



nka

980Ft

15003

9 477178 530602



# tex tú ra

KÉPZŐMŰVÉSZET - IRODALOM - SZÍNHÁZ

2015

MAGYAR NEMZETI  
GALÉRIA

SZABÓ ÁKOS: KONYHA. 1961 © MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

**PREMIER | 10. 06.**

**RENDEZŐ | VALLÓ PÉTER**

**TOVÁBBI ELŐADÁSOK | 10.13. | 10.27.**

**11.03. | 11.10. | 11.17.**

**WWW.MNG.HU**



# LUDWIG GOES POP + THE EAST SIDE STORY

LUDWIG MÚZEUM  
Kortárs Művészeti Múzeum  
Museum of Contemporary Art  
[www.ludwigmuseum.hu](http://www.ludwigmuseum.hu)

2015. 10. 09.  
2016. 01. 03.



Andy Warhol: Koponya | Skull, 1976 © 2015 Andy Warhol Foundation, ARS - HUNGART



A CAFE Budapest Kortárs Művészeti Fesztivállal közös program.

PORT.hu

OBSERVER

NÉPSZABADSÁG

HetiVálasz

humen

Címlapunkon egy gyászoló kutya. Hogy pontosan kit is gyászol, arról megoszlanak a vélemények, ahogy arról is, mit keres a szőrmeoverallját derékig legyűrve hordó és szintén eléggé elkeseredett szatír azon a rejtélyes tartalmú képen, amit teljes egészében a 16. oldalon közlünk.

Nézhetünk elfogulatlan tekintettel mindenre, de nyilvánvaló, hogy aki többet tud és több képet ismer, az jobban fog szórakozni, ha találgatásról van szó. Találgatni pedig kell, szinte minden mű esetében, és ahány néző, annyi verzió fog születni arról, mit is látunk – akár a falon, akár a színpadon. Például a színházba járó biztos, hogy találgatásra kényszerül, amikor Zsótér-darabbal találkozunk, de azt is észlelni fogja, hogy nála minden esetben úgy működik a színpadi tér, mint egy külön erre az időszakra létrehozott kortárs mű. Akár valami hatalmas tárgyat látunk, például egy karfiolt, akár szobányi macskafejet, aminek színpadi kapcsolódásait néha elég vad asszociációkkal lehet csak követni, akár a szinte üres színpadi teret, aminek mondjuk csak egy neoncsövekből álló csillár jelöli ki változó határait. Találghatunk,

kereshetünk kiállítótermi, múzeumi analógiákat, sőt a 20. oldalon olvashatjuk, mit mond maga a tervező, Zsótér állandó munkatársa, Ambrus Mária az egyes díszletek háttéréről, de ha elmegyünk mondjuk az *Egy anya története* című operára, cikkünk után is marad elég megfajtott utalás.

Mint ahogy a tartalomjegyzékünkben szereplő szinte minden cikk elolvasása után is, mert mindegyik inkább problémákat vet fel. Ezután sem fogjuk tudni pontosan, mely képeket festette Markó Katalin a Markó Károlyként számontartottak közül – de legalább tudomásunk lesz arról, hogy Markó Károly lányai is festettek, nem is akárhogyan. Maradnak még fehér foltok a magyar festészet és teozófia kapcsolatát illetően is, de kiderül, hogy Hollósy Simon szintén festő öccse a magyarországi buddhizmus alapító atyja volt. Továbbra sem lesz bizonyított tudásunk arról, kik jelentették fel az 1967-es Stúdió kiállítás később kicenzúrázott alkotóit, de jobban megismerjük az akkori ellentmondásos viszonyokat. Olvasóink ahhoz is közelebb kerülhetnek, mi történt a második világháborúban a Szépművészeti

Múzeumban őrzött műtárgy-anyaggal: kik és hová szállították őket, miként kezelték a műveket Münchenben, majd hogyan jutottak vissza; a pontos történet persze talán sose fog kiderülni. Mint ahogy az sem, hogyan maradhatott évtizedekig felfedezetlenül Tihanyi Lajos egyik főműve, ami nemrég került a kutatók szeme elé, felbukkanásával tisztázva néhány fontos datálási kérdést. Elgondolkodhatunk majd azon is, mit kezd egymással Drozdik Orsolya *Medikai Vénusza* és a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban őrzött 18. századi oktatási segédanyag, a *Venus Anatomica*: melyikük a titokzatosabb, melyikük tár fel többet magából, akár a legmorbidebb értelemben is. És ha már morbiditás: az egyik legszebb magyar biedermeier kettős portrén szereplő férj, az egyébként 200 éve született Mosonyi Mihály nem tudta feldolgozni fiatal felesége korai halálát, évekig levelezett még vele: elképzelte, mit írt volna neki Paulina [aki egyébként a festő Weber Henrik húga volt], papírra vetette, elküldte magának és válaszolt is rá.

[tt]

## Impresszum

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

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

**Olvasószerkesztő:** Lukács Annabella

**Szerkesztőségi koordinátor:**  
Tormási Anita | tormasi@artmagazin.hu

**Lapterv:** Szmolka Zoltán

**Stratégia:** Winkler Nóra

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

**Lapunk szerzői:** Ambrus Mária,  
Bellák Gábor, Berényi Marianna, Bojár  
Iván András, Fáy Miklós, Fehér Ildikó,  
Gréczi Emőke, Kovács Ágnes, Mucsi  
Emese, Szikra Renáta, Topor Tünde,  
Zombori Mónika



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

**Nyomdai munkák:** Pauker Nyomdaipari Kft.  
**CTP szaktanácsadás:** Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-60

**Helyesbítés |** Magazinunk 2015/7 számában, a veszprémi Bernar Venet-kiállításról szóló cikk 35. oldalán látható fotót Vámos Judit készítette, elnézést kérünk tőle, hogy nem őt szerepeltettük.





6



16



20



36



42



54



64

4 ARTANZIX

6 Fehér Ildikó: MARKÓ FIÚK, MARKÓ LÁNYOK  
– Firenze elfeledett Markói | I. rész

14 Szikra Renáta: ISMERETLEN ISMERŐS  
– 200 éve született Mosonyi Mihály zeneszerző

16 Fáy Miklós: ISMEREM EZT A NŐT  
– Piero di Cosimo egy képéről

20 Mucsi Emese – Topor Tünde:  
TITKOS RÁDIÓADÓ – Építész, ami jön és megy  
– Ambrus Mária díszleteiről

30 Zombori Mónika: STÚDIÓ KIÁLLÍTÁSOK A KORABELI  
DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN – 1. rész: A hatvanas évek

36 Gréczi Emőke: VAN-E CSAKRA MÁRAMAROSON?  
– Baktay Ervinre emlékezve

42 Bellák Gábor: ERŐK HARMONIKUS EGYENSÚLYA  
– Egy rejtőzködő főmű – Tihanyi Lajos festménye 1912-ből

48 Berényi Marianna: ANATÓMIAI SZTRIPTÍZ ÉS AZ ÖLTÖZTETŐ ÉN  
– Drozdik Orsolya kiállítása a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban

52 A VÁROSLIGET SZELLEME (5. rész)  
Bojár Iván András: LIGETI EMLÉK

54 Kovács Ágnes: MAGYAR MŰKINCSEK A MÜNCHENI  
COLLECTING POINTBAN III. – A budapesti Szépművészeti  
Múzeum gyűjteménye, valamint más köz- és magángyűjtemények  
a Collecting Pointban 1945–1949 között

Tartalom

A címlapon Piero di Cosimo: *Nimfát sirató szatír*, 1495 körül  
olaj, fa, 65,4 × 184,2 cm | Cikkünk a 16. oldalon  
© National Gallery, London | wikimedia commons



# ÁTHOSZI FARAGVÁNYOK

Szinte csak nagyítóval kivehető bibliai jelek alig gyufásdoboznyi felületen, a kis-ujnyi feszületek finom részleteire pedig a filigrán ezüsfoglalat arabeszkjei rimelnek – a művészettudomány összefoglalóan „áthoszi faragványoknak” nevezi az Iparművészeti Múzeum kamarakiállításán bemutatott apró műremekeket. Az ortodox liturgiában használatos talpas és kézikeresztek, medalionok és amulettek miniatűr változatait valóban szerzetesek készítették [használták vagy ajándékba adták], de nem kizárólag a híres Athosz-hegyi kolostorokban, hanem szerte a Balkánon, sőt az északi ortodox vidékeken is, ahol nemcsak a puszpáng kiválóan alakítható és tartós faanya-

gát, hanem csontot és szarut is használtak alapanyagul. A műfaj fénykora a 17–18. századra tehető, éppen amikor a nyugati egyház barokk kori szentkép-kultusza mintegy párhuzamosan megteremtette az úgynevezett apácamunkák műfaját. A szentkép vagy ereklyét paszpartuszerűen körbelelő, selyemszállakkal és drágakövekkel kivarrt aprólékos hímzésbe való belefeledkezés ugyanazt a végtelen türelmet és alázatot kívánta a zárda lakóitól, mint a miniatűr ikonok kifaragása az ortodox szerzetesektől.

**„Áthoszi” remek. Ortodox szerzetesek miniatűr faragványai, Iparművészeti Múzeum, 2015. október 25-ig**

Talpas kereszt részlete, Athosz-hegy, 18. század  
Iparművészeti Múzeum, Budapest



© Iparművészeti Múzeum

## NEM VÁLNAK A ROTHSCHILD-REMBRANDTOK

Amikor idén tavasszal először röppent fel a hír, hogy piacra dobják a Rothschild-Rembrandtokat, az amszterdami Rijksmuseum az első között „stoppolta le” gyűjteménye számára az egyik leghíresebb, magántulajdonban lévő és ezért a nagyközönség számára igen ritkán látható képpárt. [Az elmúlt 150 évben mindössze egyszer, 1956-ban szerepeltek a Rijksmuseum és a rotterda-

mi Museum Boijmans Van Beuningen közös kiállításán.] Az előzetes becslések szerint hozzávetőleg 160 millió eurós összeget az eredeti tervek szerint fele-fele arányban fizette volna a Rijksmuseum és a múzeum segítségére siető holland állam – „nehogy a festmények végleg eltűnjenek egy gazdag olajsejk magángyűjteményében”, nyilatkozta annak idején az illetékes holland minisz-

ter, Jet Bussemaker. Annak érdekében, hogy az eddig Éric de Rothschild francia birtokán rejtve őrzött 17. századi holland portrépár továbbra is Európában maradjon, a hollandok még azt a békát is lenyelik, hogy osztaniuk kell a Rembrandtokon a franciákkal. Időközben ugyanis a Louvre is bejelentette vételi szándékát az egyik képre, holott tavasszal még úgy volt, hogy nem tartanak rájuk igényt, és kiengedik őket az országból. Hosszas egyeztetések után a francia miniszter asszony, Fleur Pellerin, holland kollégájával együtt szeptember végén bejelentette, hogy megosztottnak ugyan a vételáron és a festményeken, de *Maerten Soolmans* és *Oopje Coppit* együtt maradhat: a páros portrét a két múzeum közös szerzeményeként felváltva láthatja majd az amszterdami és a párizsi közönség.



Forrás: Wikimedia Commons



balra: Rembrandt van Rijn: *Maerten Soolmans*, 1634, olaj, vászon, 210 × 135 cm  
jobbra: Rembrandt van Rijn: *Oopje Coppit*, 1634, olaj, vászon, 210 × 135 cm  
A festmények 1877-ig a Soolmans házaspár leszármazottainak birtokában voltak, akkor vásárolta meg gyűjteménye számára a francia bankár, Gustave de Rothschild.





© Fotó: 2B Galéria © Fekete Edit

Fekete Edit: *Cím nélkül*, 1993

## VÍZIÓK

Gyerekmonoszkópja, a Cicavízió talán csak a legfiatalabbaknak nem ugrik be rögtön, de az idősebbek közül is csak kevesen gondoltak bármikor is arra: vajon ki lehet az alkotó? Pedig az 1923-ban született Fekete Edit fontos alakja a magyar tévétörténetnek; már 1957-től a Magyar Televízió munkatársa, 1981-ig az MTV grafikai osztályának vezetője. Rajztudását még a háború előtt alapozta meg: 16 évesen divatrajziskolát végzett és belvárosi divatszalonoknak adta el ruhaterveit, de rajzolt Jaschik Álmos stúdiójában, majd vendéghallgatóként a Képző- és Iparművészeti Főiskolán tanult. A háború után aktívan részt vett a magyar rajzfilmgyártás megteremtésében, Macskássy Gyula csapatában dolgozott az első színes magyar rajzfilmen, ő készítette a főszereplő kiskakast és gazdasszonyát. A 2B Galéria

most mégsem ruhatervekkel, fázisrajzokkal, animációkkal mutatja be Fekete Edit hosszú és változatos pályájának állomásait, hanem egyetlen, eddig nem említett, s nem is ismert témájára koncentrál. 1944-ben Fekete Editet zsidó származása miatt Auschwitzba, aztán Ravensbrückbe, végül Neustadt-Glewebe deportálták. Súlyos betegesen került haza, a felszabadulás körülmenyeire nem emlékszik. Gyerekeinek sem mesélt a haláltáborokról. Csak a kilencvenes években, nyugdíjba vonulása után kezdte el életének ezt a traumatikus epizódját rajzban feldolgozni. A november elejéig látható rajzsorozat az évtizedekkel korábban beégett képek nyomán a tábori élet hétköznapi jeleit rögzítette brutális őszinteséggel.

