

Bánó András

Észbontó élet

KÖVESDY PÁL regényes története

A '30-as évek megpróbáltatásaitól kezdve
az ukrajnai szörnyűségeken át a New York-i galériáig

SCOLAR

A „nagy fogás”

Éreztem, hogy egy-egy kép eladásával nehezen lendül tovább a vállalkozásom. Valamilyen nagyobb, merészebb dologba kell belevágnom, hogy továbbléphessek. A véletlen segített, bár az egész sokkal jobban is elsülhetett volna, meggazdagodhattam volna, ha a körülmények is úgy akarják – de nem akarták.

Volt egy japán festő, aki 1886-ban született Szaitamában, és 1941-ben halt meg Párizsban. Jaszusi Tanakának hívták. Tanaka olyan név Japánban, mint nálunk a Kovács vagy a Szabó. Sikeresen végezte az iskoláit Japánban, de olyan képeket kezdett festeni – főként aktokat –, amelyek nem tetszettek a hatóságoknak. El is költözött Japánból, Seattle környékén telepedett le, ott elvette egy bírónő lányát. Seattle-ben sem lett népszerű az aktjaival. Főként a felesége vagyonára támaszkodott, és minthogy nem volt maradása, úgy döntöttek, Párizsba költöznek. Ott bekerült abba a nagyra tartott és társadalmilag, kulturálisan elfogadott körbe, amelynek Fitzgerald, Gertrude Stein, Ezra Pound és Hemingway is tagja volt. Tanaka, aki olyan színvonalon festett, mint bármelyik jelentős impresszionista, Párizsban igen népszerű lett. Iszonyatosan sokat dolgozott, így a háború után az özvegy ott maradt egy nagy rakás képpel. A nagyot szó szerint is lehet érteni: többnyire csaknem kétméteres aktokat és tájképeket csinált. Egyik jobb volt, mint a másik. Egy párizsi barátom segítségével jutottam el egy Párizs környéki galériához, annak a pincéjében feküdtek a festmények évtizedek óta. Az özvegytől vett meg több mint 200 művet, főként falnagyságú aktokat. Mind olajkép volt, mellettük 20–25 vízfestmény. Egy ilyen kollekció egy art dealernek a nagy lehetőséget jelenti, ha van pénze. Relatív kis összegre volt szükség, ami a kollekció nagyságát illette, de nekem ez a kis pénz is nagy-nak számított. Kölcsönt vettem fel, körülbelül 52 ezer dollárt.

Bizonyos kereskedők hajlandóak voltak pénzt adni, s fedezetül a képkollekció szolgált. A képeket vakrámára feszítették, de tudtam őket tárolni, mert New Yorkban a 73. utcai lakásomban magas volt a mennyezet. Lefényképeztettem mindegyiket, és elkezdtem hirdetni a legjobb művészeti lapokban. Olyan szöveggel például, hogy Tanaka festményei a japán császár gyűjteményében is megtalálhatók. Két és fél éven keresztül, talán ha összesen húszan érdeklődtek. Ám egy szombat este csöngött a telefon. Gyenge angolsággal Japánból érdeklődött valaki, aki látta a hirdetést. Természetesen azonnal küldtem neki anyagokat, fotókat. Két héttel később újra telefonált azzal, hogy szüksége lenne árajánlatra. Kértem, jöjjön el New Yorkba, beszéljünk személyesen. El is jött valaki, de nem a gagyogó angolságú japán, hanem egy oxfordi kiejtésű úriember, aki a harctéren maradt ágyúuk beolvasztásával tett szert nagy vagyonra. Ő volt az igazi vevő. Egy este elvittem a Metropolitan Operába, a *Figaro házassága* ment Solti vezényletével. A szünetben az úr hátrafordult, és lelkesen üdvözölte a mögöttem ülőt, aki nem volt más, mint a *New York Times* főszerkesztője. Nem lehetett az én vevőm akárki! Amúgy bajban voltam az árakkal. Egyrészt azért, mert csaknem három év telt el a kollekció megvétele óta, és már letettem arról, hogy ebből fogom életem bizniszét megcsinálni, inkább szabadulni akartam az egésztől, csakhogy megadjam a tartozásomat. Másrészt fogalmam sem volt, mit kérjek a képekért, hiszen többségük csaknem kétméteres vászon, ki tud ekkora képet a lakásában elhelyezni? Az úr nem is értette, némely kép miért kerül annyiba, amennyit kértem. 35 darabot vett meg egyszerre, azzal a joggal, hogy átcserelem másokra, ha ezeket nem tudná értékesíteni. 170 kép maradt meg. Az illető kibérelte a legjobb galériák egyikét Tokióban, katalógust készíttetett, ám röviddel a kiállítás megnyitása előtt eladta a műveket. A többi nálam maradt festményért újra eljött, és egy összegben megvásárolta a kollekciót. Maradt a tulajdonomban mintegy 25 kép, vegyesen. Kiderült, hogy velem ellentétben ő nagy üzletet csinált. Rávette Tanaka szülővárosát,

