

ARTMAGAZIN



92



980 Ft

14. évfolyam 2016 / 8. szám

nka

Élmények karácsonyra

Vásároljon jegyet vagy ajándékutalványt a Műpa saját rendezésű előadásaira, és minden elköltött 10 ezer forint után egy 1000 forint értékű ajándékutalvánnyal lepjük meg Önt!*



Élmény! Minden tekintetben.



© HelloWood

*Az ajánlat 2016. december 24-ig érvényes.

#szeretekittlenni

mupa.hu

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Keresse a Műpa jegypénztárait az Andrássy úton, illetve az Allee, a Mammút és a MOM bevásárlóközpontokban, vagy vásároljon online. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

ISO 9001:2000



SZÜCS Attila: Csillagok a mocsárban, 2015 – A Weco Art, Dánia jóvoltából

KÍSÉRTETEK ÉS KÍSÉRLETEK – SZÜCS ATTILA FESTÉSZETE

LUDWIG MÚZEUM
2016.12.16.
– 2017.02.19.



LONDON-DESIGN



Az új londoni Design Museum átriumos belső tere (John Pawson), 2016
© Gareth Gardner

A Kensington High Street árnyas parkjában meredeken ívelő, fémesszürke sátortető alatt rejtőzik a londoni Design Museum régi-új épülete. Az egykori Nemzetközösségi Intézet hatvanas években hipermodernnek számító, mára tartalmában és stílusában is idejétmúlt irodaépületéből alakította ki John Pawson néhány jellegzetes vizuális elemet megtartva a tágas belső teret. A világos faborítású falak, rámpák és átjárók tagolta átriumos térből a különböző szinteken kiállítóterek, könyvtár, designüzletek és kávézók nyílnak. A Design Museum évekkel ezelőtt önállósult a Victoria & Albert Museumban működő Terence Conran alapította galériából, de azóta már egykor banánraktárként funkcionáló Temze-parti kiállítóhelyét is kinőtte. Az új kortárs múzeumépület egyik szárnyában rendhagyó módon a környező lakóparkok tervezője, a Rem Koolhaas vezette OMA alakított ki luxusapartmanokat. Ők a múzeum *Fear & Love* nyitókiállításához egy „páneurópai nappali” installációjával járultak hozzá, amelyben minden berendezési tárgy egy-egy uniós tagállam híres designterméke. A cseppet sem harmonikus, inkább ízléstelenül eklektikussá lett térben Magyarországot előre borítékolható módon Breuer Marcell képviseli, az étkezőasztal köré állított, 1928-as csővázas-nádfonatos Cesca székekkel.

Fear & Love, The Design Museum, 224–238 Kensington High Street, London, 2017. április 23-ig.

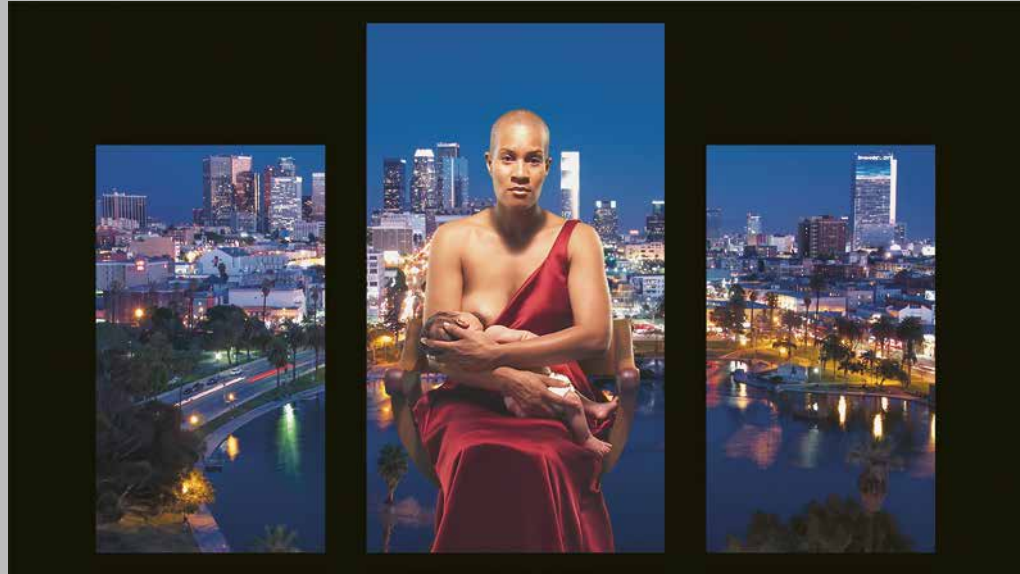
GALAMBOK ÉS RÓZSÁK

A biedermeier fogalmához édeskés zsánerképeket, kényelmes és csinos polgári enteriőröket, általában véve könnyen emészthető, sőt szerethető művészetet társítunk, úgyhogy egy biedermeier kiállítás garantált siker, különösen karácsony táján és Bécsben. A Belvedere új megvilágításban tálalja saját rendkívül gazdag gyűjteményét, a közhelyek helyett tudományos vizsgálatnak vetve alá az 1830 és 1860 közötti időszak művészi törekvéseit a közép-európai régióban. Hivatalosan az 1848-as forradalmi hullám jelentette a biedermeier korszak végét, de az akkor megfogalmazott festői ideálok még évtizedekig markánsan jelen voltak nemcsak az osztrák kedvencek (Waldmüller, Amerling, Zimmermann, Reiter) festészetében, hanem az egyébként szintén jobbra Bécsben festő Borsos Józsefnél is, aki a kiállításon is kiemelten szerepel, sőt az angol nyelvű katalóguson is az ő egyik képe van. A kiállítás tapasztalatait leszűrve egyébként egy kijelölt selfie-ponton saját „biedermeier” hátterű portrékat is elkészíthetjük karácsonyra. Amiről csak a galambok és a rózsák fognak hiányozni.



Friedrich von Amerling: *A galambos lányka*, 1840, olaj, vászon, 97,5 x 119 cm, magántulajdon
© Privatbesitz Bayern, Foto: © Dörr Wolfratshausen

Ez a biedermeier? Amerling, Waldmüller és mások, Bécs, Unterer Belvedere, 2017. február 12-ig.



Bill Viola: *Mary/Mária*, 2016, videotriptychon (still), vezető producer: Kira Perov
Fotó: © Blain | Southern hozzájárulásával

DLADLA

A Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának kiállítása kollázsszerű összképet ad arról, hogy mit jelent 2016-ban az éppen 100 éves dada mozgalom a hazai művészdoktorok/doktoranduszok számára. A harmincnál is több alkotó munkáiban eltérő módon és különböző szinteken jelenik meg a dada örökség. A legtöbb mű a jellegzetesen dadaista eszköztár és motívumkészlet kortárs alkalmazásával operál, vagy a mozgalom irodalmi és tipográfiai sajátosságainak értelmezésére törekszik. Hecker Péter ugyanakkor a dada bölcsőjének számító Cabaret Voltaire történeti kontextusára fókuszál, amikor az első világháború főbb szereplőinek (I. Ferenc József, II. Miklós, II. Vilmos, V. György, Nedeljko Čabrinović és Grigorij Jefimovics Raszputyin) jellegzetes szakállformáit faragja fába. A képünkön látható, kortól, nemtől függetlenül, szabadon felcsatolható faprotézisekkel a szakállt viselő egyénhez kötődő sztereotípiákat (bölcesség, szexuális teljesítőképesség, hatalmi pozíció) játssza ki, ráírva a figyelmet a korszakban induló (és máig befejezetlen) emancipációs törekvésekre is.

DLADLA 100, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2017. január 31-ig.



Hecker Péter: *Szakállprotézis*, fotódokumentáció, 2014
Fotó: Bujnovszky Tamás

BILL VIOLA
VIDEÓ OLTÁRA

A középkori szárnyas oltárok évszázadokon át képes Bibliaként közvetítették a szentek életének eseményeit az írni-olvasni nem tudó hívők tömegeinek. A 21. század tömegkultúrájában megint egyértelműen a kép játssza a főszerepet. Naponta képek ezreit értelmezzük, készítjük és raktározzuk. Bill Violának, a videoművészet úttörőjének a londoni Szent Pál-katedrálisban felállított mozgóképes *Mária* oltára tulajdonképpen nem más, mint a mai hívőknek szánt aktualizált szárnyas oltár. A Tate gyűjteményének ajándékozott műalkotás (a déli kereszthajóban két éve felállított *Mártírok* oltárával együtt) tartós letétként került a katedrálisba. A *Mária* oltár két szélső táblájának osztott mezőiben születés és halál, szeretet és szenvedés képei peregenek párhuzamosan. A triptychon három nagy felülete azonban időről időre egyetlen kortárs szentképben egyesül. A szoptató Madonna vagy pietà ábrázolás a 21. századi kontextus ellenére évszázados ikonográfiai hagyományokat követ. Bill Viola reményei szerint a két oltárt nemcsak kortárs műalkotásként értékeli a látogatók, hanem a templom többi oltárához hasonlóan az áhítat és az elmélyülés eszközeként szolgálnak.

Bill Viola: Mary, London, Szent Pál-katedrális, északi kereszthajó, 2016. szeptember 8. óta.

Mucsi Emese

A CSÖND FEHÉR

A Szépművészeti Múzeum nyolc új Hantai-képéről



Hantai Simon: *Meun*, 1967, jelezve balra lent: S.H. 67, olaj, vászon, 50,5 x 37,5 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Egyelőre nem lesz Hantai Múzeum, de a Hantai család sok mindent tesz a monumentális oeuvre megőrzése érdekében. Stratégiájuk részeként létrehozták a Hantai Simon Archívumot, illetve a festő korábbi szándéka szerint a Szépművészeti Múzeumnak adományoztak nyolc festményt.

A hangokkal kapcsolatos testi élmények leírására vállalkozó szakirodalmak bőrorgazmusnak, zenei csúcselménynek vagy autonóm szenzoros meridián válasznak (ASMR) nevezik azt a zsigeri reakciót (ti. bizsergést), amelyet a leggyakrabban zeneművek, de bizonyos esetekben például a macskakövön kopogó lópatkó hangja, a filmszinkronokba kevert cipőklappogás-effekt vagy egy elszórt üzenet is kiválthat. A hatás persze függ a befogadó érzékelési képességeitől, érzékenységtől, hangoltságától és fókuszáltságától, de ha a körülmények megfelelőek, jön a borzongás, és az érzéki-fizikai élmény teljesen eluralkodik az adott pillanaton, percen vagy akár hosszabb időszakon.¹ Jean-Michel Meurice Hantai Simonról készített dokumentumfilmjében² láthatjuk – és ami még fontosabb: hallhatjuk –, amint a festő a műtermében teljesen átszellemülten éppen kihajtogat vagy inkább kibont egy *pliage módszerrel*² készített, tehát előre összehajtogatott, összefogott és kívülről vastag festékréteggel bevont vásznat. A felpattogzó, szigetekre szakadó festékréteg ropogó hangja és az ezt láthatóan élvező Hantai látványa arra enged következtetni, hogy talán ő maga is kedvelője és hajtója/kajtatója lehetett annak a kivételes hangeffektnek és a vele járó élménynek, amelyet az erre fogékony filmnézők ma is megtapasztalhatnak.

A kicsomagolással, kibontással járó érzéki tapasztalat kiemelése újabb értelmezési szempont lehet ahhoz a nyolc kisebb méretű Hantai-festményből álló anyaghoz, amely a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni Gyűjteményét gyarapítja 2016 nyara óta. A nyilvánosságtól visszavonult életet élő festő a kamarakiállításnyi összeállítást kis idővel 2008-ban bekövetkezett halála előtt személyesen válogatta, kommentálta és adományozta a múzeumnak, tovább erősítve a gyűjtemény kezelőjével, Geskó Judittal ápoltt szoros kapcsolatát.⁴

Az említett művek az ötvenes évek elejétől egészen a kilencvenes évek közepéig tartó időszakból kerültek ki. Az anyag mentén röviden bemutatható a Hantai védjegyévé vált *pliage módszer* története, illetve a festő utolsó korszakát jellemző, „újrahasznosító”, remixelő gyakorlat, de kezdeti, a még Magyarországon töltött időszakban és az első párizsi években készült munkákat nem találunk benne. Ha kronologikus sorrendben tekintünk végig a műveken, akkor az első munka (*Festmény [Peinture]*, 1950 körül) az ötvenes évek végéig még jellemző – André Breton hatása alatt álló – szürrealista festői gyakorlat és az azt követő, az absztrakt gesztusfestészethez közelítő tevékenység között helyezkedik el. Az ötvenes években különböző intenzitással, párhuzamosan volt jelen Hantainál a két irány; a színes, túl-

zsúfolt, biomorf, fallikus és vaginális motívumokat, különböző testrészeket is szerepeltető érzéki vásznakat festői kísérletei során változatos módokon kezdte el absztrahálni. 1952-től, Pollock első párizsi bemutatkozásától kezdve – annak óriási, földön megmunkált vásznai által inspirálva –, valamint George Mathieu gyors, performatív festészetének hatására a hangsúly Hantai esetében is fokozatosan a kézmozdulatokra, magára a festés aktusára tevődött. A nyolceleemű gyűjteményi együttes második darabján (*Festmény [Peinture]*, 1951) már megjelenik a hatvanas évektől jellemző hajtogatott, felgyűrt vászon, de itt még a teljes felületet földes színű olajfesték borítja.

1960 januárjától nagy váltás következett be Hantai festészetében: elkezdte programszerűen alkalmazni a már említett, általa kifejlesztett *pliage módszert*, amely során a festővásznat több rétegben összehajtotta, összezsomózta – mintha batikolna –, és az így összeszorított tárgy felületét vastag festékréteggel borította be. A megszáradt festményt aztán kihajtogatta, és az így kapott, részben festékkel borított anyagot feszítette ki az adott keretre. Hantai tehát egy nagy múltú kézműves, népművészeti technikát alkalmazott és gondolt újra festői kísérletei során, megújítva ezzel a nyugati festészeti hagyományt, de új irányt mutatva a monokróm és az absztrakt festészet képviselőinek is.



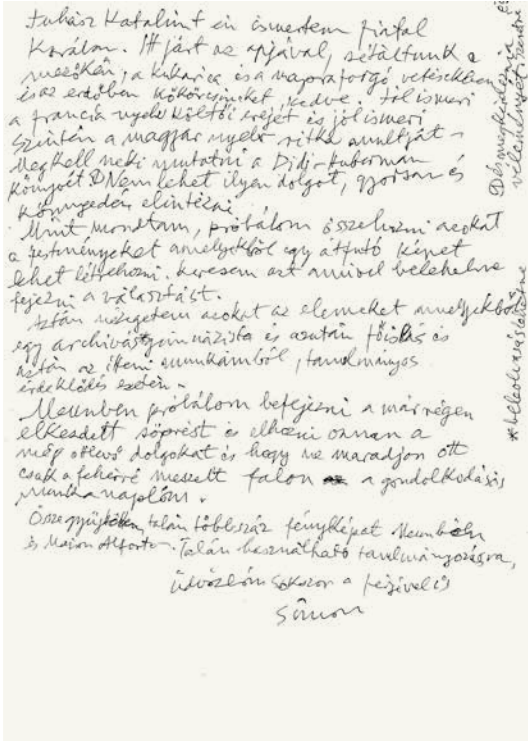
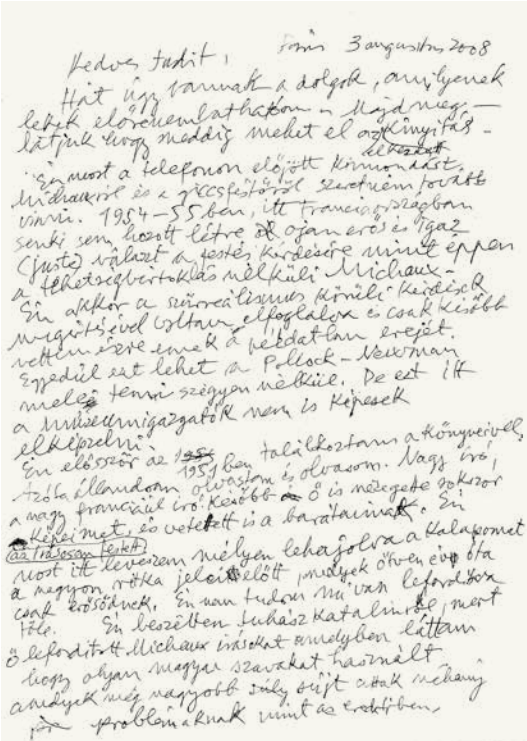
Hantai Simon Maisons Alfort-beli stúdiójában 1981-ben
© Fotó: Edouard Boubat



Hantai Simon: *Festmény (Peinture)*, 1950 k., jelzés nélkül, olaj vászon, 42 x 27,5 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Hantai Simon: *Festmény (Peinture)*, 1951, jelezve balra lent: Hantai 51, olaj, vászon, 55 x 49 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Hantai Simon levele Geskó Judithoz (2008. augusztus 3.)

Kedves Judit,

Paris, 3 augusztus 2008

Hát úgy vannak a dolgok, amilyenek lettek előre láthatóan. Majd meglátjuk, hogy meddig mehet el az elkezdett kinyitás. Én most a telefonon előjött kimondást Michaux-ról és a giccsfestőről szeretném továbbvinni. 1954–55-ben itt Franciaországban senki sem hozott létre olyan erős és igaz (juste) választ a festés kérdésére, mint éppen a tehetség-birtoklás nélküli Michaux. Én akkor a szürrealizmus körüli kérdések megértésével voltam elfoglalva és csak később vettem észre ennek a példátlan erejét. Egyedül ezt lehet a Pollock–Newman mellé tenni szégyen nélkül. De ezt itt a múzeumigazgatók nem is képesek elképzelni.

Én először az 1955-ben találkoztam a könyveivel. Azóta állandóan olvastam és olvasom. Nagy író, a nagy franciaül író. Később ő is nézegette sokszor az írásosan festett képeimet és vetetett is a barátaival. Én most itt leveszem mélyen lehajolva a kalapomat a nagyon ritka jelei előtt, melyek ötven év óta csak erősödnek. Én nem tudom, mi van lefordítva tőle. Én beszéltem Juhász Katalinról, mert ő lefordított Michaux-írásokat, amelyben láttam, hogy olyan magyar szavakat használ, amelyek még nagyobb súlyt szűjt csak nekem, mint az eredetiben.

Meunben próbálom befejezni a már régen elkezdett sóprést és elhozni onnan a még ott levő dolgokat és hogy ne maradjon ott csak a fehérre meszelt falon a gondolkodásos munkanaplóm. Összegyűjtöttem talán több száz fényképet Meunben és a Maison Alforton. Talán használható tanulmányozásra,

Üdvözlöm sokszor a férjével is
Simon

(Az olvashatóság kedvéért a levelet szerkesztett formában közöljük – a szerk.)



Hantai Simon: *Máriás (Mariale)*, 1963, jelezve jobbra lent: S.H. 63, olaj, vászon, 44 x 24,5 cm, Szépművészeti Múzeum © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Hantai Simon: *A szűz köpönyege*, másolt: *Máriaköpeny (Manteau de la Vierge)*, 1963, jelezve vakkereten golyóstollal (alsó kép): S.H. 1963, olaj, vászon, 40 x 34 cm, Szépművészeti Múzeum © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Az 1963-as *A szűz köpönyege [Manteau de la Vierge]* és a *Máriás [Mariale]* című képek – bár kisebbek – már a *pliage* módszerrel készült munkák első sorozatába, *A szűz köpönyege*-szériába, azon belül pedig a *Máriás*-képek közé tartoznak, amelyeket nagy méretű, előre megmunkált – azaz nem tiszta fehér – vásznak, illetve a sormintaszerű, saroktól sarokig tartó képfelület jellemez. *A szűz köpönyege*-sorozat darabjai a zsidó-keresztény kultúrába ágyazott vallásos festészet hagyományát folytatják. A festővászon Szűz Mária köpenyeként tételeződik, általános a transzcendens szférára utaló aranysárga, illetve a keresztény szimbolikában Mária színeként ismert kék és az ezekhez közel álló színek használata. Az ezt követő második sorozatot, a *Catamurons* darabjait kisebb lép-

ték, motívumszerűen, középre rendezett festett felület, tiszta vászon és fehérén hagyott képszélek jellemzik. Ebből a szériából nem került be példány a Szépművészeti nyolc képe közé. Bekerült azonban a harmadik *pliage*-sorozat, a *Bendők [Panse]* darabjai közül egy 1964-es munka (*Bendő [Panse]*, 1964). A képen hurka alakba rendeződik a festett felület, amely összecseng a sorozat 1967-es címvariációjával: *Suite – Maman! Maman! Dits: Saucisse [Anyu, Anyu! avagy: Hurka]*. Az anyafigura és a hurka-kolbász lehetséges összefüggéseit taglaló magyarázatok közül él egy olyan – Hantai saját kommentárjait alapul vevő – olvasat, amely a magyar parasztházakra jellemző élelmiszertárolási szokásokra vezeti vissza a címet, miszerint az egykori Biához, Hantai szülőfalujához

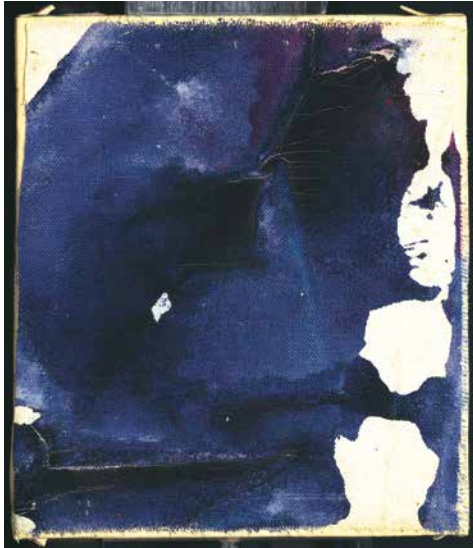
hasonló településeken a kolbászok, disznósajtok rendszerint a házak padlásain lógtak. A *Bendők*-sorozat „kibontatlan” festményei pedig formájukat tekintve ezekhez a tetőn lógó finomságokhoz, a „vágy tárgyaihoz” hasonlítottak. A történeti referenciák mellett persze felmerül az az egyszerre vulgáris és komikus értelmezési lehetőség is, amely Hantai szürrealista korszakból visszabuggyanó biomorf alakok, fallikus és vaginális szimbólumok egyesítéseként, egyfajta eredetmítoszként értékeli a sorozat képeit (hurka-motívum, a vászon mint a (szűz) anya köpenye). A *Bendők*-sorozat utóbbi olvasata a francia 'panse' szóban rejlő nyelvi játék révén is legitimálható, mivel az egyszerre jelenti a gyomrot, a bendőt, valamit, amit megtömnünk, illetve ígéként a gondolkodást is.



Hantai Simon: *Bendő (Panse)*, 1964, jelezve jobbra lent: S.H. 64, olaj, vászon, 48,5 x 37 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Hantai Simon: *Konyharuha-pliage (Pliage à usage domestique)*, 1990 k., jelzés nélkül, piszok, vászon, 55 x 46 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Hantai Simon: *Maradék (Laissée)*, 1995, jelezve a kép hátán: S.H. 1995, akril, vászon, 12 x 10,5 cm, Szépművészeti Múzeum
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Hantai és családja 1966-ban Meunbe költözött, furcsamód éppen akkor, amikor Párizs elkezdte újrapozicionálni magát a nyugati művészeti színtéren. Ebben a pezsgő, lehetőségekkel teli időszakban ő inkább a magányos alkotást, a vidéki elvonultságot választotta. A Hantai-adomány részét képezi a *Meuns*-sorozat egyik 1967-es darabja is. (*Meun*, 1967) Az ekkoriban keletkezett munkák esetében a festékréteg mintegy belesimul a vászonba, az egész sorozat a monokróm festészet irányába mozdul el: letisztultabb formák és színek jellemzik. Hantaira ekkor Henri Matisse kollázsai és decoupage-ai voltak a legnagyobb hatással, nem is annyira a formai jegyek, mint inkább a térkezelés tekintetében. A vibráló fehér hátterek és a látvány dinamikájának megkomponálása már a „festék nélkültre”, a „hiányokra” irányítja a figyelmet. Az adomány anyagában nem reprezentált *Etűdök*-sorozat [*Études*] vezet át innen a *Fehérek*-szériához [*Blancs*], amelyet már több szín együttes jelenléte és továbbra is az üres, fehér „jelenség”⁵ kitüntetett szerepe jellemez.

A *pliage* módszerrel készült képsorozatok közül az utolsó a *Tabulák* [*Tabulas*], amelynek hatalmas darabjai a konyharuhákéhoz hasonló négyzethálós mintát eredményező hajtással készültek, kiiktatva a komponálás aktusát a hajtogatás fázisából, még monotonabbá, meditatívabbá téve ezzel az alkotói folyamatot. A rácsforma felszabadító egyformasága a „csinálást” helyezi előtérbe, a festészeti folyamat intellektuális természetének szük-

ségszerűségét pedig megkérdőjelezi. Hantai e sorozat kapcsán – visszamenőleg, az egész *pliage* módszerrel kapcsolatban – hivatkozik az édesanyja által hordott, indigókék (sváb fekete) kötényre, amelyet gyerekkorában ő mángorolt fényesre, és ezzel mintegy az újrajátszás tudattalanul használt technikáját is művészi gyakorlata részévé teszi. Hantai a *Tabulák*-sorozat darabjaival képviselte 1982-ben Franciaországot a Venecei Biennálén, majd jó időre visszavonult. A nyolc ajándék mű utolsó két darabja ebből az időszakból, a kilencvenes évekből származik. A *Konyharuha-pliage* [*Pliage à usage domestique*] 1990 körülről, a *Maradék* [*Laissée*] pedig pontosan 1995-ből, abból az időszakból, amikor Hantai elkezdte újrahasznosítani korábbi munkáit: átméretezte, szétvágtá és újrafeszítette régi festményeit.⁶

„A szemhártya csendjei” – Hantai ezzel a kifejezéssel jellemezte *pliage* módszerrel készült képeit egy 1967-es kiállítása elé írt szövegében. Akár a műtermét falon-padlón beborító vászonrengetegre, akár a kiállítóteret átstrukturáló hatalmas festményekre vagy a színes *Bendők*-sorozat motívumaira gondolunk, nehéz értelmezni ezt a jelzős szerkezetet. Talán összefüggésbe hozható a *pliage*-képek kibontásával járó borzongató hangeffekt utáni csenddel, és a fehér felületek erőszakos-élvezetes kiszabadítását követő nyugalmat, a köztes terület felpattanó festékréteg-hangoktól kísért feltárlásának képi emlékéit jelenti.

- 1 Lásd: Tihanyi Benedek T.: *A zenei bizsergés pszichofiziológiai háttere és terápiás felhasználása*. (doktori dolgozat), Eötvös Loránd Tudományegyetem, Pszichológiai Doktori Iskola, Budapest, 2015–6
- 2 Jean-Michel Meurice (rend.): *Hantai* (78 min.), POM Films, Centre George Pompidou, 1974–76
- 3 A francia 'pli' jelentése: hajtás, redő. A magyar szakirodalom hajtogatásként is fordítja a módszert.
- 4 E-mail interjú az örökösökkel, Anna és Daniel Hantaival. 2016. 11. 24. (kézirat)
- 5 A francia 'blanc' szó egyszerre jelent üreset és fehéret is.
- 6 Lásd: Berecz Ágnes kétrészes előadása Hantai Simonról. 1. rész: https://www.youtube.com/watch?v=h94bN_gG0h0&t=1760s 2. rész: <https://www.youtube.com/watch?v=zTypwzFF2mk&t=761s> (Utolsó elérés: 2016. december 2.)

Hantai Simon 1960-ban készült M.A.4 (Máriás) című képe rekordáron, leütési illetékekkel együtt 4 432 500 euróért, azaz 1 386 000 000 forintért kelt el a Sotheby's december 6-i esti kortárs művészeti aukcióján Párizsban. (Ugyanez volt a Hantai életében eladott festmények közül a legmagasabb áron értékesített példány, 2005. december 12-én ütötték le a Christie'snél 560 800 euróért, akkor egy francia galéria vásárolta meg.)

Fejlődés

A Raiffeisen Bank 20 éve a hazai private banking meghatározó szereplője.



FRIEDRICH WILHELM RAIFFEISEN
Banking Since 1886

Raiffeisen Private Direkt: 06 40 58 58 58

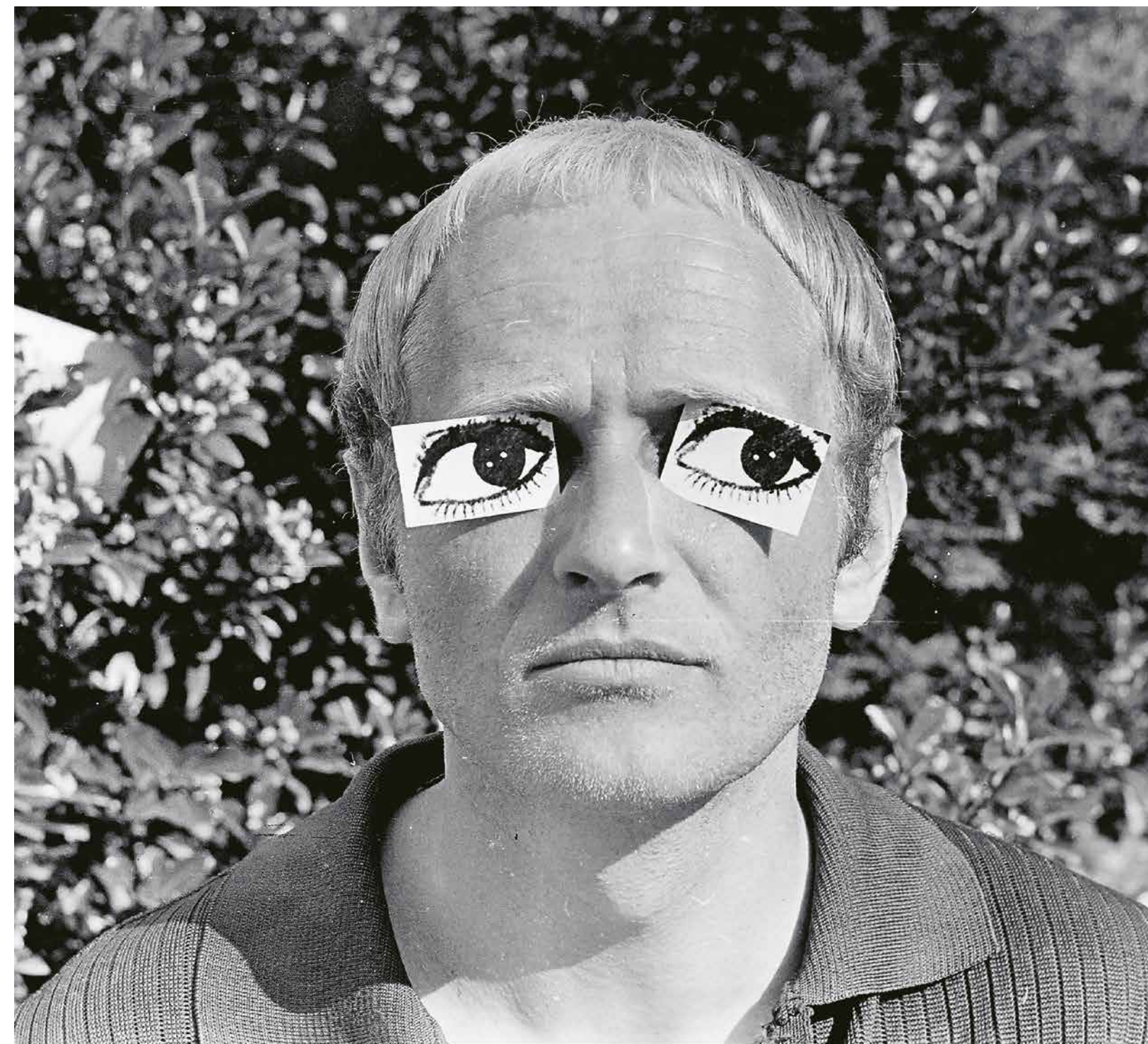
BREUER ÚJRA ITTHON

Breuer Marcell, Molnár Farkas, Fischer József,
Kozma Lajos, Bierbauer Virgil, Kaesz Gyula,
Kovács Zsuzsa, Wágner László

A kiállítás megtekinthető:

**2016 december 8. és
2017. június 11. között**

Iparművészeti Múzeum,
1091 Budapest, Üllői út 33-37.



