Móricra, és képei sikerrel szerepeltek a bécsi Hagenbund kiállításain. 1906-ban a család Párizsba utazott, ahol Móric a Julian Akadémia festészeti és szobrászati óráit egyaránt látogatta. 1907 decemberében ismét Pesten találjuk őket. Góth Móric képei ettől kezdve gyakran szerepeltek a Nemzeti Szalon és a Műcsarnok kiállításain, *Krumplihámozó asszony* című festményét 1908-ban a magyar állam meg is vásárolta. 1909 decemberében már közel harminc képpel szerepelt a Művészház első csoportos kiállításán, s egy évvel később a szolnoki művésztelepet is felkereste. Több műve Wolfner Gyula híres gyűjteményébe került. *Ködös őszi reggel* című képéért 1910 decemberében neki ítélték oda Budapest Város Díját, a Ferenc József-díjat. Az elkövetkező évek során Góth Móric már különböző külföldi kiállításokon – Münchenben, Berlinben, Velencében, Rómában és Amszterdamban – is szerepelt.

Az egyébként is nagy utazó hírében álló Góth család 1914-ben éppen Belgiumban nyaralt, amikor kitört az I. világháború, így a közeli, semleges Hollandiába menekültek. Rövid middelburgi tartózkodás után a híres holland festő, Jan Toorop tanácsára Domburgra települtek. A beilleszkedés sikeres volt, s a házaspár már 1915–1916 folyamán szerepelhetett néhány művével a domburgi művészek kiállításain. Kapcsolatuk azonban továbbra sem szűnt meg Magyarországgal. 1918 tavaszán a budapesti Nemzeti Szalonban gyűjteményes kiállítás nyílt Góth Móric impresszionista stílusú tájképeiből, zsánerképeiből és portréiból, melynek katalógusába Lyka Károly írt bevezető tanulmányt. 1921-ben, az ekkorra már szülőföldjén és második hazájában, Hollandiában egyaránt ismert és elismert művésznek számító Góth Déry Bélával, Telcs Edével és Mendlik Oszkárral együtt kurátorként és kiállítóként is részt vett azon a magyar művészek alkotásait bemutató kiállításon, melyet először a hágai Pulchri Studio kiállítótermeiben, majd az amszterdami Stedelijk Museumban láthatott a holland közönség. 1920 tájára egyébként a hágai akadémián tanulmányokat folytató Sárika is művésszé érett, s az elkövetkező évek során nemritkán apjával közösen szerepelt (gyermek)portréival és csendéleteivel különböző hollandiai tárlatokon, 1925-ben pedig megnyílt első önálló kiállítása Amszterdamban. 1929-től a Góth család a zeelandi Veere városában vert végleg gyökeret. 2000-ben Domburgban, majd Budapesten a művészdinasztia tagjainak munkásságát bemutató nagyszabású emlékkiállítást rendeztek *Kegyetlenül szép örökség: a magyar-holland Góth művészcsalád* címmel; Móric, Ada és Sárika életéről pedig – elsősorban Franciscavan Vloten elmúlt évtizedekben folytatott kutatásainak köszönhetően – ma már igen sok izgalmas információval rendelkezünk.



Góth Móric: *Csiperuhás nő*, olaj, vászon, 42 × 34,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, © Szépművészeti Múzeum 2021

Piet van der Hem: *Mili Herman*, 1920–1925, olaj, vászon, 93 × 73 cm, magángyűjtemény

érezéssel. *A kis Hermann Mili, Alard »Faust ábrándját« adta elő meglepő precizitással, mély érzéssel. Valóságos kis fenomen ez a gyermek, akinek biztos öntudatánál csak érzése nagyobb. Minden póz nélküli bájos megjelenése, temperamentumos előadása valóságos tapsorkánt támasztott...».*²¹ Nem tudni, milyen lehetett a Herman lányok és mostohaanyjuk viszonya, egyes források alapján mindenesetre úgy tűnik, hogy 1914 táján Ella és Mili egy budapesti leánynevelő intézetben

tanultak. Az *Újság* 1914. december 7-i számában olvashatunk egy bizonyos Mikulás-ünnepségről, melyen a Buljovszky utcai leányinternátus növendékei léptek fel. Az újságíró külön kiemelte, hogy „különösen a Hermann-nővérek tetszetek, Hermann Ella, aki Hubay egyik pusztai impresszióját játszotta hegedűn utólr-hetetlen bravúrral, és a tizenhárom esztendő s Hermann Milicza, kinek hegedű-játékát nagy tetszéssel hallgatta a közönség”.²² Mili egyébként ekkor már (kimutathatóan 1912 óta) Hubay Jenő

tanítványaként szerepelt a Zeneakadémia évkönyveiben.²³ Érdekes egyébként, hogy míg a fiatal hegedűművész nő bizonyos vidéki városokban, illetve külföldön (főleg Hollandiában) is elég rendszeresen fellépett, csupán elvétve adott koncertet Budapesten. Tudjuk például, hogy 1919. február 27-én volt egy önálló koncertje a Hubay érdekeltségébe tartozó Harmónia szervezésében a Vigadóban, fővárosi szerepléséről legközelebb csak 1921 októberében tudósítanak ismét az újságok, utalva rá, hogy időközben hosszabb ideig külföldön hangversenyezett.²⁴ Szűkebb hazájában, Szatmárnémetiben és környékén a fiatal tehetségnek mindenesetre komoly kultusza volt, amit önmagában jól érzékeltet, hogy Herman Mili különböző hazai fellépéseiről, illetve külföldi sikereiről a helyi újságok éveken keresztül rendszeresen beszámoltak, vagy legalábbis átvették más hírforrások erre vonatkozó tudósításait. Lelkes hangvételű beszámolók olvashatók például Mili első hollandiai fellépéseiről Domburgban és Hágában a *Szamos* című újságban, melyekből többek között megtudhatjuk, hogy hágai vendéglátója Marius Ridder van Rappard (1876–1948) ezredes volt, s a zárt körű rendezvényen, ahol az ifjú magyar hegedűvirtuóz előadásában Bach, Grieg és Hubay egyes darabjai hangzottak el, a holland arisztokrácia jeles képviselői mellett külföldi diplomaták, így többek között a török követ, illetve az osztrák–magyar követ, sejtetően Széchényi Lajos gróf (1868–1919) is részt vettek.²⁵

Milinek tehát már egész fiatalon sikerült felhívnia magára a holland elit figyelmét, s mindez részben nővére, Ellára is igaz, aki esetenként szintén fellépett Hollandiában. Az ő életéről azonban még kevesebb biztos adat áll rendelkezésünkre. Herman Ella neve 1912 és 1915 között szerepel a Zeneakadémia évkönyveiben, kezdetben mint Mambriny Gyula (1874–1928), majd később mint Bloch József (1862–1922) tanítványa. 1917-től rövid ideig a kecskeméti zeneiskolában, majd Szatmárnémetiben tanított hegedűt. 1918 nyarán Szatmárban közös

fellépése volt Milivel, ekkor (ahogy erről a helyi újságok is beszámoltak) Dienzl Oszkár (1877–1925) kísérte őket zongorán.²⁶ Tudjuk, hogy Hubay Jenő 1925–1926-ban magánórákat adott neki – ekkor már férjezett nevén, Feketéné Hermann Ellaként szerepelt.²⁷ Valószínűleg azonos lehet azzal a Fekete József-né Hermann Ellával, akinek a neve egy 1941-es dokumentumban is felbukkan.²⁸ Egyes források szerint Ella az 1920-as évek végén a Hamburger Volksoper koncertmestereként tevékenykedett, majd hazatért Magyarországra, s Kiskunfélegyházán próbálta folytatni zenetanári tevékenységét.²⁹ Nagyjából ennyit sikerült eddig kideríteni Ella életével és zenei pályafutásával kapcsolatban, a többi testvéréről pedig még ennél is kevesebbet.

Epilógus

Mint ahogy azt a néhány évvel ezelőtt Mili kisebbik fiával, Goswin Anton Lüpsszel készült videóinterjúból megtudhatjuk, a patinás Biljoen-kastélyban az utolsó nagyszabású bált 1959-ben bátyja, Johan Hendrik Willem Lüps esküvője alkalmából rendezték.³⁰ Ahogy teltek-múltak az évek, a rendezvények, zenés összejövetelek szép lassan elmaradtak, s a kastély úrnője és férje egyre ritkábban fogadott látogatókat. Érdekes dolgok derülnek ki az idős Mili minden napjairól Sjanie van Wees-Beumer visszaemlékezéseiből is, aki 1981 és 1984 között volt bejárónő a kastélyban.³¹ Mili korábban igazi nagyvilági nő volt, Párizsból hozatott magának ruhákat, s a városi nyüzsgést, a társaságot mindig