**Cicavízió. Fekete Edit kiállítása, 2B Galéria, 2015. november 6-ig**



Cicavízió, az MTV gyerekmonoszkópja [Bálint Ágnes ötlete nyomán Fekete Edit rajza], 1960–1980-ig  
Forrás: <http://ing-sat.what.hu/hun-monoszkop.htm>

## VÖRÖS HAJ

A reneszánsz szentháromság, Leonardo, Raffaello és Michelangelo hírneve mellett Botticellié, halála után meglepően hamar elhalványult, három évszázad múlva már szinte a feledés homályába veszett. Csak a 19. században fedezték fel újra, többek között az angol preraffaelita festők, akik különösen kedvelték kecses nőalakjait. Dante Gabriel Rossetti például áron [20 fontért] vásárolta meg 1867-ben a Christie's-nél Smeralda Bandinelli portróját, amely egy legendának köszönhetően lett a berlini Gemäldegalerie őszi Botticelli-kiállításának egyik fénypontja. A társrendező Victoria & Albert Múzeum restaurátorai jártak utána annak, hogy a vörös modelleket előnyben részesítő Rossetti tényleg rásegített-e Smeralda vörös hajsztínére, ahogy arra röviddel a kép megvásárlása után titkáranak írt levelében tréfásan utalt. A szennyeződések eltávolítása és a lakkréteg felújítása során azonban a szakértők megállapították, hogy ez (szerencsére) csak terv maradt. A közép-

kor óta boszorkányosnak [ha nem ördögi-nek] tekintett vörös hajzuhatagot egyébként tényleg Rossetti festményei hozták divatba a 19. század végén. Smeralda szép portréja mellett a tavasszal Londonban is bemutatkozó kiállításon 50 eredeti Botticelli-festmény szerepel és csaknem száz műalkotással képviseltetik magukat azok a művészek, akiket a firenzei mester képi világa megihletett, a preraffaelitáktól Elsa Schiaparellin és Andy Warholon át Bill Violaig. A számtalan formában újra feldolgozott *Vénusz születése* és a *Primavera* azonban továbbra sem hagyja el az Uffizit, a két legismertebb festmény az elmúlt évszázadban mindössze egyszer, 1930-ban Mussolini utasítására tett egy Párizs–London–New York-i körutat, értük tehát továbbra is Firenzébe kell zárandokolni.

**A Botticelli-reneszánsz, Gemäldegalerie, Berlin, 2016. január 24-ig, Újraálmódott Botticelli, Victoria & Albert Múzeum, London, 2016. március 5 – július 3.**



© Victoria &amp; Albert Museum

Sandro Botticelli: *Egy hölgy portréja [Smeralda Bandinelli]*, 1470–75

Victoria & Albert Múzeum, London  
Rossetti két évvel halála előtt adta el Smeralda portróját patrónusának, a műgyűjtő Constantine Alexander Ionidesnek, aki 1901-ben ajándékozta a festményt a Victoria & Albert Múzeumnak.



Markó Károly a magyar romantikus tájképfestészet megteremtője, sőt tulajdonképpen az egész magyar festészetre is tekinthetünk úgy, mint ami az ő köpönyegéből bújt elő. Számos tanítványa volt idehaza és Firenzében is, ahol élete utolsó évtizedeit töltötte. A Markó fiúk festményeivel is sokszor találkozhatott a közönség, akár aukciókon, akár a legutóbbi Markó-kiállításon, azt azonban a kevés szakmabelin kívül alig páran tudhatták, hogy festőként érvényesülő fiai [András és ifjabb Károly], sőt Károly révén unokája, Enrico/Henrik mellett két igen tehetséges lánya is volt. Rohamosan romló látása miatt Barberina segítette apját a kisalakos jelenetek megfestésénél, ő azonban Katalin lányát tartotta igazán tehetségesnek, akinek a Galériában őrzött egyetlen ismert festményét is megmutatjuk. Címe mi más lehetne, mint *Eszményi táj*.

FEHÉR Ildikó

# MARKÓ FIÚK, MARKÓ LÁNYOK

## FIRENZE ELFELEDETT MARKÓI | I. RÉSZ

Id. Markó Károly művészi pályájának legértetesebb és legintenzívebb időszaka köztudottan Firenzéhez kötődik: alapítója, tagja, professzora volt neves firenzei művészeti intézményeknek, itt keresték fel tanítványai és itt (is) tiszteletre méltó hírnevet és elismerést vívott ki magának. A hazai Markó-kutatás – érthető módon – azonban művészetének inkább magyarországi vonatkozásaira, fogadtatására koncentrált mind ez idáig. A leszármazottak festői tevékenységéről is keveset tudunk, a kivételt mindössze Bodnár Éva publikálatlan kutatásai és Bellák Gábor rövid tanulmánya jelenti, amely a legutóbbi Markó-kiállítás katalógusában szerepelt.<sup>1</sup> Vitatható persze, hogy ezek az életművek mennyire alkotják a hazai művészettörténet részét, hiszen az idős Markó utolsó évtizedeinek termését és a festőként működő leszármazottak (az egy hazatelepült Ferenc kivételével) munkáit a toszkán festészettörténet is magának érzi; a Pitti Képtár állandó kiállításán a Markó-család festményei külön termet kaptak, ráadásul az idős Markó még gyermekeivel sem magyarul, hanem németül



Id. Markó Károly: *Tájkép Appeggiből*, 1848, olaj, vászon, 39,5 x 55,3 cm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria. Markó Károly 1843-ban költözött Pisából Firenzébe, majd 1848 tavaszától a Firenze melletti Antellában élt családjával, ahol az Ugolino della Gherardesca gróftól bérelt Villa l'Appeggiben lakott. Az épület ma is áll, de eredeti pompáját elvesztette, hosszú ideje lakatlan, elhanyagolt. Ez az első ismert, Appeggiben szignált képe



© Fehér Ildikó

A firenzei Galleria d'arte moderna a Palazzo Pitti második emeletén található, ahol az egykori főúri lakosztályok termeiben kapott helyet a főként itáliai mesterek munkáiból álló gyűjtemény. Az állandó kiállításon id. Markó Károly és fiai festészetét nyolc mű képviseli a 19. század közepének tájképfestészeti iskoláit és a barbizoniak hatását bemutató termek egyikében

vagy olaszul levelezett. Markó-kiállítások vagy a monográfia kapcsán azonban felmerül az utódok neve is, műveik rendre felbukkannak aukciókon, tehát mégiscsak itthon is számon tartjuk őket. Velük kapcsolatban művészettörténet-írásunk Szinyei Merse Anna<sup>2</sup> és Bodnár Éva firenzei kutatásait leszámítva azonban inkább csak a kérdésfelvetésig jut el.

Markó életrajzírói szerint a festő a firenzei, a velencei és az arezzói akadémiának is tagja volt, és később fiai is követték ezekben. Vajon csak címet, rangot jelentettek ezek a tagságok, vagy oktattak is a firenzei és a többi festőakadémián? Az idős Markó itáliai működését ismerhettünk például a viszonylag nagy számban fennmaradt leveleiből és levélvázlataiból is, ezek túlnyomó része azonban még mindig publikálatlan.<sup>3</sup> A Nemzeti Galéria Adattárában őrzött Markó-kéziratok számos információval szolgálnak a festő barátaihoz, családtagjaihoz fűződő kapcsolatára vonatkozóan, anyagi és más jellegű gondjait illetően. Innen ismerjük

például súlyos szembetegsége történetét, amely jelentősen befolyásolta utolsó festői korszakát. Az 1840-es években Firenzéből írt levelei szerint akkoriban már csak pár órát tudott dolgozni naponta és Barberina lánya segített a kisebb, figurális részletek megfestésében, ugyanakkor az is kiderül a levelekből, hogy Markó Katalin lányát tartotta tehetségesebb festőnek. Vajon mennyire folyhattak bele a lányok a képek kivitelezésébe és miért csak egyetlen festményt ismerünk Markó Katalin szignójával? És ki lehetett az a Markó Henrik, akinek ragyogó reflexekkel megfestett képe a toszkán plein air festők között szerepel?

#### **A Società Promotrice delle Belle Arti**

Azt, hogy a Markó-család mennyire intenzíven volt jelen a kortárs firenzei művészeti életben, kevés dolog példázza olyan látványosan, mint állandó szereplésük a Società Promotrice összejövetelein és kiállításain. Trieszt, Torino és Róma után 1843-ban Firenzében is megalakult az a helyi egyesület, amely az itáliai kép-

zőművészet támogatását tűzte ki céljául, azaz a Società Promotrice delle Belle Arti Italiane. Tevékenységük leginkább az évente rendszeresen megszervezett kiállításokból állt, amely némi tagdíj ellenében bemutatkozási lehetőséget biztosított a művészeknek. A tagok között voltak a kor legjelentősebb alkotói, például Emilio Santarelli vagy Serafino De Tivoli, majd a 20. században Giorgio De Chirico és Carlo Carrà. A szervezet ma is működik, székhelye Firenze történelmi belvárosában, a Casa di Dantében található. Itt őrzik az egyesület működésével kapcsolatos eredeti dokumentumokat, kiállítási jegyzékeket, jegyzőkönyveket is. A Markó-család szerepléséről eddig annyit tudtunk, hogy többször is kiállították festményeiket a Promotrice tárlatain, a jegyzőkönyvekből azonban ennél jóval több derül ki: id. Markó Károly egyike volt a szervezet alapítóinak, sőt, aktívan részt vett az 1843. május 18-i alapító okirat megfogalmazásában is.<sup>4</sup> A következő évi, 1844. júniusi összejövetelen már két fiával



volt jelen. Prof. Carlo Markò nevét 1850-ben a képviselői testület tagjai között is ott találjuk. Abban az évben is szavazással választották meg a társulat tisztségviselőit, elnökét, és a jegyzőkönyv tanúsága szerint id. Markó Károly huszonhat szavazatot kapott, az ekkor elnökké választott Roberto d'Elci negyvenöt szavazatával szemben.

A Markó-család állandó jelenlétét az egyesület kiállításain a nyomtatott katalógusok is tanúsítják. 1845-ben például Markò padre öt, Markò Andrea, azaz Markó András három és Markò Carlo (Figlio), azaz ifj. Markó Károly két tájképet mutatott be, melyek közül több is vevőre talált a bemutató végén.<sup>5</sup>

Apja halála után ifj. Markó Károly továbbra is kapcsolatban maradt a szervezettel, és az ő közvetítői szerepének eredménye, hogy 1862-ben a firenzei Società Promotrice a pesti Képzőművészeti Társulattal is levelezett, nyomtatokat és litográfiákat cseréltek. Telepy Károly, a társulat előző évben kinevezett titkára hetvenkét portrét küldött abban az évben Firenzébe.<sup>6</sup>

#### A Caffè Michelangiolo

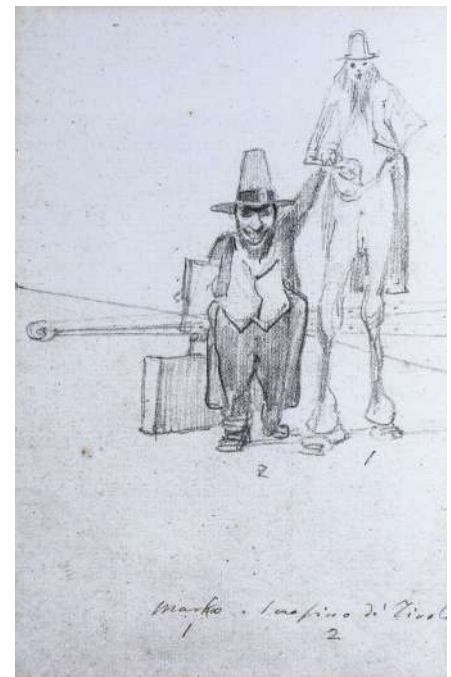
A Società Promotrice intézményénél kevésbé szervezett firenzei művészcsoport volt az 1850-es évektől a Caffè Michelangiolo-ban összegyűlő festők társasága, akik a hagyományos, akadémikus képzéssel szembehelyezkedve igyekeztek megteremteni a modern toszkán festészetet. Hasonló festői törekvéseik alapján – nagy színes foltokból építették fel a kompozíciót – macchiaioli (foltfestők) csoportnak is nevezték őket – id. és ifj. Markó Károly több tanítványa is jelen volt közöttük. Működésük a modern olasz tájképfestészet egyik legfontosabb irányzatát jelentette, mivel Itá-

liában gyakorlatilag ezen művészek festményein tűnt fel először a plein air hatás. A csoport tagja volt többek között Telemaco Signorini, Giovanni Fattori és Adriano Cecioni. Ehhez a körhöz Markó Károly és fiai lazán kapcsolódtak, de szerepüket és a macchiaioli festőkre gyakorolt hatásukat fontosnak tartja az olasz művészettörténet-írás.<sup>7</sup>

A tájképek, életképek mellett a karikatúra műfaja sem állt messze a Caffè Michelangiolo néha ironikus, politikai kérdéseket is megvitató művészeitől, amely műfaj főként 1848 és 1855 között volt népszerű. Telemaco Signorini ebben az időszakban kisebb kötetre való rajzot készített Firenze fontosabb közéleti személyiségeiről, akiket ma már nem minden esetben tudunk azonosítani.<sup>8</sup> Angiolo Tricca is kiváló karikatúrákat készített, megörökítette például a Caffè Michelangiolo egyik legaktívabb tagját, a garibaldista Markó-tanítvány, Serafino Da Tivoli alacsony figurája mellett ifj. Markó Károly sudár alakját is.