Kismányoky Károly: Mások szemével, 1973 (részlet)

acb NA
KISMÁNYOKY KÁROLY / SZEMPONTOK

2017. 01. 13 - 02. 24.
megnyitó: 2017. 01. 12.

acb Galéria
KATHARINA ROTERS és SZOLNOKI JÓZSEF / HUNGARIAN CUBES

acb Attachment
SZALAY PÉTER / A FELSZÍNE

Mélyi József

ZÜMMÖGŐ KÓRUS

Tornyai Péter – Kertész Krisztián: Bartók bogárgyűjteménye – 20 magyar népdal



Tornyai Péter – Kertész Krisztián: *Bartók bogárgyűjteménye – 20 magyar népdal*, 2016, interaktív hanginstalláció 20 hangszóróra; közreműködik: Tornyai Dóra Zsuzsa (ének)

Fotó: Rosta József



Különleges dinamikája van a Ludwig Múzeumban rendezett Bartók-kiállításnak. Kiszámíthatatlan önmozgás jellemzi; mintha nagy lendülettel elindulna valamilyen irányba, de a döntő pillanatokban egy-egy hirtelen kanyarral rációfolna az addig látottakra. A néző körbenéz a nonfiguratív művek termében, Konok Tamás, Maurer Dóra és Vera Molnár gyönyörű ritmusaiban és struktúráiban keresi és találja meg a Bartók-párhuzamokat, majd a tér végén beleütközik Lakner László híres, múzeumi suba-kartonról készült festményébe, amely a korábban elképzelt szempontokat egy csapásra átírja, és új témát nyit. A következő térben, egy médiaművészeti alkotásban megcsillan egy nagy zenei ötlet, de a mű túlbonyolított vizuális világa azonnal ki is oltja a hatást. A nekilendülés-megtorpanás kettősségének felismerésével párhuzamosan erősödik az érzés, hogy nem tudjuk pontosan, mit is tesz hozzá mindez a Bartókról eddig megszerzett, kisebb vagy nagyobb tudásunkhoz: aki ismeri a nagy zeneszerző életét és művészetét, vajon másképp lát-e rá ezután, s aki nem, kap-e hozzá szempontokat? A kiállított művek többsége esetében Bartók hívószó marad, s e szó értelme inkább a frázis felé hajlik.

Azonban a kiállítás legtávolabbi sarkában, ott, ahol már nem lehet tovább kanyarogni és tévutakra sem téríthet már semmi, elrejtve található a legérdekesebb darab, amely egymagában is értelmet adna egy Bartók-tárlatnak. Egy kis hanginstalláció, elsőre szinte észrevehetetlen, a nézőt csak a halk zümmögés vonzza közelebb; egy dobozból jön a hang, húsz kis méretű fekete hangszóróból. A felirat szerint *Bartók bogárgyűjteménye*, az alcím: *Húsz magyar népdal*. Alkotói Tornyai Péter zeneszerző és Kertész Krisztián fizikus, énekel Tornyai Dóra Zsuzsa. A dobozhoz közelebb hajolva a zümmögés valóban énekké alakul, Bartók által gyűjtött népdalok szólnak a négyszer ötös szigorú rendben elhelyezett hangszórókból, és még világosabban kivehető a dallam, ha a néző kiemel egy-egy darabot, és a füléhez tartja. Az installációban „egy »népdal-faj« (az ún. új stílusú, kupolás szerkezetű, többnyire kvint-váltó dalok) különböző »példányait« egyszerre hallva érzékelhetővé válik a minden dalban

közös szerkezet, miközben az egyes »egyedek« önálló jellegzetességei egy összeadódó hangzásában oldódnak föl”. A tempó összehangolásával a dalok szinkronban futnak, a „bogarok” szinte egyszerre vesznek „lélegzetet”, hangjuk nekilendül; utána megállnak, meghatározott harmóniákban találkoznak, majd elválnak. A halott tárgyakból eleven, organikus egység jön létre, amely nemcsak struktúrájában emlékeztet bogárgyűjteményre.

A Bartók-vonatkozások szövete ebben az esetben igazán sűrű; Bartók Béla élete során ugyanis nemcsak népdalokat, de növényeket, csigákat, ásványokat és mindenekelőtt bogarakat gyűjtött. Rovar-összeállítása a húszas években már harminc-negyven nagyobb dobozban kapott helyet. Bár a zeneszerző a legnagyobb körültekintéssel gondozta az egyes darabokat – „tűben végződő kis üvegkelyhekben fertőtlenítő folyadékot vagy kis vászonzacskókban para-diklór-benzolt, illetve naftalint helyezett a dobozokba” –, emigrációja után a gyűjtemény nagyrészt elpusztult, mára emlékeztetőül alig néhány bogár maradt. De már maga a kollekciónak létrehozásának ténye is Bartók gyűjtőszenvédeléről és rendszerező, kutató beállítottságáról tanúskodik – az egyes példányokat maga preparálta és határozta meg. Sőt, 1936-ban egy nyilatkozatában párhuzamba állította egymással a bogár- és a népdalgyűjtést: „Mi magunkat tulajdonképpen természettudósoknak valljuk, akik tanulmányozásunk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a parasztnénet választottuk.”

Tornyai Péter és Kertész Krisztián audiovizuális bogárgyűjteménye nemcsak Bartók életére és munkásságára reflektál; a technikai, médiaművészeti háttér előtt egy kultúra metszete, sőt eleven esszenciája jelenik meg. A hangszórók rendszerébe lépve Bartók zenéjének, gondolkodásának alapstruktúrái, gyökerei válnak hallhatóvá és tapinthatóvá, s a gyűjtemény megtapasztalása révén olyan fogalmak kapcsolódnak össze, mint a közösség és a zene vagy a hagyomány és a kortárs technika. Mindezzel párhuzamosan a mű távolabbról is szemlélhető: a gyűjteményépítés, a megőrzés, a bemutatás fogalmai mentén a múzeum lényegéhez kapcsolható. Legtávolabbról egy

olyan hagyományvonalba illeszthető, amelyben a tárgyak gyűjtésének és rendszerezésének gyökerét Linné 18. századi rendszertana alkotja. A *Bartók bogárgyűjteménye* emellett párhuzamba állítható a kortárs művészetnek az archívumok feldolgozásával összefüggő vonulatával, mindenekelőtt Mark Dion munkásságával. De akár közelről, Bartók élete, akár távolról, az archívum-metaforák irányából szemléljük az ember és gép különös (és szintén történeti beágyazottságú) viszonyára építő művet, annyi bizonyosnak látszik, hogy a gyűjtemény összeállításában, rendszerezésében olyan értő emberek közreműködtek, akik képesek voltak a tudást hozzáférhetővé tenni, hangsúlyokat elhelyezni, a hasonlóságokat és a különbségeket felmutatni: kiemelni és szinkronizálni. Ha általánosítunk, akkor ebből a tevékenységből kiindulva válik megőrizhetővé és továbbadhatóvá a kultúra, válnak fizikailag és szellemileg is megközelíthetővé, elevenné az olyan létfontosságú életművek, mint Bartóké.

Általánosítás és körülírás helyett a legegyszerűbb, ha a megfigyeléssel, rendszerezéssel és az eleven kultúrával kapcsolatban Bartók megfogalmazását idézzük: „Eddig csupán a daloknak mint különálló objektumoknak gyűjtéséről volt szó. Azonban ez nem elég. Mert ez olyan volna, mintha a bogarász vagy a lepkegyűjtő megelégednék a bogár- és lepkefajták összeszedésével és kikészítésével. De ha ezzel megelégszik, akkor gyűjteménye csak holt, az élettől elragadott anyag volna. Ezért az igazi természettudós nemcsak állatokat gyűjt és preparál, hanem az állatok életének minden legelrejtettebb mozzanatát is, amennyire csak lehetséges, tanulmányozza és leírja. Igaz ugyan, hogy a legtüzetesebb leírás sem fogja a holtat elevenné varázsolni, de legalább valamicskét belément az élet ízéből és szagából a holt gyűjteménybe. Ugyanilyen okok parancsolják a népzene gyűjtőjének, hogy az egyes dallamok való életének körülményeit töviről hegyére kikutassa.”

Bartók, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, 2017. január 29-ig.

Nágák
elefántok
madarak

Viseletek Délkelet-Ázsia
szárazföldi térségéből

2016. szeptember 30. –
2017. május 1.

Hopp Ferenc Ázsiai
Művészeti Múzeum
1062 Budapest,
Andrássy út 103.



ÁRNY A KÖVÖN

ORSZÁG LILI MŰVÉSZETE

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
2016. december 16. – 2017. március 26.

EGYÜTTMŰKÖDŐ PARTNEREK:



MÉDIATÁMOGATÓK:



Szikra Renáta

CLARA ÜNNEPI ASZTALA



A flamand származású Clara Peeters a mostaninál kevésbé emancipált korszakban kezdte pályáját, jelesen a 17. század elején. A függetlenségét kivívó Holland Köztársaságban néhány évtizeddel később már számos női festőt találunk, akik elősorban az anatómiai tanulmányokat nem kívánó csendélet vagy a zsánerkép műfajában jeleskedtek (és sokan közülük apáik festőműhelyében tanultak, hogy besegíthessenek a családi vállalkozásba), az Antwerpenben és Hollandiában tevékenykedő Clara Peeters még úttörőnek számított közöttük.

Magánéletéről jóformán semmit sem tudunk. 1588–90 körül született Antwerpenben, de nincs adat arról, hogy mikor és hol halt meg. Rubens, Van Dyck és Jan Brueghel kortársa volt, de nem szerepel az antwerpeni festőcéh nyilvántartásában, talán azért, mert ott éppen az 1607 és '28 közötti időszak (amikor Peeters pályája csúcán volt) dokumentumai semmisültek meg. Clara első ismert képe 1607-ből származik és semmi nem utal arra, hogy 1621 után is festett volna. Elképzelhető, hogy néhány női pályatársához hasonlóan férjhezmenetele után elhagyta a művészi pályát, de az is lehet, hogy kisebb műhelyt vezetett; erre utal, hogy több másolat, más festőkézre utaló variáció is fennmaradt egyes műveiről. 18 éves kora körül már képzett festő lehetett, aki később a csendéletek akkortájt átlagos méretét jóval meghaladó nagy festményeket is festett. Megbízói és vevői a társadalom felsőbb rétegeiből kerültek ki, amszterdami, rotterdami gyűjtemények és nem utolsósorban a spanyol királyi gyűjtemény osztoztak legszebb asztali csendéletein, melyeket professzionális módon, képkereskedőkön keresztül értékesített, még hozzá borsos áron.

A festőnő rendszerint Clara P. vagy CP szignóval látta el műveit, de néhány festményen más módon is megörökítette saját személyét. Néhol főkötővel és magas csipkegallérral keretezett arca is visszatükröződik a csillogó üveg- vagy fémfelületeken. Ezen a képen nemcsak az ónkancsón, ahol még ecsetet és palettát tartó keze is kivehető, de az aranyozott serleg domború díszén is megjelenik miniatűr arcképe.

Clara Peeters specialitása ugyanis a dúsan terített asztal volt. Ennek a képtípusnak megvoltak a maga hagyományai és szigorú szabályai. Két kedvelt alfaja az úgynevezett reggeli (*ontbijtjes*) és az ünnepibb, „bankett” teríték (*banketjes*) volt. Az előbbi egyszerűbb, rusztikus ételeket és asztalneműt mutat. Jóféle hazai sajtok, kerek cipő, a tenger gyümölcsei, frissen elejtett vadak, gyümölcskosár és egyszerű ónkupába vagy cserépkancsóba töltött bor szerepelhet rajta. A képünkön látható „bankett”-csendélet viszont ennél sokkal kifinomultabb asztali örömekre utal. A cizellált ötvösrecek, a különleges üveg pohár, a tálakon felhalmozott édességek, aszalt gyümölcsök és sütemények éppúgy státuszszimbólumnak számítottak a feltörekvő módos polgárság szemében, mint a kép bal oldalát uráló, akkor még ritkaságszámba menő és nagyon drága nárcisz- és tulipánfajtákból összeállított virágcsokor. A sötét háttér előtt a fehér ragyogóbbá, az arany csillogóbbá, a színek tüzeesebbé és elevenebbé válnak. Ez a festmény a földi javak és földi örömek dicsérete, miközben a csokorból kihulló, hervadó pünkösdi rózsza, a kettétört és porladó sütemények mindezek mulandóságára is figyelmeztetnek.

Clara Peeters művészete, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. február 19-ig.

Clara Peeters: Csendélet virágokkal, aranyozott serleggel, aszalt gyümölcsökkel, édességgel, aprósüteményekkel, borral és ónkancsóval, 1611, olaj, fa, 52 x 73 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado

© Madrid, Museo Nacional del Prado

Sághy Marianne

PÉNZ, PEZSGÓ, PÁRIZS: A tüneményes Második Császárság



Jean-Léon Gérôme: *Nathaniel de Rothschild bárónő portréja*, 1866, olaj, fa, 49,6 x 35,8 cm, Párizs, Musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Ha mindig az előző kor a legjobb, akkor Woody Allen műzsája, Adriana igazából a Második Császárságba vágyódik vissza: ekkor jött létre ugyanis az a gazdagság, *gloire* és *grandeur*, amelyet a bornírt, kispolgári *Belle Époque* eltékozolt.

Ha valamikor, akkor III. Napóleon és Eugénia császárné uralkodása alatt kellett éjfélkor Párizsban lenni, ekkor vált Párizs egyetlen, hatalmas „vándorünneppé”.

A harmincéves Musée d'Orsay fényűző kiállítással, december 3-án – micsoda dátum! – pompás bállal ünnepli III. Napóleon (1852–1870) tüneményes uralkodását, melynek ragyogó tizennyolc évét még Gambetta (a Második Császárságot követő Harmadik Köztársaság miniszterelnöke) is úgy értékelte, hogy „ekkor született meg a modern Franciaország”.

Kalandor, pojáca, diktátor, amatőr: miközben a mai politikusok többségét ekként aposztrofáljuk, nem árt felidézni, hogy a PC közvélemény és az utókor senkit nem pocskondiázott jobban Napóleon Lajosnál, aki mindez volt egyszerre – és mindennek az ellenkezője is. Bár a kiállítás kurátorai (Guy Cogéval, a Musée d'Orsay igazgatója, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial és a „díszletet” megálmodó Hubert Le Gall, a párizsi Opera korábbi vezetője) élénken tiltakoznak az ellen, hogy a Második Császárság „feltámasztására” törekednének, a korszak értő bemutatásával mégis alapvetően revideálják a történelemliteratúrákban kötelezően gyalázt korszakot és óhatatlanul szívünkbe lopják a romantikus, bohém, liberális, urbanista, műemlékvédő császárt, aki elbűvölően bájos és

lélegzetelállítóan szellemes hölgyek karéjában „hozta fel” világhatalmi szintre azt a Franciaországot, amelyet a megelőző hatvan évben három forradalom vágott tönkre. Nem kérdés, hogy miért aktuális a Második Császárság, legfeljebb azon merenghetünk el, hogy a rendezők a rekordnépszerűtlen, csukaszürke szocialista jelen ellenpontjaként, avagy a kaviárbaloldali, a munkásokat „fogatlannak” (értsd: nincs pénzük fogászhoz menni) tituláló, metreszbotrányoktól hangos Hollande-rezsim párhuzamaként szándékoztak-e bemutatni ezt a kort. A Bibliothèque Nationale de France, a Carnavalet-Párizs Története Múzeum, a Compiègne-i Múzeum, a Musée du Mobilier national és a londoni Victoria & Albert Museum közreműködésével olyan elgondolkodtató tárlatot szerveztek, amely az 1850-es

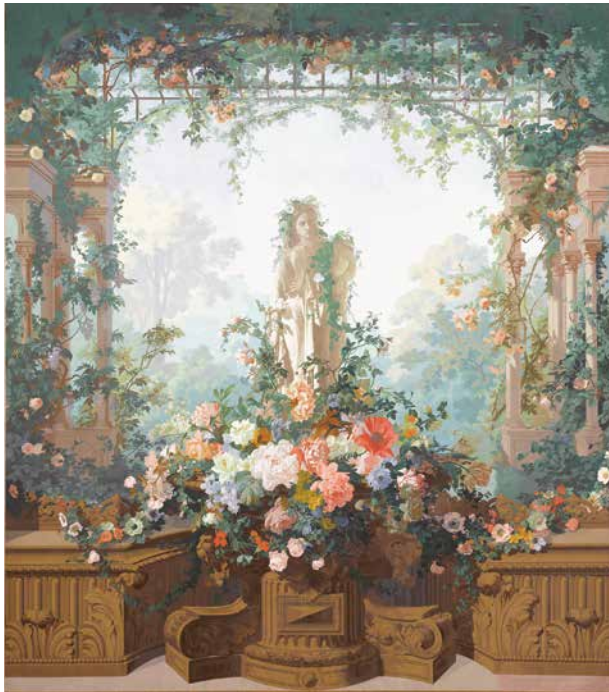
és 60-as évek politikai, társadalmi és művészeti átalakulását mutatja be: az udvari művészet, az empire stílus, a bállok mellett a modern ipar és a fogyasztói társadalom kialakulását, a várostervezés, a műemlékvédelem létrejöttét. A „demokratikus császárság” felrúgja hagyományos kategóriáinkat, és nemcsak arra világít rá, milyen újító lehet a konzervatív és milyen maradi a modern, hanem arra is, hogy a történészeknek és művészettörténészeknek nem katonai vereségek, berögzült pártszimpátiák vagy politikai előítéletek alapján kell egyes történelmi korszakokat megítélniük, hanem tényleges teljesítményük fényében. Ha nem a Harmadik Köztársaság vagy Marx Károly szemüvegén át nézzük, akkor a Második Császárság minden kétséget kizáróan Franciaország aranykora volt.



James Tissot: *A Rue Royale kőre*, 1868, olaj, vászon, 175 x 281 cm, Párizs, Musée d'Orsay
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Ernest Meissonier: *A Tuilériák romjai*, 1871, olaj, vászon, 132 x 98 cm, Compiègne, Musée national du château – Musée d'Orsay letétje
© RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Daniel Arnaudet



Manufacture Jules Desfossé (Paris, 1851–1863) és Édouard Muller: *Armida kertje*, 1854, nyomtatott papírtapéta, 402 x 363 cm, Párizs, Musée d'Orsay – a Musée des Arts Décoratifs letétje
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Toujours glamour: „köztársasági császár” és spanyol szerelem

A kiállítás meglepő, de érthető módon a kor hagyományos értelmezésével, Ernest Meissonier festményével nyit: a párizsi kommunárok által lerombolt Tuilériák drámai látványa fogadja a látogatót. A színes majolikacseréppel fedett palota a Második Császárság jelképe volt – azóta sem építették újjá. A kép a Kommünt és Franciaország 1870-es poroszoktól szenvedett katasztrofális vereségét idézi fel: 1871 januárjában a versailles-i palota tükörtermében kiállították ki a Német Császárságot és szakították el a franciáktól Elzász-Lotaringiát. III. Napóleon minden erejével el akarta kerülni ezt a háborút, de túl liberális volt ahhoz, hogy elhallgattassa a sajtó által felhergelt közvéleményt és megakadályozza a hadüzenetet.

A kiállítás első része III. Napóleon életét, családját, szerelmét és rendszerének berendezkedését mutatja be. A Párizsban született Bonaparte Károly Lajos (1808–1873) – apja Louis Bonaparte holland király, anyja Hortense de Beauharnais, Joséphine császárné első házasságából született leánya – svájci emigrációban érett férfivá és lánglelkű bonapartistává. Franciaországi puccskísérletei azonban rendre meghiúsultak: először csak köznevetség tárgya lett, másodszorra viszont hat évre bedutyizták. Luxusbörtönében benőtt a feje lágya; a hatalom az 1848-as párizsi forradalom alatt már mint érett gyümölcs hullott az ölébe. Decemberben a népfelség köztársasági elnökké választotta a franciául rosszul beszélő, állandó lakhellyel és francia állampolgársággal nem ren-

delkező férfit. A nemzetgyűlés gyűlölte: Lajos tehát országjáró körutakat szervezett, melyeken napnál világosabban bebizonyította a választóknak, hogy a rossz politikai döntéseket a nemzetgyűlés hozza, egyedül ő a jog és a rend védelmezője. Mivel újraválasztására semmi esélye sem volt és nemcsak az adósok börtöne fenyegette, hanem az élete is kockán forgott, 1851. december 2-án – az austerlitz-i csata évfordulóján – sikeres államcsínyt hajtott végre. A demokrácia megmentőjének tüntette fel magát a nemzetgyűlés 1850-es választójogot korlátozó rendelkezésével szemben és még aznap népszavazásra bocsátotta, hogy reformjait szükségesnek tartják-e a franciák. Elsőprő többséggel az „igen” győzött – a köztársaságiak Párizsban alig 300 embert tudtak mozgósítani. Egy évre rá, 1852. december 2-án újabb puccsal III. Napóleon néven kikiáltotta a Második Császárságot.

A Második Császárság örökségvédelmi politikájának atyja tehát maga a császár volt, aki kiváló érzékkel válogatta ki munkatársait, Prosper Mérimée-t és Viollet-le-Ducöt.

Célja a francia dicsőség (*gloire*) feltámasztása volt: az 1815-ben megalázott Franciaországot újra a kontinens vezető hatalmává akarta tenni. 1854-ben Nagy-Britannia oldalán belépett a krími háborúba Oroszország ellen, majd hamarosan sütkérezhetett a győzelemben. Támogatta az olasz egysémozgalmat (*risorgimento*):

1858-ban a Szárd–Piemonti Királysággal titkos katonai szövetségi szerződést kötött, amely az Osztrák Császárság ellen irányult. De amikor az érzékeny természetű, mélyen katolikus császár értesült az 1859-es solferinói vérfürdőről (ekkor alakult meg a Vöröskereszt is), lelke mélyéig megrendült és cserben hagyva szövetségését, fegyverszünetet kötött Ferenc Józseffel Villafrancában. II. Viktor Emánuel szárd–piemonti király javára lemondott Lombardiáról, de Franciaországhoz csatolta Nizzát és Savoyát, lépését 1860-ban népszavazással erősítve meg. A császár – Clémenceau-val ellentétben – mindenkor a hatalmi egyensúly fenntartására törekedett: tisztában volt azzal, hogy az Osztrák Császárság meggyengítése a megvert oroszokat és a hanyatló Oszmán Birodalmat hozná helyzetbe. A Távol-Kelet gyarmatosításában is részt vett: 1864-ben bevonult Pekingbe, megjelent Indokínában, sőt Mexikóban is. Jean-Léon Gérôme óriási festménye a szíami kövek fontainebleau-i fogadásáról III. Napóleon politikai sikereinek, a francia gyarmatosításnak, Kelet és Nyugat furcsa találkozásának állít emléket, nagyszerűen tükrözve a kor esztétikai kihívásait: a festmény David *I. Napóleon császárrá koronázásának* pontos mása, miközben Nadar fényképei alapján nemcsak nyolcvan politikust – Walewski grófit, Bassano herceget, Cambacérès herceget, Prosper Mérimée-t – ábrázol élethűen, hanem a reneszánsz fogadótermet és Nicolò dell'Abate Primaticcio rajzai alapján készített freskóit is.

III. Napóleon uralkodásának 18 éve Franciaország meggazdagodásának ideje: a francia

piacnyitás és gazdasági liberalizáció az ipari forradalom és a fogyasztói társadalom kibontakozását és a modernizációt tette lehetővé. A baloldal által mindmáig hazug módon „diktatórikusnak” bélyegzett Második Császárság sokkal szabadelvűbb volt, mint a köztársaság: a császár engedélyezte a szakszervezetek működését, a sztrájkot és a sajtószabadságot, 23 millió frankot adományozott a kórházaknak és segélyegyleteknek. III. Napóleon központosított alkotmányos monarchiája stabilitást és anyagi jólétet hozott Franciaország számára. A vasút egységessé tette az ország piacát, az államkassza évi 2 milliárd frankot takarított meg. A páratlan fellendülés legékesebb példája Párizs: a város urbanisztikai képét, csillagalakban futó széles sugárútjait, fényűző, egytől egyig kőből épült palotáit és emeletes lakóházait ekkor alkotta meg Haussmann báró.

III. Napóleon nem koronáztatta meg magát, de szüntelen fényes ünnepségekkel tette emlékezetessé uralkodását. Ezek közt az első esküvője volt: 1853. január 30-án vezette oltár elé gyönyörű menyasszonyát, a spanyol Eugénie de Montijót, Teba grófnőjét (V. István magyar király 20. generációs leszármazottját). Ez a házasság valódi szerelmi házasság volt – akárcsak I. Ferenc Józsefé egy évvel később (két új, fiatal, vonzó „power couple” jelenik meg ekkor Európában és ugyanaz a festő, Franz Xaver Winterhalter festi meg Eugéniát és Sissit – ez új perspektívába helyezi számunkra is az 1850-es éveket).



Emile Belet (Cristallerie de Baccarat), Picard Frères: Váza (a vázafér egyik darabja, 1867, opalin, aranyozott bronz, cizellált, 120 x 45 cm, Párizs, Musée d'Orsay – Mobilier national letétje
Collection du Mobilier national © Isabelle Bideau

A művelt és intelligens, buzgó katolikus Eugénia méltó társa férjének, akinek távollétében háromszor is (1859, 1865, 1870) régens. Egyetlen fiuk, Napoléon Eugène Louis születése 1856-ban hatalmas ünnep: a császári herceg bölcsője (Victor Baltard, 1856) a korabeli iparművészet gesamtkunsts csúcsteljesítménye. Eugénia szépsége és ízlése formálja az udvar életét és esztétikai felfogását: a bálók, a kastélyok felújítása és berendezése (Compiègne, Fontainebleau, Saint Germain-en-Laye) őt dicsérik.

A „látványtársadalom” születése: új esztétikai kihívások

A *société spectacle* szalonokban és bálokon éli ki magát Meyerbeer, Rossini, Offenbach zenéjére, a magamutogatásra pedig feltalálja a világkiállítást. A politika ekkor válik (újra) kerti partivá: Tetar van Elven *Bál a Tuilériák kertjében* (1867. június 10) című festménye és ahogyan ezen vonul Eugénia császárné II. Sándor cárral karöltve I. Vilmos porosz király és Abdul-Aziz szultán társaságában, tökéletesen adja vissza a századközepi politikai élet hangulatát.

E cifra társadalom mindenevő, ízlése eklektikus: neoklasszikus (empire utánérzés), neogót (katolikus megújulás), francia barokk (nemzeti büszkeség), skótkockás angolszász (modernista eszmény), mór (gyarmatosító megelégedettség). A franciaországi alkotók a 18. század óta évente megrendezett kiállításon (*Salon de*

l'Académie Royale) mutatták meg új műveiket. Az „akadémikus” ízlésnek nem megfelelő, a szalonból kiakolbólított műveket először 1863-ban III. Napóleon császári rendelettel állította ki a *Visszautasítottak* kiállításán (*Salon des Refusés*). A portré és a zsánerkép e narcisztikus kor kedvence, s ezeket nagyszerű párhuzamban mutatja be a kiállítás: most először látjuk együtt Winterhalter és Manet, Gérôme és Monet, Tissot és Renoir korábban önkényesen „maradiság” (Ingres, Flandrin, Cabanel, Carpeaux) és „haladás” (Courbet, Manet, Monet, Degas), „akadémizmus” és „impresszionizmus”, „giccs” és „szépség” kategóriákra szétválasztott műveit – és ezek a festmények nagyon izgalmasan működnek együtt. Eugénia császárné imádja az álarcosbálokat, Marie-Antoinette-nek öltözik; a franciák imádják a népünnepélyeket, amelyeket Manet és Renoir mellett a fotográfus Nadar örökít meg a legjobban.

A Második Császárság az ékszerészek aranykora is: egész termet foglalnak el az 1613 óta működő Mellerio ékszerészet remekei, súlyos gyémánt collier-i, fülbevalói, páva- és orgonabrossai, miközben a *Belle Hélène* fülbemászó zenéjére táncolunk. A két párizsi világkiállítás (1855, 1867) pazar teret ad a francia ipar és iparművészet bemutatásának: külön termet szentelnek az elképesztő termelésnek, köztük a lyoni kristálműhely döbbenetes méretű kereszt alakú kristály keresztelő-medencéjének.



Enteriőr a *Spectaculaire Second Empire* kiállításon
© Musée d'Orsay – Sophie Boegly



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon): *Jacques Offenbach*, verso: 1850, kollódiumos üvegnegatív, 19,3 x 15,3 cm, Párizs, Musée d'Orsay
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Virginia Oldoini, Castiglione grófnő (avagy „La Castiglione”) Pierre-Louise Pierson felvételen, 1863/66
Forrás: Wikimedia Commons



Pauline Sándor von Slawnitza grófnő, a későbbi Pauline von Metternich hercegnő Josef Székely felvételén
Forrás: Wikimedia Commons

Izgalmas asszonyok

A császári pár három hölgygel állt szoros baráti viszonyban: az egyik észvesztően szép, a másik veszedelmesen okos, a harmadik borzasztóan gazdag. A kiállítás érdeme, hogy erre a három asszonyra ráirányítja a figyelmet. Az „Itália gyöngyének” nevezett Castiglione grófnőt 1855 telén küldte unokatestvére, Cavour herceg Párizsba, hogy a gyönyörű nő III. Napóleon kegyeibe férkőzve segítse elő az olasz egység ügyét. Virginiát azonban szíve Olaszországban tartja, mert szerelmes a kastélyában menedéket találó fiatal forradalmárba, Andreába. Kitartóan ellenáll Cavour és társai rábeszélésének, és nem hajlandó Versailles-ba menni kémkedni. Amikor azonban szerencsejátékos férje elkártyázza minden vagyonukat, szerelme pedig elárulja őt, a szépséges grófnőnek nincs más választása, mint hogy hazája szolgálataiba álljon. Castiglione grófnő III. Napóleon szeretője és Eugénia császárné barátnője lesz, az álarcosbálók fénypontja és kőr dámája.

A társaság krémje mégsem nála, hanem a lebilincselően érdekes Sándor-Metternich Paulina szalonjában gyülekezik, aki saját (lefordíthatatlanul szellemes) szavaival „nem szép, de annál sokkal veszedelmesebb” (je ne suis pas belle, je suis pire”). Paulina apja Sándor Móric gróf volt, az ördöglovas, férje, Richard

Clemens Metternich pedig az osztrák követ Párizsban, ahol tizenkét évig Paulina diktálta a divatot. Ő is Eugénia császárné bizalmasa és barátnője, valamint a párizsi előkelő társaság lelke lett. Szalonjában mindenki megfordult, aki számított. Népszerűségét mutatja, hogy nemcsak Winterhalter, hanem Edgar Degas is megfestette. A hercegné imádta a szép ruhákat, divatújdonságokat. Sok párizsi dáma utánozta öltözködését. Ő mutatta be Charles Frederick Worth-t a divatdiktáló császárnénak, ezzel elindítva az angol divattervező pazar karrierjét és az haute couture megszületését. Paulina nemcsak a divatban, hanem a zenében is trendet teremtett: Liszt, Gounod, Saint-Saëns, Smetana és Wagner pártfogója volt. Ő mutatta be Wagner *A Niebelung gyűrűje* című operaciklusát Párizsban saját rendezésében, sőt, énekesként is szerepelt benne. A Metternich házaspár 1871-ben tért vissza Ausztriába; itt Paulina a bécsi társaság középpontja lett, de Erzsébet császár- és királynéval nem barátkozott össze. Erzsébet természeténél fogva irtózott a reprezentálástól, társasági szereplésektől, divatirányító sem kívánt lenni, így nemigen szenvedhette a társasági életben állandóan aktív, vezető szerepet vivő, igen népszerű hercegnőt (akiről utcát is elneveztek Bécsben: Paulinengasse). Paulina lenézte az „egyszerű”, bajor királyi származású Erzsébetet, akiről azt gondolta, nem igazán

alkalmas a császárnéi feladatokra (utóbbiban igaza is volt). Férje halála után Paulina Bajnára, a Sándor család birtokára vonult vissza, de bécsi szervezőtevékenységét nem adta fel. Az első világháború kitörése után tejkációt szervezett a bécsi gyerekek javára, a 80. születésnapjára kapott ajándékokat egy kórház megsegítésére ajánlotta fel. Arra is jutott ideje, hogy emlékiratait megírja. 1921-ben halt meg.