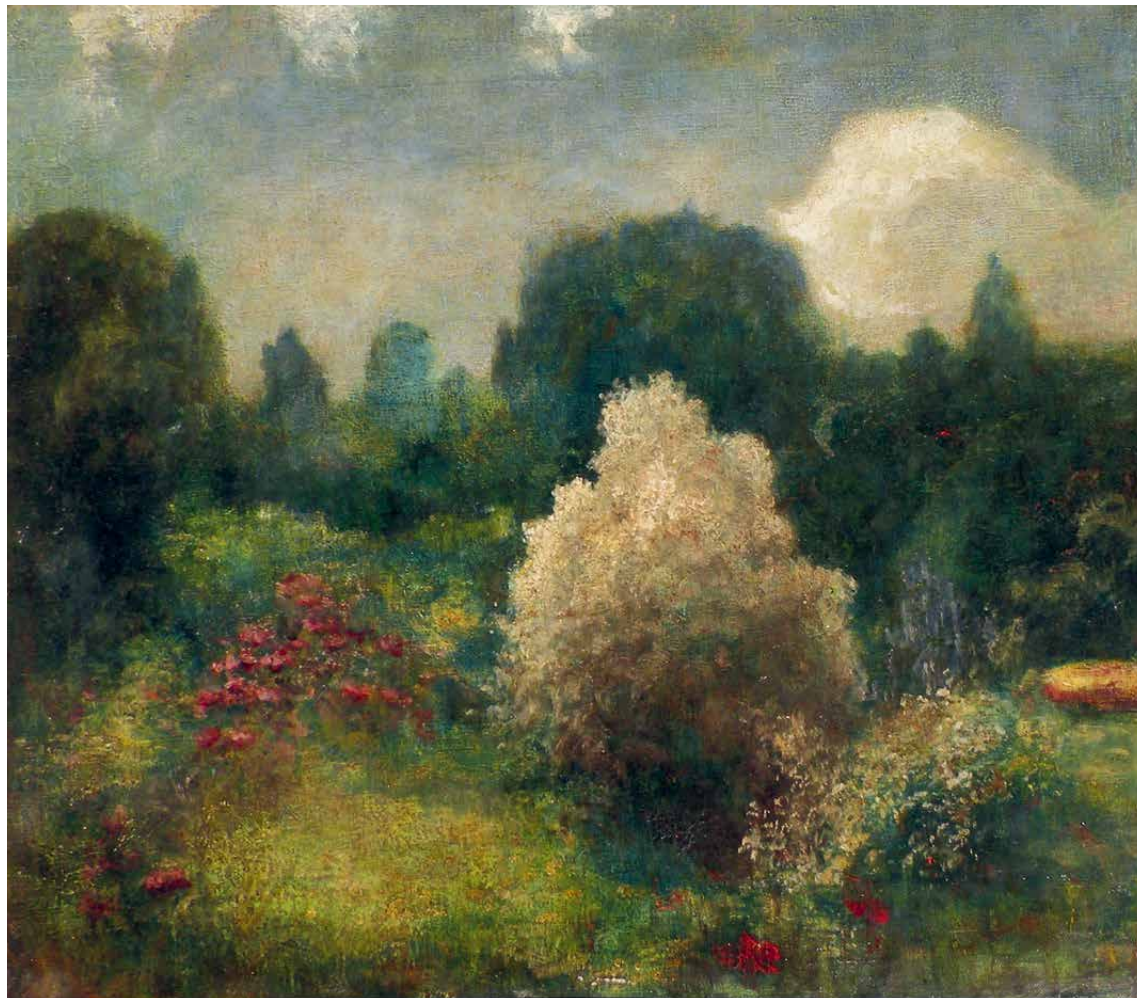
jobban kedvelte a csendes vidéki életnél. Szívesen vezetett autót, legalábbis addig, amíg be nem vonták a jogosítványát, mivel sosem tartotta be igazán a közlekedési szabályokat, idős korára pedig egyenesen közveszélyessé vált. Azokban az időkben persze, amikor Sjanie náluk dolgozott, mindez már csak emlék volt. Az egykor ünnevelt hegedűművész nő teljes visszavonultságban élt, szinte egész nap ki sem mozdult a szobájából, s semmiről nem volt hajlandó társalogni. 1984-ben elvesztette férjét, hét évvel később pedig ő maga is elhunyt. A ránk maradt igen töredékes forrásanyag alapján ennél sokkal többet nemigen lehet elmondani Herman Emíliáról, de tán még e változatos életrajzzal is sikerült néhány érdekes adalékkal kiegészíteni a holland–magyar kulturális kapcsolatok történetét.

Ezúton is szeretnék köszönetet mondani holland kollégáimnak, s mindenekelőtt Francisca van Vloten-nek és Ileen Montijn-nek a Herman Milivel kapcsolatos értékes információkért.

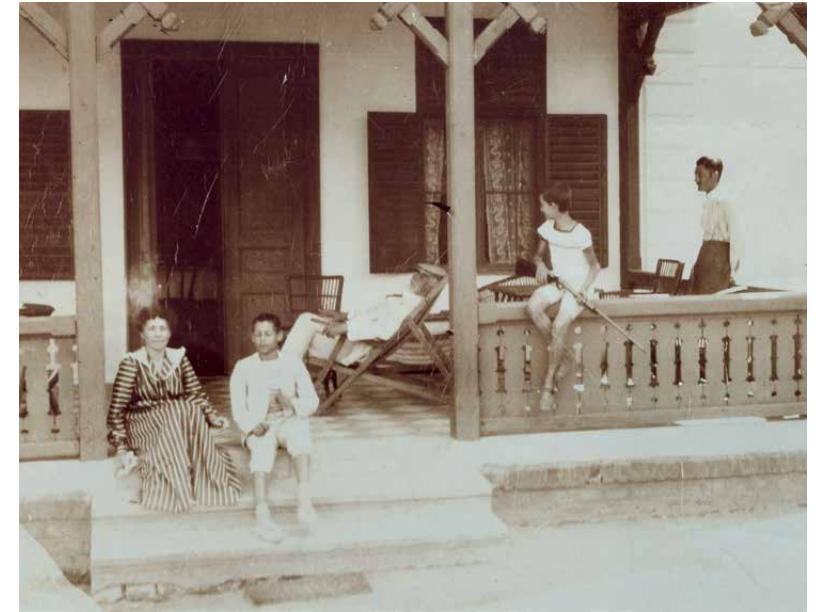
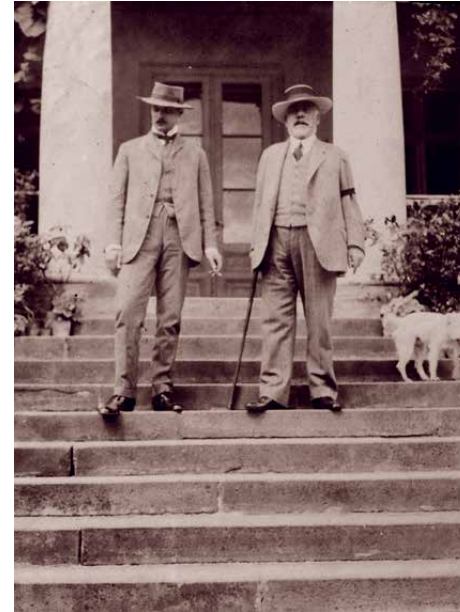
1 Zunki Jóska cigányprímásról: Németh István: Zunki Jóska, Kulcsár Márton. Willy Sluijter magyar vonatkozású plakátjai. In: *Artmagazin*, 2017/1., 58–61. o.; az elfeledett csodahegedűsről, Pártos Istvánról: Németh István: A Szent láng. Holland tündérmese egy elfeledett magyar csodahegedűsről. In: *Artmagazin*, 2017/4., 52–57. o. 2 Nevét a holland forrásokban vagy egyszerűen Mili Hermanként, vagy Gabriella Henrietta Emilia ('Mili') Herman-Lüpsként említik. 3 Francisca van Vloten: *Een onbarmhartig mooi erfdeel – De Nederlands-Hongaarse kunstenaarsfamilie Góth*. Mid-delburg/Vlissingen, Den Boer/De Ruiter, 2000. Magyarul: *Kegyetlenül szép örökség. A magyar–holland Góth művészcsalád*. Budapest, Széphalom Könyvműhely, 2000 4 *Biljoen. Kasteel, Bewoners, Landgoed*. Szerk.: Conrad Gietman – Jorien Jas. Zwolle, W Books, 2020 5 Ileen Montijn: Burgers op Biljoen. Vier generaties Lüps, 1872–2006. In: *Biljoen* 2020, 171–193. (185.) o. 6 A Herman Mili különböző fellépéseiről tudósító holland nyelvű újságok híradásaival kapcsolatban lásd: www.delpher.nl 7 Lásd ezzel kapcsolatban *Biljoen* 2020, 199. o. 8 Lásd többek között a *De Indische Courant* 1925. március 23-i híradását. 9 A Stemmer Vilmos budapesti fényképész műtermében készült esküvői fotókat a Geldersch Landschap & Kastelen archívuma őrzi. (Nr. GK 17658; Nr. GK 17659.) A csoportképen az első sorban, a vőlegénytől jobbra ülő sötét ruhás nő talán Edu nővére, Thea Lüps (1889–1957), míg a bal szélen ülő idősebb, szemüveges hölgy az özvegy édesanya, Mathilde Emmy Heegman (1862–1939) lehet. Lásd: www.collectiegelderland.nl 10 Ileen Montijn: Burgers op Biljoen. In: *Biljoen* 2020, 186. o. 11 Lásd többek között a *De Locomotief* 1925. március 21-i, a *De Indische Courant* 1925. március 26-i és az *Algemeen Handelsblad voor Nederlands-Indie* 1925. június 17-i beszámolóit Herman Mili fellépéseiről. 12 Az említett gyermekportré IB 208285 számon található a hágai RKD fotótárában. 13 Ileen Montijn: Mili en haar kunstenaarsvrienden. In: *Biljoen* 2020, 198–201. o.; az RKD-ban található Archief Mili Herman: rkd.nl/en/explore/collections/455 14 Vloten 2000, 90. o. 15 Vloten 2000, 92–93. o.; Bert van Rijssen: Uit de brieven aan Mili Herman. In: *Ambt & Heerlijkheid*, 2020. szeptember, 38–42. o.; szintén érdekes adalékokkal szolgál Henrie Berendsen *Ik ben toch zoo verlangend om uwe vioolklanken weer eens te horen* című írása: jantoorop.com/ik-ben-toch-zoo-verlangend-om-uwe-vioolklanken-weer-eens-te-horen-nijmegen-28-augustus-1922/ 16 Az említett, egy bizonyos Jörn Eugen által készített rajz fotója 09762. számon található a Geldersch Landschap & Kastelen archívumában. 17 Székely és Binder említett fényképei GK 17654, illetve 09755 sz. alatt találhatóak a Geldersch Landschap & Kastelen archívumában. 18 Ezekért az adatokért ezúton is szeretnék köszönetet mondani Toronyi Zsuzsának és munkatársainak. 19 A holland források rendszerint ezt a születési dátumot adják meg Milivel kapcsolatban, ami sejthetően helyes is lehet, meg kell jegyeznünk azonban, hogy Herman Emília születési éve egyes hazai forrásokban 1898-ként szerepel, ami inkább a korabeli híradásokban ugyancsak gyakran szereplő nővérenek, Herman Ellának a születési dátuma lehet. 20 Füredi Sándor (1875–1956) 1903 és 1910 között volt a zeneiskola tanára Szatmárnémetiben. Lásd: Csirák Csaba: *Szatmárnémeti zenei múltjából*. Szatmárnémeti, k. n., 2013, 154. o. 21 *Nagykároly és Érmellék*, 1911. június 17., 3. o. 22 A cikkben említett Buljovszky-utczai leányinternátus (ahová ezek szerint ekkor Hermann Mili is járhatott) valószínűleg nem más, mint a *Pesti Napló* 1913. július 27-i számának egyik hirdetésében említett Buljovszky-utczai leánynevelő Intézet (VI. kerület, Buljovszky utca 10.), vezetője dr. Förstner Gyuláné (dr. Pollák Helén, szül. 1876.), s úgy hirdetik magukat, mint az egyetlen olyan intézmény Budapesten, mely fiatal úri lányoknak tökéletes és sokrétű továbbképzést nyújt. (Hasonló hirdetést olvashatunk egyébként a *Budapesti Hírlap* 1914. szeptember 14-i számában is.) 23 Az *Országos M. Kir. Zeneakadémia Évkönyve az 1913/14-iki tanévről*, Budapest, Athenaeum, 1914, 154. o. Korábban a Zeneakadémia közelében található híres Fodor-féle zeneiskolában szerzett gyakorlatot. 24 Az említett budapesti fellépésekről: *Világ*, 1919. február 23.; *Pesti Hírlap*, 1921. október 16.; Herman Emíliát mindkét cikkben Hermán Mili néven említik. (Itt jegyezzhetjük meg, hogy a család nevét más korabeli forrásokban is eltérő módon, hol Herman, hol Hermann, hol pedig Hermán formában írják.) 25 Az említett tudósítások Herman Mili első látványos hollandiai sikereiről: *Szamos*, 1917. december 15., 3. o.; *Szamos*, 1918. január 20., 3. o. 26 Lásd ezzel kapcsolatban a *Szatmári Újság* 1918. július 5-i, illetve 13-i számában olvasható tudósításokat. 27 Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Gombos László zenetörténésznek a Herman Milire, illetve Ellára vonatkozó adatokért. 28 Gidó Attila: Mentésítések Észak-Erdélyben 1941-ben. In: *Regio*, 2017/1., 109–146. (143.) o. 29 Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Palotás József úrnak az Ella hamburgi tevékenységével kapcsolatos információkért. Lásd még: *Félegyházi Közöny*, 1933. szeptember 3., 2. o. 30 John Töpfer írását lásd: www.adelinnederland.nl/binnen-kijken-op-biljoen-het-laatste-bal-op-biljoen/ 31 Marianne van Delden: Je kunt toch zeggen: ik heb op Biljoen gewerkt. Het stille kasteel. In: *Ambt & Heerlijkheid*, 2017. június, 38–40. o.

