

# ARTMAGAZIN

nka



16. évfolyam, 2018 / 7. szám, 980 Ft

## ESSZÉ

György Péter:  
Festő voltam, szerettem a festészetet  
Birkás Ákos önarcképei

8 — 14

## KIÁLLÍTÁS

Horváth Gyöngyvér:  
Frida, avagy a fájdalom domesztikálása

26 — 29

## TANULMÁNY

Dobó Gábor, Szeredi Merse Pál:  
Folyóirat-szerkesztők köztársasága  
Hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar  
történelmi avantgárdban

48 — 57



Élmény!  
Minden tekintetben.



**Verdi: A két Foscari**  
2018. november 27.

[mupa.hu](http://mupa.hu)

Stratégiai  
médiapartnerünk:



Stratégiai  
partnerünk:

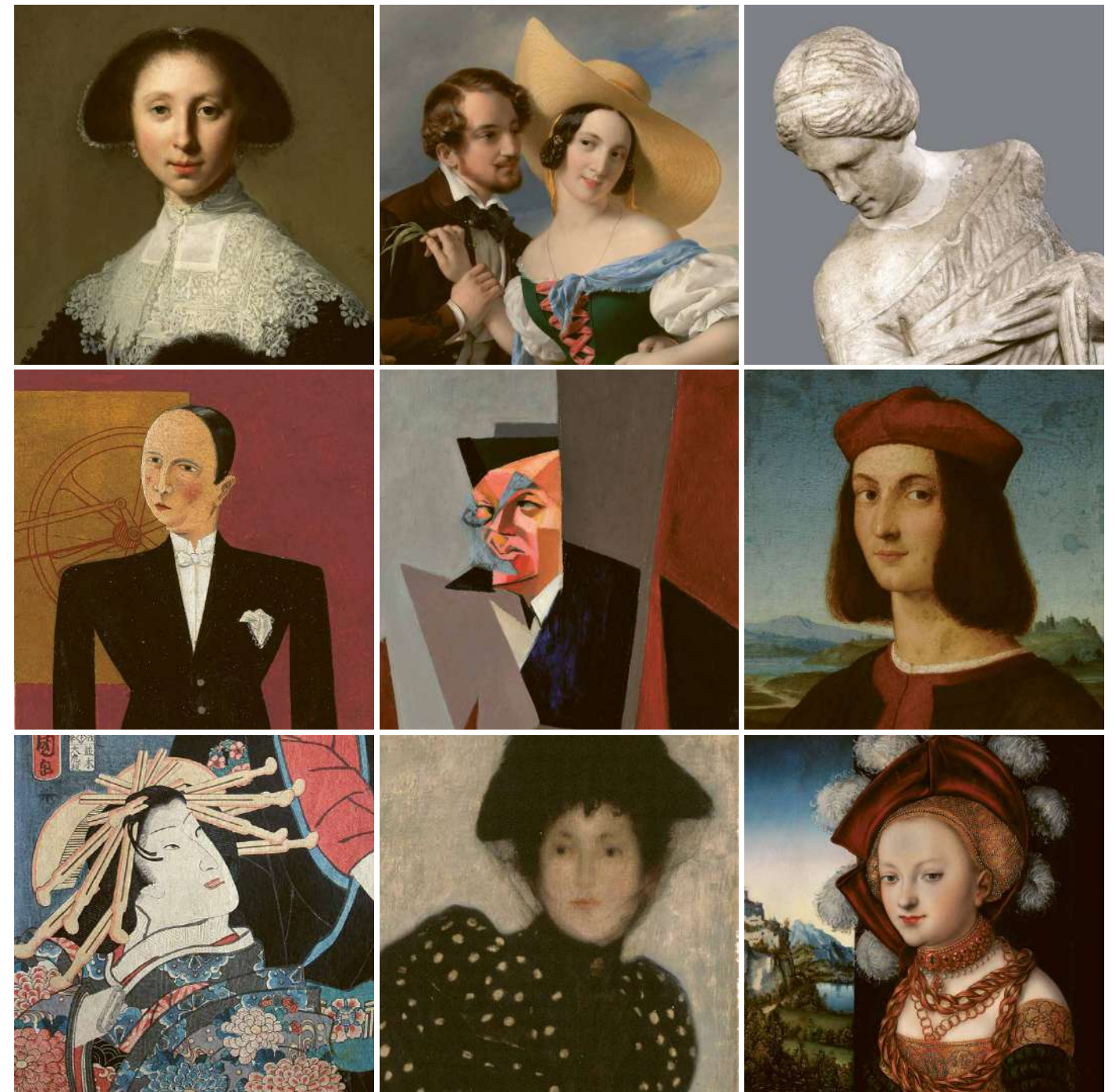


A Müpa támogatója  
az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Müpa jegypénztáraiban, valamint online a [www.mupa.hu](http://www.mupa.hu) oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331

# LEGYEN A BARÁTUNK!



KULISSZATITKOK, KULTURÁLIS CSEMÉGÉK ÉS UTAZÁSOK A MŰVÉSZET LENYŰGÖZŐ VILÁGÁBAN.  
További információ: [szepmuveszeti.hu/baratikor](http://szepmuveszeti.hu/baratikor)

BARÁTI KÖR



M|N|G

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA  
HUNGARIAN NATIONAL GALLERY





E számunk szinte minden cikke alapkérdéseket feszeget, még a látszólag ártalmatlanabbak is. Az, hogy mik a történések egy múzeum terében, hogyan kerülhet abba egy festő, főleg, ha a művészeti határátlépések korában (amikor a valódi határátlépés egyébként épp lehetetlen vagy nagyon megnehezített) nem akarja megvárni, amíg mások belehelyezik, egy festő számára alapkérdés. Birkás Ákos erre olyan választ adott, ami a korszellemnek éppúgy megfelelt, mint saját, úgy is mondhatnám operai hagyományainak (édesanyja, mostohaapja révén az Operaház központi szerepet játszott családjuk életében) és többnyire vitriolos humorának. Azon is muszáj elgondolkodnunk, mik lesznek fontosak egy-egy nehéz élet helyzetben, vagy épp mi adhat reményt, aztán vigaszt, amikor visszafordíthatatlanná válnak dolgok. Pontosabban, amikor szembesülni kell azzal, hogy visszafordíthatatlanok. És azzal is számolnunk kell, mi marad valaki után, és azzal mit kezdenek a következő generációk.

Az is érdekes kérdés, min múlik, hogy egy művész merrefelé hajlik, milyen módszereket választ, hogy Lesznai Annát idézve, rendbe tegye a világnak egy kis, kimetszett darabját. Építkezik vagy rajzol? Úgy alkotja meg a saját világát, mint egy feltekert szőnyeget, amit ő gurít ki, vagy geometrikus jelek rendszereként, esetleg egyre inkább ugyanúgy, mint amilyen a valódi világ, csak a nagyon bonyolultan bepörgetett jelrendszerek segítségével szinte megszólalásig hasonlóra teremtve?

És akkor a gyűjtőkről (legyenek akár magán-, akár közfeladatot ellátó műzeumi emberek) még nem is beszélünk, hogy ők mit és miért gondolnak megőrzésre méltónak.

Mi lesz tehát velünk a halálunk után, mi marad a mögöttünk állókra, ők mit és hogyan őriznek meg belőlünk, ehhez tudunk olvasóinknak megint csak adalékokkal szolgálni és olyan, szó szerint konstruktív példákkal, mint amilyen az az ostendei kiállítás, ami még részletesebben leírt európai összefüggésrend-

szerbe helyezi például Kassák Lajos művészetét (akinek itthoni újraértékelésén tavaly három kiállítás is dolgozott). De újraértékelhetjük az ötvenes évek itthoni művészetét is, most épp a grafikát, egy most látható miskolci kiállítás kapcsán, és olvashatunk a rendkívül ellentmondásosnak nyugodtan nevezhető Bortnyik-életmű egy központi műfajáról is, pontosabban az ezt feldolgozó könyvről. És az is jó gyakorlat az örökséghez való viszonyunk felélénkítésére, ha egy Bécsben élő magyar szemével nézünk rá. Például a valaha Moszkva térinek nevezett metrókijárat emblematikus legyező formájára. Rög-tön megnyugodhatunk, a művészek csodálatosan kiszámíthatatlanok. Sose tudhatjuk, miből mi lesz általuk. Csak az biztos, hogy valami, ami az által é, hogy mi nézzük.

t.t.

## Impresszum

**Főszerkesztő:**  
Topor Tünde  
topor@artmagazin.hu

**Szerkesztő:**  
Szikra Renáta  
szikra@artmagazin.hu

**Olvasószerkesztő:**  
Lukács Annabella

**Lapigazgató:**  
Tormási Anita  
tormasi@artmagazin.hu

**Lapterv:**  
Horváth Csilla

**Borítóterv:**  
L<sup>2</sup> — l2studio.co

**Artmagazin Online:**  
Lépcold Zsanett  
Szilágyi Róza Tekla

**Lapunk szerzői:**  
Dobó Gábor  
Dunai Andrea  
Ébli Gábor  
Forgács Éva  
György Péter  
Horváth Gyöngyvér  
Lépcold Zsanett  
Martos Gábor  
Mélyi József  
Sághy Marianne  
Szakács Béla Zsolt  
Szeredi Merse Pál  
Szikra Renáta  
Szilágyi Róza Tekla  
Topor Tünde  
Weiner Sennye Tibor

**A címlapon:**  
Címlapunkon Kassák Lajos: *Színpadterv*, 1924–1926 k., magántulajdon  
A Galerie Minotaure, Párizs jóvoltából  
Fotó © Galerie Le Minotaure

Cikkünk a 48. oldalon

**Felelős kiadó:**  
Einspach Gábor  
einspach@artmagazin.hu

**Stratégia:**  
Winkler Nóra

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

**Alapították:**  
Einspach Gábor  
Topor Tünde  
Winkler Nóra

**Megjelenik havonta.**

**Nyomdai munkák:**  
Pauker Nyomdaipari Kft.

**CTP szaktanácsadás:**  
Miklós Árpád

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

**ISSN 1785-30-6**

**4 – 5**      **ARTANZIX**

**6 – 7**      Kiállítás  
**Szikra Renáta: A TUDATLANSÁG KIÜZETÉSE**

**8 – 14**      Esszé  
**György Péter: FESTŐ VOLTAM, SZERETTEM A FESTÉSZETET**  
**Birkás Ákos önarcképei**

**16 – 19**      Kiállítás  
**Lépcold Zsanett: KETTŐS LÁTÁS**  
**Andreas Fogarasi a Vintage-ban**

**20 – 25**      Kiállítás  
**Mélyi József: AZ ÖTVENES ÉVEK BÉLYEGE**  
**Szocreál grafikák Miskolcon**

**26 – 29**      Frida  
**Horváth Gyöngyvér: FRIDA, AVAGY A FÁJDALOM DOMESZTIKÁLÁSA**

**30 – 33**      In memoriam  
**Szakács Béla Zsolt: IN MEMORIAM SÁGHY MARIANNE**  
**Sághy Marianne: ÁTLÉNYEGÜLÉS – Maria de Faykod keresztútja**

**34 – 39**      Esszé  
**Weiner Sennye Tibor: A CIPRUSLOMBOT SZELLŐ HAJTJA SZÉT**  
**Békássy Ferenc és egy meg nem épült kápolna**

**40 – 41**      Kiállítás  
**Topor Tünde: ORNAMENTALIZMUST? AZT!**  
**A balatonfüredi Lesznai-kiállítás egyik képe kapcsán**

**42 – 47**      Interjú  
**Ébli Gábor: MAGÁNGYÚJTÁS VAGY INTÉZMÉNYESÜLÉS?**  
**Beszélgetés Szöllösi-Nagy Andrással**

**48 – 57**      Tanulmány  
**Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál: FOLYÓIRAT-SZERKESZTŐK KÖZTÁRSASÁGA**  
**Hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar történeti avantgárdban**

**58 – 63**      Gutenberg-galaxis  
**Forgács Éva: A REKLÁM HELYE**  
**Bakos Katalin: Bortnyik Sándor és a Műhely. Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938)**

**Dunai Andrea: DÖNTÉSEK**  
**Kovács Ágnes: A hajlított kalap. Elhurcolt magyar műkincsek**

**Martos Gábor: EGY ÉPÜLET, ÉS AMI MÖGÖTTE (BENNE) VAN**  
**Ziegler Ágnes: A brassói Fekete templom – Reformáció és renováció**



> 5



> 42



> 22



> 16



> 13



> 6

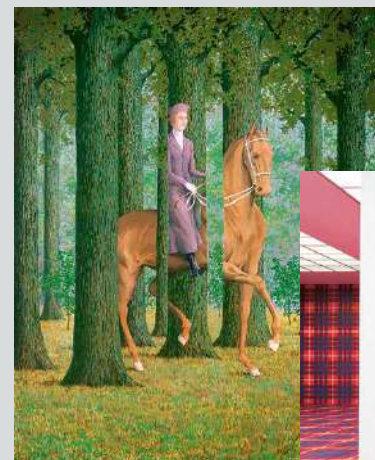


> 49





**Kentucky Route Zero, Act II, A Forest**  
A művész és a Thomas Dane Gallery jövőtől  
© Cardboard Computer



**René Magritte:**  
*Le Blanc Seing*, 1965  
A National Gallery of Art  
(Washington) jövőtől



**Balra és fent Anthea Hamilton: *The New Life*,  
kiállításentriörök a Secessionban**  
A művész és a Thomas Dane Gallery jövőtől  
/ Fotó: Sophie Thun



**Santo Stefano Rotondo**  
Forrás: Róma Községi Oldala



**Edward Burne-Jones: *A veszedelmes fej*  
(*The Baleful Head*), 1885, gouache, papír,  
153 x 129 cm, Southampton City Art Gallery**

## MŰVÉSZI VIDEÓJÁTÉKOK?

A technológia és a művészet fúziójaként is tekinthetünk a videójátékokra, legalábbis a Victoria & Albert Museum új kiállítása ezt sugallja. A kortárs játéktervezés új generációjának munkásságába nyerhetünk betekintést, ahol manapság a független tervezők számos más kreatív tudománnyal – például újmédia művészekkel és kortárs zeneszerzőkkel – együttműködve dolgoznak. A felsorakoztatott játékarzenálon megfigyelhetjük, hogy a tervezői attitűd változásával miként alakult a játékok dizájnja a 2000-es évek közepe óta, illetve hogy a művészet mely területei inspirálták leginkább tervezőiket. René Magritte képünkön is szereplő *Le Blanc Seing* című műve például a Kentucky Route Zero számítógépes játék egyik jelenetének előképe. A festményen egy nő lovagol keresztül az erdőn, és a körülötte lévő fák változva, hol előtte, hol mögötte jelennek meg. Az alkotáson látható illúzió hatott a mágikus, 3D grafikai trükkkel alakított jelenetre, interaktív homage-t hozva létre. A realista kalandjáték tervezői egyébként is széles tárházból merítettek, a játékra szabták a brutalista építészet stílusjegyeit, Arthur Miller klaszikusának, *Az ügynök halálának* díszleteit, sőt William Faulkner regényeinek groteszk karaktereit is. (L. Zs.)

**Videogames: *Design/Play/Disrupt*,  
Victoria & Albert Museum, London,  
2019. február 4-ig.**

## SKÓT KOCKA ÉS MOLYLEPKÉK

Anthea Hamilton skót kockába öltöztette a bécsi Secession központi kiállítóterét. A terem építészeti megoldásainak szabályosságára, a természetes fényt beeresztő plafonablakokon végigfutó négyzetárcsra válaszoló skót kockás burkolatot és tapétát csak fényes fekete próbababa-szobrok, hatalmas plüsslepkék és fémkeresztek törlik meg. Hamilton 2016-ban a nyugati művészeti világ egyik legnevesebb díja, a Turner Prize jelöltje volt – most első bécsi egyéni kiállításán a divatvilág iránti vonzalmát, valamint a transzformációk iránti érdeklődését fogalmazta bele a stílusosan a teljes kiállítóteret átalakító, kifejezetten erre a helyszínre készített totális installációba. Az intenzív színek és csíkok, kockák lüktető ritmusa garantálja a pszichedelikus térélményt, amelyben majdnem természetesnek tűnnek a hanyagul szétszóró óriáslepkék, teknősbékák és arctalan divatbábok, köztük például a fekete lebernyeget viselő alak, akinek a lábánál lila káposzta hever. Mintha egy olyan darab díszletben járnánk, aminek a története még elmondásra vár. A Secession épületébe lépve a bejáratnál szemközti üveglakokon keresztül rögtön a skót kockás terembe látunk, ezért biztosan kevesen vannak, akik az intézmény párhuzamosan futó tárlatai közül nem ezt járják be először. (Sz. R. T.)

**Anthea Hamilton: *The New Life*, Secession, Bécs, 2018. november 4-ig.**

## VÉRSZEGÉNY MŰZSÁK?

Negyven éve rendeztek utoljára kiállítást a Tate-ben a britek viktoriánus kedvencének, Edward Burne-Jonesnak, úgyhogy októbertől várhatóan hosszú sorok kígyóznak majd a bejáratnál, hogy a több mint száz mű között olyan híres sorozatokat láthassanak együtt, mint Csipkerózsika vagy Perszeusz története. Ez utóbbi monumentális sorozat egyébként az egykori miniszterelnök (később külügyminiszter) Arthur James Balfour megbízására készült, aki saját rezidenciáján ablakokat falaztatott be és ajtókat cserélt, hogy elférjen a tíz festmény. Becses kincseit a Downing Street 10.-be is magával vitte, de egyes kormánytagok tiltakoztak az ellen, hogy ilyen „vérszegény, férfiatlan” alakok között kelljen a búr háború eseményeit és az oktatási reformot megvitatni. Ez azonban mit sem ártott a sorozat népszerűségének. Képünkön a győztes Perszeusz egy ügyes cselrel a kútban tükröződve mutatja meg Andromédának a levágott Meduzafőt, nehogy kővé változzon a rátekintő lány. Aranykorok idilli ötvözet, ahogy az antikvitás híres szerelmespárját egy középkori édenkert veszi körül, az elmaradhatatlan almafával. Burne-Jones preraffaelita festőbarátaihoz hasonlóan idegenkedett az ipari forradalom szép új világától, magát és rajongóit középkori legendák és mitológiai történetek mesevilágának újratemtésével kárpótolta. Hogy esképízmusa mennyire aktuális ma is, azt lemérhetjük azon, hogy a *Trónok harca* vagy a *Gyűrűk Ura* képi világa milyen sokat köszönhet Burne-Jones hallatlan precizitással kidolgozott fantáziabirodalmának. (Sz. R.)

**Edward Burne-Jones, Tate Britain, 2018. október 24. – 2019. február 24.**

## RÓMÁT LÁTNI

A Római Magyar Akadémia a Triesztben működő Poetriconart start up software house-zal együttműködésben olyan háromnyelvű (magyar, olasz, angol) „virtuális útikönyvet” készít elő, amely a több évszázados római magyar jelenlét ma is látható vagy éppen már láthatatlan nyomait fedi fel a városba látogatók előtt. Hogy minden út Rómába vezet, ezt évszázadok óta tudjuk mi magyarok is, nemhiába igyekezett művészeink színe-java is élete során legalább egyszer, de inkább többször eljutni Rómába. Akár az antik romok, akár a reneszánsz művészet vagy egyszerűen csak a dolce vita vonzotta őket: Rómát látni, meg tapasztalni hozzátartozott és remélhetőleg még ma is hozzátartozik a klasszikus műveltséghez. A jövő év tavaszától elérhető mobilalkalmazás ingyenes hozzáférést kínál majd egy speciális várostérképhez, amin könnyen beazonosíthatók a magyar vonakozású római emlékek (hely)ek. A két ország közös kulturális értékei iránt érdeklődő turistáknak csak regisztrálniuk kell, hogy aktiválhassák a navigációs útvonalakat és hozzáférhessenek az adott helyekre vonatkozó történelmi információkhoz, illetve multimédiás tartalmakhoz. (Sz. R.)



Szikra Renáta

# A TUDATLANSÁG KIÜZETÉSE

Női dolgozószobába készült ez az örökké aktuális allegória, Isabella d'Este magánszentélyébe, a Castello di San Giorgióba. A studio műfaja a 15. században jött divatba; ez a helyiség volt hivatott arra, hogy ott olvasson, levelet írjon, vagy esetünkben a férje, Federico Gonzaga humanista udvarába érkező tudósokkal és művészekkel társalogjon a szoba lakója. A mantovai várkastély úrnője két festményt is rendelt ide a hatvanas évek óta az udvar szolgálatában álló idős Andrea Mantegnától, aki a *Parnasszussal* 1497-re, a képünkön látható *Minervával* 1502-re készült el. A studio dekorálása egyébként csaknem két évtizeden át tartott, így az újabb festőgeneráció, például Correggio is hozzájárult az allegóriák sorozatához, melynek központi témája, hogy miként győzedelmeskedik az erény a bűnök felett. Minerva, a bölcsesség és tudomány lánzsás istennője váratlanul toppan a színpadra, és szinte kisöpri a döbbsent, egymás hegyén-hátán torló, botladozó fura alakokat egy különösen szép kertből, aminek őre a bal oldalon ágaival fenyegetően hadonászó, embert formázó fa. A félszerzetek között van majomarcú, félmel-lű, sárkányfejű vagy patás porontyait a melléhez szorító szépséges asszony és kentaur, valamint torz, bamba emberalakok, akik csinos fejpántjukon hirdetik, hogy mely bünt személyesítik meg. A kép szélén például a Kapzsiság és a Hálátlanság cipel egy koronás idiótát, a Tudatlanságot. Fent a felhőkoszorúban álldogálnak a sarkalatos erények. Az Igazságosság, a Bátorosság és a Mértékletesség tisztességtől egykedvűen figyelni a tomboló Minervát, a negyedik, az Okosság pedig befalazva várja, hogy őt is kiszabadítsák – rá csak egy szalagon kigyózó segélykiáltás hívja fel a figyelmet a kép jobb szélén. Minervát a rajban repülő, fantasztikus lepkeszárnyat vagy bagolyárlarcot viselő harcias kis puttók, „Minerva baglyai” segítik. Drámai színpadi cselekménybe csöppenünk, az alakok szoborszerű megformáltsága, a mozgás-

formák és érzelmek változatossága szándékos és éppúgy a mesterségbeli tudás bizonyítéka, ahogy a tökéletesen alkalmazott perspektíva is. A díszlet a reneszánsz kertek rejtőzködésre is alkalmas, nyitott tetejű lugasa, a citrom- és narancsfákkal ékes nyírott sövényfalak, háttérre pedig a távolba vesző lankás, lombard táj.

A londoni National Gallery kiállítása az érett reneszánsz két nagy alakja, a sógorként együtt dolgozó és egymásra kölcsönösen ható Mantegna és Giovanni Bellini életművét veti össze. Az értelem és érzelem skáláján mindent elhelyezni képes londoni közegben Giovanni Bellini lesz az új, érzelmmel telített alakok, atmoszferikus, lírai tájak mestere, míg az antik szobormaradványokat is tudományos alapos-sággal tanulmányozó Mantegna a szárazabb festői stílus intellektuálisabb beállítottságú, a perspektívát már tökéletesen ábrázoló képviselőjeként jelenik meg.

Mantegna a Gonzaga-udvarban személyesen is találkozott a reneszánsz művészet nagy teoretikusával, az építész Leon Battista Albertivel, akinek írásai már addig is nagy hatással voltak rá. Adottsága, tehetsége és szerzett műveltsége révén Mantegna tökéletes példája Alberti ideális festőjének, a *pictor doctus*nak, akitől Alberti, mint az festészetéről szóló traktátusából, a *De picturából* (1436) kiderül, elsősorban a matematika, a perspektíva tudományában való jártasságot várta el, illetve az invenciót, ami alatt nem valamiféle művészi szeszélyt értett, hanem a természet okos megfigyelését.

Képünk tanúsága szerint Mantegna mindezekből ötösré vizsgázott, de az olyan bizarr részletekben, mint az antropomorf fa melléből fakadó ágak, a képzeletbeli nyelven írt idézet vagy a felhőkből kirajzolódó nevető arc mégiscsak megnyilvánul némi művészi szeszély.

**Mantegna and Bellini, The National Gallery, London, 2019. január 27-ig.**

Andrea Mantegna: *Minerva kiüzi a Bűnöket az Erény kertjéből*, 1500–1502 k., tojástempera, vászon, 159 x 193 cm, Musée du Louvre  
© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot



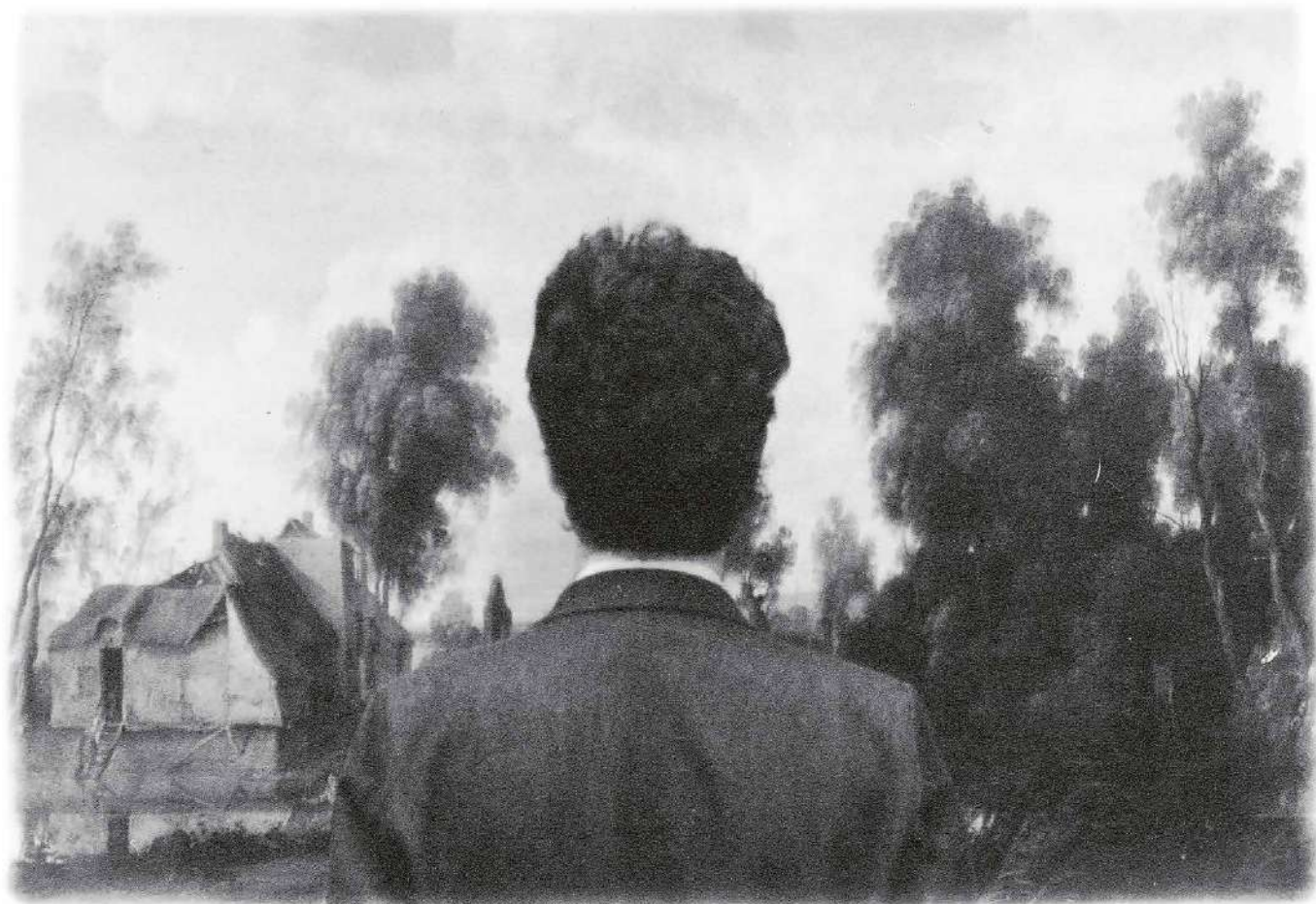


„Festő voltam, szerettem a festészetet, tulajdonképpen ragaszkodtam is hozzá, de nem lehetett. A festészet a hatalom diskurzusához tartozó nyelvezet volt, ez volt a baj. Akármit mondott is az ember a festészet nyelvén, az valahogy az akkori politika-értelmisségi párbeszéd része lett, egyszerűen azért, mert a kultúrpolitika akceptálta a festészetet, mint nyelvet.”<sup>1</sup>

György Péter

# FESTŐ VOLTAM, SZERETTEM A FESTÉSZETET

## Birkás Ákos önarcképei



Kép és néző B. Á. (Jan Wildens), 1977–78

„Az egész művészettörténet egy halott ügy”<sup>2</sup>

Birkás Ákos ugyanolyan távolságot tartott az ideológiai doktrínák meghatározta avantgárdtól, mint az esztétikai fogalmakat újratermelő intézmények által fenntartott kiváltságos, diplomákkal igazolt hivatásrendek otthonosságába zárt „nagy művészettől”. 1959 és 1965 között járt a Főiskolára, Főnyi Géza volt a mestere, akinek hosszú évtizedekig tartó munkássága akár független is lehetett volna a Főiskola-Művészeti Alap-Képzőművészek Szövetsége által teremett művészeti világtól, de mégiscsak annak lett egyik reprezentatív, meghatározó figurája. Birkásnak pedig – élethosszon át – az egymástól elválaszthatatlan művészi és morális függetlenség volt a döntő kérdés, ami nem jelentette azt, hogy ne figyelte, követte volna nyomon a kortárs művészet divathullámain, ne értette volna *tökéletesen*, hogy a korszellem, a *Zeitgeist* miként vált olykor pillanatok alatt módosuló divatok, átváltozások parádéjává, melyekről tudomást vett ugyan, de nem alkalmazkodott hozzájuk.

Tíz évvel a Főiskola elvégzése után, *saját* addigi festészetét is kényszerű és határozott kritikával kezelve, három éven át fényképeket készített a Szépművészeti Múzeumban. A múzeumot ezekben az években (is) Garas Klára igazgatta, aki fölényesen ismerte a művészet- és múzeumtörténet összefüggéseit, de ugyanúgy,

mint a múzeumi művészettörténész elit jelentős részének, kevés kapcsolata volt a kortárs kultúrával, illetve művészettel. Azaz, a Szépművészeti úgymond csendes, finoman elkülönült hely volt, éppúgy kívül a Kádár-korszak mindennapjain, mint művészeti „küzdalmen”, a politikával kapcsolatba hozható művészet műalkotásokon túli kollektív akcióinak szubkultúrájához pedig végképp nem volt semmi köze. A legideálisabb hely volt tehát Birkás számára, aki ugyan (részben komolyan, részben talán a beszélgetés hevében) halott ügynek tekintette a művészettörténetet, de okkal látta felfedezésre, azaz értelmezésre váró terepnek a múzeumot magát. Semmi sem lehetett volna magától értetődőbb a művészettörténet művészet általi kritikájához, mint az igencsak végiggondolt, sajátos kapcsolatteremtés a nagy művekkel, tehát a megingathatatlanak tűnő múzeumi kánonnal.

