

Rejtett önkép –

**Schiele párhuzamok Sylvester Katalin (1929-2017) korai alkotói
periódusában**

2022. június

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	3
Életrajzi betekintés	4
Sylvester Katalin alkotói módszerei.....	6
Csendéletek.....	6
Diplomamunka csendélet, 1953-54.....	6
Konyha csendélet, 1957.	6
Csendélet, 1960-64.	8
Perlrott Csaba Vilmos festőasztala, 1965.	9
Schiele párhuzamok	10
A tekintet - Schiele szemei	10
Meztelen nő	11
Párok ölelésben.....	14
Összegzés	16
Képjegyzék.....	17
Bibliográfia.....	22

Bevezetés

Sylvester Katalin neve keveseknek cseng ismerősen, nincs igazán a köztudatban, a 2000-es években szoborinstallációi, faragott figurái kapcsán került rövid időre fókuszba. Jelen kutatásban ezzel ellentétben munkásságának korai éveit vizsgálom. Bár rejtőzködő, mégis igen jelentős művésről van szó, aki férje - Csernus Tibor – árnyékában élte le életét, egy olyan világban, ahol a női művészek alulreprezentáltsága a mindennapok része volt, így munkássága szinte teljesen feledésbe merült.

Életműve kapcsán alapkutatás nem született, egyáltalán nem került a kutatók látókörébe, annak kezdeti szakaszáról pedig szinte semmi nem lelhető fel. Egyedül Hornyik Sándor tér ki röviden A szürnaturalizmus archeológiája című könyvében Sylvester Katalin korai festményeire, ami ösztönzően hatott a személyes vizsgálódásomra is. Említést érdemlő még a párizsi műfajváltást követő szakaszhoz Böröczfy Virág Sylvester Katalin műtermében szereplő tanulmánya, ami főként az életrajzi adatokhoz és a házaspár környezete által leírt mindennapjaihoz visz közelebb. Kutatásom ennek a jól érzékelhető hiánynak a pótlására tesz kísérletet, vizsgálatom korai alkotói szakaszára vonatkozik - ami alatt az 1964 előtti periódust és a párizsi letelepedés utáni első éveket értem.

A kutatástörténeti hiányosságok mellett problémába ütköztem a hagyaték felkutatása során is, annak kezelőjével ugyanis nem sikerült megegyezni a megtekintés mindkét fél számára elfogadható módjáról, így némely alkotást csak színes reprodukció formájában tudtam vizsgálni. Szerencsére a Maklár Kálmán Fine Arts Galéria jóvoltából szobrait, illetve a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában lévő festményeit sikerült személyesen is megtekintennem, az autopszia fontosságát szem előtt tartva.

Adott tehát Sylvester Katalin, egy értelmiségi családból érkező művésznövendék, aki már az egyetemen megismerkedett, a már akkor zseninek titulált Csernus Tiborral és ez nagy valószínűséggel, mind a munkásságára, mind a személyiségére kihatott. Családja és ismerősei elmondása alapján Katalin zárkózott személyiség volt, nem tartotta fontosnak és a nem is szívesen beszélt ars poeticájáról, de a tágabb értelemben vett magánéleti kérdésekről sem. A környezete szerint elégedett volt a művészházasságban betöltött másodlagos szerepével, egyéni önkifejezése elsősorban férje támogatásában, útjának egyengetésében és a közös ötletelésekben merült ki. Korai festményei és azok rejtett tartalmai számomra azonban nem ezt a képet sugallják.

Műveinek vizsgálatakor olyan részleteket fedeztem fel, melyek más megvilágításba helyezik Sylvester Katalin művészetéről alkotott elsődleges képet. Hipotéziseim főként formai analógiákon alapulnak, módszerét pont az erősíti, ami a legfőbb nehézsége is a kutatásnak: rejtőzködő attitűdje.

Meglátásom szerint Sylvester Katalin önképére számos utalást találhatunk festményein, ha azokat a megfelelő szűrőn keresztül vizsgáljuk. Mi motivált ezen tartalmak keresésére? Első ilyen felfedezésem a Magyar Nemzeti Galériában található *Csendéleten* tükörképként felvillanó anya-gyermekkel kompozíció, ami, mint motívum - tekintve, hogy Sylvester Katalin és Csernus nem alapított családot és nem is szeretett volna -, kirí az életrajzi adatokkal alátámasztott kontextusból. A csendélet a művész identitásához tartozó elengedhetetlen tárgyat ábrázolja: a festőbútort, tele az alkotáshoz szükséges eszközökkel. Miért festhett egy ilyen téma képtérének közepébe egy nőt gyermekkel és vajon más alkotásain vannak-e hasonló nőiséggel kapcsolatos, női létre, szerepkörökre utaló részletek?

Megállapítottam, hogy a rejtett tartalmak elhelyezése egészen a kezdetektől jellemzi alkotó módszerét, a kép a képben motívum alkalmazása már diplomamunkáján is megjelenik. A művészettörténetben ismert témák és jelenetek beemelásával képeinek rétegeit újabb és újabb jelentéssel gazdagítja. A továbbiakban néhány példán keresztül mutatom be alkotói módszertanát. Dolgozatom magjában jelentős szerepet kapnak az Egon Schielevel való sokszor indirekt, sokszor egészen szembeötlő párhuzamok, melyek vélhetően Katalin önképéről, a párkapcsolatban betöltött szerepéről, illetve művészfiszeség létéről tovább árnyalják a képet.