Szaitamát, hogy hozzanak létre a település nagy szülöttjének egy múzeumot, és ott helyezték el az egész gyűjteményt. Van is egy tábla a bejáratnál, hogy egy magyar származású amerikai art dealer gyűjtötte össze a képeket, és ez tette lehetővé, hogy kiállítsák ezeket az alkotásokat. Annyit elértem, hogy nem volt többé adósságom, de a remény, hogy megcsinálom életem nagy üzletét, szertefoszlott.

1968-ban látogattam először Magyarországra. Akkor már egy csomó ember járt haza, jó üzleteket kötöttek. Volt az Artexnek egy képviselete New Yorkban; ennek képviselője, egy Gerő nevű nagyon finom úr készítette elő, hogy hazatérjek képvásárlási célból. Megengedte, hogy Pesten az unokaöccsének adjam ki magam. Annak a hölgynek, aki az Artexben tárgyalt velem, néhányszor volt olyan mondata, amelyben elhangzott a fenyegető „nem szabad”. A „nem szabad” azt jelentette, hogy én nem mehettem el a művészhez, és nem vehettem közvetlenül tőle. Hogy miért? Csak – volt a válasz, és ezek kemény csak-ok voltak. Ketten voltak az Artex képosztályán felelős beosztásban. A Kácserné és beosztottja, a Vincéné. A Kácserné tüchtigebb, nyitottabb agyú, a Vincéné ortodoxabb volt. Jogilag nekem csak tőlük vagy rajtuk keresztül lehetett vásárolni, ők intézték a dolgokat.

Eleinte Kloton Sámuel giccsestő képeiből vettem a legtöbbet, később, amikor már nem a giccs érdekelt, akkor mondtam, hogy milyen avantgárd művészek érdekelnének. Az első időkben az avantgárdok mellett még vásároltam a szemétből is, később már nem. Vagy ők gyűjtötték be a Scheibereket, Kádárokat, vagy én hoztam címet, és kimentünk. Címekhez ismerősökön, barátokon keresztül jutottam. Kaptam egy fülest arról, hogy XY orvos özvegyének a Pozsonyi úton van egy Scheibere, és eladná. Deák Dénes, a mindmáig tisztázatlan körülmények között meghalt legendás magán-műkereskedő – aki Vadrózsa utcai lakásáról hatalmas képforgalmat bonyolított le – volt az egyik legjobb informátorom. Dénest a pesti képbizniszben nagy hírnévre szert tett Hajdú Bözsi révén ismertem meg, aki az Ipoly utca 1. szám

alatt lakott, sajnos már meghalt. Deák révén jöttem össze dr. Keresztes László fül-orr-gégésszel, aki szintén nagy Kádár- és Scheiber-gyűjtő. Rajtuk kívül számos úgynevezett képneppert is ismertem. Később minden tiltás ellenére, úgymond maszekban is bonyolítottam vételeket. Dénes nem volt hajlandó legális üzleteket kötni, de rendkívül megbízható volt, tudta, ha a kép kijut az országból, akkor én küldöm neki az érte járó pénzt.

A Szép utca sarkán álló állami textilkereskedelmi vállalatnál, a Hungarotexnél volt egy utazó, igazgatói rangban. Ő is képekkel seftelt; élt egy testvére Köln mellett. Ha tőle megvettem valamit, akkor azt ő kijuttatta, és ott fizettem ki mindent a testvérének. Olyan is akadt, aki megtalálta a legális megoldást, ilyen volt egy kereskedelemmel foglalkozó, képekkel üzletelő házaspár a Damjanich utcában. Ők az Artexnek adtak el, és az Artex adta tovább a műveket nekem. Igen ám, de ők tisztában voltak a festmények nyugati értékével, és a különbözetet egy rokonuknak kellett megfizetnem külföldön. Megállapodtunk abban, hogy tőlem kérnek a képért mondjuk ezer dollárt. Ebből 400-at fizetett nekik az Artex, amely nekem már 600-ért adta a festményt, tehát a vállalat 200 dollárt keresett. A különbözeti 400 dollárt valakinek külföldön kellett kifizetnem. Az Artextől 600 dollárért vett kép az Atlantic Crystal nevű amerikai kereskedelmi vállalathoz érkezett, amely már régebben is kapcsolatban állt az Artexszel, vett tőlük bútort. Én az Atlantic Crystallal álltam jogviszonyban, mert azt láttam jónak, hogy amennyiben bármilyen vita kerekedik, akkor legyen ott egy amerikai vállalat. Deák Dénesnek, ha jól emlékszem, Torontóban élt egy egyetemi tanár barátja, ahhoz mentek a pénzek. Kiállítottam a barát nevére egy csekket X dollárról, és a hátára ráírtam, hogy Deák Dénesnek ezért és ezért a Kádár-képért. Adózási szempontból én mindig csak csekkel fizettem. Egy Bortnyikot kivéve, készpénzért soha senkitől nem vettem képet. Nem akartam kitenni magamat annak, hogy valamilyen adóvitába bonyolódjak. Minőségi avantgárdot a '70-es évek elejétől kezdtem beszerezni, és