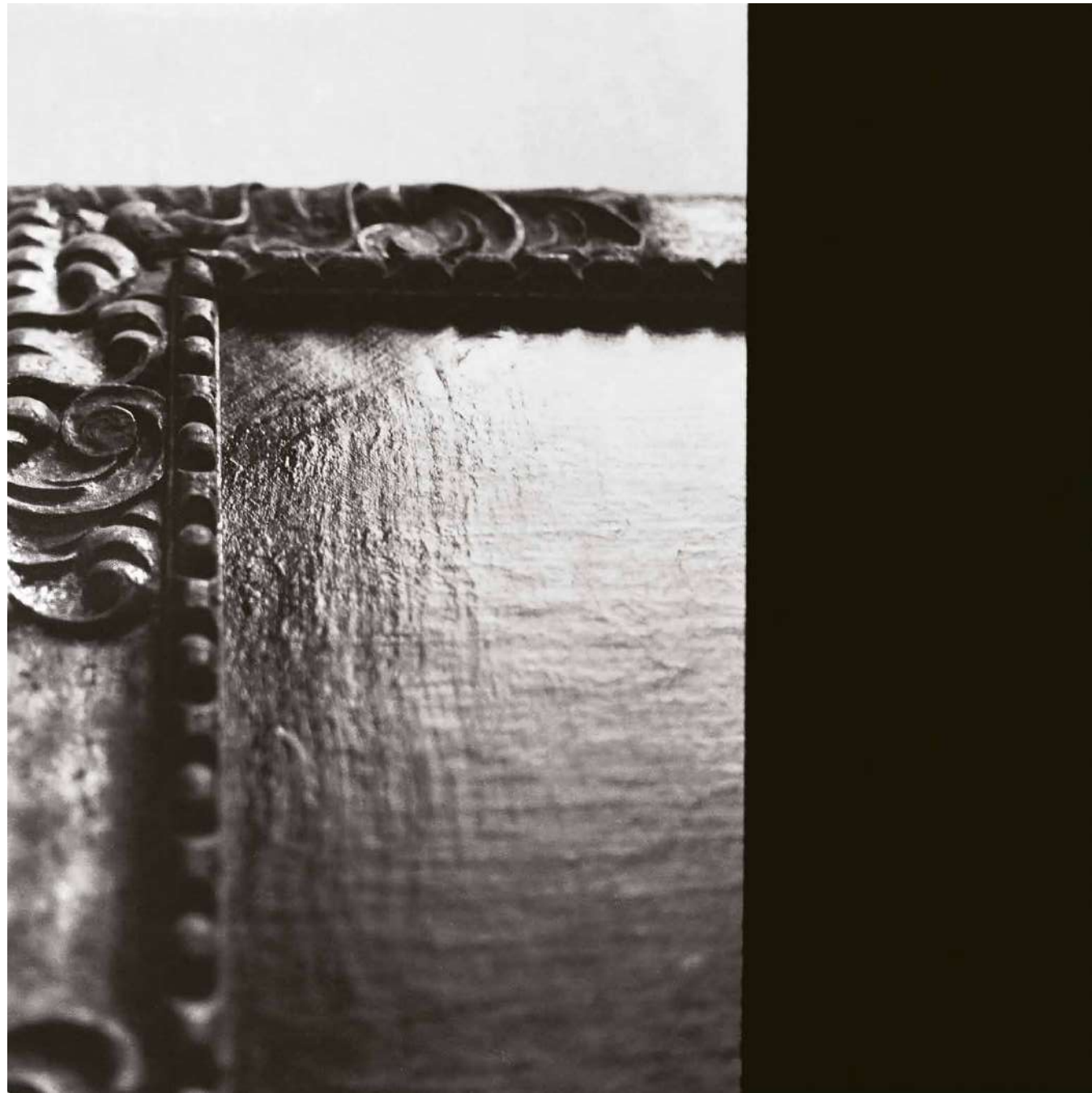
S ehhez a fotográfia tűnt a legmegfelelőbb médiumnak. Részben azért, mert azokban az években, évtizedekben a fényképek – egyszerűen szólva – betolakodtak a művészettörténetbe, azaz ugyanakkor ért véget a professzionális fotótörténet úgymond „saját” műfajainak magától értetődősége, amikor a konceptuális, képzőművészek által teremett fotográfiák feltűnése a múzeumokban majdhogynem gyakoribb, elfogadottabb lett, mint a narratív figuratív, vagy sokszor már üresnek tűnő absztrakt

táblaképek: azaz az új fogalmára<sup>3</sup> oly sokat adó korszak mediális fordulata<sup>4</sup> megkerülhetetlennek tűnhetett. Birkás 1975 és 1978 között készítette fotóit a Szépművészeti Múzeum épületéről, termeiről, a falakon lévő képekről, saját magáról ugyanott, néha historikus festői szerepben, majd nem évre ugyanakkor, amikor Cindy Sherman – 1977 és 1980 között – a *Film Stills* fotósorozatát, amelynek, eltérő szerepekben ugyancsak ő maga volt a szereplője, s persze operatőre, rendezője. Azt hiszem, kevés dolog figyelemre méltóbb, mint azok a párhuzamosságok, amelyek azt bizonyítják, hogy a *Zeitgeist*, igazán komoly földrajzi és kulturális, politikai távolságok ellenére is, létezhet. Mindketten sorozatokat hoztak létre – azaz végül is absztrakt filmeket –, mindössze más szerepekben tűntek fel saját munkáikon. Birkás a festőt játszó önarcképeit kamerával készítette el – *Önarcképfestés kamerával* –, s egyetlen „aprósággal” kérlelhetetlen pontossággal tette láthatóvá és nyilvánvalóvá, hogy mit is jelent számára *mégis* annak a művészettörténetnek egyik szereplőjeként létezni, amelyet, lám, halottnak nevezett. Az *Önarcképfestés* negyedik sorozatának hat képe – amelyben a festő a kamerát használja tükörnek, azaz csak *alakítja* az egykor a tükörbe pillantó, majd onnan a képére visszatekintő festőt – két habitust mutat be. Az összehúzott és tágra nyílt szemű képek két eltérő szerepre utalnak.



Önarcképfestés kamerával. Képek a 4. sorozatból, 4. és 6. kép, 1977–78





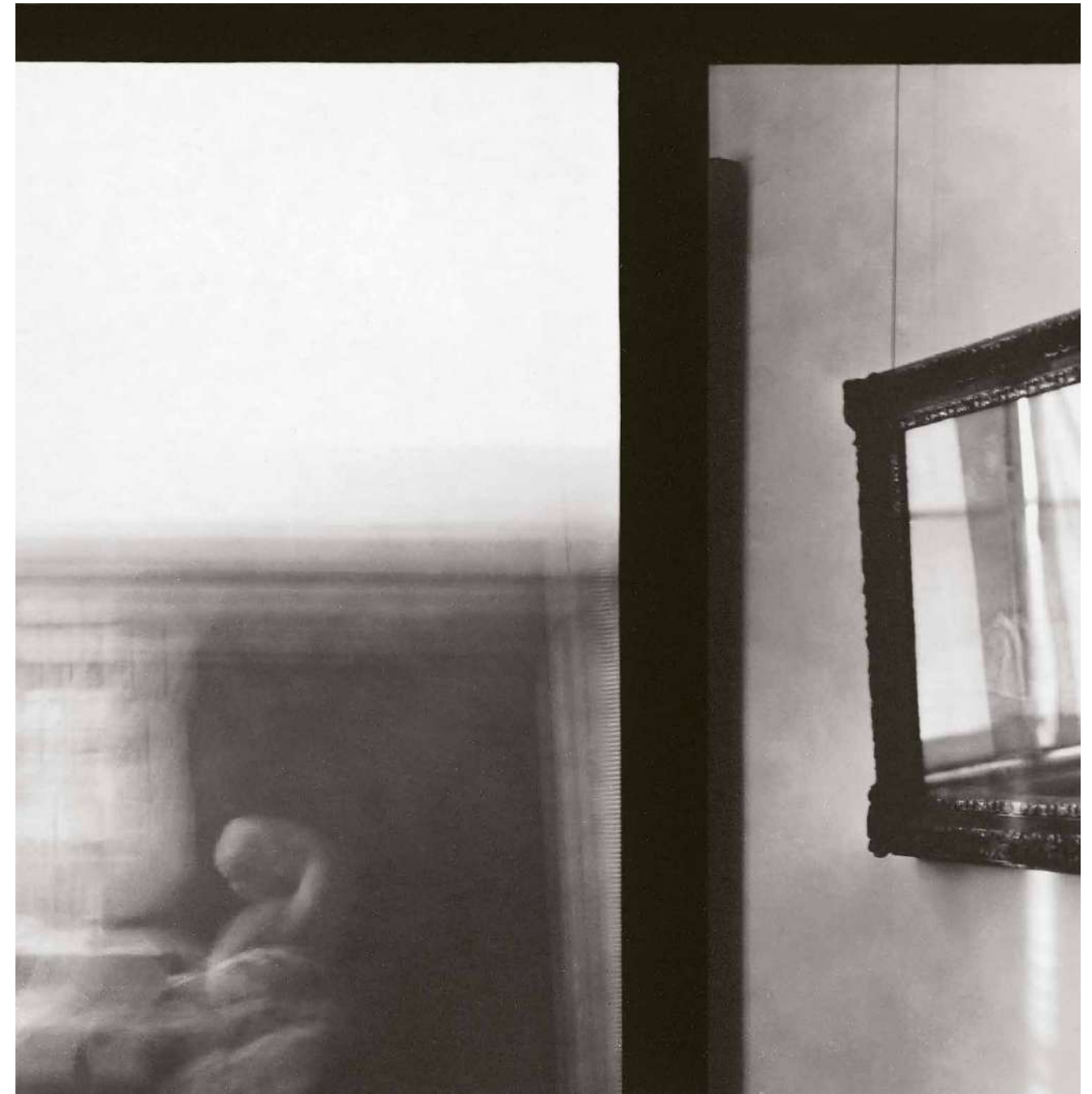
Tükrözés/Tükröződés – A filmszalag sétája a múzeumban 8.  
Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben, 1976

Az előbbi a gyanakvás, tehát a festői szerep kritikájának, míg az utóbbi annak a naivnak tűnő, magától értetődőségében létező esetét mutatja be. Mit jelent festeni? Mit jelent festőt alakítani? Miként érthetjük, ha egy festő maga saját magát festőként ábrázolja, ráadásul nem egy festményen, hanem egy, a festői szerepet imitáló fotográfián. „A festő egy kicsit elhátrál a képtől. Egy pillantást vet a modelljére, tán az utolsó ecsetvonásra készül, de lehet, hogy még az elsőt sem húzta meg. Az ecsetet tartó keze nincs messze a palettától, most mozdulatlan a vászon és festék között. Ezen az ügyes kézen

*megakad a tekintet, egyszersmind meg is pihen a félbeszakadt mozdulaton. Az ecset finom hegye és az acélos tekintet között bontakoztatja ki a látvány a teljes terjedelmét.*<sup>25</sup>

Mínta Birkás némi iróniával Foucault 1966-ban megjelent *A szavak és a dolgok* című, kor-szakot teremtő könyvének első fejezetét, *Az udvarhölgyeket* festette volna meg, Velázquez *Las Meninas*-ról szóló, művészettörténeten messze túli elemzésének szövegét. Birkás Ákos esetében bármi előfordulhatott, akár az is, hogy ekkor már rég olvasta Foucault könyvét, amiről azokban az években a magyar társa-

dalomtudomány még alig hallott, amint az is lehet, hogy – hasonlóan a Cindy Sherman-párhuzamhoz – egyszerűen ugyanazon az imaginárius térképen, ugyanazon a „turistajelzésen” haladt, a reprezentáció, tehát az objektívalódott identitás zavarának, gépezetének kiismerhetlenné válását jelző ösvényen. Foucault egy nagy, legendás képet használt saját írói szerepének archeológiáját feltárandó, Birkás pedig egy nagy intézményt – ugyanarra a célra. Velázquez képén az ábrázolás alanya láthatatlan, Birkás fotográfiáján, az ábrázolás történetének kritikáján, az önarckép jelentésének



Tükrözés/Tükröződés – A filmszalag sétája a múzeumban 3.  
Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben, 1976

kiürülése tűnik élénk, annak a nagy modernizmus kora alatt érvényes megfelelésnek az eltűnése, amely szerint az általunk alakított szerep, s az önmagunk lényegéről való elképzelésünk között szoros és jól látható összefüggés van. Birkás éppolyan magától értetődő evidenciának tekinti a felbomlás reprodukálását, mint amilyen tévesen igaznak tűnt az önazonosságunk stabilitásába vetett reményünk. Az önarcképfestészet művészettörténeti paródiája persze csak a fényképsorozat egyik értelmezési lehetősége, s talán a könnyebb, jobban felismerhető és azonosítható.

A másik, a lázadás. „A végsőig elmenni nemcsak ellenállás, hanem szabadjára engedés is. Kénytelen vagyok érezni a személyem, amennyiben ez valami érthetetlennek az érzése. Kénytelen vagyok néha olyan dolgokról írni, amelyeket nem egészen értek, de pontosan azt bizonyítják, ami önmagamnál erősebb bennem.”<sup>26</sup>

Ez a sorozat része lett a Birkás-életmű egyik legdöntőbb részének, az 1986–1999 között készült absztrakt *Fejeknek*, illetve a kép vertikális tengelyében kettévágott, két fél arcból összeállított dupla portréknak, amelyek mind visszautalnak ezekre a fényképekre; valamennyien önma-

gunk megteremtésének, az Én hermeneutikájának beláthatatlan bonyolultságára mutatnak rá, önmagunkkal való azonosságunk élettörténetünk alatti felbomlásának, átalakulásának, újrakonstruálásának kényszerére<sup>7</sup>.

A fegyelmetlenül túrt mélységes bizonytalanság és a rendezett kulturális tér összefüggései is egyértelműek, tehát a múzeum minden, csak nem véletlen találkozás – (a boncasztalon). A nagy művészet kivételes festményei – így Goya, Claude Lorrain, Corot, Zurbarán – inkább diszletek, hol felismerhető, hol majdnem azonosíthatatlan hátterek – mintsem





Kép és néző B. Á. (Pierre Mignard), 1977–78



Kép és néző 5. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben, 1978–79



Kép és néző 6. Felvételek a Szépművészeti Múzeum kiállítótermeiben, 1978–79

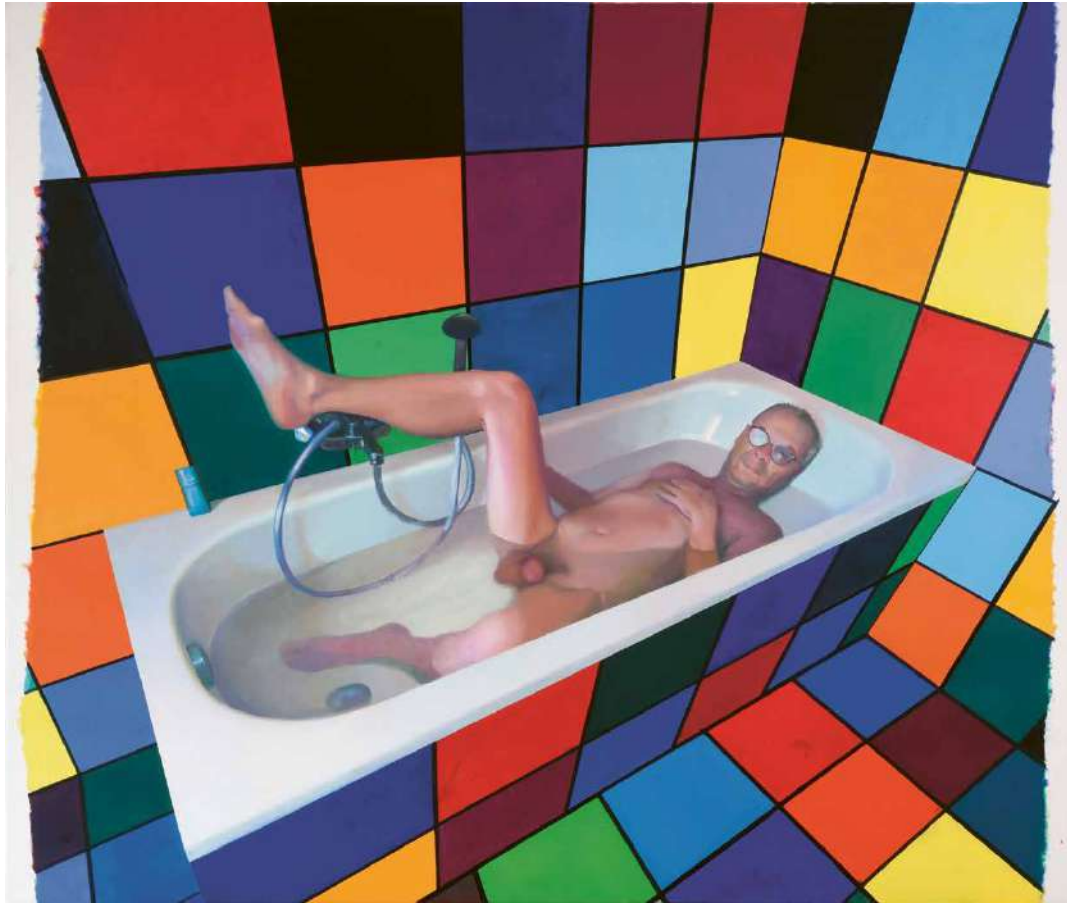
a „múzeumi séta” célpontjai. A *Kép és néző 6.* című fotográfián Birkás – ha nem tévedek, lévén háttal a kamerának – térdel Zurbarán *Inmaculada Concepción* című képe előtt, az égre tekintő Szent Anna vagy Szűz Mária előtt, és ő is felfelé tekint. S persze ez is egy sorozat része, az 5. fényképen az elmosódott, épp letérdelő festőt látjuk, mozdulatát követhetjük. A *Tükrözés/Tükröződés* sorozaton egymásra rétegződő transzparens képek tűnnek elénk, azaz Birkás pontosan azt rögzíti a múzeumban, amelyet amúgy minden múzeumi képeskönyv próbál láthatatlanná tenni. A fény és árnyék, a tükröződés illékony pillanatait, amelyeket egyenértékűnek tekint a művekkel magukkal. A jobbára – a valóságban is – üres termekben hosszú órákon át csak a benapozás szögének függvényében változó tükröződések jelzik az idő múlását, illetve a jelent, a mulandóságot, az esetlegességet, mindazt, ami kint az életben minden pillanatot meghatároz. Birkás magától értetődő radikalizmusa nincs összefüggésben

a múzeumkritika ideológiai fotográfiáival, így például Thomas Struth *Making Time* című, a Pradóban készült, s ott is bemutatott narratív sorozatával. Birkás Sasvári Edittel való beszélgetésében<sup>8</sup> megemlíti, hogy a cibachrome papírok elterjedése technikai értelemben marginalizálta addigi munkáit, a technológiai kontextus megváltozása is hozzájárult ahhoz, hogy utóbb visszatért a festészethez. Candida Höfer valóban lenyűgöző, hatalmas, színes, high tech múzeumi fényképei majd minden alkalommal felidéznek Birkás Ákos munkáit, s ebben az olykor felmerülő kontextusban hirtelen felismerhetővé válik Birkás univerzális képeinek lehetséges közege: a nemzeti művészet, amelynek egy olyan épület is – lám – a része, amely épp az egyetemes művészettörténeti hagyomány gyűjtésére és bemutatására hivatott. S a mifelénk, a provincián otthonos néző felismeri, hogy s mikor készültek ezek a képek, egy unalmas és mindent meghatározó ideológiai térben, egy régen eltűnt elnyomás

korszakának majd a legmélyén, az üres térben, amelyben olyan kevés politikai szemantikai üzenet volt látható a köztérben, amilyen kevés csak lehetett.

Kevés fontosabb emlékműve van a Szépművészeti Múzeumnak, amelyet most korhűen újíttak fel, és amely hirtelen jobban emlékeztet a Museumsinsel belsőépítészetére, mint a gyermekkoromból ismert üres termekre, ahol a szüleim jóvoltából lettem ismerős, s amely meghatározta évtizedes viszonyomat a múzeumi magányhoz. Birkás Ákos képei jól érzékeltetik, hogy milyen mulandó az a múzeumi tér, amelyben szent fétisek állnak, azaz műtárgyak, amelyek aztán éppúgy átesnek a raktárba való visszazáratás, mint az izlés és kánonváltozás nyomán a köztérbe való visszakerülés kalandjain. Képek és szobrok, amelyek nemzedékek számára a művészetet jelentették, s most mások fiatalok, és más képeket tekintenek ugyanolyan evidensen öröknek. Holott egyik sem az.





Polgári Magyarország. A populista Odalisk mindenre tudja a választ, 2015  
olaj, vászon, 170 x 200 cm, Zinsler Gyűjtemény, Ausztria

Birkás a történelmi idő hatalmát rögzítette kérelhetetlen pontossággal, s belefestette magát az elmúlás képeibe, amely aztán végzett ugyan vele magával, de nem a műveivel. A múltékony művészet diadala a romló idő felett, a történelmi fölénye az ahistorikus örökkévalóság felett, ez az, amit Birkás képei rögzítenek, kommentár nélkül, félreérthetetlen kétértelműséggel. Végül egy személyes megjegyzés. Az elmúlt években elég közel kerültem Birkás Ákoshoz, akinek személye és művészete egyaránt lenyűgözött. Négy hónapja halt meg, s hosszú napokon át képtelenségnek tűnt, hogy ezt a szöveget képes legyek tárgyilagosan végigírni. Így azon belül, s annak zárlatában jegyzem meg, hogy az elmúlt hetekben egyre biztosabb lettem

abban, hogy Ákos nemzedéke és kora – azaz nem kis részben közös korunk – egyedülállóan nagy festője volt. Ez a mondat így mindössze egy személyes megjegyzés. A fent írottak valamennyire – remélem – indokoltá teszik. De előbb-utóbb kísérletet teszek arra, hogy elszámoljak annak a metamorfózisnak az esztétikai jelentőségével, hatástörténetével, amely a minimalista, absztrakt *Fejek* sorozatától korunk történelmének metaforikus rögzítéséig tartott. S egy igazi önarcképhez, a *Polgári Magyarország* című kiállításán 2015-ben, Veszprémben és aztán a Knoll Galériában bemutatott képéhez vezetett, amelyen meztelenül fekszik egy fürdőkádban, s úgymond a „kamerába” néz. Arról nem is beszélve, hogy a fürdőszoba

csempéi valójában Gerhard Richter munkásságát idézik, aki – szemben Birkással – a rejtőzködés, a letagadott életrajz mestere is volt, és a Goethe nagyságú német világművész szerepének paródiáját teremtette meg, bár ő nem annak szánta. S mintha még Lucien Freud is a móka tárgya lenne. Ákos halott, és ha egyszer elszámolunk azzal, ami történt velünk, akkor magától értetődő kell hogy legyen: ennek a képnek ott a helye a Nemzeti Galéria állandó kiállításán.

[ 1 Birkás Ákos: *Fotómunkák 1975–78*. Knoll Galéria, Bécs, 14. o. illetve *Fényképzési lapok*, időszaki fotós szaklap, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2010. [ 2 Birkás Ákos: *Fotómunkák 1975–78*. 14. o. [ 3 Rosalind Krauss: *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986. [ 4 Rosalind Krauss: *„Voyage on the North Sea” Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, 2000. [ 5 Michel Foucault: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, Osiris Kiadó, 2000. Romhányi Török Gábor fordítása. 21. o. [ 6 Albert Camus: *Noteszlapok 1*. Ford. Fázsy Anikó. Bethen Gábor Könyvkiadó, 1993. 49. o. [ 7 Birkás Ákos: *Művek 1975–2006*. Ludwig Múzeum, 2006. [ 8 Sasvári Edit: *Építmény vagy út? Beszélgetés Birkás Ákossal*. In: Birkás, Á., Szipócs, K., & Ludwig Múzeum. Birkás Ákos: *Művek/Works 1975–2006 = Werke 1975–2006*. Budapest, Ludwig Múzeum, 2006.

Álmúzeum, festmény- és műtárgymásolat,  
fikció, zsidó negyed, divatdiktátor, stadiontúra  
– minden az, aminek látszik?

múzeumcafé  
67

pszeudo  
olyan, mintha

A MúzeumCafé 67. számát keresse  
a nagyobb újságárusoknál és a múzeumshopokban!

Festival del film Locarno  
Piazza Grande

Sarajevo  
Film Festival  
OFFICIAL SELECTION

MILORAD KRSTIĆ  
FILME

RUBEN  
BRANDT  
A GYŰJTŐ

NOVEMBER 15-TŐL  
A MOZIKBAN

WE LOVE BUDAPEST

12



Fogarasi analitikus és kutató művészete a múlt történéseiből merít, és azokat feldolgozva igyekszik feltérképezni a jelen problémáit dokumentatív és szobrászati eszköztárral. Nemcsak az épített környezet fizikai átalakulása érdekli, hanem társadalmi, közösségi szerepének változása is. Egyszerre foglalkozik az emlékezetpolitika kérdéskörével és a kulturális keretek átalakulásának problematikájával. A végeredmény mindig egy hosszú folyamat során több, egymástól (látszólag) különálló téma összefonódásaként jön létre.

Lépcold Zsanett

# KETTŐS LÁTÁS

## Andreas Fogarasi a Vintage-ban



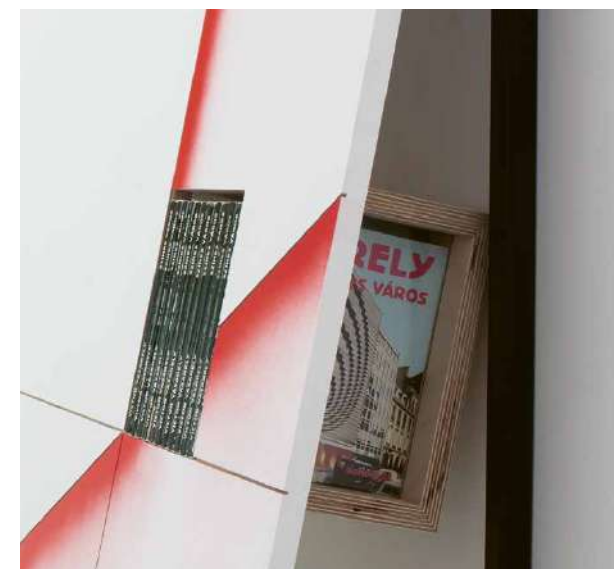
Roof Study (Moszkva tér III), 2018, vörösréz, könyvkötő vászon  
© A művész és a Vintage Galéria jóvoltából / Fotó: Sulyok Miklós

Fogarasi megközelítésmódja következetesen épít a múltra, amint erről a Velencei Biennálén 2007-ben Arany Oroszlán-díjat nyert legismertebb műve, a *Kultur und Freizeit* óta készült munkái is tanúskodnak. A mostani kiállítás *Budapest* című videóján is fontos magyarországi csomópontokat, köztereket láthatunk, amelyek sok-sok évnyi kulturális átalakulás mementói: legyen szó a Nyugati és a Keleti pályaudvar vagy éppen az FTC Stadion és a Bálna környékéről. Hol eklektikus, hol modern épületek, hol makulátlan, hol patinás, hol amortizált állapotban. A rövid felvételek egyrészt kordokumentumok, amelyek megőrzik egy-egy helyszín aktuális képét, másrészt aprólékos láttelepek, amelyek a szubjektív válogatás „áldozataiként” közelebből is megismerhetőkké, felfedezhetőkké válnak. Az egyes épületek architektúrái előtérbe kerülnek, hogy az utca, a tér összképe mellett a néző az apró változásokra, átalakulásokra, jelekre is felfigyeljen. Különböző korok különböző lenyomatai találkoznak egymással, mindennapjaink részei, amelyeket mégsem feltétlenül veszünk alaposabban szemügyre. Fogarasi – aki a videó mögött antropológus-operatőr kettős szerepben van jelen – az épített környezet bemutatásával üzenni akar. Vagy inkább kérdezni, hiszen a cél nem a közterek kritikája, hibáinak kiemelése, hanem a rákérdezés a jelenkorban betöltött kulturális szerepükre, a vizuális kultúra átalakulására. Fogarasi munkája az identitáskeresésről, a különböző korok történelmileg terhelt identitásáról szól. A *Kultur und Freizeit* ese-

tében a populáris kultúra változó színtereivel, az egykor határozott kultúrpolitikai döntések és elképzelések mentén formálódó kultúrházak akkori jelenével foglalkozott. A megváltozó politikai, gazdasági és kulturális térben vizsgálta lehetséges szerepüket, új státuszukat. Most, a *Budapest* című film esetében csak az alanyok cserélődtek: művelődési házak helyett közterek kerültek az analízis középpontjába. (Az már csak ráadás, hogy a galéria a szomszédos Károlyi-kert adottságait is élvezheti, így a sokszor szürke, sivár köztereket mutató képernyőt az ablakon túl zöld lombkorona keretezi.) A videón a politikailag igen terhelt, Moszkváról Széll Kálmánra átnevezett és a forgatás idején épp átalakulóban lévő tér is felbukkan, középpontban az emblematikus, legyezőtetejű metróépülettel. Ez a betonlegyező jelenik meg a *Roof Study (Moszkva tér II-III.)* című művekben is, de nehéz eldönteni, hogy itt miként értelmezhető. Lehetne a Széll Kálmán/Moszkva téri pavilon makettjének egy-egy darabja, a tervezői folyamat egy-egy fázisa, de mert Fogarasi a falon, merőlegesen helyezte el, így a páros mű inkább reliefszerű alkotásnak tűnik, ami a címmel együtt az emlékművek kontextusa felé billenti az értelmezést. Ugyanakkor lehetnének dekorációs elemek is, hiszen a hajlított alumínium- és vörösréz lapokat markáns színű textilek borítják. Fogarasi nem is határozza meg, miként nézzünk a művekre, a szemlélő a maga ismeretanyaga fényében eldöntheti, hogy mementót vagy dekorelemet – esetleg mindkettőt – lát bennük.

### Vasarely nyomában

Fogarasi első, 1997-es Vasarely-projektjénél, a *Vasarely Go Home*-nál az otthon és a haza mellett az emigráció-migráció kérdéskörei is előkerültek. A *home* – azaz haza, otthon – kifejezés bármennyire is egyszerűen értelmezhetőnek tűnik, mégis két, egymással párhuzamos – vagy olykor ellentétes – jelentést hordoz Vasarelyvel kapcsolatban (is). Fogarasi két eseménnyel foglalkozott korábbi projektjében: az egyik Vasarely 1969-es műcsarnokbeli kiállítása, amely elsősorban a művész-társadalom egykori ambivalens hozzáállása miatt vált emlékezetessé. A másik Major János akciója, a „Vasarely Go Home” feliratú tábla felmutatása ugyanezen kiállítás megnyitóján. Major tüntetőtábláján a *home* Franciaországra utalt, míg a hatvanas évekbeli kultúrpolitika retorikájában Vasarely hazája éppen Magyarország volt. A korszakban érzékelhető kettős mérce azonban már korábban is jelen volt. A hatvanas évek második felétől indult el a külföldön élő, nemzetközileg elismert magyar származású művészek hazai bemutatásának programja. Ekkortájt az aczéli kultúrpolitika az ideológiai alapú irányítás helyett sok tekintetben visszavetért a nemzeti alapokhoz. A háború előtt emigrált művészek gálans visszafogadása ügyes taktikai gesztusként erős politikai üzenet is volt. A pálfordulás nyitásnak tűnt a nyugati modern művészet felé, amely mögött, a takarásban már ott lehetett a nemzeti összetartozás gondolata. Innen nézve Vasarely előnyt élvezett,



Study Desk (Hexagon), 2018, falap, falfesték, acél, üveg, Victor Vasarely: Színes város (magyar kiadás; 1981), akrilfesték, 135 x 100 x 33 cm

© A művész és a Vintage Galéria jóvoltából / Fotó: Sulyok Miklós



Két pad, 2018 (részlet), a régi műhelypad 1:1 másolata (középen); Mobile (Sugár Jánosnak), 2018, pigment print papíron, 59,4 x 42 cm; Mobile (Canada I-II), 2018, pigment print papíron, 59,4 x 42 cm egyenként (jobb oldalon, jobbról balra)

© A művész és a Vintage Galéria jóvoltából / Fotó: Sulyok Miklós





**Budapest (First Draft, April 2015), 2015, videó, 16:15 perc (részlet)**  
© A művész jövőtábol

a kettős mérce „jó” oldalára került: a műcsarnoki kiállítás után is élvezhette a kultúrpolitikai jóindulatot, múzeuma lett, köztéri szobrokra kapott megrendelést és kiadványok jelentek meg róla.

Fogarasi két kedvelt témájához, a magyar kultúrtörténet és az épített környezet vizsgálatához Vasarely munkássága szinte tálcán kínálja magát. A Vintage kiállításán most az op-art művész egyik alapműve, magyarul *Színes város* címen kiadott könyve került górcső alá. Vasarely művészetfilozófiájának egyik alaptézise, a műtárgy és a művészet demokratizálása az épített környezetet megújító „színes város” elméletében is megjelenik. Urbanisztikai céljai nemcsak a köztéri kultúra esztétikai javítására irányultak, hanem egyúttal a mindenember számára elérhető művészet utópiáját is tartalmazták. A kiállítás *Study Desk (Hexagon)* című komplex installációjában helyezkedik el a kötet néhány darabja, amelyet nem mindegy, hogy milyen szögből szemlélünk. Piros-fehér „keret” fogja közre a könyvek gerincét, kissé disszonáns érzetet kelte, hiszen fekete alapon fehér betűkkel hirdetik a „színes város” teóriáját. Csak a falhoz közel lépve látunk rá az egyik oldalon a színes borítóra, rajta a párizsi RTL-székház homlokzatának fotójával. A másik oldalon, jó mélyen elrejtözve szembenézhetünk Victor Vasarelyvel is, fekete-fehér portréját még felismerhetjük, de az alatta futó

hátoldali szöveg már nem alkalmas olvasásra. Hiába járjuk körbe az installációt, a kötet tartalma rejtve marad (hacsak nem vesszük a bátorságot, és túllépve a műalkotás érinthetlenségének parancsán, ki nem emelünk egy példányt). A mű párja a galéria másik végén található. A *Study Desk (Oktogon)* alapstruktúrája azonos, a könyvek helyére azonban különféle burkolatok kerülnek. Fogarasi az aszfaltot és kerámialapokat környezetükből kiragadva, rendeltetésüktől megfosztva teszi közzemlére, mintha egy mintateremben járnánk éppen. Hogy a *Study Desk*eket miként definiáljuk, nehéz döntés, hiszen íróasztalra asszociálnánk legkevésbé. A kissé döntve, a falon elhelyezett objekt sokkal jobban hasonlít polcra vagy egy standra, miközben akár reliefként, esetleg festményként is értelmezhetjük. Nem is a meghatározás a lényeg, hiszen mindkét mű esetében a beillesztett tárgyon van a hangsúly – legyen szó könyvről vagy aszfaltburkolatról –, illetve azon, hogy miként viszonyulunk hozzá a térben, az időben (miközben az installálásnak köszönhetően éppen elvesztik eredeti használhatóságukat). A kettős identitás is kirajzolódik a *Study Desk* művek esetében: a *Színes város* magyarországi kiadása is disszonáns jelenség, hiszen a borítón Franciaország, azaz Vasarely választott hazája köszön vissza, a túloldalon pedig felsejlik Fogarasi otthona is: a padlólapok a szülővárosából, Bécsből származnak.