Őszi nagytakarítás. A Szinyei-hamisítások tipológiája I.

Szinyei Merse Anna



1. kép: Egy jellegzetes hamisítvány Szinyei Merse Pál motívumainak felhasználásával



A Szinyei-hamisítványok első kiszűrői a mester családtagjai voltak

Balra: 2. kép: Szinyei Merse Pál és Félix fia a jernyei kúria lépcsőjén, 1910 körül, © Szinyei Merse Anna; jobbra: 3. kép: Családi nyaralás Fonyódon, 1917. Balról Rózsi, a művész leánya, Pali unokája, Szinyei Merse Pál, Fekő unokája és Molnár C. Pál, az unokák felügyelője, © Szinyei Merse Anna

Szinyei Merse Pál sajnálatosan kisszámú, nagyjából kétszázötven festményt felölelő oeuvre-je sosem tudta kielégíteni a műveire áhító műgyűjtők igényeit. Leghíresebb képei múzeumba kerültek, így eleve kevés alkotása mozoghat a műpiacon. Már életében, röviddel halála után és később is hamisították – újságcikkek tucatjai árulkodnak az e körül kibontakozott botrányokról. Hosszú életem során én is megszámlálhatatlanul sok hamisítványt voltam kénytelen megnézni, hiszen fennállt annak veszélye, hogy mégis egy valódi Szinyei-mű bukkan fel, amelyet az oeuvre-katalógus összeállítójának, gondozójának nem lenne szabad elszalasztania.¹ Már serdülőkoromban tapasztaltam, hogy korán elvesztett édesapámnak – a festő idősebbik unokájának – milyen gondot jelentett, ha nagy ritkán szakvéleményt kértek tőle. Erre vonatkozó feljegyzései később nem egy esetben segítettek munkámban. Utolsó egyetemi évem múzeumi gyakorlatain, majd kezdő muzeológusként a Genthon István nevével fémjelzett, Magyar Nemzeti Galéria-beli bírálatokon lestem el a legtöbb műhelytitkot ehhez az igencsak felelősségteljes, nehéz döntésekre kényszerítő feladathoz. Aztán még sokáig helyt kellett állnom a bírálati munkában, ám nem bántam, amikor ez abbamaradt, mert a rengeteg kétes, sőt biztosan hamis mű látványa eléggé elkésérített. Kollégáimmal mégsem szabadulhattunk meg ettől a kényelmetlen feladattól, hiszen a műgyűjtők, kereskedők, nepperek most már az egyes művészettörténeteseket árasztották el kérdéseikkel. Az *Artmagazin* legelső számaitól kezdve helyet adott a káros helyzet elemzésének.² A kevés örömteli felfedezés nem tudta ellensúlyozni számomra a gyenge dolgok tömegét. Szinyeinél és néhány kortársánál akkor már könnyebben felismertem az egyes hamisítványtípusokat vagy akár magának a hamisítónak a keze járását, de megdöbbentett, amikor valamely idősebb kollégának az enyémmel szöges ellentétben álló szakvéleményével próbáltak arra kényszeríteni, hogy ismerjem el végre az adott kép eredetiségét.

1

Szinyei Merse Anna: *Szinyei Merse Pál élete és művészete*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Corvina Kiadó – Széchenyi Kiadó Kft., 1990. A továbbiakban az eredeti Szinyei-művek azonosításához a kötetben publikált oeuvre-katalógus sorszámozására hivatkozom (pl. 6. kat. 8.).

A könyv szabadon konzultálható:

mek.oszk.hu/21200/21213/21213.pdf

2

Vö. Molnos Péter *A festmények hamisításáról* című ötrészes cikksorozata, in: *Artmagazin*, 2003/1., 64–67. o.; 2004/1., 77–79. o.; 2004/2., 81–83. o.; 2004/3., 82–83. o.; 2004/4., 32–34. o. Mások is foglalkoztak a sokakat érintő téma további részleteivel, míg nem 2019-ben megvalósulhatott a legújabb, széles összefogással készült szakmunka, tizennégy szerző tanulmányaival: *Műtárgyhamisítás magyar szemmel – Ocsút a búzátlól*. Szerk. Bendzsel Miklós – Emőd Péter – Kármán Gabriella. Budapest, Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala – Hamisítás Elleni Nemzeti Testület – Országos Kriminológiai Intézet – Kieselbach Galéria, 2019.; lásd még: Ványa Zsófia: *Szemelvények a sötét oldalról – Műtárgyhamisítás magyar szemmel*. In: *Kortársonline.hu*, 2021. április 16., www.kortarsonline.hu/aktual/mutargyhamisitas

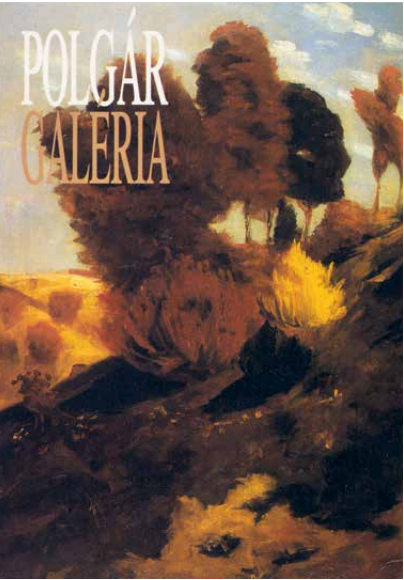


4. kép: Szinyei Merse Pál: *Őszi színek*, 1904, olaj, vászon, 91 × 71 cm, © Kieselbach Galéria és Aukciósház

Egy azóta elhunyt vidéki nepper halálos fenyegetését követően igyekeztem végül minden szakértési felkérést elhárítani, ám ez inkább a nyugdíjba vonulásomat követően vált lehetővé. Megmaradtak azonban feljegyzéseim, amelyekből most az elem került főbb típusokat és darabokat igyekszem felidézni – ahol lehet, méretekkel –, hogy az érdekeltek számára megkönnyítsem azonosításukat, amennyiben újból felbukkannának. Kigyűjtésem korántsem teljességigényű, a hatalmas anyag folytán nem is törekedhettem erre. A tudomásomra jutott műveken kívül más kollégák és néhány galéria és aukciósház praxisában is előfordulhattak hasonló darabok, amelyek többnyire nem kerültek be az eredetinek elismerhető alkotások közé. Főként magángyűjteményekben rejtőzhetnek még Szinyeivel kapcsolatba hozott hamis vagy helytelen attribúcióval ellátott festmények. Mégis úgy gondolom, hogy az alább következő, aránylag bőséges példatár és a tipológiai rendszerezés segítségével olyan általánosítható tanulságokat vonhat le az olvasó, amelyek reményeim szerint segítségére lehetnek hasonló csalfaságok felismerésében. A hamisítványokról sok évtizede gyűjtött dossziéimban többnyire gyenge minőségű amatőr fotók maradtak fenn, ezért a jobbak közlésére kell szorítkoznunk, míg a mintául szolgáló eredeti Szinyei-művek közül csak a kevésbé ismerteket reprodukáljuk.