Az, hogy Gérôme királynőkhöz méltó pozitúrában ábrázolta Charlotte de Rothschildot, Nathaniel Rothschild báró feleségét, a zsidó emancipáció tényét bizonyítja a francia társadalomban: amelyben a siker záloga 1848 óta már egyértelműen nem a származás, hanem a pénz volt. Charlotte tehetséges festő és a művészetek mesebeli mecénása volt, Rossini, Chopin, Balzac, Delacroix, Heine szponzora. Zongoratanára 1841-től Chopin volt, aki számos művét neki ajánlotta. 1850-ben ment hozzá angol unokatestvéréhez, akivel fényes szalont vittek Párizsban. Gérôme 1866-os egész alakos festménye azért különösen érdekes, mert Ingres Charlotte édesanyjáról, Bettyről 1848-ban festett képét fogalmazza újra, ugyanolyan lágy fényeffektusokkal ábrázolva modellje kissé pufók arcát és selyemruhája márványtűkröződését, mint mestere. A Charlotte köré varázolt barokk-gótikus enteriőr azonban már nem egyszerűen Ingres-utánzás, hanem a kor-



Louis Constant Sévin, Ferdinand Barbedienne (bronz), Désiré Attarge (ötvösmunka), Alfred Gobert (zománctechika): Disztükör, 1867, bronz, antik ezüst, aranyozott bronz, zománcozott réz, üveg, 107 x 107 x 6 cm, Párizs, Musée d'Orsay
© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

szak foglalta. Rothschildék ugyanis nemcsak a Második Császárság legnagyobb művészpártolói voltak, hanem műemlékvédők is. 1878-ban vásárolták meg az 1118-ban épült Vaux-de-Cernay-i ciszterci apátságot a Chevreuse völgyében, melyet kastéllá alakítottak át, a család francia ága 1945-ig itt is lakott. Márpedig a középkor kulturális örökségének védelme a Második Császárság legsajátabb találmánya, sőt szenvedélye volt.

Nemzeti kulturális örökségvédelem

„A múltat végképp eltörölni” – nagyjából így állt hozzá a francia forradalom a középkor kivételesen gazdag franciaországi örökségéhez, mely védtelenül, kiszolgáltatva hevert az általában rendkívül műveletlen gatyátlanok előtt, akik valakiktől mégiscsak kaphattak egy listát a kereszténység legikonikusabb műemlékeiről, így azokat a földdel tették egyenlővé. Így tűnt el Cluny Szent Péter-temploma (Európa legnagyobb templomegyüttese) és a tours-i Szent Márton-templom. Franciaország szó szerint romokban hevert, és ez nemcsak Rothschildéknak tűnt fel, hanem már XVIII. Lajosnak vagy a martinique-i Léon Papin Dupont-nak is. A műemlékek számbavétele már az 1830-as években elkezdődött, restaurálásuk azonban csak III. Napóleon alatt került sor.

A császár imádta a történelmet és kiváló régész volt. Többkötetes művet írt Julius Caesarról, kutatta a római hajítófegyverek történetét és gyűjtötte a Meroving-kori régészeti leleteket. 1858-ban ókortörténeti tanszékeket hozott létre Párizs egyetemein és főiskoláin, Gallia történetét kutató központot alapított és régészeti missziókat küldött Spanyolországba, Macedóniába, Szíriába, Algériába, Tunéziába, Görögországba és Kis-Ázsiába. 1861-ben saját gyűjteményéből a Saint Germain-en-Laye-i kastélyban megalapította a Kelta és Gallo-Római Régiségek Múzeumát (amely ma a Nemzeti Régészeti Múzeum nevet viseli). A Második Császárság örökségvédelmi politikájának atyja tehát maga a császár volt, aki kiváló érzékkel válogatta ki munkatársait, Prosper Mérimée-t és Viollet-le-Ducöt. A kiállítás kiválóan mutatja be a kelta, gallo-római és gótikus művészet iránti elragadtatásukat és ezek fennmaradása érdekében kifejtett, gyakran idealizáló vagy túlzó restaurátor munkájukat. Mérimée 1830-ban Madridban ismerkedett meg Montijo grófnéval, akitől *Carmen* történetét hallotta és akinek leánya, Eugénia lett III. Napóleon felesége. Barátsága révén lett bejáratos Mérimée a császári udvarba. A műemlékek országos felügyelőjévé nevezték ki; számos épület – Conques, a Loire menti apátságok, Dordogne várai, a normann erődök – fennmaradását

köszönhetjük neki. Született régész volt, munkáját nyelvészeti szaktudása, aprólékos tudományos műveltsége és szakmájának tiszteletteljes szeretete segítette. A másik műemlékvédő ősatyja, Viollet-le-Duc leghíresebb restaurálása a párizsi Notre-Dame, de Compiègne, Pierrefonds és Carcassonne várát is ő hozta rendbe, miközben Léon Papin Dupont minden követ mozgatót, hogy Tours-ban újjáépüljön a Szent Márton-bazilika, melyet neobizánci stílusban az a Victor Laloux épített fel, aki később a Gare d’Orsay-t tervezte.

Azt a Gare d’Orsay-t, amelyet egy újabb műemlékvédő hullám múzeummmá alakított, és ahol most ez a nagyszerű, izgalmas, interdiszciplináris kiállítás mutatja be társadalom, politika és művészet egymástól elválaszthatatlan létezését, kapcsolódási pontjait.

Spectaculaire Second Empire
Párizs, Musée d'Orsay, 2017. január 15-ig.

Karácsonyi számunkba olyan történetet választottunk, amely tragikus véget ért ugyan, de a rövid kibontakozás alatt olyasmi valósult meg benne, amire ma is törekednénk. Két világszínvonalú, érvényes művészi teljesítmény boldog, egyenrangú párkapcsolatban. És még gyerekük is született.

Nyáry Krisztián

„MINDEN KORLÁTTÓL MENTEN TELJES SZABADSÁGGAL” Dénes Valéria és Galimberti Sándor



Galimberti Sándor: *Amszterdam*, 1904, olaj, vászon, 92 x 92,5 cm, magántulajdon
© Virág Judit Galéria és Aukcióház

A Hősök terénél posztoló rendőr 1915. július 20-án kora délelőtt lett figyelmes a pisztoly-lövésre. A 32 éves férfi a Múcsarnok mögött egy padra dőlve feküdt, már nem lehetett segíteni rajta. Kezében katonatiszti revolvért szorított, mellette gondosan összehajtott rövid búcsúlevél hevert: „Vali nélkül nem tudok élni. Felesé-gemmel egy sírba temessenek. A jeggyűrűmet hagyjátok az ujjamon. Vigyázzatok Marióra! Sándor.” Galimberti Sándor festőművész felesége temetésének másnapján lőtte szíven magát. A szintén festőművész Dénes Valéria és férje az első világháború polgári áldozatai voltak, noha nem katonai erő végzett velük. Koruk legígéretesebb tehetségeinek számítottak, akiknél kevesen ápoltak szorosabb kapcsolatot a modern francia festészettel. A magyarok közül ők kísérleteztek először a kubizmussal, de nem másokat követve, hanem saját szabályaik alapján. „Elhagyunk minden feleslegest, kiemeljük azt, ami lényeges és ezt a kiemelést a túlságig fokozzuk” – fogalmazták meg programjukat nem sokkal haláluk előtt. Nemzedéktársaik közül sokan úgy gondolták, hogy ők lesznek majd azok, akik a világ élvonalában fogják képviselni a magyar képzőművészetet. Nemzetközi karrierjük indulásának pillanatában tört derékba az életük. Alig maradt utánuk valami: egy szerelmi tragédia emléke és néhány festmény. Nem sokkal haláluk után műveik nagy része odaveszett vagy elkallódott.

Galimberti Sándor 1883-ban született Kaposváron, ahová családja egy váratlan örökségnek köszönhetően került. Édesapja, a trieszti Luigi Galimberti, apai ágon olasz, anyai ágon francia volt, és a velencei akadémián tanult festészetet. Amikor egy nap arról értesült, hogy nagyapja, egy Magyarországra menekült egykori francia katonatiszt mesés vagyont és egy Somogy megyei kastélyt hagyott rá, azonnal elindult az ismeretlen országba, hogy átvegye a jussát. Hamar kiderült, hogy az örökség nagy részét időközben elsikkasztotta egy vármegyei hivatalnok, de a megmaradt pénz is elég volt ahhoz, hogy a festő birtokot vásároljon Kaposvár környékén, és letelepedjen a városban.



Dénes Valéria és Galimberti Sándor

Galimberti Alajos néven illeszkedett be új hazájában, s a gazdálkodás mellett a festéssel sem hagyott fel. Klasszikus stílusban festette meg a kaposvári utcákat, több városi polgár arcképét, és néha tanítványokat is vállalt.

Tizenkét gyermeke közül csak a tizenegyedik, Sándor – vagy ahogy otthon hívták: Sandro – örökölte apja művészi hajlamait. Még gimnazista volt, amikor a család barátja, Rippl-Rónai József is felfigyelt tehetségére. Rippl és édesapja biztatására iratkozott be a budapesti iparművészeti iskolába, de az ott elsajátítható akadémikus stílus nem érdekelte. 1903-tól rendszeresen eljárt a nagybányai művésztelepre, ahol Réti István tanítványa lett. Ettől kezdve kora legjobb színvonalú, legmodernebb képzésében részesült itthon és külföldön egyaránt. Nagybánya mellett tanult Hollósy Simon técsői művésztelepén, járt a müncheni Képzőművészeti Akadémiára, 1905-ben pedig a leghíresebb francia magániskolába, a párizsi Julian Akadémiára iratkozott be. Ebben az évben állítottak ki először a párizsi Őszi Szalon kiállításán az Henri Matisse köré csoportosuló művészek, akiket merész újszerűségük miatt csak „fauve”-oknak, azaz „vadaknak” neveztek kritikusaik és híveik is. Galimberti a fauvizmus lelkes követőjeként tért vissza 1907-ben Nagybányára, ahol hamarosan a művésztelep legújítóbb szellemű tagjaként tekintettek rá.

A fiatal festő nemcsak új stílust talált Párizsban, hanem egy időre társat is. A nála három esztendővel idősebb Marie Provazkova Lanow jómódú cseh–osztrák tisztviselőcsaládból származott, és maga is festőként érkezett a francia fővárosba. Valószínűleg 1906 körül ismerkedett meg Galimberti Sándorral, nem sokkal ezután össze is házasodtak. A gyorsan megkötött házasság nem bizonyult sikeresnek, a pár néhány évvel később már külön élt. A 23 éves festő így aztán egyedül érkezett Nagybányára, ahol belevetette magát az alkotásba. Nem nagyon érdekelte más, mint a folyamatos kísérletezés és a művészetről folytatott viták. Így volt ezzel az a sovány, sápadt festőnő is, aki szintén a művésztelepen töltötte 1907 nyarát.

A 30 éves Dénes Valéria két dologban volt biztos ekkoriban: megalkuvástól mentes, saját útját járó művész akar lenni, és soha nem fog férjhez menni.

Deutsch Valéria néven született 1877-ben Budapesten. Az asszimilált zsidó család csak később vette fel a Dénes nevet. Apja erdőmérnök volt, Városmajor utcai villájukban polgári jólétben éltek. Egészen addig, amíg egy rosszul kezelt hátgerincsorvadás miatt az apa néhány hónap leforgása alatt tolokocsiba nem kényszerült. A kenyérkereső nélkül maradt család élet-színvonalra gyorsan romlott, az édesanya napjait innentől férje gondozása töltötte ki. Anyja sorsát látva Valéria elhatározta, hogy soha nem rendeli alá az életét senkinek. Tudta, hogy saját magáról kell gondoskodnia, de nem fogadta el azt a korban szinte egyetlen alternatívát sem, hogy tanítónő legyen. A gyerekkora óta jól rajzoló lány bejelentette elképedt családjának, hogy festőnek fog tanulni, és a művészetéből kíván megélni. Komolyan gondolta. 1903-ban, 26 éves korában beiratkozott Szablya-Frischauf Ferenc pesti magániskolájába, ahol az egyik legtehetségesebb tanulóként tartották számon. Mestere három évvel később saját gyűjteményes kiállításával párhuzamosan tanítványa munkáit is a közönség elé tárta. A fiatal festőnő jó kritikákat kapott, de biztos volt benne, hogy művészetének tovább kell fejlődnie.

Dénes Valéria és Galimberti Sándor talán korábban is találkoztak már egymással, komolyabb ismeretség azonban csak 1907 nyarán, Nagybányán alakult ki közöttük, ahol a festőnő gyakran bocsátkozott elméleti vitákba fiatalabb pályatársával. Mindketten a modernista újítók, a „neósok” közé tartoztak, s gyakran együtt vettek részt a közös plein air festéseken. Barátaik szerint a vékony, csontos arcú Dénes Valéria nem volt szépnek nevezhető, de ha a festészetéről beszélt, ragyogott a szeme, impulzív személyiségének könnyen a hatása alá lehetett kerülni. Nem tudjuk, miként adta fel magánéleti elveit, és a művészi együttműködésből mikor lett szerelem. Mindenesetre Galimberti Sándor 1909-ben még egyedül utazott vissza Párizsba,



Dénes Valéria: *Cserepes csendélet*, 1910-es évek eleje, olaj, vászon, 40,5 x 50,5 cm, magántulajdon
© Kieselbach Galéria és Aukciósház

a következő évben azonban Dénes Valéria is követte. Már közös lakásban éltek, amikor Galimberti és első felesége válását kimondta a bíróság. Az elvált asszony haláláig megtartotta volt férje nevét: egy ideig Nagybányát is látogatta, majd Csehszlovákiában lett megbecsült festő Marie Galimberti-Provazkova néven. Dénes Valéria 1911-ben ment hozzá a nála hat évvel fiatalabb férfihez. Egymás iránti rajongásuknál csak művészi elhivatottságuk volt nagyobb. „Fiatal volt mind a kettő – írta róluk Valéria unokahúga, Dénes Zsófia. – Példátlanul munkabíró és munkaimádó. Férfiben, néhanapján, akad ilyenfajta. Nőben soha nem láttam ezt az önmegtagadást. Ezt az ügynek-élést.” Folyamatosan festettek és tanultak. Környezetük egy része a férfit tartotta jobb festőnek, mások szerint kettejük közül az asszony volt az inkább innovatív szellem, de volt, aki úgy gondolta, hogy sok képükről csak ők maguk tudták megmondani, melyikük festette, annyira hasonult egymáshoz a művészetük. Abban azonban minden barátjuk egyetértett, hogy az övékéhez hasonlóan harmonikus szerelmi házasságra nem sok példa akadt a párizsi művészkörkben.

„Olyan volt ez a két ember, mint két sudár fa, amelyek egyenesen nőnek fel egymás mellett anélkül, hogy az egyik alárendelné magát a másiknak, hogy az egyik elvenné a napfényt a másiktól...”

Szerényen éltek, ruháikat és bútoraikat gyakran ócskapiacra szereztek be, mégsem érezték magukat szegénynek. Boldogsággal töltötte el őket, hogy ott élhetnek a francia művészetforradalom, az „izmusok körtánca”

közepén. (...) Barátaik közé tartozott a kubistákat gyűjtő német műkritikus, Wilhelm Uhde is, aki számos művet megvásárolta. Dénes Valéria az édesanyjának küldött leveleiben lelkesen mutatta be az inspiráló környezetet: „Van egy nagyon kedves műtermem és nagyon nagy kedvvel dolgozom. (...) Sok szép kiállítás volt ismét, Gauguin, Manet. Holnap nyílik meg ismét Cézanne.” Dénes Valéria 1910-től beiratkozott Henri Matisse festőiskolájába, és férjével együtt rendkívül termékeny művészi korszakuk következett.

A magyar művészpár képei egyre többet szerepeltek a párizsi Szalon-kiállításokon, munkáikról Apollinaire is megemlékezett egyik cikkében. Jártak tanulmányúton Dél-Franciaországban, de leginkább Párizs inspirálta őket. Képeiken gyakran torzított perspektívából, felülnézetben jelennek meg a városi helyszínek és az őket körülvevő tárgyak. Galimberti Sándor a Jardin Zoologique-ban készített tanulmányokat állatképeihez, Dénes Valéria pedig gyakran állította fel festőállványát a Cluny park fái és középkori szobrai között. Kis műteremlakásukat a Luxembourg-kert mellett, a rue de Vaugirard 23-as számú ház felső emeletén bérelték. Amikor 1911-ben Matisse meghívta néhány tanítványát egy hosszabb marokkói útra, Galimbertiék is eldöntötték, hogy csatlakoznak hozzá. Valéria az utazás előtt Budapesten felkereste unokahúgát, Ady Endre későbbi menyasszonyát, Dénes Zsófiát, és felajánlotta neki, hogy lakjon náluk, amíg távol lesznek: „Berendeztük, csupa ócskásoknál vett holmi, szegényes és szép, szeretjük – szabadkozott. – (...) A mi lakásunkban lakhatsz. (...) Párizs más, mindennap más, mindennap új, csupa forrongás és forradalom. Úgy értem a művészetekben. Lecke, tanulás, forró láz, boldogság, úttörő város – minden porcikája él –, s amit alkot, az élő művészet.”

Dénes Zsófia elfogadta az ajánlatot, az ő leírásából ismerjük a műteremlakás berendezését, amely lakóinak ízléséről is sokat elárul. A lány egyáltalán nem találta szegényesnek a napfényes manzárdlakást, hanem a legszebb otthonnak, amit valaha látott. „Fészküket teli-hordozták régi flamand és francia műemlékekkel, ahol életem legtisztább stíluszeretetével és legfőúribb ízlésével találkoztam. Azóta palotákból sírtam vissza magam az ő négy faluk közé – írta. – „[Galimbertiék] előtt ösztönszerűleg nyitva volt a szépségnek minden formája. (...) Egy esernyőnyél vagy egy teáscsésze megválasztásában nem tévedett az ízlésük.” A lakásban tökéletes harmóniában fért meg egymás mellett a flamingónyakú sèvres-i váza, a mezőkövesdi himzés, a sokfiókos empire íróasztal és a könnyű bruggei csipketerítő. Az elefántcsontszínű falon a lakók képei hirdették a provence-i táj, a párizsi parkok és a nagybányai hegyek színpompás világát. (A vendég a szép tárgyak mellett rácsodálkozott a kor higiéniai újdonságára, egy forró vízzel feltölthető gumikádra is.) De nem Dénes Zsófia volt az egyetlen, aki lelkesen számolt be a házaspár otthonáról és vendégszeretetről. Amikor atyai barátja, Rippl-Rónai József családjával együtt Párizsban járt, Galimberti Sándor meghívta magukhoz őket. Rippl nevelt lányának visszaemlékezése szerint a lakást belengte lakóinak szemmel látható nagy boldogsága. E boldog idillnek ekkor már hárman voltak részesei: 1912-ben megszületett kisfiuk, Mario.

A házaspár évente többször is hazalátogatott, s azzal kellett szembesülniük, hogy kubista képeiket, amelyekkel Párizsban egyre nagyobb sikert arattak, itthon a legtöbben túlságosan modernnek, érthetetlennek tartják. Amikor 1913-ban Nagybányán kiállították a férj negyven új festményét, a művészeti kérdésekben többnyire progresszív városi napilap így szá-



Dénes Valéria: *Párizsi háztetők*, 1912, olaj, 96 x 87 cm, vászon, Pécs, Janus Pannonius Múzeum
© Janus Pannonius Múzeum Fotó: Fűzi István

molt be a tárlatról: „Galimberti művészetét egy újabb fordulónál mutató festmények, őszintén szólva, nagyon megleptek minket. A kubizmus szertelen kicsapongásait (...) nem értjük, nem érthetjük ezeket a tévhiteket, tanokat. Be kell vallani, hogy Galimberti Sándor festményeiben igen sok rendszeresség is van, s különösen egyik-másik akt képe rajzban nem olyan széteső, táncoló, mint tájképeiben. Ezeket a színeket, ezeket a távlat, perspektíva és minden naturalisztikus elemet kivető képeket nem tudjuk szeretni. (...) Mi legfőljebb csak azt sajnálhatjuk, hogy egy Nagybányán járt piktornak — nincsenek szép, tiszta színekben megjelenő álmait!” A *Nagybánya* című lap újságírója egy másik cikkében ugyanakkor – fenntartásai elle-

nére – elismerte a Galimbertiék által képviselt új stílus merészségét és programszerűségét. És még valamit: „Csodálkozva szemléltük azt a rendkívüli összhangot, azt a megértést, amelyben ez a két ember élt. Szinte egy test, egy lélek voltak Galimberti Sándor és felesége, Dénes Vali, akik a művészetben forrtak eggyé.”

A házaspár életútjának művészeti csúcspontja nem sokkal ezután következett: nagyszabású önálló kiállításokon mutatkozhattak be. 1914 februárjában a budapesti Nemzeti Szalon közös tárlatán Galimberti negyven, felesége hetvenhét képet állíthattott ki. Legújabb munkáikat tárták a közönség elé, s az idehaza szokatlan képi megfogalmazást a katalógushoz írt, kiáltványszerűen megfogalmazott ars

poeticájukban is indokolták: „Egyes motívumoknál felmerülni láttunk felesleges dolgokat, amelyek nem érdekeltek, ezeket elhagytuk; láttunk lényegeseket, ezeket viszont kiemeltük. Művészi fejlődésünk újabb etapjában arra törekedtünk, hogy a természetet a vászonba alakítsuk, és igyekeztünk nagy szemhatárú motívumokat kisebb területű vásznakba beleszorítani. Ezen próbálkozások és törekvések vezettek el bennünket a mához, azaz azon célunkhoz, hogy elhagyjunk minden feleslegest, kiemeljük azt, ami lényeges és ezt a kiemelést a túlságig fokozzuk. A piktúrában nem akarunk irodalmat, a téma mellékes számunkra, minden korláttól menten teljes szabadsággal iparkodunk megoldani az előttünk felvetődő problémákat.”



Galimberti Sándor: *Kaktuszcsendélet*, 1912, olaj, vászon, 80 x 60 cm, Kecskeméti Képtár © Kecskeméti Képtár

A kiállítás fogadtatása vegyes volt: sokan értetlenül álltak előtte, mások viszont magasztalták a házaspár tehetségét. Köztük Bölöni György, aki szerint „a kicsik, az alacsonyan röpködők és csúszómászók között jólesik látni, ha valakik magasabb útra készülődnek...” Ady barátja a képeket szemlélve azt is megkockáztatta, hogy alighanem a merészebben kísérletező Dénes Valéria az, aki szellemi irányítója társának.

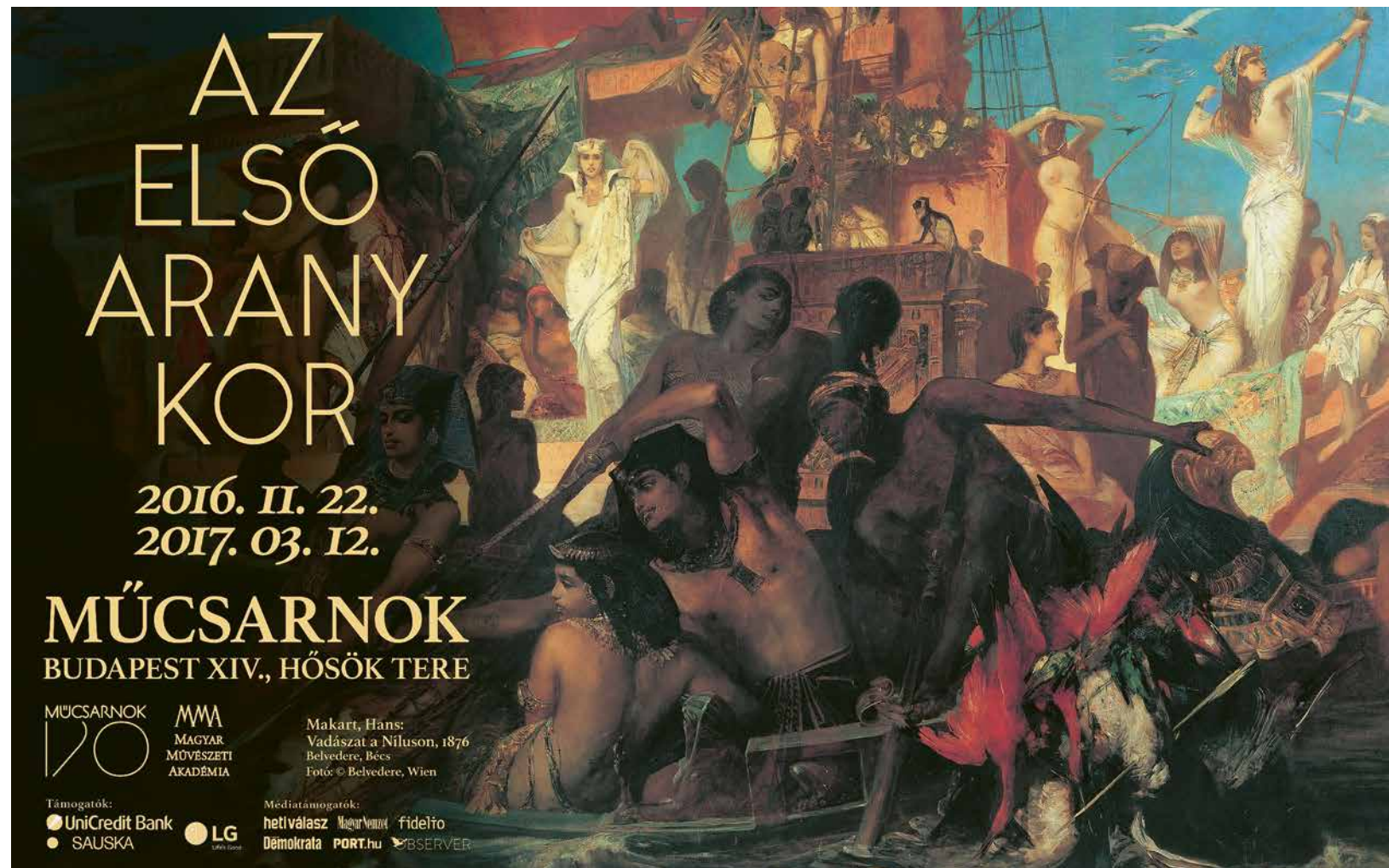
A kiállítás anyagát nem sokkal később bemutatták Galimberti szülővárosában, Kaposváron is, a budapestihez hasonló fogadtatással. A házaspár ezután visszatért Párizsba, ahol Picasso, Modigliani és Matisse galeristája, Berthe Weill rendezett nekik önálló tárlatot. Egy francia vagy amerikai festő életrajzában nagyjából itt indulna egy nemzetközi karrier története. Galimbertiek esetében e ponton ért véget. 1914 nyarán kitört az első világháború, s az osztrák–magyar állampolgárságú művészek egyszeriben ellenségnek számítottak Párizsban. Az addig kedves házmesternő piszkos németeknek nevezte őket, s talán ő jelenthette a hatóságoknak, hogy a házban gyanús külföldiek laknak. Még időben el tudtak menekülni Franciaországból, így legalább a sok párizsi magyar osztályrészeül jutott internálást sikerült elkerülniük. Szeretett otthonukat azonban így is kisajátították, a lakásukban hagyott festményeik, magyar nyelvű könyveik minden bizonnyal a szemétként végezték. Belgium érintésével jutottak el a semleges országnak számító Hollandiába. Amszterdamban minden pénz nélkül próbálták szállást szerezni, és felvenni a kapcsolatot budapesti rokonaikkal. A rendszertelen, szegényes étkezés már ekkor annyira legyengítette a kisfiú és édesanyja szervezetét, hogy folyamatosan betegek voltak. Végül eljutottak a holland tengerpartig, ahol családi támogatásból szállást béreltek maguknak. A telet is itt töltötték, nélkülözve, de legalább nem életveszélyben. Mindketten újra festettek.

2015 tavaszán aztán Galimberti behívót kapott a hágai osztrák–magyar nagykövetségre, ahol a Hollandiában élő hadkötelesek összeírása zajlott. A festő azonnal haza akart térni, hogy jelentkezzen a sorozóbizottságnál, a felesége pedig gyerekeikre hivatkozva megpróbálta lebeszélni erről. A sírás és a viták ellenére végül a kötelességtudat és a hazaszeretet győzött: Galimbertiek vonatra szálltak, és a férj néhány héttel később már gyorsított tisztí tanfolyamon vett részt a pécsi laktanyában, míg a feleség és a kisfiú egy parasztházban bérelt szegényes szobában húzták meg magukat. Dénes Valériára maradt a kis család eltartásának gondja, hajnalról késő estig állt sorba élelemért, papírokért, segélyért, takarított, főzött, mosott a gyerekekre és az aludni hazatérő férjére. Festeni is próbált, de a kialvatlanság miatt ez is egyre kevésbé ment neki. Forró július volt, amikor Galimberti megkapta a parancsot, hogy hamarosan a frontra vezénylik. Felesége aznap is kenyérért állt sorba, órákat állt a tűző napon. Hazatérve, hogy ne aludjon el a kimerültségtől, a kútról frissen hozott hideg vízzel öntötte le magát. Túlhevült és legyengült szervezetének ez sok volt, Dénes Valéria tüdő- és mellhártyagyulladását kapott. Tíz napig feküdt magas lázzal, majd 1915. július 18-án meghalt.

Amikor a holttestet a halottasházba szállították, az összetört Galimberti Sándor is felült a koporsó mellé a lovas kocsira. Nem sokkal később összefüggéstelen hangok szakadtak fel a torkából, teste megfeszült, végtagjait nem lehetett hajlítani. Rokonai azt hitték, ő is meghal, de egy orvos injekciókkal magához térítette az addigra eszméletét veszített férfit. A temetést Pesten tartották, a megelőző éjszákát Galimberti ébren, kisfiával az ölében töltötte. A szertartás után otthagya a gyászolókat. A Múcsarnokhoz ment, és felesége halála után két nappal szolgálati fegyverével szíven lőtte magát.

A közvéleményt megrázta a két festő váratlan halála, de a háború minden napra kínált borzalmakat, ezért hamar elfeledkeztek róluk. Galimberti Mario rokonokhoz került, Párizsban nőtt fel, soha nem tanult meg magyarul. Szülei életművét a világháború után az avantgárd mozgalmak fedezték fel újra, szellemi elődjeiket látva a házaspárban. Uitz Béla 1918-ban, a *Ma* hasábjain így méltatta az akkor már három éve halott Galimbertiék művészetét: „A velük egyszerre jött generációból a legszívósabban ők verekedték magukat előre, s a magyar művészet-dzsungelen ők világítottak túl a legtisztább lámpával.” Kassák Lajos ugyanekkor emlékkiállítást is rendezett a tiszteletükre, de műveikből már ő is alig tudott összeszedni egy tárlatra valót. A Franciaországban és Hollandiában hagyott képek elkallódtak, jó pár Magyarországon őrzött darab pedig Dénes Zsófia otthonában, egy lakástűz során semmisült meg. Galimberti műveinek egy része megmaradt a Képzőművészeti Főiskola raktárában, ezeket egy visszaemlékezés szerint a 20-as években a hallgatók részére nyersvászonként áruba bocsátották.