Életrajzi betekintés

Sylvester Katalin 1929-ben született Mezöbányán, azonban középiskolai éveit már a Veres Pálné Gimnázium növendékeként Budapesten töltötte, továbbá 1946-48 között Jaschik Álmos-féle rajziskola is jelentős szerepet töltött be az életében. 1949-ben felvették a Képzőművészeti Főiskola festő szakára, ahol már ismerős volt, ugyanis korábban külsősként Koffán Károly grafikai osztályát is látogatta. Mesterei eleinte Kmetty János, Hincz Gyula és

Bán Béla voltak, azonban utolsó évben – ami saját elmondása szerint a legjobb volt - Bernáth Aurél szárnyai alá kerül.¹

A Magyar Képzőművészeti Főiskola 53. évi jegyzőkönyvében Lukács Ágnes, a tanulmányi osztály vezetője Sylvester Katalin szakmai munkájáról tesz említést, a leírás szerint - több szaktársával együtt - nem felel meg a szocialista-realista elvárásoknak, így szakmai osztályzatként csupán hármass értékelést kap.² Bencze László, főtanszékvezető tanár a festő diplomások közül a művésztelepi tevékenységei kapcsán hozza fel Sylvester Katalint, akinek az ott tartózkodása alatt nem sikerült kellően elmélyülnie a sztálinvárosi témákban és bár hiába jellemezte becsületes munkamorál - korai reggeli kezdéssel -, végül csak a presszót és annak környezetét festette le. Diplomamunkájának témája még Sylvester számára is kérdéses volt, a beszámoló szerint nem kereste a jellemzőt az őt körülvevő környezetben – még az üzembe is kijárt, de alkotásai inkább csak benyomásait rögzítették. A beszámoló szerint nagy kvalitással tette mindezt, azonban túl elnagyoltan.³

Végül főiskolai tevékenységének hullámvölgy megítélése ellenére sikerül 1954-ben diplomát szereznie, Bernáth Aurél addig és azután is végig kiáll mellette. Még ugyanebben az évben összeházasodnak Csernus Tiborral,⁴ így Katalin gyakorlatilag a szabályokkal teli intézményi keretből szinte megszakítás nélkül, egy társadalmi elvárásokkal tűzdelt szerepben folytatja életét: Csernus feleségévé, alkotótársává lép elő. Ekkoriban még mindketten aktívan festenek, és bár 1957-58 közötti közös párizsi tanulmányútjuk nagy nyomot hagy bennük, ekkor még visszatérnek Magyarországra.

Hazai kiállítások tekintetében még az 1959-es Műcsarnokban rendezett VII. Magyar Képzőművészeti Kiállításon annak katalógusa szerint *Konyha* című csendéletével,⁵ vesz részt, majd 1964-ben - közvetlenül a párizsi kiköltözésük előtt - a székesfehérvári Téli Tárlaton *Modell* című festményével is szerepel. Hosszú kihagyás után a következő jelentős megjelenése már a 2002-es első és egyben egyetlen önálló kiállítása Műcsarnokban. Ekkor főleg balsafa szobrait állítják ki egy középpontba helyezett labirintusszerű gerendaépítményre installálva.

¹ Böröczfy Virág: Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013., p. 25-27.

² A Magyar Képzőművészeti Főiskola jegyzőkönyvei, 1937-1991 Magyar Képzőművészeti Főiskola - tanácsulések, 1952-1953, 1953-1954 (1-a-46) 1953. szeptember 1. / Főigazgatói Tanácsülés, p. 10.

³ A Magyar Képzőművészeti Főiskola jegyzőkönyvei, 1937-1991 Magyar Képzőművészeti Főiskola - tanácsulések, 1952-1953, 1953-1954 (1-a-46) 1953. szeptember 1. / Főigazgatói Tanácsülés, p. 51.

⁴ Böröczfy Virág: Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013., p. 26-28.

⁵ VII. Magyar képzőművészeti Kiállítás katalógusa, Műcsarnok, 1959.

Sylvester Katalin alkotói módszerei

Csendéletei általánosságban

Sylvester Katalin csendéleteinek realista témákra épülő világa, - intenzív színekkel, expresszív módon, erősen rétegzett és felrakott felületekkel - egy szenvedélyes és közben mégis korlátokkal teli belső működés kivetüléseként jelenik meg. Festményeinek közös motívuma – ami gyakorlatilag alkotói módszertanának is tekinthető-, hogy bár legyen a téma bármilyen hétköznapi, képi utalásai számos mögöttes jelentést hordoznak.

Diplomamunka csendélet, 1953-54.

A Főiskolán az első és másodévben főleg a ceruzával történő tárgyra rajzolás, a gipszfejek másolása és gipszmásolatok tanulmányozása alapozta meg azokat a rajzi készségeket, melyek később szükségesek voltak az élő modell utáni beállítások megörökítéséhez.⁶ Nem volt ritka az sem, hogy a későbbi diplomamunkák ezekre az órai tanulmányokra épülve készültek el. Sylvester Katalin diplomamunkáinak előzménye is műtermi beállításokban keresendő, - kerülve a szocialista-realista igényeket- olyan semleges témákat fogott meg, mint az *Olvasó nő* vagy a gipszfej köré rendeződő csendélete.⁷ Utóbbin Szücs György kutatásai alapján *Mino da Fiesole Rinaldo della Luna* quattrocento büsztje jelenik meg, illetve a falsíkon egy festmény vázlatos verziója is kirajzolódik a háttérben, ami pedig nem más, mint *Velázquez Apollo Vulcanus kovácsműhelyében* festményének átirata. Itt Szücs György szerint Sylvester Katalin szándéka az egyszerű beállításon túlmutató mélyebb tartalom közvetítése, a kép művészet allegóriaként is értelmezhető.⁸

Konyha csendélet, 1957.

Hornyik Lakner felvetését emeli ki és viszi tovább Sylvester Katalin *Konyha* című képe kapcsán, miszerint a csendélet, mint női műfaj tudatos átkeretezéséről van itt szó. A téma továbbá azzal a gender szempontú olvasattal is bővül, miszerint Katalin a képen pont azt a ársadalmi elvárások által meghatározott helyet - a konyhát – hagyja női szereplő nélkül, ahol a

⁶ Szücs György: „Klasszikus” új művészet, A gipszminták szerepe a szocreálban; 2018.
<http://real.mtak.hu/93975/1/080.2018.67.1.5.pdf>, p. 61-63.

⁷ Szücs György: Háttér és előtér. Ideológia, propaganda, művészeti nevelés in B. Majkó Katalin: Forradalom előtt: A Magyar Képzőművészeti Főiskola 1945 és 1956 között.