majdnem tíz évig nem tudtam eladni egyet sem, csak vettem, vettem, és nem adtam el semmit.

Amikor első alkalommal látogattam haza Amerikából, először Olaszországba repültem, és Rómából jöttem Pestre vonattal. Rettentően szorongtam, amikor átléptük a határt. Különösen akkor lettem ideges, amikor bejött a határőr, és az ülések alá világított, azt vizslatva, nem bújt-e el valaki. Későbbi látogatásaimkor kisebb kellemetlenségeim akkor támadtak, amikor privát laktam, s nem hotelban szálltam meg. Ilyenkor be kellett men-nem a rendőrségre bejelentkezni, ahol kérdezték, miért nem térek haza, amikor nekem itt lenne a helyem. Mindezt elég fenyegető hangszólyal. Kitérő választ adtam, valami olyasmit, hogy nekem már kinn van az egzisztenciám.

Éveim előrehaladtával egyre többet gondolkodtam azon, hogy tovább kellene lépni, és a giccsek meg a School of Paris helyett valami mással foglalkozni. Felfigyeltem rá, hogy a mértékadó New York-i galériák próbálják megmagyarázni és megértetni a modern képzőművészetet. Nem a kortársat, hanem a modern, a két háború közötti képzőművészetet, amit egy bizonyos korszakban avantgárdnak neveztek. A szó maga azt jelenti, hogy valaki az új előtt jár. Az 1910–20-as évek avantgárdja olyan revolúció volt, mint a reneszánsz, mert új látást, új világot teremtett. Felismerte, hogy nemcsak másolni lehet a természetet, hanem érzelmeket is ki lehet fejezni színekkel, fényekkel. Óriási perspektívát nyitott a vizuális látásban. Én ezt már gyerekkoromban láttam, és mindig csodálkoztam, hogy olyan nagyszerű művészek hálnak éhen vagy nyomorognak, mint Scheiber Hugó és Kádár Béla. Nem bírtam fölfogni, hogy a művészetnek is van politikai irányultsága, tehát a modern művészet kvázi tiltakozás a fennálló társadalmi rend ellen.

Amerika-járásom közben a szombat-vasárnapokat általában bezárva töltöttem egy-egy városban, s a legtöbbször múzeumokban nézelődtem. Ennek köszönhetően ébredtem rá, mi a múzeumok feladata: az új képzőművészet eljuttatása a közönséghez. Ahhoz azonban, hogy hatásosan mutathassák be a mai

képzőművészetet, meg kellett ismertetniük a közönséggel a korai nagyobbakat és az izmusokat – s ezért keresték a minőségi avantgárd műveket.

Az első Kandinszkij-absztrakt után bebizonyították, hogy a zenéhez hasonlóan a képzőművészet is lehet nem objektív. A németek, akik rehabilitálták saját bűnüket, hiszen korábban ők fojtották vérbe ezt a mozgalmat, rengeteg dolgot vásároltak össze, hogy saját kulturális örökségüket igazolják. Ugyanakkor Kelet-Európában ennek a rehabilitációja a második világháború után nem történt meg, mert jött egy újabb diktatúra, amelyik pontosan ugyanúgy üldözte ezt az irányzatot, mint a korábbi kurzus. Talán még egy kicsivel jobban is, mert a németek magát a művészt nem bántották, legfeljebb hagyták éhen dögölni.

Megdöböntett, hogy a külföldi gyűjtemények a magyar avantgárdnál sokkal jelentéktelenebb alkotásokkal reprezentálták a képzőművészeti avantgárdot. Például egy kis texasi múzeum nem tudott nagy nevekhez hozzájutni, mondjuk egy Kandinszkijhoz, tehát kisebb jelentőségű festőket vásárolt. Ezekkel egyenértékűnek tekinthetők a magyar avantgárd művészei. Kassák, Scheiber, Kádár, Schönberger és Mattis Teutsch képeit nézegetve folyton az mocorgott bennem, hogy ők a maguk idejében jóval előbbre jártak, mint azok, akiket sok múzeumban látok. Horthyék alatt csak a rendszer vége felé jelentek meg zsidózó cikkek róluk, addig egyszerűen senkit nem érdekeltek, igaz, nem is vették az alkotásaikat. Csákit sem, aki egy zsidó származású magyar szobrászművész volt, s akiről a '70-es évek végén, a Metropolitan Múzeumban megrendezett kubista kiállítás után a legnagyobb kritikusok azt írták, hogy nem is ismerték, de egyike a legnagyobb kubista szobrászoknak. Csáki például a két háború között részt vett egy kollektív kiállításon Franciaországban, magyar állami támogatással vitték ki a dolgait, ő is kiment, és utána Magyarországon az *Új Nemzedék*ben azt írták: micsoda disznóság, hogy egy ilyen embert magyarok támogatnak, és egyáltalán valaki le meri írni, hogy Csáki magyar.