#### A firenzei Accademia rendes vagy levelező tagja?

Ahhoz, hogy valaki a 19. század közepén a firenzei Képzőművészeti Akadémia, azaz az Accademia di Belle Arti professzora lehessen, több választási fordulón kellett továbbjutnia. A Markó-család férfi tagjai esetében ezek az események viszonylag jól dokumentáltak és ma is követhetőek, mivel az intézmény levéltárában megtalálhatóak az idevonatkozó iratok.<sup>9</sup> Id. Markó Károly kinevezésének folyamata 1843. július 6-án kezdődött, amikor Sig. Commendi, az Akadémia akkori elnöke felkérte az intézmény tanárait, tegyenek írásban javaslatot arra, kik legyenek az Akadémia új professzorai. A sza-



Angiolo Tricca [1817–1884] karikatúrája: Ifj. Markó Károly és Serafino De Tivoli, ceruza, karton, 32 × 23 cm, magántulajdon. Forrás: Macchiaioli prima dell'impressionismo, szerk.: F. Mazzocca, C. Sissi, Velence, 2003

bályzat szerint, akkor lehetett valakit felvenni a jelöltek listájára, ha az Akadémia tanárai közül legalább hárman javasolták. A javaslatoknak tartalmazniuk kellett a jelölt nemzetiségét, rátermettségét és munkáit is. Id. Markó Károly 1843. augusztus 2-án kelt ajánlólevelét négyen is aláírták: M. Servitori, Benedetto Servolini, Cesare Mussini és Tito Benvenuti. „Úgy hisszük, felesleges felemlítenünk műveit a neves és érdemes művésznek, hiszen mindenki ismeri kiválóságát” – áll levelükben.<sup>10</sup> Ezek után Sig. Carlo Markò neve felkerülhetett a professzori kinevezésre jelöltek listájára,

#### Macchiaioli

Az irányzat közvetlen előzményének tekinthető az ifj. Markó Károly és András személyéhez kapcsolódó, a barbizoni iskola mintájára létrehozott Scuola di Staggia, amelynek művészei 1854-ben a Firenze környéki Chianti vidékén már a szabadban kezdtek hozzá tájképeik megfestéséhez. A később macchiaiolinak nevezett toszkán tájképfestők egy csoportja azonban már az akadémiai elvek-

kel szembefordulva kutatta a természetes fények színekre való hatását és a szabadban való festés lehetőségeit. A barbizoni iskola és később valamelyest a francia impresszionisták is hatással voltak rájuk: az itáliai festészetben a plein air törekvések a macchiaioli festők munkáin jelentek meg először.

Az elnevezés a Gazzetta del Popolo egyik kritikásától származik, aki 1862-ben meglehetősen negatív tartalommal,

gúnyolódva használta a foltfestők kifejezést a társaság egyik firenzei kiállításával kapcsolatban. A csoport tagjai az 1850-es évek második felétől rendszerint a firenzei Caffè Michelangiolo-ban gyűltek össze, ahol a művészetről és politikáról való nézeteiket vitatták meg.

A macchiaioli csoport tagjai voltak többek közt: Serafino Da Tivoli, Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati, Adriano Cecioni és Giovanni Fattori.

amelyen ebben az évben összesen hét név állt.<sup>11</sup> Mindegyik név mellett pár soros ismertető szerepelt, mivel az Akadémia professzorainak testülete ezen lista alapján szavazta meg, hogy kit választanak be maguk közé. Sig. Carlo Markót ekkor így mutatták be: „Magyarországról származó tájképfestő. Kiválósága jól ismert, ezért szép tájképei közül csak kettő megemlézésre szorítkozunk. Az egyik naplementét ábrázol és egy időben a Reggia Galleria delle Statue [Királyi Szobor Galéria] egyik termében volt látható, a másik Íriszt ábrázolja és Öexcellenciája, Ausztria minisztere állította ki.”<sup>12</sup> Professzori kinevezést a testület kétharmadának szavazatával lehetett elnyerni. Id. Markó Károly 1843-tól tehát joggal használhatta neve előtt a prof. címet, amivel több korabeli firenzei dokumentumon, például a *Promotrice di Belle Arti* jegyzőkönyveiben is találkozhatunk. A Markó fiúk esetében már kicsit más volt a helyzet. Az Akadémia levéltári dokumentumai szerint 1870-ben szintén az intézmény már ott lévő oktatóinak javaslata kellett ahhoz, hogy ifj. Markó Károly és testvére, András is elnyerje a professzori címet.<sup>13</sup> Azonban az ő felterjesztésükben a „Professori Corrispondenti” kifejezés szerepel, ami a levelező tagságra utalván, nyilvánvalóan lazább oktatói megbízatásokat jelentett, mint pár évtizeddel korábban édesapjuk esetében. Az Akadémia

évkönyvében egyébként több oldalt tesz ki azok névsora, akik 1870-ben ebben a címben részesültek. Ifj. Markó Károly levélét, melyben a levelezői professzori címet megköszöni az Akadémia elnökének, az intézmény levéltára őrzi.

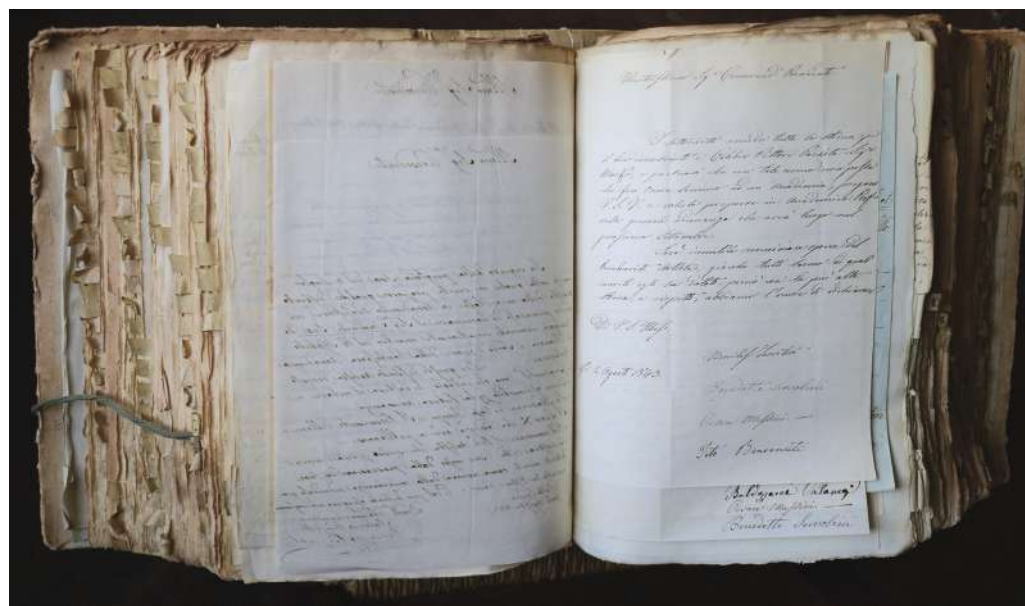
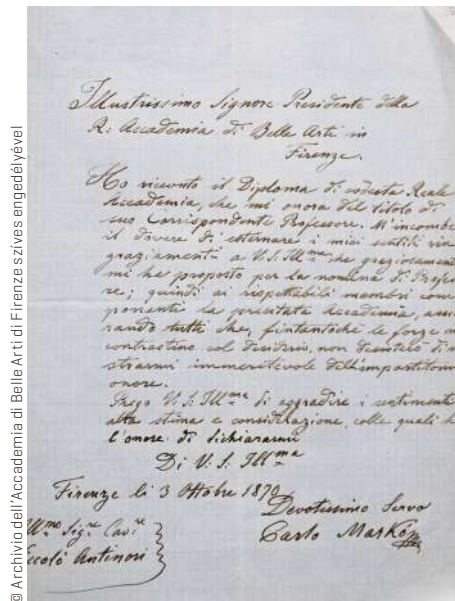
### A legkisebb lány és a legkedvesebb

A már említett levelekből tudjuk, hogy a Firenze melletti Villa Lappeggiben töltött utolsó éveiben id. Markó Károly életét nagyon megkeserítette szembetegsége, ami miatt sokszor napokon át nem tudott dolgozni, és képein az apróbb részleteket már nem tudta megfesteni. 1843-ban írja a festő: „...azt tanította a tapasztalat, különösen az elmúlt évben, hogy aprólékos munkát még neves megrendelés esetén se fogadjak el, mert az ilyen munkák nem szolgálják az érdekeimet, és inkább hátrányomra, mint előnyömre vannak. Az ilyen jellegű képek a szemgyöngülés miatt jelentősen több időt igényelnek, mint korábban, és a szemeim közben kétszer annyit szenvednek, ezeket a részleteket csak erős szemüveggel tudom kidolgozni.”<sup>14</sup> Állapota nem sokat javulhatott, mert pár év múlva, 1846-ban a Rómában élő Kovács Mihálynak panaszkodott, hogy reggelente könnyű szemgyulladásal ébred, nagyon keveset dolgozik és „szomorú kilátása van arra, hogy szeme nemsokára egészen tönkre megy.”<sup>15</sup> A festő legelkesse-

redettebb mondatait Kopp Jenő közölte egy kép eladásával kapcsolatban: „Tekintettel helyzetemre, 125 Napoleon d'ort kérek érte; ennyit megér, annál is inkább, mert nemsokára talán már semmit sem festek és kép tőlem egyáltalában nem lesz kapható.”<sup>16</sup> 1847. március 3-án egy barátjának panaszkodott így: „...meggyengült látásom nem engedi meg, hogy sok ideig lehajtott fejjel legyek. Nem dolgozhatom már ki a képeimet teljesen, mint ahogyan azt Rómában néhányszor tettem és a hatásában sem lehetek teljesen biztos, mert az árnyékban nem tudok minden színt megkülönböztetni, így nagy fáradtsággal és sóhajok közt dolgozom.”<sup>17</sup>

Betegsége miatt Markó kisebb méretű képein az alakokat legkisebb lánya, a Pisában született Barberina festette meg. Barberina önálló műveket is készített, ezeket később bátyja, Károly Oroszországba vitte magával, és nem is kerültek vissza Itáliába. Mindezt még Paolina, Markó Károly másik lánya mesélte el Szana Tamásnak Toszkánában, amikor Szana a festő életéről 1898-ban megjelent könyvéhez gyűjtött anyagot.<sup>18</sup> Mára sajnos egyetlenegy művet sem ismerünk Barberinától, és életéről is mindössze annyit tudunk, hogy korán, huszonnégy évesen halt meg.

Arról, hogy Markó Károly három fia mellett két lánya is festővé lett, a *Magyar Művészet* hasábjain az 1920-as években



balra: Ifj. Markó Károly levele a firenzei Akadémia elnökének címezve, melyben megköszöni az Akadémia levelező professzori kinevezését. 1870. október 3. [Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Documenti, Lettere e Carte Diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 1872, N.74.]  
 jobbra: Ajánló levél id. Markó Károly firenzei akadémiai professzori kinevezéséhez az Akadémia 1843-as dokumentumai között. Az ajánlást aláírták: M. Servitori, Benedetto Servolini, Cesare Mussini és Tito Benvenuti, 1843. augusztus 2. [Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Filza 32, Documenti, Lettere e Carte Diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 1843. N. 80.]





© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria





több helyen is találunk utalást.<sup>19</sup> Barberina mellett Katalin volt az, aki „ügyesen forgatta az ecsetet”, ahogyan Csatskai Endre fogalmazott az 1927-ben, Markó Károly kismartoni tartózkodásával kapcsolatos cikkében.<sup>20</sup> Katalin 1831. május 9-én vagy 11-én<sup>21</sup> született Kismartonban és 1865-ben halt meg Firenzében. Ő volt Markó Károly legkedvesebb gyermeke, halálos ágyánál is ő volt mellette.<sup>22</sup> Életrajzáról nagyon keveset tudunk, magyarul valószínűleg nem beszélt, apja vele is németül levelezett.<sup>23</sup> Munkái közül egynek (*Tájék a Maremmenekből*) csak a címét ismerjük, és azt tudjuk róla, hogy ifj. Markó Károly 1868 júniusában Telepy Károly közvetítésével eladta azt a Pesti Műegyletnek.<sup>24</sup> *Eszményi táj* című olajképe, amely a Képzőművészeti Társulat ajándéka-ként került múzeumba 1867-ben, viszont megvan, a Nemzeti Galéria őrzi, és jelenleg az egyetlen mű, ami Markó Katalintól ránk maradt. A Nemzeti Galéria legutóbbi, 2011-es nagy Markó-kiállításának egyik záró akkordja volt ez a festmény, nyilván nem véletlenül. A katalógusban Bellák Gábor mondatai a kép érett kompozíciójáról, színeiről azonnal felhívják a figyelmet a hiányzó életműre: semmit nem tudunk arról, hogy életének 34 éve alatt mit festett még Markó Katalin, milyen hatások érték, milyen úton jutott el erre a festői színvonalra. Nyilvánvalóan apja műhelyében tanulta a mesterséget és joggal gondolhatjuk, hogy Barberinához hasonlóan ő is besegített egyre romló látása miatt küszködő apjának a festmények befejezésébe, ahogy azt Bellák Gábor feltételezi.<sup>25</sup>

Másrészről viszont érdemes figyelembe venni azt is, hogy a firenzei *Accademia di Belle Arti* kinevezett tanára, a *Promotrice di Belle Arti* egyik alapítója, *Prof. Carlo Markò* igen komoly tiszteletet, rangot vívott ki magának Firenze festészeti életében az 1840–50-es években. Neve bizonyos értelemben már „márkanévvé vált” egy olyan körben, ahová nem lett volna érdemes és jövedelmező egy újabb Markò nevet – ráadásul egy nőét – bevezetni. Nincsenek ismereteink arról, hogy Katalin egyáltalán ki akart-e lépni a névtelenségből, illetve mennyire tartotta természetesnek a ráosztott, jellegzetesen 19. századi női szerepet. De a neve kiállítási katalógusokban, pontosabban a Pesti Műegylet tárlatainak kizárólag apja halála után, az 1860-as években bukkan fel. Bellák Gábor nem zárja ki, hogy a későbbi műgyűjtési gyakorlat is hozzájárult a festőnő pályájának elfeledtetéséhez és: „...az egykori *Cat. Markó* szignójú képeken az elmúlt százötven év alatt *C. Markóra* »változtak« a szignók, s hogy Katalin vélhetően nem nagy életműve az ún. Markó-hamisítványok körét szaporította.”<sup>26</sup>

Akárhogy is történt, egyetlen ismert olajképe és a Pesti Műegylet kiállításain való megjelenései alapján Markó Katalint tartja az utókor a magyar művészettörténet (egyik?) első női festőművészenek.