**A Budapest című videó a kiállítóterben**  
© A művész és a Vintage Galéria jövőtábol / Fotó: Sulyok Miklós

### Országimázs

Az, hogy egy ország, egy város miként definiálja magát, hogyan kommunikál magáról, rendkívül összetett képet mutathat. A brand kulturális jelként működik, és egyik legkonzekvensebb példája a logó. Absztrakt alakzattól tengerparti idillig mindenféle forma visszaköszön Fogarasi *Europa* című videóján, amely közel ötven ország logóját sorakoztatja fel. Az országok szimbólumain érezhető, hogy a zászlók vagy a címerek világának köztes fázisában mozognak, hiszen sokkal inkább ikonszerűek, mint egy lobogó, de közben kevesebb (és kevésbé jelképes) motívumokat sorakoztatnak fel, mint mondjuk egy címer. Fogarasi videójában megfosztja a vizuális jeleket a marketing egyik erős eszközétől, a színtől: a kiállítóterben most szürkéből feketebe mosódó logókat láthatunk, lecsupaszítva pedig pusztán formai, tipográfiai értékük, üzenetük kerül előtérbe. A videót az utcafront felé irányítva kivezeti a térből, a viszonylag intim körből kizárva a járókelők elé tárja.

### Tér a térben

Andreas Fogarasi építésznek készült, ez alkotásai szemléletmódjában is tetten érhető. Az építészet és az épülethasználat vizsgálata szinte minden projektjében megjelenik, de ennél



**Két pad, 2018 (részlet), a régi műhelypad (középen); Study Desk (Oktogon), 2017, falap, falfesték, acél, 2 padlólap (1900 körül, Bécs), aszfalt, akrilfesték, 135 x 100 x 33 cm**  
© A művész és a Vintage Galéria jövőtábol / Fotó: Sulyok Miklós

is jellemzőbb az az analitikus megközelítés, amivel egy-egy témakört szemügyre vesz és szétszálaz. Emellett kiállításait szó szerint és metaforikus értelemben is megépíti. A témákat tégláról téglára, alaposan, a lehető legapróbb információmolekulákból összeállítva dolgozza fel. A galéria terét (a három fal és a kirakat által határolt téglalap alakú alaprajzot négy részre osztja fából és MDF-lapokból konstruált falaival: kanyargós rendszerük végigvezet a kiállításon, egyszerre láttat és eltakar (mind a művek, mind a szerkezet tekintetében), miközben újradefiniálja és kisajátítja a galéria terét. A mikroépitmény mégsem önálló egység, hanem az egész része – letisztult, makettszerű. Két markánsan elhelyezett pad is szerepet kap a kiállítóterben. A galéria két végében egymás pendant-jai: míg az egyikén kényelmesen ülve is nézhetjük a befelé is vetített *Budapest* videó fővárosi köztereit, addig a zöld színű – Vaterán vásárolt – pad tükörpárja egy puritán, festetlen másolat, amely egyszerre funkcionális és diszfunkcionális elhelyezkedésével jóval több lehe-

tőséget rejt magában, mint a videóval szemben elhelyezett párja. A natúr pad praktikusságát egy fal törli meg, így a látótér rögtön kétfelé szakad: míg jobbra tekintve Vasarely *Színes város*ának borítóját nézhetjük – ugyan teljes horizontot nem biztosít, csak részlegesen látszik a könyv –, addig a bal oldalon három fotót láthatunk – vagyis láthatnánk, ha méretüknél fogva nem igényelnék, hogy közelebb lépünk hozzájuk. A három fotó közül kettő párban van, amelyek kapcsolódnak a *Budapest* című videóhoz, hiszen hasonlóképpen a fővárosi képekhez, a pusztá dokumentáción túl egyben látletek is. Imázs-plakátok jelennek meg a városi tér kevéssé kitüntetett pontjain – Fogarasi nem állítja, hogy jók vagy rosszak lennének. Kizárólag nyomok, amelyekre felhívja a figyelmünket. A fotópár mellett, kissé távolabb helyezkedik el a *Mobile (Sztriptíz Sugár Jánosnak)* című kép, amely a magyar képzőművész 1993-as projektjére utal, amelynek keretében a Városház utca egyik épületén, a „Sztriptíz” feliratú graffitit bronzba öntve őrizte volna meg azt a nyomot,

amely hamar az enyészete lett. (A terv megvalósítása többedik próbálkozásra is kudarcot vallott az engedélyeztetés meghiúsulása miatt.) A kiállítást áthatja a kettősség: a művek hol másolatként, hol megkettőzve, hol ellentéppárként, hol egymással szoros kapcsolatban jelennek meg: a „nyitott” *Európa* és a „zárt” *Budapest*, köztér és félnyilvánosság fogalompárjait megidézve. A szavak kétértelműsége dominál, középpontban a kultúrával, a nemzeti identitással, a kulturális örökséggel. Hogy manapság mennyire aktuális Magyarországon a kultúra, a haza és a nemzet fogalmairól beszélni, és a téma mennyire releváns egy olyan szemlélő prezentálásában, aki egyszerre bennfentes és egyszerre kívülálló, arra a válasz nemcsak nyitott, de kézenfekvő is.

**Andreas Fogarasi: Kettő, Vintage Galéria, 2018. november 2-ig.**



Mélyi József

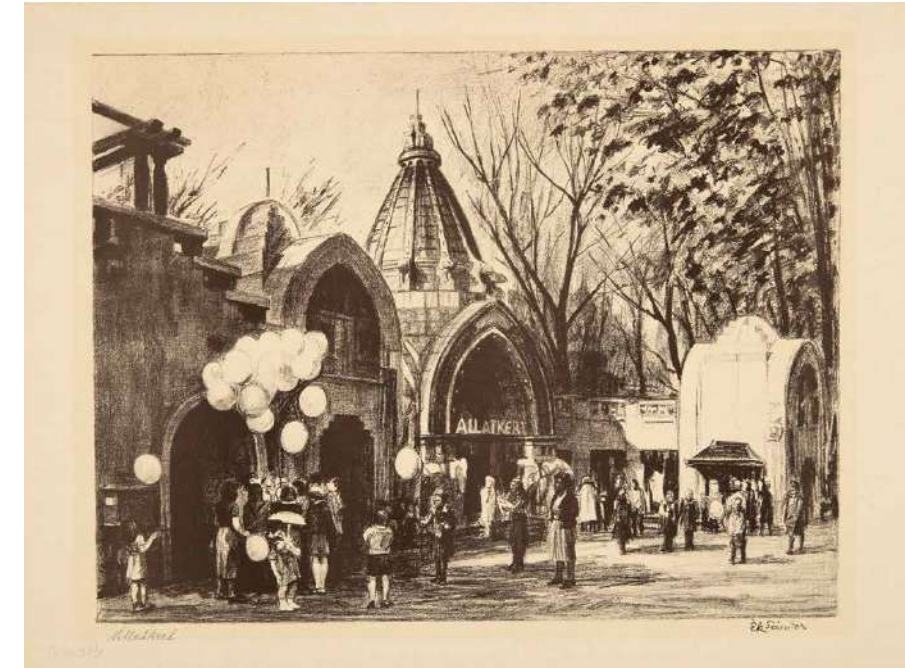
# AZ ÖTVENES ÉVEK BÉLYEGE

## Szocreál grafikák Miskolcon



Domján József: *Martin kemence*, 1948, papír, színezett fametszet, 570 x 430 mm,  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G.68.89  
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Az ötvenes évek fogalmát gyakran bélyegzőként használjuk. Bizonyos értelemben persze minden fogalmunk és minden múltat összefoglaló mondatunk olyan, mint egy stempli: egy rövid, érthető és könnyen ismételt meg határozással próbáljuk összefogni a széttartó emlékeket, illetve megkíséréljük kollektívvá tenni az egyéni élményt vagy elképzelést.



Ék Sándor: *Állatkert*, 1959 (Felszabadulási album), papír, litográfia, 382 x 502 mm,  
Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G 60.38/8  
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Az elmúlt évtizedekben (természetesen már önmagában az évtized fogalma is bélyegzőnek tekinthető) az emlékezetkultúra szakemberei számos fórumon vitatkoztak arról, vajon létezik-e egyáltalán kollektív emlékezet, vagy csak saját egyéni emlékeink, emléklenyomataink vannak? Ebben a vitában jelenleg nyilvánvalónak tűnik a kollektív emlékezet fogalmának létjogosultsága, így célirányosan feltehető a kérdés: létezik-e a mai Magyarországon egy olyan kollektív ötvenes évek-kép, amelyet a társadalom, vagy legalábbis annak nagyobb része elfogadhatónak tart? S ha létezik ez a kép, vajon az időben előrehaladva egyre inkább fekete-fehér lesz, vagy az árnyalatok differenciálódása felé tartunk? Lenyomatok, fekete-fehér kép, árnyalatok – a történelmi kép megragadására szinte észrevétlenül használjuk a grafika fogalomtárából is ismerős fordulatokat, metaforákat. A Révész Emese által összeállított miskolci kiállítás az 1946 és 1961 közötti időszak sokszorosított grafikai termését mutatja be fogalmak, irányzatok, témák, illetve művészeti pozíciók szerint szortírozva, s így tulajdonképpen nem

más, mint a művészettörténetből és a képi nyelvből kiinduló kísérlet a „bélyegző” vizsgálatára, azaz az ötvenes évek fogalmának differenciálására. Különösen alkalmasak az elemzésre a felsorakoztatott és csoportosított képek, hiszen valamilyen módon több generáció kollektív tudatalattijának – ha feltesszük, hogy létezik ilyen – részét képezik. Lakásainkban, szüleink, nagyszüleink otthonaiban épp az ötvenes évektől kezdve sokszorosított grafikák lógtak a falakon, iskolai tankönyveinket, mesekönyveinket generációkon át a kiállításon látható alkotók vagy tanítványaik képei díszítették, a polcainkon sorakozó szépirodalmi művek egy részében a bemutatott művészek illusztrációi találhatók. A sokszorosított grafika úgy rejt magában a generációkon átnyúló közös nyelv elemeit, ahogy teszik ezt akár egy letűnt korszak slágerei: az ötvenes évekkel kapcsolatban valahol mindenkiben ott motoszkál, hogy kétszer kettő néha öt. Persze elsőre azt mondanánk: a grafika komoly dolog, a sláger komolytalan. De mi van akkor, ha mindez bonyolultabb, s mindkettő egyformán komoly és groteszk? Ha tüzetesebben és

nyitottabban szemlélve egyképpen magukban rejtik egy kor elképzeléseit, világképét, s egy későbbi korszak számára megoldandó rejtvényt jelentenek? *Rejtély* – énekelte Kovács Erzsé, és a rendszerváltás környékén nyilvánosságra került tragikus élettörténete a slágert ellenpontozva sokak számára az ötvenes évek történetét árnyalta. Az Ék Sándor és Maurer Dóra műveit egyaránt magában foglaló kiállításon végigtekintve fontos feltenni a kérdést, kivehető-e még, milyen kép van az ötvenes évek bélyegzője alatt? Sőt, nyilván nemcsak a stempliről van szó. Hiszen az elmúlt fél évszázad során az ötvenes éveket Magyarországon legalább négyszeres borítékba zártuk. Az első zárás a hatvanas évek csendje volt, amikor a bolsevik rendszer erőszakos kiépítéséről vagy a forradalomról beszélni alig lehetett, miközben sokan nem is akartak megszólalni. Az ötvenes évek mint múlt a második borítékba a hatvanas évek végétől került: amikor már lehetett tréfálni a letűnt korszakkal, s amikor inkább anekdotává változott a történelem. Bár a film sokak számára még látthatatlan volt, Bacsó Péter sokértelmű műve,



Persze elsöre azt mondanánk: a grafika komoly dolog, a sláger komolytalan. De mi van akkor, ha mindez bonyolultabb, s mindkettő egyformán komoly és groteszk? Ha tüzetesebben és nyitottabban szemlélve egyképpen magukban rejtik egy kor elképzeléseit, világképét, s egy későbbi korszak számára megoldandó rejtvényt jelentenek?

Makrisz Zizi: *Halászek indulása Kantonból*, 1957 (Kinai útiképek sorozat), papír, színes fametszet, 160 x 220 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G.59.16.  
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria  
Fotó: Baranczó Benedek







Pap Gyula: *Halas csendélet*, 1950-es évek, papír, színes linómetszet, 342 x 500 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G.75.69.

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria  
Fotó: Baranczó Benedek

A *tanú* történelmet leegyszerűsítő, viccé vált fordulatai már a hetvenes években beépültek a köztudatba. A harmadik boríték a nyolcvanas évek végén zárult rá a korszakra, amikor az ötvenes években elkövetett bűntények kerültek napvilágra és előtérbe: a kitelepítések, Recsk, a sortűzek borzalmi; ezután az ötvenes évek képei egy ideig csak az elkövetett gaztetteken keresztül látszódtak. Majd a kétezres években az ötvenes évek fogalma az Aranycsapat borítékjába is bezáródott; futballszemmel a múlt fényesebbnek tűnik. Az adott korokban az adott generációk számára pedig a borítékok mindegyikére egy-egy bélyegző került: a hallgatásé, a tréfié, majd a tragédiáé és a dicsőségé, s ha ma ránézünk ezekre az egymásba zárt borítékokra, csupán a stempilk látszódnak.

A miskolci kiállítás tulajdonképpen nem tesz mást, mint felnyitja a történelmi borítékokat. Láttatja a finomabb vonalakat. A grafika révén végiggondolhatóvá teszi, hogy minden valaminek a lenyomata. Árnyalatokat érzékeltet. Megidéz. Ha végigtekint a gondosan csoportosított grafikák során, a néző újraolvasásra kényszerül. Mintha a tárlat képei arra vezetnénk rá, hogy emeljük le a polcunkról régen olvasott és rég elfeledett szerzők műveit. Déry Tibor 1955-ben írta meg *Niki* című regényét, amely 1956-ban jelent meg a Magvető Kiadónál, Csernus Tibor grafikáival. Déry egy kutya történetén keresztül ragadja meg az ötvenes évek első felének világát, néhány vékony vonallal, mégis erőteljesen megjelenik a város, illetve a falu képe, a sintérek iránti spontán gyűlölet,

a csobánkai táj, a villamoson fűrtökben lógó emberek, a romos budai Vár. „A Nagykevény mögött a mennybolt vörös és szaggatott volt, mint a voronyezsi csatatér.” Még egyszer el kell olvasnunk: egy szovjet festményre utal Déry vagy egy filmjelenetre? Egy elmesélt emlékre vagy egy képzeletben kibontakozó drámai képre? Ha lenne rá idő, mondatonként, képenként kellene újragondolnunk a múltat.

A bélyegzők mögött egy kiállítás idejéig láthatóvá válnak az idővonalak, s a nagy masszának látszó korszak tagolódnak kezd: az 1945 és 1948 közötti három év élesen elkülönül az 1948 és 1953 közötti időszaktól, s aztán szinte évenként változik a helyzet, 1954 vége nagyon más, mint 1956 eleje. S a forradalom után a megtorlás egy-neműnek látszó korszaka is differenciálódik:



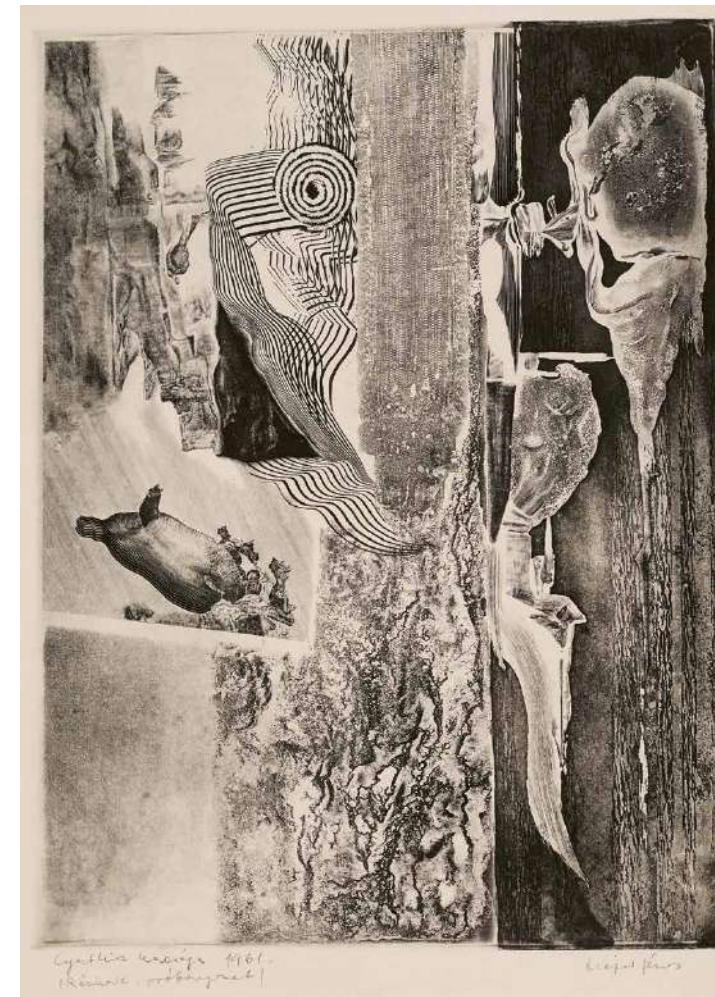
Konstantin László: *Szüret Helvécián*, 1959 (Felszabadulási album), papír, rézkarc, 197 x 290 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G 60.20/9

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Würtz Ádám: *Békegyűlés*, 1955, papír, rézkarc, 253 x 426 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G.71.113

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Major János: *Cynthia kacskája*, 1961, papír, rézkarc, 295 x 218 mm, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: G.72.86.

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

1961-ben már sok mindent lehet, ami 1958-ban még elképzelhetetlen volt. A gyorsan változó kor éppúgy otthagyja a lenyomatát az 1959–60-as *Felszabadulási mappákon*, mint Kondor Béla különböző tematikájú művein. A stempilk helyett a hétköznapiak is tapinthatóvá válnak. Érzékelhető, milyen, amikor a politika, amelyet akkoriban átítat az ideológia, benyomul a mindennapokba, amikor észrevétlenül bekúszik a vonalak közé. A gyakran még mindig provokatív képeket óhatatlanul is visszahelyezzük keletkezésük környezetébe. Abba a világba, amelyben a lakásokban még nincs hűtőszekrény és a városi családoknál hetente talán egyszer kerül az asztalra hús. Amikor az utcákon természetes a szemétszállító lovas kocsik. Amikor a viccházmaster intézkedik a társbérlo ügyében. Amikor a falnak is füle van. S mindenekelőtt maga a sokszorosított grafika egykori világa lesz látható; a képek mögött húzódó intézményrendszeri struktúra, a háború utáni tiltásoktól az első Miskolci Grafikai Biennáléig. Kiderül, mennyire fontos szerepet játszott a grafika a művészetek között.

Végiggondolhatóvá válik, hogy több mint fél évszázaddal ezelőtt a hatalom szemszögéből miért tűnhetett – közvetlenül a második világháború után – stratégiai fontosságúnak a sokszorosított grafika. Az illegálisból vagy Moszkvából érkező vezetők pontosan tudták, hogy a nyomda többek között a hamis igazolványok készítésének helyszíne lehet, a grafika pedig a propaganda eszköze, amely veszélyes és kétélű fegyver. Miközben nyilvánvaló a veszteség, amelyet az Európai Iskola elhallgatása okozott, nem lehet eltagadni a képeket látva, hogy a hatalom a sokszorosított grafikára a tudás, az ízlés terjesztésének eszközeként is tekintett. A kiállításon körbejárva differenciáltan jelennek meg az ötvenes évekből grafika múltbeli gyökerei és valóságábrázoló eszközei. A világ, a vizualitás különböző látás- és megközelítési módjai: a szürnaturalizmus, a mágikus, gyakran a két világháború közötti időkben gyökerező vagy azokkal szembe forduló expresszív tendenciák, és mindezekelőtt a realizmus sokféle felfogása; megfigyelhető, hányféleképpen jelenítették meg

a különböző alkotók az ipar, a mezőgazdaság világát, vagy éppen a történelmi rég- vagy közelmúlt eseményeit. Kitapinthatóvá válnak élet és művészet határvonalai. És a zárt struktúrák felnyitásával a korszak groteszk – de egyáltalán nem felületesen vicces – nézőpontja is kirajzolódik.

Ha innen nézzük, már maga a cím is árulkodó, hiszen a *Szigorúan ellenőrzött nyomatok* a hatvanas évek híres csehszlovák filmjére, a *Szigorúan ellenőrzött vonatokra* utal, amelynek egyik emlékeztető, fojtott erotikájú jelenetében a női test stempelizése áll a középpontban. Ha erre gondolunk, arról sem szabad elfeledkezni, hogy maga a bélyegző is a sokszorosított grafikához szükséges eszközök eljárásaival készül.

**Szigorúan ellenőrzött nyomatok.**  
**A magyar sokszorosított grafika 1946–61 között.** Miskolci Galéria, 2018. november 24-ig.



Az Artmagazin már harmadszor hirdette meg cikkíró versenyét, legutóbb a Frida Kahlo-kiállítás kapcsán, amelynek három nyertes írása az Artmagazin Online-on olvasható. A pályázat jelíge volt, de a zöldginkgo jelige mögött egy korábbi kedves szerzőnket sejtettük. Amely érzet be is igazolódott, így az ő írását itt közöljük, az orvostörténeti utalásokat külön is értékelve.

Horváth Gyöngyvér

## FRIDA, AVAGY A FÁJDALOM DOMESZTIKÁLÁSA



Frida Kahlo: *Henry Ford kórház*, 1932, olaj, fém, 31 x 38,5 cm, Col. Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, México

Fotó: © Erik Meza/Javier Otaola - © Archivo Museo Dolores Olmedo © Banco de Mexico, Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. by SIAE 2018

Frida Kahlo kisajátítása a szemünk előtt zajlik. Számos művészeti mozgalom, ideológia és divat-irányzat érzi magáénak az életművet, a szürrealizmustól a feminizmuson és a filmiparon át a popkultúráig, a tetoválóművészeketől a kacagtártókig, olyannyira, hogy e jelenségnek már külön neve is van: *Fridolatry* (Luiselli, 2018). Kahlo művészete azonban mindenféle eszmei háttér, kontextus vagy ideológia nélkül is működik, zsigeri szinten, mégpedig a festményeken megjelenített testi, fizikai fájdalom miatt.

Frida, a művész léte a szenvedő Frida létezésének köszönhető. Kahlo önéletrajzi ihletésű életműve javarészt önarcképekből áll, identitás-jelző vagy elbeszélésbe ágyazott önarcképekből, amelyek forrása mindig a művész saját, igen gazdag élettörténete. Kézenfekvő volt tehát a kurátori döntés, amely a kiállítás rendezőjének az életmű és az élettörténet korrelációját választotta. A Magyar Nemzeti Galéria *Frida Kahlo: Remekművek a Mexikóvárosi Museo Dolores Olmedoból* tárlatán a fájdalom megjelenítésével külön szekció (*A fájdalom poézise*) foglalkozik. Mindennek alaposabb megértéséhez érdemes néhány életrajzi elemet felelevenítenünk.

Kahlo betegéletútja kivételesen szerencsétlen:

születési rendellenességgel, nyitott gerinccel (spina bifida) jött a világra, hatévesen poliovírus fertőzte meg (poliomyelitis), ennek következtében deformálódott a jobb lába. 18 évesen buszbalesetet szenvedett, ekkor sérült meg medencecsontja és gerince, csigolyái elmozdultak. Mindez később további komplikációkat okozott: neuropátiás fájdalmai lettek, illetve a fájdalom állandósult, komplex regionális fájdalom-szindrómaként (CRPS). Kahlo sorozatos műtéteken esett át, hónapokra ágyba került, majd kerekesszékre kényszerült, illetve évtizedekkel később amputálták is az egyik lábát (Budrys, 2006). Kahlo a balesetet követő lábadozási időszakban kezdett festeni. A fizikai fájdalom így az életmű elindítója és egyik fő mozgatórugója volt; a festés terápiává vált, irányt és értelmet adott az életének és kitöltötte az időt.

A művészet történetében a festők pusztán fizikai betegségeinek soha nem volt olyan aurája vagy mítosza, mint a mentális betegségeknek. Míg Van Gogh bipolaris zavara vagy Francisco Goya depressziója a romantikus hagyományba illeszkedve a kiválasztottságot, a zsenialitást, az örült művész sztereotípiáját erősítette, addig

a fizikai fájdalom okozta ágyhoz kötöttség hétköznapija nem hordozott ilyen jelentést, ezért e történeteket alig ismerjük. Henri Matisse vékonybélrák-műtétet követően kényszerült tolószékre, ekkortól az ecsetet az olló, a festést a papírkivágás, mint technika váltotta fel. A rheumatoid arthritis Pierre-Auguste Renoir kezét, könyökét és vállát támada meg, egy idő után ő is csak kerekesszékre tudott közlekedni. A betegség megváltoztatta festési technikáját, de a diagnózist követően még több mint két évtizedig alkotott. Caspar David Friedrich a stroke után felhagyott az olajfestéssel. Otto Dix stílusán is nyomot hagyott a stroke, ez a változás látványosan nyomon követhető önarcképein. Lovis Corinth festészetének karakterét is befolyásolta az elszennvedett stroke, Otto Dixhez hasonlóan ekkortól ő is erőteljesebb torzításokkal élt a képein. Paul Klee mai szóhasználatl szisztémás sclerosisban szenvedett, de szerencsére továbbra is tudta használni a kezét; rajzain naplószerűen rögzítette egyre romló állapotát. Willem de Kooning az Alzheimer-kórral küzdve is alkotott (Bogousslavsky, 2005, 2007, 2010). A betegség kirobbanása gyakran meghatározott pilla-



Caspar David Friedrich 1935-ös infarktuszát követően váltott léptéket és hagyott fel a kisebb méretű olajfestmények készítésével. Hasonlóképpen megváltozott Pierre-Auguste Renoir festési technikája is a karját megtámadó reuma következtében. Paul Klee szisztémás sclerosis után hagyott fel az aprólékosabb vonalrajzokkal, motívumai a betegség következtében bizonytalanabbá váló keze miatt lettek nagyobbak. Matisse 1941 után került tolószékre. Ikonikus kései papírkivágásait köszönhetjük annak, hogy kerekesszékre kényszerülve már nem tudott úgy festeni, ahogy addig.

Balra fent Henri Matisse: *A lagúna* (A Jazz könyv része), 1947, papírkivágás  
LES HÉRITIERS MATISSE/HUNGART © 2018

Jobbra fent Auguste-Pierre Renoir: *Gabrielle olvas*. 1906, olaj, vászon, 55 x 47 cm.

Balra lent Caspar David Friedrich: *Nagy hegyi tájkép*, 1835 körül, olaj, vászon, 72 x 102 cm, mellette Paul Klee: *Penge* (részlet), 1938, pasztell, papír, 50 x 35 cm

Forrás: Wikimedia Commons





Frida Kahlo: *Reményt veszve*, 1945, olaj, vászon, farostra húzva, 28 x 36 cm, Col. Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, México  
Fotó: ©Erik Meza/Javier Otaola – ©Archivo Museo Dolores Olmedo

nathoz köthető: Kahlo életében ez az 1925-ös buszbaleset volt, Chuck Close egy hasonló, 1988-ban történt emlékezetes pillanatra csak úgy hivatkozik, mint az *Esemény*, ami után életkörülményei végérvényesen megváltoztak – ő is kerekesszékre kényszerült.

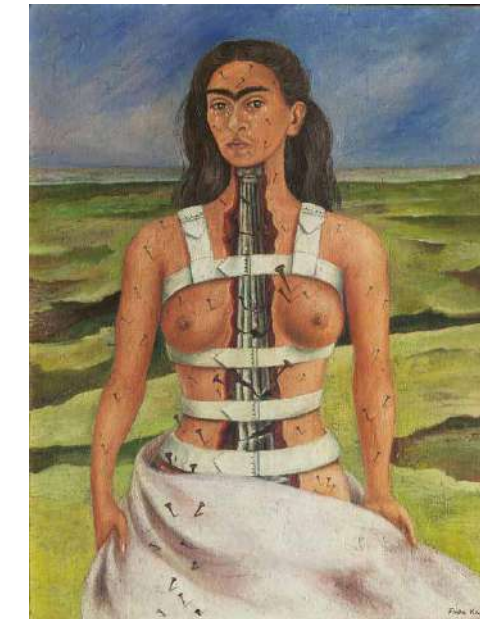
Az említett festők művészetükben nem saját beteg testükkel foglalkoztak, Frida Kahlo azonban igen, és ez a kiállításon szereplő műveken keresztül is jól végigkövethető. A fájdalom ábrázolására Kahlo sajátosan rá jellemző szimbolikus képnyelvet alakított ki. Az életmű egyik legerősebb műve egy feltárulkozó önarckép, *A törött oszlop* (1944), amelyben a felnyitott mezítelen női test láttatni engedi a gerinc helyén álló töredezett ión oszlopot. A testiség és fájdalom együttes megjelenítése, a gyakran felkínálkozásként értelmezett szembenézés és a klasszikus architektúra szétzúzása miatt a művet többen is a női szerepek és a patriar-

chális társadalom ütközőzónájának tekintették (Lindauer, 1999). A rá következő évben festett *Reményt veszve* (1945) című művön az ágyba kényszerült művész látható a fotókról már ismert festőállvánnyal, a nyomasztó érzések egy kiokádott szürrealista bőségszaru látomásában rajzolódnak ki. A jóval korábbi *Henry Ford kórház* (1932) a kórházi ágyán fekvő Frida figurájával a privát tragédiát kietlen, embertelen tájba helyezve próbálja meg elidegeníteni, a történet elszenvedője és az epizódokat jelző tárgyi elemek között vérerekhez hasonlatos vörös zsinór teremt kapcsolatot.

Kahlo festészetének értelmezésekor nem eléghetünk meg az élettörténet eseményeinek ismeretével és művekhez társításával. A fájdalom nyelve ugyanis egyetemes. A fájdalomra (beleértve a mások által átélt fájdalmat is) adott válaszaink nagyrészt biológiailag meghatározottak, melyekhez a kulcs a meg-

figyelésen és utánzásan alapuló tanulás és az empátia jelenségében rejtőzik. Agyunkban léteznek olyan idegsejtek, az úgynevezett tükroneuronok, amelyek meglepő módon nemcsak akkor aktiválódnak, amikor fizikai fájdalmat élünk át, hanem akkor is, ha mások szenvedését érzékeljük; minden empátikus reakciónk közül a fájdalomra adott válaszaink a legerősebbek. A tükroneuronok akkor is működésbe lépnek, ha képeken vagy filmen látjuk mások szenvedését, és ez magyarázza a fizikai és érzelmi szinten is involválódó nézői reakciókat. Gondoljunk csak Caravaggio vagy Artemisia Gentileschi a Holofernészt lefejező Juditot ábrázoló festményeire, a betlehemi gyermekgyilkosságot bemutató alkotásokra vagy a horrorfilmek okozta ijedelmekre.

David Freedberg volt az első művészettörténész, aki a tükrözéses mechanizmusok műalkotások befogadására gyakorolt szerepét vizsgálta.



Frida Kahlo: *A törött oszlop*, 1944, olaj, vászon, farostra húzva, 39,8 x 30,5 cm, Col. Museo Dolores Olmedo, Xochimilco, México  
Fotó: © Erik Meza/Javier Otaola © Banco de Mexico, Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. by SIAE 2018

Szerinte a testi szinten is nyomon követhető empátikus reakció az esztétikai élmény során egyetemes jelentőséggel bír, amelyet még az absztrakt festői formák látványa, például Hans Hartung hasításai is képesek kiváltani (Freedberg és Gallese, 2007). A Kahlo képein ábrázolt fizikai fájdalomra adott válaszaik tehát automatikus reakciók, amelyek bizonyos szinten mindenkinél jelen vannak.

Mindez nem jelenti azt, hogy társadalmi, történeti tényezők ne játszanának szerepet az ábrázolt fájdalom befogadásában. Frida Kahlo a hagyományokra hivatkozással ezeket a referenciákat bőven kiaknáta. Képi nyelvének, ábrázolási stílusának gyökere többrétű: a formális képzés híján alkotó naiv művészek ese-

tében gyakran megfigyelhető a szó szerinti hivatkozás, erre jó példát mutatnak a *Henry Ford kórház* utalásai. Kahlo a mexikói helyi tradícióból is sokat merített, különösen a népi vallásosság tárgyanyagából, például az ex voto (fogadalmi) képek nyelvezetéből (Castro-Sethness, 2004). Kivételes szerepet kapnak életművében a keresztény művészet ikonográfiai megoldásai: a testébe fúródó szögek *A törött oszlopon* a krisztusi analógiát erősítik és saját áldozat-jellegét emelik ki. Művészetének legközelebbi kontextusa a kortárs mexikói festészet, ahol éppen az 1930–40-es években erősödtek fel azok a hangok, amelyek a fizikai és lelki fájdalmat, kiváltképp a női létezéshez kötődő, korábban tabunak számító traumatikus fáj-

dalmat ábrázolták. Kahlo mellett María Izquierdo, Aurora Reyes és Isabel Villaseñor művésze révén alakult e téma önálló ikonográfiai programmá (Comisarenco Mirkin, 2008). A fájdalom egyetemeségének megjelenítése a Kahlo-oeuvre sajátossága. Mindamellett az életmű értékelésekor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a kivételes bátorságot, amellyel felvállalta saját fájdalmait, és a tehetséget, amely a mindennapi küzdelmen túl képes volt az életöröm felmutatására is.

#### IRODALOMJEGYZÉK:

Bogousslavsky, Julien (szerk.): *Neurological Disorders in Famous Artists, I–III. kötet, Frontiers of Neurology and Neuroscience*, 19, 22, 27. o. Bazel, Karger AG, 2005, 2007, 2010.