Eredeti Szinyei Merse Pál-képhez hamis vázlat vagy variáns

A hamisítók egyik kedvelt módszere, amikor egy közismert eredeti festmény általuk készített kisebb, elnagyoltabb variánsát előkészítő vázlatként futtatják. Szempontjuk érthető: sokkal könnyebb néhány kusza foltot feldobni a vászonra, mint tisztességes másolattal bajlódni. Így kerülhetett az életmű talán legszínesebb kompozíciójáról, az *Őszi színekről* nem egy mázolmány akár ismert műgyűjteménybe, majd aukcióra is (4., 5. kép).³ Almásy-Teleki Éva-féle aukciókon is szerepelt a kép egy-egy kisebb, hamis variánsa – a későbbin dr. Lázár Béla bizonylatával kínálták, de állítólag Farkas Zoltán is eredetinek tartotta.⁴ Ezeket, illetve hasonlókat is mutattak nekem a képről az évek során. Az *Őszi színek* helyszínét Szinyei egyébként már 1878-ban felvázolta egy apró fatáblára – itt a meredek hegyoldalon egy pásztor baktat felfelé juhait után. A régóta lappangó vázlatot még 1903-ban színesben reprodukálta a *Művészet* folyóirat (6. kép). Talán ez adta az ötletet Szinyeinek



5. kép: Az *Őszi színek* hamisítványa reklámlapon



6. kép: Szinyei Merse Pál: *Domboldal*, 1878, lappang

3
Iván Ede: dr. Schmidek Tibor gyűjteménye. In: *Képzőművészet*, III. évf. 24. sz., 1929. november, 221–223. o., repr.: 215. o. (Köszönöm Bede Katalin könyvtáros szíves segítségét.) Később a Polgár Galéria is egy ilyen „vázlat” képeslapjával reklámozta 1999. december 8–9-i aukcióját (azonosítószám: 69155).

4
Az *Őszi színek* 1937/38-as hamisítási botrányáról szóló újságkivágások a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában, Szinyei Merse Rózsi kigyűjtésében is olvashatók. A továbbiak: ATÉ IV. nagy aukció, 1940. kat. sz. 414. *Őszi lombok*, olaj, karton, 70 × 54 cm; ATÉ III. művészeti aukció, 1946. kat. sz. 642. *Őszi színek*, olaj, vászon, 55 × 68 cm. Egy 70 × 50 cm-es példány a védett képek listájára is felkerült. Természetesen maga az eredeti kép is védett volt, ennek ellenére hosszú időre nyoma veszett, míg fel nem bukkant Bécsben, majd a Kieselbach Galériában.

7. kép: A *thuja* című kép hamis vázlata8. kép: A *thuja* hamis pasztellen

5

Az eredeti nagy tájkép: *Őszi színek*, 1904 (œ. kat. 196.), olaj, vászon, 91 × 70 cm, jelezve jobbra lent: Szinyei Merse Pál 1904. A korábbi eredeti vázlat: *Domboldal*, 1878 (œ. kat. 129.), olaj, fa, méret ismeretlen, jelezve jobbra lent: Szinyei. Lappang. Repr. in: *Művészet*, 1903, 224. oldal után (csak a Széchenyi Könyvtár példányában találtam meg, máshonnan kivágták). A kicsi hamisítvány: *Őszi színek*, olaj, vászon, 28 × 19,5 cm, jelezve balra lent: Szinyei.

9. kép: A *Ruhaszáritás* hamisítványa

ahhoz, hogy ismét felkeresse az ízlésének igen megfelelő tájmotívumot, vagy ekkor már eleve munkába vette a nagyobb tájképet, immár a figurális staffázs nélkül? Ma már ez nem is fontos, de jellemző a hamisítók gondolkodására, hogy egyikük mégis csinált egy újabb (és sokkal gyengébb) kis vázlatot a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. reprodukciója által is népszerűsített nagy képhez, miután észrevette, hogy Hoffmann Edith ōuvre-katalógusában a kicsinél nem szerepel sem technika, sem méret.⁵ Valakik aztán elhitték, hogy ez azonos az 1878-as lappangó kis képpel, és levédték. Csak 1987-ben sikerült megszüntetni a védettséget.

Az ugyancsak Könyves Kálmán által reprodukált, *A thuja* című, Szépművészeti Múzeum-tulajdonú tájkép kisebb variációja 1956-ban tűnt fel a bírálaton. Szintén a nagy kép előkészítő vázlatának akart látszani – sikertelenül –, így javaslatunkra ezt is levették a védettek listájáról. Egy gyűjtőnél 1980 körül fedeztem fel a festmény még kisebb, fals változatát, ezt szerencsére már nyilvántartásba se vették. 2003-ban a Belvedere Galériában tűnt fel egy kissé nagyobb méretű, de mind-egyiknél szintetikusabban összefoglaló, 20. század közepinek tűnő „vázlat” (7. kép). Sőt egy még nagyobb: 66 × 70 cm-es, hamis szignóval ellátott „másolatáról” is van adatunk. A rendkívül népszerű képről temperaváltozat, sőt egy kitűnő minőségű pasztell is készült, hamis szignóval (8. kép).⁶ 1987-ben a *Labdarózsa* című kép egy kisebb hamis változatát (vázlatát?) is megmutatták nekem.⁷

Mindehhez fontos tudnunk, hogy a sikertelensége miatti egy évtizedes hallgatását követően az alkotáshoz visszatérő Szinyei Merse Pál 1894-től szinte sosem készített nagy képeihez előkészítő tanulmányokat vagy vázlatokat. A fia által is megfigyelt és leírt alkotómódszere az volt, hogy gondosan kiválasztotta a megfestendő motívumot, aztán az elképzelt méretnek megfelelő nagyságú vászonnal kiült a motívum elé megfesteni azt.⁸ Az ismételts végképp nem kötötte le a fantáziáját: ha nagyjából hasonló motívumot választott ki ismét magának, akkor az már többnyire más nézőpontból, más kompozícióval, más színhangulattal jelent meg másodszorra – tehát alig hasonlított az előzményhez. A közkedveltebb Szinyei-képeknek a most bemutatottaknál jóval több, – kisebb vagy nagyobb – hamisított variációja tehát eleve téves feltételezéseken alapszik.

A hamisítók aztán azt a bizarr ötletet is megvalósították, hogy egy, a Nemzeti Galéria állandó kiállításán szereplő híres vázlat (*Ruhaszáritás*) még vázlatosabb variánsát hozzák létre. Ez a Polgár Galéria 1998. évi aukcióján tűnt fel, ráadásul téves címmel (9. kép).⁹ 2002-ben egy miskolci illető már ezt közölte velem ugyanerről

10. kép: Hamis *Idill*-festmény

a képről: „*Régóta családom birtokában van egy Szinye (sic!) Merse kép, mely családom hagyományai szerint személyesen a Nagy Mestertől került hozzánk...*” Hazánk északi helységeiből többször is kaptam hasonló megkereséseket, néha arra hivatkozva, hogy a Felvidékről átköltözött, idős korukban ott letelepedett távolabbi rokonságunktól származó művekről van szó. Mondanom sem kell, hogy egyetlen ilyen darab sem volt eredeti, sőt az a durván elnagyolt *Idill*-utánzat sem, amely az eredetinel kissé nagyobb méretével bizonyára azt a látszatot akarta kelteni, hogy a mester egy „modernebb” verziót talált ki az egyszer már jól sikerült, de túl apró fatáblához (10. kép). Stílusában kísértetiesen hasonlított mind ehhez, mind néhány egyéb hamisítványhoz az a sokkal nagyobb méretű tájkép, amelynek motívumait az *Idill*ről és egyéb eredetokről kompilálta össze létrehozója. A rajta lévő „Sz.” szignó azonnal lejtött a tisztításnál, tehát újonnan kerülhetett rá.¹⁰

A második világháború végén az egykori Wolfner-gyűjteménynek a Szépművészeti Múzeum anyagával együtt Nyugatra menekített, állítólag Dél-Amerikában lappangó tenyérynki kincse, a *Séta Tutzingban* nagyobb méretű, de kevésbé széles formátumú „variációi” kapcsán kicsit részletesebben szeretném megvilágítani az eredetit és a hamisítványt elválasztó különbségeket. Lázár Béla 1912-es, lipcsei Szinyei-cikkében jó minőségű színes reprodukció jelent meg a mester alkotásáról (11. kép): a korábbi hamisító valószínűleg ebből indult ki, bár az eredeti kép több kiállításon is szerepelt.¹¹ A feltehetően a háború előtt készült variációt Kampis Antal kismonográfiája közli is: a szerző biztos volt abban, hogy eredeti alkotást sikerült gyűjteménye számára megszereznie.¹² Ám ez a festő nem tudott mást produkálni, mint hogy nehézkes, fáradt módon próbálja követni a mester szálkás, kifejezetten könnyed ductusát. Szinyei levegősséget, teret hoz létre, a lendületes, szintetikus ecsetvonások is testet érzékelnek, míg a másolónál rongybabákká silányult figurák uralják az unalmasan előadott tájat. Az eredetin tüzes szíkontrasztok feleselnek egymással, a hamisítványon viszont a mester palettájától idegen tónusok jelennek meg. Vagyis az egykori tréfás-hetyke, boldogságot sugárzó hangulat lemerevedett, hűvösebbé változott. Még a szignóval is baj van: elkövetője a jóval nagyobb vászonképhez is mechanikusan átvette az apró fatábla friss festékébe ecsetnyéllel bekarcolt azonosítót, holott az ilyen

6

Szinyei 1990, 204. kép, œ. kat. 228., 70,5 × 80,5 cm, MNG Itsz.: 4176. Jelenleg a Külügyminisztériumban, a miniszter szobájában. A nagyobb „vázlat”: 30 × 40 cm, a még kisebb hamisítvány: 21 × 26,5 cm. A legnagyobb: 54,5 × 67,5 cm. Utóbbi olaj-vászon képet restaurálták és dublították is (esetleg a régisége jobb hihetősége kedvéért?). A 45 × 50 cm-es tempera Somogy megyében, a 44,5 × 52 cm-es pasztell pedig a párizsi Galerie Chantal Kiener kínálatában bukkant fel 2003-ban.