⁸ Szücs György: „Klasszikus” új művészet, A gipszminták szerepe a szocreálban; 2018.
<http://real.mtak.hu/93975/1/080.2018.67.1.5.pdf>, p. 61-63.

nőknek a mindennapokban teljesíteniük kellene. A kompozíció falsíkján lévő festmény pedig a férfit, mint ellentétpárt idézi be, a férfi tekintetet.⁹

A konyhai kompozíció középpontjában tehát egy fehér - lisztre emlékeztető - kupac áll, feltört tojáshéjjal, ami egyrészt utalhat a fenti analógiára, de erős a vizuális kapcsolatot mutat a festékkészítéskor előkészített eszközökkel is. Ha megfigyeljük a csendélet részleteit, akkor a központi lisztkupac feltételezheti a tésztakészítés mozzanatát is, azonban az egész kompozíció inkább hasonlít egy műtermi – a festés munkafolyamatába betekintő, - mintsem konyhai jelenetre. A tojástempera elkészítéséhez is hasonló komponensek kellenek, sőt a képen látható kanál és kés ez esetben még hasznos eszköznek is bizonyulnak, ellentétben a tésztagyúrás módszerével, ugyanis utóbbinál a késre - mely egyébként félig lelóg az asztalról, mintha épp most tették volna le – nincs szükség. A pigmentet a tojással viszont jól össze lehet vele dolgozni.

A festékkeverés motívuma régebbi képi hagyományokra nyúlik vissza, ilyen például az a Madonna képtípus, ahol Szent Lukács mellett - az Istenanya és gyermeke festője-, segítőkként sokszor festékkeverő angyalokat jelenítenek meg.

Eörsi Anna tanulmányában kifejti, hogy gyakran az ábrázolásokon „a szent Lukács számára festéket előkészítő angyal utal arra, hogy isteni segedelemmel, a színek révén ölt igazán testet az a kép, ami maga is az inkarnációról szól”.¹⁰ Bár a festékörlés nem egy könnyű folyamat, mégis kulcsfontosságú, ráadásul a kép létrejöttének, végső aktusának - a színezésnek - elengedhetetlen része. A kép Lukács keze által készül, de felsőbbrendű erő, isteni közbenjárással fejezi azt be.¹¹ Ha feltételezés korrelálna Sylvester Katalin gondolatiságával, akkor a női tér megjelenítésén túl allegorikus tartalom is feltételezhető csendélete révén. Ha a lisztkupac hipotetikus fehér pigment – és az tudható, hogy a színeknek különös jelentősége van – akkor az, nagy valószínűséggel szintén a befejező mozdulatot idézi, azaz a csúcsfények felhelyezését. A kép értelmezéséhez a falon található jelenet meghatározása kiemelt fontossággal bír, így e kép kapcsán további értelmezések is felmerülhetnek a későbbiekben.

⁹Hornyik Sándor: A szürnaturalizmus archeológiája, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021, p. 239.

¹⁰ Eörsi Anna: Az Ige és a forma megtestesülése. Gondolatok a festő Szent Lukácsról és Szent Lukács néhány festőjéről, *Acta Historiae Artium* 43; 2013.
<http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Magyar/Luk%E1cs.htm>

¹¹ Eörsi Anna: Az Ige és a forma megtestesülése. Gondolatok a festő Szent Lukácsról és Szent Lukács néhány festőjéről, *Acta Historiae Artium* 43; 2013.

Csendélet, 1960-64.

A festmény a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonát képezi, 1966-ban a Képzőművészeti Alap 2 milliós vásárára révén került be a gyűjteménybe.¹² A csendéleten bár a valóságra utaló részletek jelennek meg - festőasztal három kinyitott fiókkal, ecsetek, üvegek, további festőkellékek, kalapács – expresszív formanyelve miatt a puszta tárgykompozíció helyett inkább az alkotó belső érzéseinek kivetüléseként értelmezhető.¹³

Az állvány a valóságban nagy valószínűséggel felborulna ilyen jellegű terhelés mellett, és az ebből eredő bizonytalanság áthatja a képet is. A tárgyhalmaz egyszerre működik kaotikus masszaként, - nehezen különíthető el hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik eszköz, - egyszerre pedig jól is értelmezhető. A nyitott fiók – ami egy visszatérő motívum Sylvester Katalin képein – véleményem szerint a személyes szférába beengedés, az alkotói folyamatba való betekintés metaforája. Új alkotások kiindulópontja ez a színtér, a folyamat részeseként érezhetjük magunkat. Erre utalhat a felső fiókban található kalapács is, ami hasznos kellék egy műteremben a festmények rámozása során. Mivel az alkotáshoz kevésbé van rá szükség, itt mégis úgy van ábrázolva, mintha most tették volna le, ezért elképzelhető, hogy az alkotói folyamat kezdetén járunk.

Sylvester Katalin alkotói módszerének rendszerszintű vizsgálásához és kép a képben motívumainak felfejtéséhez ez a festmény adta a kiindulópontot, ugyanis a festmény többszori megfigyelése során megállapítottam, hogy az asztal tetején található kompozíció közepén, az egyik üveg tükröződésében egy anya és gyermeke sematikus képét lehet felfedezni. A figurák mellett jól kivehető az üveg előtt lévő piros kupakos üvegcsé tükörképe is, amiből arra következtettem, hogy nem csupán egy anya-gyermek motívumról van szó, hanem konkrét tükörképről. A figurák körül jól érzékelhető egy szoba tere és egy feltételezett ablak kék sziluettje is kirajzolódik a gyermekszerű alak mellett. A hipotézisem szerint tehát a tükröződő másik tér – az anyával és gyermekével – ugyanaz a tér, ahol maga az alkotó is áll. A rokonok és ismerősök elmondása alapján Sylvester Katalin és Csernus Tibor kapcsán nem merült fel a családalapítás gondolata, az ilyen jellegű terveiket – ha foglalkoztatta is őket, - nem adták mások tudtára. Így adja magát a kérdés, hogy egy olyan képen, ahol a művész az én értelmezésem szerint a saját terét – az alkotás intim színhelyét – érzelmei és lényé

¹² Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény, kép adatlapjáról

¹³ Lépésváltás: Vezető az 1945 utáni magyar művészet állandó kiállításához a Magyar Nemzeti Galériában Petrányi Zsolt faszövegeivel és képmagyarázataival, MNG, 2017.

metaforájaként jeleníti meg, miért rejt el egy ilyen jelenetet. Ez a festmény több egy egyszerű csendéletnél, Sylvester Katalin önképének egy olyan szegletét tárja elénk, melyben mások számára láthatatlan világát egy más aspektusból olvashatjuk. Nőiséggel, női szerepkörökkel - vagy az ezekkel kapcsolatos vágyaival, emlékeivel, de akár a gyermekvállalás gondolatával is felmerülhet kapcsolat a motívum révén. Mindenesetre az biztosan kijelenthető, hogy képrészlet tudatos szerkesztési módszerének része, ezért képeinek mélyebb rétegeit érdemes a továbbiakban is figyelemmel követni.