Budrys, Valmantas: *Neurological Deficits in the Life and Works of Frida Kahlo. European Neurology*, 2006, Vol. 55, 4–10. o.

Castro-Sethness, María A.: *Frida Kahlo's Spiritual World: The Influence of Mexican Retablo and Ex-voto Paintings on Her Art. Woman's Art Journal*, Vol. 25, No. 2, 2004–2005, 21–24. o.

Comisarenco Mirkin, Dina: *To Paint the Unspeakable: Mexican Female Artists' Iconography of the 1930s and Early 1940s. Woman's Art Journal*, Vol. 29, No. 1, 2008, 21–32. o.

Freedberg, David és Gallese, Vittorio: *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 11, No. 5, 2007, 197–203. o.

Lindauer, Margaret A.: *Devouring Frida: The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Hanover, Wesleyan University Press, 1999.

Luiselli, Valeria: *Frida Kahlo and the Birth of Fridolatry*. 2018. 06. 11.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/11/frida-kahlo-fridolatry-artist-myth>





## In memoriam Sággy Marianne

Hónapokig hiányzott az a hang e hasábokról, amelyet korábban megszokhattak az *Artmagazin* olvasói: Sággy Marianne-t egy ideje súlyos betegség gátolta abban, hogy újabb ragyogó kiállításokat látogasson és azokról szívporkázó beszámolókat írjon. Utolsó ide szánt írásának megjelenését pedig már nem élhette meg.

2012 óta jelentek meg itt írásai, egyre sűrűbb ütemben, az utóbbi időben 3-4 is évente. A témakör elképesztően széles: a római császárságtól III. Napóleon Második Császárságáig, az 1200 éves Nagy Károlytól a 700 éves IV. Károly cseh királyig, az arany Bizánctól a keleti sivatagokig, a sárkányfogveteménytől egy oszmán külügyminiszter karikatúráiig. Mindennek fókuszpontjában a középkor és annak szentjei: Szent Márton, Szent Móríc és a sivatagi atyák álltak. Ahogy tavaly karácsonykor itt megjelent írásában Bingeni Szent Hildegárdról írta, de akár saját magáról is mondhatta volna: „hihetetlen alkotóerő lakozott benne”. (2017/9) Volt honnan merítenie. Az ELTE törté-

nelem és francia szakán végzett, ahol érdeklődését a késő középkori francia kultúra keltette fel. Egyike volt azon fiatal magyaroknak, akik részt vehettek a poitiers-i Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale nyári egyetemén, ahová nemrég vendégtanárnak hívták vissza. Tagja volt annak a legendás oxfordi évfolyamnak, amely elsőként élvezhette a Soros Alapítvány támogatását 1986–87-ben. Doktori tanulmányait a princetoni egyetemen végezte a késő antikvitás és a kora középkor professzora, Peter Brown irányítása alatt. Tanított az ELTE-n és a Közép-európai Egyetemen, emellett 1999–2003 között a Párizsi Magyar Intézet tudományos titkáráként működött. Utolsó kutatói ösztöndíját Isztambulban arra használta, hogy a Szent László lányából bizánci császárnévá és szentté lett Piroska/Eiréné személye köré szervezzen rangos nemzetközi konferenciát. Ezen azonban ő maga már nem tudott részt venni.

Akármerre járt a világban, csodálatos érzékel talált rá a legizgalmasabb

témákra. De mindezt nem tartotta meg magának, hanem tékozló bőkezűséggel osztotta meg: így küldött a holland 's-Hertogenboschtól Nürnbergben át Isztambulig, Szombathelytől Tours-ig mindenhol, de leggyakrabban mégis a szívének oly kedves Párizsból vibráló jelentéseket a legelképesztőbb kiállításokról. Tudós volt, és beszámolóit művészettörténeteseket meglepítő tájékozottsággal és nyitottsággal, ugyanakkor határozott egyéni véleményekkel és értékítéllettel fogalmazta. De aki olvasta cikkeit, abban a legmaradandóbb élményt azok stílusa keltette: számára a tudomány minden volt, csak nem száraz. Kiállítási beszámolóit intellektuális kalandozások, amelyeket éveken át tartó tárlatok bezárása után is érdemes újraolvasnunk.

Sággy Marianne nem ír többet az *Artmagazin*ba. 2018. szeptember 21. óta kedves szentjei számára fogalmazza a túlvilági események híradásait.

Szakács Béla Zsolt

Sággy Marianne utolsó nekünk szánt írása megrázó aktualitást kapott korai halála által.

Sággy Marianne

# ÁTLÉNYEGÜLÉS

## Maria de Faykod keresztútja



A Musée de Faykod szabadtéri szoborparkja egy provence-i olajfaligetben, Aups és Tourtour városa között  
© Musée de Faykod © Foto: Maria de Faykod

A keresztény monumentális szobrászatról mindenkinél Róma jut eszébe, és Maria de Faykod esetében ez a helyes asszociáció, hiszen hatalmas figuratív szobrai leginkább Michelangelo műveivel állnak közel. Bár a Provence-ban élő magyar-osztrák-svéd származású alkotónak Magyarországon nem áll köztéri szobra, csak a Kútvolgyi Boldogasszony-kápolnában látható fiatalkori munkái – mégsem ismeretlen itthon, Faykod Mária Zsuzsa figuratív „lélek-szobrászatáról” több mint két évig vándorkiállításokat láthatott a hazai közönség, és közben számos interjú adott életéről, ars poeticájáról, a szobrászatról vallott nézeteiről. Bár szobrai többnyire katolikus templomokban és

csodatévő szent helyeken fedezhetők fel, ezek a szövegek meglepő módon mégis egy felekezetek fölött álló, egyetemesen transzcendens, Ég és Föld között hidat verő művész-vátesz alakját konstruálják, aki nem vallásokhoz, hanem a Mindenség felett, a mindenkiben benne lévő Egyhez kötődik, és Krisztusról éppúgy készít alkotásokat, mint az őt őselemlől. Az említett vándorkiállítás Esztergom, Székesfehérvár, Pannonhalma, Pécs, Nagyvárad után Budapesten is bemutatta Faykod mind ez idáig legnagyobb vállalkozását, a Lourdes-i Szűz Mária-kegyhely számára 2003–2008 között kifaragott keresztút tizenhét, egyenként több mint két méter magas és többtönnés hófehér

carrarai márványból készült stációt fényképeken. A kiállítás első paradoxona a médium: visszaadhatja-e egy fénykép a szobor háromdimenziós valóságát? Ha az élmény némileg „virtuális” is, arra elég, hogy a szemléltet megérintse a művész természetfeletti üzenete és Lourdes-ba hívja az eredeti megtekintésére. A tárlat címe, Jézus kínszenvedésétől a Feltámadásig utal a másik paradoxonra, arra, hogy Faykod keresztútja a szokásos 14 helyett 17 stációból áll, a szenvedés fájdalom után a Feltámadás örömet is kifejezi, amelynek Lourdes-ban talán még nagyobb a jelentősége, mint másutt. A keresztúti ájtatosság a katolikus nagybőjt elmaradhatatlan rituális cselekménye, amikor





Maria de Faykod  
© Fotó: Lucas Stofa

a hívó azonosul Krisztussal és megéli az elárult, magára hagyott, fel nem ismert Istenember szenvedését és halálfélelmét. A passió emberi, nagyon is emberi: az evangéliumi történetek között itt a legkevesebb a világosság és a legtöbb a sötétség. Jézust az emberek árulják el, köpik arcul, gúnyolják ki és ítélik el. Emberi erőszak áldozata lesz. Az emberi jószág halvány fénye azonban még itt is áttör Kürénéi Simon és Veronika cselekedeteiben. A keresztút során a hívó Jézussal, az emberrel egyesül, Jézus

pedig a hívóval. E misztikus egyesülés nemcsak a földi szenvedés átélését jelenti, hanem a mennyei feltámadás misztikus ígéretét is. Értelmet ad a szenvedésnek: szenvedés nélkül nincs megváltás.

A keresztút jellegzetes késő középkori ferences újítás: az őskeresztények nemcsak a keresztre feszítést nem ábrázolták, de a keresztútra sem emlékeztek, az ő képzeletüket Krisztus győzelme a halál felett és diadalmos feltámadása nyűgözte le. Jézus, az ember szenvedése csak

a 12. századtól jelent meg a latin kereszténységben, a *Via Crucis* pedig akkor, amikor a 15. században a törökök elvágták a Szentföldre vezető utakat és a jeruzsálemi zarándoklat már nemcsak költséges, hanem életveszélyes is lett. Ekkor telepítették át a ferencesek a keresztutat Jeruzsálemből Európába. Jézus embersége került Szent Ferenc lelkiiségének középpontjába: ő állított először betlehemet, jászollal és kisded Jézuskával. Követői Jézus emberségét akarták még közelebb hozni a hívekhez a keresztutak

#### LOURDES

A Lourdes melletti Massabielle-sziklafal barlangmélyedésében a 14 éves Bernadette Soubirous-nak 18 alkalommal jelent meg a Boldogságos Szűz Mária. A jelenés bűnbánatra, a bűnösökért való imádságra intette, és felszólította, hogy fakasszon forrást a barlang meghatározott pontján, igyon belőle és mosdjon meg benne. A Szűz parancsára Bernadette pusztá kézzel fogott hozzá a forrás kikaparásához, mely felfakadt és már a kezdettől csodatevő erőt tanúsított. Maria de Faykod művei annak a keresztútnak a stációit jelenítik meg, amelyen a nagybetegek, a kerekesszékesek képesek a csodás gyógyulások színhelyére jutni.

#### MARIA DE FAYKOD STÁCIÓI:

- Jézust halálra ítélik
- Jézus vállára veszi a keresztet
- Jézus először esik el a kereszttel
- Jézus anyjával találkozik a keresztúton
- Cirenei Simon segít Jézusnak vinni a keresztet
- Veronika megtörli kendőjével Jézus arcát
- Jézus másodszor esik el a kereszttel
- Jézus beszél a síró asszonyokhoz (vagy Jézus vigasztalja a síró asszonyokat)
- Jézus harmadszor esik el a kereszttel
- Jézust megfosztják ruhájától
- Jézust a keresztre szegezik
- Jézus meghal a kereszten
- Jézust leveszik a keresztről (és anyja ölébe helyezik)
- Jézust eltemetik
- Mária várja a Feltámadást
- A Feltámadás
- Krisztus megjelenik az emmauszi tanítványoknak – az átlényegülés



Maria de Faykod: XVI. stáció: A Feltámadás, 2007, carrarai márvány

© A művész jóvoltából © Fotó: Maria de Faykod



Maria de Faykod: XIV. stáció: Jézust eltemetik, 2007–2008, carrarai márvány

© A művész jóvoltából © Fotó: Maria de Faykod

állításával. Az érzelmekre, semmint az értelemre ható ferences népmiszió tömegeket nyert meg stációk állításával templomokban, templomok mellett, városok és falvak határában. A stációk száma változó volt (7, 12, 14, a piemonti Varallóban 1520 körül 43 stációt építettek!). A keresztút a barokk teatralitásban csúcsosodott ki, legnagyobb népszerűsítője Leonardo da Porto Maurizio (1676–1751) ferences népmisziós volt, aki 572 keresztutat állított fel, ebből negyvenkettőt Rómában. Jézus keresztre vezető útját drámai pátosszal, kereszttel, vérző töviskoronával, húsba mélyedő ostorozással jelenítette meg, de a belső megtérésnek is helyet engedett. Prédikációival megújította a keresztúti ájtatosságot, a szenvedést misztikus kegyelemmé szublimálta. Ő rögzítette a 14 stációt is, a búcsúk kongregációja 1742-ben az általa meghatározott formát fogadta el. Ehhez később egy 15. állomást is (Jézus feltámad a halálból) csatoltak sok helyen. A történeti Magyarországon a 18–19. században terjedt el a keresztút, a legszebbek a selmebányai és a csiksomlyói stációk.

A keresztút a népi vallásosság jellegzetes megnyilvánulása, megformálása a művészettörténetesek szerint vernakuláris művészet, más

szóval vallásos giccs. Az egyik legizgalmasabb kérdés Maria Faykod szoborsorozata kapcsán, hogy a 21. század művészenek mit jelent a keresztút? Hogyan tudja művésztévé nemesíteni és megújítani a néphagyományt? Maria de Faykod keresztény indíttatása nyilvánvaló, az azonban talán kevésbé, hogy Teilhard de Chardin evolúcióelmélete alapján Krisztusban az önmagára talált fejlődést látja, Akiben és Akivel az ember áttörheti az univerzum kereteit és a homályból a fény felé emelkedhet. A keresztút a Teremtő szellemmel való egyesülés lehetőségét adja meg. Az alkotó többször leszögezte, hogy a láthatatlant akarja láthatóvá tenni, szobrai metafizikus művek, amelyekben a márvány fényre és lélekké nemesül. Figyelemre méltó, hogy a Lélek működését az anyagon keresztül mutatja meg, új formanyelvet hozva létre, amelyben a súlyos márvány súlytalanná válik, a forma üzenettel telik meg és elmélkedésre hív.

Az 1975-ben politikai menekültként Párizsba érkező Maria de Faykod az École des Beaux-Arts-ra iratkozott be, ahol többek között César és Jean Cardot is tanított, de a fiatal művész már akkor függetlenítette magát a kortárs irányzatoktól és csak belső indíttatásaira figyelt.

Nem ábrázolásmódjában, hanem metafizikus témaválasztásában lépett túl az újrealizmuson. A szakrális témából adódóan visszatért a klasszikus leplekhez és a redőzet fény-árnyék játékához, mint görög-római és reneszánsz elődei. Az anyagot isteni energiával lényegíti át, ebből lobbant a Lélek és árad a kegyelem. Redőkezelése teológiai igazságokat mond ki. A Feltámadt Krisztust ábrázoló stáció kenyértörésében az egyszerre kifelé és befelé tartó sugarakban az Egység rendje jelenik meg. A drapériák mellett az arcok a legkifejezőbbek, amelyekben az alkotó szándéka szerint Krisztusra és önmagunkra ismerünk. Mária arcában isteni és emberi, végtelen és véges, örökkévaló és halandó ragyog fel – és benne Maria de Faykod arcát is megláthatjuk.



Békássy Ferenc nevét a nagyon elhivatott irodalomkedvelőkön kívül is kezdi megismerni a közönség, de velük szemben előnyben voltak azok, akiket jó szerencsájük valamikor már elvezetett a legendás alkotóházba, Zsennyére, az ottani kastélyparkba. Annak falu felőli sarkába temették el 1915-ben az akkori birtokos fiát, a világháborúban elesett 22 éves költőt, aki Cambridge-ben a Bloomsbury-körhöz tartozó barátait hagyta hátra (például Maynard Keynest) és akinek egy érzelmes adriai hajóutazást megörökítő Adriaticáját Virginia Woolfék adták ki, posztumusz. Sírjára a család kápolnát akart állítani, ennek üvegablakait pedig a szintén angol inspirációjú gödöllői művésztelep egyik vezéralakja, Nagy Sándor tervezte. Hozzánk az összes művét, levelét kötetbe szerkesztő költőtárs írt róla.

Weiner Sennyey Tibor

# A CIPRUSLOMBOT SZELLŐ HAJTJA SZÉT Békássy Ferenc és egy meg nem épült kápolna

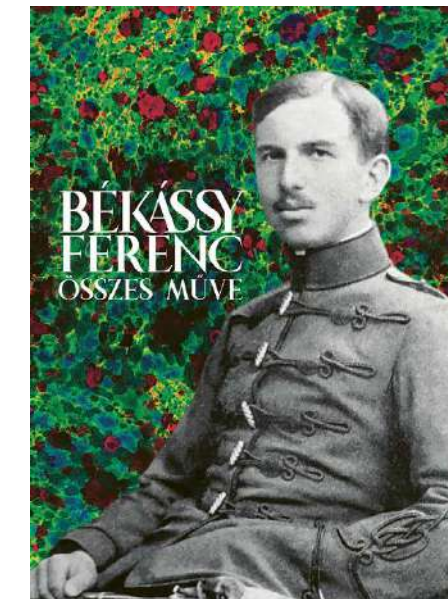


Nagy Sándor: Békássy Ferenc-émlékterv (részlet), 1915–19 között, tempera, akvarell, tus, papír, 307 x 185 mm, az 1–3. képmezők mérete egyenként 70 x 30 mm, Herman Ottó Múzeum, ltsz.: P. 77. 198

© Herman Ottó Múzeum



Békássy Ferenc mint végzős  
Cambridge-ben, 1914



Békássy Ferenc összes művének borítója

Gyakran elhangzik a vád, 22 évet élt, az sem mire sem elég. Mi lehetett volna, ha? Túl fiatal volt, ismeretlen, sznob és távoli, folytathatnám... mindazok, akik ilyeneket írnak, mondanak Békássy Ferencsel kapcsolatban vagy nem ismerték, mert nem is ismerhették a teljes életművet, vagy, ami rosszabb, alapjaiban értik félre a költészet természetét, és talán magát az életet is.

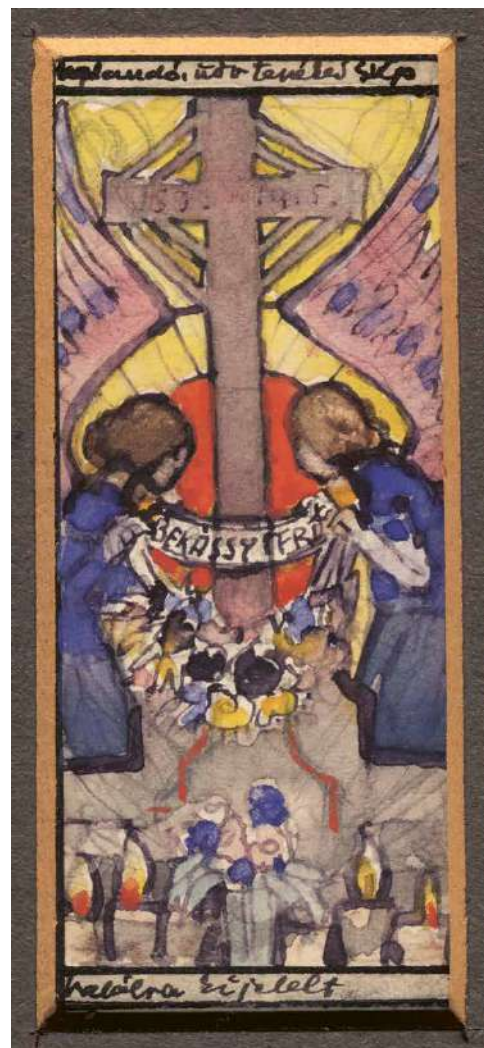
Arthur Rimbaud 21 évesen hagyta abba az írást. Petőfi Sándor 26 éves volt, amikor meghalt. Békássy Ferenc 22 évesen esett el a keleti fronton, 1915. június 25-én. Ha csak az utolsó verseit írja, mint amilyen a *Költő akartam lenni...*, a *Jöjj, szólt a herceg* vagy az öt esztendőn át javított *Bacchus*, már akkor is lenne helye a magyar költészet történetében, de sokkal több verset írt. Ha csak a magyar költészetéről szóló tanulmányát írja angolul, melyben elsőként fordítja Adyt, Babitsot, Kosztolányit angolra és értékeli kortársként őket elképesztően pontosan, már akkor páholyt érdemelne a magyar és angol kultúrtörténetben, de sokkal több esszét és tanulmányt írt. Ha csak néhány levelet írt volna Noël Olivier-nek, akkor is szinte kiapadhatatlan történeti forrása lehetne a magyar-angol kapcsolatoknak, de közel félszáz hozzá írt levele maradt fenn, és levelezett John Maynard Keynesszel és a kor angol elitjének színe-járával. De ha csak annyit tett volna, hogy hazajön Cambridge-ből és huszárként meghal a hazáért az első komolyabb csaták egyikében, akkor is emlékeznünk kellene rá, mint háborús hősré. Ennél azonban sokkal többről van szó.

Békássy 22 évet élt, és ebbe belefért annyi, amennyi nagyon sok embernek 100-ba sem férne bele. Bár 1915-ben meghalt (és az édesanyja, Bezerédj Emma kis példányszámú kiadásán kívül [1916–1917]), 2010-ig mindössze csak egy vékonyka válogatás (Éder Zoltán nevét dicséri) egy hungarológiai füzetecskében jelent meg munkáiból magyarul 1990-ben, aminél még a Virginia Woolf által 1925-ben kiadott *Adriatica and other poems* is vastagabb. Ma, 2018-ban, talán már beszélhetünk egy-fajta *Békássy-renaisszánszról*.

Az elmúlt 14 év alatt azonban nemcsak Békássy írásai kerültek napvilágra, hanem a hozzá kapcsolódó képzőművészeti alkotások is. Elsősorban meg kell említenünk a gödöllői Nagy Sándor festőművész kilenc ablaktervét, melyeket elsőként a Herman Ottó Múzeumban Pirint Andrea muzeológus fedezett fel és bocsátott rendelkezésünkre<sup>1</sup>. Ezeket a terveket a Békássy Ferenc sírhelyére épült kápolnába szánták, de ennek felépülésére még várunk kell. Az ablakok történetének izgalmas irodalomtörténeti háttere: Babits Mihályt Óbarokba invitálták teadélutánra 1915. február 14-én, ahol az eredeti szándék szerint találkoznia kellett volna Békássyval. Babitsot ezekkel a szavakkal hívták meg: „Van nekem egy kedves öcsém, Békássy Feri cambridge-i tanuló, aki most indul a harctérre. A háború előtt egyik legjobb angol revue, a *Poetry and Drama* közölte cikkét a legújabb kori magyar költészetéről. (A cikk a gyors hazatérés miatt a cambridge-i holmik között maradt.) Ebben a cikkben volt

néhány szép Babits és Ady fordítás is. Természetesen a fiúnak régi vágya, hogy megismerhesse. Vasárnap 14-én, 5 órai teára (...) megkérném, nagyon szépen megkérném, hogy eljöjjön. Várjuk, kérjük, óhajtjuk ebbe az egyszerű meleg körbe.”<sup>2</sup> Babits Mihály azonban nem ment el erre a teadélutánra, de Nagy Sándor, a gödöllői festőművész igen. A magyar szecesszió kiemelkedő alkotójának, Nagy Sándornak munkáit és jelentőségét itt nem feladatunk bemutatni, elég arra a megállapításra hivatkozni, hogy: „Több mint valószínű, hogy Nagy Sándor és Békássy Ferenc legalább egyszer személyesen is találkoztak egymással”<sup>3</sup> – és ennek fontossága csak mostanra válik nyilvánvalóvá. Néhány éve, a *Láthatatlan könyvtár* (a zsenyei könyvtár maradványainak) feltárása során kezembe került egy reprodukció, amely Nagy Sándor akvarelljéről készült. A kép bár csak fekete-fehér formában ismert, de Békássy Ferenc portréja, talán olyan hűszéves korából. Tehát egyrészt van egy eddig ismeretlen Nagy Sándor-akvarell Békássy Ferencről, másrészt jóval az óbaroki teadélután előtt ismerte már egymást a festő és a költő a képsorozat tanúsága szerint. Bezerédj Emma, az édesanyja, így ír Babits Mihálynak 1916-ban: „Nagy Sándor, gödöllői művész mondta róla 1915-ben: „Ő [Békássy Ferenc] géniuszának alkotásait nem adhatta, ahogy adni kívánta. De maga a láng-lélek nem valami, ami fejlődik az emberekben, az megvan a maga egészében, az ifjában is, s a gyermekben is. Ami fejlődik, nő, az csak a közlőképessége, az, hogy magát meg tudja mutatni másoknak.





Nagy Sándor: *Békássy Ferenc-émlékterv* (részlet), 1915–19 között, tempera, akvarell, tus, papír, 307 x 185 mm, a 4–6. képmezők mérete egyenként 70 x 30 mm, Herman Ottó Múzeum, ltsz.: P. 77. 198  
© Herman Ottó Múzeum

A láng maga, a génie itt volt közöttünk huszonkét évig. Sennek a képe itt maradt, mint valami kialudt fény emléke.<sup>74</sup>

Békássy Ferenc és Nagy Sándor kapcsolatáról ezenkívül azonban semmit sem tudunk, mígnem 1977-ben a Herman Ottó Múzeum tulajdonába került egy üvegablakterv-sorozat, amit ismeretlen festőnek tulajdonítottak. „1977-ben, Petró Sándor miskolci műgyűjtő halálával a felbecsülhetetlen értékű képző- és iparművészeti magángyűjtemény jelentős része a Herman Ottó Múzeum kezelésébe került. A többségükben névhez köthető alkotások gazdag kollektívja mellett egy kisebb számú tárgycsoport mestereinek kilétét bizonytalanság övezi. Ismeretlen festő munkájaként került nyilván tartásba az az üvegablakterv is, amely jelen tanulmány tárgyát képezi, és amelynek alkotójaként Rippl-Rónai József neve éppúgy felmerült,

mint a magyar szecessziós formanyelv másik – üvegablakokat is tervező – képviselőjéé, Nagy Sándoré (1868–1950).<sup>75</sup>

Végül Pirint Andrea minden kétséget kizáróan beazonosította Nagy Sándor kézzjegyét, s azt is, hogy ki is az, akinek emlékére a sorozat készült: „Üvegablaktervünk azonban egészen más ösztönzésből született, mint a magyar népművészeti értékeket, balladai örökséget továbbélítő munkák. A kompozíció gyújtópontjában elhelyezkedő képzőművészeti sírhelyet asszociál. A keresztfán – ma már csak alig – olvasható évszámok („1893–1915”), az előtér kegyeletteljesen égő gyertyasora, s a középtérben a gyász fájdmalmával térdre boruló figurák között ívelő feliratos szalag („BÉKÁSSY FERENC”) – a képsorozat sajátos emlékmű-jellegét tükrözi.” A képsorozat felfedezője írásában egyébként kiemelkedő elemzést is ad.

Nagy Sándor műve tehát egy elképzelt, de meg nem épült kápolna kilenc ólomüvegablaka lett volna, vagyis egy különleges emlékmű Békássy Ferencnek, amit konkrétan szántak is valahová. Valószínűleg Zsennyéire.

„Hogy „Feri missziója” mi volt, azt csak találgathatjuk. Mint ahogy azt is csak feltételezhetjük, hogy Nagy Sándor üvegablakterve esetleg a Békássy Ferenc misszióját is beteljesítő zsenyiei kastélyban valósult volna meg. Az üvegablakterv rendeltetési helyét illetően természetesen Békássy Elemérné óbaroki kúriája is felmerül, de festett üvegablak megvalósulásáról egyik helyszín esetében sincs tudomásunk.<sup>77</sup>

A kortársaknak Békássy mindenképpen olyasmit jelenthetett, mint amit Nagy Sándor mondott, vagy ahogy Emma írta, fia nem volt más, mint „egy reménysugár, amit ő egy szép jövőből sejtetett velünk. Oly szép volt ez, oly kialakult



Nagy Sándor: *Békássy Ferenc-émlékterv* (részlet), 1915–19 között, tempera, akvarell, tus, papír, 307 x 185 mm, a 7–9. képmezők mérete egyenként 70 x 30 mm, Herman Ottó Múzeum, ltsz.: P. 77. 198  
© Herman Ottó Múzeum

egy jövő számára, annyira túl a lírán, szinte megdöbbenően, mint a legszebb óhaj, amit a jövő számára azt hittük csak mi tudunk egyáltalán elképzelni.”

A kilenc ablakterv tehát nemcsak azért nagy jelentőségű, mert a gödöllői Nagy Sándor festette őket, hanem mert izgalmas olvasatot ad Békássy Ferenc életművéhez. Megfejtésüket említett tanulmányában Pirint Andrea kezdte el, és mi itt folytatjuk.

A kilenc kép közül a bal felső sarokból indulunk és sorban megyünk. A képek pontos leírása később még egyszer fontos lehet azoknak, akiknek majd sikerül a zsenyiei kertben Békássy Ferenc rendes síremlékét a Nagy Sándor-ablakokkal együtt felépíteni.

Az első képen egy erdőben bolyongó, különös aurával körbevett alakot vehetünk ki, a fák ágain üldögélő madarakkal. A kép fenti és

lenti sorában két vessort láthatunk elkenődve. A sorokat azonban sikerült beazonosítani, Békássy Ferenc *Ez a világ* című verséből valók: „(fent) S lelkemben bár ezer virág / még virul / (lent) Képzletben már a rózsza szirma hull.”<sup>78</sup>

A második képen keresztet lovagokat idéző ruhában, koponyával a kezében, galambbal és bagollyal kétoldalt, továbbra is aurával körbevéve jelenik meg a központi alak. Az allegorikus kép két szélső sorában a *Változom* című vers két sorát találjuk: „(fent) Örökké változom / (lent) Mindegyre más oltárnál áldozom.”<sup>79</sup>

A harmadik képen visszatérünk az erdő motívumhoz, ahol a központi alak egy olyan fához ér, melyen egy kígyó van körbecsavarodva. A kép két szélső sorában a *Gondolat vagy érzés* című Békássy-vers két sora: „(fent) Ne aludja tovább / (lent) álmait a gyermek.”<sup>80</sup> A negyedik képen fekete ruhás siratóasszony

térdel. A kép két szélső sorában a *Sennyei kert* című versből vett idézet kissé megváltoztatott átírata az alábbi: „(fent) Ahol annyi magot vetettél / (lent) mégis, mégis legyen egy ... oltalom” – a versben az aposztrófált rész eredetileg így hangzik: „Dús földre itt szívem erős magot vetett.”<sup>81</sup>

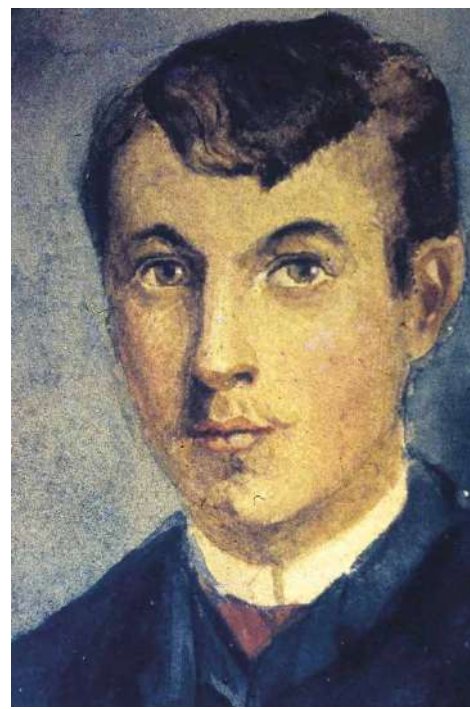
Az ötödik képen a *Bosszuló éjjel* vagy más néven fordítva *Nincs feltámadás* című vers sorának szintén átírt verziója található: „(fent) Halandó üdv tenéked / (lent) halálra kijelölt.” – A vers eredetileg így hangzik: „Üdv tenéked szép halandó, szép halálra kijelölt.”<sup>82</sup>

A hetedik képen találunk még Nagy Sándor által felírt Békássy-verssorokat, méghozzá a *Haragos erdőn* című versből: „(fent) Apró madarak nagy serege / (lent) Röpköd körülötte és száll vele.”<sup>83</sup> – A képen Szent Ferencre emlékeztető kompozícióban a központi alak, madarakkal, erdőben.





Nagy Sándor: *Békassy Ferenc-émlékterv*, 1915–19 között, tempera, akvarell, tus, papír, 307 x 185 mm, a képmézők mérete egyenként 70 x 30 mm, Herman Ottó Múzeum, ltsz.: P. 77. 198  
© Herman Ottó Múzeum



Nagy Sándor: *Békassy Ferenc portréja*, kb. 1910 (?), (diáról készült reprodukció)

A hatodik, nyolcadik és kilencedik képen nincsenek sorok az eredeti Nagy Sándor-kompozíción, csak helyük van meghagyva. A kompozíció logikáját követve csak sejtésünk lehet, hogy mely versekből és milyen sorokat szánhattak volna az ablakokra.

A hatodik képre, melyen egy felfelé tekintő, vizet öntő, gyászruhás nőalakot láthatunk, talán szintén *A sennyei kert* című versből kerülhetett volna az alábbi idézet: „(fent) ... ha elfolyik életem / (lent) Add meg míg létezem igaz nyugalmamat.” A nyolcadik képen töviskoszorúval és keresztet cipelve látjuk a központi alakot. Itt talán a *Rajongók* című versből került volna fel két sor: „(fent) *Rajongók vagytok és minden rajongó / (lent) Apostol is, új Krisztus követője*”<sup>14</sup>. Végül pedig az utolsó, kilencedik képen napkorongot hordozó ifjút látunk, aki előtt egy szemeit eltakaró lány térdel. Ide leginkább a *Tavi tündérek*ből az alábbi két sort tudnám elképzelni: „(fent) *Nap fénye kincs, szórjad azért / (lent) Lelkünk, ha nincs, ki tudja mért...*”<sup>15</sup>

A képek értéke a magyar irodalomtörténet és művészettörténet szempontjából is felbecsülhetetlen, ha pedig egyszer megépül és meg is valósul: az nemcsak a hazáért hősi halált halt fiatal költő méltó emlékhelye volna, hanem a magyar költészet és festészet összefonódásának jelképes tere is.

Békassy egyébként szintén nagyon szoros barátságban volt a Julian Akadémiát végzett verebi Végh Gyulával is, aki később az Iparművészeti Múzeum igazgatója lett, de ez egy következő történet.

2010-ben az *Egybegyűjtött írások* című Békassy-könyv megjelenését az Olof Palme Házban megrendezett *Jelen szigete* (2010) című kiállítás követte, melynek témája szintén Békassy és költészete volt.