Markó Katalin: *Eszményi táj*, 1863 körül, olaj, vászon, 66 × 85,5 cm, jelzés: Cat. Markó, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Markó Henrik: *Buda a ferencvárosi partról*, olaj, vászon, 60,6 x 100,5 cm, jelzés: H Markó 1869 [?], BTM Fővárosi Képtár Festészeti Gyűjtemény



© BTM Fővárosi Képtár Festészeti Gyűjtemény

### Markó Henrik

Aki megemléltette a Markó gyerekeket, leginkább epigonokként, az apa stílusának utánozóiként tette. De hogy az unokák között is volt olyan, aki tájképfestőként a nagypapa mesterségét folytatta, erről csak akkor értesülünk, ha az olasz nyelvű irodalmat nézegetjük, mert a hazai lexikonokban, a korszakot ismertető kézikönyvekben Markó Henrik (vagy Enrico) nevét hiába is keresnénk. Kopp Jenő és az

említett Bellák-tanulmány rövid utalásán kívül a magyar nyelvű irodalom nem tud róla.<sup>27</sup> Bodnár Éva kéziratában ugyan feltünteteti Henriket is a családfán, de adatokat ő sem gyűjtött róla.

Markó Henrik ifjabb Markó Károly egyetlen fiaként Firenzében született az 1850-es évek közepén és valamikor 1920 körül halt meg a Genova közelében lévő Lavagna városában. Kevés adat maradt fenn életéről, ezekben születési és halálozási évszámai is eltérően szerepelnek.<sup>28</sup> Gyermeke nem volt, így a Markó-család férfi ága vele halt ki. Anyja, Annunziata grófi származású volt, a történelmi gyökerekkel rendelkező Orsini család leszármazottja. Henrik magyarul nem tudott, hiszen már apja is csak olaszul és németül beszélt. Rövid időt azért Budapesten is eltöltött, amikor a Duna-part felől nézve megfestette a Gellérthegy látképét; a kép ma a Fővárosi Képtár gyűjteményében található. A látogatás időpontja bizonytalan, mivel a festményen az évszám nehezen olvasható, de Bodnár Éva szerint 1896-ban történhetett.<sup>29</sup> A budapesti látogatás fontos esemény lehetett életében, hiszen apja, ifj. Markó Károly bár többször is tervezte, hogy hazalátogat, mégsem jutott vissza szülővárosába.

Az olasz nyelvű irodalom Henriket úgy tartja számon, mint az erdők és vidéki tájak festőjét, aki alapvetően Firenze környékén dolgozott, de egy időben Liguriá-

ban is működött, ahol Antonio Discovolo (1874–1956) olasz festő volt a barátja.<sup>30</sup> Tájképei – többek közt a *Firenze látképe a San Miniato felől*, *Ligúr tengerpart*, *Iso-la Bella* című festmények – az 1990-es években többször szerepeltek a Sotheby's, a Christie's és nagyobb olaszországi házak árverésein.

A Palazzo Pitti képtára két szignált és datált festményt őriz Markó Henriktől. Az egyik *A Porta San Gallo közelében lévő Maglio torony látképe* címet viseli és 1871-ben készült. Történetéről mindössze annyit tudunk, hogy 2012-ben a város egy másik múzeumából, a *Museo Topografico Firenze com'era* gyűjteményéből került a Pitti Képtárba. A Firenzét körbevevő középkori falak mellett húzódó úton egyetlen staffázsfigurát megjelenítő festmény nem az örök raktári művek között rejtőzik: 2012-ben szerepelt a Pitti Palotában a *Firenze a művész szemével* című tárlaton, azóta pedig a képtár igazgatói folyosóját díszíti.<sup>31</sup> Markó Henrik másik, fára festett olajképét Savoyai Umberto olasz király vásárolta meg a firenzei *Società d'Incoraggiamento di Belle Arti*<sup>32</sup> 1878-as kiállítása számára és jelenleg a Pitti Képtár állandó kiállításán a késői *macchiaioli* festők képei között szerepel. Ez a rendkívül friss, élénk reflexekkel megfestett vízparti jelenet, *Az Ema folyóban mosó nők* üde hangulatával az egyik legjellemzőbb példája ennek az irányzatnak, ragyogóan illik a vele együtt kiállított, többi késői *macchiaioli* festő – Alfonso Testi, Francesco Gioli vagy Niccolò Cannicci – munkái közé. Mellette szerepel Adolfo Tommasi téli tájképe is, aki életrajzírói szerint éppen az ifjabb Markó Károlytól tanulta a tájkép természetben való megfestésének mesterségét.<sup>33</sup>

• • •

© Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti szíves engedélyével



Markó Henrik: *A Porta San Gallo közelében lévő Maglio torony látképe*, 1871, olaj, vászon, 43 x 31 cm, jelzés: E. Markó 1871, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

1 Bellák G.: A Markó-iskola. Markó Károly gyermekei és tanítványai, in: *Markó Károly és köre, mítoszról a képig*. MNG, kiállítási katalógus. Szerk. Bellák G., Dragon Z., Hessky O. 2011, Budapest, 75–93. o.

2 Szinyei Merse Anna *Az itáliai kontextus* címmel 2011. szeptember 29-én elhangzott előadása a Magyar Nemzeti Galériában megtartott Markó-konferencián.

3 Kevés jelent meg nyomtatásban, pl. Kopp J.: Markó Károly ismeretlen levelei, in: *Emlékkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadik évfordulójára*. Budapest, 1942, 210–225. o.

4 Archivio della Società delle Belle Arti di Firenze – Circolo degli artisti di Firenze Casa

- di Dante (a továbbiakban: ASBA), I. 8. Registro dei processi verbali delle adunanze del Consiglio dirigente. 1843. május 18. – 1859. április 3.
- 5 ASBA, I. 10. Statuto e aggiornamenti, 1843–46
- 6 ASBA, 18. 9. Società ungherese, 1862–63
- 7 B. M. Bacci: *L'800 dei macchiaioli*, Firenze 1969, 28. o.; E. Spalletti: *Gli anni di Caffè Michelangelo (1848–1861)*, Firenze, 1985, 35, 36, 81. o.
- 8 *I Macchiaioli prima dell'impressionismo*. Szerk. F. Mazzocca, C. Sissi. Venezia, 2003, 76. o.
- 9 Id. Markó Károly professzori kinevezésével kapcsolatos dokumentumok: Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (a továbbiakban: ABAF), Filza 32, Documenti, Lettere e Carte Diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 1843. N. 80.
- 10 Az ajánlólevél szövegét Kopp Jenő kézírata alapján Bodnár Éva részlegesen közölte: Bodnár É.: *Id. Markó Károly (1791–1860)*, Budapest, 1980. 39. o.
- 11 Ugyanebben az évben került fel a listára Siena híres szobrása, Giovanni Duprè is.
- 12 ABAF, Filza 32, Documenti, Lettere e Carte Diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 1843. N. 80.
- 13 Ifj. Markó Károly és Markó András kinevezésével kapcsolatos dokumentumok: ABAF, Documenti, Lettere e Carte Diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, 1872, N. 74.
- 14 MNG, Adattár, 7233/1955.
- 15 Kopp, i. m. 44. o.
- 16 Kopp, i. m. 45. o.
- 17 MNG, Adattár, 21840/1983.
- 18 Szana T.: *Markó Károly és a tájfestészet*, Budapest, 1898, 81. o.
- 19 Berzeviczy A.: Az ötvenes évek képzőművészete, *Magyar Művészet*, 1925, 9–10. sz. 509. o.
- 20 Csatkai E.: Magyar festők művei a kismartoni művészettörténeti kiállításon. *Magyar Művészet*, 1927, 5. sz. 297. o.
- 21 A születés időpontja Bodnár Éva kéziratában és Csatkai Endrénél eltérően szerepel. Bodnár Éva kiadatlan kéziratát a Markó-család kutatásával kapcsolatban az MNG Adattára őrzi. MNG, Adattár, 25176/2015/16.
- 22 Kopp, i. m. 212. o.; Bodnár Éva kézírata, i. m.
- 23 1843. május 1-én és 5-én kelt levelek. MNG, Adattár, 9319/58/1–13. Markó Katalin életéről ismert adatokat Bellák Gábor közölte, i. m. 83–84. o.
- 24 MNG, Adattár, 7253/55.
- 25 Bellák, i. m. 84. o.
- 26 Bellák, i. m. 84. o.
- 27 Kopp, i. m. 213. o.
- 28 Markó Henrik életét 1855–1921 közé helyezik a firenzei Galleria d'arte moderna iratai, kartonjai, valamint: *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, catalogo generale, tomo 2, szerk.: C. Sisi, A. Salvador, 2008, 1352. o.; M. Agnellini: *Ottocento italiano. Opere e mercato di pittori e scultori*. 2. Milano, 1995, 317. o.; Bodnár Éva szerint viszont 1856–1930 között élt. Bodnár Éva kézírata, i. m.; Kopp Jenő szerint is a festő 1856-ban született és 1930 körül hunyt el, i. m. 213. o.
- 29 Bodnár Éva kéziratából, i. m. Markó Henrik: *Buda a ferencvárosi partról*, ltsz.: 17671. A képhez vásárlás révén jutott a képtár 1937-ben.
- 30 Agnellini, i. m. 317. o.
- 31 *Firenze negli occhi dell'artista da Signorini a Rosai*. Szerk. S. Condemni. Firenze, 2012, 22., 61. o.
- 32 Ez a társulat volt az előzménye az 1888-ban megalakuló *Società delle Belle Arti di Firenze* intézményének.
- 33 <http://www.artgate-cariplo.it>

## MÚZEUMCAFÉ A MÚZEUMOK MAGAZINJA FACEBOOK.COM/MUZEUMCAFE AZ OKTOBERBEN MEGJELENT SZÁM TARTALMÁBÓL:

- ✦ A MAGYAR FOTOGRAFIAI  
MÚZEUM MÚLTJA ÉS JELENE
- ✦ INTERJÚ LOVAG ZSUZSAVAL,  
AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM  
VOLT, FOIGAZGATÓJÁVAL
- ✦ RÉGÉSZETI PARKOK ITTHON  
ÉS A VILÁGBAN
- ✦ SOPRON MÚZEUMAI  
VÁLASZÚTI BESZÉLGETÉS  
KALLOS ZOLTÁNNAL
- ✦ A DREZDAI KÉPTÁR KINCSEI  
BÉCSBEN

a



A MÚZEUMCAFÉ MAGAZIN MEGVÁSÁROLHATÓ  
A NAGYOBB INMEDIO ÉS RELAY ÚJSÁGOSSTANDOKNÁL, AZ ALEXANDRA HÁLÓZATÁBAN,  
VALAMINT A NAGYOBB KÖNYVESBOLTOKBAN, MÚZEUMSHOPOKBAN, GALÉRIÁKBAN.  
ELŐFIZETHETŐ AZ ELOFIZETES@MUZEUMCAFE.HU CÍMEN



SZIKRA Renáta

# ISMERETLEN ISMERŐS

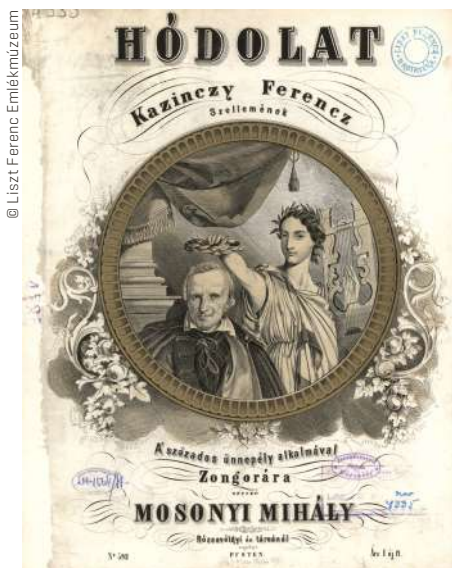
## 200 ÉVE SZÜLETETT MOSONYI MIHÁLY ZENESZERZŐ