7

Kb. 25 × 12 cm, jelezve balra lent: Szinyei M. (többi adatát nem jegyeztem fel). Nagyobb méretű másolatait a Szépművészeti Múzeumban készítette négy különböző másoló 1936 és 1953 között.

8

Szinyei Merse Félix: Emlékeim édesatyámról. In: *Magyar Művészet*, 1948, 120–126. o.

9

Polgár Galéria és Aukcióház jubileumi árverés, 1998. szeptember, 138–139. o., 282. sz. „Szinyei Merse Pál: A Hinta (sic!) c. festményhez vázlat. olaj, karton, 42×33 cm. Jelzés nélkül. Dr. Végvári Lajos a mű eredetiségét állító szakvéleményével”. A szöveg ellenére a közölt fotó a *Ruhaszáritás*-hamisítványt ábrázolta. Létezik aztán egy ennél is vázlatosabb, jelzés nélküli vázlat (35 × 37,5 cm), ezt meglepő módon a nivós Völgyessy-gyűjtemény maradványaként mutatták 2004-ben.

10

Eredeti: œ. kat. 99., olaj, fa, 12,6 × 27,2 cm, MNG Itsz.: 56.170 T. Hamisítvány: olaj, alapozás nélküli dekli, 20,2 × 29,7 cm. Utólagos rossz szignó balra lent: Szinyei. Az utójára említett, 1985 elején a Széchenyi Művészeti Központban nekem bemutatott tájkép mérete 77 × 90 cm volt.

11

Illustrierte Zeitung, Lipcse, 1912. november 28., 1080. o. Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport példánya alapján színesen közli: Szinyei 1990, XXVIII. kép. Elemzése: 83. o., œ. kat. 105., olaj, fa, 7,1 × 19 cm. Jelezve jobbra lent: Szinyey 1873.

12

Kampis Antal: *Szinyei Merse Pál*. Budapest, Corvina Kiadó, 1975, 21. o., 36. kép. *Séta Tutzingban II.*, 1873., olaj, vászon, 37 × 59,3 cm, jelezve jobbra lent: Szinyey 1873.



11. kép: Szinyei Merse Pál: *Séta Tutzingban (Tutzingi séta)*, 1873, olaj, fa, 7,1 × 19 cm, lappang, © Szépművészeti Múzeum 2021

13
Ennek is ezt a címet adták: *Séta Tutzingban II.*, olaj, fa, 21 × 29 cm, jelezve jobbra lent: Sz.
14
Eredeti kép: *Reggel*, 1900. Szinyei 1990, ős. kat. 170. A hamis, *Jernyei park* címmel: olaj, vászon, 67 × 53 cm, jelezve jobbra lent: Szinyei Merse Pál (az eredeti balra lent volt jelezve). Hansági Múzeum, Gyurkovits-gyűjtemény, Mosonmagyaróvár
15
dr. Nátyi Róbert: *Szinyei Merse Pál – A természet bűvöletében*. Kiállítási katalógus, Kecskemét, Bozsó Gyűjtemény, 2017, 25. o., reprodukálva

méretű vásznak ecsettel való szignálási módja, betű- és számformálása bizony más szokott lenni. A hamisító nem mert eltérni az eredetitől, és ezzel még nagyobb hibát követett el. A számos gyanús művet tartalmazó egykori Gegesi Kiss-gyűjteményben általam jó negyven éve megtekintett másik változat nagyságrendekkel gyengébb munka: összevisszaságban feldobott, szervesetlen ecsetvonásai, illogikus elkenései, piszkos hatású kevert színei erősen emlékeztetnek más Szinyei-hamisítványok tehetségtelen megoldásaira (12/a., b. képek).¹³ Az apró mestermű egy harmadik, jóval nagyobb, ám monokróm és kezdetleges állapotú hamis variánsával is találkoztam. Ennek vöröses alapjára egyetlen színbe mártott ecsettel, vonalasan volt felvázolva két figura sziluettje. Elkövetője azt próbálta elhitetni, mintha régi képötlete alapján maga Szinyei kezdett volna új változatba. Az ecsetrajz funkciója azonban sokkal ravaszabb: a vászon előoldalára egy immár egészében megfestett hamis tájkép eredetiségének biztosabb elismertetése. Ez a királyi hagyatékából Windisch-Grätz-tulajdonba került *Reggel* című, régóta lappangó kép Könyves Kálmán-féle reprodukciója alapján készült. Mérete ismeretlen lévén, a hamisító nyugodtan dolgozhatott,

12/a. kép: A *Séta Tutzingban* egyik hamisítványa



12/b. kép: Részlet a *Séta Tutzingban* egyik hamisítványából



de sajnos nem volt elég tehetsége ahhoz, hogy ne tűnjön ki felkészületlensége.¹⁴ Trükkje bevált: egy máskülönben kiváló ízlésű műgyűjtő, minden lebeszélő hadműveletem ellenére, boldogan megvásárolta a ritka csemegének gondolt kettős képet. A hamisítvány azóta is látható eredetiként a Hansági Múzeumban, sőt egy 2017-es, kecskeméti Szinyei-kiállításba is beavagolták. A kurátor melegségére szólni, hogy elemzésében maga is felveti az esetleges megkérdőjelezés lehetőségét.¹⁵ A kép becsületes másolására is van példám, ez még Szinyei életében történt. Így a *Reggel* egy kisebb változata a másoló – és nem Szinyei – neve alatt kerülhetett aukcióra Nagyháziéknál.¹⁶ A két világháború között a Szinyei-parkképek rajongója, Máthé Kálmán több ízben is lemásolta a *Reggelt*. Ez a pécsi kertészmérnök az 1980-as évek elején írt, máig kiadatlan cikkében a festmények alapján mutatta be Szinyei művésziesen válogatott, hozzáértő kerttelepítésének különböző színekben pompázó botanikai elemeit. Budapesti kollégáinak ajánlotta, hogy a Városliget erre a célra kiválasztott egyik szegletében hozzanak létre egy Szinyei-émlékkertet ezekből a fajokból, bokrokból, cserjékből, virágokból, amelyek az év minden szakában harmonikusan színes, gyönyörködtető összképet nyújtanak.¹⁷ A hamisítványokhoz visszatérve, az életmű talán legnevezetesebb vázlata, a *Hinta* sem kerülhetne el sorsát. Ez azért látszott könnyű prédának, mert Szinyei már elkezdte nagyban kivitelezni a kerti jelenetet, amikor egy kolléga gúnyolódásán megsértődve, abbahagyta azt. Nosza, fessünk tehát részlettanulmányokat ehhez – gondolták a hamisítók! Sajnos ezúttal a Szépművészeti Múzeum szakemberei is beugrottak: 1922-ben, két évvel a művész halála után budapesti műkereskedőtől vásárolták meg a vázlat jobb oldali figuráihoz készült „tanulmányt”, amely már a Szinyei Merse Pál Társaság Nemzeti Szalon-beli, első kiállítására bekerült, majd még sokszor kiállította a Magyar Nemzeti Galéria is, hiszen így nem kellett leemelni az eredeti *Hintát* az állandó kiállításról. De nem véletlen, hogy Szinyei festményeinek legjobb ismerője: Rózsi leánya tanácsára az első oeuvre-katalógus összeállítója, Hoffmann Edith nem vette be a kifejezetten bizonytalan kézre valló, minden szempontból gyenge művet az eredeti alkotások közé, aminthogy én sem, de épp a múzeumi tulajdonlás miatt kénytelen voltam legalább a kétséges művek között szerepeltetni. A BÁV 1958-as téli aukcióján bukkant fel egy másik, hasonlóan gyenge „részlettanulmány”: ez az előtéri kisgyermek anyáról készült, és nyomban le is védték (13. kép).¹⁸ Az időpont nem véletlen: addigra elhalálozott a festő leánya, fia, sőt idősebbik unokája is, akik már nem tiltakozhattak a védési karton azon hazugsága miatt, hogy a kép Rózsi tulajdonából került elő. E védés feloldására is 1987-ben került sor, akárcsak egy még vakmerőbb célt kitűző, ám igen tehetségtelen eredménnyel járó vállalkozás. 1954-ben ugyanis védett lett a pompás *Lílaruhás nő* című kép alapján felmázolt, egészen primitív kis alaktanulmány.¹⁹ A védés ténye – 1987-es feloldásáig – több szakértő számára okozott bosszúságot: nyilvántartási kartonjára Dömötör István, Jeszenszky Sándor és Pataky Dénes ellenvéleménye, majd a magamé is felkerült.