Perlrott Csaba Vilmos festőasztala, 1965.

Sylvester Katalin *Perlrott Csaba Vilmos festőasztala* című képe az egyik legkomplexebb csendélete mind közül. Az asztalon található tárgyak térbeli helyzete különös és kaotikus, egymáshoz nehezen kapcsolható elemek halmozása figyelhető meg: festéshez szükséges ecsetek és kellékek, váza virággal, óra, repülőgépmodell, és különféle képek vagy reprodukciók térbe helyezett átiratai.

Az életrajzi adatokból tudható, hogy Sylvester Katalin és Csernus Tibor Bernáth Aurél segítségével a Dráva utcában műteremlakáshoz jutottak, ami nem másé volt, mint a címben is szereplő Perlrott Csaba Vilmosé.¹⁴ Így a festőasztal inkább Katalin festőasztala, ami korábban Perlrotté volt, mintsem konkrétan Perlrotté. Tehát a korábbi tulajdonost megidéző hommage a kép benyomása helyett, rögtön inkább Sylvester Katalin alkotóterének megjelenítése feltételezhető, amolyan emlékgyűjteményként. Ekkor ugyanis - a kép keletkezésekor - már Párizsban éltek, így visszaemlékezéseinek montázsaként is felfogható ez a kép.¹⁵

Kutatásom során az egyik jelentős eredményem, hogy sikerült a csendéleten szereplő középső képet azonosítanom, ami nem más, mint *Barthelemy d'Eyck 1445-ös Angyali üdvözlétének* átirata. Kérdés, hogy a nyarakat egyébként Dél-Franciaországban töltő Katalin személyesen is ismerte-e az alkotást és úgy idézte be vagy esetleg korábban Perlrott által találkozott annak reprodukciójával. A festmény jobb oldalán látható leporelló jellegű kép egy épületet ábrázol, mely akár szintén köthető Katalin budapesti életéhez, ugyanis az elég hasonló a Viktória Gőzmalomhoz. A malom a Dráva utca környékén épült fel, eredeti funkcióját a 30-as évekig

¹⁴ Böröczfy Virág: Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013., p. 27.

¹⁵ Hornyik Sándor: A szürrealizmus archeológiája, Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2021, p. 241.

látta el, utána raktárként hasznosították tovább egészen az 1972-es bontásáig. Tehát Sylvester Katalin akár gyakran el is sétálhatott mellette a mindennapjai során.¹⁶

A kép előterében kirajzolódik egy képkivágást idéző fekete-fehér repülőgép-hajtómű és egy autó is, mely stílusában és témájában Csernus figuráira tett utalás is lehet. Ugyanilyen a zöld repülőgép modell is, mely a festmény jobb képterének közepén található, ami valószínűsíthető, hogy Csernus repülőgépmodelljeinek egyike, melyekkel tele volt életterük. Ezt az is alátámasztja, hogy a Csernus *Borítóterv Joseph Kessel "L'équipage" című regényéhez* című alkotásán ugyanez a repülőgépmodell jelenik meg.¹⁷ A közös élettér mozzanatai, Katalin otthonához köthető emlékei és zavartalannak kicsit sem mondható mindennapjai lenyomataként is nézhető ez az alkotás.

Schiele párhuzamok

Sylvester Katalin nőalakjai első olvasatra nehezen illeszkedtek rejtvénytyszerű háttérvilágába, azt leszámítva, hogy az ábrázolt személyek kiléte ismeretlen. Későbbi szobraitól tudható, hogy az őt ért benyomásokat faragta meg, figurái gyakran környezetéből ihletődnek.

Kutatásaim során - azt követően, hogy Sylvester Katalin *Meztelen nő* képén lévő alakján Schiele egyik önakntjának formai jegyeit fedeztem fel - szisztematikusan összevettem Schiele összes munkáját Sylvester Katalin összes általam ismert munkájával. Az eddigi eredményeim olyan egyezések, melyek Schiele három különböző önábrázolásával hozhatók párhuzamba, így felmerül a kérdés, hogy a konkrét alkotásokon Sylvester Katalin alakjai is önmagára, saját önképére vezethetők vissza.

A tekintet - Schiele szemei

Egon Schiele 1910-es évektől készült expresszionista munkái egy fiatal művész érzelmi útkeresése, felnőtté válásához és szexualitásához való viszonyrendszerét tükrözik. Tabudöntögetései önábrázolásain keresztül saját identitásának feltárására tett lépések lenyomatai, képeinek témája ő maga,¹⁸ azaz ő, mint művészi látnok. A látás és annak allegorikus megfogalmazása már ekkor jelen van alkotásain, de itt még, mint önmagát látó, de mások számára láthatatlan jelenséggént írható le karaktere, valamint az önlátás az eredendő

¹⁶ Angyalföldi Helytörténeti Gyűjtemény, Fotótár: <https://global.museum-digital.org/object/1808116>

¹⁷ <http://kogart.hu/gyujtemenyek>

¹⁸ Kallir, Jane: Egon Schiele/ Love and death, Hatje Cantz, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005, p.57.

művészi kreativitás metaforája is.¹⁹ Gyakori, hogy a közte és mások közti kapcsolódást is ez kivetített énje akadályozza. *Önarckép egy szemhéj lehúzásával* című képén²⁰ kezével tekintetét tágra táró, már-már fürkésző gesztusa is erre az önfókuszra, a látással kapcsolatos analógiára utal.

Sylvester Katalin 1960-62 között készült portréja szintén erre a – korántsem gyakori - mozdulatra épül, csak míg Schiele jobb kezével jobb szemhéját, addig a Katalin képén lévő nő tükrözve ezt a mozdulatot, bal kezével bal szemhéját húzza le. A két portré tágabb értelemben egymás tükörképeként is felfogható.