A magyar biedermeier festmények egyik legszebbikén kedves ifjú pár néz figyelmen. A nem is annyira marcona honfi lágy, csigákban aláomló romantikus hajviselete, dús szakálla és a fiatalasszony közepén elválasztott tükörsima, oldalt fonatokkal ékes frizurája, pasztellszínű selyemruhájának szabása kétséget sem hagy afelől, hogy valamikor az 1840-es évek közepén járunk, talán éppen a reformkori Pesten. Mindkettőjük ujján keskeny karikagyűrű fénylik, a kezek, karok egymást érintő, ölelő játéka bensőséges hangulatot kölcsönöz a festménynek. Az otthonosság amúgy is biedermeier sajátosság, ez a stílusirányzat valóban áthatotta a „táblabíró világ” (Lyka Károly) derék nyárspolgárainak minden napjait. A korábban arisztokrata kiváltságnak számító művészet beköltözött a polgári otthonokba: a dicső ősök emléket őrző főúri kép galériákat gyarapító művek mellett helyett családi portrék, bájos zsánerképek születtek. Weber Henrik műve sem kivétel, ráadásul nem is külső megbízónak készült, mivel húgát, Pauli-

nát és újdonsült sógorát, Mosonyi – illetve akkor még Brandt – Mihályt örököltette meg rajta. A festmény aktualitását az adja, hogy az ifjú férj, a zeneszerző (és gyakorló muzsikusként) Mosonyi éppen 200 éve született. A Richard Wagnerrel levelező és magyarországi kultuszát nagyban előmozdító Mosonyi Mihály Erkel jó barátja, Liszt bizalmasa és hű támogatója volt, mégis kevesen ismerik nevét, és még kevesebben műveit. Mosonyi a Fertő tó melletti Boldogasszonyfán (Frauenkirchen) született sokgyerekes, szegény iparoscsaládba, 1815-ben Michael Brandtként anyakönyvezték. Kiemelkedő zenei tehetségére korán felfigyeltek, zenetanító lett Pejachevich Péter grófnál, s később az ő támogatásával tanulhatott Pozsonyban és Bécsben. 1842-ben költözött Pestre, ahol a Lánchíd közelében, a Lloyd-palota tözsomszédságában lakott. Azonnal belevetette magát a pezsgő zenei közéletbe, a Pest-budai Hangászegylet zenekara egy év múlva már az ő *Nyitányával* állt a nagyközönség elé. Brandt Mihály a magyar romantikus zene egyik megkerülhetetlen alkotójává vált, az ő nevéhez fűződik az első magyarországi szerző tollából született szimfónia és zongoraverseny (*I. szimfónia*, 1843, *Zongoraverseny*, 1844). Noha nagy hatással volt rá a német zenei hagyomány (Beethoven, Schubert, később tagadhatatlanul Wagner is), legfőbb céljának a magyar műzene megteremtését tekintette. Ez persze már a reformmozgalmak hatása, a pesti szalonokban a negyvenes években már nem németül, hanem magyarul szavalták magyar költők verseit és magyar dalokat zongoráztak. A fiatal zeneszerző 1846-ban vette feleségül Weber Paulinát, akivel öt éven át boldog házasságban élt, a fiatalasszony tragikusan korai haláláig. A búskomor férj sosem nősült újra, évekig visszahúzódva élt, nem is komponált. Az ötvenes évek közepén azonban új művekkel jelentkezett. Liszt hatására (aki egyébként Mosonyit a legjobb magyar egyházzenei komponistának tartotta) világi zenéjében is a magyar stílus vált uralkodóvá. Ekkor változtatott nevet is: *Hódolat Kazinczy*

*Ferencz Szellemének* című darabját (ami egyébként a világirodalom első zenekari műve, amelyben megszólal a cimbalom!) Mosonyi Mihály álnéven küldte be barátjának és állandó kiadójának, Rózsavölgyi Gyulának, aki pont neki, Brandtnak akarta először elűjságotolni, milyen új tehetséget termelt a magyar pusztán. Minthogy Mosonyiként is tehetségnek tartották, maradt a magyar név. Nemzeti operáját, melyben Mátyás király az egyik főhős – 1861-ben mutatták be. A tisztán magyar tematikájú és magyar zenei elemekből, főként „verbunkos materiából” építkező *Szép Ilonka* Vörösmarty Mihály költeményén alapul. A december 19-i premieren a Nemzeti Színházban Erkel Ferenc vezényelt. Mosonyinak egyébként számos elképzelése volt a zenei intézményrendszer megreformálásáról, mert azt vallotta, hogy a magyar zenei élet felvirágoztatásához elsősorban kiművelt közönségre van szükség. Az első Magyarországon megjelentetett zenei újság is ehhez járult hozzá, Mosonyi egyik alapítója, szerkesztője és állandó szerzője volt a *Zenészeti Lapoknak*. Vezércikket, tárcát, zenei feladványt és sok kritikát írt, melyekkel nemcsak a felnövekvő komponista nemzedéket igyekezett formálni, hanem valóban, a közönséget is.

Mosonyi 1870-ben halt meg, „nem volt szem, mely meg nem siratta” – írta a korabeli sajtó. Temetésén Beethoven *Gyászénekét* Erkel Ferenc vezényelte, Liszt tartotta a búcsúbeszédet, melyben Mosonyi emlékének megőrzésére szólította fel a gyászolókat, ám még az ő tekintélye sem tudta megakadályozni, hogy a zeneszerző és művei szép lassan feledésbe merüljenek. A jubileumi év programjai (kiállítás a Művészetek Palotájában, konferencia a Liszt Múzeumban) ezt próbálják valamennyire jóvá tenni, alkalmat adva arra is, hogy többé ne csak a Weber-festményen rögzített idilli pillanathoz kapcsoljuk Mosonyi nevét, hanem nagy ívű zenei pályájára is rálátásunk legyen.



„Hódolat Kazinczy Ferencz Szellemének. A százados ünnepély alkalmával Zongorára szerezte Mosonyi Mihály. Rózsavölgyi és társánál Pesten” [1860] Ez volt az első Mosonyi Mihály név alatt megjelent zongoradarab, a mű címlapja, Liszt hagyatékából származik



© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria © Fotó: Mester Tibor

Weber Henrik: *Mosonyi Mihály zeneszerző és felesége*, 1840-es évek, olaj, vászon, 85 × 69 cm  
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



FÁY Miklós

# ISMEREM EZZET A NŐT

Egyszer egy opera-énekesnőt hallgattam. Nem énekelni, beszélni. Hogy tudja pontosan, volt neki előző élete, emlékszik jelenetekre. Egyiptomi királylány volt, és a szeretett férfiért kellett harcolnia egy rabszolgával, és hiába, hiába volt minden hatalom és csábítás, ima a csillagos egek alatt a Nílus partján, a férfi nem őt választotta.

Igen, az *Aidát* mesélte el, hogy azért tudja olyan érzéketesen és átélhetően előadni a történetet, mert valaha maga is részese volt, a lélekvandorlás különös rendszerzavarának köszönhetően bizonyos dolgokra azért emlékszik még a régi szép időkben.





Az ember gonosz, és somolyog. Aha, értem. Tehát nem egyszerűen a sok éneklés és próba keveredett az agyban a megtörtént események közé, hanem ez igaz történet a fáraólányról, és ki tudja, talán Verdi volt valaha Radames, azért alkotott pár ezredév múltán olyan jó kis románcot, az élet egy nagy, csodálatos elmebaj.

Ugyanezt érzem most, amikor a *Guardian*-ben egy komoly férfit, bizonyos Michael Baum professzor arról győzködi az

olvasókat, hogy a National Galleryben található Piero di Cosimo-kép, a *Prokrisz halála* semmiképpen nem lehet Prokrisz halála. Nagyon józanul érvel, Prokrisz azért vesztette életét, mert lefelkedett férje, a hajnali extrém sportoló, vadászó, cserkelő, erdőben bujdosó Kephalosz után. Nem volt igaza, Kephalosz hű volt, amennyire csak egy szép férfitől ez elvárható. A rámenős nőkkel később Odüsszeusznak is meggyűlt a baja, Kephalosznak ráadá-

sul rámenős istennővel kellett megküdenie, Eósszal. Tulajdonképpen sikerrel, legalább akkora sikerrel, amekkorával késő utóda tudott ellenállni Kirkének vagy Kalüpszónak. Ha volt is valami, azért a férfi elvagyódott, és utóbb el is engedték, jobb nem feszegetni. Prokrisz viszont, ha nem is feszegette, megnyugodni nem tudott. Egy hajnali vadászaton követte Kephaloszt, és ahogy az lenni szokott, megzörrent a bokor, Kephalosz nem gondol-





kodott, csak dobta a mindig célba találó gerelyét, és Prokrisz volt a cél, őt találta el. Tragédia, amely igazán méltó arra, hogy megörökítsék.

Meg is tették, Poussin és Markó, Champaigne és Lorrain, meg, persze, jóval előttük Piero di Cosimo, aki szokása szerint másképp gondolkodott a világ megfeshető jelenségeiről, mint a kortársak. Mint ahogy a színpadi zeneszerzésben az ember nem tudja időnként Wagner gondolatait követni, és nem tudja, hogy egy eseményekben annyira gazdag történetet, mint mondjuk Trisztán és Izolda meséjét miért kell ott kezdeni, ahol mindjárt vége van az egésznek (persze így is marad ötórányi énekelni- és haldokolnivaló), úgy különködik Piero di Cosimo is. Ezer festői beállítás lehetséges, a vadászó hős és a bokorban hallgatózó, alig felöltözött asszony, vagy ami a legkézenfekvőbb, a dárdával talált asszonyi hús és a tehetetlen, kétségbeesett atléta. Ehelyett kapjuk ezt a pillanatot, a történet végét, Prokrisz a földön fekszik holtan, rászáradt, enyhén csordogáló vér a torkánál, sebek a karján, csuklója lefeszül, élettelen, szinte merev. Mellette egy szatír, de nagyon békés szatír, deréktól lefelé állat, bakkecskelábú, szőrös lény, de minket inkább deréktól fölfelé érdekel, érzékeny, áttetsző bőre, gyengéd mozdulata, ahogy a nő vállára teszi a kezét, a másikkal pedig kisimítja arcából a haját. Hajából kibukkanó szatírfüle mintha csak sebezhetőségét növelné, nem az állat jön elő az emberből, hanem a születési hiba válik láthatóvá, biztos sokan csúfolták a szatíriskolában érte. Közben az egész fej amolyan tipikus olasz, engem mindig egy labdarúgóra emlékeztet, Gennaro Gattusóra, valóságos kis emberforma.

A kompozíciót a másik oldalról egy kutya zárja le, össze nem érő boltívként, egymásnak hajló zárójelként teszik keretbe a női testet. Kis buflifejú rajzfilmkutya, de éppen a helyén van a történetben, vagy legalábbis én úgy hittem. Kephalosznak volt egy csodakutyája, amely minden átlatot utolért, amíg egy csodarókéval nem találkozott. Mikor Prokrisz meghalt, a csodakutya már nem élt, az ábrázoló és egyéb művészetek szimbólumává vált, mert a róka üldözése közben mindketten kővé váltak, és a be nem teljesülő vágyakozás szoborcsoporthoz hasonlóan váltak mozdulatlaná. A kutya épp a rókába mart

volna, a róka épp oldalra szökött volna, amikor a csodás átváltozás történt, így is maradtak valahol a titkos erdő még titkosabb tisztásán. Ahogy Rómeó is örökké tizenhat éves maradt, és Júlia sem ismerte meg a szerelem hétköznapijait, terhességet, gyermeknevelést, belefáradást.

A háttérben tenger, három kutya a parton, éppenséggel jelezhetik Kephalosz hűségét is, mire mennek vele. Madarak szállnak a tenger fölött, a vízen pedig egy pelikán, amit ma többnyire jézusi szimbólumnak tartunk, vérét adja gyermekeiért, de a kép elkészültéhez mindössze hatvanévnnyi távolságra élő Balassi Bálint így ír a madárról: „Ez oktan állat ha ezt cselekeszi, Én hát szeretőmért szánjak-e szenvedni, Ki szerelmemet szerelmével fizeti?” A magam részéről tehát meg is nyugodtam, tudom, mit látok, amikor látom, ilyen ez a Piero di Cosimo, ilyen ez a világ, ritkán lesz jó vége a szerelemnek. Más sem nagyon tehetünk, mint gyászolunk, ha nem Prokriszt, akkor magát a szerelmet. Választhatunk, kik akarunk lenni, füles szatírok, hű ebek, mellüket felhasító pelikánok. Csak Prokrisznak ne kelljen lenni. Csak Kephalosznak ne.

Ebbe a boldog tudásba és képszerűtetbe piszkált most bele Blum professzor, aki alapos vizsgálat után arra jutott, hogy ez egy másik történet. Mert, ugye, nézzük csak meg azt a sebet a torkon. Azt nem dárda ütötte. Való igaz, ha torkon üt valakit egy gerely, nem marad belőle ennyi, félig leszakad a feje a törzséről, nagyon elszánt szatírnak kell lenni ahhoz, hogy az ember borzadás nélkül tudja még simogatni mindazt, ami Prokriszból megmaradt. Továbbá ott vannak a sebek a karon, a csuklónál, azok vajon hogyan kerülhetek oda? Baum professzor szerint csakis úgy, hogy valaki karddal támadt a nőre, aki pusztá kézzel próbált meg védekezni, persze hasztalan. Ez volna a véletlen baleset? Ugyan. Gyilkosság, szándékos gyilkosság, karddal vagy törrel. A tettes elmenekült, de a nyomait itt hagyta. Tesék csak megnézni a kéz tartását. Amit a széplelkű utókor gyengéd enyészetnek képelt, az nagyon is jól ismert jelenség, ha megsérül a C3 vagy C4 nyaki csigolya, akkor alakul ki ez a kéztartás, a visszahajló csukló, a begömbülő ujjak, mint amikor a pincér finom mozdulattal utal rá, hogy még nem kapott borraivalót.

Szóval: gyilkosság, mondja Blum professzor, aki nem bűnügyi szakértő, hanem onkológus, de attól még nagyon is igaza lehet.

És akkor mi van – kérdeznék vissza rögtön innét, Árkádiából, mit akart mondani, kedves professzor úr? Hogy Kephalosz a legósdibb krimifordulattal élt, vadászati balesetnek akarta feltüntetni kedvese meggyilkolását, pedig ha nagyobb figyelemmel kezelte volna az esetet a helyi rendőrség, akkor észre kellett volna vennie néhány árulkodó jelet? Megint ott tartunk, mint az Amnerist éneklő operistánál, senkit nem zavar, hogy nem létező emberekről van szó, és nem fényképet látunk az eseményről, hanem festményt? Dan Brown a példakép, aki Leonardóra hivatkozik, amikor azt mondja, egy nő is ült az *Utolsó vacsora* asztalánál? Vagy a következtetés sokkal szerényebb és normálisabb, csupán annyit akar mondani: nem Prokriszt festette le Piero di Cosimo? Lehet, hogy nem Prokriszt, de akkor kit? Érdekes egyáltalán elindítani bármiféle kutatást, amely megállapítaná, hogy volt-e valaki akkoriban, aki lemészárolta szép nejét vagy szíve választottját, mert az nem viszonzotta érzelmeit? Örölnénk, ha kiderülne, hogy egy elkényeztetett toszkán a vonakodó szépséget megkéselte, és neki állít emléket Piero a képpel?