Dénes Valériának összesen tizenkét műve maradt fenn, Galimberti Sándornak alig valamivel több. A képek ma jelentős összegeként kelnek el, de a magyar kubizmus legfontosabb képviselőinek életműve örökre csonka marad. Kassák Lajos felesége, Simon Jolán mondta róluk: „Olyan volt ez a két ember, mint két sudár fa, amelyek egyenesen nőnek fel egymás mellett anélkül, hogy az egyik alárendelné magát a másiknak, hogy az egyik elvenné a napfényt a másiktól...”



NYÁR KRISZTIÁN

AZ ELSŐ ARANY KOR

2016. II. 22. 2017. 03. 12.

MŰCSARNOK
BUDAPEST XIV., HŐSÖK TERE

Műcsarnok 170
MAGYAR MŰVÉSZETI AKADÉMIA

Makart, Hans:
Vadászat a Niluson, 1876
Belvedere, Bécs
Fotó: © Belvedere, Wien

Támogatók:
UniCredit Bank LG
SAUSKA

Mediatámogatók:
hetiválasz Magyar Nemzet Fidelio
Demokráta PORT.hu OBSERVER

Nyáry Krisztián

Festői szerelmek

Az Így szerettek ők szerzőjének új könyve

www.corvinakiado.hu

Minthogy a vonalas vélemények ideje remélhetőleg mindörökre lejárt, szeretnénk bemutatni, milyen eltérően lehet például kiállításokhoz is viszonyulni. Most induló rovatunkban mindig két szempontból próbálunk meg értékelni egy-egy teljesítményt: mit vesz észre a szakmán kívüli és mit a szakmabeli látogató. Mert a probléma permanensen fennáll: kinek, mi célból és mennyire átgondoltan, jól előkészítetten valósulnak meg ma tárlatok. És akkor a katalógusokról (vagy azok hiányáról) még nem is beszéltünk.

KETTEN EGY KIÁLLÍTÁSRÓL: A GYEREK/KOR/KÉP A BUDAPESTI TÖRTÉNETI MÚZEUMBAN



Vaszary János: *Anyja gyermekével*, 1930-as évek, olaj, vászon, 60 x 50 cm.
Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár, Pécs
© Janus Pannonius Múzeum

Szeretném legalább pillanatokra úgy érezni, mintha komolyan vehetnénk egymást. Mintha nem azt kellene nézmem, hogy valamit mégis csinálni kell, ha már ez a foglalkozásunk, kiállításokat kell összerakni, mindegy miért, és végképp mindegy, kinek. Így aztán nincs is jobb téma, mint a gyermek, ez a tökéletes megoldás. Legközelebb majd kisállatok lesz a téma, az is mennyire csalogató. Vagy még jobb ötlet. Legközelebb legyen rögtön az élet, abba aztán minden befér, összedobunk egy jó kis tárlatot az életről, csendeletről, akármiről.

Egyelőre gyermek. Egyelőre szeretném, ha komolyan vennék, hogy ez egy kiállítás, de reménytelen. Tényleg nem keresem a hibákat, de kiütik a szemem. A függönyön rokon értelmű szavak a gyerekre, az egyik az, hogy „mazgat”. Mellette kis képmagyarázat, ahol az anyák helyett azt írják: nyák. Kettővel odébb dajka helyett a sajka nyújtja a babának a csörgőt. Nyilvánvaló, hogy senki nem vette a fáradságot, hogy elolvassa, mit is írunk ki a hülyéknek. Vagy talán abból indultak ki, hogy ide csak turista téved, neki meg igazán mindegy, hogy mit írnak ki magyarul. Képek a falon, nem erről szól minden kiállítás? Nahát akkor.

Erős a gyanúm, hogy itt valaki hülyének nézi a látogatókat. Még erősebb a gyanúm, hogy igaza is van, mert ahelyett, hogy az elmés témacsoportokat látva megköszönném a látogatási lehetőséget, és mégis inkább a szabad levegőt választanám, maradok. Keresem, hogy mit akarhatnak tőlem, ha egyáltalán. Vagy inkább azt, hogy mit lehet még ebből a szemetesládá-

ból is hasznosítani. Nem König Frigyes, mert a huszonéves kép már hihetetlenül avítt-nak látszik, dús hajú apa jól kibabrált a hagyományos nemi szerepek rajongóival, na mondd már. Nem Madarász Viktort, mert a görög orrú Zrínyi Ilona inkább látszik karikatúrának, kora Petrasovics Annájának, mint fejedelmi anyának. Nem is Felekiné Gáspár Annit, bár őt nem is akarják, hogy szeressük, rögtön a Ratkó-korszakkal jönnek a feliratban, pedig ehhez képest ártatlan a festmény, anya, apa, kisgyerek. Aki ebből az erőszakos születésszabályozásra asszociál, annak semmiképpen nem szabad Madonna-képek közelébe menni. De Felekiné ettől függetlenül is nyomasztó, leginkább azért, mert elég nehéz eldönteni, hogy a képen látható anya melyik lábát teszi keresztbe melyiken.

A nagy guberálásban azonban így is megtalálja az ember, amit keres. Egyszerűen az, hogy rendetlenül raknak föl képeket, időnként megdöbentő színű háttér elé, fölébreszti a nézőben a harci szellemet. Nem megyünk üres szívvel haza. Ott vannak Horror Pista úttörői, akiknek a Sztálin-szerű bajszos, egyenruhás melák köti meg az úttörő nyakkendőjüket. Előtte is egyformák, utána is egyformák, mégis csodálatos, ahogy a megkülönböztethetőséget is elvonja tőlük a nagy és széles vállú bácsi, tízévesen már katonákká válunk. Ha már katonák, ott vannak Rácmolnár Sándor hieroglifái, azokból az érthetetlen, majdnem kétdimenziós műanyag indiánokból és rohamsisakos katonákból, amilyen mindannyiunknak volt, akik a hatvanas

években születtünk. Én is művész vagyok, mondanám, hiszen kezembem voltak a tárgyak. De ez volna a lényeg: én nem vagyok művész, mert nem láttam meg bennük az értelmet.

Ha már katonák – de nem. Ha már egyformák, ott van Eperjesi Ágnes csodás fotóalbuma, fekete, szőröcskés papírra ragasztott képek, örök témák, Apa kedvenc hobbiójának hódol, pecázik a parton. A gyerek fürdik a tóban. Mind tudjuk, mind ugyanazokat a képeket ragasztgattuk az albumokba, miközben azt hittük, az életünket éljük, valaki másnak az életét éltük. Vagy inkább mindannyian ugyanazt a közös életet éltük, szerettük, utáltuk. Ha lázadtunk volna, akkor ugyanúgy lázadtunk volna, nem érte volna meg.

Talán a művészet tényleg vészkijárat lehet ebből a nagy egyformaságból? Nem a művész számára, csak a művész gyerekeinek, akik a figyelmes szülő pillantásától kísérve megszokják, hogy különlegesek. Akik egyszerre gyerekek és modellek, Ferenczy Valér az ágyban, Szőnyi Zsuzsa a sötét szemeivel, és a többiek, akik úgy nőnek föl, hogy minden egyediségüket megőrkítik és hangsúlyozzák. Ők tudják, ha valaki.

Mit viszünk mi haza? Talán a Graenzenstein családot Ignaz Rüss képén. Csupa előrefésült hajú, nagy orrú, pozsgás fejű szerencsétlen, orsóforma testek fölött. Nem mesélnek semmiről, csak magunkról. Ilyenek vagyunk. Hülyén nézünk ki.

A nyák mazgatja



Ignaz Rüss: *A Graenzenstein család*, 1808, olaj, vászon, 67 x 97 cm.
BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár
© BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár



Rácmolnár Sándor: *Gyermekekori hieroglifák*, 1992–2012, 45 x 36 x 2 cm, fadoboz, műanyag figurák, magántulajdon
© A művész hozzájárulásával / Fotó: Sulyok Miklós



Eperjesi Ágnes: *Családi album*, 2004, (részlet) 52 színes fotó, kézi kötés, kézírás, 36 x 32 cm, magántulajdon
© A művész hozzájárulásával



Hecker Péter: *Kisfiú ufómaszkban biciklizik*, 2006, akril, vászon, 110 x 125 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum
© Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum / Fotó: Rosta József



Kann Henrik: *A művész gyermekei*, 1850, olaj, vászon, 78 x 63,5 cm,
BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár
© BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

A pont egy éve, tavaly novemberben ellopott és pár hónap múlva szerencsésen előkerült tizenhét veronai festmény megtalálásáról futótűzként terjedt a videó az interneten: ukrán katonák ássák ki a földbe rejtett, milliókat érő műtárgyakat, köztük Giovanni Francesco Caroto ikonikus művét, a *Gyermekrajzot tartó fiú portréját* is. A 16. század elején készült kép különlegessége, hogy – talán először a festészetben – egy gyerekrajz a fő témája, egy pálcikaember, amiről persze tudjuk, hogy maga Caroto festette oda a fiú portréja mellé. (A papírlapon oldalnézetben megrajzolt szem is nyilvánvalóan egy, a rajzolásban jártasabb kéz munkája.) Mert a gyerekekről készült képeket itt is és később is mindig a felnőttek festik, még ha nem is ez jut róluk elsőként az eszünkbe. Caroto híres képének magyar párdarabja most a Budapesti Történeti Múzeum *Gyerek/kor/kép* kiállításán látható: Kann Henrik saját gyermekeiről festett olajképe. A 19. századi bájos, idillikus gyermekábrázolások sorába illő hármass portrén nagy odafigyeléssel, palatáblára rajzolja pálcikaemberét az egyik kis szereplő – fejjel lefelé. A gyermek táblájára a festő/apa az évszámot is odaírja, egyértelművé téve, ki is itt a valódi alkotó. Mert a gyermekek a festészetben úgy alkotnak és olyanok, ahogyan azt a felnőtt, azaz a mi saját világunkból szemlélve elképzeljük: naivak, büntelenek és ártatlanok, vagy éppen nevetlenek, „Rontó Pálok” a koronként változó hozzáállás szerint, vagy ahogyan éppen politikailag illet. Azaz inkább a felnőttek „gyerek” definícióját mutatja meg ez a kiállítás is, a felnőttek saját szavaival megfogalmazva és saját magukhoz viszonyítva. És éppen ettől válik izgalmassá a BTM-ben Molnárné Aczél Eszter,

Révész Emese, Rum Attila és Tészabó Júlia tárlata: olyan szenzoron keresztül tárja elénk az elmúlt pár évszázad hazai kultúráját, ami több, eddig meg sem fogalmazott vagy nem megfelelő hangsúlyt kapott helyzetet, témát tár elénk.

A kiállítás alapvetően nem a megszokott kronologikus rendben vagy festőiskolák szerint csoportosítva mutatja be a festményeket, szobrokat, grafikákat, videomunkákat, hanem fogalmak, fogalom párok köré rendezve, mint például: Kezdetek: Madonna, Család, Fiú-lány, Szabályozás – nevelés vagy Játék. Olyan témakörök, amelyekben keresztül a gyermeki lét évszázadokon át változó felfogásai jól körülírhatók, megközelíthetők. Mindeközben a középkori Madonna-ábrázolások hangulatát idéző festményektől elindulva az utolsó képek elvezetnek Harry Potter pálcájáig. És itt a kiállítás második felében kiváló érzékkel, fontos hangsúlyokat helyeztek el a rendezők a jelenkor gyermekábrázolásaival, amelyek a gyanútlan látogatóban azt az érzést keltik, hogy mindaz, amit eddig látott, csak hosszabb bevezető volt, felvezetés. A korábbi fogalmakkal ugyanis már nem sokra megyünk, amikor a 2005-ben festett Ahmed tekintetével találkozunk. A nyilvántartási fotókat idéző semleges háttérrel frontális beállításban megjelenő Ahmed portréja minden sallangtól mentes; dokumentál. A képet kísérő magyarázó szövegből derül ki, hogy a fal elé állított 11 éves iraki kisfiú, Ahmed fényképe 2003-ban a BM Bevándorlási és Állampolgársági Hivatala Menekültügyi Igazgatóságának debreceni befogadó állomásán készült, ez alapján festette meg iski Kocsis Tibor a nagy méretű olajfestményt. Ez már nem Caroto vagy Kann Henrik kora, hanem a 21. század, bár a gyermek

portréját itt is a felnőttek készítik. A kiállításon Ahmed mellett kapott helyet az a történelmi jelenetet bemutató 19. századi grafika, melyen Izabella királyné és János Zsigmond fogadja Szulejmán szultán követét a budai Várban. Jó társra lelt itt egy közös falon a Debrecenben lefotózott iraki fiú és a turbános követ története a csecsemő János Zsigmond trónörökösével. Hozzájuk csatlakozva az Ősmagyar lecke című szoborcsoport íjászainak fiatal szereplője: gyermekorsók, tragédiák, turbánnal vagy turbán nélkül, így vagy úgy, még akkor is, ha a magyar történelemnek nyilvánvalóan nem ugyanazt a fejezetét idézik fel.

És hogy a gyerek-téma mennyire csontig hatoló aktualitást hordoz magában ma is, azt leginkább Horváth M. Judit és Stalter György szociofotói tanúsítják, akik bő két évtizeddel ezelőtt végigfotózták Magyarország cigánytelepeit, pontos idő- és helymegjelöléssel dokumentálva a nyomornegyedekben felnövő gyerekek világát. A kiállítás rendezőitől távol áll a jelen kor idealizálása: a cigánytelep kis lakóiról készült torokszorító fotók hamar feledtetik a 19. század idillikus biedermeier gyermekéit. Pláne, ha belegondolunk: a húsz évvel ezelőtti állapotokat dokumentáló fotókat ma is meg lehetne csinálni.

Fehér Ildikó

Gyerek/kor/kép. Gyermek a magyar képzőművészetben, Budapesti Történeti Múzeum, 2017. február 19-ig.

Ahmed a várban



iski Kocsis Tibor: *Ahmed*, 2005, olaj, vászon, 71 x 141 cm, magántulajdon
© A művész hozzájárulásával / Fotó: Sulyok Miklós

Plesznivy Edit

HIÁNYOS KIRAKÓS: PÁL ISTVÁN FESTŐMŰVÉSZ ÉLETÚTJA ÉS MUNKÁSSÁGA

A kirakós újabb darabja: Füst Milán és Pál István barátsága



Pál István: *Csendélet mandolinnal*, 1911 k., olaj, vászon, 81 x 100 cm, magántulajdon
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából

A Pál István (Kolozsvár, 1888. április 9. – Auschwitz?, 1944?) halálát követő hetven év alatt fokozatosan oszlik a feledés homálya; egyre jobban körvonalazódik egyéni látásmódú, különös munkássága, tragikus életútja. Mint a tenger mélyére süllyedt repülőgép felszínre törő roncsai, úgy bukkannak fel időről időre a művész alkotásai, valamint a baráti, munkatársi kapcsolataira utaló dokumentumok. E töredékekből próbáljuk összerakni, rekonstruálni pályaképét és teszünk kísérletet életművének szakmai értékelésére.



Pál István: *Önarchép*, 1932, papír, tempera, 33,5 x 27 cm
© MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye



Az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet egykori Selig Múzeumának kiállítási enteriőre Pál István festményeivel, 1930 körül

Forrás: A budapesti Angyalföldi Elme és Ideggyógyintézet Emlékkönyve 1883–1933. Budapest, 1933
© MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye

Három évtizede annak, hogy az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézetben, a könyvtár karzatára száműzött Selig Múzeum anyagát katalogizáltam.¹ A többségében patológiai szempontból érdekes mű között feltűnt néhány portré és kórházi miliőt megörökítő alkotás, amely tanult festőt sejtetett. A szignatúra: Pál István, számomra akkor ismeretlen művésztakart, életművének ezt követő feltárását szórványos művészettörténeti adatok és a kórház korrajztárából idővel előkerült orvosi feljegyzések segítették.²

A jeles műgyűjtő, dr. Veér András, az OPNI egykori főigazgatója támogatásával 1988-ban, a „Lipót” fennállásának 120. évfordulójához kapcsolódva megnyílt a Pszichiátriai Múzeum állandó kiállítása, melyen Pál István nyolc festménye kiemelt helyet kapott.³

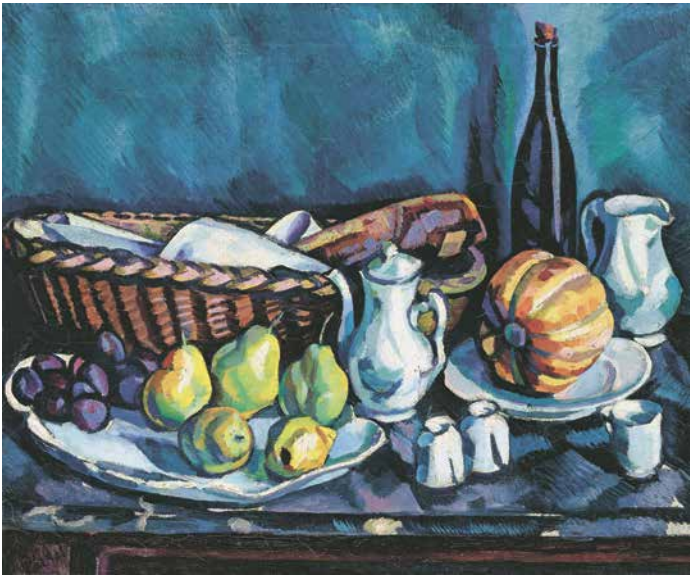
Az utóbbi években azután a művész számos festménye került napvilágra magángyűjteményekből és bukkant fel aukciókon is; korábban

lappangó képeinek, egyre gazdagodó oeuvre-jének ismeretében munkássága stiláris állomásairól is árnyaltabb képet alakíthattunk ki.

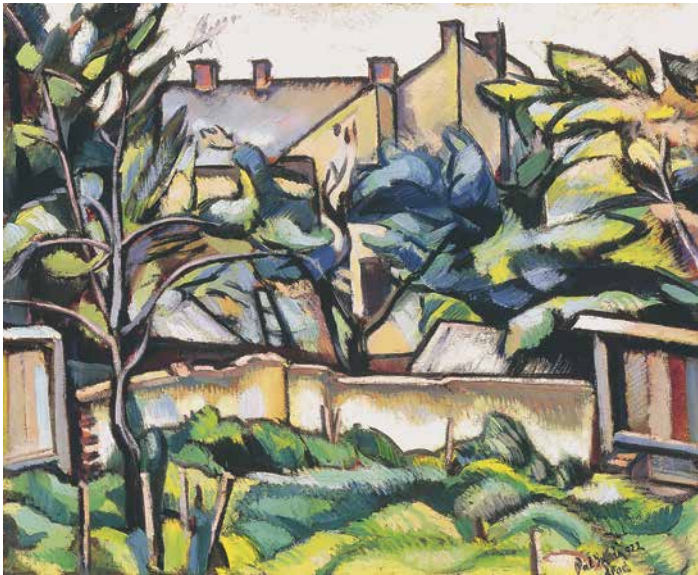
Pál István⁴ 1906-ban a budapesti Képzőművészeti Főiskolán rövid ideig Ferenczy Károly növendéke volt – a főiskola névsorai 1907–1908-ban Pollák István néven említik –, majd Münchenben Hollós Simon magániskoláját látogatta. 1909-ben már Pál István néven szerepelt a Nagybányai Szabadiskolában tanuló növendékek sorában. 1912-ben a Nagybányai Jubiláris Képzőművészeti Főiskolán két festményt is kiállítottak tőle.⁵ *Csendélet* című kompozícióját a Műcsarnok 1912-es Tavaszi Tárlatán is bemutatta, ekkor az alábbi sorokat írta barátjának, Füst Milánnak: „Igen kérlek, hogy miután a Műcsarnokban egy csendéletem lóg és ez az első alkalom, hogy ott szerepelek, ha hatalmadban áll és szívesen megteszed értem, gyere ki holnap délelőtt a Műcsarnokba.” A tárlat megtekintésére Ignostus is felkérte.⁶

A nagybányai művésztelepen Pál az avantgárd indíttatású „neósok” köréhez tartozott, így ő is azok között volt, akik a kolóniából kiválva Kecskemétre távoztak. 1909-ben már az éppen alakuló kecskeméti művésztelepen dolgozott.⁷ A budapesti nagyközönség elé 1910-ben, a modern törekvéseknek otthont adó Művész-ház téli kiállításán lépett *Nagybányai parkrészlet* és *Pavilon* című képeivel.⁸ 1912-ben ugyancsak a Művészházban szerepelt *Férfi akt* című festményével.⁹

Adatok és ismert műtárgy híján homály fedi Pál 1912 és 1918 közötti életszakaszát. 1918. július 19-én egy ugyancsak Füst Milánnak szóló leveléből tudható, hogy akkor épp a Weiss Manfréd Acél- és Fémtermékgyártó Rt.-ben dolgozott adminisztratív munkakörben.¹⁰ A Tanácsköztársaság alatti tevékenysége miatt a kommun bukása utáni üldözések egzisztenciálisan őt is súlyosan érintették. A létbizonytalanság, a reális fenyegetettség sietették már korábban



Pál István: *Csendélet*
1921, olaj, vászon, 62 x 74 cm, magántulajdon
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jövőtől



Pál István: *Aradi háztetők*
1922, olaj, vászon, karton, 65,5 x 79,59 cm, magántulajdon
© A Kieselbach Galéria és Aukciósház jövőtől

manifestálódott pszichés betegsége ismételt felszínre kerülését, és 1920-ban több mint egy évre a lipótmezei elmegyógyintézetbe került. Ezt követően a trianoni békeszerződéssel Romániához csatolt Aradon talált menedéket és munkát az 1925-ben induló avantgárd művészeti lapnál, a *Periszkop*-nál. Az irodalmi avantgárdnak otthont adó Nagyváradra és a 20. század első évtizedének újító törekvéseit koncentráló Nagybányával ellentétben Arad közönsége meglehetősen konzervatívnak bizonyult ebben az időszakban. A Nyolcak 1909-es sikeres nagyváradai bemutatkozását ugyanabban az évben Aradon értetlenül, szinte sajtóviszhang nélkül fogadták. Az 1925–26-ban négy számot és egy epilógus-számot megért *Periszkop*ot Szántó György festő és író alapította. Az újság segítségével, az avantgárd törekvések népszerűsítésével próbálta Partiumot és Erdélyt Európa szellemi vérkeringésébe kapcsolni. Az elsősorban képzőművészeti folyóiratnak szánt havi szemle főszerkesztőjeként Szántó maga köré gyűjtötte a vele azonos szemléletű művészeti írókat és képzőművészeket. Művészeti vezetőnek Schiller Gézá és Pál Istvánt kérte fel, Szélpál Árpád a budapesti, Fábry Zoltán a szlovenszói, Tihanyi Lajos pedig a párizsi szerkesztői munkákat látta el. A lap vizuális arculatának és sokszínűségének forrása a Propyläen Kiadó *Der Querschnitt* című magazinja és Kassák bécsi *MA* folyóirata volt, ez utóbbiból cikkeket is átvettek közlésre.

Szántó György *Fekete éveim* című regénye lapjain így emlékezett Pál Istvánnal történt 1924-es találkozására: „– *Ki az? – Pál István*

*festőművész vagyok. A kollega úr képeit szeretném megtekinteni. Magam is a modern piktúra úttörője vagyok [...] Ezek egyéni képek – mondotta, és hasonlítanak sokban az én stílusomhoz. De én közelebb állok Picassohoz [...] Hogyan áll kollega úr Picassoval, Derainnel, Braque-kal? Én ismerem Picassot és főleg a szürke képeit szeretem. Ezekben a művekben van izlés, az izlés a legfontosabb. Például egy gitáros embere. Ott voltam, amikor festette. Szürke a szürkében, a gitár egyik húrja kobaltkék, a másik papagájzöld. Ezen a papagájzöld húr on egy rózsaszín ujj. A többi mind szürke és szürke. Ez izlés, nem? Különbö jőpofa az öreg. Gyakran ettünk együtt a Lapin Agil-ban. Szereti a bífsteeket. Barcelonai. Szerette ugratni a Douaniert, az öreg Rousseaut. Egyszer, amikor a Luxemburgban... Kellemesen csevegett Párizsról, és én szomorúan hallgattam”.*¹¹ A fenti idézet, valamint egy körrajzi bejegyzés¹² alapján tudható, hogy Pál még Nagybányára érkezése előtt, 1905–1908 között, majd 1911-ben Czóbbellel, Perlrott-tal, Márffyval, Orbánnal, Tihanyival és Pórral azonos időben járhatott Párizsban. A francia fővárosban asszimilált művészeti hatások is indokolhatják csatlakozását a „neósok” táborához Nagybanán. A *Periszkop* 1925. évi áprilisi száma Pál fordításában közölte Appollinaire Henri Rousseau-ról szóló írását. Ehhez írott utószavában Pál az erdélyi régió modernítésre nyitott, azonban mozgásterükben korlátozott művészeit ért hatásokról érkezett.¹³ Ugyancsak ebben a számban reprodukálták egy, a temesvári mintavásár számára tervezett árusító bódéjának

fotóját is. A pult alsó részén aktivista hagyományokat őrző, dinamikus kompozíció látható. A hátsó fal két stilizált női aktja Matisse *A tánc* (1909–1910) című kompozícióját idézi és a Nyolcak művészcsoporthat képeivel mutat rokonságot. A folyóirat hirdetésein ugyancsak a festő lendületes vonalvezetése, konstruktív rajzai szerepeltek.

Pál 1925-ben dicstelen körülmények között, a nyomdai költségekre szánt pénzt magához véve hagyta el a *Periszkop*ot.¹⁴ Tettével nagyban hozzájárult a lap megszűnéséhez, de mentségére legyen mondvá, hogy bűncselekményének hátterében feltehetően pszichózisának fellángolása állhatott.¹⁵

1926 körül Pál számos, konstruktív erővonalakból építkező városképi festményt és rálátásos perspektívájú figurális grafikát készített.¹⁶ Munkásságának fontos szakmai állomása volt a modern szellemiségű alkotókat tömörítő KUT 1927-es, Nemzeti Szalon-beli tárlata, amelyen három metszete, egy olajképe és egy akvarellje is helyet kapott.¹⁷

„Elém került az angyalföldi tébolydában egy 38 éves festő esete. Immár teljesen maga mögött hagyta a mindennapi életet [...] az a kedvelt gondolata, hogy a lelke eltávolodik a testétől, szellemsugdosások veszik körül, állandóan hallja és senki más nem értheti a titkos beszédet [...]”



Pál István tervezte temesvári mintavásár árusító bódé, *Periszkop*, 1925. április
Forrás: *Periszkop*, 1925. április (MNG Könyvtára)



Pál István tervezte hirdetés, *Periszkop*, 1925. április
Forrás: *Periszkop*, 1925. április (MNG Könyvtára)

1929-ben egy újabb visszaesés miatt Pál ismételt pszichiátriai intézetbe került. Paradox módon mégis életének ebből az időszakából lelhető fel a legtöbb alkotás; az angyalföldi elmegyógyintézet Selig Múzeumában annak idején 18 festményét őrizték.

Pál kórházi képeinek élénk színhasználata és hangsúlyos kontúrozása jól reprezentálja, hogy az alkotó a cézanne-i előzmények mellett a fauves és kubista festészet hatásait is sikerrel asszimilálta. A sivar kórházi belsőkben látható formákat geometrikus elemekké egyszerűsítő vagy a magukba süppedt betegtársakat megörökítő kompozíciók ugyanakkor az elmegyógyászok számára is forrásértékűek, hiszen a háború előtti kórházi körülmények és napjainkra már letűnt katatón kórformák képi dokumentumai. A feljegyzések szerint Pál a kórházban Van Goghgal azonosította magát; egy betegtársáról készített portréját „der ungarische Van Gogh”-ként szignálta. Kórházi főművének, *Az angyalföldi elmegyógyintézet társalgójában biliárdozók* című kompozíciójának Van Gogh-i reminiscenciájára Pertorini Rezső pszichiáter hívta fel a figyelmet.¹⁸ A festmény 2006-ban helyet kapott a Szépművészeti Múzeum *Van Gogh Budapesten* című nagyszabású tárlatán is a holland művész magyarországi hatásait bemutató szekcióban.¹⁹

Pál István személyes sorsát tekintve a Petőfi Irodalmi Múzeum 2015-ös „*A mester én vagyok*” *Füst Milán és felesége, Helfer Erzsébet műgyűjteménye* című kiállítása kapcsán napvilágra került, a Füst Milán-hagyatékban

őrzött „leletanyag” volt az igazi reveláció. Ekkor vált ismertté Pál István és Füst Milán csaknem négy évtizedes kapcsolata, a festő képeinek és leveleinek sorából kibontható barátságuk története.²⁰ (Ezt, a kamaszkortól a festő haláláig ívelő különös köteléket mutatta be egy, az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményében 2016 októberében megnyílt, *A kétsíkú kép – Füst Milán és Pál István barátsága* című kamaratárlat is.²¹)

Pál és Füst szoros barátságának beszédes dokumentumai a festő 1911. október 30. és 1942. július 15. között kelt, Füst Milánnak szóló levelei, valamint a festő anyjának, Margit nővérének és feleségének, Binder Mártának ugyancsak Füstnek írt sorai.²² Levelei tanúsága szerint Pál rendszeresen elküldte Füst Milánnak műveit, melyeket részben ajándéknak szánt, némelyik értékesítéséhez pedig barátja segítségét kérte. A (sajnos) csak egyoldalúan fennmaradt levelezésből arra is következtethetünk, hogy olykor művészeti problémákat érintő, komolyabb intellektuális eszmecsere is folyt közöttük; szó esik többek között zenei kérdésekről, Füst *Catullus* című drámájának illusztrálásáról, irodalmi élményekről, a PEN klubról stb. A köszönetet mondó sorokból az is kiderül, hogy Füst és felesége mindvégig anyagiakkal – pénzzel, dohánnyal, festőeszközökkel – támogatták Pált, aki gyakran beszámolt nekik arról, hogy mit fest és milyen festőtechnikai újítások foglalkoztatják (például: „sztereoszkopikus tanulmányok”, „kétsíkú festmény”, „átlátszó gumilemez alap alkalmazása”). Az 1930-as évek második felében

Pál Gyöngyösön élt, itt kezdett rendhagyó kísérletekbe, hogy egy általa „többsíkúnak” vagy „két-síkúnak” nevezett képmegoldást dolgozzon ki.²³ A geometrikus elemekké egyszerűsített, pettyekkel tarkított motívumok vastag kartonlapokra kerültek, és az alaplap átvágásával a felületet több ponton is bemélyítve a képsík háromdimenzióssá alakult. Füstnek írt levelében Pál mindezt úgy értékelte, hogy innovációja nyomán „új műforma”, „új műfa” született.²⁴

Pál István már az 1910-es évek elején tervezte Füst Milán jellegzetes vonásainak megörökítését, 1911. október 30-án és november 23-án kelt leveleiben így írt erről: „*Párisból jövök, a portrédat szeretném megfesteni.*” „*Most azonban mivel a portrait-t – ha leszel oly szíves ülni hozzá (tied lesz, kiállításra kell) – minél előbb szeretném megcsinálni [...] mindjárt vázlatot is csinálhatnék, hogy a vászon nagyságát és alakját tudjam. Kérlek, olyan ruhában gyere, amit szeretsz és olyan inggallérban és nyakkendőben. Istenem már két éve készülök erre.*”²⁵ Füst és felesége portréja végül 1923 nyarán készült el, majd barátja – az idő nyomait már magán viselő – arcképét 1932 körül festette meg ismét.