Felmerül a kérdés, hogy bele tud-e úgy helyezkedni egy alkotó egy ismert művész önábrázolásába, hogy közben nem önmagát nevezi ki témája alanyává? Véleményem szerint nem és az említett portré Sylvester Katalin önarcképe. Ezt a hipotézist erősítik azok a fényképek is, melyek róla készültek a 60-70-es években – a kép datálásával azonos időszakban. A portréfotókon megfigyelhető apró jellegzetességek felfedezhetők magán a festményen is: az orr és arccsont hasonlósága, a kissé egyenes szemöldökívek, a szemgödör mélysége, az orr karaktere és aránya az archoz képest, az orrhegy csúcsának lefelé mutató iránya, illetve az orr és az ajak közötti távolság. Nem utolsó sorban a hajszín és hajhossz is megegyezik Katalin hajviseletével.

Meztelen nő

Visszatérve Sylvester Katalin *Meztelen nő* című képére. A formai analógiákat figyelembe véve megállapítottam, hogy a képen látható meztelen női alak gesztusai és arányai tengelyesen tükrözve megegyeznek a Schiele 1910-es *Grimaszoló Önaktjával*,²¹ Ezen túlmenően még azt feltételezem - a korábbi hipotézisemre és az alábbi észrevételekre alapozva-, hogy jelen esetben Sylvester Katalin önaktjáról van szó.

Schiele önaktjának már-már derékszögbe merevedett kezeinek helyzete és Sylvester Katalin nőalakjának karjai, valamint mozdulatai - a fej, vállív és mellkas tengelye - illetve a nemi jellegek hasonlóan sematizált stílusa és az esztétizálás mellőzése mind egyértelmű egyezéseket mutatnak. Ha a különbségeket veszem, akkor az első szembetűnő a has

¹⁹ Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir, Stephanie Auer, Marianne Hussl-Hörmann, Alexander Klee, Alfred Weidinger: Egon Schiele: Self-portraits and portraits, Prestel, 2011. p. 181.

²⁰ Selbstbildnis mit herabgezogenem Augenlid, 1910. www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/schiele-and-his-legacy/ le-and-his-legacy

²¹ Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir, Stephanie Auer, Marianne Hussl-Hörmann, Alexander Klee, Alfred Weidinger: Egon Schiele: Self-portraits and portraits, Prestel, 2011. p. 70.

kialakításában látható. A schiele-i vékony, horpadt hasfal a hiánnyal, a szeretetre, intimitásra való éhséggel, illetve a gyakran fallikus jellegű ábrázolása miatt a szexualitással is kapcsolatba hozható.²² Énjének kipróbált változatai közül, itt bár a dühös és önkívületi állapot jelenik meg, mégis érezhető egyfajta tudatosság, ahogyan énképei megformálásához nyúl.²³

Ez a tudatosság Sylvester Katalin feltételezett önakjtán is megfigyelhető, ugyanis pont olyan apró részeken tér el az ábrázolásban, mint például a has, így a rá jellemző formanyelv rögtön kiütközik: a test kissé kerekdedebb, kevésbé szaggatott idomokból épül fel, a derékív egyenesbe hajló, az éhség asszociáció és a szexuális felhang viszont kevésbé érezhető. A másik eltérés maga az arc. Míg Schiele arckifejezése feszes - címéhez hűen erősen grimaszoló – egyenesen és kissé erőszakosan a nézőt célozza meg, addig Kataliné inkább egy zárt, és befelé figyelő, a néző tekintetét kerülő, lemondó hangulatot közvetítő mimika. Külön érdekesség, hogy míg a Schiele figura karjai teljeseek, addig Katalin ábrázolásán csonkolt végtagokkal találkozunk, azonban maga az eltérés, azaz a csonkolás is schielei motívum.

Az én értelmezésem szerint Sylvester Katalin azért, hogy önmagát Schiele összetéveszthetetlen pozitúrájában ábrázolja, kapcsolódik annak pszichologizáló hátteréhez is. Ebben az esetben inkább az egyén és a világ viszonyának olykor fájdalmas és nehezen érthető rendszerével való azonosulásra gondolok, mintsem a szexualitással összefüggésbe hozható frusztráció felszínre törésére. Schiele saját személyes életútjának és felfokozott érzelmeinek mélyebb rétegeiben az olyan egyetemes és univerzális kérdések is feltűnnek, mint például az élet és halál kapcsolata – ezek folyton jelen voltak művészetében.²⁴ Sylvester Katalin életrajza is adhat okot egy művészi elmagányosodástól nyomott érzelmi állapot megjelenítésére, akár primer létkérdések feszegetésére is. Egyrészt a 60-as évek elején még a szigorú esztétikai elvárások jelen voltak a művészeti közegben,²⁵ bizonyos alkotók nehezen kaptak kiállítási lehetőséget, nőként halmozottan nehezebb volt egy alkotó élete, másrészt férje - Csernus Tibor – nevéhez köthető szürnaturalizmust övező érdeklődés is hatással lehetett Katalin énképére. Lassú, de folyamatos háttérbe vonulására. Egy olyan visszahúzódó alkotónak, - mint Sylvester Katalin- és az ő világ elől elzárt gondolatainak jó közvetítő csatornája lehet Schiele, - az önmagát nyilvánosan és szélsőséges keretek között boncolgató művész - gondolatiságának továbbörökítése.

²² Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001, 1. p. 57.

²³ Kallir, Jane: Egon Schiele/ Love and death, Hatje Cantz, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005, p. 57.

²⁴ Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir, Stephanie Auer, Marianne Hussl-Hörmann, Alexander Klee, Alfred Weidinger: Egon Schiele: Self-portraits and portraits, Prestel, 2011. p. 68.

²⁵ Böröczfy Virág: Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013., p. 28.

A *Meztelen nő* képen azonban nem csupán az önakt utal Schielére és az általa behozott ábrázolási hagyományra, meglátásom szerint a festmény a *Die Selbstseher II.* képpel is mutat összefüggést. A központi figura mögött meghúzódó árnyalak Sylvester Katalin önaktja mögött is - bár sematikusabban, de – megjelenik, illetve mindkét képen található egy rejtélyes téri helyzetben ábrázolt kéz is, ami a két figura felé nyúl. Katalin képén ez a képtér jobb oldalának felső felében a homogén korall háttérből rajzolódik ki, mely a mutatóujjával érintésre készen közelít a nőalak felkarjához.