Megmondom, miért nem. Mert ott a szatír. Hiába derülne ki, hogy a kép valójában a szépséges Nonna di Montepulcianót ábrázolja, ha tudjuk, hogy Nonna holtteste mellett nem ült kecskelábú fél-ember. Tény, hogy Baum professzortól függetlenül a kép mai címe nem *Prokrisz siratása*, hanem *Nimfát gyászoló szatír*, de vagyunk talán néhányan, akiknek fontos, hogy tudjuk, kit gyászolunk. Nem az ismeretlen nimfa holttestét nézzük, hanem a drága Prokriszt, aki így tudta szeretni a férjét. Így, hogy végül belehalt, és mi, ha nem is szatírként, de talán buflifejú kutya-ként lógathatjuk a fejünket: R.I.P.



a

Élmény!  
Minden  
tekintetben.



Fassang László és  
a Magyar Rádió  
Szimfonikus Zenekara

2015. november 5. csütörtök / 19.30

JAZZLEGENDÁK  
Steve Gadd Band

2015. november 13. péntek / 19.30

Yasmine Hamdan

2015. november 16. hétfő / 19.30

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

Stratégiai partnereink



Stratégiai médiapartnereink

metropol



PORT.hu

A Műpa támogatója az  
Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a [www.mupa.hu](http://www.mupa.hu) oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 3310

ISO 9001:2000



Ha a kiállításlátogató színházba is jár, biztos, hogy sohasem hagyja hidegen Zsótér Sándor rendezéseinek képzőművészeti alkotásként értékelhető látványvilága, illetve az a tény, hogy a Benedek Mari jelmezei és Ambrus Mária díszletei [ők az állandó munkatársak] olyan színpadképet hoznak létre, ami önállóan is megél: mintha a színpadi játékkal párhuzamosan újabb és újabb kompozíciókkal bombáznák az agyunkat: színházi nézőközönségként képfelismerő és értelmező énünk is bekapcsol, igaz, csak robotpilótaként. Másképp fogalmazva Ambrus Mária a kedvenc díszlettervezőnk.

Arról kérdeztük, miért lett építészként díszlettervező, hogyan dolgozik, miket szeret.

MUCSI Emese – TOPOR Tünde

# TITKOS RÁDIÓADÓ

## ÉPÍTÉSZET, AMI JÖN ÉS MEGY

A színházi díszlet „a néző tudatáig el sem jutó jelenlétével olyan, mint egy titkos rádióadó, amely fontos tartalmakat sugall a perifériális észlelésen keresztül” – írta Forgách András<sup>1</sup> és idézte őt nekünk Ambrus Mária építész, díszlettervező. Ez egyrészt nagyon is igaz, hiszen a színházban a díszlet valóban csak egy a sok „együttható” közül. Másrészt e megállapítást követően felmerül az a kérdés is, hogy vajon milyen folyamatok irányítják egy-egy ilyen aprólékosan végiggondolt produkcióban a figyelmet.

Az egyik lehetséges válasz az, hogy az észlelés mikéntje ebben a több érzékszervet és tudásterületet megmozgató, komplex helyzetben nézőnként változó. Ahogy egy múzeumi térben, úgy a színpadon is alapvetés, hogy minden hang, gesztus és tárgy – egy Szent Sebestyént idéző testmozdulat, egy műanyag pohárra cserélt kristálykehely, egy neonbagoly – jelentéssel bír. A hangsúlyok azonban színházlátogatónként eltérőek. A képzőművészeti alkotások befogadásához (és elemzéséhez) szokott tekintet gyakran a díszletelemekre fókuszál az értelmezés során. Az ilyen szemű nézőt a megelégedés különös melege önti el akkor, amikor képzőművészeti előképet, párhuzamot, esetleg „idézetet” sejt vagy észlel a színpadon.<sup>2</sup> Ambrus Mária és Zsótér Sándor közös produkciói után szinte mindig ilyen állapotban állunk föl a nézőtérrel.

• • •

<sup>1</sup> Forgách András: *A díszlet mint kép*. In: Gáspár Zsuzsa – Szalai Boglárka – Szikszai Gábor szerk.: *Díszlet – jelmez – Magyar scenográfia 1995-2005*. Göncöl Kiadó, Bp., 2005, 9–12. o.

<sup>2</sup> Korábbi lapszámunkban (*Artmagazin* 2012/1. 42–54. o.) már készült egy a fenti élményt részletesen kifejtő színházi körkép, amely különböző műsoron lévő darabok példáján mutatta meg, hogy „milyen szoros kölcsönhatásba került mára színház és képzőművészet.”



Jelenet a *Peer Gynt*ből, Krétakör Színház, 2005

© Fotó: Alpek Orsi





Ambrus Mária A bűvös vadászhoz készült díszletek között, 2015

Ambrus Mária építész, 1991 óta tervez színházi díszleteket Zsótér Sándor felkérésére az általa rendezett előadásokhoz. 1977-ben kapott építészdiplomát a Budapesti Műszaki Egyetem Építésmérnöki Karán, 1978–81 között végezte a Mesteriskolát az IPARTERV szocialista tervezővállalat dolgozójaként, ahol mestere Reimholz Péter építész-belsőépítész volt. „A posztgraduális képzés befejezése után – mesterem szavát idézem: »vállaltszerűtlen« minősítéssel gyakorlatilag kizártak az építészeti tervezés birodalmából, vagyis a saját tervezési munkát, mint adományt nem kaptam meg. Tanácsolták, hogy vegyek részt a Parlament felújítási munkáiban, de a Parlament sohasem tetszett nekem. Állást és kiutat kerestem. Léteztek független tendenciák a világban, például az építészeti rajz felértékelődése, ami a korabeli szovjet »papírépítészeti« munkáiban csúcspontot ért el – papír, ceruza és lél-

ek szabadon és ingyen érvényesülhetett. 1983-ban, az Architectural Design című angol építészeti lapban babaház pályázati kiírást találtam.

A részben nyilvános, részben meghívásos pályázat »építész tervezte« babaházra vonatkozott. Első ütemben tervet kellett küldeni, majd a kiválasztott terveket, kivitelezett állapotban. Nagy lelkesedéssel készítettem vázlatot és a faházat úgy, hogy az hasonlítson az akkori Magyarország építési szokásaira.

Pályájának következő helyszíne a BUVÁTI. Ez évtizedekig a főváros tervezővállalata volt. Itt egyetlen, meg nem épült foghíjbeépítési feladat kivételével régi épületek felújításával, jobb esetben átalakításával foglalkozott.

„Szerettem a múlttal rendelkező épületeket, érdekelt az anyagok romlása, rétegződése, lerakódása. Egy álmennyezet kibontása után korábban elzárt terek nyíltak ki. 1983–1999 között dolgoztam ott, a BUVÁTI

felszámolásáig. Az 1991-ben kezdődött díszlettervezéssel jól megfért ez a munka.”

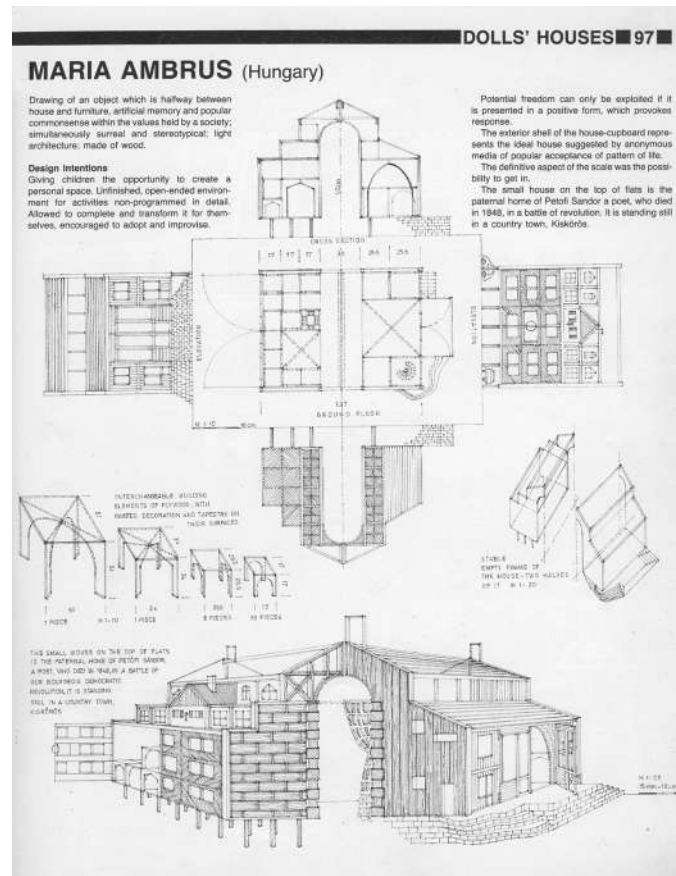
Zsótér Sándort közös barátjuk, a díszlettervező Menczel Róbert által ismerte meg, amikor Zsótér és Menczel együtt dolgozott Zalaegerszegen Ruszt Józseffel, a Hevesi Sándor Színház alapítójával és akkori igazgató-főrendezőjével.

„Menczel Robit még iskolaéveimből ismertem. Ő díszlettervezésre adta magát mint belsőépítész. Egy-egy tervleadásnál közösen segítettünk az utolsó éjszakákon, volt alkalmam arra is, hogy az építészeti »örökkévalóságot« összevesszem a díszlet múlandó voltával. Zsótér emlékeim szerint munka közben megjegyezte, ha egyszer rendezni fog, tervezzek neki díszletet. Ő erre nem emlékszik, de így lett.

Az elejétől kezdve azt képzeltem, hogy a színdarab képes megtestesülni különböző anyagok és/vagy térbeli formák segítségével, és ebben a megtestesülésben megtörténhet az előadás. Természetesen az anyagnak



Forrás: *Architectural Design* 53, 1983/3-4, 97-99. oldal



sokféle tulajdonsága van, szerkezeté lehet vagy kell alakítani, lehet szilárd, légnemű vagy épp hiányozhat is. Mindez szorosan összefügg a képzőművészettel. Annyi szemlélyeset elárulhatok, hogy első munkám, A kaktusz virága című zenés színmű (Barillet-Grédy) tervezésekor, a mai MOME

könyvtárban – még a huszadik században – szemellenzős lóként, gondolkodás nélkül a huszadik század polcaihoz mentem. Öszinte és minden befolyástól mentes lelkesedést már kora gyerekkoromban is a korai 60-as évek lakóépületei váltottak ki belőlem. Tetszett a színesség, a hangsúlyozott vázszerkezet látványa. Általában feljűk vettem az utat az iskolából. Korábbi, de éppúgy csodált épületemlék a Pontház a Duna-parton. Szerettem a díszített épületeket is, a Lechner Ödön-féle Postatakarékpénztárt a 15-ös buszról figyeltem rendszeresen. A képzőművészettel később ismerkedtem. Nem annyira a képek nyűgöztek le, hanem a valóságábrázolástól való elrugaszkodás ténye. Később nagy élmény volt a pop-art, szerencsésen találkoztam vele 1970-ben a londoni Hayward Galleryben rendezett átfogó, összegző kiállításon. Ez volt az első meghatározó kiállításélményem. Hasonló súlyú – bár az előzőt nem múlta fölül – ugyanitt a 2009-es Psycho Buildings című kiállítás. Az utóbbi évek emlékeztető budapesti kiállításai pedig a következők: Pauer Gyula életmű-kiállí-

tás, Mi a magyar?, A Lipcse-jelenség, Bukta Imre. Sajnos kevesebb jó kiállítást láttok a mai magyar képzőművészekről, mint amennyit láthatnék, a Velencei Biennálét viszonylag rendszeresen megnézem. Kedvenc folyóiratom a Domus, sokoldalú és szép. Építésként is alapvető volt számomra, hogy a tervezés közben folyóiratokat, könyveket néztek, és hogy a mások fejében megszületett képek segítségével hívjam elő a saját képeimet. Előfordult egy építészpályázatnál, hogy évek, sőt évtizedek teltek el, mire rájöttem, hogy a terv vezérmotívuma egy amerikai építész, Bruce Goff egyik villájának fejembe vésődött emléke volt. De visszatérve a könyvtári polcokhoz: vakon hittem, hogy a huszadik század képzőművészete megszabadulva az ábrázolás kényszerétől, a maga rengeteg eszközével mindent meg tud mutatni. Azóta is vakon hiszem? Igen.



Fő utca és a Bem rakpart között épült „pont-ház” a Vitéz utcánál, a mai Nagy Imre tér felől nézve

## A díszlettervező munkaemlékei a régi és közelmúltból

### Egy anya története

Egyszer volt, hol nem volt – időből kiszakított mese, a Halál elragadja „egy anya” gyermekét a házukból. Az anya keresésére indul, allegorikus alakokkal találkozik, próbál segítséget, útbaigazítást szerezni, de mindenki kér valamit cserébe. Az Éjszaka a lelkét, a Csipkebokor a vérét, a Tó a szemét, a Halál kertésze a haját kéri. Végül a Halál kertészetében választásra kényszerül fia szép és csúnya jövője között, sohasem tudjuk meg, mit választ, a Halál mindenestre elviszi fiát „tán jobb vidékre”. Az eredeti meséből Beney Zsuzsa költőnő önéletrajzi elemekkel átszőtt szövegkötvet írt. A *Téli utazáshoz* hasonlóan a zene, a mese és költészet együttműködésére alapvetően köznap hely látszott jónak, a rendező emeletes házra vágyott, egy házban laknak az allegóriák, és a kis színpadon a lakásokban lehet találkozni velük. Az anya háza, ahonnan indul és ahová vissza-visszatér, kicsit ferdébb, különös, önálló része a kettévágott háznak. A tapéták, burkolatok, ablakok-ajtók, élelsruőre készített házrészecskék. A lakók kb. 1,6–2 négyzetméter területen mozoghatnak – kell is mozogniuk, hiszen folyamatosan a színen vannak, ha éppen nem énekelnek is. A koreográfus és táncművész Ladányi Andrea meglátva élete legkisebb díszletét így szól: „vigyázállásban gondolkodni kezdtem”, az előadás tanúsága szerint elég sok minden eszébe jutott, az allegóriák egy helyben ülve-állva-térdelve bravúros mozgássorokkal keltik életre magukat.