Békassy Ferenc arca mindannyiunkat foglalkoztatott. Három portréfotó maradt fenn róla, az egyikén mint végzős cambridge-i diák, a másik kettőn mint daliás, mégis valami különös szomorúságot sugalló huszár. (Kiss Márta festőművész 2010-ben ez alapján festette meg Békassy modern kori portréját.)

Volt azonban egy korábbi portré is, amiről rossz minőségű fekete-fehér reprot találtam a zsenyei kastély két tölgyfa szekrényében őrzött, Sennye–Bezerédj–Békassy-könyvtár, két háborút és a huszadik századot túlélt csekélyke maradéka között. Ez a kép azonban lapang. Máig. Ugyanis a zsenyei kastély felújítása után, 2015-ben előkerült közel 100 darab dia, amelyek a Sorok-patak szabályozásakor, a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején örökítették meg a kastélyt, környékét és berendezéseit. A képeken székek, asztalok, a kastély akkori személyzete, a Sorok-patak szabályo-

zása. És egy festmény. A hiányzó festmény. A gödöllői Nagy Sándor festményének színes, jó minőségű reprotja, amely Békassy Ferencet 17-18 évesen ábrázolja. Ez a festmény nagyon sokat hozzátesz Békassy-értelmezésünkhöz, megmutatja a valóban ifjú, látó-költő Békassy-arcát. És ha a fotók mellé rakjuk, akkor segíthet megérteni, hogyan jut el ez a szép, hamvas fiú mindössze öt esztendő alatt a komoly huszárig. A festmény a hetvenes években még Zsenyében kellett hogy legyen, én már annak is örülök, hogy ezt a színes és értékes reprot a dián végre megtaláltuk, de érdemes lenne Kiss Márta festményével együtt az alkotóházban elhelyezni, hiszen idetartozik.

Kissé személyesebb hangra váltva, szeretném megjegyezni, és mindaz, amit eddig felsoroltam, alátámaszthatja, hogy talán nem „értékelem túl” Békassy Ferencet, amikor újra és újra beszélek róla, újra és újra középpontba helyezem műveit. Mert igen, Békassy élete és műve mára az én identitásom és életművem része is lett, de minden költőre vár egy másik költő, aki vezetője lesz, midőn a sötétlő erdőben az emberélet útjának feléhez ér. Dantének ez Vergilius volt, nekem Békassy lett. Éppen ezért jogosan merül fel a kérdés, hogy hogyan kapcsolódtam hozzá, mi köt Békassyhoz és Zsenyéhez?

Békassy Ferencel 2005 nyarán kezdtem el foglalkozni, amikor először tölthettem hosszabb

időt Zsenyében, amelynek neve eredetileg Sennye volt – ahogy Békassy leveleiben és verseiben is olvashatjuk –, csak a Vas megyei dialektusnak megfelelően alakult Zsennyévé a huszadik század során. Sennye a Sennye család ősi birtoka volt, amit 1826-ban adott el egyik ősem Békassy nagyapjának. A Sennye család birtokai ekkor már főleg Zemplémben voltak, melynek központjai 1948-ig Pácinyöngyörű kastélya és a bélyi kúria volt. Anyai nagyapám még a pácini kastélyban született, amit aztán a kommunizmusban vettek el családomtól. Tudtunk Zsennyéről is, de – ahogy említettem – csak 2005-ben jutottam el Zsenyére, ahol is a cicellei templomot még őseim építették, és például a barokk stílusú freskóit még az ő megrendelésükre festette 1771–72-ben Dorfmeister István. E freskókon nem mellesleg látszódik a korabeli kastély és előtte őseim is. Érthető, hiszen a cicellei templom alatt volt eredetileg a Sennye-család kriptája. Szóval névvel, családdal, sok évszázadot átélő történettel kapcsolódtam már Zsenyéhez, amikor

huszonöt évesen először megérkeztem, és végre Békassy Ferenc nevével a kastély kerítésének falán találkoztam. Feltettem a kérdést, hogy nagyszerű, hogy ilyen költő élt itt, de milyen verseket írt? Hol lehet Békassy Ferenc verseit olvasni? De a költő emléke élt csak homályosan, verseit már elfelejtették. Így kezdődött nyomasztó, amely karmikus életfeladataim egyike lehet, úgy sejtem.

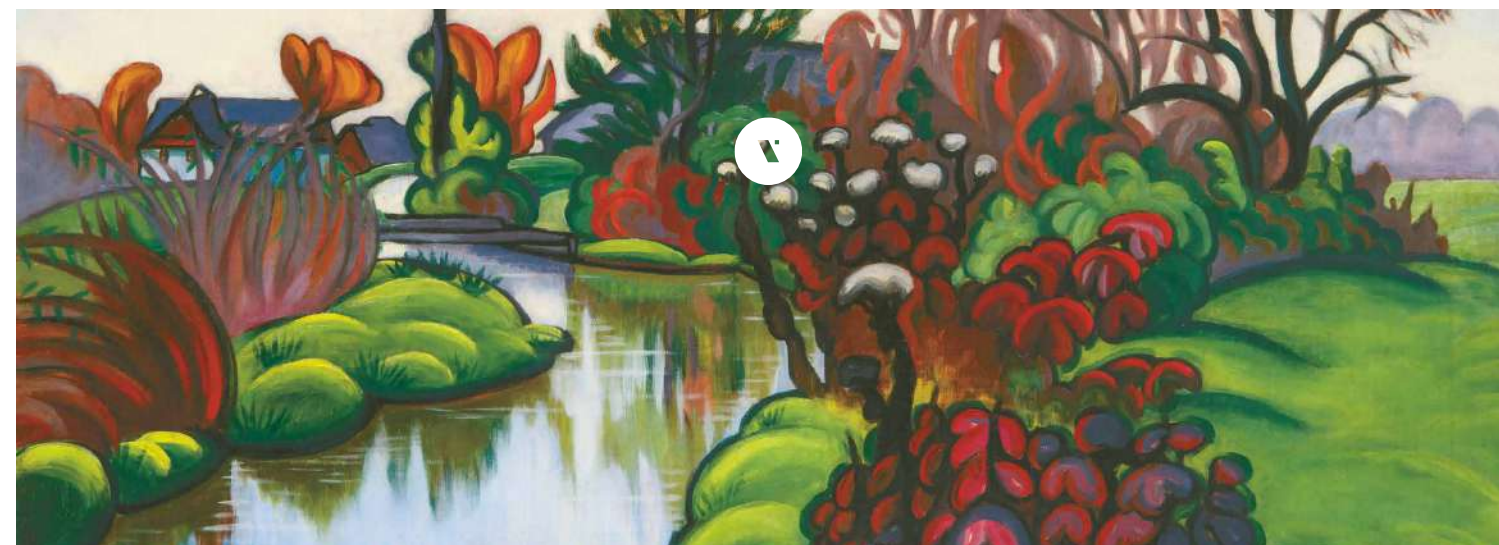
2005-től 2010-ig öt év alatt teljesen elmélyültem életének történetében és műveiben, mely kutatás végeredményeként megírtam diplomamunkámat, azaz Békassy Ferenc életrajzát, egybegyűjtött írásait kiadtuk, majd pedig 2013-ban szerelmes leveleit is. Öt évvel később, 2018-ban pedig sikerült megjelentetnünk összes művét egyetlen kötetben. Számtalan cikket, tanulmányt írtam ez idő alatt róla, együttműködtem olyan kiváló irodalomtörténészekkel és költőkkel az ügyben, mint Szőrényi László, Gömöri György vagy éppen Sipos Lajos és Szőcs Géza. Szerencsém volt, hogy láthattam, miként inspirálta ez a nagyszerű költő a múlt

olyan kiemelkedő alkotóját, mint Nagy Sándor, és a jelen számos kiváló képzőművészt. Nem tagadhatom, hogy Békassy hatása megjelent nemcsak irodalomtörténeti munkáimban, hanem verseimben is. A költő – mondja T. S. Eliot – „...a *spectator and not a character*” – nem karakter, hanem néző. Avagy: látó. Hamvas Béla ehhez jó érzékkel hozzátesszi, hogy „a költő ma a köztudatban úgy szerepel, mint komolyanvevésre nem érdemes kótyagos valaki, akivel szembeállítják a komoly és józan gyakorlati embert és nem veszik észre, hogy ami a gyakorlati emberben megnyilatkozik, az egy magasabb értelemben vett kótyagosság, ami a költészetben nyilatkozik meg, az a magasabb józanság.”

Békassy Ferenc józanabb volt a környezeténél, bölcsebb a kortársaknál, okosabb barátainál, és igen, meghalt 22 évesen, de versei, levelei, írásai, története megmaradt.

A cím részlet Békassy Ferenc *A halálról* című verséből, in: *Békassy Ferenc összes műve, Töredékek*, 243. o.

[1] Lásd: Pirint Andrea: *Nagy Sándor eddig ismeretlen üvegablakterve a Petró-gyűjteményben*, A Herman Ottó Múzeum Évkönyve 43., 2004. [2] Közli Gál István: *Békassy Ferenc a magyar és az angol irodalomban. Életünk*, 1976/3. 245. o. [3] Pirint i. m. [4] Bezerédj Emma Babits Mihálynak, 1916. május 26. Sennye OSZK FOND II/255. [5] Pirint i. m. [6] Pirint i. m. [7] Pirint i. m. [8] Lásd: Békassy Ferenc: *Ez a világ – Békassy Ferenc: Összes műve*. Budapest, 2018. 212. o. [9] Békassy i. m. 210. o. [10] Békassy i. m. 217. o. [11] Békassy i. m. 172. o. [12] Békassy i. m. 97. o. [13] Békassy i. m. 72. o. [14] Békassy i. m. 213. o. [15] Békassy i. m. 225. o.



VIRÁG JUDIT GALÉRIA

**NAGYBÁNYA-PÁRIZS**  
**1904-1914**

**OKTÓBER 26. ÉS NOVEMBER 18. KÖZÖTT**  
**MINDEN NAP 10-18 ÓRA KÖZÖTT**  
**A VIRÁG JUDIT GALÉRIÁBAN**

TOVÁBBI INFORMÁCIÓ

[WWW.VIRAGJUDITGALERIA.HU](http://WWW.VIRAGJUDITGALERIA.HU)  
[WWW.FACEBOOK.COM/VIRAGJUDITGALERIA](https://WWW.FACEBOOK.COM/VIRAGJUDITGALERIA)



Topor Tünde

# ORNAMENTALIZMUST? AZT!

## A balatonfüredi Lesznai-kiállítás egyik képe kapcsán

Lesznai Anna nevét ha meghallja az ember, már ugrik is a szeme elé az Ady-párna meg az *Új versek*, a *Ki látott engem?* borítója és egy körtvélyesi kert-képzet, meseillusztráció-szerű kastélyka, nagyon színes virágok. De hogy ezeken a korai műveken kívül mit csinált, az finoman fogalmazva sem jut elsőre eszünkbe, hiába van meg az alap-Lesznai-szeretet. Mint ahogy az sem, hogy élete végéig tanított; az amerikai évek alatt, miután örökségeit több lépésben lenullázta a történelem, ez jelentett férjétől – aki sikeres illusztrátorként elég jól keresett – független jövedelmet. Tanítványokat vállalt, az általa nyújtott képzést úgy kell elképzelni, mintha valaki a MOME textilszakához tartana előkészítőt, csak olyan érdekes világnézeti összefüggésrendszerbe ágyazottan, hogy azon még ma is csak ámulhatnánk.

A kiállításra felkészülésként el lehet olvasni a kurátor Török Petra *Ornamenssé váltott sors* című, Lesznai-val foglalkozó doktori disszertációját (fent van a neten), amely rekonstruálja Lesznai ornamentalizmus-fogalmát: ez úgy tűnik, nem lenne más, mint a panteizmus művészekre adaptált változata. Amelyben a formateremtés minden esetben a természetfelettihez kapcsolódás eszköze, vagyis szinte a vallásgyakorlás maga, világképként pedig egy rendkívül demokratikus, mellérendelő, mondhatni a világ összes lényét a mindenségben lebegtető modell, amely az ábrázolás szintjén a keleti világképekkel mutat rokonságot. A „japáni”, kínai tusrajzokkal, a keleti kerámiákkal, textilekkel vagy épp a szőnyegekkel.

Lesznai Anna édesanyja Hatvány-lány, így az a csodálatos és világhírű perzsaszőnyeg-gyűjtemény, ami a Hatvány család birtokában volt, hatással lehetett az egyébként Málinak nevezett kislányra is. Akárcsak azok a népi hímzések, főleg mezőkövesdi motívumkincs, ami a családi birtokot képező Körtvélyes környéki felvidéki területen divatban volt.

Lesznainak ugyanis a módszere is keleties volt: órákon keresztül figyelni a választott motívumot, esetleg egyetlen vonal vagy ecsetvonás meghúzása nélkül, hogy aztán a lényegét megragadva, szinte már absztrakt formává lehessen redukálni. És míg a ma már Szlovákiához tartozó Körtvélyesen, az ottani paradicsomi kertben inkább a növényeket rajzolta és hímmezte, az 1919 utáni bécsi emigrációban – ahol egyébként az absztrakció felé az orosz konstruktivisták felől közelítő Kassákkal és a körülötte csoportosuló magyarul, németül, tótul egyaránt beszélő emigráns fiatalokkal is jó kapcsolatot ápol – az állatkertbe járt rendszeresen, hogy a hozzá hasonló helyzetben lévő, természetes élőhelyükről kényszerűen áttelepített állatokat figyelje, majd örökítse meg az egyes mozgásfázisaikat mutató motívumcsoporttá.

Lesznai rajzolni szeretett, akvarellezni és hímezni. Beborítani a környezetét mindannak eredményével, ami művésztvallásának gyakorlása, illetve a teremtett világ lényének megfigyelése közben keletkezett.

Csak hogy közben folyamatosan hallgathatta a férfi barátok korholásait, olyan nagyságokét, mint Berény Róbert vagy Fülepp Lajos, akik eny-

hén szólva sem voltak beavatva az ornamentalizmus egyébként két lábbal nagyon is a földön álló misztériumába, úgyhogy folyamatosan sajnálkoztak szegény Málin, aki akadémiai képzés, aktstúdiók, az olajfestés technikájának ismerete híján próbálkozik évtizedeken keresztül valami művészi dolog létrehozásával, de hát... nincs elég türelme a komoly dolgokhoz, a gyors művészi kielégülést keresi.

És naplói tanúsága szerint Lesznaira hatott mindez, sokszor kesergett azon, hogy nincs benne elég kitarítás, sokáig próbálkozott az olajfestéssel is, amit nem szeretett, aminek eleve már az anyagával sem tudott megbarátkozni. Pedig nem kellett volna annyit gyötörnie magát, mint egy balkezességről leszoktatni akart gyerekek, épphogy ő viszonyult komplexen, a művészetfelfogásban bekövetkezett változásoknak sokkal megfelelőbben az alkotáshoz, az anyagok, technikák, színek, formák összefüggéseire. Mindennek visszament az alapokig, művészetpedagógiai elvei pedig ma is korszerűek – egy MOME-diplomavédésen ugyanazok a kérdések hangzanak el ma is, mint amiket ő tett fel tanítványainak, mielőtt elkezdtek – Lesznai kifejezésével élve – rendbe tenni a világ egy választott kis darabját.

*Ki látott engem? Lesznai Anna és Zoób Kati találkozósa, Vaszary Galéria Balatonfüred, 2019. január 6-ig.*



Lesznai Anna: *Antilopok*, kárpitterv, 1920-as évek, papír, akvarell

### KÉRDÉSEK, AMIKET FEL KELL TENNI A MUNKA MEGKEZDÉSE ELŐTT

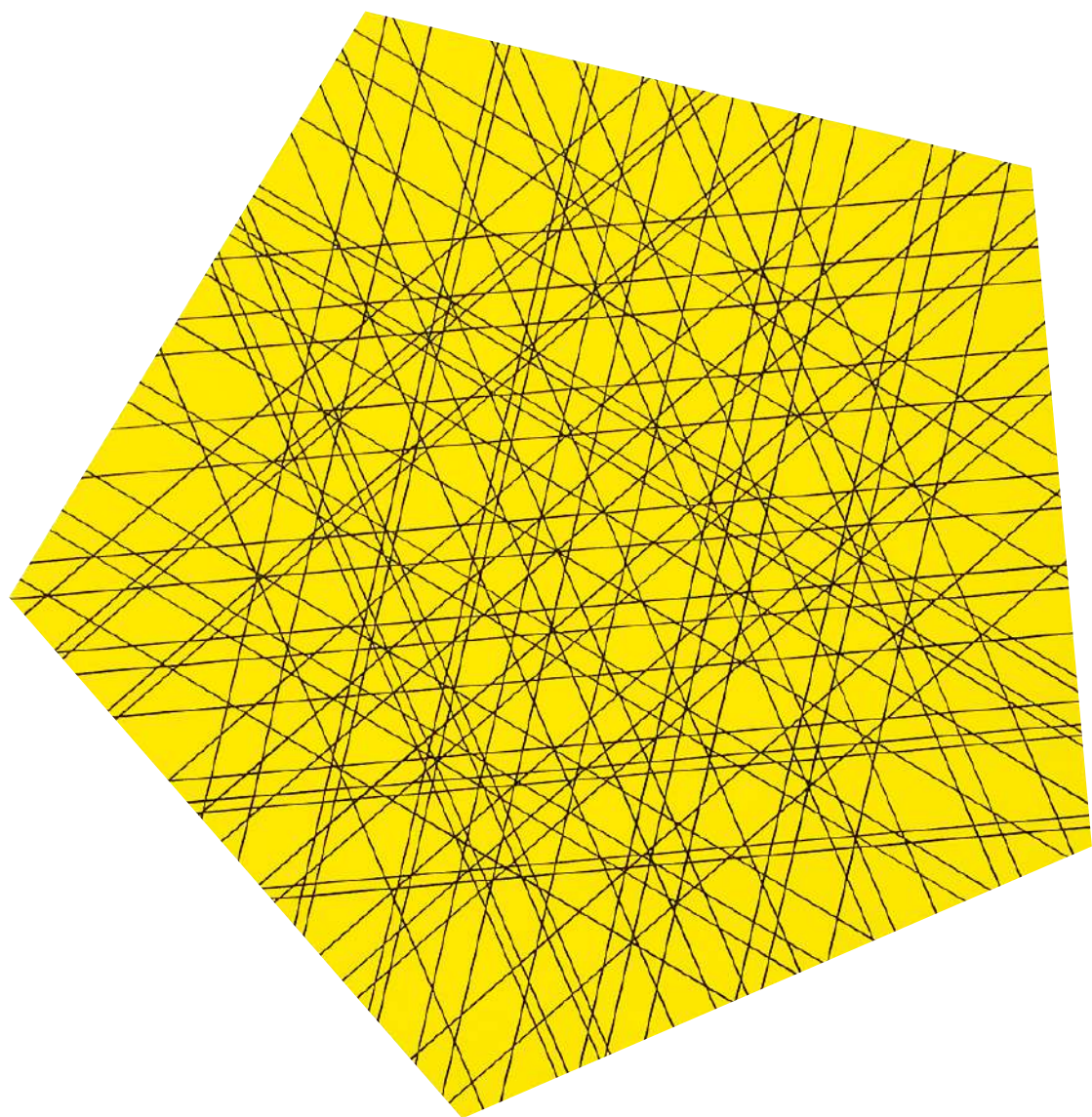
„Van-e elképzelése a motívumról? Fogalmi úton vagy vizuális élmény alapján kívánja megközelíteni a motívumot? Milyen mértékű absztrakciót fog alkalmazni? Milyen a felület mérete és formája, ahová ezeket készíti? Milyen technikát és anyagot akar alkalmazni a kivitelezésben? Milyen a tárgy, amit díszíteni kíván? Milyen használatra szánják a tervet? (egyéni, csoportos, nyilvános stb.); Mit tud arról a csoportról, akinek a számára a tervet készíti? A tárgy egyedi darab vagy egy készlet része? Milyen környezetbe fog kerülni a tárgy, amin dolgozik? Ön vagy más fogja azt sokszorosítani? Anyag és technika összhangban van a funkcióval? Mennyi időbe kerül a terv elkészítése és kivitelezése, újraalkotása? Mennyibe fog kerülni?”



Ébli Gábor

# MAGÁNGYŰJTÉS VAGY INTÉZMÉNYESÜLÉS?

## Beszélgetés Szöllősi-Nagy Andrással



Gerhard Hotter: Laros, 2017, akril, MDF, 60 x 60 x 9 cm

A rendszerváltást követően huszonöt éven át az UNESCO-nál dolgozott: előbb a párizsi központban a vízügyi hivatal igazgatójaként, majd Delftben a szervezet hollandiai egyetemének rektoraként. Kihasználva e nemzetközi lehetőségeket, feleségével, Nemes Judit képzőművésszel egyetemes merítésű műgyűjteményt hoztak létre a kortárs geometrikus tendenciákból, Max Bill, Julije Knifer, Jésum Rafael Soto, Manfred Mohr és más nemzetközileg is vezető alkotók munkáiból.

A gyűjtemény külön is összpontosít a franciaországi magyar művészek – Hantai Simontól Reigl Juditon át Pán Mártáig – bemutatására. A húzónevek mellett a gyűjtőpáros figyelt a kevésbé ismert emigráns magyar alkotókra is (Mathias Liptay, Stephan Kilar). Ugyancsak átfogó a magyarországi válogatás a klasszikusoktól (Vajda Lajos, Korniss Dezső) az élő klasszikusokon (Bak Imre, Konok Tamás) át a fiatalabb generációkig (Boros Tamás, Saxon-Szász János). Mióta hazaköltöztek, keresik a kollekciónak magyarországi közgyűjteményi elhelyezésének lehetőségét. Kiállítás- és katalógussorozatot indítottak a gyűjtemény egyes részeinek – mint a fotográfia, a konstruktív művészet, kinetikus alkotások, összesen hét-nyolc egység – szakszerű bemutatására, hogy a szakmai és a szélesebb közönség is megismerje az anyagot. Ennek részeként 2019-ben három fővárosi kiállítóhelyen lesz látható válogatás a művekből és megjelenik a katalógussorozat két újabb kötete. Szöllősi-Nagy András hidrológussal a saját gyűjtői út vagy a múzeumi, intézményi kanonizálódás dilemmájáról beszélgettünk.

Szöllősi-Nagy András, 2005  
© / Fotó: Sarkantyu IllésNemes Judit, 2005  
© / Fotó: Sarkantyu Illés

**Ébli Gábor:** Már Budapesten, a hetvenes évek közepén elkezdett formálódni a gyűjteményetek. Milyen munkák és hogyan kerültek akkoriban hozzátok?

Szöllősi-Nagy András: A kezdeti darabok Bartha Lajos légies szobortervei voltak, melyeket

tőle kaptunk még kamaszkorunkban. Az első formális gyűjteményi tételt, Bálint Endre munkáját Kolozsváry Ernőtől vettük mérnöki fizetéseimből. Később társult hozzájuk egy Ország Lili-mű. A nagy váltás a nyolcvanas évek végén jött, amikor a munkám miatt Párizsba költöztünk.

**Párizsban hogyan változott a gyűjtői szándékotok?**

A huszadik században Franciaországban élt vagy élő magyar művészek még fellelhető munkáinak összegyűjtése volt a kezdeti koncepciónk Anna Marktól Réth Alfrédig,





Anna Mark: *Concerto*, 1980, szerigráfia, 42 x 42 cm  
Fotó: Sarkantyu Illés

abból a maximából kiindulva, hogy azt kell gyűjteni, amit lehet. A kilencvenes évek elején ennek jegyében kerültek a gyűjteménybe Éti-enne Béothy és felesége, Anna Béothy-Steiner, illetve Frank Magda, Étienne Hajdu, Sigismund Kolos-Vary, Lengyel-Braun Vera, Major Kamill, Henri Nouveau, Pátkai Ervin, Anton Prinner, Román Viktor, Nicolas Schöffer, Pierre Székely, Szenes Árpád, Szittyta Emil, Victor Vasarely és mások munkái. Rövid idő elteltével a fotóművészetre is elkezdtünk figyelni – ismét hangsúllyal a Franciaországban élt vagy élő magyar művészekre. Így jutottak a gyűjteménybe Paul Almassy, Rogi André, Brassai, Lucien Hervé, Rodolf Hervé, Ergy Landau, Somlósi Lajos, Miskolczi Emese és Sarkantyu Illés művei, valamint néhány Párizsba sodródott fénykép Sugár Katától és Hevesy Ivántól. A fotógyűjtemény azóta jelentősen bővült kortárs magyar fotóművészek – például Kerekes Gábor és Lugosi Lugo László – műveivel. Az akkori célkitűzésünk egy magyar-francia kulturális híd felépítése volt, pontosabban ehhez szerettünk volna mi is hozzájárulni, így a kapcsolódási pontok feltárásához har-

madik fejezetként magyarországi alkotók – mint Balogh László, Barcsay Jenő, Csiky Tibor, Czöbel Béla, Deim Pál, Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Harasztý István, Lantos Ferenc, Móder Rezső, Nádler István, Schaár Erzsébet és Vajda Júlia – munkáit is megszereztük.

**A kilencvenes évek közepére átalakult a gyűjtési koncepciótok, és a kultúrtörténeti küldetés helyett egy konstruktivista/geometrikus/konkrét stílárís fókusz rögzült.**

Igen, de a váltás rengeteg tipródással járt. Főleg annak felismerésével, hogy a „magyar” önmagában nem művészeti érték, tehát nemzetközi szintre kell emelni a gyűjteményt, és azzal a mércével kell mérni mindenkit. Különb- ben provinciális marad a kollekció. Ebben a negyedik szakaszban elsősorban a francia geometrikus-konkrét művészek – Claude Bourguignon, Charles Bézie, Pol Bury, Marcelle Cahn, Jean-Michel Gasquet, Jean Gorin, Michel Jouët, Daniel de Spirt, Jean-Pierre Maury, Claude Pasquet, Yves Popet és mások – munkáit igyekeztünk megszerezni. Egyéb-

ként közülük többen kiállítottak Magyarországon, más magyar gyűjteményekben is szerepelnek; ilyen Jean-François Dubreuil, François Morellet vagy Aurélie Nemours. Ehhez a vonalhoz csatlakoztak később a svájci geometrikus iskola képviselői – Gottfried Honegger, Richard Paul Lohse, Marie-Therese Vacossin, Ruedi Reinhard és Hans-Jörg Glattfelder – alkotásai. Párhuzamosan német konkrét művészekről, mint Sigurd Rompza, Horst Bartnig, Hartmut Böhm, Klaus Staudt, Diet Saylor, Peter Staechelin, Ludwig Wilding, Herbert Bauer vagy Andreas Brandt, majd a latin-amerikai konkrét művészet képviselőitől – például Carlos Cruz-Dieztől, Carmelo Arden Quintól, Bolíviától, Luigi Tomasellótól és Rafael Barrriostól – is próbáltunk műveket szerezni. E földrajzi blokkok mellett az orosz Vjacseszlav Kolejcsuk, az angol John Carter és Paul Mosley, a holland Bob Bonies és Peter Struycken, a belga Albert Rubens és az olasz Giancarlo Caporicci példa a kollekciónkból egyéb nemzetiségű konkrét-művészeti mesterekre.



Schaár Erzsébet: *Két szék*, 1972, bronz, kb. 18 x 15 x 10 cm  
Fotó: Sarkantyu Illés



Barta Lajos: *Hullámok*, 1949, bronz, 12,5 x 25 x 8,5 cm  
Fotó: Sarkantyu Illés

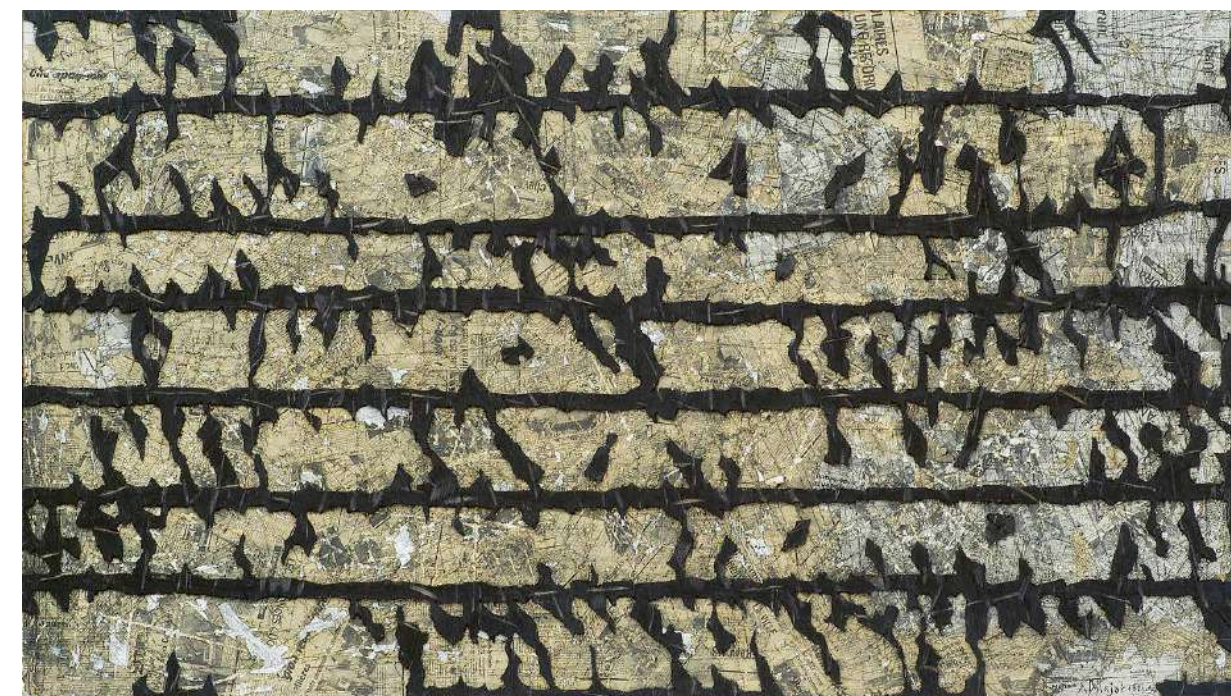
**A vonatkozó magyar alkotókat hogyan integráljátok ebbe a nemzetközi meritésbe?**

Folyamatos kapcsolatban vagyunk, kezdve a nagy generációval, mint a nemrég elhunyt Fajó János egészen a fiatalokig, például Benedek Barnáig. Így Haász István, Halász Károly, Megyik János, Mengyán András vagy Wolsky András művei mind-mind szerepelnek a gyűjteményünkben. Az összességében mintegy 1800 alkotást tartalmazó kollekciónk kiemelkedő része Vera Molnar közel kilencven munkája, ő jó példa arra is, hogy a magyar és nemzetközi művészet mennyire nem szétválasztható. De a „hazai” alkotók közül a pécsi mester, Lantos Ferenc is

hasonló számú művel szerepel nálunk. És míg a gyűjtemény első átfogó kiállítása Angers-ban, majd 2004-ben Szentendrén és Budapesten a francia-magyar egymásba fonódást állította középpontba, addig a kollekciónkból 2017 óta félévente, változó helyszíneken bemutatott, új katalógussorozattal kísért válogatások csoportokban, mélységében prezentálják az anyagot.

**Bár két felnőtt fiatalok osztja érdeklődéseketek a művészet iránt, nyilvánosan is jeleztétek hazaköltözéseket után, hogy a gyűjteménynek hosszú távon közgyűjteményi elhelyezést szántok. Mennyire láttok erre működő nemzetközi példákat?**

A lehetséges modellek között Zürichben a Museum Haus Konstruktiv háttérben alapítvány áll, hasonlóan a reutlingeni Stiftung für Konkrete Kunst esetéhez. Németországban az ingolstadti Museum für Konkrete Kunst, a würzburgi Kulturspeicher a gerincét jelentő Ruppert-gyűjteménnyel, a magánalapítója nevét viselő ulmi Kunsthalle Weishaupt vagy éppen az erfurti Forum Konkrete Kunst mind azt bizonyítja, hogy a geometrikus absztrakcióra szakosodott gyűjtemények intézményé válva gazdaságilag fenntarthatók, egyúttal pedig múzeumi szintű tudományos műhelyek is. A bonni egyetem diszkrét matematika intézetéhez tartozó Arithmeum mutatja a felső-



Major Kamill: *Akhád írás*, 1984–1994, falap kollázs és farielieff, 87 x 153 cm  
Fotó: Sarkantyu Illés





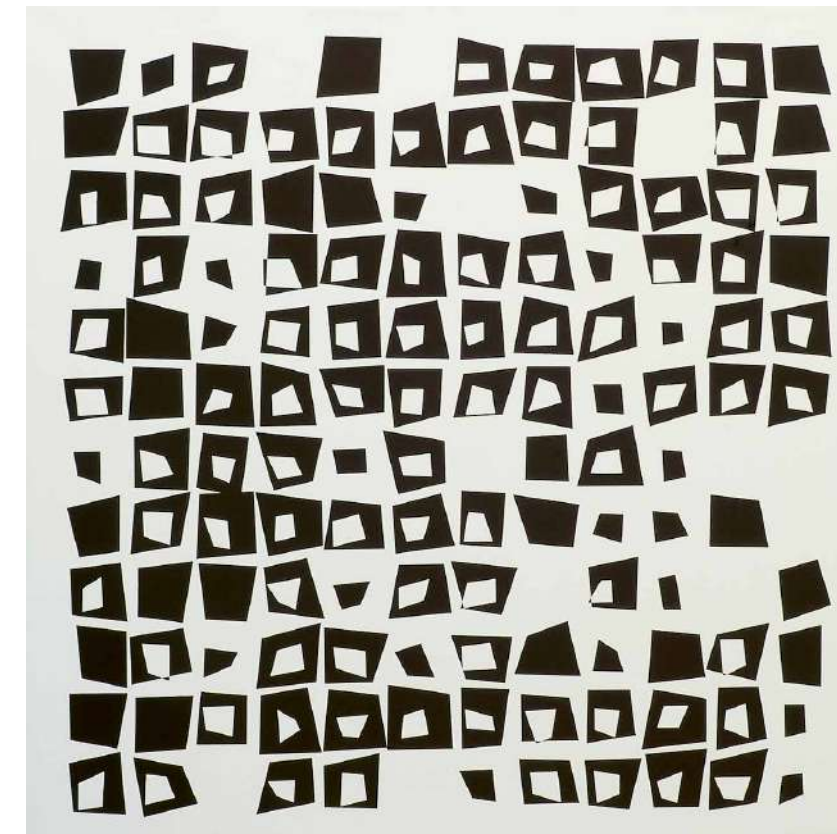
Joláthy Attila: *Kristályképző*, 1995, szitanyomat, 70 x 50 cm  
Fotó: Sarkantyú Illés

oktatáshoz való kapcsolódás lehetőségét. Saját régióinkból kiemelkedő példa a zágrábi kortárs művészeti múzeum (Muzej suvremene umjetnosti, MSU) és a lódzi Muzeum Sztuki: mindkettő széles körű ilyen gyűjteménnyel bír, és azt állandó kiállításán is hangsúlyosan mutatja be. A magángyűjteményből múzeummá válás történhet a privát működtetés megőrzésével is, ilyen a francia Mouans-Sartoux-i L'Espace de l'Art Concret, amit Honegger koncipiált, illetve több német helyszín is, a bottropi Josef Albers Museum Quadrat, a künzelsaui Würth-gyűjtemény és a waldenbuchi Museum Ritter.