13. kép: Hamis részlettanulmány a *Hinta* című képhez

16
Nagyházi Galéria, 169. aukció, 2010. december, 173. sz.: *Virágos mező*, olaj, vászon, 53,5 × 43 cm. Jelezve balra lent: Szinyei Merse Pál után Lédács K. 1910.
17
Máthé Kálmán a *Nyári virágzás* (1912, MNG ltsz.: 8235) című képet is lemásolta a Könyves Kálmán-repró alapján 60 × 70 cm-es méretben, de ez elveszett. Kérésére még a múlt században megpróbáltam közölni cikkét, ám egyetlen szerkesztőség számára sem volt érdekes a téma. Monet máig szépen karbantartott giverny-i kertje részletes elemzéseket kapott, turisták tízezrei keresik fel, míg Szinyeiét Jernyén kivágták, és a pesti díszkert rokonszenves ötlete sem valósult meg.

18
Az első hamisítvány: Szinyei 1990, 208. o., kérdéses képek 7. sz. MNG ltsz.: 5901. Közbelépésem után tudomásom szerint nem szerepelt többé kiállításon. A másik, szintén hamisan jelzett darab hasonló méretű: 43 × 36 cm és vászonra készült, a korábbi ellenben kartonra. Az *Anya gyermekkel*: BÁV 17. aukció, 1958, kat. sz. 262.
19
Olaj, vászon, 33 × 36 cm, jelezve balra lent: Szinyei.



14. kép: Hamis *Lila virágos rét*15. kép: Hamis *Pipacsos rét ösvénnyel*16. kép: *Tájkép* – hamisítvány

20

Lila virágos rét, olaj, vászon, 37,8 × 58 cm, hamis jelzés balra lent: Szinyei 1910.; *Pipacsos rét ösvénnyel*, olaj, vászon, 40,3 × 55,5 cm, hamis jelzés balra lent: Szinyei 1908. Mindkettőt neves aukciósház kínálta New Yorkban. A nagyobb méretű analógia: Szinyei Merse Pál: *Lila virág*, 1911. Szinyei 1990, œ. kat. 223.

21

Tájkép, olaj, vászon, 63 × 79 cm, hamis jelzés jobbra lent: Szinyei 1869.

22

A forrás: Szinyei 1990, œ. kat. 123. Ismeretlen festő: *Koncert*, olaj, fa, 39,2 × 55 cm, jelzés nélkül, Galéria umelcov v Nových Zámkoch. A helyiek nagyot tévedtek, amikor 1860–1870 közé datálták. Reprodukálva színesen: Stefan Mlynárik: Az érsekújvári Művészeti Galéria. In: *Művészet*, 1988/2. sz., 43. o.

Szinyei-képek motívumait felhasználó hamisítványok

Bár valamelyest ide tartozik az előző kategóriában felsorolt lehetőségek némelyike is, most főként olyan művek kerülnek sorra, amelyeknél nem egyetlen, hanem több eredeti festmény alapján dolgozott a hamisító. Az Amerikából évtizedekkel ezelőtt véleményemet kérő levelekben küldött fotók közül kettő jó színvonalú, napsütötte, ám az eredeti Szinyei-művektől mégis megkülönböztethető tájképeket ábrázolt, előterükben többnyire virágos rétekkel (14., 15. kép). Analógiájuk könnyen felfedezhető a mester valamivel későbbi, *Lila virág* című kompozíciójában.²⁰ Stílusazonosságuk egy jól képzett, azonos kéz gyanúját is felkelthette. Az átlagosnál jobb minőségű festményekre akár utólagosan is felkerülhettek az egymáshoz hasonló, hamis szignók. Jóval később, 2008-ban, egy stockholmi árverezőcég foglalkozott egy szervetlenül komponált, meglehetősen gyenge tájképpel, francia magángyűjteményből. Megoldatlan, kusza lombfestése és a Szinyeiéhez cseppet sem hasonlító égboltja, unalmas, üres árnyékai már eleve kétségessé tették a hihetetlenül koránra tett, 1869-es szignójú, zöldben tartott képet (16. kép). Hátdoldalán a Nemzeti Szalon erősen megdolgozott, javított képcédulája egy fiúmei kiállítást is feltüntetett, azonban ez is hibás adatokon alapult, így kérésükre a helyszínen az eredetit megvizsgálva sem tudtam megmásvítani korábbi véleményemet a kép hamisítvány mivoltáról.²¹ Tulajdonosa nem nyugodott ebbe bele, így két évre rá már a Musée d’Orsay nyugalmazott kurátora kért ugyanerről a képről szakvéleményt a Magyar Nemzeti Galériától – eredménytelenül. A hasonlóan sajnálatos próbálkozások példáival a szabadkai Vinko Perčić hamisítványokkal zsúfolt, Zágráb városának ajándékozott gyűjteményében vagy akár itthon is találkoztam – zömüket fel se jegyeztem.

Északi szomszédunknál is nagyon résen kell lennie azoknak, akik eredeti Szinyei-festményt szeretnének vásárolni. Szlovák műkereskedők valamikor az 1990-es évek elején nagyobb mennyiségű, általuk Szinyei Merse Pálnak tulajdonított festmény véleményezésére kértek fel, amennyiben a Tatra környékére vetődnek a családommal. Már nem emlékszem, pontosan hol és mikor tudtam a kérésnek eleget tenni, csak arra, hogy a raktárunkban látottak igencsak megdöbbenettek. Voltak közöttük utólagosan és rosszul szignált igen gyenge darabok, nem egy Szinyei-korabeli is, valamint nemrég készített, de ügyesen patinázott fals utánzat is, zömükben tájképek, a mester kezétől származó eredeti alkotást azonban egyet sem sikerült találnom. Ernst Zmeták műgyűjtő Érsekújváron kiállított kollekciójában szerencsére egy eredeti kis Szinyei-kép is szerepel (*A forrás*, 1878), sajnálatos azonban, hogy egy téves attribúciójú, *Koncert* című kompozíciót is Szinyei Merse Pál nevéhez kapcsolva tartanak nyilván a gyűjteményben.²² Az ismeretlen, de bizonyára későbbi festő szignó nélküli munkája semmiféle

rokonságot nem mutat a mester markánsan különböző felfogású művészetével. Az eperjesi Jordán Miklós festőművészt (1892–1977), mint a mester igen ritka ottani tanítványainak egyikét, jó ideig Szinyei-szakértőnek tartották a Felvidéken. Ő az 1911-es év nyarán vendégeskedett Jernyén, hogy Szinyei felkészítse az igazgatása alatt álló budapesti Képzőművészeti Főiskolára történő felvételre. A földijének ekkor ajándékozott korai Szinyei-rajz ma a Sárosi Galéria tulajdonában van.²³ Jordán később szívesen foglalt állást feltételezett Szinyei-alkotások eredetiségvizsgálatában. A pozsonyi Soga aukciósház például Jordán 1950-ben készült írásával igazolja, Szinyei műveként árverezte 2002-ben azt a szignálatlan kis tájképet, amely gyenge másolata volt a mester 1883-ban elkezdett, majd 1894-ben befejezett *Patak* című képének.²⁴ A Sogánál később is kerültek kalapács alá „Szinyei” jelzésű gyanús tájképek, amelyeket a magam részéről nem fogadtam volna el eredetinek.²⁵ Nemrégiben egy felelős eperjesi múzeumi kolléga Jordán véleményére alapozva publikálta Szinyei Merse Pál alkotásaként azt a bizonyítottan a jernyei kúriából származó jelzetlen *Leányaktot*, amelyet nem a mester, hanem a *Léghajó* című képen szereplő sógora, Probstner Béla festett.²⁶ Tehát ezúttal sem hamisítványról, hanem „csak” hibás attribúcióról van szó. További problémákra világít rá néhány olyan hazai darab, amelyeket ugyancsak Szinyei-motívumokra alapozva kompiláltak elkövetők. Egy 1872-re hamisan szignált és datált, meredek domboldali tájképnek például már a tájstruktúrája is több helyről összeszedett, bokrainak és egyéb botanikai elemeinek durván felkent darabossága ugyanakkor erősen hasonlított az *Őszi színek* már említett, Polgár-aukción feltűnt „vázlatának” és néhány hasonlóan rossz próbálkozásnak a tömegkezelésére, a Szinyeiétől teljesen eltérő, maszatosnak nevezhető, jellegtelen palettájára. A vászon hátoldalán egy „Szinyei Merse Félix” aláírású, hamis attest is olvasható volt (17. kép).²⁷ Teljesen más szerzője lehetett egy észak-magyarországi tulajdonú tájképnek, amelyet hatalmas fák tövében megbúvó tavacszában horgászó esetlen, kalapos-tarisznás férfi staffázsa különböztetett meg a hasonlóktól (18. kép). Az előző példánál intenzívebb, bár zömében sötétre hangolt színkontrasztjai, aombok formálása és nagy gomolyfelhővel terhes, mozgalmas égboltja akár bátrabb kézre is vallhatott. Mégis, a színkezelés ügyetlensége, az anatómiailag elrajzolt figura bizonytalan statikája, a többnyire zavaros ecsetkezelés és nem utolsósorban a lehetetlen, hamis szignó elfogadhatatlanná tette számomra a kép eredetiségét.²⁸

17. kép: *Domboldal*, hamisítvány18. kép: Hamis *Tájkép horgászó alakkal*, részlet

23

Antik filozófus (*Homérosz*), 1864. Papír kartonon, ceruza, 610 × 480 mm. Jelezve oldalt balra: P.v.Szinyey 16.11.1864. Šarišská Galéria v Prešove. Első reprodukciója a szerző eddig publikálatlan kutatásait közlétevé írásának *Szinyei-alkotások a szülőföldön* című fejezetében fog megjelenni a Magyar Nemzeti Galéria 2021 novemberében nyíló Szinyei-kiállításának katalógusában.