A két művész közeli viszonyának rekonstruálását a levelek mellett nagyban segíti Füst Milán naplója, melyben számos helyen került említésre Pál István neve: „*Dr. Hollós, Pásztor, Pál István, – ezek voltak nehéz órákban melletttem. A legtöbbet szegény kedves Pál Istvánnak köszönhetem.*”²⁶ Barátait és művésztsárait számba véve Füst az illusztris névsorban: Karinthy, Móricz, Lengyel Menyhért, Osváth,



Pál István: *Judith*, 1926, japán papír, kézzel színezett litográfia, 49,6 × 36 cm
 © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Pál István: *Csodaszarvas*, 1926 k. papír, színes litográfia, 29,5 × 35 cm, magántulajdon



Pál István: *Betegtárs képmása* (Pál István „der ungarische Van Gogh” szignójával a jobb felső sarokban), 1929, papír, tempera, 50 × 37 cm
 © MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye



Pál István: *Az Angyalföldi Intézet társalgójában biliárdozók / Az elmebetegek társalgója*, 1929, papír, tempera, 55,5 × 75 cm
 © MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye

Falus Elek, Beck Ö. Fülöp, Déry Tibor mellett megemlékezik Pál Istvánról is.²⁷

Pál és Füst azonos évben, 1888-ban született. A Füst Milán-naplókat és levelezést sajtó alá rendező dr. Szilágyi Judit²⁸ kutatásaiból tudható, hogy a két művész több évtizedes barátsága a Barcsay utcai Állami Főgimnáziumban, a középiskola utolsó évében, 1905 és 1906 között bontakozott ki.²⁹ Ezt a mély barátságot az a tragikus tény sem szakította meg, hogy pszichózisa miatt Pál István 1913-tól időről időre elmeorvosi intézetbe való ápolásra szorult, többek között a budapesti Liget (Jakab) Szanatóriumban, a Budapest-Lipótmezei M. Kir. Állami Elmeorvosi Intézetben, az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézetben és a gyöngyösi Alapítványi Közkórházban. Pál egyik levelében utal rá, hogy 1920. május 5-én felesége és Füst Milán kísérte be őt a lipótmezei elmeorvosi intézetbe – feltehetően Füst barátja, az akkor ott főorvosként dolgozó pszichoanalitikus elmeorvos, dr. Hollós István segítségét kérve.³⁰ A közös iskolai éven túl a két művész életútja több ponton is korrelált. Szemléletüket formáló tényező volt gyermekkoruk hasonlóan szegény társadalmi környezete. A meghatározó zsidó identitás mellett a politikai aktivitáshoz vezető szociális érzékenység is alakította világképüket. A Tanácsköztársaság alatt Füst részt vett az Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetségének megszervezésében, Pál

pedig aktív szerepet vállalt a képzőművészeti oktatásban, mikor Bornemisza Gézával közösen a svábhegyi kisajátított luxusvillákban alkotói műhelyeket szervezett. „Pál István: nem azt remélte, hogy egy irodában a világ dolgainak egész apró részének intézője lesz: az ifjúság egészen másra készülődik; – kénytelen tehát reformátor lenni: szocialista, hogy a törekvést, mely ifjúságából még halványan benne él, kielégítse” – olvasható Füst Milán naplójában.³¹

Pál esetében az elutasító apa, Füstnél pedig a kétségeket támasztó anya viseltetett ellenérzéssel művészi pályájukat illetően. A beléjük plántált kisebbségi érzés miatt örökös bizonyítási kényszerrel éltek. Pszichológizáló, ön-elemző alkatuknak köszönhetően érdeklődéssel fordultak a pszichoanalízis felé – Füst naplójában említi, hogy maga is analizálta barátját: „Szegény P. I. -ről kiderült, hogy már régen elmebajos [...] Ezért volt hát mindig oly feszült az arca, mintha irtózatossá töprengés, vívódás menne végbe benne állandóan [...] Mélyen beesett szemek, felfelé ráncolt homlok, feszes, kimerült arc, folyton foglalkoztatott tekintet [...] Az elmebetegek, szegények, egészen rendes emberek, akiknek egy rugójuk rossz. Ő is ott feküdt a díványon – s egészen okosan beszélgetett – csak éppen nagyon betegnek s szenvedőnek érezte magát, szegény”.³²

A fellelhető művek és dokumentumok alapján a rekonstruálható életmű 1944-ben lezárult. Pál 1933–35 (?) és 1944 között családi ápoláson,

majd az Alapítványi Közkórház betegeként Gyöngyösön élt, ahonnan hét levelet küldött Füst Milánnak. Utolsó levelét 1942. július 15-én írta „Ölel barátod, akit nem taszíthatok el Pista” aláírással. Dr. Wiltner Sándor a kórház 1937 és 1955 közötti igazgatója, aki a német megszállás alatt az intézményben üldözötteket is bújtatott, azt már nem tudta megakadályozni, hogy zsidó származású pácienseit a Kassán átmenő halálvonaton Auschwitzba hurcolják. Ugyancsak Szilágyi Judit nyomozta ki azt is, hogy 1943-ban a gyöngyösi kórházi statisztika egy db festőművészt említ, a következő esztendőben már egyet sem. Bizonyosnak látszik tehát, hogy Pál István is azok között a betegek között volt, akiket a gyöngyösi zsidó lakossággal együtt 1944. június 8-án Auschwitzba deportáltak.

Feltételezhetően a jövőben sem szakad majd meg Pál István korábban ismeretlen műveinek felszínre kerülése, életműve további bővülése. Egy, csupán néhány hete felbukkant portrépáron például a neves építész, iparművész Kozma Lajos – a festő egyik feltételezett támogatója – és Kozma feleségének vonásaira ismerhetünk. Az ábrázolt személyek révén a portrékettős a kutatás újabb csatornáját nyithatja meg, és talán újabb adalékokkal szolgálhat Pál Istvánról – hogy a hiányos kirakós a jövőben egy újabb elemmel gazdagodhasson.



Pál István: *Háromdimenziós táj*, (Gyöngyös-Solymos), 1930-as évek második fele, olaj, papírlemez, kétsíkú festményrelief, 61 x 46 x 3 cm, magántulajdon

© A Virág Judit Aukcióház és Galéria jövőtől



Pál István: *Kibicelők*, 1930-as évek második fele, olaj, vászon, 100 x 70 cm, magántulajdon

© Kovács Ádám gyűjteménye

1 A pszichotikusok árnyaltabb diagnózisát segítő képi világ kutatása nyomán a 20. század elején Európaszerte alakultak gyűjtemények. A pszichopatológias művészet vizsgálata Magyarországon is követőkre talált, és Hans Prinzhorn heidelbergi pszichiáter munkásságát alapul véve a pécsi elmeklinikán Reuter Camillo, Lipótmézón pedig Selig Árpád elmeorvosok szereztek elévülhetetlen érdemeket e területen. Selig korai halála után a Magyar Elmeorvosok Egyesülete 1930-ban a Selig Múzeum nevet adományozta az akkor már az Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézetbe került műtárgyegyüttesnek. Zsákó István közreműködésével 1936-ban a Selig-kollekció ismét visszakerült Lipótmézóre. A II. világháború alatt a gyűjtemény erősen megcsappant, jó néhány értékes alkotásnak nyoma veszett. 1952-ben a kórház egyik padlásfeljárójában akadtak rá véletlenül az egymásra halmozott képekre, az egykori Selig Múzeum töredékére.

2 Plesznivy Edit – Dr. Hardi István: „Der ungarische Van Gogh”. Pál István festőművész munkássága, életútjának és pszichózisának története. *Psychiatria Hungarica*, 1997. 12:6, 758–774. o.; Plesznivy Edit: „Der ungarische Van Gogh”. Pál István művészete. In: *Felfedezett és felfedezésre váró életművek: Művészsorsok a XX. század első felének magyar művészetében*, Szombathelyi Képtár, 1998. 49–57. o.; Plesznivy Edit: A destigmatizáció állomásai. Festőművészek képei a Pszichiátriai Múzeum gyűjteményében. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001. Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin közönlésére*. Bp., 2002. 313–322. o.

3 *Pszichiátriai Képtár – Múzeum*. Kiállítási katalógus. (Szerk. Plesznivy Edit) OPNI. 1992. A Pszichiátriai Múzeum művészet- és kultúrtörténeti jelentőségét 1990-ben védetté nyilvánítás, 2002-ben pedig muzeális

gyűjteményi besorolás ismerte el. Az OPNI bezárását követően, 2008-ban a Pszichiátriai Múzeum anyaga átkerült az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének kezelésébe. Pál István kórházi műveit napjainkban az MTA *Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye* őrzi.

4 Apja Pál (Pollák) Samu cementgyáros, anyja Stauber Hermin. Testvérei: Margit, Irén, Bandi. Felesége: Binder Márta festő. Köszönöm Murádin Jenőnek a családra vonatkozó adatok kiegészítésében nyújtott segítségét.

5 *Nagybányai parkrészt, Csendélet*. Nagybányai Jubiláris Képkiallítás illusztrált katalógusa. Nagybánya, 1912. aug. 1–31. X. terem, kat. sz.: 361. 385.

6 PIM Kézirattár, v. 4140/440/24.

7 Pál István: *Faluresztlet* (papír, szén, 24,7 x 27 cm), Kecskeméti Képtár

8 *Ellenszalon*, Művészház 1910. nov. IV. terem, kat. sz.: 104; 108.

9 Zsűrimentes kiállítás, 1912. május. II. terem, kat. sz.: 108.

10 PIM Kézirattár, v. 4140/440/4.

11 Szántó György: *Fekete éveim*, I–II. kötet, 3. kiadás. Gondolat, Bp., 1973. 177. o.

12 Kórrajz 1920. 05. 5. – 1921. 06. 1. Pál Istvánt idézve jegyzik le, hogy első öngyilkossági kísérlete után Párizsba utazott és ott nagyon rendszertelenül élt. 1910 körül már újra itthon volt, ekkor nősült meg. 1911 körül feleségével ismét Párizsba utazott és ott élt fél évig.

13 Guillaume Appollinaire: Henri Rousseauról. Fordította Pál István. *Periszkop*, 1925. II. április. 25. o.

14 Szántó György levele Tihanyi Lajosnak. Arad, 1925. VI. 24. *Periszkop* 1925–26. Antológia. Bukarest, 1980. 432–433. o.

15 Elmebetegekről szóló négyrészes sorozatában Révész Béla 1925 végén egy Pál Istvánnal azonosít-

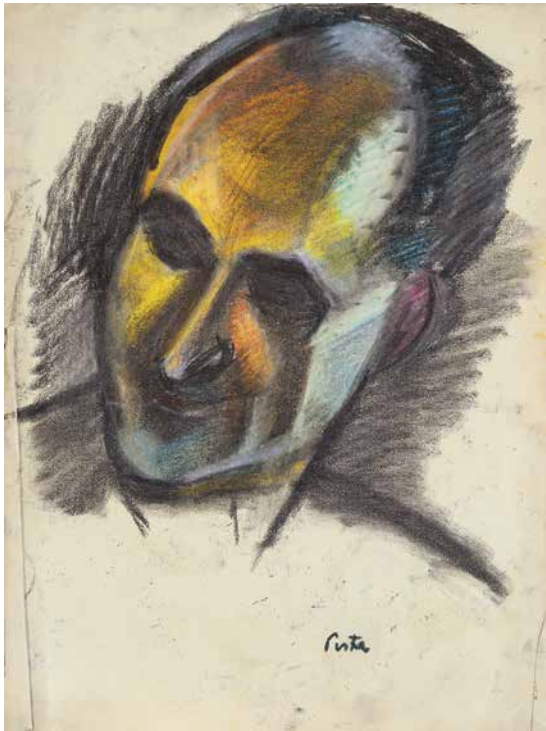
ható festőművészről írt: „*Elém került az angyalföldi tébolydában egy 38 éves festő esete. Immár teljesen maga mögött hagyta a mindennapi életet [...] az a kedvelt gondolata, hogy a lelke eltávolodik a testétől «szellem-sugdosások» veszik körül, állandóan hallja és senki más nem értheti a titkos beszédet [...] Egész fiatalon jól indult, sikerei voltak, szerepelt pesti tárlatokon.*” Örültek között az angyalföldi tébolydában. *Magyarország*, 1925. november 29. 11–12. o.

16 *Konstruktív város*, 1926, gouache, tempera, papír, 36 x 50 cm, j. j. l.: Pál István 926. IX., j. j. f.: Pál I. 926, Virág Judit 41. aukció, 147. tétel; *Enteriőr felülnézetből*, vegyes technika, papír, 36 x 51,5 cm, j. j. l.: Pál István 926, Kieselbach Galéria 31. aukció, 17. tétel; *Mitológiai jelenet (Csodaszarvas)*, 1926 k., színezett litográfia, papír, 14,3 x 20 cm, j. n. Füst Milán Fordítói Alapítvány; *Salome*, 1927, színezett litográfia, papír, 39 x 31 cm, j. j. l.: Pál István 927, j. b. l.: 11/56 Salome, Nagyházi Galéria és Aukcióház: 20. századi festmények, bútorok, szőnyegek aukciója, 2014. 05. 17. A Képzőművészek Új Társasága Tavasz kiállításának katalógusa. A Nemzeti Szalon 375-ik kiállítása, 1927. április. Pál István: 144. *Pala utca* (metszet), 145. *Utcarészlet* (vízfestmény), 146. *Tulipánok* (színezett metszet), 147. *Óbudai hajógyár* (színezett metszet), 148. *Női fej* (olajfestmény)

A KUT-tagokat felsoroló dokumentumban Pál István a 86. sorszámon szerepel. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattár, MDK-C-I. 13-41.

18 Dr. Fekete János – Dr. Pertorini Rezső: Az intézet pszichiátriai múzeuma. In: *Az Országos Ideg- és Elmegyógyintézet 100 éve*. Bp., 1968. 307. o.

19 Molnos Péter: Vincent Van Gogh műveinek párhuzamai és hatása a magyar festészetben. In: *Van Gogh Budapesten*. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum, 2006. 466., 526–27. o.



Pál István: *Füst Milán portréja I.*, 1923 k., pasztell, papír, 50 x 38 cm

© Füst Milán Fordítói Alapítvány Fotó: Makláry Zoltán

20 A Füst Milán Fordítói Alapítvány gyűjteményében napjainkban Pál István hat műve található: *Füst Milán portréja I.*, 1923 k. (pasztell, papír, 50 x 38 cm, j. j. l.: Pista); *Füst Milán portréja*, 1923 k. (pasztell, papír, 47 x 35 cm, j. j. l.: Pista); *Füst Milán portréja II.*, 1932 k. (pasztell, papír, 40,5 x 31 cm, j. n.); *Mitológiai jelenet (Csodaszarvas)*, 1926 k. (színes litográfia, papír, 14,3 x 20 cm, j. n.); *Öregember portréja*, 1930 (papír, ceruza, tempera, 36,5 x 26,5 cm, j. j. l.: Pista Angyalföld, j. b. l.: Milánnak szeretettel 930 II.15); *Hegyvidéki táj*, 1930 k. (papír, ceruza, akvarell, 27,5 x 36,5 cm, j. n.).

A művek ismeretlenség homályába vesző, hosszas lappangásának oka lehetett az is, hogy a Füst-gyűjteményben található Pál István-portrék korábban tévesen Angyal Istvánként kerültek nyilvántartásba. A hibás megjelölést feltehetően az *Öregember* portréján szereplő „Pista Angyalföld” jelzet félreértése okozta. Plesznivy Edit: *„Kedves Milán jótanácsra és segítségére van szükségem”* – Füst Milán és Pál István közeli barátsága képek, levelek és naplórészletek tükrében. Kézirat a Füst Milán Fordítói Alapítvány készülő katalógusa számára.

21 Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteménye, a Füst Milán Fordítói Alapítvány és a Petőfi Irodalmi Múzeum közös rendezése. <http://www.psyartcoll.mta.hu/hu/kiallitasok/2016/10/a-ketsiku-kep-fust-milan-es-pal-istvan-baratsaga>; http://hvg.hu/pszichologia/20161008_Picassoval_bifsztekezett_a_magyar_Van_Gogh

22 Pál István Füst Milánnak írt levelei és családi dokumentumok (PIM Kézirattár, v. 4140/440/1-30.); Pál Margit levelei Füst Milánnak (PIM Kézirattár, v.4140/442/1-2.); Özv. Pál Samuné levelei Füst Milánnak (PIM Kézirattár, v.4140/443/21.1.); Pál Márta/Bindner Márta/Pál Istvánné német nyelvű levelei Füst Milánnak (PIM Kézirattár, v. 4140/441/1-30.); Dr. Almássy Endre, Pál István kezelőorvosának levele Füst Milánnak. 1929. XI. 6. (PIM Kézirattár, v. 4140/441/27.)

23 *A Háromdimenziós táj (Gyöngyös-Solymos)* című festmény hátoldalán a festő saját kezű írása olvasható: „A többsikű képmegoldás szerzői joga és reprodukció joga fenntartva; a kétsikű térmegoldás...” (olaj, papírlemez, 61 x 46 x 3 cm, Kieselbach Galéria 27. aukció, 52. tétel; Virág Judit 33. aukció 108. tétel)

24 Pál István 1938. december 22-én kelt levele Füst Milánnak. PIM Kézirattár, v.4140/440/18.

25 PIM Kézirattár, v.4140/440/1. 2.

26 Füst Milán naplója, II/268–9. o.

27 Füst Milán naplója, II/537. o.

28 Füst Milán: *Teljes napló I–II*. Fekete Sas Könyvkiadó, Budapest, 1999; Füst Milán összegyűjtött levelei, Fekete Sas Könyvkiadó, Budapest, 2002.

29 Dr. Szilágyi Judit: „...*rajtad kívül nincs barátom*” – Pál István és Füst Milán kapcsolata. Előadás a *Fikciós világok a valóság talaján* című kollokviumon. Magyar Tudomány Ünnepe, 2015. november. MTA Székház

30 PIM Kézirattár, v. 4140/440/6.

31 Füst Milán naplója, I/355 V/28–29. o.

32 Füst Milán naplója, I/540

2016/12/17-2017/01/29

Kiállító művészek / Exhibiting artists: FRIDVALSZKI Márk KRISTÓF Gábor KÚTVÖLGYI-SZABÓ Áron SZENTESI Csaba Kurátor / Curator: FENYVESI Áron

Megnyitó / Opening: 2016/12/16 19:00

1096 Budapest, Lillom utca 41. tel/fax: +36 1 456 2044, fax: +36 1 456 2050 galeria@tralo.hu, www.tralo.hu Nyitva: keddtől vasárnapig 10-19h, előadásnapokon 10-22h

nka Nemzeti Kulturális Alap **KK** Kultúra és Könyv

Mik derülhetnek ki, ha figyelmesen vizsgálunk egy festményt? Miért fontos kézbe venni, rokon képekkel összevetni, főleg ha a kép eredetiségének bizonyítása a tét? Nézzük meg, miket kell egy művészettörténésznek tudnia, vagy utánanéznie egy mű azonosításakor, és a mindenkori szerzőknek alaposan átgondolniuk, ha szín- és anyaghasználatról, kompozícióról, stíluskorszakokról írnak.

Várkonyi György

ARS ÉS TECHNÉ

Egy nemrég előkerült Derkovits-mű kapcsán

Szilágyi János György emlékének



Derkovits Gyula: *Otthon II.*, 1928, tempera, falemez, 55 x 38,4 cm, magántulajdon

Fa, tempera, 55x38,4 cm. Kötelező és bármikor rögzíthető adatok egy, a valóságban is hozzáférhető (nem csak fényképen tanulmányozható) festményről. Akár egy lappangó kép megnyugtató azonosításához is elegendőek lennének, ha a több mint fél évszázaddal korábbi katalógusok tartalmaztak volna ilyeneket. Mint tudjuk, nem tartalmaztak, ahogy általában műtárgyfotót sem közöltek, s a címek tekintetében sem voltak feltétlenül hiteles források. Ez az anyagi mibenlétről tanúskodó minimális adatsor azonban akár perdöntő fontosságú is lehet számunkra, amint az a következőkből remélhetőleg kiviláglik majd.

Egy eddig ismeretlen kép

Ha a feltételezett avatatlan szemlélő nem tudná, mit is lát ezen az alig több mint egyötöd négyzetméternyi felületen, segítségére lehet az évszámmal kiegészített, tehát egy füst alatt a datálás kérdésére is pontos választ adó szignó: *Derkovits Gy 1928*. Az avatott szemlélő persze enélkül is tudhatja, mivel van dolga. Derkovits Gyula otthon-képek ciklusba tartozó, eddig ismeretlen festményével. De vajon azonos-ságról vagy hasonlóságról van-e szó? „Színről színre” látunk vagy „tükör által, homályosan”? Nevezzük néven: egy eredeti műalkotás váratlan felbukkanásának revelációjával állunk

szemben, vagy a műtárgyforgalomban oly régóta bevett, megtévesztő machinációval? Természetesen az előbbivel, állítom, és kísérlem meg bizonyítani az alábbiakban. A dilemmát fölvetni azonban jogos, mi több, kötelező. Egyrészt azért, mert a kép nem szerepel sem Körner Évánál¹, sem az ő oeuvre-katalógusát több tétellel bővítő Molnos Péternél², és nincs rajta a 2014-ben, a Magyar Nemzeti Galériában rendezett retrospektív kiállítás katalógusában közzétett „Lappangó művek” jegyzéken sem³. Másrészt azért, mert az újonnan előkerült festmény – nevezzük el *Otthon II.*-nek – úgyszólván zökkenőmentesen illeszkedik az ismert életmű periodizációjába, s az általa meghatározott szűkebb formai, tematikai és anyagi-technikai összefüggésrendszerbe. E kettő együtt elég indok a fokozott körültekintésre.

Kompozíció

Az autográf, 1928-as datálással rendelkező *Otthon II.* az 1927-es *Otthon (Otthonomban, Kettős önarckép)* című olajfestmény variánsa mind a téma, mind a kompozíció szempontjából, ám több, nem lényegtelen részletben különbözik is attól. Egy képtéma azonos vagy hasonló kompozíciós megoldású többszöri megfogalmazása Derkovits jellemző gyakorlata, ami az egész életműben – az „érett” periódusban

pedig különösen – jól megkülönböztethető a vázlat, képterv, kész mű ugyancsak jellemző szekvenciáitól. Talán elég erre a legközismertebb példákat idéznem, a *Halas csendélet* 1928–29–30-as három változatát, a *Bolgárkertészet* két, 1929-ben készült variánsát, ugyanebből az évből a *Mészégetők* olaj- és temperaváltozatát, valamint a *Gyökerek (Fák töve)*, *Reggel az erdőben*, *Őszi erdő* festménytriót. A sort folytathatnám. Fontos mozzanat, hogy a Körner Éva oeuvre-katalógusában 376. tételszámon szereplő *Otthon (Otthonomban, Kettős önarckép)*, melyet volt szerencsém a Cimbalom utcai Radnai-villában a gyűjtő özvegyének jóvoltából több évtizeden át rendszeresen látni, ránk maradt formájában minden bizonnyal egy korábbi mű maga a művész által átalakított/felülbírált, megcsonkított változata. Tehát nem töredék. A kompozíció illetén alakulásának sorsát már Körner is említi, monográfiájában közli is Rónai Dénes fennmaradt fotóját az eredeti formátumról⁴. A történet szerteágazó szálait Molnos Péter bontja ki 2008-ban megjelent könyvében. Bár a rendelkezésünkre álló hiányos adatok alapján az extrém méretarányú eredeti változat (csaknem) megfelelése akár fatális baleset (sérülés?) vagy más természetű kényszer folyamánya is lehetett, a későbbi tempera variáns léte önmagában is a kompozíció saját kezű, megfontolt véglegesítésére enged következtetni.



Derkovits Gyula: *Otthon (Otthonomban, Kettős önarckép)*, 1927, olaj, karton, 78 x 34 cm, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum
© Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum



Derkovits Gyula festményreprodukciója (*Festő és modelljei*), 1930.
Fotó: Rónai Dénes, Magyar Fotográfiai Múzeum.
(A tárgyalat képrészlet a bal oldali táblán látható.)
© Rónai Mihály Andrásné Gábor Marianne – Magyar Fotográfiai Múzeum



Derkovits Gyula: *Otthon II.* (részlet), 1928, tempera, falemez, 55 x 38,4 cm, magántulajdon



Derkovits Gyula: *Őnarchép*, 1927, olaj, vászon, 137 x 85 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum
– Magyar Nemzeti Galéria



Derkovits Gyula: *Mi ketten*, 1929, olaj, vászon, 60,8 x 39 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum
– Magyar Nemzeti Galéria

Mindkét képen a festő és felesége látható, a festőmesterség attribútumaival és az ebben az életműszakaszban már mindig szimbolikus jelentőségű étel-motívummal, csakúgy, mint az 1929-es *Szőlőevőn* vagy az 1930-as *Végzésen*. Ám ezeknél akadnak közvetlenebb analógiák is a Körner által „otthon-képekként” leírt, 1927 és 1930 között keletkezett cikluson belül: az 1927-es *Őnarchép* (*Őn és a feleségem*) olajfestmény, az ugyanebből az évből való *Mi ketten* (*Őn és a feleségem*) rézkarc, de leginkább talán a szintén e vonulatba tartozó, sokak által megkülönböztetett figyelemre méltatott *Szőlőevővel* vete-kedő, intimitásával azt felül is múló remeklés, az 1929-es olaj *Mi ketten*.

Érdeemes számba venni a fönt említett, a Radnai-gyűjteményből a győri Városi Képtárba (ma Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum) került változat és az *Otthon II.* azonos-ságait és különbségeit. A temperaképnek szem-beötlő és első pillantásra nehezen értelmezhető részlete az asztal síkját kék és vörösesbarna mezőkre osztó, kanyargó vonal és a vörös-ben feltűnő fehér tányéron elhelyezett, sárga formára rimelő, elliptikus alakú kék folt. Az analógiák áttekintése azonban eligazít. Az íves vonal annak a palettának a kontúrja, amely az 1927-es olajváltozaton jobban azonosítható, és egészen konkrét az ugyanabból az évből való, már említett rézkarcon, de feltűnik – asztalon és tányér társaságában – az 1929-es *Mi ketten* című képen is. A második, temperával festett változat elvontabb, már-már dekoratívvá ártírt szín- és formamegoldására (mint annyi minden másra is) ugyancsak Körnernél találhatunk magyarázatot az otthon-képeknek szentelt alfejezetben. „A formák konkrét és absztrakt jelentésének egyidejű kijátszását, a szintetikus kubizmus fogását Derkovits is értékesíti. (...)

A szintetikus kubizmusban az absztrakt for-mák sugallják a konkrétumokat, Derkovits absztrakt metszései fordítva: konkrétumokból alakulnak.”⁵ Mintha az *Otthon II.* asztallap-paletta foltkompozíciójáról írta volna e sorokat a szerző. (Nota bene, pontosan tudjuk, hogy Derkovits kétféle palettát használt, az íveset és a saját készítésű összecsukhatót, amivel az 1927-es kettős őnarchépen [*Őn és a feleségem*] is ábrázolja magát.)

A kompozíció idővel egyszerűsödött, illetve tisztázódott. Óvakodnék az *egyértelműbbé vált* szófordulatot használni, hiszen – amint a mélyrehatóbb elemzések nem mulasztják el megemlíteni – a későbbi képek lényegi eleme a téri és formai viszonyok talányossága, olykor ki sem bogozzható volta. Mindenesetre a két alak kivágata, térbeli elhelyezkedése, egymáshoz való viszonya nem változott. Pontosabban csak annyiban, amit a szélesség-hosszúság méret-arányainak különbségével és az expresszionista komponálási módról történő, épp ekkorra datálható áttéréssel magyarázhatunk. Körner a nagymonográfia „Az otthon” fejezetében így ír erről: „Az 1927 és 1930 közötti, leg-kevésbé sem egységes időszakban, amikor az előző (bécsi, expresszionista – V. Gy.) kor-szak kompozíciós skémájának uralomvesztésé-vel átmeneti formák is helyet kaptak festészeté-ben, a kettős őnarchépekben tört magának utat a legenergiusabban az új törvény, az új forma.”⁶ Ennek jegyében módosult, szelídült az 1927-es változat élesen rálátásos, felülnézeti komponá-lása, tágult valamelyest annak – a kép határait szinte szétfeszítő – zsúfoltsága. Persze a tempe-rakép kompozíciója is tömör és feszített, de ez a feszültség, ez a dinamika már nem emlékeztet felajzott újra; több van belőle az otthonra talá-lás elrédő, csendes nyugalmából. Talán ezzel

függ össze a festő kéztartásának változása is: a bal (!) kézről eltűnt az átlós hangsúlyt képező ecset, s a jobb kéz (amivel Körner szerint a férfi „kétségbeesetten kap torkához”) a későbbi vál-tozaton elmaradt a kompozícióból, takarásba került. Az ecset hiányára viszont akad más, logikus magyarázat is: a megváltozott situá-ció (vagy inkább állapot?). Mert ahogy Molnos a Rónai-féle fotó tüzetesebb vizsgálatával ki-mutatta, az 1927-es képen az *Ucca* című festmény részlete látható, azaz a festő önmagát munka közben ábrázolta, mintegy kitekintve a jelenetből⁷. Ez az elvágott festményen már nem érzékelhető.