Schiele *Selbstseher*-képek²⁶ csoportjához tartozó a *Die Selbstseher II.* című képen, tehát szintén megjelenik az árnyékfigura, - akár a reneszánszra visszavezethető halál és lányka témájú képeken - azonban itt nemcsak a halál, hanem az általa bekerített szereplő is férfi, így gyakran találkozhatunk a *Halál és a férfi* címmel is a köznyelvben a kép kapcsán. Ami számomra csak azért különös, ugyanis az én meglátásom szerint a képen a két alakon túl egy harmadik is látható. A képtér jobb oldalán végigvonuló expresszív színek kompozíció, ha jobban megfigyeljük egy újabb Schiele portréra emlékeztető szellemkép arcának jobb oldalát rajzolja ki. Az alak a téri viszonyokat tekintve jóval előrébb áll a másik kettő figurához képest, de nem annyival, hogy még ne érje el őket. Talán a közelítés miatt is vesznek részletei homályba, mégis arcának sematikus vonásai és üreges szemábrázolása egyértelműen a másik két ábrázolással mutat analógiát. Ez magyarázatot ad a középén húzódó ujjait széttáró kéz különös helyzetére is,²⁷ ugyanis az általam vázolt hipotézisben az előtérben álló figura nyúl hátra jobb kezével a mögötte állókhoz, így a rövidüléssel és a helyzetkülönbséggel magyarázható a kéz természetellenessége a két alakhoz képest. Amint elfogadjuk a feltételezést, hogy a kéz nem a két alakhoz tartozik, hanem a harmadikhoz, az arányok rögtön átrendeződnek és korántsem tűnik annyira túlzónak már ez a végtag, hogy pusztán léte, alakokkal betöltött viszonya kérdéseket vessen fel. A 'hátranyúlás' vagy érintés gesztusa viszont már annál inkább, ugyanis a kép jelentését alapjaiban változtathatja meg.

Ha a középső alak rendíthetetlen tekintetével²⁸ Schiele sziklaszilárd énje, mely a saját sorsának alakulására hatással tud lenni, olyannyira, hogy a halál is elfordul,²⁹ akkor érdemes elgondolkodni azon, hogy az előtérben látható alak hogyan illeszkedik a férfi és a halál

²⁶ „Selbstseher-képek” in Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001, 1. p. 55.

²⁷ „A karok ábrázolásának természetellenes voltára többen is felhívták a figyelmet.” in Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001, 1. p. 59.

²⁸ Kosmack portréjával mutat analógiát, Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001. p. 61.

²⁹ Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001, 1. p. 61.

kettőséhez. Egyrészt az érintés általi fizikai összefonódás egy elválaszthatatlan kötelékre utalhat, ugyanakkor a harmadik alaknak a különállósága is érzékelhető, ami pedig egy felsőbb rendezőelvet, egy külső kontextust feltételez, ami a középső alak hatásának erejét és stabilitását számomra kibillentí. Az előtérben lévő sziluettet amolyan felkiáltójelként érzékelem. A *Meztelen nő* című képen vélhetően Katalin alakja ezzel szemben tekintetét a mélybe szegezi, a fent említett 'saját sorsának kovácsa' analógia nem, inkább egy lemondó gesztus jelenik meg. Az árnyalak kevésbé fonja körül a főalakot, viszont a benyúló kéz figyelemfelkeltő tartása itt is megjelenik. Így egy egészen hasonló értelmezési keret rajzolódik ki, mint a korábban felvetett akt párhuzam kapcsán.

Párok ölelésben

Miért váltak érdekessé Schiele páros ábrázolásai?

Schiele számára a polgári léthez való kapcsolódását Edithtel kötött házassága jelentette, ez volt gyakorlatilag a társadalom által is elfogadott élet kulcsa. A frigy létrejötte előtt azonban szakítania kellett szerelmével – Wallyval –, ami nemcsak a szexuális szabadság feladását jelentette számára, de komoly identitásválságba is került. Aggódott a házasságban betöltött szerepe és saját szuverenitásának, egyéni látásmódjának elvesztése miatt. Ekkor - 1913-ban - készültek az első olyan képei, melyek a vakság képi motívumát használták annak kifejezésére, hogy a párkapcsolat gyakorlatilag egyenlő önmagunk elvesztésével. 1914-1915 között készített párábrázolásain – ekkor készült önarcképein is - szemei tűhegynyi méretűre zsugorodnak, üveges tekintete pedig uralja megjelenített lényét. Állapota már a belső valójának látását is meggátolja, elveszíti kapcsolatát a benne élő alkotóval. Élettelen, rongybábu figuraként van jelen saját életében, képein ábrázolt vaksága, a teljes elidegenedés szimbóluma.³⁰

A *Halál és a Leányka*³¹ című alkotása kiemelkedik párábrázolásai közül. A képet egyrészt a szerelem lezárásának rögzös pillanatától való félelem, a megszokás általi kötődés és a szakítás biztos tudatának kálváriája hatja át. Másrészt Schiele maga a Halál - akként van jelen -, ami túlmutat a Wallyhoz intézett búcsúkép értelmezésén és további színezetként egy általánosabb létallegóriaként is értelmezhető, nő-férfi és élet-halál tengelyen. Schiele ezen a képen a

³⁰ Kallir, Jane: Egon Schiele/ Love and death, Hatje Cantz, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005, p.119.

³¹ Death and Maiden, 1915-16, Österreichische Galerie Belvedere, Bécs.

kapcsolat végét jelentő döntéseit nemcsak saját, de nemének univerzális felelősségeként is felvállalja.³²

A képtípus közvetlen előzményeként Oskar Kokoschka 1914-es *A vihar* című festménye adja magát, ott azonban a férfi a lendületes erővonalak között, mint domináns védelmező jelenik meg a nemek között dúló harcban, míg Schiele ábrázolásában ő maga a pusztítás megkövült, rideg forrása.³³ A halál és a lányka téma reneszánsz gyökereihez visszanyúlva Hans Baldung neve is megemlíthető, több képén is megjelenik a fiatal lány múlandóságára figyelmeztető árnyszerű alak, a háttérben megbúvó halálfigura. Az 1510-15-re tehető *Éva, a kígyó és a halál* című táblaképen Ádám, foszló testű alakként húzódik meg a fa mögött, a szépséges Éva mellett. Figuráik összekapcsolódása a kígyóval egyfajta testi lenyomata a következménynek, ami az alma leszakításáért az egész emberiségre vár.³⁴ A képen Éva karaktere által maga a bűnbeesés szexualizált felhangot kap. Bűn és szépség kontrasztja jelenik meg, amit erősít a nő mosolya és szemeinek íve is - ezek több átdolgozáson mentek át, míg elnyerték végső formájukat -, melyek által tekintete rejtett marad, szeme sarkából figyelme jobbra irányul.³⁵