Amikor ráeszméltem, hogy középnagyágú amerikai múzeumok nyitottak az avantgárd művekre, arra gondoltam: el kellene juttatni hozzájuk a magyar festőket, akiknek árszínvonala a kvalitásukhoz képest alacsony, minőségük viszont egyenértékű a nyugat-európaival. Németországban ezeket a festőket kezdték újra felfedezni. Úgy gondoltam, hogy a magyarországiakból kellene egy keresztmetszetet összehozni, mellé téve egy-egy nagy nevet, hogy ez ugyanaz az iskola, mint a nagy nyugatiak, például a futuristák. Fontos volt, hogy a magyarok is ugyanakkor készítették fő műveiket, amikor például a német Sturmosok. Lényeges volt, hogy ugyanabban az időben csinálták, az 1920–30-as években. Arra gondoltam, hogy ha ezeknek a művészeknek az alkotásaiból össze tudok gyűjteni egy kiállításra valót, az nagy áttörés lehetne, és egyfajta elismertetése a 20. századi magyar avantgárdnak. Úgy éreztem, hogy én, aki átéltem '44-et, aki átéltem a kommunistákat, és eljutottam Amerikába, tartozom azzal, hogy az elfelejtett, eltitkolt és lekezelt magyar művészeket népszerűsítsem.

Keresni kezdtem azokat a művészeket, akiket már gyerekkoromban ismertem. Scheiber és Kádár többször nálunk ebédeltek. Scheiber elsősorban Olaszországban aratott nagy sikert. A legjelentősebb emberek látták meg benne a kor nagy képzőművészt. Mindezek ellenére örökösen megélhetési gondokkal küzdött. Az Olaszországból indult futurista mozgalom alapítója, Marinetti szerint Scheiber volt a legjelentősebb futurista. Az ottani zsidó hitközség támogatásával hozatta ki Magyarországról. Csakhogy Scheiber – akármilyen sikert aratott is – nem bírta elviselni, hogy kegyelemkenyéren éljen; inkább hazajött. Meg kell érteni, hogy ezek a művészek nem azért nem csináltak nemzetközi karriert, mert be voltak itthon zárva, hanem egyszerűen azért, mert nem volt rá módjuk. Gondoljuk csak el, a weimari Németországban Scheiber Hugó volt az első képzőművész, aki a rádióban a saját művészetéről beszélt. Ott, akkor még meg tudott élni, még nem állt elő az a helyzet, hogy elfogyott a lakbérre való pénze.

A legtöbb lipótvárosi zsidó orvos klozetjában lógott legalább egy Scheiber-kép. Scheiber ugyanis ingyen osztogatta a műveit – egy inzulinért adott egy képet! Bármit bagóért odaadott, amikor pénzre volt szüksége, de soha nem csinált olyasmit, amit nem akart. Sokan azt hiszik, hogy Scheiber szinte csak 50 × 40-es méretű papír alapú, temperaképekre szakosodott, pedig nem így volt.

1946–47-ben Budapesten létrejött a Vígopera. Endre Béla karmester szervezte, aki jó szervező, de rossz karmester volt. (Később András Bélára változtatta meg az Endre Bélát, mert úgy tartotta, hogy az Endre vezetéknevű a háborús bűnös Endre Lászlóhoz kapcsolódik.) A Zeneakadémia kistermét bérelték ki, előadásonként kaptunk honoráriumot. Egy Tauber nevű ékszerész nyújtott anyagi támogatást a vállalkozáshoz. Kiderült, hogy Szervánszky Endre zeneszerzőnek van a fiókjában egy futurista operája *Tyunkankuru* címmel. Ezt az operát András Béla próbálta előadni, és díszletet keresett hozzá. Ekkor merült föl bennem, hogy Scheiber Hugó, a kövér, szegény futurista, tudna csinálni hozzá valamit. Összehoztam András Bélával, meg is rendelték, és Scheiber el is készítette a díszletet. Valamit fizettek neki előre, mert nem volt pénze festékre és vászonra. Mivel nagyméretű volt a díszlet, összevagdalták. Akkor mondta Scheiber, hogy neki már volt korábban nagyméretű képe, és azt is összevagdalták. Általában azonban kisebb méreteket készített. Ilyen kisebb méretben találtam külföldön jó minőségű papíron, jó minőségű képeket. Ebből is látszik, hogy aki azokat megvette a háború előtt, azt azért tette, mert hitt benne, mert képnek tekintette, nem pedig egy darab papírnak, amit szegény piktor a kávéházban rátukmált, úgy, mint Modigliani, aki anno 1 frankért árulta a műveit a párizsi Opera előtt. Scheiber még mindig nem azon a helyen van a nemzetközi műkereskedelemben, amely megilletné. Talán ha összesen egy képe ment el itthon százezer dollárnak megfelelő összegért. Ha komoly emberek akarnának ezzel foglalkozni, akkor belőle és Kádárból most még mindig lehetne nemzetközi rangú művészeket csinálni. Az a baj, hogy itthon még mindig lekezelik őket.