A temperakép levegősebb kompozíciójá-nak bal felső oldalán mintegy térosztó para-vánként elhelyezve ugyancsak egy keret nél-küli festmény tűnik fel, jobb felső sarkában nyilvánvalóan az *egészre* vonatkozó szignóval, dátummal. Felül jól kivehető a vakramára visszahajló vászon jellegzetesen hullámzó széle. Ez a festmény jelenlegi tudásunk szerint nem azonosítható egyetlen ismert képpel sem. A szélesebb kivágnak köszönhetően az asszony (Viki) alakja és a festmény közé beiktatódik egy, az előző változaton még nem szereplő motívum, feltehetően egy tonettszék háttámlájának ket-tős íve. Az archív fotó és az 1927-es olajkép mai állapotának összevetéséből megállapítható, hogy Derkovits változatlanul hagyta a félbevágott fest-ményt, utólag sem módosított az így némileg esetlegessé vált kompozíción. A temperavál-tozaton viszont már semmi sem kötötte meg a kezét. Szuverén, új képpé formálta a jelenetet, s – mint látni fogjuk – az alkotóperiódus több más darabján is gyakorta alkalmazott motívu-mokból épített új, másfajta térérzetet keltő kom-pozíciót. E motívumok talán legfontosabbika az ablak, amit Derkovits ekkor már többféle



Derkovits Gyula: *Önarckép*, 1929, akvarell, kréta, pasztell, papír, 45,8 x 40,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Derkovits Gyula: *Fekvő női akt*, 1929, tempera, falemez, 39,5 x 61,3 cm, magántulajdon

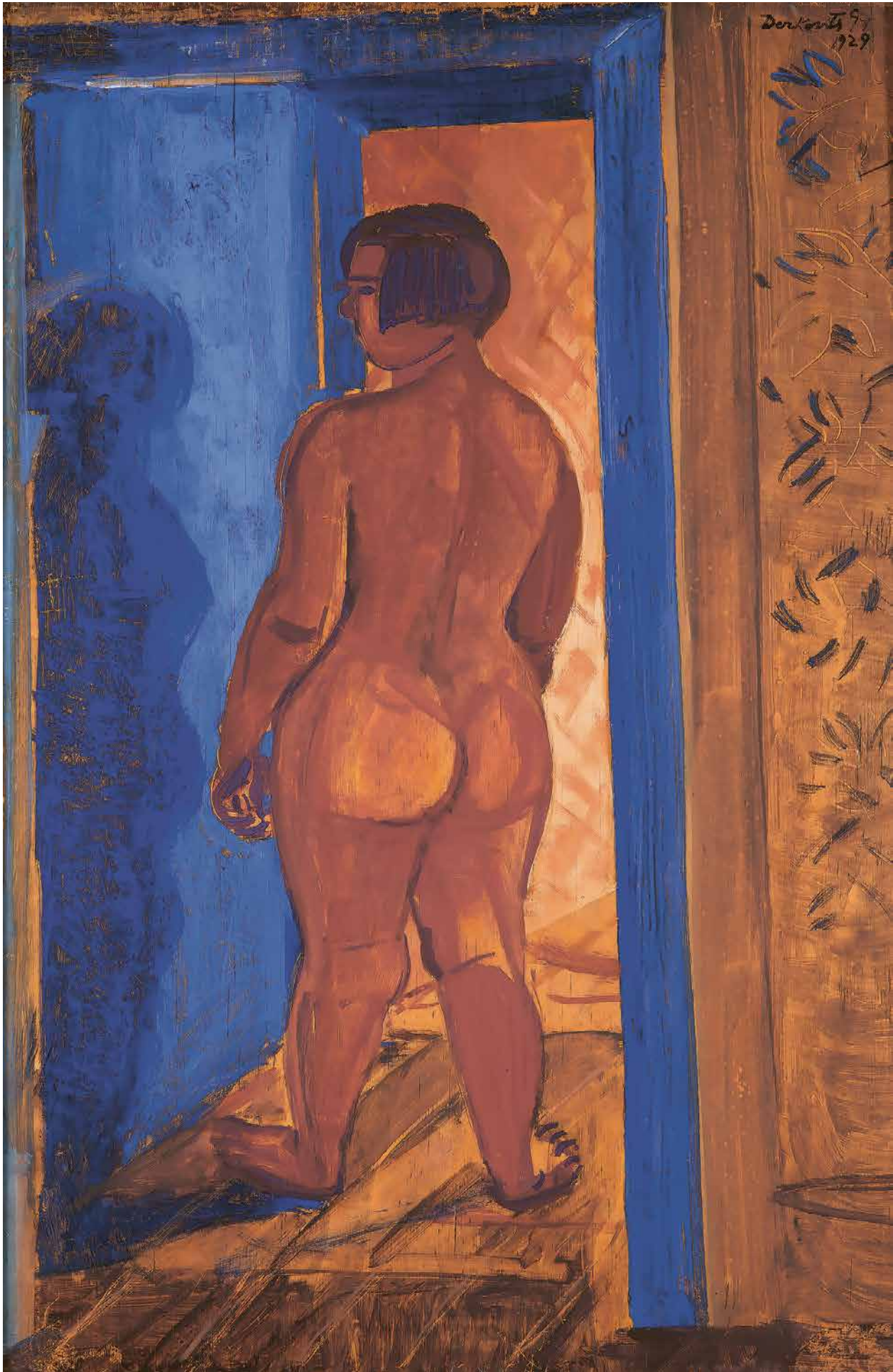
módon, de sohasem képelméleti metaforaként, hanem mindig szenzuális elemként, képi közlendői tágitásának, sajátos térképzési metódusának eszközeként használt. Az ablaknyílás lehetett főtéma, mint a *Végzésen* vagy az 1930-as *Téli ablakon*, másutt pedig funkcionálhatott a kép színpadán játszódó jelenet díszletelemként. E minőségében is többféleképpen: egyszer környezetazonosító kulisszaként, másszor a képet képpel montírozás alkalmas eszközeként. A nem főtéma gyanánt szerepeltetett ablak legszemléletesebb példái a lappangó, 1929-es *Hajnal* (K 413) (*a rövidítés itt és a továbbiakban a Körner-katalógus tételszámaira hivatkozik – a szerk.*), az ugyancsak lappangó és szintén 1929-es keltű *Tükörkép* (K 405) és az – ezt már némi tétovázással írom le – ugyanebből az évből való *Önarckép*. Bizonytalanságom oka az a gyakorta eldönthetetlen státusz, ami a Derkovitstól előszeretettel alkalmazott „kép a képben” motívum anyagban megjelenített változataira jellemző. Tudniillik az, hogy a képbe kommentárként vagy egyenrangú elemként bekomponált „másodlagos” kép látványkivágata egyaránt mutatkozhat mint tükör, ablaknyílás vagy festmény. Ezek a minőségek olykor nehezen határozhatók meg, különíthetők el, mi több, esetenként sokszorozódnak, interferálódnak is (pl. „tükröt tükröző tükör a képben”)⁸. Így azután nemcsak a téri viszonylatok válnak talányossá és két- vagy többértelművé (mint a később más vonatkozásban tárgyalandó, 1929-es *Álló akton* vagy a főntebb már említett *Mi kettenen*), hanem a teoretikus értelemben vett kép minémisége is. A Derkovitsnál megfigyelt jelenség amúgy nem kivételes, elég talán Velázquez Londonban őrzött korai művére, a *Jézus Márta házában*-ra hivatkoznunk. Mindez tehát Derkovits montázstechnikájának lényegi eleme, amiből nem következik, hogy

az ablak keretében mindig egy értelmezendő látvány-fragmentumot kellene keresnünk. Itt sem kell, mert ezúttal az ablak csupán a jelenetet befogadó tér jelzésének, lehatárolásának eszköze, akárcsak a *Hajnalon*. Az *Otthon II.* háttérében látható ablak előtt – mint a *Hajnalon* – félrehúzott függöny vet ráncot, de nem csak erre a triviális hasonlóságra figyelhetünk fel. Sokatmondóbb egy elsőre éppoly banálisnak tűnő részlet, az ablak mellett jobbra, a festő válla fölött látszó ferde falsík mintázata. Ugyanezt a faldíszítő mustrát, tapéta- vagy hengermintát láthatjuk a *Hajnalon*, az ugyanakkor készült *Mi kettenen*, a szintén 1929-es *Önarcképen* és *Álló nőn*, többé vagy kevésbé egyszerűsítve, más-más festékanyaggal megjelenítve. Nyilvánvaló, hogy egy valós enteriőr egyik jellemző, de szabadon kezelt eleméről van szó.

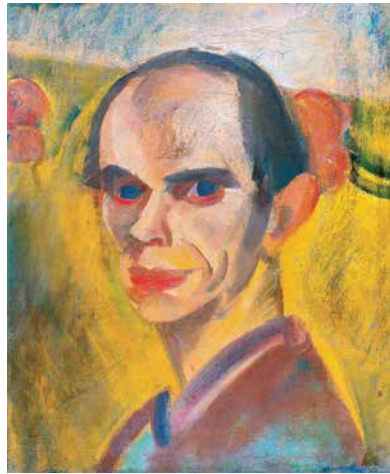
Szín

De térjünk vissza az *Otthon II.*-n ábrázolt alakokra! Pozíciójuk, karakterük és öltözkük (pl. a festő mélyen kigombolt inge) nemcsak az 1927-es olajváltozaton láthatóhoz hasonló, hanem az ekkortájt keletkezett és már többször említett kettős önportrék alakjaiéhoz is. Ez egy összetartozó és közel azonos keletkezési idejű képcsoporton belül magától értetődő. Több figyelmet érdemel viszont a modellálás részletezéstől mentes nagyvonalúsága, a színfoltokból történő építkezés, aminek első jelei legmarkánsabban a még 1926-ban festett olaj *Önarcképen* (egykor a Dévényi-gyűjteményben) mutatkoznak. A festő félprofilban ábrázolt fejének karakterformálása is hasonló a két képen, s a szembogár áthatóan kék festékpöttytel való jelzése is az 1926-os önportrén tűnik fel először. Ezeknek az „apróságoknak” kicsit jobban utánaolvasva kiderül, hogy az *Önarckép*

és az *Otthon* korábbi, olajváltozatának hasonlóságára már Körner is fölfigyelt⁹, nincs okunk tehát meglepődni azon, ha a temperakép kapcsán ugyanez az analógia vetődik fel. Ugyancsak Körner szánt – úgy tűnik, egyedülként a monográfusok közül – érdemi exkurzust annak a koloritváltásnak, melyet talán épp az *Otthon* korábbi olaj- és későbbi temperaváltozatának összevetésével lehet a legszemléletesebben érzékeltetni: „Derkovits palettájáról eltűntek a nyugtalanító, morbid lilák, égő sárgák és pirosak, s helyüket a barna és kék foglalta el, szolid, állandó színek, melyek ha nem is ragyognak fel valamely hirtelen támadt belső energiától, de nem is hunynak ki reménytelenül.”¹⁰ Az expresszionista periódus záró szakaszába illeszthető 1927-es *Otthon*-kép színizzése és a *Honfoglalás* címmel jelölt új érárt, azon belül a „szigorú” korszak előkészítését jelentő fázist reprezentáló, 1928-as temperaváltozat színökonómiája azt az épp 1927–28-ra tehető fordulatot dokumentálja, ahol „Az irreális színek és fények (...) reális-szolid, legkevésbé sem impresszív-atmoszférikus színekké tömörülnek. A kék és a barna uralkodik köztük...”¹¹. Pontosan ez a színállás volt az egyik oka, amiért az *Otthon II.* első szemrevételezésekor a Szombathelyi Képtárban őrzött, már e szövegben is többször említett *Álló aktot* véltem a módszeres attribúció kulcsának. Egy olyan képet, amely tipológiailag kívül esik ugyan az otthon-ciklus kettős önarcképeinek csoportján, más műfajt képvisel, részben más kompozíciós elvek szerint építkezik, de a főntebb már említett általános képszerkesztési és konkrét „ornamentális” (falmustra) sajátosságokon túl is olyan érzéki-anyagi azonosságok mutatathatók ki a két festmény között, amelyek megdönthetetlen érveket szolgáltatnak az *eredet* közös volta mellett.



Derkovits Gyula: *Álló akt*, 1929, tempera, falemez, 61,5 x 39,5 cm, Szombathelyi Képtár
© Szombathelyi Képtár



Derkovits Gyula: *Önarckép*, 1926, olaj, vászon, 47,5 x 40 cm magántulajdon



Derkovits Gyula: *Sorompó (Szabad az út, Zuglói részlet)*, 1919, olaj, falemez, 70 x 61,7 cm, Magyar Nemzeti Galéria © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Anyag

És most térjünk vissza az írás elejére: fa. A szép emlékü szombathelyi Derkovits Múzeum egykori muzeológusaként jól emlékeztem az *Álló akt* hordozójának anyagára: vékony rétegelt lemez, két furnér lap közt harántirányú rostokkal. A sérülékeny lapot Marosfalvi Antal restaurátor rögzítette ragasztással egy erősebb megtartású lemezre. És emlékeztem még valamire: egy téves adatra, ami az ilyen dolgok természetéről máig makacsul tartja magát, a legfrissebb publikációkban is. A képtár nyilvántartásában Körner oeuvre-jegyzéke nyomán a festmény anyagát olajként tüntették föl, holott a vak is láthatta volna (már csak a technikának betudható felületi karcolások, kopások miatt is), hogy az nem más, mint tempera. Csakúgy, mint az *Otthon II.*, a palettának ugyanazokkal a karakterisztikus kék és vörösesbarna színeivel. A két festmény együttes helyszíni vizsgálata kétségtelenné tette, hogy nemcsak a festék, hanem a vékony, rétegelt fa hordozó is azonos mindkettőn. Kérdés volt, hogy az együttállás kimerül-e ennyiben, illetve létezik-e az oeuvre-ben egy ilyen alapon képezhető csoport. A régebbi és újabb Derkovits-irodalom műtárgylistáinak áttekintése igazolta az erre vonatkozó hipotézist. A Magyar Nemzeti Galéria 6367-es leltári számon nyilvántartott, s mindenütt reprodukált *Sorompó (Szabad az út, ill. Zuglói részlet)* című festményének (K 398) hordozója ugyanaz a jellegzetes szerkezetű rétegelt falemez, mint az előző kettőé. A technika viszont ebben az esetben valóban olajfestés. A szignó és a dátum, *Derkovits 1929*, itt is a képen belüli „vendégképen”, a kertvendéglő cégtábláján található meg. Magántulajdonban van az a temperafestmény, a *Fekvő női akt*, melyet Körner és Molnos monográfiája, valamint a Nemzeti Galéria már hivatkozott katalógusa egyaránt reprodukál (K 411). Molnos használja

a pontosabb kifejezést a hordozó megjelölésére: falemez. Ugyanő reprodukálja azt a – Vikt ablak előtt ábrázoló – ugyancsak falemezre festett temperaképet, mely egykor a Mihályfigyűjteményben volt, s Körner oeuvre-jegyzéke *Ősz (Ablaknál)* címen sorolja be az 1928-as (!) év termésébe (K 389). Az *Otthon II.*-vel együtt van tehát 1928–29-ből eddig öt olyan képünk, amelyeket vékony falemezre festett Derkovits, ám nem ez az egyetlen közös sajátossága a felsorolt műveknek. Ugyanis ennél a hordozónál, függetlenül attól, hogy olajjal vagy temperával festett rá, a művész nem vitt fel alapozást. Pontosabban festés előtt – nyilván azért, hogy szívó hatását csökkentse – lelakozta a fát, amit azután a munka során nem fedett le egyenletesen. Valamennyi említett darabon elő-előbukkan a festékréteg alól a jellegzetes fafelület. Annak fénylő lakkrétege viszont különös optikai csalódást eredményez. A sárgás fafelület lakkos csillogása bizonyos megvilágításban a Derkovitsnál ekkor már gyakorta alkalmazott aranyfestékre emlékeztet. Ez nyilván nem véletlen, hanem a festő tudatos technikai fogása. Ez téveszthette meg Körnert is, aki a *Fekvő női akt* esetében arany alapozást vél felfedezni a tempera alatt. Bevallom, először – néhány kollégával együtt – engem is becsapott ez a különös szemfényvesztés, ahogy a meg-megszakított (vagy éppen megkopott) festékfelület alól felfénylett a – tán az előállt szinkontrasztok miatt is – aranylónak tűnő, lakkozott réteg. Restauratori konzultáció és nagyító alatti szemrevételezés kellett a meg-bizonyosodáshoz.

Van azonban olyan megfigyelés is, amihez elegendő a katalógusadatokat tanulmányozni. A falemezre festett képek többségének (egyedüli kivétel a *Sorompó*) kisebbik mérete – néhány mm eltéréssel – 39 cm körül mozog. Ez az anyag tehát nagyobb mennyiségben, táblában vagy „szálban” állhatott Derkovits rendelkezésére. Minden bizonnyal egyszeri, átmeneti hely-

zet volt, ám cseppet sem meglepő egy olyan művész esetében, aki kitanulta az asztalosságot, aki alkalmanként és kényszerből festői pályája delelőjén is művelte eredeti szakmáját (számos fontos művén jelennek meg valaminő munkás-öntudattal telített identitásjelzőként a mesterség attribútumai), aki sokszor maga eszkábálta képkereteit, s aki talán – némi szerencsével – bútorhátlapként használatos anyaghoz is hozzájuthatott. És tudott vele mit kezdeni. Mi pedig így jutottunk el a fától a művészettörténet erdején át újra a fáig.

Az *Otthon II.* 2016-ban bukkant föl egy több évtizeddel ezelőtt kialakított, franciaországi, magyar érdekeltségű magángyűjtemény részeként, többek közt Aba-Novák Vilmos, Czóbel Béla, Ferenczy Károly, Nagy Balogh János, Ripp-Rónai József, Paál László, Vaszary János műveinek társaságában.

- 1 Körner Éva: *Derkovits Gyula*. Budapest, 1968
- 2 Molnos Péter: *Derkovits. Szemben a világgal*. Budapest, 2008
- 3 Bakos Katalin, Zwickl András szerk.: *Derkovits, A művész és kora*. Budapest, 2014. 328–329. o.
- 4 Körner 1968, 207. kép
- 5 Körner 1968, 152. o.
- 6 Körner 1968, 140. o.
- 7 Molnos 2008, 40. o. A kérdésről még: Várkonyi György: *Mi ketten*, in: Bakos, Zwickl 2014, 218–221. o.
- 8 Várkonyi György: „Hagyomány és lelemény”, Archetipikus elemek Derkovits Gyula késői korszakának kompozíciós megoldásaiban, in: *Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 40.*, Pécs, 1996, 185–195. o.
- 9 Körner 1968, 150. o.
- 10 Körner 1968, 153. o.
- 11 Körner 1968, 140. o.



SZENTENDREI
KÉPTÁR



KEREKES

GÁBOR

10 ÉV
PAPÍR-
KOLLÁZSAI

2016. 11. 25. –
2017. 02. 12.



FERENCZY
MÚZEUMI
CENTRUM

SZENTENDREI KÉPTÁR | 2000 Szentendre, Fő tér 2-5.
+36 20 779 6657 | info@muzeumicentrum.hu
www.muzeumicentrum.hu | f /ferenczymuzeumicentrum
Nyitvatartás: hétfő kivételével minden nap 10–18 óra között

Szentendre

Boros Géza

PÉNZ AZ UTCÁN

Egy 1956-os akció és utóélete



Can Togay filmrendező – akitől a Pauer Gyula-féle Duna-parti vascipő-élműve ötlete is származik – pár éve felvetette, hogy meg kellene örökíteni az egykori '56-os utcai pénzgyűjtő akciót korabeli fotók felhasználásával az eredeti helyszíneken. A tervezett köztéri emlékakciót nehezíti, hogy a visszaemlékezések sokszor egymásnak is ellentmondanak, illetve hogy a helyszíneket mind ez ideig nem sikerült teljes mértékben pontosan azonosítani.

A fennmaradt fotók és egyéb források (korabeli sajtótudósítások, visszaemlékezések) összevetése, az esemény lokalizációja és az utóélet áttekintése nemcsak a leendő emlékpont létrehozásához járulhat hozzá, hanem hozzásegíthet bennünket a történetet realisabb megítéléshez is.¹ A rekonstrukciónak nem pusztán filológiai jelentősége van. A történeti pontatlanságokra utóélet épül, aminek a rendbe rakása azért is fontos, hogy elkerüljük a történet városi legendává alakulását, amely felé óhatatlanul sodródunk, s melyet az egykori szereplők pontatlan – vagy éppen elfogult – visszaemlékezései éppúgy táplálnak, mint az ezeket átvevő történészek és újságírók. A sor a politikusokkal folytatható, az évfordulós emlékbeszédekben ugyanis gyakran szerepel a pénzgyűjtés példamotívuma a legváltozatosabb – már-már folklorisztikus – változatokban. Legvéül említendő a művészeti színtér, amely Erdély Miklós önkanonizációja nyomán egyrészt feltétlen elismeréssel – St. Auby Tamás szerint „szolgáian”² –, másrészt kétkedéssel vegyes tartózkodással viszonyul a történethez és a műhöz.³

A problémát az okozza, hogy más az értelmezési szempontunk, ha pusztán történeti eseményként és más, ha tisztán „neovantgardista művészeti akcióként” tekintünk a pénzgyűjtésre. Történeti szemszögből például problematikus lehet, hogy Erdély neve – saját és barátai visszaemlékezésén kívül – egyetlen más forrásban sem fordul elő. Egy műalkotás esetében pedig joggal merülhet fel a kérdés, hogy kit tekintünk szerzőnek?⁴

1956-ban máshol – így például Lengyelországban – is voltak utcai pénzgyűjtések a magyar forradalom javára. A budapesti akciót ezektől a hagyományos módon kivitelezett ado-

1956 vizuális emlékezetében időről időre felbukkan egy különös kép, az utcán őrizetlenül álló, pénzzel teli láda a következő felirattal: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családtagjainak”. Erdély Miklós (1928–1986) zseniális húzással ezt az emblematikussá vált '56-os eseményt jelölte ki saját munkássága és a magyar akcióművészet kezdőpontjául.

mánygyűjtésektől a szokatlan köztérhasználat, a pénz őrizetlen volta és ennek reflektálása különbözteti meg. A ládák fölé helyezett plakát kísérszövege mintegy összefoglalja az egész „akció” lényegét azzal, hogy a hangsúlyt tipográfiailag és tartalmilag a gyűjtés módjára, koncepciójára, az így szóra helyezte. Az őrizetlenség mellett a másik kulcsmotívum a „forradalom tisztasága”, amely mindezt lehetővé teszi. Erdély egy 1983-as interjúban beszél arról, hogy a pénzgyűjtéshez a döntő impulzust a betört kirakatokban sértetlenül hagyott árukról szóló hír adta.⁵ A pénzgyűjtő ládák és a kirakatok érintetlensége a forradalmi erkölcs megnyilvánulásának példaként leggyakrabban együtt szerepel, sőt a visszaemlékezésekben gyakran össze is keveredik. Az őrizetlen pénz motívumának fokozása odáig megy el, hogy többek szerint a pénzzel teli ládát éjjel is kint hagyták az utcán⁶ – noha a plakát szövegéből kiderül, hogy „a ládát a Magyar Írók Szövetségének gépkocsija este 5-6 óra között szállítja el”.

Az utcán őrizetlenül hagyott pénz jelensége önmagában nem újszerű, ezen az elven alapul a becsületkassa intézménye. Az ötvenes évek Magyarországon azonban, ahol a pénz és az áruhiány volt a jellemző és még élénken élt az emberekben a pénztörténet legnagyobb inflációjának az emléke (amikor az értéktelenné vált milpengőt a pesti utcán söpörték), a pénzhez való viszony nem hasonlítható egy normális társadaloméhoz. Az amerikai Hannah Arendt megdöbbenően jegyezte föl, hogy az 1956-os forradalom alatt „nem fosztották ki az üzleteket és kirakatokat egy olyan országban, ahol nagy volt a nyomor és a nélkülözés”⁸. A pénzgyűjtés szokatlan módjával a kezdeményezők nagyfokú kockázatot vállaltak, nem tudhatták ugyanis, hogy a plakátra kihelyezett első százasoknak nem kél-e rögtön lába. Egy forradalomban, ahol az addigi értékviszonyok egyik pillanatról a másikra homlokegyenest megváltoznak, s ahol elvileg az anarchia uralkodik, meglepő volt az emberek reakciója és a szolidaritás magas fokú morális megnyilvánulása.

Az őrizetlen pénznek és az utcai becsületkasszáknak a szociálpszichológus szerint valószínűleg nem sok köze van a becsületességhez,

hatásmechanizmusa ennél mélyebben alapszik: „ősi evolúciós reflex ugyanis, hogy ha az ember kap valamit, szükségesnek érzi azt viszonzni: a megelőlegezett bizalmat a legtöbbben azzal hálálják meg, hogy nem játsszák el.”⁹ Az '56-os adománygyűjtés esetében nincs szó árucseréről, az „ellenszolgáltatás” szimbolikus, így sokkal értékesebb annál, hogy forintossítható lenne: a résztvevők a forradalom ethoszának közös megélését kapták cserébe. Ez pedig magánál a pénzgyűjtésnél is fontosabb üzenet volt.

Az '56-os képzőművészeti ábrázolások kutatója, Sümegi György szerint az adakozásra felhívó plakát „évtizedek múlva is a legemlékezetesebb falragaszként”, az emberi szolidaritásnak a „forradalom melletti talán legszebb bizonyítékeként” maradt meg az emlékezetben.¹⁰ A pénzgyűjtő akciót a forradalom leverése után a Kádár-rendszerben veszedelmesnek és károsnak tekintették, joggal, hiszen emléke és képbe sűrített kommunikációs hatása valóban erős volt.

Helyszínek

A különböző visszaemlékezésekben számos budapesti helyszínről olvashatunk, én legalább húsz helyszínváltozattal találkoztam. Ezek döntő részét, mint valószínűtlen, fals helyszínt eleve kizárhatjuk. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a megszólalók pontatlanul emlékeznek. Az igazodás a bevett narratívához jól ismert jelenség a történeti emlékezet-kutatók körében. Emlékezetkonstrukciókról van szó, amelyekre történeti rekonstrukciót nem lehet alapozni. Az így képződött emlékverziók ugyanakkor fontos szerepet játszanak egy történeti esemény utóéletének – kultuszának – alakításában, a kulturális emlékezet kialakulásában.

Erdély szerint a város hat, az akció másik résztvevője, Gáyor Tibor szerint négy-öt pontján helyeztek el pénzgyűjtő ládákat. Öt helyszínt biztosan be tudunk azonosítani, ezekről maradtak fotók és filmfelvételek és ezek szerepelnek a korabeli sajtóbeszámolókból is. Noha az egykori környezet szinte mindegyik esetben megváltozott mára, Budapest ezen pontjai jöhetnek számításba a tervezett emlékmegőrzés helyszíneiként.



Pénzgyűjtő láda az Astoriánál, Budapest, 1956. november 3.
Fotó: 1956-os Intézet archívuma



Pénzgyűjtő láda az Astoriánál, Budapest, 1956. november 2.
Fotó: Varró Géza



Pénzgyűjtő láda a Blaha Lujza téren, Budapest, 1956. november 2.
Fotó: Fortepan / Nagy Gyula (39854)

A legismertebb helyszín az Astoria, ahol a Tanács (ma Károly) körút és a Kossuth Lajos utca sarkán – az egykori gyógyszerár Kossuth Lajos utcai kirakatánál – állt egy láda. Ezt többen is – például Almásy László, Kovács Ferenc, Varró Géza, Edwin Moses és Erich Lessing fotóriporterek, Nagy Józsefné fényképész – megörökítették. Filmfelvétel is fennmaradt az eseményről: a BBC *Cry Hungary* című dokumentumfilmjében például egy itt készült felvétel látható. Itt készült fotót használt fel a későbbiekben az Erdély Miklós Alapítvány nyomán több publikáció is a mű illusztrációjaként. Erdély fia, Erdély Dániel e fotó felhasználásával készített emlékbélyegtervet a forradalom 60. évfordulójára.

A másik leggyakrabban idézett képen a pénzgyűjtő láda egy díszes faragott fakapu előtt látható. Erről a helyszínről a Zsigmond Vilmos és társai által készített felvételekből összeállított 1957-es *Ungarn im Flammen* című dokumentumfilmben is látható egy filmrészlet. De lefotózta többek között az egykori haditudósító, Szentpétery Tibor, valamint Haris László is, aki 14 évesen fényképezett '56-ban. Az itteni fotók eddig az Erdély Miklós Alapítvány archívuma nyomán a Moszkva téri Trombitás vendéglőnél készült felvételleként voltak ismertek – tévesen. A belvárosi környezetben szokatlan galambdúcos kapu megtévesztette a Néprajzi Múzeum munkatársait is, akik az idén rendezett *A szabadság kódjai. Jelek és jelképek a függetlenség jegyében* című kiállításukon az alábbi képaláírással közölték a fotót: „Gyűjtés hirdetése a mártírok hozzátartozóinak egy külvárosi

porta előtt”. Haris a kép helyszínéül a Kálvin teret jelölte meg, van azonban, aki a Nemzeti Múzeum kerítésére¹¹, más a Bölcsészkar épületére emlékszik. A fenti dokumentumfilmben felbukkanó hátterek, más korabeli fotók és a téren fennmaradt épületrészletek összevetése alapján sikerült egyértelműen beazonosítanom a helyet: a fakapu, ami előtt a láda látható, a Kálvin téren, a Baross utca torkolatánál, a mostani Kálvin Square irodaház helyén lévő egykori foghíjtelken, egy sörkert előtt állt.

A két további jól beazonosítható helyszín a Blaha Lujza tér, ahol az „éjjel-nappali” Csemege Áruház betört kirakatában,¹² valamint az Oktogon, ahol az 1. számú ház kapubejáratánál¹³ állt egy-egy pénzgyűjtő láda.

Az ötödik ládat a Nyugati pályaudvar homlokzata előtt, a Fővárosi Nagycirkusz jegyárú-sító bódéjánál helyezték el. Egy láda akár több helyszínen is előfordulhatott, hiszen a ládákat és a plakátokat november 2-án este beszállították az Írószövetségbe és másnap már nem feltétlenül ugyanoda kerültek vissza, ahol előző nap álltak.¹⁴ Volt egy hatodik láda is egy eddig még nem azonosított helyszínen, egy lehúzott redőnyű üzletportál előtt, amelyről a közelmúltban bukkant fel egy fotó a Fortepanon.¹⁵ Különlegessége a pénzgyűjtő láda többitől eltérő formája.

Fekete Gyula nyomán terjedt el téves helyszíneként a Keleti pályaudvar, a Moszkva tér és a Gellért tér. Az Írószövetség 1956-os szerepvállalását feldolgozó Ständeisky Éva szerint a Móricz Zsigmond körtéren és a Szent István körút és a Néphadsereg (a mai Falk Miksa) utca sarkánál is állt egy-egy láda.¹⁶ Ezekről fotók nem

maradtak fenn, más források nem említik, így nagy valószínűséggel téves helyszínekről van szó. Nem kizárt ugyanakkor, hogy esetleg valamelyikük lehetett a fent említett, hatodik láda helyszíne.

Elképzelhető az is, hogy további lappangó felvételek kerülnek elő, hiszen az '56-os fotókat a forradalom leverése után készítőik igyekeztek megsemmisíteni vagy elrejtteni, nehogy bizonyítékként felhasználhatók legyenek. A forradalmi Budapest utcáit módszeresen megörökítő Kinczler Gyula mérnök például a negatívokat becsomagolva, egy szekrény aljára felszögezve őrizte csaknem öt évtizeden át.

A több évtizedes emlékezetelfojtás következtében időnként a fotók készítőinek visszaemlékezését is érdemes fenntartásokkal kezelni. Jó példa erre Kinczler esete, akivel 2005-ben a *Fotóművészetben* jelent meg interjú. A fotós egyik felvételét aprólékos helyszínelírással Kőbányán készültként állította be, pedig a fényképen az Astoriánál lévő láda látható.¹⁷

Hasonló tévedés alapján terjedt el, hogy Újpesten, az áruház kirakatában is volt egy ilyen láda. Dr. Paulus Alajos filmrendező felvételét egy helytörténeti monográfiában publikálta.¹⁸ (Itt is elég lett volna alaposabban szemügyre venni a képet: jól látható, hogy a kirakat üvegében az Astoria Szálló épülete tükröződik.) A fotó nyomán a történet olyannyira beépült a helyi emlékkultuszba, hogy a 2013-as évfordulón az egyik újpesti gimnázium diákjai a történelemtanárukkal elkészítették a plakát és a láda „pontos” másolatát, s egy rendhagyó megemlékezés keretében fénymásolt papírpénzzel tele kitették „eredeti helyére”, az áruház elé.¹⁹

Szereplők

Szintén kritikával kezelendők a csupán a levéltári forrásokra alapozott közlések. Ständeisky Éva periratok és az azokban olvasható vallomások alapján 1996-ban zeneakadémistának tulajdonította a pénzgyűjtés ötletét²⁰, majd egy későbbi publikációjában – megismerve Erdély Miklós szerepét – azzal a meglepő közléssel állt elő, hogy Erdély ötletét „Krassó György közvetítette az Írószövetségnek”.²¹ Mindkét állítást fenntartással kell fogadni, hiszen a tanúvallomások nem egyértelműek, a rendszerváltozás éveiben radikális köztéri politikai akciói révén hírnevet szerzett Krassó György pedig erről a szerepvállalásáról sohasem – így az 1956-os Intézet Oral History Archívumában található életútinterjújában sem – tett említés, pedig egy ilyen momentum jól illett volna az imidzsébe. Inkább arról lehet szó, hogy a vallomástevők olyanokat próbáltak nevesíteni, akik nehezen azonosíthatók, vagy – mint Krassó is – 1957-ben súlyosabb vádak miatt már börtönben voltak, így különösebb hátrány nem érthette őket.

A zeneakadémista verziót sajnálatos módon a legújabb szakirodalom is tovább élteti.²² Ez a változat Erdély Miklós széles körben ismertté vált története mellett azért is valószínűtlen, mert az elmúlt évtizedekben egyetlen volt zeneakadémista vagy művészeti főiskolás sem jelentkezett, aki magának vindikált volna ilyen szerepet, vagy emlékezett volna a diákársai ilyen kezdeményezésére.

A periratok megerősítik, hogy a pénzgyűjtés ötlete az Írószövetségen kívülről, október 31-én az Egyetemi Forradalmi Diákbizottság ajánlásával megjelent fiatalokból álló társaságtól érkezett. Erdély Dániel visszaemlékezése szerint az akcióban közreműködők közül többen apja baráti köréből, az egykori Vörösmarty zsidó cserkészcsapat tagjai közül kerültek ki.²³

Erdély meghatározó, ötletadó szerepét két egykori résztvevő visszaemlékezése támasztja alá. Gáyor Tibor építész-képzőművész – Erdély műgyetemi évfolyamtársa és barátja – 1996-ban részletes memorandumot készített az eseményről.²⁴ Ebből az derül ki, hogy szükségük volt egy morális tekintélyre, egy egyetértő szervezetre, mely a nevével hitelesíti az akciót. Így került a képbe az Írószövetség, amelyhez Mérei Ferenc javaslatára fordultak.