Schiele 1915-ös *Ülő pár* című gouche képén a halál és a lányka kapcsolata ugyanúgy jelen van, élet és halál allegóriájaként jelenik meg kettősük, Edithhel. Mint az már korábban felmerült Schiele ekkoriban készült képei a házasság által generált szorongásait mutatják be: bábszerű jelenléte, önmagára utaló vaksága és tehetetlen, élettelen testtartása ebben a képben nagyon érzékletesen van jelen. Edith szeretetének szorítása a halál fojtogató jelenlétével azonosítható és a múlandóság, itt Schiele, maga. Miután ezt a képet összevettem Sylvester Katalin *Lovers* című 1967-es balsafa szobrával, arra a megállapításra jutottam, hogy a szoborpár Cernus Tiborral való házasságának metaforájaként értelmezhető. Az alakok helyzete nagyon hasonló Schiele párábrázolásához: a szorító ölelés, a ruhák halványrózsaszín és okker pasztellszíneinek árnyalata, a fejek helyzete- egyiküké simuló, a másiké kitekintő, illetve a végtagok dinamikája is egyezik. A balsafa szoborpár ölelése elsőre talán kevésbé tűnik szorongatónak, de jobban megfigyelve a női alak hasfala enyhén homorú a férfi kezeinek nyomásától – azaz az ölelés szoros, nagy valószínűséggel nem kívánatos. A női

³² Kallir, Jane: Egon Schiele/ Love and death, Hatje Cantz, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005, p.130.

³³ Agnes Husslein-Arco, Jane Kallir, Stephanie Auer, Marianne Hussl-Hörmann, Alexander Klee, Alfred Weidinger: Egon Schiele: Self-portraits and portraits, Prestel, 2011. p. 178.

³⁴ National Gallery of Canada: Eve, the Serpent and Death, <https://www.gallery.ca/collection/artwork/eve-the-serpent-and-death>

³⁵ A. Kent Hieatt, Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context, The Art Bulletin, Vol. 65, No. 2, 1983, p. 290-291.

figura kezei továbbá egy szerelmes ölelés pillanatában nyugalmi állapotban lennének, itt viszont az érintést megtagadó gesztus fedezhető fel. Azonban a legfontosabb különbség a két ábrázolásban, - ami véleményem szerint bizonyító erejű is – az a figurák felcserélése. Míg az *Ülő pár* esetén Edith azonosítható bekebelező személyként, addig Sylvester Katalin alkotásán a férfi pozíciója egyezik a halállal, mint a házasság által művészi identitásra fenyegetést jelentő tényezővel. Amennyiben Sylvester Katalin valóban házasságáról alkotott elképzelése testesül meg a faragott emberpárban, úgy kijelenthető, hogy nem volt elégedett abban a női szerepben, amiben élte mindennapjait és a művészi hitvallása is továbbmutat a felszint érintő kérdéseken. A szobor néhány évvel azután készült, hogy abbahagyta a festést. Műfajváltását egyrészt a helyhiány okozta nehézségeknek és alkotói szabadságának tudták be, azonban ez a jelenet másról árulkodik: énjének, művészetének általa is jól érzékelhető feladásáról.

Összegzés

Dolgozatomban Sylvester Katalin korai munkássága alapján - a művek formai analógiáinak figyelembe vételével - világítottam rá alkotói módszertanára, állítottam fel hipotéziseimet és fedtem fel műveiben eddig fel nem ismert rejtett tartalmakat és utalásokat. Ilyen többek között a *Csendélet* című képen látható nőalak gyermekkel vagy *Barthelemy d'Eyck Angyali üdvözlétének* azonosítása. A későbbiekben kifejtettem hogyan kapcsolódnak Sylvester Katalin munkái Schiele alkotásaihoz és ez mennyiben változtatja meg a róla kialakított képet. A párhuzamokból arra következtettem, hogy Sylvester Katalin általam vizsgált képei önábrázolások és értelmezésük egy mélyebb rétegét mutatják meg önképének.

Képjegyzék



1. Sylvester Katalin: Diplomamunka, 1953-54, reprodukció (MKE)



2. Velázquez: Apollón Vulcanus kovácműhelyében

1629-30.

Prado, Madrid



3. Sylvester Katalin: Konyha, 1957, ismeretlen helyen



4. Sylvester Katalin: Csenedélet, 1960-64. MNG (bal); Csenedélet részlet (jobb)



5. Sylvester Katalin: Perlrott Csaba Vilmos festőasztala, 1965.
magángyűjtemény



6./részlet/ Sylvester Katalin: Perlrott Csaba Vilmos festőasztala/részlet/, 1965. (bal);

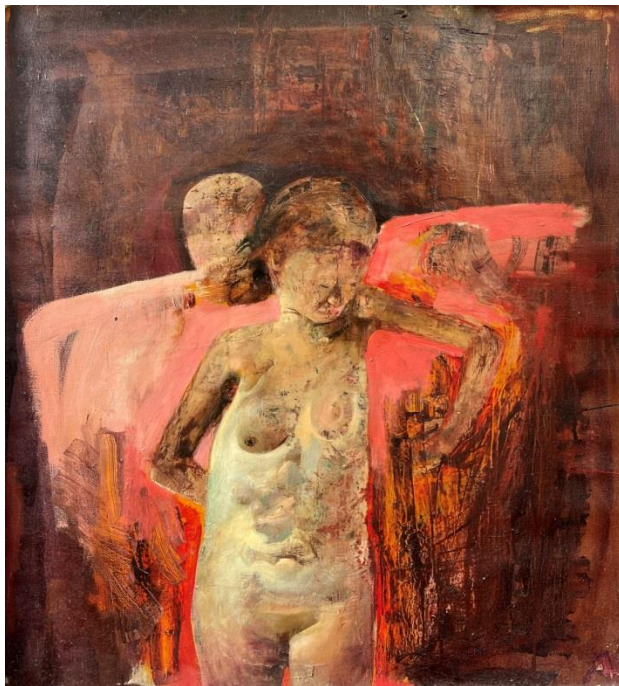
7.Barthélemy d'Eyck: Angyali üdvözlés,1443-44.St. Marie-Madeleine,Aix-en-Provence (jobb)