Kádár Bélának sem volt könnyű élete. Minthogy apám az Első Magyar Papíripari Rt. ügyvezetőjeként dolgozott, kapcsolatba került jó néhány méltóságos úrral, kultúrdzsentrivel. Ezek sokat beszélgettek vele a festészetről. Egyiküket apám rábeszélte, hogy menjen ki vele a zuglói művésztelepre, ahol Kádár dolgozott. Vegyen valamit tőle, nagy művész, most jött haza Németországból, három gyereke van, nehezen él. Apám el is vitte Kádárhoz a méltóságos urat, aki igen barátságos volt, de olyasmiket kérdezett, hogy miért van az egyik nőnek olyan nagy segge, meg vastag combja. Kádár Béla begurult, kidobta a méltóságos urat, annak ellenére, hogy súlyos anyagi gondokkal küzdött: nem tudta kifizetni a házbért vagy fedezni a napi költségeit.

Kádár konstruktivista képei egyébként a '70-es évek elején kerültek először a kezembe, meg is lepett, hogy ilyen találtam. Ilyet korábban sehol nem láttam a róla megjelent könyvekben – és én épp ilyen kerestem! Az Európai Iskolához tartozó Mezei Árpád, amikor legálisan kiment Amerikába, állítólag ki tudott vinni képeket. Akkor Münchenben rendeztek egy nagy aukciót, ahol rengeteg Kádárt eladtak. Ami Kádártól forgalomba került Nyugaton, az lényegében abból az aukcióból került ki. Mivel a konstruktivista Kádár senkit nem érdekelt, fillérekért megvásárolhattam a műveit, szinte odadobták nekem. Ez idő tájt a szép nőkre, a városképekre volt igény, és nem a konstruktivista festményekre. Én viszont éreztem, hogy éppen ezek adják majd meg az életmű művészi rangját, nem a szép nők ábrázolása vagy a Chagallra emlékeztető festmények. A hasonlóság Chagall képeivel egyfelől lehúzza Kádárt, mert utánézésnek látszik, másrészt föl-emelő, mert annak a stílusnak van nemzetközi elfogadottsága.

Chagall-lal anno személyesen is beszéltem, említettem neki Kádárt és az ő chagallos képeit. Ennél a pontnál az amúgy rosszindulatú ember hírében álló Chagall megállt, és azt mondta: én voltam közös lakásban a Kádárral, nagyon tisztelem őt, sokat tanultam tőle! Ez valamikor 1911 körül történt, amikor Kádár gyalog ment Berlinbe. Úgy, mint ahogy Kassák is gyalog ment

Párizsba. Csak annyi a különbség közöttük, hogy Kassákban egy hallatlanul lüktető tudásvágy élt, és képes volt ennek a kvintesszenciáját összefoglalni. Kassák minden lépésénél tudta, mit csinál. Pszichológusnak való téma, hogy ez az iskolázatlan ember hogyan bírt ilyen racionálisan gondolkodni. Így még akkor, amikor az 1910-es években Párizsba gyalogolt, ismeretséget tudott kötni később nagygyá lett, a világ intellektuális potenciáljában előkelő helyet elfoglaló emberekkel. Kádár erre nem volt képes. Ő csak festett, megpróbált innen-onnan felszedni valamit, s azt továbbvinni. Én egyébként Kádár sturmos, chagallos korszakát cseppet sem becsülöm le, ezek a chagallos képek kifejezetten szépek, és persze a légies nők is, de én tudtam, mit keresek, mert tudtam, mik mellé állítom. Tudtam, milyen az a Kádár, amelyre valaki majd azt mondja, hogy olyan, mint a legjobb Severini. Én ezt kerestem, de ebben nem volt kínálat. Olyan műveket akartam, amelyekkel emelhetem a művészi rangját, amelyet leginkább a magyarok húztak le. Őt is, meg Scheibert is. Konstruktivista kép alig egy-kettő szerepel a Kádár-monográfiában, még az a főmű sincs benne, amit én Salgó nagykövetnek adtam el, aki jelentős magyar gyűjteményt hozott össze.