24

Az eredeti kép: Szinyei 1990, œ. kat. 147, a másolat: olaj, karton, 32,5 × 40,8 cm. Soga, 34. aukció (2002. október), 115. sz. Vö. Hushegyi Gábor: Schönbergerre és Szinyeire várva. In: *Műértő*, 2002. november, 15. o.

25

Soga 113. téli aukció (2013. november), 22. sz.: *Nyári táj*, 1905 körülre datálva, olaj, vászon, 80 × 60 cm, jelezve jobbra lent: Szinyei; Soga 129. nyári aukció (2016. június), 116. sz.: *Patak* (*Bodrog III.*), 1908, olaj, vászon, 149 × 70 cm, jelezve jobbra lent: Szinyei Merse Pál. Mindkét műhöz Szvoboda Dománszky Gabriella készített szakvéleményt. A Bodrog-kép, amelyet szintén nem tartok Szinyei-műnek, 2017-ben már szerepelt is a kecskeméti Bozsó Gyűjtemény Szinyei-kiállításán (vö. 15. lábjegyzet).

26

Probstner Béla: *Leányakt*, olaj, vászon, 178 × 101 cm, jelzés nélkül. Prešov, Krajské Múzeum. Reprodukciója és elemzése, Szinyei-műként közölve: Jozef Kušnir: *70 rokov Krajského Múzea v Prešove*. Prešov, Krajské múzeum Prešov, 2015, 136–137. o. Lásd bővebben a novemberben nyíló Szinyei-kiállítás katalógusában.

27

Domboldal, 69 × 56 cm. A tulajdonos nyíregyházi gyűjtő a napi sajtóban is közzétette a frissen restauráltatott kép fotóját. 1975-ben és a következő évben is szerepelt a bírálaton, ahol a többség hamisnak tartotta, Szij Béla és én sajnós a „feltehető” kategória mellett szavaztunk. Sajnálom, hogy így történt, de akkor még kevés tapasztalatom volt a hamisítványokat illetően.

28

Tájkép horgászó alakkal, olaj, fa, 44,5 × 50 cm, hamis jelzés jobbra lent, a festékbe karcolva: Paul Szinyei München 187... (az utolsó számjegy olvashatatlan). A képet 2010-ben egy ismert szakértő hajlamos lett volna eredetinek elfogadni. A teljes kompozícióról nem áll rendelkezésemre fotó, így csak egy részletet közölhetjük.



19. kép: Hamis Parkban-variáció

20. kép: Tájképhamisítvány
a Parkban tájmotívumával

29

Vö. Berényi Péter: Egy hamis kép igaz története.

Az a Parkban nem ez a Parkban.

In: *Műértő*, 2000. szeptember. Eredeti: Szinyei
1990, 137., 139., 204. o., 8. kat. 217.Csak futólag nézhettem meg a hamisítványt,
így adatait sem ismerem.

30

Olaj, karton, 49 × 67,5 cm.

A rendkívül erőszakos, újabb és újabb Szinyei-
gyanús, ám mindig elfogadhatatlan képekkel
visszatérő nepper budapesti műkereskedelemből
szerezte ezt a művet.

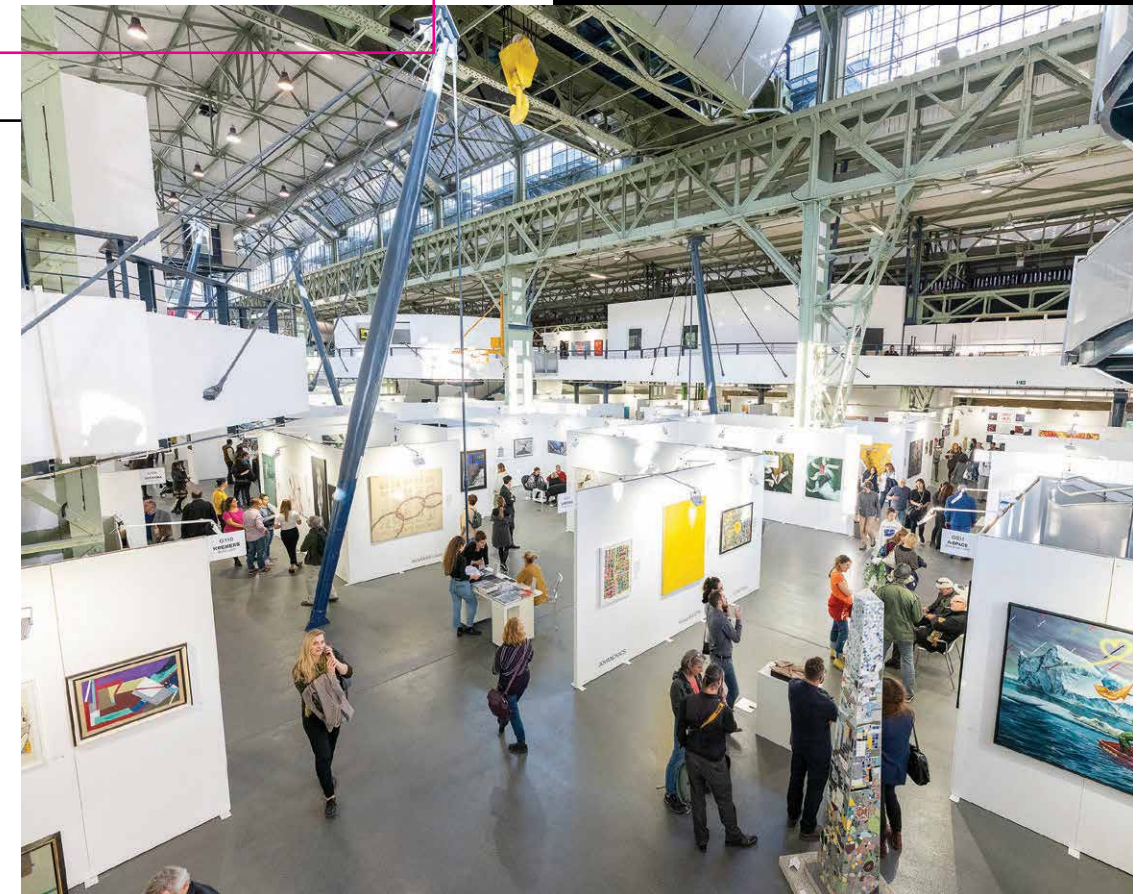
A legérdekesebb, igazán méltánylandó fantáziájú és minőségű hamisítás főszereplője Szinyei *Parkban* című híres vásznának hasonlóan nagy méretű és legtöbb elemét változatlanul felhasználó variánsa (19. kép). Az állóból fekvő formátumúvá alakított, balra és jobbra is további fákkal, virágzó bokrokkal bővített szintéren ezúttal népesebb szereplőgárda élvezi a kora nyári napsütés erejét – sokkal zsánerebbé hangolva ezt az új, az eddig említettekénél tetszetősebben megfestett parkképet. Az eredetin egymás mellett sétáló két hölgyet a hamisító szétválasztotta, középre behelyezett egy napernyős gyermeket, messze jobbra pedig egy világos öltözetű, a távlat miatt apró méretű párt (*Majális*-motívum!). A leginkább meghökkentő kiegészítés a bal oldal mélyén egy hatalmas zöld lombsátor elé helyezett, padon ülő hölgy kicsiny, de élénk rózsaszín foltja, mintegy a *Kerti padon* című kis vázlatból kiemelve. Az ötlet kitervelője, végrehajtója, majd áruba bocsájtója is egy darabig ugyan boldog lehetett az 1999-ben kapott 13 millióval, az óvatlan vevő aztán mégis gyanút fogott, és feljelentését követően csalási ügy lett a dologból.²⁹ Londonban viszont az eredeti *Parkban*-kép alakok nélküli, rossz szignós tájkép hamisítványa (65 × 70 cm) bukkant fel 1993-ban (20. kép).

A narrációra is figyelő, zsánerszerű bemutatás hamisítói igényét máskor is megfigyelhettem. 2004-ben egy Szinyei-rajongó, a nagymonográfiámat is gondosan tanulmányozó nyírségi nepper ezt látta bele egy közepes méretű jelzetlen, Szinyei világától igencsak távol álló képbe: „A festmény egy rendkívül szomorú eseményt öröklött meg. Amiből arra következtetek, hogy 1887-ben készült. A gyerekek kora szinte egyértelművé teszi az időpontot. [...] A festményen az esernyőt tartó hölgy minden valószínűség szerint Szinyei Merse Pál felesége Probstner Zsófia, Szinyei Merse Rózi és Szinyei Merse Adrienne látható, amint eltávolodik Szinyei Merse Félix-től és egyben a birtokról is. Talán a festményen jobban látszik, hogy a festményen szereplő esernyőt tartó hölgy profilból még visszanéz az őket figyelő fiúra, aki lesújtottan áll.” A nyilván meggyőzősemre kiötlött erőltetett narratívától függetlenül is a nagyjából a 20. század első felére tehető kép egyetlen elemében sem rezonált a mester modorával, komponálásmódja pedig végképp idegen volt tőle. Annyira jellegtelen kép volt, hogy tippelni se lehetett valódi szerzőjére, de legalább nem volt rajta szignó.³⁰

FOLYTATJUK!

ART MARKET BUDAPEST

NEMZETKÖZI KORTÁRS
KÉPZŐMŰVÉSZETI VÁSÁR



2021, október 7-10.