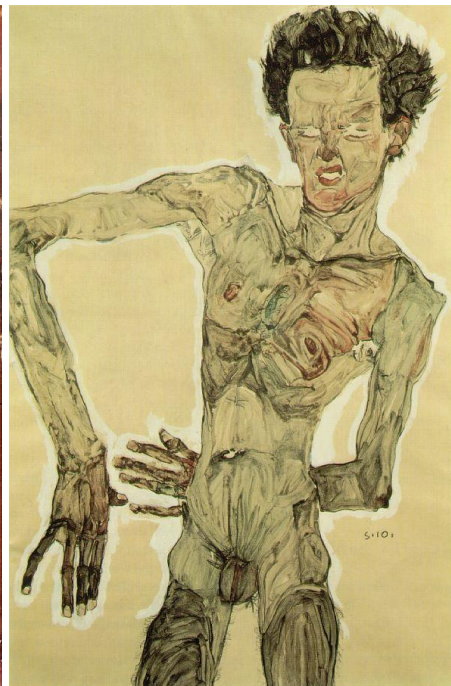
8. Sylvester Katalin: Portré, 1960-62; (bal)



9. Egon Schiele: Selbstbildnis mit herabgezogenem Augenlid, 1910/ Önarckép egy szemhéj lehúzásával, 1910; Albertina (jobb)



10. Sylvester Katalin: Meztelen nő, 1960.



11. Egon Schiele: Grimaszoló Önakt, 1910; Albertina



12. Egon Schiele: Die Selbstseher II (Tod und Mann); The Self-Seers II (Death and Man)



13. Sylvester Katalin: *Lovers*, 1967. Kálmán Maklár Fine Arts (bal)

14. Egon Schiele: *Ülő pár*, 1915; Albertina (jobb)

Bibliográfia

Böröczfy Virág (szerk.): Sylvester Katalin műterme. FKSE, Budapest, 2013.

Cserba Júlia: Sylvester Katalin. <https://artportal.hu/lexikon-muvesz/sylvester-katalin-2482/>

Cserba Júlia: Magyar képzőművészek Franciaországban, 1903-2005, Vince, Budapest, 2006.

Eörsi Anna: Az Ige és a forma megtestesülése. Gondolatok a festő Szent Lukácsról és Szent Lukács néhány festőjéről, *Acta Historiae Artium* 43; 2013, <http://arthist.elte.hu/Tanarok/EorsiA/Fulltexts/Magyar/Luk%E1cs.htm>

Fodor Kálmán: Művészek a Zsil völgyében, Műhely és Alkotás, 1964/8.

Hieatt, A. Kent: Hans Baldung Grien's Ottawa Eve and Its Context, *The Art Bulletin*, Vol. 65, No. 2, 1983, p. 290-291.

Hornyik Sándor: A szürnaturalista kísérlet: Csernus Tibor és a szocialista realizmus, *Ars Hungarica*, 2011/3.

Hornyik Sándor: A szürnaturalizmus archeológiája, *Bölcsészettudományi Kutatóközpont*, 2021, p. 239-242.

Husslein-Arco, Agnes; Kallir, Jane; Auer, Stephanie; Hussl-Hörmann, Marianne; Klee, Alexander; Weidinger, Alfred: Egon Schiele: Self-portraits and portraits, Prestel, 2011.

Juhász Anna: Aki megfarigcsálta az állandóságot, *Új Művészet*, 2014/5 p. 20-21.

Kallir, Jane: Egon Schiele: Love and death, Hatje Cantz, Van Gogh Museum Amsterdam, 2005.

Kratochwill Mimi (szerk.): Csernus Tibor festőművész retrospektív kiállítása. Műcsarnok, Budapest, 1989.

Lajta Gábor: A tekintetek emlékművei, Sylvester Katalin kiállítása a Műcsarnokban, *Új Művészet*, 2003/3. p. 12-16.

Lajta Gábor: Csernus Tibor első párizsi éve. Beszélgetés Csokits János íróval *Kortárs*, 2013/7-8.

Nochlin, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?* Thames&Hudson, 2021.

Nochlin, Linda: *Representing Women*. Thames and Hudson, London, 1999.

Pollock, Griselda: *Differencing the Canon. Feminist Desires and the Writing of Art's Histories*, Routledge, New York, 1999.

P. Szabó Ernő: Az ácsolt labirintus lakói, Sylvester Katalin festményei és plasztikái a Műcsarnokban, *Magyar Nemzet*, 2003/01/30.

P. Szabó Ernő: A műteremben a teljes világ. Sylvester Katalin festményei, grafikái, rajzai, textiltervei a budapesti Francia Intézetben, Magyar Nemzet, 2014/02/18, p.9.

Román József: Egyszemélyes univerzum, Élet- és Irodalom, 2003/02/07.

Stenczer Sári: Egy elfeledett világmodell. Sylvester Katalin univerzuma. Artmagazin, 2013/8. 18-24.

Stenczer Sára: Sylvester Katalin mágiája, in: Hunok Párizsban, Hungaricum, 2008/3.

Szücs György: „Klasszikus” új művészet, A gipszminták szerepe a szocreálban; 2018. <http://real.mtak.hu/93975/1/080.2018.67.1.5.pdf>

Tatai Erzsébet: A „Kockától az aktig” – művészképzés a hatvanas években. Ars Hungarica, 2011/3. 93-96.

Zay Balázs: Szellemképek, Schiele-festmények elemzése, Thalassa, (12) 2001, 1.

Katalógusok, jegyzőkönyvek:

Magyar kiállítási, művészeti katalógusok a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből VIII. Magyar Képzőművészeti kiállítás, Múcsarnok, Budapest, 1960, p. 14.

Magyar kiállítási, művészeti katalógusok a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből: Székesfehérvári Téli Tárlat, Székesfehérvár, 1964, p. 14.

Sylvester Katalin, kiállítási dokumentáció, szerkesztette: Jerger Krisztina, Múcsarnok, Budapest, 2002. XII. 19-2003. II. 09

Magyar Képzőművészeti Főiskola jegyzőkönyvei, 1937-1991 Magyar Képzőművészeti Főiskola - tanácsulések, 1952-1953, 1953-1954 (1-a-46) 1953. szeptember 1. / Főigazgatói Tanácsülés, p. 51.