Ami Scheibert illeti, Mezei Árpád hosszasan beszélt nekem intellektuális képességeiről, arról, hogy mennyit hallgatott klasszikus zenét. Egyébként azt is Mezeitől tudom, hogy Tihányi Lajos, akiről közismert, hogy lényegében süketnéma volt, koncertekre járt. Rátette az előtte lévő szék fájára a kezét, és az segítette a zenébe való bekapcsolódásba. Scheibernél talán nem lehet olyan világosan korszakokat elkülöníteni, mint Kádárnál, noha más stílusban festette az olajképeit és másban a futurista temperákat. Nála kétséggel befolyásolta a témát, a stílust és a technikát, hogy mit tudott eladni. Ám fontos az, hogy a látszat ellenére soha nem festette meg ugyanazt a képet kétszer. Hiába van negyven konflis a gázlámpa fényénél, vagy éppen harminc pipázó paraszt, mindegyik képe más. Általában ennivalóért adott el képet, de az is előfordult, hogy egy hölgy szolgálataiért

is festménnyel fizetett. Gondjai ellenére életvidám ember volt. Két hűgát is neki kellett eltartania.

Czóbel Béla és Bornemissza Géza is hazajöttek Párizsból – mondhatom azt, hogy nyomorogni. Emlékszem, néhány éve Kieselbachnál volt egy árverés, ahol indítottak egy csendéletet szoborral Bornemisszától, és analógiának odatettek mellé egy Matisse-t, amely ugyanezt a csendéletet ábrázolta csak egy másik szögéből. Matisse világkarriert futott be, Bornemissza pedig itthon elszürkült, noha nagyon tehetséges ember volt. Viszont nem volt kitarása, nem tudott eladni, nem tudott pénzt keresni. Nem volt képes biztosítani a megélhetését. Nem volt meg az a lehetősége, ami egy írónak megadatott: vagy rendőrségi rovatot vezet valamelyik újságnál, vagy a szuszterek lapjának a szerkesztője lesz, abból él, és mellette ír. Ha a festő nem kommerszet csinált, akkor csak akkor tudott megélni, ha valaki eltartotta. Czóbel nagyon tehetséges ember volt, de – ki kell mondani – elkurvult. A megélhetésért elkurvult. Én még láttam gyöngé Czóbel-képeket az 1967-es évtől kezdve a ’80-as évek végéig a párizsi Grand Hotelban lévő galériában, ahol a legszebben keretezett giccseket lehetett kapni, és ahova eljutott minden kispolgár, aki külföldről, főképp Amerikából jött Európába. Ott nagyon olcsón árulták a Czóbeleket. Dollárban kifejezve a ’80-as évek első felében egy olyan Czóbelt, amit ma nagy összegért eladnak, 3-400 dollárért lehetett megvásárolni.

Se Bornemissza, se Czóbel nem mertek kinn maradni. Ennek politikai és társadalmi háttere van: nem beszéltek jól a nyelvet, nem rendelkeztek kapcsolatokkal, nem volt, amiben megkapaszkodhattak volna. Nem volt ott számukra mankóként például az, hogy tanítsanak. Van egy szabály: ha valaki elkezd giccset csinálni, az attól nem tud szabadulni. Azért nem, mert mindig a sikerre megy, arra, hogy mindenáron eladja a képet. Eladja, mert neki kell a pénz. Eladja, mert a galériásnál ott van bizományban. Nincs visszaút.

Nincs visszaút a zenében sem. Jó példa erre Garay György, aki az Operaház koncertmestere volt, tanár a Zeneakadémián,

Zathureczky Ede után ő lett a legnagyobb. Viszont a háború után elkezdett rajkóskodni. A Rajkó zenekart világviszonylatban el tudták adni, és ebből Garay pénzt csinált. Noha egyike volt a legjobb muzsikusoknak, ennek ellenére nem vették be többé vonósnégyesbe, pedig istenien kamarázott. Nem tudott ugyanis beilleszkedni, megszokta a füle, hogy túlkoronázzon, túlérzelmeskedjen. A vonósnégyesben nincs karmester. A zenekarnál nem lehet elkurvulnia a szólistának, mert a karmesternek hatalma van, de a vonósnégyesben együtt kell érezni. Ez nem ment neki. A Cziffra Gyuri, a világ egyik legjobb technikájú zongoraművésze volt, a forradalom után kikerült, rögtön reflektorfénybe került, a művészek között az övé volt az egyik legsimábban fölfelé ívelő karrier. Ám volt egy de. Nem talált egy karmestert sem, aki hajlandó lett volna vele játszani, mert hatásvadász volt. Túllépte a határokat. Abban a pillanatban, amikor nem a karmester üt, hanem ő szab meg dolgokat, akkor giccses lesz, és ez nem ment.