Gáyor szerepét dokumentumok igazolják: fennmaradt két megbízólevele, az egyiket az Írószövetség részéről a pénzgyűjtés operatív ügyeivel foglalkozó Fábián Zoltán szervezőtitkár, a másikat – egy orosz nyelvűt – Képes Géza titkár írta alá.

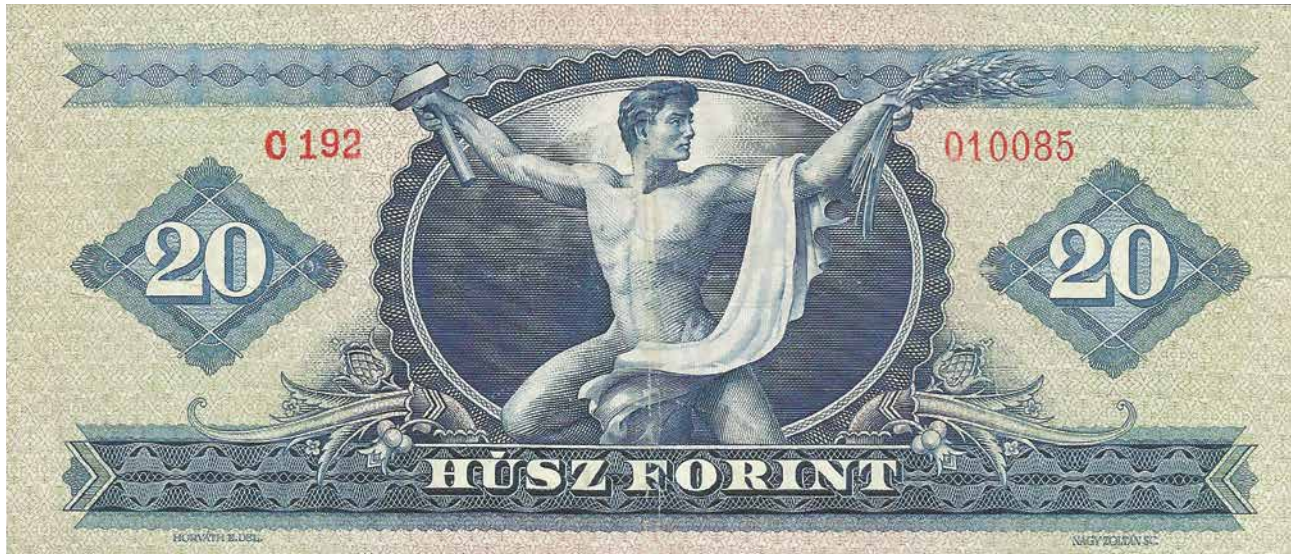
Szintén résztvevője volt az eseménynek az Erdély család barátja, Kálmán János építész, akivel Erdély Dániel készített videointerjút a kilencvenes évek végén²⁵. Kálmántól tudhatjuk, hogy a plakátok az Athenaeum Nyomdában készültek és a szöveget ő fogalmazta meg, az alapötlet viszont egyértelműen Erdély Miklóstól származott. Erdély felesége, Szenes Zsuzsa iparművész iratai között Szőke Annamária nemrég bukkant rá egy gyűrött papírlapra, melyen a pénzgyűjtéssel kapcsolatban kézzel írott kora-

beli szövegváltozatok olvashatók, megerősítve Gáyor Tibor és Kálmán János visszaemlékezését, miszerint a kezdeményezés az Erdély család lakásából indult.

A történetet 1995-ben alaposan összekuszálta a HVG, melynek cikkírója azt állította, hogy Erdélyt az akció miatt börtönbüntetésre ítélték.²⁶ A valóság az, hogy a periratokban egyikük neve sem merült fel, Gáyor és Kálmán pedig ekkor már egyébként is külföldre távoztak.

A pénzgyűjtés a forradalom utáni megtorlás során az ún. „kis íróperben” kapott szerepet, ahol Fekete Gyula, az Írószövetség egyik titkára elleni vádpontok között – mellékszálként – szerepelt. A per célja az Írószövetség megbüntetése és a későbbi nagy perek előkészítése volt, így a pénzgyűjtés valódi kezdeményezőinek a felkutatása nem volt érdekes. Az Írószövetséget a forradalom napjaiban a legkülönbébb kezdeményezésekkel, kérésekkel és felajánlásokkal küldöttségek sokasága kereste fel. „Mintha egy rajzó méhkasba tévedtünk volna” – idézte fel Gáyor. A titkárság részéről Fekete Gyula foglalkozott a küldöttségekkel. A plakátot és a ládákat a fiatalok szerezték be. Az író 1991-ben – Erdély Miklós meghatározó szerepét nem vitatva – saját szerepét felnagyítva és bizonyos részletekre (így a helyszínekre) pontatlanul emlékezve írt az akció kapcsán a *Magyar Fórum*ban.²⁷ Fekete verziója irodalmi körökben azóta is masszívan tovább él: legutóbb az Írószövetség szabadtéri kiállításán kapott nyilvánosságot, amiben Erdélyről már nem esik szó.²⁸

Erdély és Gáyor részvételére utal a plakát tervezettsége, szigorú képi megkomponáltsága is.



A húszforintos bankjegy (1948–1992)



Pénzgyűjtő láda ismeretlen helyszínen, Budapest, 1956. november 2.
Fotó: Fortepan / Pesti Srác (32789)



Pénzgyűjtő láda a Kálvin téren, Budapest, 1956. november 2. (filmrészletek)
Forrás: Manda, <http://www.magyaroktober.hu>



Erdély Miklós és Kálmán János, London, 1971.
Erdély Miklós hagyatéka (Köszönet az Erdély Miklós Alapítványnak a közléshez nyújtott segítségért.)
© Erdély György és Erdély Dániel

Mindegyik plakáton az akkori legnagyobb címetű bankjegy, a százforintos ferdén felragasztva és a hátoldalával szerepel. Egyiken sem az előoldali Kossuth-portré (amely jól illett volna a forradalmi szimbolikába), hanem hátoldali kép, Lotz Károly *Menekülés a közelgő vihar elől* című festményének a részlete látható, mely vizuális elemként fokozott drámaiságot kölcsönöz a plakátnak. Ha az akcióban képzőművészeti szempontból csupa laikus vett volna részt, nem hiszem, hogy számított volna, hogy a százforintost melyik oldalával ragasztják fel.

A százast úgy rögzítették, hogy ragasztószalagon átfűzhető, kihúzható legyen. Peternák Miklós hívta fel nemrégiben a figyelmet a ragasztószalagok különbözőségének jelentőségére. Több plakáton dupla ragasztás látható, ami az esős idő miatt szükséges megerősítéssel magyarázható. Ez alapján beazonosítható, hogy melyik fotó készült az első és melyik a második napon.²⁹

Noha a fotókon egyértelműen látszik, hogy túlnyomórészt katonai lőszeresládákat használtak, az utókor emlékezetében a pénzgyűjtés kellékeként a legváltozatosabb eszközök maradtak fenn (papírdoboz, vasláda, persely, urna, pléhdoboz, skatulya, cipősdoboz, kosár, sőt még vulkánfiber bőrönd is). A „saját elbeszélés” iránti igény néha különös változatokat produkál. A Csemege Áruházak történetét feldolgozó monográfia például az Oktogonnál elhelyezett ládát a vállalat 42. számú boltjának tulajdonítja: „a kirakat elé kihelyeztek egy nagyméretű cseh gyufásládát, és a járókelők 2–3 napig abba dobálták a pénzadományt”.³⁰ A legendaképzésbe olykor a múzeumok is beegyeznek. A Corvin köz egykori parancsnoka, Pongrátz Gergely által létrehozott kiskunmajsai 56-os Múzeumban például a relikviák között egy korabeli, valódi bankjegyekkel teli bőrönd van kiállítva. A Kresz Géza Mentőműzeum ’56-os kiállításán egy fénymásolt pénzzel teli ládát

találhatunk, elterjedt ugyanis, hogy mentőládában is gyűjtötték a pénzt. (Ennek fotóbizonyítékával eddig nem találkoztam.)³¹ Egyik ládánál sem a történeti rekonstrukció, hanem a saját narratíva (legenda) tárgyiasítása a cél, amit a Pongrátz-féle kiállítás esetében az is jól mutat, hogy a plakát reprodukciójáról lehagyták az Írószövetség nevét mint zavaró tényezőt.

A ládákban mintegy 260 000 forintnyi összeg gyűlt össze, amit az Írószövetség először a tervezett Nemzeti Segély számára ajánlott fel. „Mikor a Nemzeti Segélyt nem engedélyezték, a Szövetség úgy határozott, hogy maga az Írószövetség osztja ki ezt a pénzt az elesettek hozzátartozói között. Ezt úgy tudjuk megvalósítani, hogy a Vöröskeresztől kaptunk névsort, és a pénz valóban mind olyan kezekbe jutott és jut, amelyek számára a gyűjtés indult.”³² A segélyből mindkét oldal esetettjeinek hozzátartozóihoz juttattak.

Utóélet

Az utcai pénzgyűjtő akcióval a pártállami történetírás is foglalkozott. Igyekeztek a jelentését kiforgatni, elferdíteni. Politikai propaganda-fogásnak minősítették, melyet a „revizionisták egyes csoportjai” követtek el, hogy „segítsenek a hadsereg tisztára mosásában”. „Ez volt a legveszedelmesebb és egyben a legkárosabb – írta 1967-ben Molnár János történész –, mely igen fontos volt akkor, abban a hadjáratban, amely a hadsereg, az ellenforradalom érdekében igyekezett bekötni az emberek szemét.”³³ Praktikus okokból a ládákat valóban a katonaságtól szerezték be, de ennek más jelentősége nem volt, bár a lőszeresláda metamorfózisának volt szimbolikus jelentése is. Ahogy egy korabeli tudósítás megállapította: „amiből talán még egy hete a zsarnokok halált hozó történeteikkel ölték halomszámmra szabadságharcosainkat”, immáron a túlélőket szolgálja.³⁴

A pénzgyűjtés egyik inkriminált fotóját beavagolták a felszabadulás 25. évfordulója alkalmából kiadott fotóalbumba „a forradalom tisztaságáról fantáziáló Írószövetség által szervezett pénzgyűjtés félrevezető plakátja” képaláírással.³⁵ A kép az 1982-ben bevezetett gimnáziumi történelemtankönyvben is helyet kapott „az Írószövetség plakátja még a forradalom tisztaságáról fantáziál” aláírással, ellentétárba állítva a Köztársaság téri hírhedt lincselés fotójával. Ez a képpár reprezentálta 1956-ot a diákok több nemzedéke számára egészen a rendszerváltozásig.³⁶ A kötet szerkesztői jól érezték rá, hogy a forradalmat beárnyékoló népitélet megrázó élménye döntő szerepet játszott az akció kitervelése során. Gáyor Tibor így írt erről: „Traumatikus hatást gyakorolt rám a Körúton, az Aradi utca közelében fára fölakasztott állítólagos ávós közvetlen látványa. A forradalom gyalázatának véltem és elindított egy olyan lehetséges cselekvés keresése felé, ami a megélt nagyszerűt, a nemzet magára találását, főlemelő összeforrását konzerválhatná a föl-fölbukkanó bosszúvágygal ellentétben.”³⁷ Colin Vernall ennek az ellentétpárnak a kapcsán arra hívta fel a figyelmet, hogy a pénz köztéri használatnak ’56-ban felbukkant egy ellentétes jelentésű esete is, amikor a Köztársaság téri lincselés során a pártház kivégzett védői szájába a náluk található pénzt tömték.³⁸

Míg a pénzgyűjtő láda képe ’56 után Magyarországon csak negatív összefüggésben kaphatott nyilvánosságot, addig külföldön eredeti jelentésének megfelelően a forradalom erkölcsi tisztaságának dokumentumaként élt tovább és gyakran szerepelt különféle emigrációs kiadványokban és évfordulós megemlékezéseken.

Az esemény nem tűnt el teljesen a hazai emlékezetből sem. Karinthy Ferenc 1982-ben megjelent *Budapesti ősz* című kisregényében – mely szokatlan bátorsággal, tárgyilagosan szól ’56-ról – megörökítette.

„Erdély Miklós: Bennem először, hogy tudniillik a művészet nem csak arra való, amire használják – tehát díszítő, műgyűjtemény- és műalkotás-funkciókra való – az 1956-ban jutott eszembe. Akkor ez még senkinek sem jutott eszébe a világon. Talán Cage-et kivéve a zenében. Akkor ez a felismerés egy konceptuális akcióban csúcsosodott ki. Utána ehhez kötöttem magamat. Furcsa módon '56-ban mindenki csinálni akart valamit, mindent, ami addig hiányzott a művészetből, ezt a hiányt szerette volna pótolni.

Peternák Miklós: – És mi volt az, amit te csináltál?

E. M.: – Az a bizonyos »Örízetlen pénz az utcán«. Olyan plakátot csináltam hatot, amibe belefűztem összesen hatszáz forintot, mindegyikbe kihúzhatóan a százast. Mikor feljöttek hozzám a művészek, Gáyor és mások, hogy csináljunk új folyóiratot stb... akkor már éreztem, hogy annyira mozgásban vannak a dolgok, mert hallottam a rádióban azt, hogy valaki belelőtt egy kirakatba és egy cipő megsérült, a sarka alá rakott egy tizforintost, s azóta ott van. Ez a lényeges. Ez az új. Akkor egy társaságot verbuváltunk, és megoldottuk, hogy Budapest hat pontján dobálják be a pénzt egy örízetlen ládába, s ettől kezdve az volt a feladatom, hogy járkáltam az Írószövetség autójával és a láda mellé álló nemzetőröket elzavartam, mert képtelenek voltak felfogni, hogy ezt most nem kell őrizni. Majdnem belém lőttek egyszer, mikor azt mondtam, hogy fiúk, takarodjatok a láda mellől... Tehát ez, pont a művészi gondolkodás alkalmazása egy adott szituációban, ha telkesedésből, hirdelen egy ilyen új morális jelenség megjelenik, azt észre kell venni a művésznek. Erre hangsúlyt kell tenni, ez a művész feladata. Ez egy nagyon nagy akció volt – ami elég nagy baj is volt –, ezért nem szívesen beszélek róla, mert még most is egy kicsit kényes. De azt tudom, hogy abban a pillanatban pattant ki az agyamból, azon az estén, amikor feljöttek hozzám ezzel, az új ipari forma tervezői, meg mit tudom én milyen baromsággal. Attól kezdve erről nem szálltam le. Nem is hallottam, hogy happening vagy akció van a világon. Én ezt először azt hiszem '65-ben hallottam a Laknertől, aki hallotta, hogy Kantorék Lengyelországban befalaztak egy ajtót.” (Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. *Argus*, 1991. szeptember-október, 77. o.)

Az igazi áttörést a rendszerváltozás hozta meg. Bereményi Géza 1988-ban készült *Eldorádó* című filmjének vége felé van egy jelenet, melyben a Teleki tér „kofakirálya”, Monori (Eperjes Károly) unokájával a szétlőtt városban az Írószövetség pénzgyűjtő ládája mellett halad el. Monori belemarkol a pénzzel teli ládába, feldobja a papírpénzt a levegőbe és így szól a gyerekekhez:

– Látod. Ennyit ér. Már csak becsület. Menj el innét!³⁹

Újraértelmezés

Az esemény a rendszerváltozás idején új megvilágításba került, amikor az addigi történeti narratíva művészeti értelmezéssel bővült. Peternák Miklós 1991-ben publikálta azt az 1983-ban készült interjút, amelyben Erdély Miklós az ’56-os pénzgyűjtést *Örízetlen pénz* címmel saját művészeti akciójának minősítette. Szűk szakmai körben erről már korábban lehetett tudni. St. Auby Tamás szerint neki már a hatvanas években beszélt róla Erdély.⁴⁰

Az *Örízetlen pénz* cím első alkalommal 1980-ban a wilhelmshaveni Kunsthalle *Künstler aus Ungarn* kiállítási katalógusában bukkant fel Erdély életrajzában („1956: az akció mint művészeti forma felfedezése – Gáyor Tiborral és másokkal együtt”)⁴¹. Ettől kezdve a mű minden Erdély-kiállításon az oeuvre részeként jelent meg, így szerepelt 1986-ban az Óbuda Galériában rendezett kiállítás katalógusában, majd Székesfehérváron, és ki volt állítva 1998-ban a műcsarnoki életmű-kiállításon is. A kano-nizáció hazai betetőzéséként a Beke László főszerkesztésében megjelent művészettörténeti

korpusz az első magyarországi happeningként, a hazai fluxus-művészet előzményeként határozta meg a művet.⁴²

Az életmű részeként való elfogadtatás hatá-sára a mű külföldön hasonlóképpen komoly karriert futott be. 1999-ben szerepelt New York-ban a *Global Conceptualism* kiállításon. 2000-ben a Berlini Művészeti Akadémia *Szamizdat – Alternatív kultúrák Közép- és Kelet-Európában 1956–1989* című vándorkiállításán a magyar nem-hivatalos művészet indító darabjaként mutatta be Sasvári Edit és Beke László. 2008-ban a romániai Iasiban rendezett *Periferic 8* kiállításon – melynek egyik fókuszpontjában az ajándékozás társadalmi gyakorlata állt – a téma egyik klasszikusnak tekinthető referenciapontjaként állította ki Hegyi Dóra kurátor. 2010-ben a párizsi Pompidou Központ *Promisses of the Past* című nagyszabású kelet-európai avantgárd válogatásába került be. 2011-ben a mű és alkotója a Ljubljana-i Grafikai Biennálén a zsűri külön elismerését (honorable mention) nyerte el. A munkát legutóbb a karlsruhei ZKM válogatta be a *Kunst in Europa 1945–1968* című 2016-ban rendezett vándorkiállítására.

A mű iránti fokozott külföldi érdeklődés a magyar forradalom és a forradalmi művészi gondolkodásmód összekapcsolásával magyarázható. Erdély jól érzett rá, hogy az adott helyzetben, egy forradalomban mi a művész feladata („az új morális jelenség felismerése”). Ez a momentum a teljes életművét áthatja. György Péterrel egyetértve éppen ezért tarthatjuk figyelemre méltónak, mintegy az egész életmű sajátosságait magában hordozónak az ’56-os akciót, mert „nem csupán egyik legeklatánsabb bizonyítéka a forradalom közérzületének, de immár ponto-

san rámutat arra, hogy Erdély – s ne felejtjük el, hogy milyen körülmények között – ráérzett a neoavantgarde művészet legnagyobb kihívásának, a Pénznek a szerepére”. Ez az akció jól mutatja, hogy mit tekintett ténylegesen saját műfajának. Benne „pontosan kitapinthatók az Erdélyt mindig izgató elemek: az újdonság, az adódó művészi szituáció művészi felhasználása, a kommunikációban való közvetlen részvétel, azaz a direkt akcionizmus kísérlete, a *provokáció*, a *szelíd botrány*, a konvenciók és a mentalitás szintjén történő támadás, az erőteljes konceptualitás s az erős érzés a tautologikus, illetve abszurd helyzetek iránt. A műfajhatárok átlépése vagy máskor a művészetén kívüli világ szimbólumainak, tárgyainak művészeti szcénába való bevitele a klasszikus avantgarde Duchamp-ra visszamenő tradíciója, amelynek Erdély Magyarországon talán a legnagyobb mestere volt.”⁴³

Az *Örízetlen pénz* eredetileg nem művészeti szándékkal, de a művészi gondolkodás mentén jött létre. Véleményem szerint nem a pénzgyűjtési akció volt neovantgardista, hanem az, ahogy Erdély visszamenőleg műként értelmezte azt. Jól ismerte fel, hogy 1956 adekvát művészi formájának egy forradalmian új művészi megnyilvánulásnak kell (kellett volna) lennie, de ehhez sem idő, sem kulturális háttér nem adatott meg. A megnyíló szabadság euforikus napjaiban „mindenki csinálni akart valamit, mindent, ami addig hiányzott a művészetből, ezt a hiányt szerette volna pótolni”. A világtól való kulturális és politikai elzártságban azonban „nem is tudtunk arról, hogy happening létezik” – mondta a Peternák Miklósnak adott interjúban. Tettéknek művészettörténeti jelentősége abban rejlik, hogy az utólagos gesz-

tussal mintegy visszahelyezte a magyar művészetet abba az avantgárd kontinuitásba, ami 1948 után drasztikusan megszakadt.

A pénz rendhagyó köztéri használata Erdélynél 1963-as párizsi útja kapcsán bukkan fel újra.⁴⁴ Párizsban vetette fel egy olyan utcai akció tervét, amelynek során a pénzt a névértéke alatt árulta volna, így kellő számú vevő esetén a pénz egy idő után elértéktelenedett volna. Perneczky Géza szerint ebből is kirajzolódik Erdély jellegzetes konceptualista-tautologikus gondolkodásmódja: „Abból, ami érték, jobb, ha minél kevesebb van, mert »eszmei értéke« csak értékén alul növekedhet – vagyis a kioltott érték igazán érdekes.”⁴⁵

Az *Örízetlen pénz* műfajilag volt már sok minden: őshappening (Müllner), happening (Beke), environment (St.Auby), multiplikált performance (Standeisky), akcióköltészet stb. Én egyiknek sem nevezném, hiszen a művészi szándék itt csak másodlagos és utólagos volt. Ha mindenáron meg akarjuk határozni, akkor mai fogalmaink szerint leginkább korai

public art munkának nevezhetnénk, amikor a művész egy társadalmi problémafelvetést köznapi módon, a közösség bevonásával, köztéri interakció útján és a művészi intuíció segítségével igyekszik megoldani. E területen érdemes keresni a későbbi rokon műveket is.

Ilyen elképzeléssel, ’56-os köztéri emlékakcióval jelentkezett 1989 októberében Elek Is (Kada), aki a Hejettes Szomlyazók nevében felhívást tett közzé a *Kis Újság*ban, amelyben felidézte, hogy ’56-ban, a harcok során, mikor egy kirakat betörött, napokig senki sem nyúlt az ott lévő áruhoz. „A forradalom tisztaságának eme jelképe legyen példaadó a mi számunkra is: – október 23. és november 3. között rendezünk be országszerte hasonló kirakatokat!”⁴⁶ A felhívásra senki sem jelentkezett.

A holland Bik van der Pol művészpáros 2003-ban a Moszkva téren rendezett *Gravitáció* című köztéri projekt keretében hommage-ként elkészítette az ’56-os pénzgyűjtő láda bronzváltozatát. Azt remélték, hogy a Moszkva térre kihelyezett ládát a járókelők használni

fogják és az arra járók tárgyi adományokat tesznek bele, illetve vesznek ki belőle. A bronzláda azonban az adománycsere helyett inkább egy hagyományos emlékmű hatásmechanizmusával működött, így néhány nap után a rongálást elkerülendő el kellett távolítani a térről, majd pedig a művészek ajándékaként a Ludwig Múzeum gyűjteményébe került.

Sokkal közelebb állt Erdély szellemiségéhez a *Gravitáció* projekt két másik részvevőjének pénzakciója: Beöthy Balázs egy köznapi helyzet átfordításával hívta fel a figyelmet egy társadalmi jelenségre. Akciójához kéregető hajléktalanokat alkalmazott, akik egy eurót adtak a téren leszólított járókelőknek, illetve a piros lámpánál várakozó autósoknak. („Az emberek kilencven százaléka rettentően meglepődött” – emlékezett vissza az egyik pénzosztó.) Egy másik művész, a svájci San Keller a szervező Ludwig Múzeumtól a szállásra kapott pénzt két-száz forintos bankjegyekre váltotta, amelyekből takarókat fércelt össze. Három, utcán töltött éjszakáját e papírpénz-takarók alatt vészelte át



San Keller: *Akció. Gravitáció — Moszkva tér projekt, 2003*

Foto: Kerekes Zoltán



Rekonstrukció az Újpest Áruház előtt,
2013. október 23.
Fotó: Pusztai Ágnes



Bik van der Pol: *Cim nélkül (Erdély Miklós nyomán)*,
bronz, 61,5 x 70,3 x 49,5 cm,
Gravitáció — Moszkva tér projekt, 2003
Fotó: Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum archivuma

a Moszkva tér környékén. Az akció végeztével a takarókat elajándékozta.

Az Erdély-mű egyfajta kései továbbfejlesztésének tekinthetjük Ralf Kopp 2014-ben Frankfurtban elindított *A kapzsiság felfalja* című köz-téri akciósorozatát, melynek során a művész azt vizsgálta, hogyan reagálnak az emberek, amikor őrizetlenül hagyott pénzzel találkoz-nak az utcán. Kopp szociális plasztikájában német városok frekventált tereire több tízezer eurócentet helyezett ki. Az érmékből különféle kapcsolódó fogalmakat (Bizalom, Szabadság, Felelősség) rakott ki a járdán, majd filmre vette, hogy mi történik velük.⁴⁷ Az eredmény borítékolható volt: a pénzből formált szavak rövid idő alatt eltűntek.

1956-ban az őrizetlen pénz és a kitörött kirakatokban hagyott áru érintetlensége kivételes és megismételhetetlen kegyelmi állapotnak volt köszönhető. Ahogy egy szemtanú írta: a forradalom leverése, „november 4-e után egy pillanat alatt kifosztották a kirakatokat, ezt láttam Kőbányán. Valahogy megszakadt valami a lelkekben.”⁴⁸

Ez az állapot azóta is tart. A forradalom 60. évfordulója alkalmából Kelemen Zénó képzőművész az *Őrizetlen pénz* akció előtt tisztelegve elkészítette a láda rekonstrukcióját és kihelyezte a győri Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum bejárata elé. A plakát-ról a második napon ellopták a százast, amit a múzeum munkatársai egy korabeli húszas-sal pótoltak.⁴⁹ Ezt is ellopták, sőt a láda teljes tartalmát elvitték, hiába volt egy lecsavarozott plexilappal lezárva a benne lévő papírpénz. Ami fénymásolat volt.

1 A tanulmány háttérdokumentációját a Kassák Múzeum „A hatvanas-hetvenes évek magyar művésze-tének komplex kutatási programja” keretében a múzeum adattárában helyeztem el.

2 Krusovszky Dénes – Szabó Marcell – Urfi Péter: Közegésztelen töredékek (levélinterjú St. Auby Tamással). *Puskin Utca*, 2009/10. 22. o. St. Auby példaként említi Müllner András értelmezését. Lásd Dániel Mónika – Müllner András: Nyelvek karnevalizációja a neoavantgárd művészetben. In: *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, Gondolat Kiadó, 2007. 558–559. o. Hasonló hozzáállású írás: Liszka Tamás: Szabadságtech-nikai gyakorlatok. Erdély Miklós fogalmi művészete és művészetfogalmai. *Metropolis*, 2007/4. 18–19. o.

3 A tartózkodásra példa a Magyar Nemzeti Múzeum 2016-ban rendezett *Rejt/jel/Képek '56 – A forradalom titkos művészete* című nagyszabású kiállítása, ahol az alábbi, Erdély Miklós nevét mellőző képaláírással szerepelt az esemény: „A pénzügyítést a Magyar Írók Szövetsége szervezte, azonban ezt az akciót művészet-történészek és képzőművészek egy része az első hazai konceptuális műalkotásként tartja számon.”

4 A saját műként való kiállítás szerzői jogi problémát is felvetet. Erdély nem készített fotót az „akcióról”, így az csak a mások által készített fotókon maradt fenn.

5 Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. *Árgus*, 1991. szeptember–október, 77. o.

6 Így emlékezik például Dr. Felkai Tamás: *Fehér kocsin piros vér. Dokumentumgyűjtemény az Országos Mentőszolgálat '56-os munkájáról*. Sokszorosított gépirat. Budapest, 1993. 34. o. Lelőhely: Kresz Géza Mentőmúzeum Könyvtára. Ez a képtelenség egy párt-programban is helyett kapott. Lásd: Torgyán József: A Független Kisgazdapárt új gazdasági programja. *Kapu*, 1995. 10–11. 124. o.

7 A becsületkassza a templomi adománygyűjtő láda egyik önálló életre kelt változataként terjedt el a 19. szá-zad vége felé főként Németalföldön, illetve Angliában. A kisebb településeken élők a felesleges terményüket kívánták akként eladni, hogy az áruk mellett elhelyezett őrizetlen dobozban gyűjtötték a fizetséget. Sikerességéhez hozzájárul, hogy a közösségi összetartozást is képes erősí-teni. Éppen ezért főleg azokban az országokban terjedt el, ahol a demokratikus értékeknek komoly hagyománya van (Nagy-Britannia, Hollandia, Németország, Svédország).

8 Hannah Arendt: *Die Ungarische Revolution und der Totalitäre Imperialismus*. München, Piper, 1958.

9 Síklaky Istvánt idézi Balázs Zsuzsanna: Becsület-kassza-sikerek: Köszbizalom. *HVG*, 2011/36. 45. o.

10 Sümegi György: *1956 plakátjai (1956–2006)*. Corvina Kiadó, Budapest, 2015. 37–39. o.

11 Vekerdy Tamás: 1956 (1957, 1958) Jegyzetelt töredékek. 2000. 1998/december, 36. o.

12 Erről a helyszínről a korabeli sajtóban is megjelen-tek fotók: *Népakarat*, 1956. november 3. 1. o. Gyulavári Béla felvétele, valamint *Magyar Ifjúság*, 1956. novem-ber 4. 1. o. Utóbbi érdekessége, hogy készítője, Bass Tibor Rákosi Mátyás protokollfényképésze volt, aki 1957-től munkásőr és a *Fotó* című lap szerkesztője lett. Más – kétséges – forrás szerint a szemközti gyógyszer-tárnál volt a láda. Lásd Hornyák Tibor: *Ellenszélben. Írások, dokumentumok, interjúk*. Szerzői magánkiadás, Budapest, 1996. 90. o.

13 Fotó található róla a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Fényképtárában. MNM TF lt. sz.: 92.308. Almásy László felvétele.

14 Ezt bizonyítja a BBC *Cry Hungary. A Revolution Remembered* című, 1986-os összeállításában szereplő dokumentumfilm-részlet is, amely az Astoriánál készült, de a felvételen már nem ugyanaz a láda látható, mint ami a fotókról ismert.

15 Fortepan / Pesti Srác2 (32789)

16 Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom 1956–1963*. 1956-os Intézet. Budapest, 1996. 109. o. Más források ezt nem támasztják alá. A MórícZ Zsigmond körtérről sok 1956-os felvétel maradt fenn, de egyikem sem szerepel ilyen esemény.

17 Sümegi György: 1956 ismeretlen képeiből. Kinczler Gyula képei. *Fotóművészet* 2005/1–2. 146–147. o. A kőbányai felvételként publikált fotónak az interjúban szereplő készítése ideje sem stimmel: október 26-án ilyen fénykép még nem készülhetett. Az időpontokra egyéb-ként az akcióban részt vevő Gáyor Tibor és Kálmán János sem emlékeztek jól: sokkal hosszabb időt emlí-tenek, mint ameddig a pénzügyítés valójában tartott.

18 Kadlecovits Géza: *In memoriam Újpest 1956*. Kossuth Kiadó, 2006. 8., 124. o. Nem szeretném megfosztani a helyeket egy legendától: nem kizárt, hogy Újpesten (és Kőbányán) is volt valamiféle gyűjtés '56-ban, de hogy nem ez volt, az biztos.

19 Képes beszámoló az eseményről: <https://plus.google.com/photos/117458851447581933656/albums/5937841766943845425>

20 Lásd a 13. számú jegyzetet, 108. o. Az idézett periratokban kezdeményezőként másutt – név nélkül – művészeti főiskolások szerepelnek. Az Írószövetségben a küldöttségből valószínűleg senkit sem ismertek, hiszen nem az irodalmi életből érkeztek.