#### Magyarországon milyen gyűjteményekkel rokonítható a jövőképek?

Kiemelendő a kitűnő magyar és nemzetközi anyagot tartalmazó veszprémi Vass László Gyűjtemény, valamint az egri Kepes Központ, amely elsősorban Kepes Györgynek a bostoni MIT Center of Advanced Visual Studiesban kifejtett munkásságára és a fényművészetére összpontosít. Az Antal-Lusztig-gyűjteményben is kiváló külföldi monokróm munkák találhatóak. Megemlítendő még a jelenleg bizonytalan helyzetű Paksi Képtár, amelynek

programjában a geometrikus-konkrét művészet jelentős szerepet játszott. A kortárs konkrét művészet magyarországi megismertetését célul kitűző, immár tízéves múltat maga mögött tudó, Maurer Dóra vezette budapesti Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület – Open Structures Art Society (OSAS) alapító tagjai és ma is aktív résztvevői vagyunk magunk is. Mégis, Magyarországon, illetve a tágabb közép-európai környezetben hiányzik egy olyan intézmény, amely a nemzetközi közegben működő konkrét művészet átfogó, a tudománnyal élő interdiszciplináris kapcsolatban lévő állandó és időszakos



Molnár Vera: *Congruence aléatoire*, 1973, akril, vászon, 100 x 100 cm  
Fotó: Sarkantyú Illés

bemutatótere, valamint az ahhoz integrált archívummal támogatott, hálózatszerűen működő nemzetközi kutatóhelye, vitaműhelye és oktatási bázisa lehetne. A gyűjteményünk egyik lehetséges jövőbeli elhelyezése ezért egy ilyen, akár új alapítású, akár egy már meglévő intézménybe integrált Nemzetközi Konkrét Művészeti Központ, angolosan International Concrete Art Centre (ICAC) névre keresztelhető intézményként történhetne. Ennek kidolgoztuk az elvi koncepcióját, úgyhogy most magyarországi önkormányzati partnert keresünk a megvalósításhoz, vagy olyan múzeumot, amely nyitott ilyen új típusú intézményi fejlesztésre.

#### Miben térne el ez attól, ha a kollekciónak új szervezeti keretek nélkül, egy már működő múzeum gyűjteményébe kerülne?

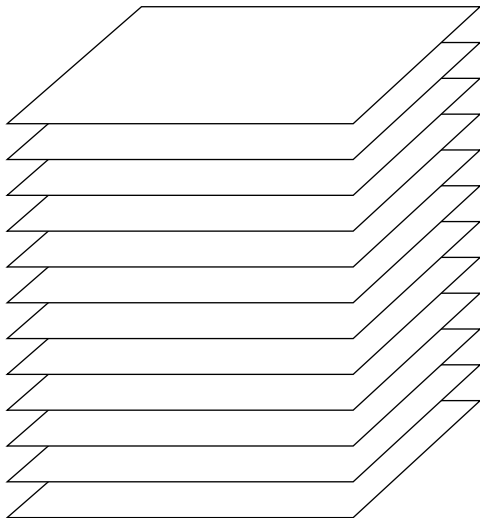
Az ICAC több lenne, mint múzeum, kiállítóhely, archívum, múzeumpedagógiai létesítmény, kutatóhely, illetve konferencia- és oktatóbázis külön-külön, hiszen pont integrálásuk teremtené meg az említett feladatok összekapcsolását, a kívánatos interdiszciplinaritást. Míg egy ilyen intézmény kiépítése sokéves, fokozatos munka, az alapokat a gyűjteményünk

mellett archívum tekintetében Piet van Zon holland képzőművésznek az elmúlt évtizedekben több tízezer tételből létrehozott, unikális dokumentumgyűjteménye jelentheti. Örökös híján nincs kire hagyja ezt a nemzetközi konkrétművészeti levéltárat, amelyet sem eladni, sem szétesni hagyni nem akar. Szívesen adományozná befogadó intézménynek, feltéve, hogy az anyag nemzetközileg nyitott, hozzáférhető és kutatható marad. A konceptuális művészet terén hasonló intézményi utat járt be idehaza az Artpool a hatvanas évek magánemberi, ellenkultúra jellegű kezdeményezésétől egészen 2015-ig, amikor eldőlt, hogy a Szépművészeti Múzeum keretében létrehozandó Közép-európai Művészettörténeti Kutatóközpont lesz az otthona. Nagy eredmény lenne, ha ez a hollandiai archívum is Magyarországon találna tartós bázisra. A Szépművészeti Múzeum Modern Osztályával mi is szorosán együttműködünk; a gyűjteményünkben 2019-re és 2020-ra tervezett kiállítások közül kettőnek – a Vera Molnár munkásságát, illetve a nemzetközi és magyar kinetikus és op-art művészetet bemutató tárlatnak – egy-egy társhintézmény mellett a Vasarely Múzeum lesz várhatóan a helyszíne.

#### Hogyan jelenne meg a gyűjteményetek, ha kialakul a megfelelő intézményi keret?

A kollekciónak mostani kiállítássorozatához hasonlóan, a leendő ICAC-ban vagy annak valamely múzeumi, közintézményi megvalósulási formájában a gyűjteményünk nem szó szerint állandó kiállításon, hanem rotációs alapon, rendszeresen cserélve kerülne bemutatásra, külön időszaki kiállításoktól kísérvé. Egy gyűjtemény élő organizmus, nem szabad emlékművé merevíteni!





Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál

# FOLYÓIRAT-SZERKESZTŐK KÖZTÁRSASÁGA

## Hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar történeti avantgárdban

**Egy avantgárd lap egyszerre volt művészeti fórum, mozgalom, intézményrendszer és a korabeli művészeti hálózat aktuális terepe. A határokon átívelő művészeti párbeszédbe bárki bekapcsolódhatott Keleten és Nyugaton, persze csak ha elég újszerű, provokatív mondanivalója akadt.**

Belgium és Magyarország Európa két, egymástól távol fekvő nagyrégiójához tartozik, és ugyan a két ország között az elmúlt évszázadokban szórványosan találunk dinasztikus, gazdasági és kulturális kapcsolatokat, ezek korszakunkban, a 20. század első évtizedeiben nem mondhatók meghatározónak. Mi indokolja mégis, hogy egy múzeum külön tárgyalja a belga és a magyar avantgárd kapcsolatait, ahogy a belgiumi Oostende-ben található Mu.ZEE 2018. november 4-ig, *De architectuur van het beeld tijdens het interbellum* (A két világháború közötti képarcitektúrák) című kiállítása teszi? Jelen tanulmányunk, amelynek egy változata a kiállítás katalógusában jelent meg, amellet érvel, hogy a belga és a magyar avantgárd meglepő strukturális hasonlóságokat mutat, ezenkívül pedig szereplői és lapjai ténylegesen is kapcsolatban álltak egymással.<sup>1</sup> (2. kép) A strukturális hasonlóságok annak is betudhatók, hogy a két országban dolgozó művészeket hasonló helyzetben (sok megszorítással „periferikusnak” nevezhető szituációban) találjuk a 20. század első évtizedeiben. Igaz, hogy más szempontból nyilvánvaló különbségeket látunk a fejlett iparának és gyarmatainak köszönhetően gazdaságilag fontos tényezőnek számító Belgium, valamint az egyenetlenül modernizálódó, nagyrészt agrárjellegű, archaikus társadalmi szerkezetét részben megőrző Magyar Királyság fejlődésében. Abban azonban hasonlítanak, hogy a 19. században mindkét ország értelmiségének és művészeinek legfőbb kulturális projektje az volt, hogy elérjék, esetleg meghaladják, illetve különbözzenek a rájuk legnagyobb hatást gyakorló, nagy presztízsű kultúráktól, mint amilyen a belgák szempontjából a francia (vagy akár a holland), illetve a magyarok esetében az osztrák és német, illetve később szintén a francia volt. Ez az ambíció a századforduló művészeti törekvéseiben és kulturális önreprezentációjában is tetten érhető: a brüsszeli art nouveau-ban és világhiállításokon (1897, 1910) éppúgy,<sup>2</sup> mint a magyar szecesszióban vagy az 1908-ban, az esztétizáló modernizmus fórumaként létrejövő, beszédes nevű *Nyugat* folyóiratnál, ahol virtuóz műfordítók kimondva vagy kimondatlanul be akarták bizonyítani, hogy magyarul bármelyik világirodalmi jelentőségű mű azonos színvonalon megszólaltatható.<sup>3</sup> Az avantgárd lehetővé tette, hogy a művészek kilépjének a liberális nacionalizusból és romantikából származó, leginkább kultúrák közötti versengésként leírható rutinból, és helyette együttműködések keressenek,

<sup>1</sup> Merse Pál Szeredi, Gábor Dobó: Redefining the Role of Art and Artist: The Idiosyncratic Avant-Garde of Lajos Kassák / De rol van kunst en kunstenaar herdefiniëren: de idiosyncratische avant-garde van Lajos Kassák. In: Adriaan Gonnissen (szerk.): *Flouquet, Kassák, Léonard: The Architecture of Images during the Interwar Period / De architectuur van het beeld tijdens het interbellum*. Oostende, 2018, 153–183. o.

<sup>2</sup> Lásd pl.: Sascha Bru: Introduction: The Low Countries. In: Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker és Christian Weikop (szerk.): *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Vol. III.: Europe 1880–1940*. Oxford–New York, 2013, 289–292. o.

<sup>3</sup> A „nyugati” művészethez való „felzárkózás” narratíváiról lásd: Dobó Gábor, Szeredi Merse Pál: Magyar kultúra +/- Európa. A modernista és avantgárd mozgalmak pozíciója és önképe (1915–1968). In: Sasvári Edit, Hornyik Sándor és Turai Hedvig (szerk.): *Művészet Magyarországon 1956–1980. Túl a kettősbeszédén*. Budapest, 2018, 39–58. o.

kapcsolatokat építsenek. Igaz, hogy mindennek komoly előzményei voltak: az avantgárd művészek számára már eleve rendelkezésre állt a körülbelül a 19. század közepére-végére kialakult autonóm művészeti és irodalmi mező;<sup>4</sup> a kulturális élet intézményei (ideértve a modernizmus kulturális infrastruktúráját a könyvkiadástól kezdve a kávéházakig), és az egy csoport programját megfogalmazó és képviselő irodalmi és művészeti folyóirat (*little magazine, petite revue*) médiuma.<sup>5</sup> Az is igaz, hogy az avantgárd művészek sem tudták minden tekintetben átlépni saját árnyékukat, vagyis újratemelték egyes kulturális mintázatokat. Például az internacionalizmust zászlajára tűző, Antwerpenben induló, majd karrierjét Párizsban folytató Michel Seuphor *Het Overzicht* című avantgárd lapjában elsősorban belga, holland és francia (ezen belül is párizsi) testvérlapokat említett és csak kevés kelet-közép-európai vagy Európán kívüli folyóiratot tüntetett fel – vagyis erősen „nyugati” preferenciái voltak.<sup>6</sup> Annak ellenére azonban, hogy az avantgárd használt már korábban is létező kulturális gyakorlatokat, és hogy nem volt egészen következetes saját programjához, mégis új paradigmát teremtett, amelynek következménye volt többek között az is, hogy az addig egymástól lényegében elszigetelten dolgozó magyar és belga művészek és folyóiratok kapcsolatba kerülhettek egymással, közölték egymást és hatottak egymásra.

**Csavargóból lapszerkesztő: Kassák kilépése a nemzetközi avantgárd térbe**

Mielőtt a belga és a magyar avantgárd kapcsolatok kialakulásáról beszélnénk, szükséges felidézni azokat a körülményeket, amelyek egyáltalán lehetővé tették, hogy a még az avantgárd művészeket tekintve is atipikus utat bejáró Kassák Lajos megjelenhessen a nemzetközi kulturális életben. Az avantgárd új eszközöket adott a művészek kezébe és többek között elősegítette az emancipációt. Abban az értelemben volt emancipatorikus, hogy lehetővé tette egyes marginális csoportok belépését a művészeti termelésbe. A társadalmi és művészeti normák elvetését vagy újraírását célzó avantgárd művészek között feltűnően sok a nyelv-váltó, vagy több kultúrához, nyelvhez kötődő, illetve zsidó családból származó művész, nő, valamint formális oktatásban nem részesült alkotó. Az elemi szintű oktatásból szintén kihullott, és kezdetben a standard magyar nyelvváltozat írásos formájával is hadilábon álló, lakatosinasként, majd gyári munkásként dolgozó Kassák nem futhatott volna be hagyományos költői, írói vagy festői karriert. Műveltségének sajátos szerkezete azonban nagyon is illett egy avantgárd alkotóhoz. Amint későbbi, 1935-ben közzétett *Csavargók, alkotók* című esszéjében hangsúlyozza, nemcsak iskolákban és könyvtárakban lehet íróvá válni, hanem az országutakon is. Szerinte ugyanis a műveltségszerzésnek létezik egy sajátos, talán az intézményes oktatás végigjárásánál is gyümölcsözőbb módja: a csavargás. A csavargó-író tapasztalatokat szerez, „építi magát”, a kulturális hagyományból elveszi, amire szüksége van, de nem veti magát alá annak.<sup>7</sup> Mindez nagyon is megfelelt annak a képnek, ahogy az avantgárd programok elképzelték az „új embert”, a futuristáktól a konstruktivistáig. Kassák számára a művészeti és a politikai mondanivaló egész életében szoros egységet képezett. Művészetszemléletének, politikai nézeteinek forrásvidékét részben társadalmi közegében, a századforduló fővárosi munkásosztályának szocialista elkötelezettségében, részben pedig első nyugat-európai útjának kontextusában találjuk meg. Kassák a magyar modernista költők inspirációjára 1909-ben gyalog jutott el Párizsba, ahol egy magyar származású vagabund, Szittyta Emil útmutatásának köszönhetően megismerkedett a formálódó francia avantgárd több művészeivel.<sup>8</sup> Kassákra azonban éppen a csavargólét felszabadító élménye hatott, nem a Párizsban töltött néhány hét. *A ló meghal a madarak kirepülnek* című, 1922-ben kiadott önéletrajzi verse a fél éven át tartó utat jelölte meg költészete forrásaként.<sup>9</sup> Az igazi áttöréshez Kassákot folyóirat-szerkesztői ambíciói segítették hozzá. Az első világháború alatt megindult és kisebb megszakításokkal egészen a második világháború kitöréséig szerkesztett folyóiratai a magyar avantgárd legfontosabb szervezőerői voltak, amelyek körül különböző csoportok, mozgalmak alakultak Kassák vezetésével. Ezekben az években Kassák saját művészetét is folyóiratai kontextusában képzelte el: versei, műalkotásai és manifesztumai is ezekben a lapokban kaptak helyet. A művészeti tartalommal együtt a társadalmi elkötelezettség

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, 2013.

<sup>5</sup> Évanghélia Stead, Hélène Védrine (szerk.): *L'Europe des revues (1880–1920): estampes, photographies, illustrations*. Paris, 2008; Uők (szerk.): *L'Europe des revues II (1860–1930)*, Paris, 2018.

<sup>6</sup> Hubert van den Berg: Kassák Lajos, a bécsi Ma és az avantgárd folyóiratok „Internacionálja” az 1920-as években. In: Balázs Eszter, Sasvári Edit és Szeredi Merse Pál (szerk.): *Művészet akcióban. Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915–1927)*. Budapest, 2017, 9–32. o.

<sup>7</sup> Kassák Lajos: *Csavargók, alkotók: válogatott irodalmi tanulmányok*. Budapest, 1975, 76–121. o.

<sup>8</sup> Gucsa Magdolna: Szittyta Emil – a határsértés mint életmodell. *Helikon*, LXIII, 1 (2017), 110–117. o.

<sup>9</sup> Bővebben lásd: <http://nikkelszamovar.kassakmuzeum.hu>.



1. kép: *Ma*, VII, 1 (1921). címlap Kassák Lajos grafikájával. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum



szintén fontos szerephez jutott: 1915-ben Kassák *A Tett* címen kiadott folyóirata vált az antimilitarizmus első magyar orgánumává.<sup>10</sup> *A Tett* programjában hirdette meg Kassák a „faji vagy nemzeti öncélon” és a „konvenciókon” egyaránt felülemelkedő, „szociálisan elkötelezett” új művészetet,<sup>11</sup> amelynek legerőteljesebb összefoglalása a folyóirat 1916 nyarán kiadott „internacionális száma” volt: ebben francia, angol, olasz, orosz, szerb és belga művészek, azaz az Osztrák–Magyar Monarchia „ellenségei” szerepeltek. Amikor a cenzúra 1916 októberében „a hadviselés érdekeit veszélyeztető” tartalmára hivatkozva betiltotta *A Tettet*, feltehetően az antantországok szerzőinek szerepeltetését érzékelt provokációnak. *A Tett* megszűnését követően Kassák és társai *Ma* címmel alapítottak új folyóiratot, amely az első világháború következő éveiben nem élt a nyílt politikai állásfoglalás eszközeivel. Kassák a lap feladatát ekkoriban a platform biztosításában látta, ahol a művészet korábbi normáitól és intézményrendszerétől független „új művészek” alkotásai megjelenhettek. Kassák – hasonlóan Herwarth Walden *Der Sturm*-projektjéhez – 1916-tól kezdve az avantgárd komplex intézményrendszereként tekintett a *Mára*: a folyóirat mellett könyvkiadót alapított, képzőművészeti galériát nyitott (először saját albérletében), előadóesteket, illetve képző- és színművészeti szabadiskolát is szervezett. Az első világháborút követő forradalmak idején, 1919-ben Kassák és köre elköteleződött a radikális társadalmi változásokat ígérő Tanácsköztársaság mellett, és úgy tűnt, hogy a *Ma* programja fogja megtestesíteni az új rezsim kulturális elképzeléseit. Tevékenységüket azonban nem rendelték alá a pártpolitika érdekeinek, ami konfliktushoz vezetett a kommunista vezetéssel. Mindemellett a Tanácsköztársaság bukását követően Kassáknak és körének is menekülnie kellett az ellenforradalmi rendszer megtorlása elől.<sup>12</sup> A *Ma* folyóirat történetében új fejezetet nyitott a mintegy hat éven át tartó bécsi emigráció, amikor a lap szellemisége teljesen átalakult: Kassák elfordult a nyílt politikai agitációtól és programjának középpontjába a nemzetközi avantgárd mozgalommal való intenzív kapcsolatépítést helyezte. Hosszú távú célja a nemzeti kereteken és országhatárokon átvívelő együttműködés létrehozása volt, ennek érdekében a bécsi *Ma* első számában megjelent programadó, magyarul és németül is olvasható szövegét Kassák „a világ összes művészehez” címezte.<sup>13</sup> A bécsi emigráció éveiben Kassák művészeti programja a nemzetközi konstruktivizmus felé fordult és ennek megfelelően alakult a *Ma* tartalma is. A geometrikus absztrakció különböző értelmezési lehetőségeit, a politikailag elkötelezett és tisztán formalista felfogást egyaránt megtaláljuk a folyóiratban, de az 1920-as évek derekára, összhangban a weimari Bauhaus programjával, Kassák is a művészet és az élet új egységének keresésére helyezte a hangsúlyt. A nemzetközi konstruktivizmusnak a funkcionális és építészetorientált fordulatához igazodva a *Ma* programja 1923-tól az „új ember”

10

Balázs Eszter: Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon

– *A Tett* (1915–1916). In: *Művészet akcióban*, i. m., 33–53. o.

11

Kassák Lajos: Programm. *A Tett*, II, 6 (1916), 153–155. o.

12

Pacsika Márton: Az új hangszer leg tudatosabb kezelője – Kassák Lajos és a budapesti *Ma* (1916–1919). In: *Művészet akcióban*, i. m., 71–87. o.

13

Kassák Lajos: An die Künstler aller Länder. *Ma*, V, 1-2 (1920), 2–4. o.

14

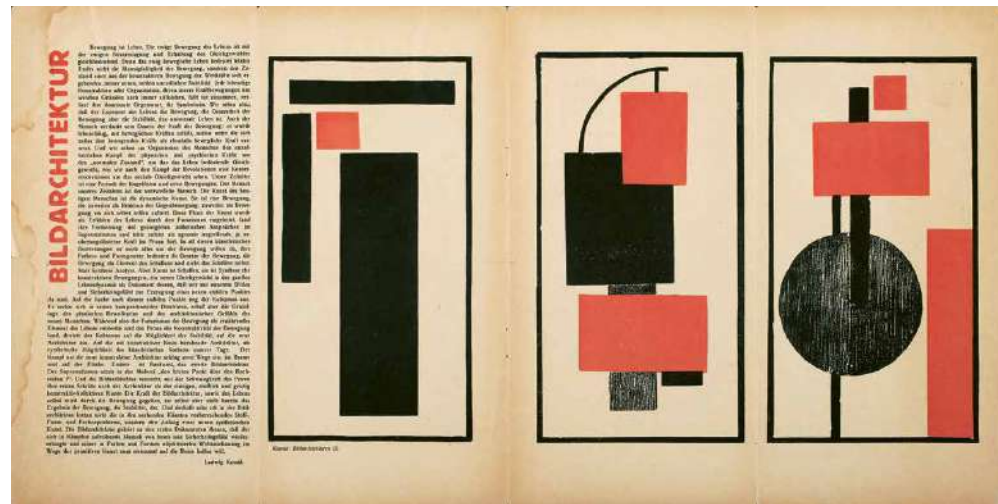
Dobó Gábor: Nemzedékváltás, szintézis és az új társadalom programja – A Dokumentum Budapest (1926–1927). In: *Művészet akcióban*, i. m., 207–233. o.2. kép: Flouquet, Kassák, Léonard: *De architectuur van het beeld tijdens het interbellum*. Mu.ZEE, Oostende

Fotó © Mu.ZEE / Steven Decroos

társadalmi és kulturális terének átalakítására, az életreform-törekvések (higiénia, sport) és az építészeti-technikai eredmények propagálására helyezte a hangsúlyt, amelyeket Kassák a művészettel azonos jelentőségűnek tartott. Ez az elképzelés 1926–1927-ben Kassák utolsó avantgárd lapjában, a Budapesten alapított *Dokumentumban* teljesedett ki, amely Kassák avantgárd programjának egyfajta összegzése volt. A folyóirat szintetizálta a nemzetközi konstruktivizmust és a francia szürrealizmust, egyúttal a társadalom megváltoztatásának radikális programját igyekezett meghonosítani Magyarországon, kevés sikerrel.<sup>14</sup> *A Dokumentum* megszűnésével Kassák avantgárd projektje lezárult, folyóirat-szerkesztői tevékenysége azonban folytatódott. 1928-tól egy évtizeden keresztül vezette a *Munka* című lapot, amely már nem művészeti profilú újság volt, hanem döntően társadalmi, gazdasági és politikai kérdésekkel foglalkozott.

### A képarchitektúra mint univerzális művészeti nyelv

Ahogy az avantgárd lapok egyszerre jelentettek művészeti fórumot, mozgalmat, intézményrendszert és a transznacionális kapcsolatteremtés lehetőségét, úgy az azokban folyó művészetelméleti diskurzusok is új jelentőséget nyertek. Az avantgárd az 1920-as évek első felében *policentrikus* volt,<sup>15</sup> ami azt jelentette, hogy elutasította azt az elképzelést, amely a kulturális közvetítést a centrumtól a periféria felé való kisugárzásként fogta fel. Az avantgárd lapok egy hálózat egyenrangú tagjaiként tekintettek magukra; a *Signaux de France et de Belgique* című, Brüsszelben kiadott lap radikálisan antihierarchikus megfogalmazásában: „nem vagyunk egyetlen nemzet lapja, sem kettő, de még csak nemzetköziesek sem vagyunk.”<sup>16</sup> Az avantgárd szerkesztők meggyőződése volt, hogy az új művészet kérdéséhez ugyanúgy hozzá lehet szólni Budapestről, Aradról vagy Antwerpenből, mint Párizsból, Londonból vagy Berlinből.<sup>17</sup> A policentrikus szemléletű avantgárd hálózat lapjai többirányú kulturális transzferként működtek. Ezek a folyóiratok nemcsak értesültek a művészeti újdonságokról, hanem át is értelmezték azokat, illetve maguk is aktívan formálták a kortárs művészeti közbeszédet. Már saját korukban nagy hatású műalkotások reprodukcióival és elméleti szövegek első közlésével kapcsolódtak be a nemzetközi párbeszédbe olyan lapok, mint a bécsi *Ma*, a krakkói *Zwrotnica*, a cseh *Devětsil-csoport* prágai és brnói lapjai vagy a holland *De Stijl*. Ha bármilyen kisváros bármilyen kis példányszámú lapja hozzácsatlakozott az „új művészet” kérdéséről szóló vitához, akkor abban sincs semmi meglepő, hogy Kassák is előállt a *Má*-ban saját, geometrikus absztrakcióról alkotott elméletével és gyakorlatával, a képarchitektúrával – ahogy majd látjuk, belga kollégáihoz hasonlóan. Az avantgárd művészet nemzetközi fejleményei 1920-tól arra inspirálták Kassákot, hogy ő maga is képzőművészeti kísérletezésbe kezdjen. Alkotásai analógiáit Hans Arp és Kurt Schwitters kollázsaiiban, a *Der Sturm* folyóirat által képviselt absztrakt expresszionizmusban és a korai orosz avantgárd anyagkísérleteiben találjuk meg. Kassák képarchitektúráinak célja a sík felületen egy új világ „teremtése” volt. A képarchitektúra elméletét 1921-ben egy dadaista hangvételű kiáltványban írta meg, amely jelentősen eltért a képzőművészet szerepével kapcsolatos korábbi, forradalmi hevületű írásaitól. Kassák a „tárgy nélküli formát” teremtő geometrikus absztrakt művészet mellett foglalt állást, amely „önmagát demonstráló erő” és „egy új világ kezdete”. A képarchitektúrát alkotó művészeknek sem technikai tudásra, sem tulajdonképpeni témára nincs szüksége ahhoz, hogy alkotása egyszerre legyen „amerikai kaliberű város, kilátótorony, tüdőbetegék üdülőhelye és népünnepély.”<sup>18</sup> Kassák vizuális kísérleteit folyóiratában, elméleti írásai és versei kontextusában publikálta, így a képi és szöveges elemek egymást kiegészítve mutatták be az „új világ” vízióját. (1. kép) 1922-ben Kassák finomított képarchitektúra-elméletén, ekkor a dada helyett az El Liszickij által megalkotott *Prounok* rokonaként mutatta be munkáit, amelyek egyfajta átmenetet képeztek a sík és a tér, a képzőművészet és az építészet között.<sup>19</sup> (3. kép) 1924-ben Kassák művészete is kilépett a síkból a térbe: dinamikus, térbeli képarchitektúrákat hozott létre, amelyek gyakorlati felhasználását reklámkioszkok (4. kép) és színpadképek (lásd a címlapon) terveivel mutatta be. Ezeket a műveit Kassák kiállításon is szerepeltette, amely

3. kép: Kassák Lajos: *Képarchitektúrák. Ma*, VIII, 1 (1922), 6–7. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM4. kép: Kassák Lajos: Kiosk terve a *Der Sturm* galéria kiállítási katalógusából, 1924. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM

15

Béatrice Joyeux-Prunel: Weimar, Berlin, New York, Varsovie, São Paulo, Mexico... Une géographie polycentrique. In: *U6: Les avant-gardes artistiques (1918–1945): une histoire transnationale*. Paris, 2017, 113–118. o.

16

„Nous ne sommes pas une revue nationale, ni bi-national, ni même internationale.” Idézi: Francis Mus, Hans Vandevoorde: Brussels, the Avant-Garde, and Internationalism. In: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, i. m. 352. o.

17

Béatrice Joyeux-Prunel: Provincializing Paris: the Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. *Art@ Bulletin*, IV, 1 (2015), 41–64. o.

18

Kassák Lajos: Képarchitektúra. *Ma*, VII, 4 (1922), 52–54. o.

19

Kassák Lajos: Bildarchitektur. *Ma*, VIII, 1 (1922), 6. o.



- 20 Szeredi Merse Pál: Kassák Lajos első kiállítása (1924).  
*Ars Hungarica*, XLIII, 2 (2017), 189–214. o.
- 21 Botár Olivér: *Természet és technika: az újraértelmezett Moholy-Nagy (1916–1923)*. Budapest, 2007.
- 22 Paul Scheerbarth: *Glasarchitektur*. Berlin, 1914.  
A kiadványt a *Ma* 1917. novemberi száma is hirdette.
- 23 Adolf Behne: *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig, 1919; Adolf Behne: *Művészet és forradalom*. Ford. Bortnyik Sándor. *Ma*, VI, 4 (1921), 43–49. o.
- 24 Bővebben lásd: Bajkay Éva (szerk.): *A művészetről az életig. Magyarok a Bauhausban*. Budapest, 2010.

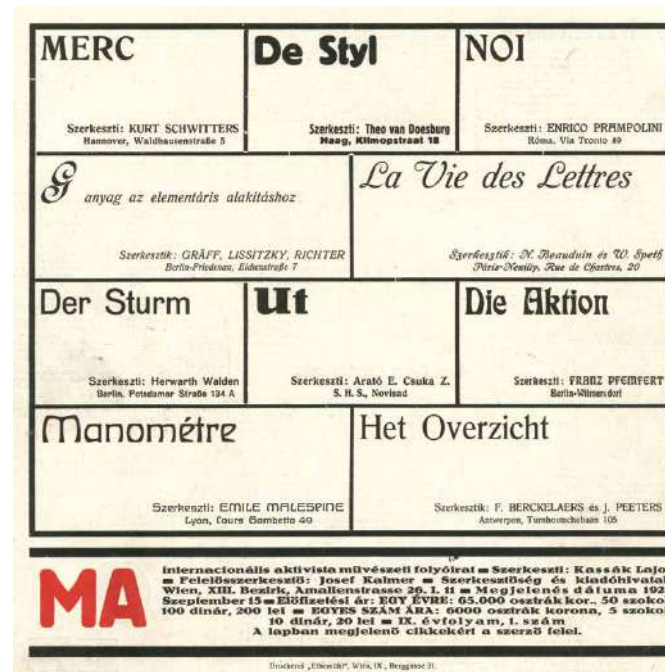


5. kép: *Ma*, VII, 5–6 (1922), címlap Moholy-Nagy László grafikájával.  
Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM

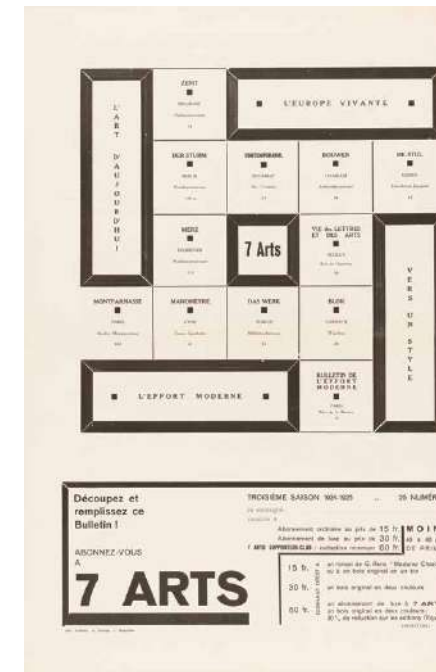
azonban nem kapott elismerő kritikai visszhangot.<sup>20</sup> Sokkal nagyobb sikerrel kamatoztatták a képarművészet elméletét a gyakorlatban a Kassák folyóiratához és mozgalmához csatlakozott képzőművészek: Bortnyik Sándor, Péri László és Moholy-Nagy László, akik 1922-ben a berlini Der Sturm galériában mutatták be konstruktív kompozícióikat.<sup>21</sup> (5. kép) A Kassák-kör konstruktívizmusának egyéni irányát, a képarművészet elméletét az 1922. májusi *Ma* szám borítóján Moholy-Nagy négy színnyomású *Üvegarchitektúrája* demonstrálta. A kifejezés feltehetően utalás Paul Scheerbart német expresszionista író *Glasarchitektur* kifejezésére. Scheerbart 1914-ben kiadott kiáltványában egy olyan „üvegkultúra” vízióját vázolta fel, amely transzparenciájával teljesen átformálhatja a társadalmat.<sup>22</sup> Elképzeléseit az első világháború után a berlini építészeteoretikus, Adolf Behne használta fel *Die Wiederkehr der Kunst* című könyvében, amelynek éppen az üvegarchitektúrára vonatkozó fejezetét Kassák már 1921-ben közölte.<sup>23</sup> Kassák a konstruktivista formanyelv felhasználásának leginnovatívabb lehetőségét 1923 után a reklámtervekben és a modern tipográfiában találta meg, a *Ma* számaiban pedig egyre nagyobb szerepet kapott a konstruktívizmus Bauhaus által is közvetített funkcionista felfogása: a modern építészet, a technikai vívmányok és a forma-tervezés.<sup>24</sup> Kassák 1925 tavaszán *Éljünk a mi időnkben* című programszövegében a technika és a művészet „új egységét” hirdette, hasonlóan a Bauhaushoz. Kassák a művészeket „nyughatatlan feltalálónak” és „konstruktőröknek” nevezte, és az emberi életkörülmények javítását tette meg a művészet legfontosabb funkciójának.<sup>25</sup> A funkcionista program jegyében Kassák 1926-tól, Budapestre hazatérve elsődlegesen az alkalmazott grafika terén igyekezett vizuális művészeti ambícióit kiteljesíteni. A Bauhausban és Jan Tschichold elméleteiben kikristályosodott „elementáris tipográfia” első közvetítője Kassák *Dokumentum* című folyóirata lett, ő maga pedig több neves hazai és világszerte készített kereskedelmi plakátokat.<sup>26</sup> Kassák absztrakt képzőművészeti munkássága az 1920-as évek második felében megszakadt: a *Munka* szociológiai és politikai programjának kialakítását követően főként regényíróként tevékenykedett.