**Fekete Gyula – Beney Zsuzsa, H. C. Andersen nyomán:**

*Egy anya története* (bemutató: 2015. június 12., a Budapesti Operettszínház produkciója; Miskolci Nemzeti Színház, Miskolc)

**Előadás-időpontok:**

**Zeneakadémia, Solti Terem, Budapest**

**november 5. (csütörtök) 19.00**

**november 6. (péntek) 19.00**



© Fotó: Éder Vera

### Leánder és Lenszirom

Tartottam a gyerekközönségtől. Ahogy felnőttektől elvárom, hogy a látott dolgok lenyűgözzék, elgondolkodtassák, úgy a gyerekek tőlünk kívánhatnak sokat, nagyobb a felelősség. Szigorúbb és pontosabb ítélezőknek érzem őket. Egyértelmű dolgokat várnak, viszont vizuális kötöttségek nélkül, szabadabb szemmel. A gyerekek színes és változékony és szórakoztató dolog kell – ez közhely, de igaz. A színpad lehetőségei egyszerűsítették a tervezést, csak függőleges síkban mozgó díszletekkel dolgozhattunk. Mindenáron kerülni akartam a gyerekdesign gyakori hibáit, a cukorszíneket, a lendületes foltformákat, a cakkos-pöttyös-fodoros mintákat, általában a – meglátásom szerint – szabados „mindent lehet” megközelítést. A Disney-iskola korai éveiről szóló vándorkiállítás katalógusában találtam igazán találékony, gyerekek fantáziájához méltó képeket. Egy nagy fekete téglalappal állok szemben, előttem az Erkel Színház nézőtere. Sík képek változtatására volt lehetőségünk a színpad különböző mélységeiben. Fontos volt, hogy semmi se szoruljon hátra, hogy ne tátongjon elől üres tér, ezért a képek együttes működtetésére volt szükség, átlátásokra és átvilágíthatóságra a síkok között, hogy ugyanaz a kép más összefüggésben mást jelentsen.

**Tallér Zsófia – Szöllősi Barnabás – Szilágyi Andor: *Leánder és Lenszirom*** (bemutató: 2015. április 11., Erkel Színház, Budapest)  
**Legközelebb 2016 januárjában**



© Fotó: Nagy Attila



## A bűvös vadász

Az opera műfaja számomra igen nagy tekintélyű, szerintem ez a zenei képzettség hiányából és valami összetett elfogultságból ered. Hallani nagyon szeretem, tervezni hozzá nehéz. *A bűvös vadász* innen-onnan félig ismert dallamai a teljes operát hallva egy építkezés képzetét keltették bennem. A zenei elemek építményszerűen kerültek egymásra, ok-következmény elv szerint épültek össze. Ezért vagy másért, egy mára rommá lett épületből képzett díszlet adott



© Foto: Csibi Szilvia

helyszínt az előadásnak. 1981-ben hegytetőn, történelmi emlékhelyen építette föl új kongresszusi központját a bolgár kommunista párt. Hét éven át óriási fizikai és szellemi erőfeszítéssel készült ez a panteon, amely 1990 óta gazdátlan. Üresen áll, a történelem átadta, a természet lassan átveszi a hatalmat belül is. A közelmúlt elhagyott eszméinek elhagyott helye mára a katasztrófaturizmus kedvelt célpontja. Még látszik a hatalmas, kb. 70 m átmérőjű, belül kb. 25 m magas gyűlésterem kör alakú terének falait díszítő figurális mozaikkek egy része. A tetőhéjazat lukas, télen megtelik hóval a terem, az álmennezet a padlón hever. Kultikus helynek szánták, a templomszerű ünnepélyes térforma és a falakat borító képek hitet erősíteni hivatottak. A romlás után megtestesült történelem és megrendítő tér. Mi köze a díszletnek a romhoz? Ami végül odakerült, az csillogó alumíniumtető, a mozaikok részben a megmaradt részekről, részben a tervekről rekonstruálódtak az Opera festőműterme által tökéletesre, semmi nyoma a romlásnak. A térfal félbevágott, hogy belássunk, a tető egész ugyan,

de erősen emelkedik, a lelátó nem fért el. Tulajdonképpen az építés célja jelenik meg, a későn összehozott vakhit-templom és gyűléshely. Formája és a faliképek embercsoportjai által a közösség szolidaritásának illúzióját sugallja. A nagy fej, a diktatúrák jellegzetes tekintélyábrázoló eszköze figyel. Ő Kuno, az Ősapa, a történet gerincét képező szokás alapítója, aki a szerencse és a véletlen kezébe adta emberek sorsát. A történetek azonosítható közelmúltba helyezése nem eszmei rokonságot keres, inkább a talált hely formai tulajdonságait próbálja újra hasznosítani. A forma mögött azért meghúzódik a tartalom, hiszen a „népopera” – ahogy Kind, a szövegkönyv írója nevezte – végén mindenki szembefordul a tekintélyuralommal. „FELEJTSD EL A MÚLTAD” – ezt a mondatot festette egy kései látogató a bejárat fölé.

**Carl Maria von Weber: *A bűvös vadász***  
(2014. december 14., Magyar Állami Operaház, Erkel Színház, Budapest)  
Legközelebb 2016 áprilisában

## Orpheusz és Eurüdiké

Veszély-megmenekülés-boldogság-halál-síratás-temetés-indulás a holtak birodalmába-remény-kudarck-halál. Címszavakban az Orpheusz-történet. A színpadon újkori romok; egy lakatlan hétvégi ház ablak-ajtó nélkül, valamikori élet nyomaival, és egy vonattal együtt kettétört vasúti híd. A tárgyak elszenvedett torzulásaikkal a fekete körfüggöny előtt baljóslatú, utópisztikus tájat képeztek. Nem tudjuk, mi történt itt és mi történhet még. Minden, amit látunk, gyönyörű ragyogó színű vagy finoman árnyaltan színes. Színes roncsok csoportjából álló szerencsétlenség-kép. A ház kicsit nagyobb, a vasút kicsit kisebb az életben megszokottnál. Az emberek egyenként vagy csoportokban lepik el a tájat, mozgásba hozzák a tárgyakat, amelyek általuk a furcsa történet szereplőivé válnak. A két tárgy képe Ulif Puder német festőművész két festményén jelent meg – vagyis az ő fejében születtek. A színpadon térbeli, teherbíró, mozgó elemekké váltak, több oldalról láthatjuk őket, emberekkel benépesítve. Ulif Puder festményeivel a Műcsarnokban, *A Lipcse-jelenség* című kiállításon találkoztam 2008-ban, már akkor a fejemben járt a Haydn-opera mint feladat. A tervek megvalósítása közben kértük a művész hozzájárulását a *Vorgarten* és a *Gartenbau* című, 2007-ben készült festmények „tárgyasításához”.

**Franz Joseph Haydn: *Orpheusz és Eurüdiké, avagy a filozófus lelke*** (bemutató: 2009. március 29., Magyar Állami Operaház, Budapest)



© Foto: Eder Vera

Észak-Norvégia: baljós környék, halmozottan hátrányos helyzet (az északi-tengeri olaj előtti időkből), hideg, sötét, járhatatlan, elvagyódás jobb vidékre-körút a világban?



© Fotó: Eöri Szabó Zsolt

## Brand

A Nemzeti Kaszás Attila Termében a helyszín földrajzi értelemben végig ugyanaz, a fjord és szorosan vett környéke, sokszor hangzik el szavakban, hogy zord, szigorú, életnek nem nagyon kedvező környék, bár szépségéről, szelleméről is sok szó esik. A magam részéről kézenfekvőnek, sőt kötelezőnek látszott megjelenítése. Először közvetlen ábrázolással próbálkoztam, makett-hegy hóval, házakkal. Utána következett a hideg, a jég, a hegyek elvontabb közelítése, vaslejtő, plexiház, mindez egy hangstúdió-nak épült, nagy üvegfallal rendelkező teremben. Az utolsó, két-ségbeesett pillanat rendezői elhatározása: IKEA. Előregyártott életstílus globális szállítója. Ilyesminek Brand körül nyoma sincs. Mégis, él a terem adta lehetőségekkel, ablak-erkély használatával, a bútorok a próbák kezdetétől rendelkezésre álltak, csoportjaik elhitettek lakásbelsőt, közteret, falut. A megvalósult előadás bizonyította: a színészek játéka, az elhangzó szöveg többet elevenít meg, mint valami képi ábrázolás – vagyis az adott esetben inkább gátja lett volna az előadásnak egy kicsinyített vagy stilizált hegy. És az IKEA személyében mégiscsak konceptuálisan ott van Észak-Európa.

**Henrik Ibsen: *Brand* (bemutató: 2015. február 22., Nemzeti Színház, Kaszás Attila Terem, Budapest)**  
**Előadás-időpontok: október 24. (szombat) 19.30; október 25. (vasárnap) 19.30; november 28. (szombat) 19.30; november 29. (vasárnap) 19.30**



© Fotó: Eöri Szabó Zsolt

## Peer Gynt

Helyszín: a régi Arizona, a Thália Színház régi stúdiója, az Arizona mulató hűlt helye. A nagy múltú, európai hírű mulatónak nyoma sem volt a mai Arizona színházban, a felújítás előtt is csak a pince földmáján lehetett befoltozott lukak helyét látni – ezeken át működött a régi emelkedő-süllyedő forgószínpad, a maga nemében akkor gépészeti csoda. Ami ma is látszik: a szerkezeti falak, földemek, a T alakú tér, a nagyobbik terem a közönség, a kisebbik a zenekar számára. Egy korábbi előadáshoz javasolta Zsótér Sándor a hűlt hely megidézését, ami két év múlva, a *Peer Gynt*-előadásban megtörtént. Voltak kí-

sérletek a fél világon át játszódó történet helyszíneinek ábrázolására a kicsi stúdió-teremben, végül a mulató három fontos eleme állt elő újra: a forgószínpad, a zenekar lépcsője és a csillár. A helyszín-elemeket a krétakörös színészek testükkel, mozdulatokkal idézték föl, felhasználva a mulató műsorfüzet-képeit. A színpad forgása, a csillár működése velük együtt sokszor átsegítette az eseményeket egyik földrészről a másikra.

**Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (bemutató: 2005. október 14., Krétakör Színház, Thália Régi Stúdió, Budapest)**



© Fotó: Alpek Orsi





© Fotó: Székely Zsuzsa

## Téli utazás

Önéletrajzi elemekből álló mű. Csapongó, töredékes gondolatfolyam. A Schubert-dalciklus szövegének minden sora szétszórva a szövegben. Beszéd, vers, féleségek hangzanak el, konkrét és végletesen absztrakt tárgyúak. Bankügyletek, gyerekablás, internetes párkeresés, külön fejezetek a szerző szüleinek, az idő megragadása kézzel, az elmúlásé szintén kézzel – mindez nyelvi attrakciókon keresztül. A szöveg értelemmel még olvasva is nehezen követhető, hallgatva a szavakból összeálló dallam mégis elragad, hiszen aki mondja, érti és el akarja juttatni a közönséghez. Az előadás nemrég még látható volt a Vígyszínház házi színpadán, márciusban utoljára. A díszlet próbálta követni a köznapis és földöntúli elemek egymás mellett létezését. Egy alpesi nyaraló típusház (kb. 1970) a maga idejében népszerű magyarországi változata, tengely körül forgatva, otthonos és különös tárgyak keverékével berendezve. Tél, utazás, lakás, hely, ahonnan el lehet menni és ahol lehet létezni.

**Elfriede Jelinek: Téli utazás (bemutató: 2014. január 4., Vígyszínház, Budapest)**



© Fotó: Kancz Zsuzsa

## Vágyvillamos

A díszlet a Rákóczi út 21. alatti épület tetőtéri gázüzemű kazánházából akkora rész, amekkora a Radnóti Színház színpadán elfér. Az Uránia mozi és a Színház- és Filmművészeti Egyetem működik a házban. Zsótér Sándor találta a helyet egy vizsga alkalmával. A kazánházat szigorú előírások alapján gondosan megtervezte valaki kb. 35 éve,

robbanófelülettel, titokzatos vezetékekkel, kéményekkel, zsalus szellőzőkkel, déli tájolással. Az életben a tetők fölött messzire ellátni, a színészeknek a sötét nézőtér jutott a végtelen ég helyett. A szereplők élete ezen a nem lakás célú helyen zajlik. Van kint-bent, fönt-lent, van áttetsző felület és átlátszó. Hiperrealista másolat, az én érdemem annyi,

hogy szétszedhető-összeszerelhető volta ellenére igazán egy kivágott épületdarab benyomását kelti.