Kassák Lajos, a legjelentősebb mondanivalóval bíró személyiség jó ismerősöm volt. Ifjabb koromban még nem igazán értettem képzőművészeti tevékenységét. Ezzel szemben Kádár, Scheiber és Tihanyi munkáit jól ismertem, és ők akkoriban annyira olcsók voltak Magyarországon, hogy megérte készpénzt fektetni a képeik megvásárlásába. Az Artexben kezdték fölhajtani nekem a magyar avantgárdhoz tartozó művészeket. Mikor bementem hozzájuk, már előkészítették a Schwartz néni vagy a Kohn bácsi által behozott műveket. Kádár, Scheiber, Schönberger volt főképp, de néha akadt Bortnyik is. Mindenfélét hoztak, de az anyagból csak a modern érdekelt. Amikor intenzíven elkezdtem vásárolni, akkor tíz éven keresztül az izmusok közül a geometrikus konstruktivistát tudtam legjobban eladni. Még a gyöngé konstruktivista is, ha valamelyest egyéni volt és nem utánzat, azt jobban megvették, mert nem értettek hozzá, és valami újat láttak benne. Olyannyira, hogy ami modern volt, és nem figuratív, arra azt a kifejezést használták, hogy konstruktivista.

Mivel Amerikában egy idő után már nem lehetett kocsiból áruházi az avantgárd műveket, bérelnem kellett egy helyiséget, vagy meg kellett hívni a lakásomra a reménybeli vevőket. Nagyon sokat számít azonban, hogy hol van, és milyen színvonalú az a lakás, ahol képeket szeretnénk eladni. Az én lakásgalériám a galériák utcája, a Madison Avenue egyik mellékutcájában, egy palotaházban volt (az épület színvonalát jelzi, hogy az 1980–90-es években a New York-i Museum of Modern Art igazgatónöje a fölöttem lévő lakásban rendezte be privát galériáját). Egy ilyen drága lakást fönn kellett tartani valahogy, és nem lehetett benne giccset áruházi.

Lakásról egy ideig el lehet adogatni képeket, az viszont már minőségi ugrás, ha lehetőség kínálkozik egy utcáról nyíló, nagy ablakokkal rendelkező galériára. A kirakat előtt elsétáló emberekből a nagy számok törvénye alapján ugyanis előbb-utóbb vevő lesz. Az én vevőköröm is szinte kizárólag az utcáról került ki. Amikor valaki a Madison Avenue milliós galériáiban akart vadászni 1910–20-as évekbeli konstruktivista képekre, akkor elmentek az én kirakatom előtt. Megálltak, és csodálkoztak, hogy ez és ez a kép olyan, mint egy német expresszionista vagy egy orosz avantgárd. Lassan elhitték, hogy az általam bemutatott művészek ugyanolyan kört alkotnak a képzőművészet fejlődésében, mint az ismert nevek, csak nem németek, oroszok vagy franciák, hanem magyarok, kelet-európaiak.

Folyóiratokat, könyveket kellett beszereznem, amelyekben a megismertetni kívánt alkotókról is említést tettek. *Kelet-Európa most újabb megszállás alá került, azért nem ismerhetik ezeknek az alkotóknak a nevét* – mondtam reménybeli vevőimnek. Az üzlet lassan beindult: sokadszori látogatás után végre rászánta magát egy-egy nézelődő, hogy magas minőségű, 1920–30-as évekbeli magyar festményt vegyen. Akkoriban monográfia nem létezett a festőkről, egyedül a Franciaországban élő Passuth Krisztina informálta írásával az érdeklődő művészeti írókat – franciául. Monográfia híján az aukciós katalógus maradt az egyetlen, amit

irodalomként fel tudtam mutatni. A katalógus egyébként erősítette a bizalmat, hiszen ha egy festőtől képet vesznek be az aukcióra, az már valami.

Ezért kezdtem beadni Scheibereket, Kádárokat a kinti aukciókra. Eleinte nem akarták bevenni őket, mert ismeretlenek voltak. Amikor bementem például New Yorkban a Sotheby'shez, mondtam a felvételnél lévő alkalmazottnak: Hello, hoztam a 20. századi kortárs aukcióra egy Bortnyikot. – Az ki? – kérdezett vissza. Akkor megmutattam az általam összegyűjtött dokumentumokat a magyar festőkről. Az expresszionizmusról írt Herwarth Walden-könyvben mind szerepeltek ezek a nevek... tehát háttérrel teremtettem a festőknek.