#### A *Ma* és a belga avantgárd találkozása az avantgárd lapok nemzetközi hálózatában

A *Ma* az 1920-as évek elején az avantgárd mozgalmak széles körével került kapcsolatba Amerikától Európán át egészen Japánig. Kassák és a belga avantgárd folyóirat-szerkesztők ugyanannak a nemzetközi konstruktivista hálózatnak lettek tagjai, amelyben a legfontosabb szereplők éppen Németalföld – mint a *De Stijl*, a *The Next Call*, a *Het Overzicht* és a *7 Arts* – és a mai Kelet-Közép-Európa területéről származtak – mint a *Ma*, a szerb/horvát *Zenit* vagy a lengyel *Blok*. (6–7. kép) Ebből az időszakból származnak Kassák első kapcsolatai a belgiumi és holland avantgárd folyóiratokkal és csoportokkal. Hagyatékában fennmaradt a Paul-Gustave van Hecke szerkesztette brüsszeli *Sélection* 1920. decemberében megjelent száma, amelyben a francia kubista alkotók élvonalának alkotásai láthatók reprodukcióban (többek között Archipenko, Léger, Gleizes és Braque művei), valamint az 1921 tavaszán André Salmon és Franz Hellens által alapított brüsszeli *Signaux de France et de*



6. kép: *Ma*, IX, 1 (1923), hátsó borító az avantgárd folyóiratokat hirdető ábrával. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM



7. kép: *7 Arts*, III, 18 (1925), hátsó borító az avantgárd folyóiratokat hirdető ábrával. Mu.ZEE  
Fotó © Mu.ZEE / Steven Decroos

*Belgique* első lapszáma is. Nem tudjuk, hogy a kapcsolatfelvételt személyesen került sor a szerkesztők között, vagy csak közvetve jutottak el ezek a folyóiratszámok a *Ma* szerkesztőségébe, ahogyan további kooperáció nyomaira sem bukkanunk. Ellentétben a Theo van Doesburg szerkesztette *De Stijl* folyóirattal, amelynek 1921-ben megjelent több számáról tudósított Kassák, a Hans Richter és Viking Eggeling konstruktivista filmszkekvenciáit bemutató lapszámából több reprodukciót és szöveget is újraközölt, a későbbiekben pedig intenzív kooperációba is kezdett a neoplaszticista mozgalom vezető képviselőjével, de még dadaista alteregójával, az úttörő témákat elsőként felvető *Mécano* folyóiratot szerkesztő I. K. Bonsettrel is.<sup>27</sup> A nemzetközi konstruktivista körök közötti kapcsolatfelvétel újabb lendületre kapott 1922 őszén, amikor szoros egymásutánban rendezték meg a Van Doesburg által kezdeményezett (azonban valójában Tristan Tzara által dominált) első dadaista és konstruktivista kongresszust a Bauhaus városában, Weimarban, valamint az *Első orosz művészeti kiállítás* a berlini Van Diemen-galériában, ahol a nagyközönség először találkozhatott az orosz avantgárd első világháború alatti szuprematista, valamint legfrissebb konstruktivista eredményeivel is.<sup>28</sup> Ugyanebben az időpontban készült el Kassák és Moholy-Nagy azzal az 1921 óta szerkesztett albummal, amely az európai avantgárd művészet kánonképző igénytel összeállított reprezentatív keresztmetszetét kívánta bemutatni *Új művészek könyve* címmel.<sup>29</sup> A magyar és német nyelven is kiadott kötet az avantgárd művészet evolúcióját a modern technika fejlődésével állította párhuzamba, ezzel pedig szorosban kapcsolódott a nemzetközi konstruktivista csoport Berlinben formálódó elképzeléseihez. A fenti elveket Moholy-Nagy néhány hónappal később a Bauhaus frissen kinevezett professzoraként a kortárs művészet fő ismérvének tartotta. 1922 késő őszén járt Kassák először és utoljára a német fővárosban és néhány héttel később látogatott oda a belga Fernand Berckelaers (írói álnevének Michel Seuphor) és Jozef Peeters is. Ekkor kerültek személyesen kapcsolatba a Berlinben élő konstruktivistákkal, köztük Moholy-Naggal, aki a *Ma* folyóirat berlini tudósítójaként a bécsi avantgárd csoporttal is összeköttetést teremtett. Peeters az utazásról a *Het Overzicht* 1923. júniusi számában megjelentetett beszámolójában kiemelte Moholy-Nagy és Kassák jelentőségét a nemzetközi konstruktivista mozgalomban.<sup>30</sup> Elkötelezettségét azzal is alátámasztotta, hogy ugyanennek a lapszámnak a borítótervét Moholy-Nagytól rendelt meg, valamint közölte benne Kassák *Számadás* című esszéjét, amely eredetileg német nyelven jelent meg a *Ma* 1923. márciusi különszámában. (8–10. kép) Néhány oldallal később, mintegy párba állítva Jos Léonard absztrakt metszetével, Kassák két fametszete is helyet kapott.<sup>31</sup> Kassák pedig a *Mában* közölte Peeters egyik linómetszetét, Egon Engelen mára elfeledett Bauhaus-közelbi konstruktivista játéktervei társaságában, 1923. májusában.<sup>32</sup> A kapcsolat nem szakadt meg: Peeters és Berckelaers a következő lapszámot

- 25 Ludwig Kassák: *Leben wir unsere Zeit*. *Ma*, X, 2 (1925), 2–5.
- 26 Magyarul: *Éljünk a mi időnkben*. *Korunk*, II, 6 (1926), 455–457. o.
- 27 Csaplár Ferenc: *Kassák Lajos: Reklám és modern tipográfia*. Budapest, 1999.
- 28 Szeredi Merse Pál: *MA/De Stijl*. Theo van Doesburg esete a magyar avantgárral. *Enigma*, no. 90 (2017), 74–90. o.
- 29 Passuth Krisztina: *Magyar-orosz avantgarde kapcsolatok a húszas években*. In: *Uő: Tranzit. Tanulmányok a kelet-közép-európai avantgarde művészet témaköréből*. Budapest, 1996, 129–136. o.
- 30 Jozef Peeters úgy döntött, hogy recenziót ír a kötetéről a *Het Overzicht*-ben és tervezte egy tanulmány megírását a belga avantgárról a *Ma* számára. A témáról átfogóan lásd Bajkay Éva kutatásait: „A műalkotás a rendbe szedett szépség.” A belgiumi és a magyar avantgárd elfeledett kapcsolatai. *Ars Hungarica*, XXVIII, 2 (2000), 357–377. o.
- 31 Jozef Peeters: *Indrukken uit Berlin*. *Het Overzicht*, no. 16 (1923), 58–60. o.  
Bővebben lásd: Bob Coppens: *Jozef Peeters en Het Overzicht*. In: *Retrospectieve Jozef Peeters (1895–1960)*. Oostende, 1995, 121–128. o.
- 32 Ludwig Kassák: *Rekenschap*. Ford. Jozef Peeters. *Het Overzicht*, no. 16 (1923), 70–71. o. Eredetileg németül jelent meg *Rechenhaft* címen a *Ma* 1923. márciusi számában. A két fametszet korábban Kassák német nyelvű verseskötetének illusztrációjaként jelent meg a *Der Sturm* kiadásában (*Ma-Buch*, 1923), amely szintén eljutott Peetershez.
- 33 *Ma*, VIII, 7–8 (1923), 7. Engelen Theo van Doesburg De Stijl-kurzusán vett részt a Bauhausban és később Bécsben telepedett le. A második világháborút követően megsemmisítette avantgárd munkáit. Friedrich Bernhardt: *Egon Engelen*. *Pommern*, XXII, 1 (1984), 1–4. o.





8. kép: *Het Overzicht*, no. 20 (1924), címlap Carel Willink grafikájával. Mu.ZEE  
Fotó © Mu.ZEE / Cédric Verhelst

a Der Sturm galéria felfedezettjeinek, Moholy-Nagynak és Péri Lászlónak szentelték.<sup>33</sup> A *Ma* és a *Het Overzicht* között kialakult együttműködés azért volt ilyen szoros, mert Kassák és az antwerpeni folyóirat szerkesztőinek konstruktivizmusról alkotott elképzelései igen közel álltak egymáshoz. A pártpolitikától független, ugyanakkor a társadalmi változás iránt elkötelezett, ennél fogva utópisztikus konstruktivizmus programja jellemezte mindkét folyóiratot. Peeters 1921 decemberében közölt *Gemeenschapskunst* című esszéjében merített az 1919-es *Arbeitsrat für Kunst* manifesztumainak inspirációjából,<sup>34</sup> amellyel Kassák is közvetlen kapcsolatba került, feltehetően Robert van't Hoff holland építész 1921-es bécsi látogatása alkalmával.<sup>35</sup> Kassák a *Het Overzichtet* egészen 1926-ig a nemzetközi konstruktivizmus fontos viszonyítási pontjának tekintette, azonban személyesen csak 1926 nyarán találkozott az egyik, ekkor már Párizsba költözött szerkesztővel, Michel Seuphorral, aki a június 14-én megrendezett első (és egyetlen) francia *Ma*-matinén vett részt Paul Dermée, Ivan Goll és Philippe Soupault társaságában. Az estet követően Seuphor egy fotót is eljuttatott Kassákhöz, amely őt magát ábrázolja Piet Mondrian és Enrico Prampolini társaságában: a felirat szerint „Kassák nemzetközi barátait”.<sup>36</sup> Nagyjából a *Het Overzichttel* egy időben, talán éppen Peeters javaslatára került kapcsolatba Kassákkal Maurice van Essche, aki a szintén Antwerpenben szerkesztett, de francia nyelvű *Ça Ira!* című folyóiratának utolsó, 1923. januárjában megjelent számában publikálta Kassák egyik képarcitektúráját *Bildarchitektür* címmel.<sup>37</sup> A letisztult, kizárólag horizontális és vertikális léniákból és ritmikusan váltakozó fekete-fehér felületekből felépülő metszet jól illeszkedett a folyóirat két korábbi számának vizuális programjához, amelyben Van Essche Theo van Doesburg, Jozef Peeters és Pierre-Louis Flouquet geometrikus absztrakt műveinek reprodukcióit jelentette meg. A *Ça Ira!* által 1923 tavaszán Antwerpenben megszervezett grafikai kiállításon a nemzetközi konstruktivizmus jelentős alkotói vonultak fel: Willi Baumeister, Max Burchartz, Walter Dexel, El Lissitzkij, Alexander Rodcsenko és Karl Peter Röhl mellé Van Essche Jozef Peeterst, valamint három magyart is beválogatott: Moholy-Nagy, Bortnyik és Kassák grafikáit is bemutatta.<sup>38</sup> Jóval az antwerpeni folyóirat utolsó számának megjelenését követően, a *Ma* 1923. novemberi számában tüntette fel Kassák, hogy eljuttottak hozzá a *Ça Ira!* által kiadott avantgárd verseskötetek is, Marcel Lecomte *Demonstrations*

33 Ernst Kállai: Konstruktivisme. Ford. Jozef Peeters. *Het Overzicht*, no. 17 (1923), 80. o. Ugyanebben a számban Moholy-Nagy László és Péri László metszetei is megjelentek.

34 Jozef Peeters: *Gemeenschapskunst*. *Het Overzicht*, no. 9-10 (1921), 79–80. o.

35 Rozgonyi Iván: Interjú Bortnyik Sándor festőművésszel. In: Uő: *Párbeszéd művekkel*. Budapest, 1988, 355. o.; Dolf Broekhuizen (szerk.): *Robert van't Hoff: Architect of a New Society*. Rotterdam, 2010, 14. o.

36 Csaplár Ferenc: *Kassák az európai avantgárd mozgalmakban (1916–1928)*. Budapest, 1994, 13. o.

37 L. Kassák: *Bildarchitektür*. *Ça Ira!*, no. 20 (1923), 214. o.

38 *Exposition organisée par la Revue Ça Ira! Antwerpen, Kunst- en Letterkring*, 1923. április 21. – május 4.



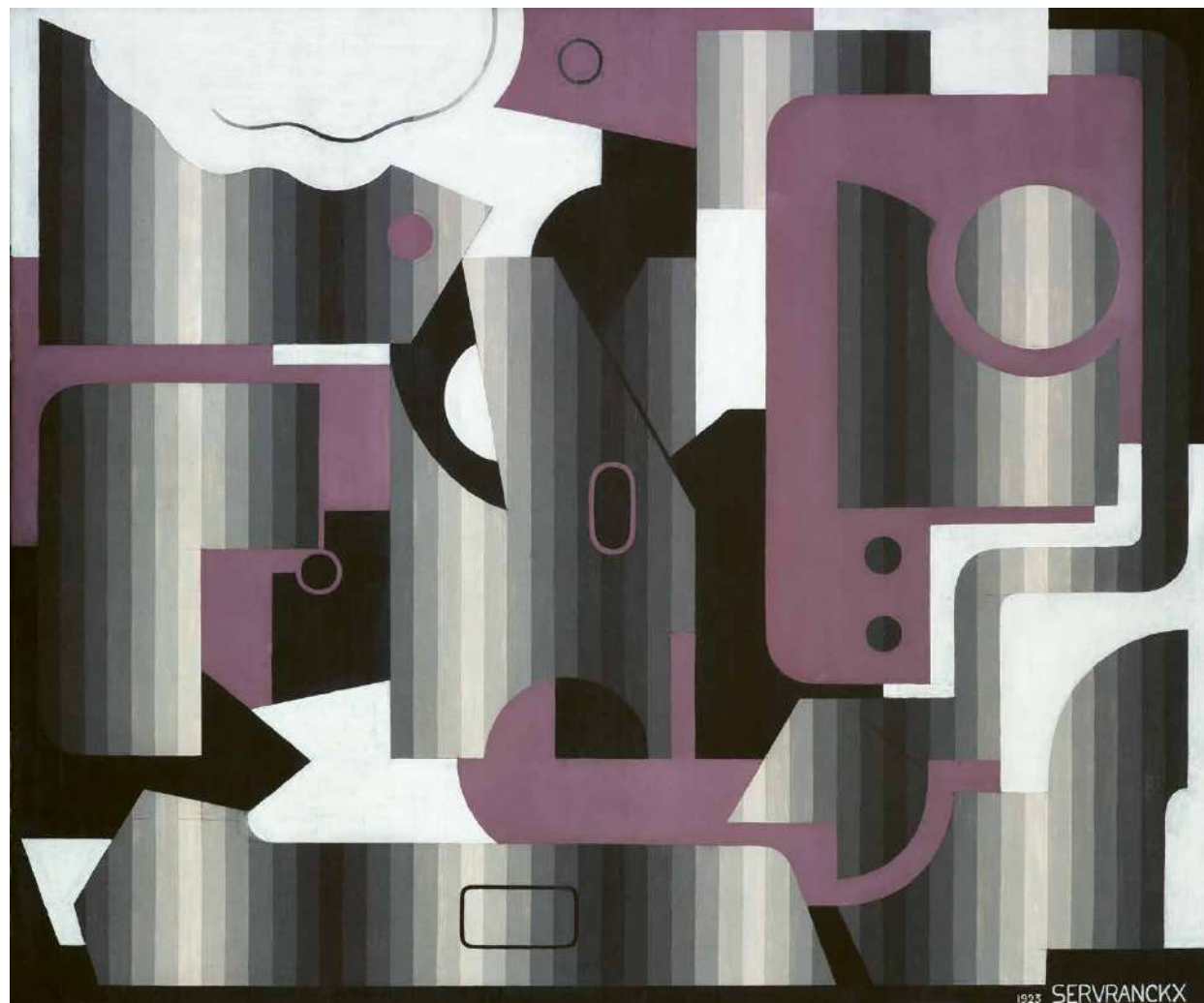
9. kép: *Ma*, VIII, 5–6 (1923), címlap Kassák Lajos tipográfájával. Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM



10. kép: *Het Overzicht*, no. 16 (1923), címlap Moholy-Nagy László grafikájával. Mu.ZEE  
Fotó © Mu.ZEE / Cédric Verhelst



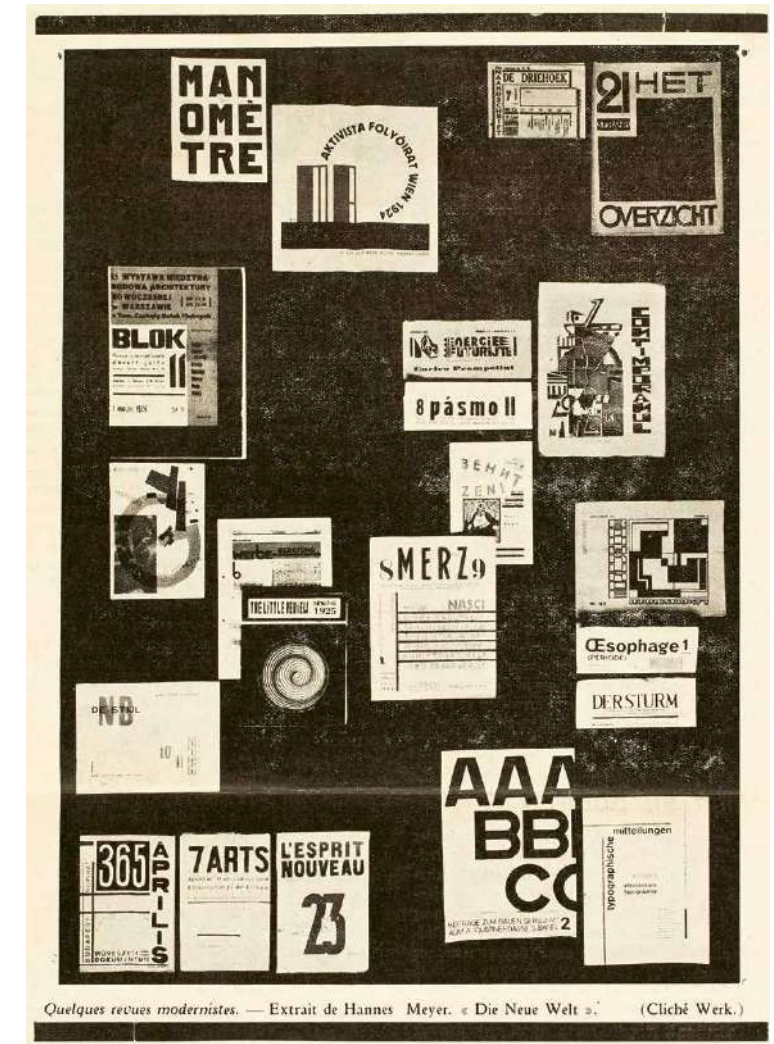
című gyűjteményének egyik versét a Romániában élő Reiter Róbert magyar fordításában közölte is a *Ma* ugyanezen számban.<sup>39</sup> Ugyanitt tűnt fel először két további belga avantgárd folyóirat: a liège-i modern művészeti csoport által kiadott *Anthologie*, valamint a brüsszeli *7 Arts* is – Kassák az utóbbival alakított ki közelebbi kapcsolatot. A leghosszabb ideig megjelenő belga avantgárd művészeti folyóirat a konstruktivizmus kevésbé forradalmi és inkább funkcionalista vonulatát képviselte, amelynek legfontosabb elméleti szószólója a szerkesztő Pierre Bourgeois, gyakorlati megvalósítója pedig a modern költészetről,<sup>40</sup> de a belga avantgárd művészek közül mégis Servranckx festészete volt a legnagyobb hatással Kassákra. A *Ma* közölte Cyriel Baeyens költő kritikáját Servranckx 1924-ben a brüsszeli Galerie Royale-ban megrendezett kiállításáról,<sup>41</sup> a festőművész esszéjét *Mérnöki architektúra* címmel,<sup>42</sup> és több reprodukciója is bekerült a folyóiratba.<sup>43</sup> Servranckx festészetének sikerét annak köszönhetjük, hogy a geometrikus absztrakció és a modern technológia kapcsolatát hangsúlyozta. Fernand Léger művészetéhez hasonló kompozícióiban gépekre, ipari épületekre emlékeztető elemek álltak össze harmonikus egységekké. (11. kép) Kassák számára, aki folyóirataiban maga is egyre inkább a funkcionalizmus irányában tájékozódott, jó hivatkozási alapot jelentett a belga művészcsoporthoz, amelynek tagjai 1925-ben a nagyszabású párizsi iparművészeti kiállítás is részt vettek. A modern művészet és az élet szintézisét ekkor a konstruktivisták az építészetben találták meg: ezt a programot tette meg Kassák Budapesten alapított *Dokumentum* című folyóiratának vezérfonalává is. A *Dokumentum* harmadik számának borítóján Kassák egy geometrikus kompozíció részeként közölte Servranckx „építem az életemet, mint egy házat” kezdetű, 1926-ban megfogalmazott programszövegét, amely először a svájci *Das Werk* című építészet szaklap Hannes Meyer által szerkesztett *Die neue Welt* című különszámában



11. kép: Victor Servranckx: *Opus 55*, 1923. Musée de Grenoble  
Fotó © Ville de Grenoble–Musée de Grenoble / J. L. Lacroix / ADAGP / HUNGART © 2018



12. kép: *Dokumentum*, I, 3 (1927), címlap Victor Servranckx kiállványával.  
Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum  
Fotó © PIM



13. kép: Néhány kortárs folyóirat. Hannes Meyer fotográfiája a svájci *Das Werk* folyóirat kliséje alapján, *7 Arts*, V, 10 (1927), 2.  
Fotó © Mu.ZEE / Cédric Verhelst

jelent meg – ugyanabban, amelyben Kassáknak a modern reklámról írott programszövege is olvasható.<sup>44</sup> Servranckx rövid szövege a *7 Arts* programjának összefoglalását adja: „a művész a rend érzésének szükségszerűségéből teremt. A műalkotás a rendbe szedett szépség: aktív szépség, a tárgy vágyakozásából lett tárgyerő”.<sup>45</sup> (12. kép) A nemzetközi avantgárd hálózat az 1920-as évek második felére átformálódott. A folyóiratok közül több megszűnt, a szerkesztők, illetve a folyóiratok körül létrejövő mozgalmak tagjai pedig különböző irányokban indultak tovább: egyes művészek, mint például Seuphor, továbbra is hittek a geometrikus absztrakció erejében és Párizsban, a *L'Esprit nouveau* körében folytatták munkájukat. A konstruktivista művészek közül többen teljesen az építészetnek szentelték karrierjüket, vagy – ahogyan Kassák is – sokkal inkább a társadalmi-politikai kérdésekre koncentráltak. A konstruktivista folyóiratok hálózatának egyfajta retrospektív kiállítását is egy olyan kiadványban találjuk meg, amely az avantgárd művészet társadalomformáló aspektusait emelte ki: Hannes Meyer már említett *Die neue Welt* című antológiájában közölt egy fotót, amelyen a vezető konstruktivista lapok láthatók, köztük az – akkorra már megszűnt – *Ma*, *Het Overzicht*, *Manomètre*, *Zenit*, *Pásmo* és *Blok*, valamint a még néhány számon keresztül megjelenő *7 Arts*, *G – Material zur elementaren Gestaltung* és *ABC*.<sup>46</sup> (13. kép)

A tanulmány a Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH, K-120779 számú,

„Kassák Lajos avantgárd folyóiratainak interdiszciplináris megközelítésben (1915–1928)” című kutatási projektjéhez kapcsolódóan készült.

44

Victor Servranckx: Aus einem Briefe (Je travaille à ma vie comme à une maison). *Das Werk*, XIII, 7 (1926), 233. o.

45

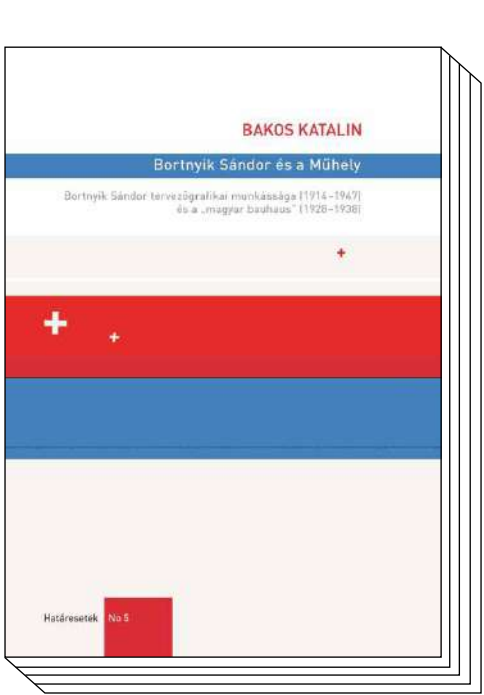
*Dokumentum*, I, 3 (1927), címlap. Vö. Servranckx írásával a *Blok* által 1926-ban szervezett nemzetközi építészeti kiállítás alkalmából (*Blok*, III, 11). Bővebben lásd: Michaël Wenderski: Between Poland and the Low Countries – Mutual Relations and Cultural Exchange between Polish, Dutch and Belgian Avant-Garde Magazines and Formations. In: Dobó Gábor, Szeredi Merse Pál (szerk.): *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Journals in East-Central Europe*. Budapest, 2018, [http://digiphil.hu/o/avantgarde\\_journals](http://digiphil.hu/o/avantgarde_journals).

46

Hannes Meyer: Einige zeitgemässe Zeitschriften.

*Das Werk*, XIII, 7 (1926), 235–236. o.





A könyv címlapjának és hátlapjának részletei

Újra és újra hihetetlennek tűnő dolgokba ütközünk: „Bortnyik Sándorról mind ez ideig nem készült monográfia”, olvassuk a jelen kötet előszavában. Most sem átfogó életműösszegést tartunk a kezünkben, de Bakos Katalin tényekben és adatokban gazdag könyvéből megismerkedhetünk a művészet- és kultúra-történet még mindig kevésbé feltárt területeinek, a reklámgrafikának néhány évtizednyi fejezetével – Bortnyik munkásságán keresztül. Bortnyik Sándort (1893–1976) életútja, sok műfajra kiterjedő életműve, szerepe a magyar avantgárdban és rendszerhű tevékenysége a kommunizmus idején olyan sok szálon kötik be a magyar művészet történetébe, hogy az összegező feldolgozás hiánya megdöbbentő, annál is inkább, mivel alig van olyan fejezete a huszadik századi magyar művészet történetének, amelyekhez ne volna köze. Bakos Katalin nagy érdeme, hogy részletes, szerтеаgázó, komplikált képet vázol fel a húszas és harmincas évek magyar és részben nemzetközi művészetéről is, amely eltér a szokásos narratívától. Elsősorban azért, mert a művészettörténet-írás általában árnyékban hagyott területeit állítja középpontba: a reklámban, és így a hatékony reklámgrafikában érdekelt iparosok, gyárosok, vállalatok által is alakított alkalmazott grafikát. A nagyművészet és annak krónikája nemigen volt beszélő viszonyban ezekkel a területekkel – amelyekhez Bortnyik és néhány tanítványa a rajzfilmet is hozzátette –, és úgy tűnik, az ő számára is a Bauhaus közelében töltött idő és az európai avantgárdok nyílt pragmatizmusa adta a bátorságot a nagybetűvel írt művészet és az alkalmazott grafika közötti határ öntudatos átlépéséhez.

### Bakos Katalin: Bortnyik Sándor és a Műhely. Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938)

## FORGÁCS ÉVA: A REKLÁM HELYE

A könyv címlapjának és hátlapjának részletei

A könyv címlapjának és hátlapjának részletei

Bakos Katalin könyve két nagy részből áll: Bortnyik grafikusai pályarajzából a magyar avantgárd és az emigrációs évek európai háttere előtt, és magának a *Műhely*nek a történetéből. Bortnyik eredetisége és eredendő érzéke a reklám ökonómiájához utat talált néhány korai reklámgrafikájában, megelőzve tényleges művészeti tanulmányait, amelyeket a Művészházban folytatott, ahol Kernstok, Rippl-Rónai és Vaszary tanítottak. Pályájának döntő eseménye volt megismerkedése Kassák Lajossal 1917-ben, és csatlakozása a *Ma* folyóirat köréhez. Az 1918–1919-es turbulens évek Bortnyik festészetében is markáns kifejezést kaptak, és politikai arculatát is végérvényesen megformálták. Bakos kiemeli Bortnyik forradalmi elkötelezettségét és ihletettségét, de művészetét illetően tartja magát a könyv középponti tárgyához: Bortnyik grafikájához, festészetére csak nagyon röviden utal. Hangsúlyt kap Bortnyik képessége a tömörítésre, és a grafikai műfajok – „nyomatok, képgrafikák, illusztrációk, könyv- és folyóiratcímlapok” (24. o.) – társadalmi funkciója, amit Perneczky Gézát idézve *röplap*ként nevez meg. Bakos jól jellemzi az 1915–1919 közötti magyar avantgárd számára is egyértelmű felismerést: a vizuális alkotásoknak el kell érniük a szélesebb tömegeket, érthetőnek és mozgósító erejűnek kell lenniük. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy Kassák német anarchoszocialista orientációjához hasonlóan „Bortnyik munkáinak [is] számos analógiáját megtalálhatjuk az 1910-es évek német grafikájában, mind funkcionálisan, mind az ikonográfiai típusok tekintetében, mind stílusban.” (28. o.) A bécsi emigráció éveiben, 1920–1922-ben

Bortnyik a *Ma*-kör legprogresszívebb tagja volt az első konstruktivista, *Képarchitektúra* mappa publikálásával 1921-ben. Itt meg kell jegyezni, hogy *ez* a terminus, bár a magyar szakirodalom ezt nem ismeri el, nem Kassától ered, hanem az orosz Ljubov Popovától (1889–1924), aki jóval korábban, 1916–1917-ben festett ritmikusan tagolt absztrakt képeit képarchitektúráknak (*zshivopisznaja arhitektura*) nevezte. Számos ilyen című festménye található a világ múzeumaiban. Nem tudjuk, hogyan jutott ez a megjelölés Kassák tudomására, lehetséges, hogy Konstantin Umanskijtől, aki 1920 novemberében előadást tartott a *Ma* körében az orosz avantgárd legújabb fejleményeiről, lehetséges, hogy más úton, de Kassák az orosz avantgárdból vette át, és elsőként Bortnyik absztrakt képeire alkalmazta ezt a megjelölést.