21 Standeisky Éva: *Népuralom ötvenhatban*. Kalligram Kiadó – 1956-os Intézet, Pozsony–Budapest, 2010. 474. o

22 Lásd: Tabajdi Gábor: *Budapest a szabadság napjai-ban* – 1956. Jaffa Kiadó, Budapest, 2016. 105., 122. o.

23 Elhangzott a Múcsarnok 2006. október 22-én ren-dezett „Beszélgetés Erdély Miklós Őrizetlen pénz című művéről” rendezvényén. Résztevők: Erhardt Miklós, Erdély Dániel, Peternák Miklós, Sasvári Edit, Sebők Zoltán, Standeisky Éva. A beszélgetés leirata megta-lálható az Erdély Miklós Alapítvány archívumában. Köszönet Szőke Annamáriának, hogy segítette a doku-mentumok megismerését. A témával foglalkozott még: „Public Art-estek a Multiplexben. Mi a Public Art? A köztéri művészet új formái. A sorozat 3. estje”. 2003. október 23. Előadások, dokumentumok és tárgyak az *Őrizetlen pénz az utcán* című 1956-os akcióval kapcsolatban Szőke Annamária, Sasvári Edit, Boros Géza és Erdély Dániel részvételével.

24 Gáyor Tibor: 1956-os személyes beszámoló a Tör-ténelmi Igazságtétel Bizottsága elnökéhez, Regéczy-Nagy Lászlóhoz címezve. 1996. augusztus 15. Sokszo-rosított gépirat. Erdély Miklós Alapítvány archívuma. A visszaemlékezés más változatban olvasható: Sz. Szilágyi Gábor szerk.: 1956. *Művészet emigrációban*. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 2006. 18–20. o. A TIB-hez intézett levél célját Gáyor így foglalta össze: „Meggyőződésem szerint ez a 3-4 magánszemély által szervezett és végrehajtott akció, a fegyveres ellenálláson túl, forradalmunk morális és történelmi értékelésének itthon és külföldön is egyik legjelentősebb tényezőjévé vált. Megvalósításának körülményeit, a kezdeményezők és végrehajtók kilétét mindeddig nem tárták fel, azokat elismerésben nem részesítették: Mint az akció résztve-vője kérem most, az elismerések kimondásának végórá-ján, szenteljenek figyelmet ennek az ügynek és értékeljék jelentőségét méltányos gesztussal a végrehajtók felé.”

25 Az interjú elhangzott a Múcsarnok 23. sz. jegyzet-ben jelzett eseményen.

26 Vajna Tamás: A föld feletti underground: kipuk-kasztásig. *HVG*, 1995. szeptember 30. 88. o. A bulvár-színvonalú írás tévedéseire Gáyor Tibor olvasói levélben hívta fel a figyelmet: *HVG*, 1995. november 25. 5. o.

27 Fekete Gyula: Tengersepp. *Magyar Fórum*, 1992. március 12. 12. o. Fekete a perben a szerepét kisebbí-teni igyekezett: például kérte Illyés Gyula, Veres Péter, Tamási Áron, Háy Gyula és Déry Tibor tanúkenti kihallgatását annak igazolására, hogy ő csak csupán végrehajtója volt az elnökség döntésének, de a bíróság ezt nem látta szükségesnek. Összességében egy év fel-függesztett börtönrre ítélték, ami akkoriban enyhe ítélet-nek számított. Ebből 10 hónapot előzetesben letöltött. A per fontosabb iratai másolatban megtalálhatók az 1956-os Intézet Oral History Archívumában a per résztvevőivel Standeisky Éva által 1996-ban készített (OHA 670. sz.) interjú mellékleteként.

28 *Írók a forradalomban*. Kiállítás a forradalom 60. évfordulója alkalmából a Magyar Írószövetség szé-kháza kerítésén. A visszaemlékezés forrása: Fekete Gyula: Az Írószövetség mint az erkölcsi erők központja. In: *Közép-Európa jegyében. Írószövetségek a demokráciáért és a nemzeti függetlenségért*. Szerk. Kis Gy. Csaba és Pápay György. Tanácskozáások az Írószövetségben. Magyar Író-szövetség Arany János Alapítványa – Kortárs Könyv-kiadó, Budapest, 2011, 44. o. Bár Fekete Erdély szerepével tisztában volt, a továbbiakban egyetlen visszaemlékezésé-ben sem szerepeltette.

29 Peternák Miklós: A hiány dramaturgiája (Forra-dalom és művészet). Előadás az 1956 és a szocializmus: válság és újragondolás című konferencián. Eszterházy Károly Egyetem, Eger, 2016. szeptember 8.

30 Szöllös Lajos: 1956 a Csemegénél. In: *Volt egyszer egy Csemege. Egy legendás nagyvállalat története*. Szerk. Török Róbert. CBA Kereskedelmi Kft., Budapest, 2011. 23. o.

31 A történet legendaszerű elemeit nemcsak a téves visszaemlékezések, hanem napjaink pozitív kezde-ményezései is tovább éltetik: a 60. évfordulón például *Forradalmi menü – Forradalmi gyűjtés* címmel Orbán György könyvkiadó a Ráday utcai vendéglátóhelyek részvételével szervezett karitatív akciót, melynek része-ként egy vöröskeresztes adománygyűjtő ládát helyeztek ki a Bakáts téri templomban azzal a céllal, hogy emléket állítsanak a Kálvin téri pénzügyítésnek.

32 Erdei Sándor főtitkár beszámolója. Magyar Írók Sző-vetsége: Gyorsírói jegyzőkönyv az 1956. december 28-án tartott közgyűlésről I. rész. *Szívárvány*, 1984. május, 88. o.

33 Molnár János: *Ellenforradalom Magyarországon 1956-ban*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967. 192. o.

34 *Magyar Világ*, 1956. november 3. 1. o.

35 *A mi negyedszázadunk 1945–1970*. Szerk. Rényi Péter és R. Sánta Ilona. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1970. 282–283. o.

36 Jóvényi Szirtes Ágota: *Történelem a gimnázium IV. osztálya számára. A legújabb kor története*. Tankönyv-kiadó Vállalat, Budapest, 1982. 189. o. A tankönyv 1991-ig volt forgalomban, 1989-ben átdolgozták és kivették belőle az 1945 utáni korszakot.

37 Lásd a 24. számú jegyzetet.

38 Colin Vernal: Money No Object: Revolution and Revaluation in the Economics of Place and the Place of Economics in Art. http://www.gla.ac.uk/media/media_81279_en.pdf

39 A jelenetet egy korabeli filmfelvétellel kombinál-ták, amelyen egy fiatal nő egy nagyobb címletet vált fel a Kálvin téri ládánál. A filmben a plakát eredeti szöveggel, de nem ugyanazzal a tipográfiával látható, mintegy jelezve a valóság és a fikció közötti eltérést. A film látványtervezője – és egyik szereplője – Pauer Gyula volt.

40 Lásd a 2. számú jegyzetet.

41 *Künstler aus Ungarn*. Kunsthalle Wilhelmshaven, 1980. 52. o.

42 Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Sisa József – Szabó Julia: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Corvina Kiadó, Budapest, 2002. 338–339. o.

43 György Péter: Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze. *Holmi*, 1992/8. 1172. o.

44 Ez az akció csak irodalmi formában, a *Magyar Műhely* 12. számában, 1965-ben megjelent *Anarchisták Párizsban* című novellában szereplő felvetés formájában létezett, s nem ténylegesen kivitelezett akció volt, mint azt néhányan tévesen terjesztik. Például Müllner András ezt írja: „amikor 1964-ben kijutott Párizsba, ugyan-ott folytatta, ahol 1956-ban Budapesten abbahagyta: névértéken alul kezdett frankot árusítani az utcán, és karhatalmilag kellett betiltani a mesterséges inflációt gerjesztő akciót”. Lásd 2. sz. jegyzet Müllner, i. m.

45 Perneckzy Géza: Erdély Miklós, és műve, a dekonst-ruktív tautológia. In: *Erdély Miklós (1928–1986)*. Kiállítási katalógus, Csók István Képtár, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. 16. o.

46 *Kis Újság*, 1989. október 26. 5. o.

47 A projektről bővebben: <http://www.gierfrisst.de/>

48 Lásd a 17. sz. jegyzetet.

49 A húszforintosnak rejtett 1956-os szimbolikája van: az 1948 és 1992 között forgalomban lévő bankjegy hátol-dalán látható, kalapácsot és búzakévét tartó félmeztelen férfialak modellje, Hegedűs István öttusabajnok volt, akit '56-ban az utcán ért halálos lövés. A bankjegyek allegorikus figurái névtelen modelljeinek kiléte álta-lában államtitoknak minősül azért, hogy személyes sorsuk ne befolyásolja a szimbólumok jelentését. Ez így történt ez esetben is, az 1989 előtti numizmatikai szakirodalomban nem szerepelt Hegedűs neve, talán épp azért, mert az ábrázolás heroikus jellege és az ő személyes mártíriuma könnyen '56-os mementóvá értel-meződhetett volna át. Hegedűs nyíregyházi szülőházán 2011-től egy olyan emléktábla látható, amelyre egy kora-beli húszforintos képét applikálták.

HELYESBÍTÉS

Az *Artmagazin* 91. számában megjelent, *#IDŐ – Gondolatok az időről Budapesttől harminc percre* (szerző: Mucsi Emese) című cikkünkben Erdély Miklós *Időutazás* című munkájával kapcsolatosan tévesen sze-repel az az adat, amely szerint az alkotó négy testvé-rét vesztette el a holokausztban. Erdély két féléstevére, Szenes László és Ferenc, valamint édestestvére, Erdély György pusztult el haláltáborban. Negyedik testvére, Szenes István túlélte a háborút. A hibáért elnézést kérünk. A cikkhez tartozó további kiegészítés, hogy az Erdély Miklós *Időutazás I–V.*, valamint *Idő-möbiusz* című munkáiról készült reprodukciók jogtulajdonosai Erdély György és Erdély Dániel.

Karácsonyi ajándékötletek a múzeum shopban!

shop.szepmuveszeti.hu

MNG shop nyitva tartás:
Kedd-vasárnap: 10:00 – 17:45
Budavári Palota C épület



MNG MAGYAR NEMZETI GALÉRIA
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY

TAT
SZÉPMŰVÉSZETI
MÚZEUM
BUDAPEST

HOPP FERENC
ÁZSIAI MŰVÉSZETI
MÚZEUM

SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
VASARELY MÚZEUMA

Tranzit BISTRO

.....
AZ ALIBI FILMKLUBBAN
SEGÍTÜNK MEGSZERVEZNI
KEDVENC FILMED VETÍTÉSÉT
A TRANZIT TERASZÁN

HÍVD EL A HAVEROKAT
EGY LAZA,
FILMNÉZŐS ESTÉRE!

PROJEKTOR

VEZETÉK NÉLKÜLI
FEJHALLGATÓ

SÜTI

KÁVÉ

PATTOGATOTT
KUKORICA

SÖR...

TE MELYIK FILMET NÉZNÉD
MEG ÚJRA?

ZELIG?

ÉDES ÉLET?

NAGYÍTÁS?

ZABRISKIE-POINT?

PSYCHÉ?

BETTY BLUE?

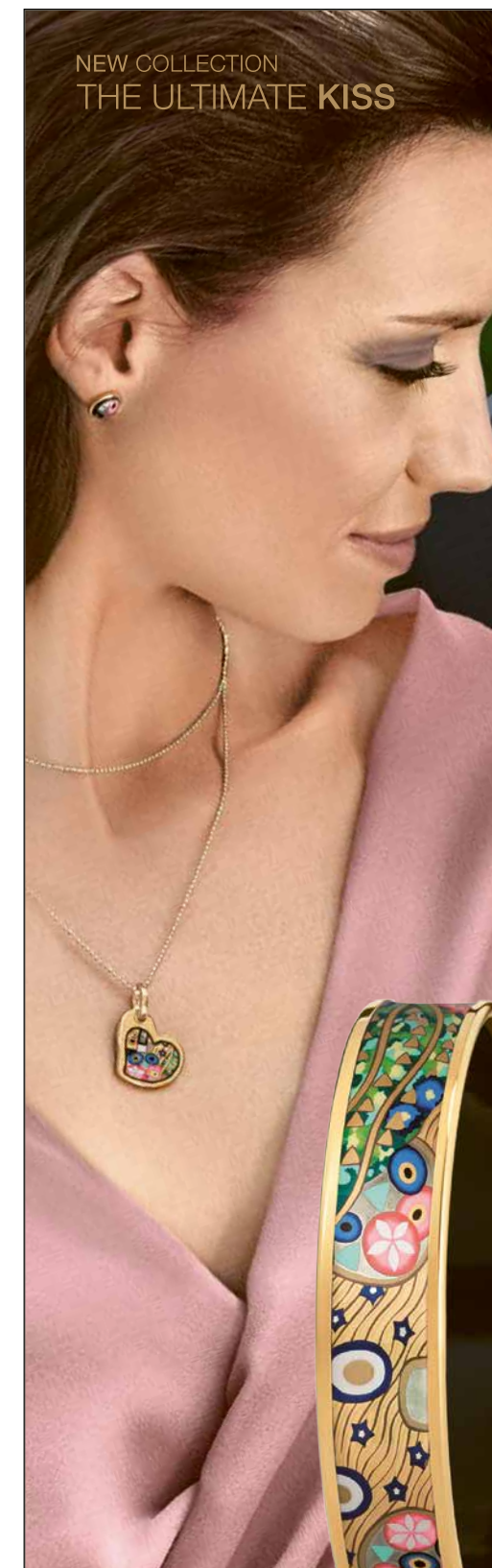
PROSPERO KÖNYVEI?

A DOLGOK ÁLLÁSA?

.....

ARTCAFÉ • ÉTTEREM
TERASZ • MOZI

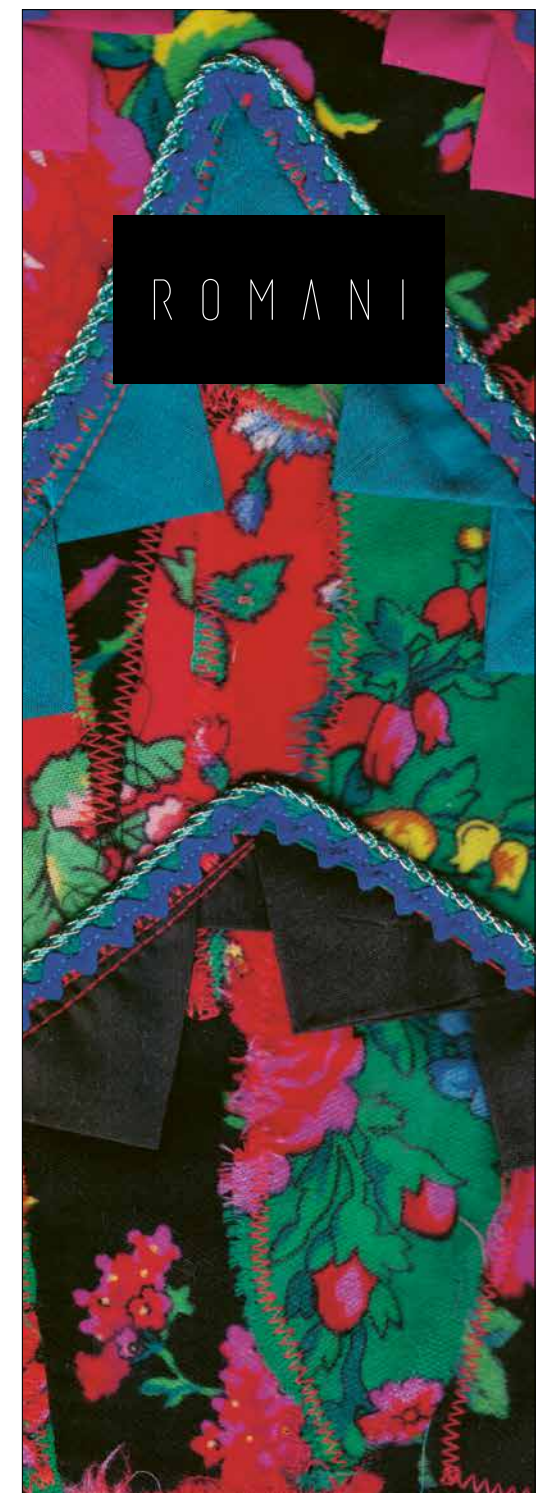
NEW COLLECTION
THE ULTIMATE KISS



FREYWILLE
PURE ART

BUDAPEST
Andrássy út 43. • Régiposta utca 19.
Liszt Ferenc Airport – Terminal 2
+36 1 413 0174
shop.FREYWILLE.COM
FREYWILLE.COM | VIENNA

ROMANI



MADE IN HUNGARY

Áldott és békés
Karácsonyi Ünnepeket
kívánunk mindenkinek!

ROMANI.HU
FACEBOOK.COM/ROMANIDESIGN
INFO@ROMANI.HU
T: +36 30 258 9774

BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ
MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®

LADY BUDAPEST

MARIE ANTOINETTE

KÉT NŐ A SZERELEM VIHARÁBAN
MAGÁVAL RAGADÓ ZENÉK - FORDULATOS TÖRTÉNETEK - TITOKZATOS PILLANATOK
ÉLMÉNY ÉS SZÓRAKOZÁS

www.operett.hu • jegy@operett.hu • 06-1-312-4866 • facebook.com/operettszinhaz

**SZÍNES
KEDVEZMÉNYEK
KEDVENC
HELYEIN!**

Mennyit költ könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? Számoljon utána bátran!

A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhat kedvenc helyein. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 689 forint kedvezménnyel* 19 860 forintért megrendeli a Magyar Narancsot, 20 százalék kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

*Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír
• Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja
• Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Székény Színház • Trafó • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény:
Tranzit Art Café

7% kedvezmény:
Líra Könyvesboltok

olvasókártya
MAGYAR NARANCs
MINTA OLVASÓ
érvényes 2016.12.07.
sorszám 002276

MAGYAR NARANCs

magyarnarancs.hu/elofizetes

Élmény!
Minden tekintetben.

Nagy kínai újévi hangverseny
2017. január 16.

A népzene ünnepe - SEBŐFERI 70
2017. február 11.

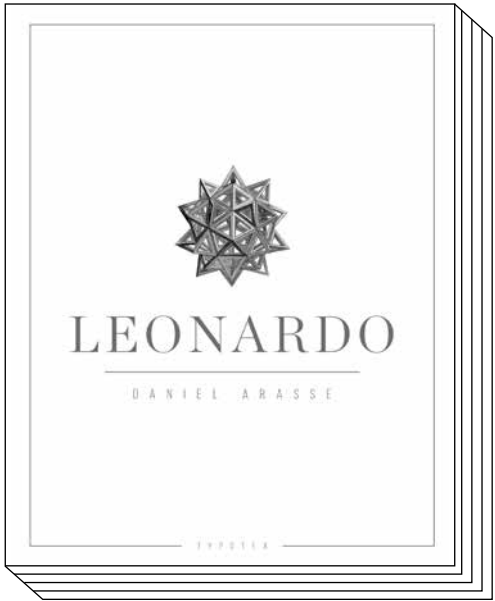
müpa Budapest

Stratégiai partnereink
Stratégiai médiapartnereink

A Müpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma

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

ISO 9001:2000



„Ha az Űristent nem vesszük ide, kétségkívül Leonardo da Vinci az a művész, akiről a legtöbb írás született” – ezzel a mondattal kezdődik Daniel Arasse (1944–2003) francia művészettörténész, italianista, a 15. század specialistája, az École des Hautes Études en Sciences Sociales művészettörténeti és elméleti kutatócsoportjának volt vezetője franciául eredetileg 1997-ben megjelent könyve, amelyet mostantól magyarul is olvashat, aki kíváncsi a „legtöbb plusz egyedik” Leonardóról szóló írásra is. Márpedig ilyenek alighanem nem kevesen lehetnek, talán nem is csak annyira Leonardo, mint a francia szerző miatt is, akinek a *Festménytörténetek* (2007), a *Festménytalányok* (2010), a *Művész a műben* (2012) és a *Raffaello látomásai* (2013) után ez az ötödik könyve, amely az eddigi négy nyomán hazai Arasse-kedvelők számára is elérhetővé vált (Votisky Zsuzsának, a Typotex Kiadó vezetőjének köszönhetően, aki az első eredeti nyelvű Arasse-könyvet megismerve elhatározta, hogy szép sorban kiadja a szerző minden írását magyarul is). Ráadásul a korábbi négyhez képest ez az ötödik kötet az eddigi legvaskosabb: Arasse ebben több mint négyszáz oldalon, egy híján nyolcszázötven lábjegyzettel kiegészítve-magyarázva és kettő híján száz illusztrációval gazdagítva foglalja össze mindazt, amit fontosnak tart elmondani Leonardo művészetéről; vagy ahogyan ő maga fogalmaz bevezetőjében: „...itt az ideje annak, hogy ne csak a Leonardo-művek összegzését végezzük el, hogy ez alapján mérleget vonjunk belőlük, hanem a művek egymáshoz közelítéséből és összevetéséből azt is megállapítsuk, hogy az alkotó szellem és a gyakorlat milyen latens összefüggéseire következtethetünk ebből a sokféleségből.” És ha egyszer „itt az idő”, akkor Arasse összegez, összevet, megállapít és következtet...

Martos Gábor:
Az igazi Da Vinci-kódok, avagy hajszőkítő és biciklilánc

DANIEL ARASSE: LEONARDO – A VILÁG RITMUSA

Merthogy a tudós szerző – aki azonban, ahogyan ezt már korábbi munkáiban is meg tapasztalhattuk, nemcsak közérthetően, hanem élvezetesen olvasmányos formában tárja elének hatalmas tudásának elemeit – valóban a lehető legteljesebben vizsgálja végig a leonardói életművet: beszél a leghíresebb (öregkori, torinói) *Ónarckép* problémáiról és a mester könyvtárában volt kötetekről; a korabeli itáliai iskola-típusok, az „abaco” és a „scuola di lettere” közti különbségekről és arról is, milyen hátrányt jelentett a művésznak, hogy iskolázottsági hiányai miatt nem ismerte jól a latin nyelvet. Leonardo szövegeinek tanulmányozása nyomán az írásban gyakran és hosszan megnyilatkozó művész íráskészségét is alaposan elemzi, miközben ugyanígy vizsgálja azt a művészi-technikai képzést, amelyet Leonardo Verrocchio műhelyében kaphatott. Az írásos emlékek kapcsán kiemeli, hogy a reneszánsz polihisztor volt az első olyan tudós kutató, akinek a munkajegyzetei fennmaradtak (köztük nem kevesebb, mint hatezer műszaki rajz!), amelyekből megtudhatjuk, hogy Leonardo technikai találmányai között nemcsak a mai biciklihajítás láncáttétele szerepelt, hanem a hajszőkítés receptje is, és bár mindennek nyomán Arasse elismeri, hogy ő volt „az első műszaki értelmiségi”, azt is hangsúlyozza, hogy „Leonardo nem Galilei”, vagyis nézeteit soha nem foglalta semmiféle egységes tudományos rendszerbe. Persze ezt alighanem nehezen is tehette volna, hiszen éppúgy dolgozott-kutatott az optika, mint a mechanika, az áramlástan, mint a botanika, a geológia, mint az akusztika, az anatómia, mint az asztronómia területén – ráadásul, hangsúlyozza Arasse, mindegyiken autodidaktaként. (Nem véletlen, hogy miközben elismeri, hogy Leonardo volt „a modern térképészet létreho-

zója”, hosszan ír az általa készített térképek komoly szakmai hibáiról; érdekes adalék ehhez, hogy annak idején már a *Festménytörténetek* egyik írásba foglalt előadásában is alaposan kielemezte azt, hogy hogyan függ össze a *Mona Lisa* portréja háttérében látható táj Leonardo térképészeti munkáival.) Arasse szerint ráadásul mindezekben a tudományokban, mint ahogy párhuzamosan a művészetében is, Leonardót mindenekelőtt a mozgás, tulajdonképpen a világ mozgása érdekelte (nem véletlen, hogy Marcus Vitruvius Pollio [Kr. e. 80–70 körül – Kr. e. 15 után] római építész eredetileg két külön képen megörökített „ember körben-négyzetben” arány-tanulmányait ő egyetlen rajzba, tehát mintegy „mozgásba hozva” rajzolta át a maga Vitruvius-tanulmányában), vagyis „egy olyan világ képét dolgozta ki, amelyben a tér, az idő, valamint a testek egy »eredeti« mozgás közös termékei voltak”. Leonardónál ugyanis Arasse szerint a természet, az élet és mindenekelőtt a mind-ezekben folyamatosan jelen lévő mozgás a tudós és a művész egységes világképének alapja: „megérteni a világot, de egyben ábrázolni is, ez azt jelenti, hogy megértjük és ábrázoljuk a ritmusát és a törvényeit, amelyek szabályozzák a mozgás törvényeit, »az oszthatatlan idő ütemét«”. Arasse éppen ezért gyakran az ókori filozófusoknak vagy éppen Ovidius *Átváltozások*jának a művészre tett hatását kutatja, beszéljen akár a nem akármilyen szinten zenélő, zenét szerző vagy éppen hangszereket tervező Leonardóról, akár a színházi gépezetek, jelmezek, parókák tervezőjéről (miközben pontosan leírja azt a három színházi előadást, amelyek megvalósításában Leonardo bizonyítottan részt vett, először használva például egy előadásban forgószínpadot). Az udvari látványosságok-

hoz (ünnepek, felvonulások) kapcsolódva tesz említést a művész lovas szobrairól is – amelyek ugyancsak a fejedelmi udvarok nagyságát voltak/lettek volna hivatva szolgálni –, a soha el nem készült (már ha a pár évvel ezelőtti pécsi műanyag-utánzatot nem számítjuk) óriási bronzparipától a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött kis méretű ló és lovas-szoborig (amelyeket ő mindenképpen Leonardo ez irányú munkásságához köt, még ha a saját kezűséget nem is látja okvetlenül bizonyítottnak).

És itt még mindig csak a könyv felénél tartunk... vagy ha úgy tetszik, már, miközben Arasse még (szinte, néhány utalást leszámítva) egyetlen szót sem ejtett Leonardo egyetlen par excellence művészeti alkotásáról sem. Sőt, mielőtt konkrétan erre a területre térne, előbb – mintegy átmenetként a tudományos és a művészi tevékenység között – még alaposan végigvizsgálja a mester festészet- és szobrászat- (valamint zene- és költészet-)elméleti munkáit, elemzi az árnyékkal, a vonallal, a kontúrral és a jellegzetes leonardói sfumatóval kapcsolatos gondolatait, az Alberti-féle perspektíva hatását munkáira, a néhol kézzel elkent festék jellegzetességeit, az egyes motívumok „vándorlását” képről képre, illetve a kettős („pár-” vagy „iker-”)képek leonardói sajátosságát.

Ezek után végre eljutunk a művekig: jönnek sorban a különböző Madonnák; a *Szent Jeromos*; a *Háromkirályok imádása* (utóbbi Botticelli képével összevetve); az *Utolsó vacsora* (amely „Leonardo felfogásában [...] egy egyedüli pillanatba és egyetlen eseménybe sűrítette azt a két aspektust [az epifániát és az eukarisztiát – M. G.], amellyel Krisztus megalapította magát a keresztény vallást; ennek a vallásnak a kezdő eseményét jelenítette meg, azt a kiinduló pillanatot, amely felforgatta a történelem menetét”); a portrék, amelyek kapcsán Arasse hosszasan hasonlítja össze a szemek, a nézés-irányok, a kezek, a mosolyok viszonyait; a *Léda*, amely értelmezése során sok más mellett az is kiderül, hogy korábban hol, mikor, melyik Leonardo-kéziratra rajzon bukkant már fel egy-egy hasonló testforma-részlet; Az *anghiari csata*, ahol ismét hangsúlyosan említődik a Budapesten őrzött vázlatrajz; vagy éppen a *Szent Anna harmadmagával* a maga sok éven át húzódó keletkezéstörténetével, a hozzá készült vázlatok, rajzvariációk, leírások részletes tanulmányozásával, a hasonló festménytípusok, kompozíciós beállítások összehasonlításával.

A kötet végéhez csatolt Függelékben pedig „bónuszként” még két olyan Arasse-írás is olvasható, amelyek Freud felől közelítve elem-

zik Leonardo egyik gyermekkori álmát megörökítő írását, illetve egy (a mai tévékben biztosan csak 18-as karikával mutatható) anatómiai rajzát a szexuális aktusról. Ezenkívül azonban a kötetben gyakorlatilag nem esik szó Leonardo szexuális irányultságáról, mint ahogyan életének – a művek keletkezésére ható életrajzi adalékokon kívül, például hogy mikor hol élt éppen, honnan hová költözött, kinek a szolgálatában állt – személyes fordulatairól sem. Ebből a könyvből például azt senki nem fogja megtudni, hogy Leonardo mikor és hol született – „csak” azt, hogy ki, illetve hogy milyen művész volt... Arasse-t ez érdekelte, ezt tudta, és ezt is írta meg. (Aztán 2003-ban meghalt – és ugyanabban az évben megjelent Dan Brown *A Da Vinci-kód* című könyve... Sorsfordító egy év volt az.)

Daniel Arasse: Leonardo – A világ ritmusa. Typotex Kiadó, Budapest, 2016. Fordította: Marsó Paula, Nemes Krisztina. 424 oldal, 6900 Ft

emlék/ház/tűznézőben

Akinek van, akinek nincs és akinek még lehet...

múzeumcafé
55–56



A MúzeumCafé 55–56. számát keresse

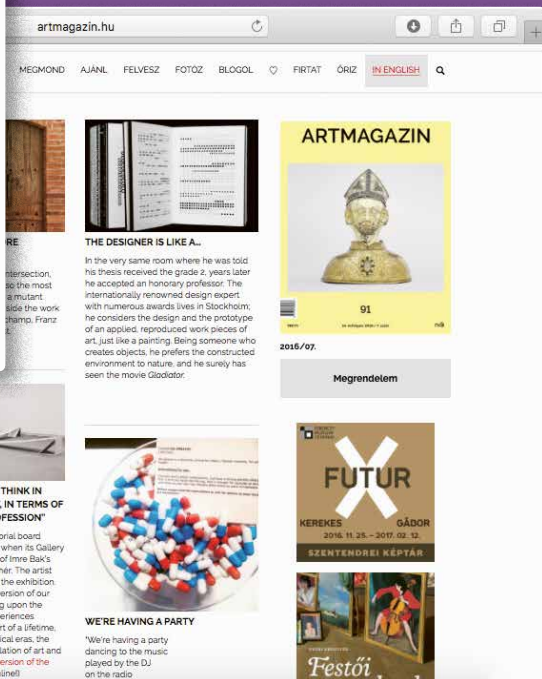
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

irodalom
kultusz és emlékezet

#REPERTÓRIUM

Az Artmagazin és a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának közös projektje, a folyamatosan frissülő online Artmagazin Repertórium, amelyben szerzőkre, a cikkekben tárgyalt személyekre és témakörökre keresve lehet visszanezni a 2016 decemberében éppen 13 éves lap tartalmait.

Köszönjük a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának főigazgatója, Antal Istvánné Edina és munkatársai, Molnár Márta, Milasin Márta, valamint Horváth Takács Balázs közreműködését a Repertórium létrejöttében és gondozásában.



#IN ENGLISH



The English translation of Sándor Hornyik's essay on the intersections of the "art" of Marcel Duchamp and Tamás Szentjóbby is now on Artmagazin Online under the IN ENGLISH tab!

PAUKER® HOLDING az én nyomdám

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



BUSINESS
Superbrands
6x
10.11.12.13.14.15.

MB | MAGYAR
BRANDS
3x '11 '12 '13

Nyomdai munkák:

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
nyomdaipari
vállalkozások

SUSAN SWARTZ
SZEMÉLYES UTAK
PERSONAL PATH

2016. DECEMBER 10. – 2017. JANUÁR 29.
LUDWIG MÚZEUM BUDAPEST