Ami akkoriban angolul megjelent a magyar avantgárdról, az mind az én személyes közbenjárásomra jelent meg. Amerikai lexikonban 1960-ban a Magyarország résznél csak Moholy-Nagy és Pogány Vilmos neve szerepelt képzőművészként. Amikor a '80-as években már kiengedtek itthonról magyar művészettörténészeket, javasoltam nekik, hogy írjanak Pogány Vilmos karrierjéről, de senki nem vette a fáradságot ehhez a munkához. Pedig fontos lett volna, hiszen a magyar képzőművészetet meg kell ismertetni. (Én magam tapasztaltam, hogy amikor még kocsival jártam az országot, akkor összesen két emberrel találkoztam Amerikában, aki hallott a magyar avantgárdról: egy chicagói galériás – akitől én vettem egy képet, amit már 15 éve nem tudott eladni – és egy houstoni, litográfiaikkal kereskedő német. Ő vásárolt tőlem egy kis Kádárt saját magának, mert még emlékezett Kádár egyik kiállítására a háború előtti Berlinből.)

Fokozatosan próbáltam népszerűsíteni és főként elismertetni a magyar avantgárd művészeit Nyugaton. Bármelyik ország galériájába mentem, szívesen fogadtak, nagy felvilágosító munkát végeztem, s végül sikerült rangot adnom ezeknek a festőknek. A galériáknál is fontosabbnak véltem a múzeumokat, mert amikor arra hivatkoztam, milyen jók ezek a festők, sokat számított, hogy ott vannak-e a rangos múzeumok gyűjteményeiben. Mindig

magamnál hordtam egy pár oldalas népszerűsítő anyagot, s ha érdeklődést mutattak, akkor konkrétan is beszéltem az egyes művészekről. Elmondtam azt is, ki vagyok, ’56-os menekült és a többi, és azt is, hogyan kerültek hozzám a képek. Hangsúlyoztam, hogy ezeket a festményeket a vasfüggöny országában jelenleg nem értékelik. Ezen mindig nagyon csodálkoztak, és ebből a csodálkozásból alakultak ki a kapcsolatok. Maga az én regényes élettörténetem is kuriózumnak számított, miként az is, hogy galériám volt, illetve hogy olyan művészekkel foglalkoztam, akik kortársai voltak a 20. századi óriásoknak, akiket az egész világon elismertek. Elsősorban Németországra koncentráltam, természetesen a Sturm és a Walden-könyv miatt.

Ami az árakat illeti, nagyon olcsó voltam mind a galériák, mind a múzeumok számára, mert amennyit én kértem a képekért, az messze alatta maradt azoknak az áraknak, amibe egy másodvonalbeli német expresszionista került. Fontos állomásnak látom e művek és művészek elismertetése szempontjából, hogy rangos művészeti vásárokon állítottam ki, többnyire New Yorkban vagy Európában, például a kölni vagy a bazeli Art Fahren. Mindig ügyeltem arra, hogy az én standom a korszakot bemutató nagy galériák közelében legyen, például a kölni Gmurzynska mellett. Ennek egyszerű volt az oka: ha a nagy galériák felé igyekezett valaki, elhaladt az én anyagom mellett, s óhatatlanul megfogták a képeim. A kiállításon történő részvétel amúgy mérsékelten veszteséges volt, vagy jobb esetben null-szaladás, később azonban jövedelmezett: e „bemutatókon” építhettem ki azokat a kapcsolatokat, amelyekre máskor nem nyílt lehetőség. Akadt például egy elegáns úr, aki az egyik New York-i kiállításon három órával a nyitás előtt megjelent, és százezer dollárért vett képeket. Akkoriban ez az összeg több hónapra biztosította a megélhetésemet. Ennek a vételnek egyébként az volt a pikantériája, hogy az úr csekkkel fizetett, de én ott a galériában nem tudtam azonnal kontrollálni, vajon van-e fedezete a csekknek? Mégiscsak jól öltözött elegáns úrról volt szó, én pedig egy jó helyen lévő galéria tulajdonosa

voltam, ott abban a pillanatban szó sem lehetett semmiféle bizalmatlanságról. Nyugtalanul telt az éjszakám, másnapra azonban kiderült, hogy az úr a világ egyik legnagyobb pezsgőgyárának a tulajdonosa, akinek százezer dollár annyit számított, mint nekem száz. Az is dilemmát okozott ennél az üzletnél, hogy szabad-e kitennem az eladást jelző piros karikát a megvásárolt képekre, nem fogják-e azt gondolni a látogatók, hogy ez csak trükk. Ám nem maradt más választásom: ki kellett raknom a piros karikákat, hiszen a képeket tényleg eladtam. Szerencsére a látogatók tudomásul vették a helyzetet.