Bakos röviden és tömören jellemzi a *Ma*-kör belső ellentéiteit, a platformokra hasadt csoport párhuzamosan kiadott, egymással vitázó és konkuráló folyóiratait és a vitákat, amelyek során Bortnyik pragmatikus-baloldali, az orosz konstruktivizmussal rokonszenvező művészetfelfogása megszilárdult. Érzékeny elemzése azt is jelzi, hogy az emigrációban kialakuló összeczártságban az árnyalatnyi különbségek is mély ellentétekké nőttek. 1922-ben, amikor Bortnyik Weimarba költözött, és informálisan részt vett a Bauhaus egyes tevékenységeiben, továbbra is megmaradt a munkásmozgalomnak elkötelezett baloldalinak, agitációs cikkeket és grafikákat közölt. Az osztályharc tematizálása, mint Bakos kiemeli, a „pátosz és gúny vegyítése az agitatív hatás elérése érdekében Bíró Mihály 1910–

1920-as évekbeli” műveire vezethető vissza (42. o.), tehát a német környezetben is aktívan viszonyult a műfaj hazai hagyományaihoz. Bortnyik nem iratkozott be a Bauhausba, de ahhoz a körhöz csatlakozott, amely a Bauhaus expresszionizmusát támadó Van Doesburg körül szerveződött. Mindemellett nyitott szemmel, nagy figyelemmel követte a Bauhausban zajló tevékenységet és az iskolán belüli frontok alakulását. Azokban az években volt jelen, amikor a Bauhaus első nagy identitásválságát élte, s a kiéleződő ellentétek következtében eltávozott a misztikus-expresszionista Itten, a Bauhaus színpadát az expresszív-vizionárius Lothar Schreyertől a konstruktív szellemű Oskar Schlemmer vette át, és az igazgató, Walter Gropius 1923-ban megszervezte a nagyszabású Bauhaus-kiállítását és a Németország-szerte és nemzetközileg is meghirdetett Bauhaus-hetet. Ezek az események jelezték a Bauhaus pragmatikus, dizájorientált fordulatát; Bakos érdekes beszámolót ad arról, hogy a Bauhausban kötött barátságok révén ez milyen döntő hatással volt Bortnyik későbbi pályájára és a reklámgrafika, illetve az alkalmazott grafika más területei iránti lelkes elkötelezettségére. Noha, mint Bakos írja, „Bortnyik Weimarban kezdettől fogva olyan szemmel nézte a dolgokat, hogy mit tudna hazaküldeni, és később otthon hasznosítani” (50. o.), figyelemre érdemes jelenség, hogy hazatérve 1924-es *Zöld számár* című festménye vált abszurditása és szürrealitása révén emblematikussá, és Palasovszky Ödön színházának névadójává. A rövid életű színház maradandó nyomot hagyott a magyar előadó-művészetben; Bortnyik később egy Bauhaus által inspirálnak tűnő *Zöld számár pantomim* illusztrált leírását közölte az aradi *Periszkóp*ban, amit 1929-ben elő is adtak a Prizma Színpadon (59–60. o.). Bakos Bortnyik harmincas években kibontakozó grafikusai és reklámgrafikusai pályájának ismertetése után tér át a könyv tulajdonképeni, a címben is jelzett témájára, a „magyar Bauhaus”-nak is nevezett Budapesti Műhely megalapítására és történetére. 1928-ra, a Műhely beindításának idejére Bortnyik már széles kapcsolatrendszerrel rendelkezett a magyar grafikusok és a hirdetésekben érdekelt iparosok körében. Eredeti elképzelése valóban a Bauhaus modelljét követte volna, „festészet, plasztika, építészet, színházművészet, alkalmazott grafika oktatását egységes szellemben” (129. o.), ehhez azonban sem pénz, sem felszerelés, sem a tanításra szerződtethető mesterek nem álltak rendelkezésre. A korszerűség szelleme mégis áthatotta az iskola domináns műfaját, a reklám- és plakátgrafikát. Világos, a tárgyra koncentráló, vizuálisan erős és reduktív grafikai nyelvet követelt diákjaitól,

A könyv címlapjának és hátlapjának részletei

akik közül sokan sikeres reklámgrafikusok lettek. A Nagymező utcai lakásában működő Műhely Bortnyik saját, egyszemélyes iskolája volt; jóllehet egy-egy vendéglőadót meg tudott hívni, de a tanítást leginkább ő maga végezte. „Nincs dokumentum arról”, írja Bakos, „meddig tanított a Műhelyben a keramikus Lontay Antal és a technikai laboratórium vezetőjeként Mezey Ödön, az elementáris építészet oktatójaként Molnár Farkas. (...) A Nagymező utcában készült fotókon nyoma sincs égető-kemencének, plasztikai munkáknak, absztrakt festményeknek, építészeti terveknek, csak rajzasztalokat és falra tűzött reklámgrafikai munkákat látni.” (134–135. o.) Mindazonáltal jó volt a kollektíva és neves grafikusok, művészek kerültek ki a Műhelyből. Halász János, Vásárhelyi Győző (Victor Vasarely) és felesége Spinner Klára, Macskássy Gyula, Ata Kandó, Kandó Gyula, Csillag Vera, Szántó Tibor, Radó György – csak néhány név a kitűnőnek bizonyuló szakemberek közül. A Modiano plakátok jó része is a Műhelyben készült.

Bakos Katalin nagyon nagy érdeme, hogy visszaadta a magyar művészettörténetnek ezt az elfelejtett fejezetét, felkutatta a Műhely növédekéinek életrajzát és lehetőség szerint pályáik történetét, magyar és nemzetközi kontextusba helyezve elemezte ennek az iskolának az arculatát, pedagógiáját és történetét. Könyve leírja azt a merev, konzervatív vizuális és technikai képzést, ami a két világháború közötti időszakban a magyar Iparművészeti Iskolában folyt, a megélenkülő kereskedelmi életet, amelynek reklámokra volt szüksége, és azt a modernitás iránti igényt, amit a húszas évektől megélenkülő hirdetés-szükséglet termelt ki, s amelyt elsősorban Bortnyik és tanítványai élgéitettek ki. A korszak eleven folyóirattermése és az azokban zajló diskurzus mellett a Bauhaus stílusban épült lakóházak és a magyar filmekben is megjelenő modern lakások és bútorok beszédesen jelzik ennek a szükségletnek a valóságosságát. Bortnyik grafikusai pályarajza, a Bauhaus szellemének budapesti megidézésére tett kísérlete, valamint ennek eredménye: a modern formanyelv aktív megjelenítése a magyar reklámfelületeken és így a vizuális környezetben, mindezek leírása részletes és érzékletes Bakos Katalin könyvében. Nagy hiányt pótol a kötet, rengeteg új ismeretet oszt meg olvasóival.

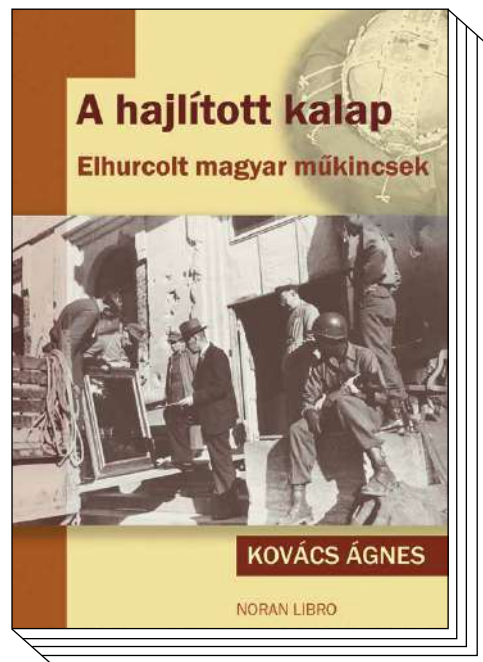
Egy kitérő erejéig vitába szállok Bakos Katalin terminológia-használatával: a „tervezőgrafika” kifejezéssel „alkalmazott grafika” helyett. Semmi rosszat nem látok a német *Gebrauchs-graphic*, „használatba vett grafika” vagy „alkalmazott grafika” terminus magyar tükörfordításában, és azt sem látom, miért volna az

indokolatlanul mérnöki hangzású és mérnöki asszociációkat keltő „tervezőgrafika” az angol *graphic design*, magyarul „grafikai formalkotás” pontosabb megfelelője. A könyv elején lábjegyzetben megírt részletes magyarázatnak a főszövegben volna a helye, de a grafika különböző alkalmazási területeinek szisztematikuss és kronologikus áttekintése nem is feladata egy Bortnyik Műhelyéről írt tanulmánynak. Nem vitás, hogy a könyvborítók, plakátok és korporációs arculattervek – amelyek első megvalósítása, az AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) dizájn-megjelenítése a huszadik század első éveiben Peter Behrens nevéhez fűződik – nem más, mint a rajz- és kompozíció-készség kereskedelmi célú alkalmazása.

Ha van problematikus oldala a kötetnek, azt nem a szerzőnek, hanem a kiadónak és a szerkesztőnek – jóllehet a kötet impresszuma csak olvasószerszektőt tüntet fel –, illetve a könyvkiadás egészének rónám fel. Nem eldöntött, hogy tudományos munkát tartunk kézben, amelyben minden említett mű leltári száma is szerepel a fő szövegben, amelyben az átlagolvasó számára nemigen értelmezhető szak kifejezések is előfordulnak, vagy a téma olvasmányos leírását. A sok leltári szám egyébként azért különösen zavaró, mert nem jelennek meg a könyvben azok a képek, amelyek a számokhoz tartoznak. Ennek a könyvnek nagyon gazdagon illusztrálva kellett volna megjelennie, a jelen kiadványnál nemcsak sokkal nagyobb számú, de lényegesen jobb minőségű és nagyobb méretű reprodukciókkal. A betűtípusok bemutatásának (groteszk, univerzál stb.) ugyancsak ábrát kellett volna szentelni, hogy az olvasó, a könyv témájához illően, tisztán lásson nyomdai kérdésekben, és az olyan nyomdai szakzsargon-kifejezéseket, mint például „szennycímlap” is meg kellett volna világítani. Mindezen túl nagyon izgalmas lett volna egy függelék, benne azokkal a fontosabb Bortnyik-cikkekkkel és sajtó-kritikákkal, amelyeket a szerző idéz, és amelyek rövid sorai felkeltik az olvasó érdeklődését a korszak tényleges, részleteiben is megismerésre érdemes diskurzusáról a reklámról és az alkalmazott grafikáról. Bakos Katalin eddig munkássága alapján nem kérdéses, hogy mindezeket könnyen teljesíteni tudná – a kérdés csak az, hol van a kiadó, amelyik méltó formában adná közre ezt a munkát.

**Bakos Katalin: *Bortnyik Sándor és a Műhely. Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938), Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2018, 303 oldal, 186 kép, 3990 Ft***





**Kovács Ágnes:**  
**A hajlított kalap. Elhurcolt magyar műkincsek**

## DUNAI ANDREA: DÖNTÉSEK

Informatív és némely tekintetben hiánypótló könyvet jelentetett meg Kovács Ágnes művészettörténész – maga a téma a nemzetközi szakirodalmat is foglalkoztatja.

A nemzetiszocialista kultúrpolitika egyszerre formálta a képzőművészek alkotó energiáját és a műkedvelők izlésvilágát. Ebben az „útmutatásban” a náci párt égisze alatt működő testületek, intézmények és közigazgatási hatóságok tucatjai vettek részt. Az egyik, központilag diktált első intézkedés során a múzeumokat megtisztították az „elfajzott” alkotásokról, birodalomszerte „Nagy Német Kiállításokat” (*Große Deutsche Ausstellung*) tartottak és ezekre csoportos látogatásokat szerveztek. Ezekre a tárlatokon olykor illusztris látogatók is megfordultak: Hitler, Goebbels, Göring és Speer, akikről tudni lehetett, hogy rendszeresen vásárolnak festményeket. A második világháború után számos náci politikusról ténylegesen bebizonyosodott, hogy miközben emberi életek tömeges kioltásában és meggyalázásában a legbrutálisabb módszerektől sem riadtak vissza, gyakran ingyen módjára hódoltak műtárggyűjtői szenvedélyüknek. Magánkollekcióik gyarapítását természetes privilégiumnak tekintették, mint ahogy az államérdek is magától értetődően követelte meg, hogy a megszállt országokban a művészeti javak kifosztása intézményesen és tervszerűen történjék. A német állam gazdagítása, amelyet egyben erkölcsi elvként tételeztek, elsődleges szempontnak számított. A nagy

feladatra Alfred Rosenberg bevetési törzse (ERR) szakosodott, s talán a megszállt Franciaországban teljesített a legalaposabban, ahol az állami levéltárak anyagát, szabadkőműves páholyainak iratait és a deportált zsidók festményeit, bútorait és egyéb muzeális értékeit egyaránt begyűjtötte és Németországba szállította. A megrendelők és a végrehajtók között időnként feszültségek törtek felszínre, s ezekről Kovács Ágnes beszámol: *„Hermann Göring mindenhol igyekezett a legértékesebb műtárgyakhoz hozzájutni. Kezdetben lefegyverezte Rosenberget hatalmával és támogatásával, de az, 1944 augusztusában már úgymond fellázadt a marsall mohósága ellen, és levélben fordult Schwarz birodalmi kincstárnokhoz, akit arra kért, hogy intézze el, hogy Göring minden darabért fizessen, amelyet az ERR-től kapott.”* Miközben még javában zajlott a megszállt országokban fellelhető műtárgyak rekvirálása, az USA Központi Katonai Főparancsnokságán már megkülönböztetett figyelmet szenteltek a háború viharaiba sodródott európai kulturális értékek további sorsának. A Roberts Bizottság dokumentációt készített a jelentős európai műemlékekről, a Műemlék, Képzőművészet és Archivumok Szolgálat (MFA&A) pedig megkezdte a nemzetiszocialista műkincsrablás módszeres feltárását és a műemlékvédelmi tiszték toborzását. Igaz, csak az európai helyszínen vált világossá, hogy a náci műkincsrablás mértéke minden korábbi elképzelést felülmúlt. Az amerikai tiszték

már az első hetekben a bányákban, kolostorokban, pincékben, kastélyokban „berendezett” műtárgyrejtekhelyek százait fedezték fel. A 7. amerikai hadsereg egységei 1945. április 30-án érték el München központját, ahol a „Führer háza” és a hozzátartozó „Igazgatási épület” is állt – mindkettő viszonylag jó állapotban, még a fűtés és a világítás is működött bennük. A háború után restitált műtárgyak átvevői sokat köszönhettek a döntésnek: *„Az amerikai hatóságok, lévén, hogy más, épen maradt épületek alig álltak rendelkezésre, és mert a két épületnek ideológiai szempontból is szimbolikus jelentősége volt, kulturális célokra adták át őket. Ide került a Galerie I. és Galerie II. fogadóközpont, ahol a fellelt műalkotásokat elraktározták, az értékesebb tárgyakat páncélszekrénybe zárták.”* Más szóval megnyitotta kapuit a müncheni központi műtárgy-gyűjtőállomás (CCP), ahol folyamatosan nyilvántartásba vették a beszállított műtárgyakat, hogy mielőbb visszaszolgáltatassák őket eredeti országaiknak.

A magyarországi műtárgyak az 1944. végi ostrom előtti Budapestről jutottak Csánky Dénes múzeumigazgató irányítása alatt, Pannonhalma és Szentgotthárd érintésével a bajorországi Grassauba, ahonnan 1945 júniusában Thomas Carr Howe, a 3. amerikai hadsereg műemlékvédelmi embere 85 ládában beszállította azokat a müncheni gyűjtőállomásra. Itt azonban nagy volt a sürgés-forgás és a figyelem más nemzetek műtárgyaira összpontosult, ezért a magyar ládák bontása, tartalmuk átvizsgálása,

a festmények restaurálása, fotózása és a tulajdonlapok (*property card*) kiállítása csak 1945 decemberében kezdődhetett el. Mivel Magyarország vesztes állam volt, a megszállók először 1946 nyarától tették lehetővé, hogy magyar restitúciós bizottságok irodákat nyissanak a nyugati megszállási övezetekben. A munkát Hahn Sándor budapesti tanácsnok vezette és közvetlenül a gyűjtőállomáson Domán Andrea vette gondozásába a Szépművészeti Múzeumból, illetőleg zsidó műgyűjtők kollekciónál – védelmi okokból – elhurcolt műdarabokat. A magyarországi restitúció története a Magyar Nemzeti Bank Nyugatra menekített értékeinek visszaszolgáltatásával kezdődött 1946 augusztusában, és nagyszámú esetben ezt a restitúciót a műtárgyak 1946 decemberében és 1947 áprilisában megtörtént hazaszállítása követte. Kovács Ágnes az Ausztriában „biztonságba helyezett” Szent Korona és koronázási jelvények útját is nyomon követi. Noha a „hajlított kalap” sorsa merőben más történet, tematikailag kétségtelenül illeszkedik a Magyarországról elhurcolt műkincsek viszontagságos eseménysorozatába. Egyrészt azért, mert a szakrális kincsek is vendégeskedtek egy ideig a műkincs-gyűjtőállomáson, másrészt pedig,

mert felettük is nagy hévvel csaptak össze a hazai és külföldi restitúciós érdekek, s mint tudjuk, ez utóbbi csatározások egészen a kései Kádár-korszakig tartottak. Kovács Ágnes kiválóan ismeri és ismerteti a gyűjtőállomás működési mechanizmusát, az ott dolgozó külföldi és német személyzet áldozatos munkáját és a nehézségeket is, amelyeket a kilátásba helyezett restitúció érdekében nap mint nap meg kellett oldaniuk. Az izgalmas leírást és egyúttal olvasmányélményt a kortanúk visszaemlékezéseiből kiollózott idézetek, korabeli fotók és a kötet végén publikált levéltári dokumentumok erősítik. A szöveg jól strukturált, az áttekinthető fejezetekben könnyű tájékozódni. Mindazonáltal néhány bíráló megjegyzés is idekívánczok: jó és magyarországi kezdeményezésekre inspirálóan ható alkalom lett volna, ha a szerző a feldolgozott témáihoz szorosan kapcsolódó német digitális adatbázisok elérhetőségét is lábjegyzetelte volna. A 30-as években „elfajzott műveknek” nyilvánított alkotások, a Rosenberg bevetési törzs által Franciaországban elkobzott műtárgyak jegyzéke, Göring magánygyűjteménye, Hitler Linzben megálmodott képgyűjteménynek darabjai és a müncheni gyűjtőállomáson

felvett tulajdonlapok például már évek óta elérhetőek a világhálón. Az irodalomjegyzékből is lemaradtak a témához szorosan kapcsolódó írások. Ezek közül első helyen említeném Várnai Ágnes *A Fővárosi Múzeumtól a Szépművészeti Múzeumig – Csánky Dénes emlékiratai alapján* című publikációt, ami a *Tanulmányok a holokausztról IV.* kötetében jelent meg (szerk. Randolph L. Braham, 2006). Még valami: a kíváncsi recenzens szerette volna megismerni a címadó „hajlított kalap” etimológiai provenienciáját is, ám e tekintetben sajnos alaphiányérzettel tette le kezéből a könyvet: nem derül ki, hogy az amerikai „külföldi levelezésben kódnéven” használt kifejezést ki, mikor, hol ejtette ki először a száján és – ha egyáltalán – kinek köszönhetően honosodott meg. A „hajlított kalap” angol megfelelőjére már a könyv szerkesztőinek is rá kellett volna kérdeznük.

**Kovács Ágnes: A hajlított kalap. Elhurcolt magyar műkincsek, Noran Libro, Budapest, 2018, 284 o., 3400 Ft**

# VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

## DE MÉG JOBB, HA ELŐFIZET!

**Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.**  
Fizessen elő most egy évre **11 190 forint kedvezménnyel\*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

\* Az áruspéldányhoz képest.

**SZÁMOLJON VELÜNK!**  
egy lapszám újságárusnál: 650 Ft | egy lapszám éves előfizetőknél: **430 Ft**

**ELŐFIZETÉSI ÁRAK:**  
negyedév: 6 600 Ft | fél év: 12 000 Ft | egy év: 21 960 Ft

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:  
Belvárosi Színház | Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzir | Fonó Budai Zeneház | Írók Boltja | Jurányi Ház | Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum | Radnóti Színház | Szkéné Színház | Tengerszem Túrabort | Trafó

10% kedvezmény:  
Tranzit Art Café

Részletek: [www.magynarancs.hu/elofizetes](http://www.magynarancs.hu/elofizetes)





## Ziegler Ágnes: A brassói Fekete templom – Reformáció és renováció

## MARTOS GÁBOR: EGY ÉPÜLET, ÉS AMI MÖGÖTTE (BENNE) VAN

Ziegler Ágnes (korábbi publikációiban még Bálint Ágnes; házassága után vette fel a férje nevét) a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen szerzett művészettörténet-diplomát, és már ottani szakdolgozata témájául is Brassó legendás és közismert, a városképet – sőt a város életét is alaposan – meghatározó és a turisták által is előszeretettel látogatott-csodált műemlékét, Erdély legnagyobb templomát, az európai gótikus építészet legkeletibb megnyilvánulását választotta. Pontosabban az 1689-es nagy városi tűzvész utáni helyreállításának korát. Ezt követően 2012-ben Budapesten, az ELTE Művészettörténeti Intézetének doktori iskolájában, Marosi Ernő professzor témavezetése mellett szerezte meg a szakterület tudományos fokozatát; ez a mostani kötet oda írt disszertációjának továbbdolgozott, könyvformába öntött változata. A szerző a bevezetőben – mintegy mentegőzésképpen – utal is rá, hogy „a műfajból adódóan a könyv is megőrzött számos olyan jellegzetességet, amely egy egyetemi dolgozattól függetlenül talán nem képezte volna a kötet részét, mint amilyen a részletes épületleírás vagy az elméleti bevezető részek”, ám nem vagyok biztos

benne, hogy ezzel a disszertációból adódó kényszerítéssel az olvasó nem járt-e jobban. Ennek köszönhetően ugyanis olyan alapos, aprólékosan részletező leírást kap nemcsak az épületről, annak történetéről, az egyes átalakítások-renoválások által létrejött változásokról, elbontásokról és kiegészítésekről, valamint az egyes épületrészek sokszor akár a legapróbb, az egyszerű látogató által akár nem is látható jellegzetességeiről, sajátosságairól, valamint egyúttal magáról a szerző munkájának forrásairól és a teljes kutatástörténetéről, amely információk akkor is imponálóan hatalmas háttéranyagot biztosítanak neki az írás további részének élvezetes befogadásához, ha korábban nem volt lényegi tudása az épületről vagy a korról, amelyben az létrejött-alakult. A szerző, miközben végigveszi Brassó első számú épületének teljes történetét az elődtemplom első, 1336-os említésétől kezdve egészen az egykori városi Szűz Mária plébániatemplom, majd a Brassóban elsősorban a Luther személyes ajánlásával ideérkezett Johannes Honterus (1498–1549) lelkész és humanista tudós neve által fémjelzett reformáció utáni evangélikus főtemplom 20. századi, sőt egészen a 2013-ban

befejezett legutóbbi restaurálási munkálatokig, vizsgálódásának középpontjába mégis az 1689. április 21-én kitört és szinte az egész várost – több száz házat, a városházát és benne a levéltárat, az iskolát, a híres humanista könyvtárat, a vásárcsarnokot és természetesen Brassó összes akkori templomát is – elpusztító tűzvész utáni helyreállításra, vagyis az újjáépítés időszakára fordítja. Mint alapos kárfelmérésében Ziegler Ágnes felsorolja, a közvélekedés szerint éppen a tűzvészben feketévé lett templomból a pusztítás után csupán a főfalak maradtak meg, a tető elégett, a boltozat beomlott, a berendezés teljesen a tűz martaléka lett. A pusztulásnak ellenálló gótikus építészeti elemek felhasználásával kezdődhetett el a templom újjáépítése, természetesen már a 18. század elejének stílusában, a barokk szellemében. Ugyanakkor – és erre, valamint ennek okaira a szerző külön is kitér elemzésében – az új templomot felépítő mesterek sok helyen, elsősorban a két újonnan beépített oldalkarzat esetében megtartották, pontosabban a megmaradt elemekhez „passzívta” újratemtették az épület korábbi építészeti stílusának jellegzetességeit, számos gótizáló elemet alkotva munkájuk során.

Ez az építészet-, illetve restaurálástörténeti rész azonban csak az egyik vonulata Ziegler Ágnes már ebben is nagyszabású munkájának; a másik, az előbbivel szorosan összefüggő, ám azt nemcsak alaposan kiegészítő, de egyúttal más fénytörésbe is helyező, másféle nézőpontból is vizsgálat tárgyává tevő része a templom újjáépítésének behelyezése a kor és a város történelmi eseményeinek aktuális sorába, a 18. század eleji, jórészt száz brassói társadalmába, annak viszonyrendszerébe. Ennek során nemcsak arra tér ki a szerző, hogy például az újjáépített templomban a stallumok és a padok elhelyezése hogyan tükrözte vissza a város aktuális társadalmi tagozódását, vagy hogy a felekezeti identitás hogyan jelenik meg a templom berendezésében (illetve hogy ez a berendezés azután hogyan hat vissza a felekezeti identitásra), de arra is kiterjed a figyelme, hogy a nem vallásos, szekularizált társadalom megléte, illetve annak városban elfoglalt helyzete és állapota hogyan befolyásolta a Fekete templom új arculatának, berendezésének és használatának alakulását. A már eddig is csaknem kétszáz oldalas (egy tizenkét oldalnyi irodalomjegyzék-lista tételeire hivatkozó több mint ezerkétszáz lábjegyzettel és több mint száznyolcvan illusztrációval

„megtámogatott”) szöveg után a szerző még egy százhuszonöt tételes műtárgykatalógust is csatol a dolgozathoz, amelyben sorra veszi a templom berendezéséhez tartozó mindazon tárgyakat – az egyes stallumoktól, azok festett fatábláitól a szószéken, a faragott kapuszárnyakon, az oltárfaragványokon és -képeken át a török szőnyegekig (amelyekből a világ egyik legjelentősebb gyűjteményét őrzi a templom), egyházi textíliákon és miseruhákon át a szakrális ötvöstárgyakig és a faragott-festett sirkövekig, amelyek a tűzvész utáni újjáépítés idején, illetve attól kezdve kerültek be a templomba. A kötet német és román nyelvű összefoglalót is tartalmaz, ami lehetővé teszi, hogy a Brassóban ma is együtt élő valamennyi fontos nemzetiség számára elérhetővé válhasson ez a valóban hiánypótló és reprezentatív kiadvány. Befejezésül pedig engedtessek meg egy személyes megjegyzés. Jelen sorok írója eddigi életében biztosan többször járt a brassói Fekete templomban, mint hogy azt a két kezén meg tudná számolni; hogy különböző fiókjában-szekrényeiben hány saját maga által készített fotót őrzi az épület külsejéről és belsőjéről, ahhoz pedig nemcsak itteni, de Erdélyben élő vagy onnan a világra szétszóródott

összes rokonának keze-lába sem lenne talán elég. Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – Ziegler Ágnes könyvét úgy olvasta végig, mint egy krimit: minden egyes lapozáskor várva az újabb és újabb felbukkanó izgalmat: építészeti, művészeti, város- és társadalomtörténeti, városszociológiaiakat. És az egész olvasás alatt arra gondolt: a legjobb lenne, ahogy leteszi a kötetet, felkerekedni, és újra elmenni Brassóba. Merthogy ezek után már egészen más szemmel tudná kívül-belül körbesétálni a Fekete templomot: a csodáló mellett most már sokkal jobban értővel is.

**Ziegler Ágnes: A brassói Fekete templom – Reformáció és renováció. Felekezeti, városi, rendi csoportidentitás kifejeződése egy újjászülető épületben. Martin Opitz Kiadó, Brassó–Budapest, 2018, 320 o., 7490 Ft**

BUDAPESTI  
OPÉRETT  
SZÍNHÁZ  
RAKTÁRSZÍNHÁZ

RAYMOND J. LUSTIG | MATTHEW DOHERTY  
**SEMMEIWEIS**  
oratorikus kórkép

SZABÓ P. SZILVESZTER  
FRANKÓ TÜNDE | NÁDASI VERONIKA | LÉVAI ENIKŐ

Közreműködik: a Szolnoki Bartók Béla Kamarakórus Molnár Éva vezetésével és a Budapesti Operettszínház Kamarazenekara  
Zenei vezető, karmester: Dinyés Dániel | Karmester: Hermann Szabolcs  
Koreográfus: Biczők Anna

Rendező: BOROSS MARTIN

Nyáry Krisztián Igazi hősök - 33 magyar című könyve Semmelweis Ignácról szóló fejezetének felhasználásával.

A Budapesti Operettszínház és a Bartók Plusz Operafesztivál közös produkciója.

www.operett.hu  
jegy@operett.hu

f @operettszinhaz · 06 1 312 4866

jegy.hu

klasszikus rádió 92.2



Az *Artmagazin Online*-on felidézünk a 80-as évek kultúrfilmjeinek – az *Eszkimó asszony fázik*, *Az emberevő szerelme* és a *Meteo* – underground és pop világát. Beleshetünk a kulisszatitkokba: szoba kerül Vető János bördzsekije, Méhes Marietta meggyvörös rúzsja és megannyi személyes és izgalmas sztori. Hogyan került a Trabant zenekar a filmbe? Mennyire ragaszkodtak az eredeti forgatókönyvhöz? Miért éppen az Állatkertbe jártak motíválódni? Ezekre mind választ kapunk. A filmek alkotóival készített interjúk a székesfehérvári Szent István Király Múzeum *Metszéspontok – Film, képzőművészet, zene: esettanulmányok a nyolcvanas évek filmjeinek köréből* című kiállításán debütáltak.



Fentről lefelé:  
Méhes Marietta, Trabant zenekar,  
Lukin Gábor és Méhes Marietta.  
A Trabant zenekar megalakulása  
Fotó: Vető János

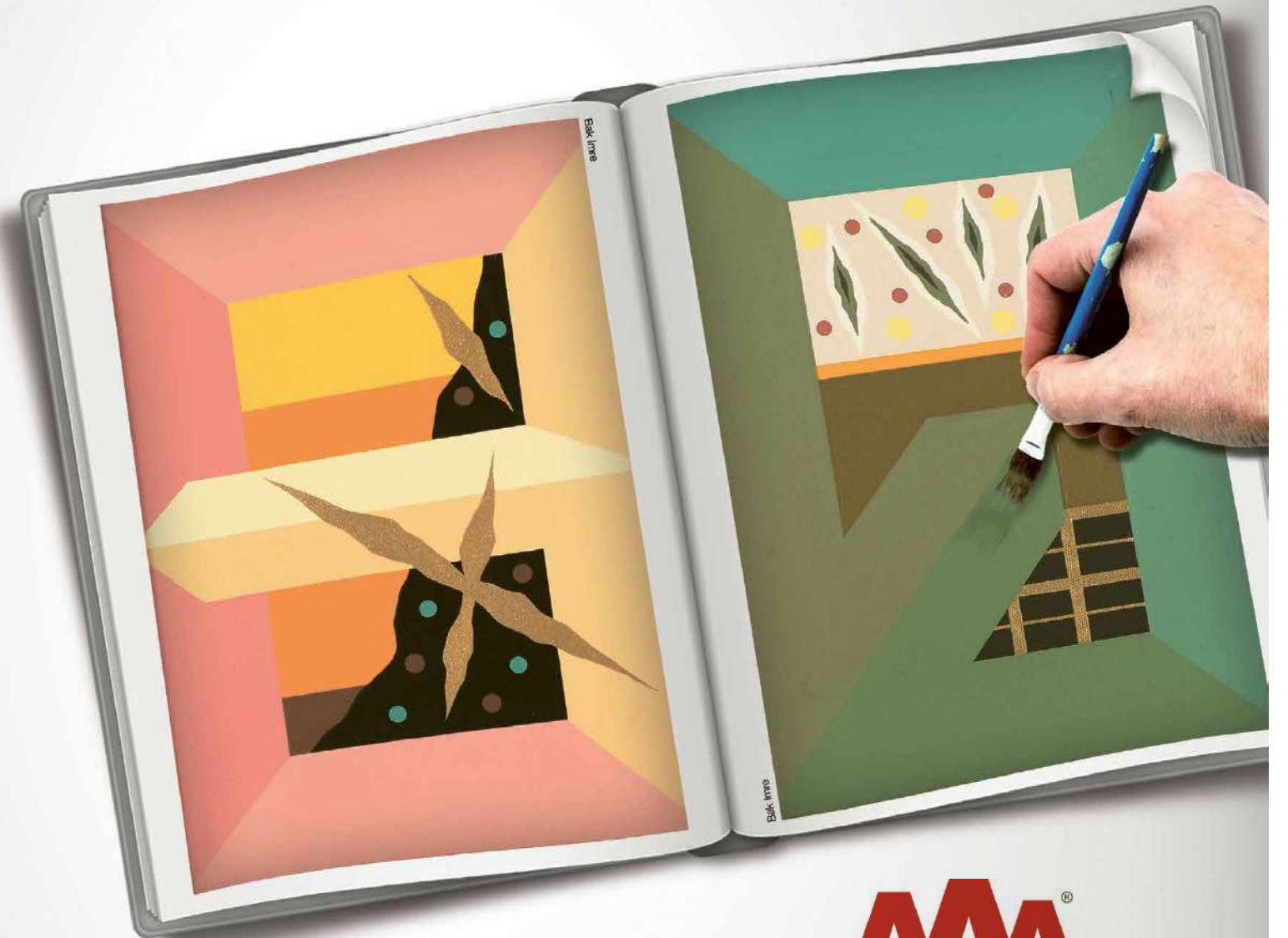


Az *Eszkimó asszony fázik* című film plakátja, 1984  
Tervezte: Zuzu-Vető (Méhes Lóránt, Vető János)

#FILM  
#INTERJÚ  
#SOROZAT  
#METSZÉSPONTOK  
#80\_AS\_ÉVEK  
#KÁDÁR\_KORSZAK  
#ESZKIMÓ\_ASSZONY\_FÁZIK  
#AZ\_EMBEREVŐ\_SZERELME  
#METEO

[www.artmagazin.hu](http://www.artmagazin.hu)

**PAUKER® HOLDING**  
az én nyomdám



**AAA**  
Highest creditworthiness

**MB | MAGYAR BRANDS**  
7x '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

**Superbrands**  
BUSINESS 8x  
'10 '11 '12 '13 '14 '15 '16 '17

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



LUCIAN FREUD: Lány kismacskaival, 1947 © Tate, London 2018

# BACON, FREUD

ÉS A LONDONI ISKOLA  
FESTÉSZETE

2018. 10. 09. – 2019. 01. 13.

MAGYAR NEMZETI GALÉRIA