BÁLNA BUDAPEST

B BRAUN
SHARING EXPERTISEnka
Nemzeti Kulturális Alap

SZERENCSEJÁTEK ZRT.



+36.1.239 0007

www.artmarketbudapest.hu

www.facebook.com/ArtMarketBudapest



Raffaello: *Baldassare Castiglione*, 1514–15, olaj, vászon, 82 cm × 67 cm, Musée du Louvre, Párizs, forrás: Wikimedia Commons

Jobbra: Dominique Papety: *Le duc de Montpensier visitant les ruines du temple de Jupiter à Athènes* (Montpensier hercege meglátogatja az athéni Jupiter-templom romjait), 1848, olaj, vászon, 332 × 218 cm, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Franck Raux

A harmadik ember

A *Raffaello, az ifjú zseni* című mozis ismeretterjesztés díszbemutatóján Bodor Kata azzal kezdte bevezető előadását, hogy tegye föl a kezét, aki látta már a *Mona Lisát*. Mindenki. Akkor most tegye föl a kezét az, aki látta Raffaello Baldassare Castiglionéről készült porréját. Kevesen. Furcsa, mert a két kép ugyanabban a teremben látható. Tanulság? Csak a szokásos, hogy minden triumvirátusban van egy gyenge láncszem. Caesar és Pompeius nagy ember volt, de ki az a Crassus? Augustusról és Antoniusról drámákat írtak, de mi történt Lepidusszal? Michelangelo és Leonardo felfoghatatlan, de... Nincs de. Raffaello is felfoghatatlan, és minél többet tud róla az ember, annál inkább az. Van triumvirátus, amely tényleg három emberből áll.



Nekik zenél az Idő

A nagy múzeumoknak megvan az az előnyük, hogy ölbe tett kézzel nézhetik az idő múlását. Nem kell nagyon törni a fejüket, az emberek úgyis jönnek, az évszámok változnak, de valami évforduló mindig van. Idén kétszáz éve kezdődött a görög szabadságharc. Talán logikusabb volna a harc befejezését és

a független Görögország születését ünnepelni, de idén kétszáz éve került a Louvre-ba a méloszi Aphrodité, népszerűbb nevén a milói Vénusz. Akinek a könyökén jön ki a kartalan szépség, az emiatt nyilván nem szalad Párizsig, de akinek kell egy új ürügy, hogy megint együtt hetegjen a szerelem istennőjével, az lassan csomagolhat is.

Poussin koreografái

Londonban nyílik az első kiállítás, amely Nicolas Poussin és a tánc kapcsolatát mutatja be. Mindenféle csodás dolog lesz látható, szobrok, amelyek megihlették a festőt, viaszbábok, amelyeket ő készített, és amelyeket utóbb lerajzolt vagy lefestett, hogy ezt a rejtélyes dolgot valahogy végrehajtsa: állóképen ábrázolni a mozgást. Az ügy érdekében átcipelik a Wallace Collectionból

a National Gallerybe a rejtélyes *Tánc az Idő zenéjére* című festményt. Az Idő pucér vénember, pengeti a lyrát, és négyen ropják rá. Talán a négy évszak. De merre is forog a körtánc? Az elől lévő nőalak mintha balra lépne, a piros ruhás mintha előremenne, a kék ruhás inkább jobbra. Egy pillanat, és mindenki borul, szakad a lánc. De ha jókor érkezünk, akkor még mind együtt vannak. Még állnak a lábukon, vagy legalább a fél lábukon.

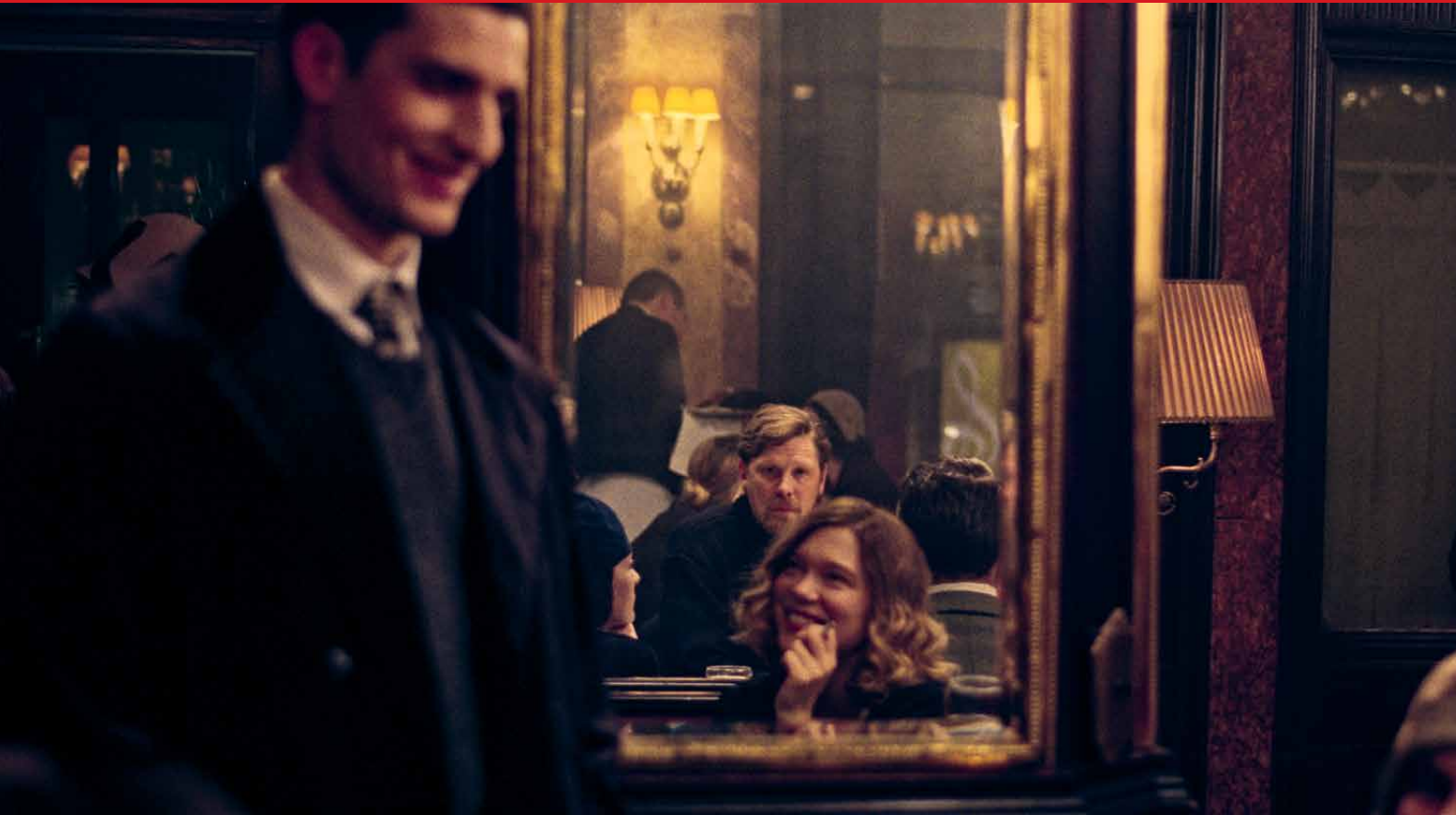
Nicolas Poussin: *Tánc az Idő zenéjére*, 1634–36 körül, olaj, vászon, 82,5 × 104 cm, © The Trustees of the Wallace Collection

Raffaello, az ifjú zseni (r.: Massimo Ferrari), olasz dokumentumfilm, 90 perc, 2021. Forgalmazó: Pannonia Entertainment

Paris – Athènes. Naissance de la Grèce moderne 1675–1919 (Párizs–Athén. A modern Görögország születése 1675–1919), Louvre, Párizs, 2022. február 7-ig

Poussin and the Dance (Poussin és a tánc), The National Gallery, London, 2022. január 2-ig





Az *Artmagazin Online*-on mostani számunk megjelenésével egy időben Enyedi Ildikó *A feleségem története* című filmjéről Topor Tünde ír.

Artmagazin Online ♥ Mozi

„Követjük egy kapcsolat stációit, de abban az utolsó pillanatban megörökítve, amikor a férfi és női szerep még a hagyományos felfogás szerint alakul, és abban az első pillanatban, amikor ennek tarthatatlansága már kezd nyilvánvalóvá válni. A nő még otthon ül és várja haza a nagyvilágban működő/kalandozó férfit, de már nem valami Pénelopéként, hanem modernül: nem főzve, hanem állandóan olvasva, társaságba járva, filozófiáról levelezve.”

A friss megjelenés mellé felelevenítjük Enyedi Ildikó 2017-es, az *Artmagazin Online*-ra készített toplistáját is, amelyet a számára legmeghatározóbb öt filmélményéről állított össze olvasóinknak.

A kép részlet *A feleségem története* című filmből, a képen Louis Garrel, Léa Seydoux és Gijs Naber, © Mozinet

www.artmagazin.hu

PAUKER®
az én nyomdám



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

színnel + lélekkel

AAA
Highest creditworthiness

MB | MAGYAR BRANDS
10x '11 '12 '13 '14 '15
'16 '17 '18 '19 '20

Superbrands
10x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17 '18 '19 '20



EINSPACH
FINE ART & PHOTOGRAPHY

TOMBOR ZOLTÁN
FELÜLETI FESZÜLTSÉG

2021. 09. 17. – 2021. 10. 14.

NYITVA: KEDDTŐL PÉNTEKIG 14-18 ÓRÁIG
H-1054 BUDAPEST, HOLD UTCA 12., A BATTHYÁNY-ÖRÖKMÉCSÉS NÉL
INFO@EINSPACH.COM EINSPACH.COM