**Tennessee Williams: Vágyvillamos (bemutató: 2011. október 16., Radnóti Miklós Színház, Budapest)**

**Előadás-időpontok:**  
október 20. (kedd) 19.00  
november 11. (szerda) 19.00

## Mi történt azután, hogy Nóra elhagyta férjét...

Itt a díszlet némi kitérő után a Magyar Rádió egyik stúdiójának másolata lett. Zsótér Sándor néhányszor adott ott interjút, és megszerette a stúdioszobákat. Nem csoda, mikor én is bejutottam a stúdiókba, elképedtem a sok kicsi, hasonló anyagokból azonos funkcióra kialakított lyuk láttán – ahány lyuk, annyiféle változata ugyanannak a burkolóanyagoknak, lámpának, hangszigetelési vagy hangképzési trükknek. A korai 60-as, késői 50-es években készülhettek, máig állják a sarat, szívem szerint műemlékként becsülném őket. A díszletnél nem volt elég a stúdió élethű másolata, meg is kellett mozdulniuk a falaknak, kb. tízszer, a jelenetváltásoknál. A mozgások többé-kevésbé szépen lebonyolódtak, a közönség nem nagyon örült, úgy érezte, mindig új feladatot kap. A díszlet szoborként kezdett viselkedni, az újabb és újabb térformák más-más tartalmakhoz kötődtek. Különös lemásolni egy valóságos tér belső héját, a burkolatot. Ami tervezési invenció annak idején belekerült, abból a burkolólap, a rengeteg takaróléc megmaradt, az arányok lemásolhatók (az MTVA adományaként eredeti maradék akusztikus



© Fotó: Éder Vera

kus lemezt és stúdióberendezést tudtunk felhasználni, ez a hitelességet erősítette). A mozgatás persze szükségessé tett guruló szerkezeteket, mindig láthatóvá váltak a falak hátsó szerkezetei is. Hála a kivitelező korrekt munkájának (Míves Kft.) a műfalak és műlépcsők eleje-háta

is szépen sikerült. Más kérdés: segített-e mindez annak, aki dolgozott benne és annak, aki nézte.

**Elfriede Jelinek: *Mi történt azután, hogy Nóra elhagyta a férjét, vagy a társaságok támaszai*** (bemutató: 2012. január 7., Örkény István Színház, Budapest)

„Te, mama, emlékszel ez milyen szoba? ...a gyerek!” – mondja a hosszú távollét után hazaérkező Ranyevszkaja földbirtokosnőnek Ánya nevű lánya. Aki itt nőtt föl, rengeteg emléket talál. Tárgyakat, amelyekkel visszaúszhat a múltba a jelen fenyegetései elől. Hogy néz ki egy ilyen szoba? Minden szoba így hat arra az emberre, aki benne nőtt föl. De milyen az a szoba, amelyik mindenki számára azt jelenti, amiről a szereplők beszélnek? Közös nevező, két-százötven ember hajdani gyerekszobája. Régies? Kopott? Az emlékek megszépítik? A színpadon áll egy kb. életnagyságú pál-

mafa, egy két méter magas macskafej és egy kb. dívány nagyságú mobiltelefon. Három egymással semmilyen kapcsolatba nem hozható mondjuk szobor. A maguk módján részt vesznek a játékban – a fa mászható, a telefonon ülnek, a macskába be lehet menni. A szándék: szobafalak és bútorok helyett határozott jelentésű tárgyak mint néma szereplők, egy bizonytalan világ biztos összeomlásának tanúi. A táj: ezüsthóliából kivágott pálmafa alakú lukak, a jövő megnyugtató bizonyossága. Miért pont ezek? A pálmafa a máshová vágyakozás, a telefon a távolság legyőzése, a macska a titok, a meséből kölcsönvett eszköz pedig a nagyítás. Nem derült ki, hogy ez a, mondjuk a megszokottól eltérő környezet segített-e a szereplőknek és a nézőknek – a szereplők inkább csak a fizikai lehetőséget próbálták kihasználni, lehet, hogy a nézők kevesebbet hallottak a beszélő tárgyak miatt?

**Anton Pavlovics Csehov: *Meggyeskert*** (bemutató: 2013. október 12., Örkény István Színház, Budapest)

## Meggyeskert



© Fotó: Éder Vera

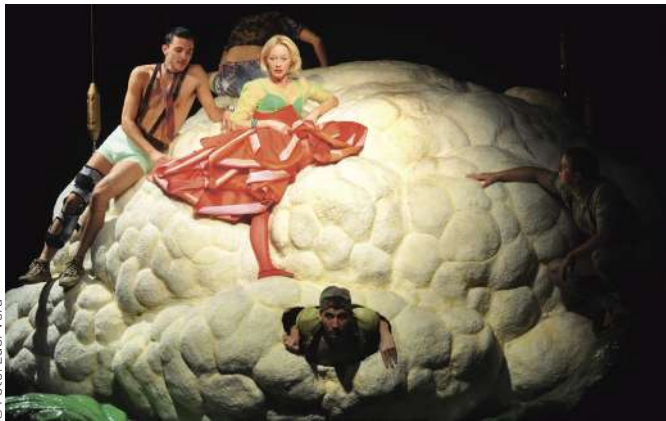


© Fotó: Éder Vera



## Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése

A szerző egyik kedves témája a kapitalizmus hajnala. A szövevényes érdekcsoportok harcát, emberek viselkedésformáit, a vezető kiválasztódását egy mesebeli üzetág, a karfioltröszt működésén keresztül közelíti meg. Megjelenik az egész karfioltermelő-forgalmazó-fogyasztó láncolat,



© Fotó: Éder Vera

amely a karfiolból „szent ügyet” csinál. Kézenfekvőnek tűnt, hogy ez megjelenjen a színpadon, annál is inkább, mert korábban, egy főiskolai előadásban a darab minden kép és tárgy nélkül, Eadweard Muybridge mozgásfotói életre keltésével került színre. Azt, hogy hány karfiol, mekkora, piacon vagy más összefüggésben, még nem tudtam. Ekkor kaptam Zsótér Sándortól egy közép nagyságú karfiolt ajándékba azzal, hogy ez legyen felnagyítva akkorára, amekkora a színpadon elfér. Ezután következett a miből és hogy mit kellene tudnia. Az Örkény Színház színpadának tulajdonságai – gyűrűs forgószínpad, ponthúzó rendszer – nagyon jó feltételeket jelentettek a nagy karfiol működéséhez. A miből kérdésre sok lehetséges válasz nem volt, szétszedhető, mászható, belül üres karfiol-szobor csak üvegszálas poliészterből állítható elő. Ez egy nagyon

sok fázisból álló művelet, kockázatokkal. A végleges méretű karfiolt hungarocellból faragták ki úgy, hogy belül üreges. Különböző felületkezelési eljárások után több rétegben kell üvegszövetet és műgyantát felhordani, a részhéjakat összekapcsoló vaselemeket beépíteni, utána következhet a külső héj, a színezés. És amikor ez a hősiesnek mondható munka elkészült, ott a kulcskérdés, hogyan viszonyulnak a színművészek a játékszerhez. Volt, aki élvezte, hogy egy nagyított növényen játszik, vagyis játékmódja tudomásul vette, hogy hol van, együttműködött vele. Volt, akinek mindegy, volt, aki utálta a fizikai nehézségek miatt vagy egyszerűen nem vette tudomásul.

**Bertolt Brecht: Arturo Ui feltartóztatható felemelkedése (bemutató: 2009. október 3., Örkény István Színház, Budapest)**

## Selyemcipő

Katolikus költő a katolikus Egerben, amikor még az egri Gárdonyi Géza Színház vállalkozó szellemű volt és megkísérelt valami nehezet. A történet látszólag egyszerű, a házasságából kilépő Dona Prouheze száműzetése és büntetése Don Rodrigo iránti szenvedélyes és kilátástalan szerelme miatt. Mindez több évtizeden át, négy kontinenst érintve játszódik. A szerző szerint világdráma, helyszíne az egész világ, a teljes mű előadása kb. 11 órát venne igénybe, és a színpadi mű nem felvonásokra, hanem napokra tagolt: négy napból áll, mindegyik nap cselekménye több évet fog át. A díszlettervezés kezdetén a színmű első kiadását illusztráló José Maria Sert katalán festő örökletes murális művei közül a *Négy évszak* című sorozatot nézegettük, amelyet 1919-ben festett a Rotschild család chantillybeli kastélyának egyik termébe. Az évszakokhoz kontinensek tartoztak, Ázsia tavasz, Afrika nyár, Európa ősz, Amerika tél. A különös jelenetekkel és tárgyakkal teli freskók rokonságot mutattak az egyszerre csapongó és elmélkedő művel. Hamar kiderült, hogy háttérnél többet nem jelentenének az előadás számára. Olyasmire volt szükség, ami változékony, játék-lehetőséget ad, tartalmilag köze van a műhöz és képes végigkísérni az előadást. Végül egy „egy eurós” boltból

származó ajándék, egy marék rózsafüzér lett a megváltó ötlet – Zsótér Sándor ajándékából az ő ötlete – rózsafüzér függöny. Csillogó, katolikus, egyszerre puha és rideg tárgy, az emberrel sokféle fizikai helyzetet képes fölvenni, színpadgépezettel mozgatható. Szükség volt házszerű belső térre, ami összefüggésbe kerül a függönnyel és egyben annak kontrasztját is jelenti. Kézenfekvő megoldás volt a hajókonténer, amit éppencsak elbirt a díszlettartó Don Rodrigóval együtt. Mint mindig, ha ipari terméket szeretnénk megvásárolni, most is felmerült, hogy díszlet-konténert gyártson a műhely, végül ezt sikerült kivédeni. A konténer égből lógva, földön gurulva, nyitva-zárva követni tudta a helyszíneket. Az utolsó felvonás tenger képe a színpad összes díszlettartóján zajlott; a szereplők a tartózsínórokba kapaszkodva hősiesen imbolyogtak a vízszintes csöveken. A két fő elem addigra kimerült, a tengeren hanyóráshoz a rendező a díszlet helyett a színpadi gépezethez fordult. Az egri díszletkészítők és -építők sokat és türelmes szeretettel küzdöttek a kb. 7000 fűzérből álló függönnyel.

**Paul Claudel: Selyemcipő (bemutató: 2010. október 8., Gárdonyi Géza Színház, Eger)**



© Fotó: Dömök Dániel



## A kaktusz virága

Első díszletként tetszett, hogy könnyű (kilóra is), hogy nem kell éveket dolgozni, mire meglátom, nem kell mindent megmagyarázni és érvekkel támogatni, van helye a szépségnek, ami egy épületnél többnyire luxus. A mű különösebb elmélyülésre nem indított, elsősorban látványosságot és színességet próbáltam elérni. Először találkoztam a mester-séges fény lehetőségeivel. Szép élmény máig, hogy odaengedtek a világítási pulthoz, és saját kezemmel színezhettem át a festett díszletet. A világosítók hal-kan megjegyezték: erre a díszletre giccs-adót kellene kivetni. A mellékelt képen látható: itt a díszlet a cím illusztrálása, nagy szivárványszínű virág félbevágva, alatta bútorok jelentik a helyszíneket. Van még néhány festett növény kulissza, és a világítás tényleg segített eltüntetni és előhozni dolgokat. Előképe a Rádió

City Hall (New York) belső képe volt, a *Delirious New York* című könyvben láttam, szép, nagy, látványos, optimista napfelkelte, a happy end előlege, átfogó színpadkép. Amint a mellékelt kép is mutatja, ehhez képest ami lett belőle, szármalasan kicsi alkotmány rongyból-vasból, de mindennek ellenére: máig köszönet a kivitelezőknek, akikkel akkor találkoztam először. A mindenkori díszletgyártó szakemberek, akik ahány tervező, annyiféle feladattal akadnak össze, szinte havonként; fölülnek egy hullámvásútra, ami kéri a szeretetüket, a találékonyságukat, hogy megcsináljanak valamit jól, ami rövid ünneplés után a semmi felé távozik.

**Pierre Barillet – Jean Pierre Grédy:**  
**A kaktusz virága** (bemutató: 1991.  
szeptember 18., Mórincz Zsigmond  
Színház, Nyíregyháza)

**BUDAPESTI OPERETTSZÍNHÁZ**  
MŰVÉSZETI VEZETŐ: KERO®

**FEKETE GYULA**  
**EGY ANYA TÖRTÉNETE**  
egyfelvonásos  
kisopera

Hans Christián Andersen  
meséje nyomán  
Libretto: Beney Zsuzsa  
Vezényel: Balassa Krisztián

Szereplők:  
Dolhai Attila  
Frankó Tünde  
Langer Soma  
Nádasi Veronika  
Lukács Anita  
Blazsó Domonkos

Díszlet: Ambrus Mária  
Jelmez: Benedek Mária  
Koreográfus: Ladányi Andrea  
Rendező: Zsótér Sándor

Bemutató: 2015. november 5.,  
Zeneakadémia, Solti György Kamaraterem

Superbratids OPERETT.HU f OPERETTSZINHÁZ MB MAGYAR BRÁNDOK



*„Kialakítani realista módszerrel a szocialista tartalmú, korszerű, nemzeti formájú új magyar képzőművészetet”<sup>1</sup>*

ZOMBORI Mónika

# STÚDIÓ KIÁLLÍTÁSOK A KORABELI DOKUMENTUMOK TÜKRÉBEN

## 1. RÉSZ: A HATVANAS ÉVEK

Háromrészes sorozatban a Fialat Képzőművészek Stúdiója hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évekbeli reprezentatív éves kiállításainak története kerül áttekintésre elsősorban a korabeli kiadványokra és sajtómegjelenésekre támaszkodva. Minden részben egy-egy évtized olyan aspektusaira felhíva a figyelmet, melyek mai perspektívából nézve érdekesek lehetnek. A Stúdió a hivatalos intézményrendszer részeként művészetpolitikai szervezatként jött létre – az első, 1958-as éves kiállítás katalógusának előszavában világosan deklarálták a konzervatív pártállami hozzáállást: „Ne várjanak tőlünk valamiféle »avantgardista« programot”<sup>2</sup>. Azonban az alapítók szándékával összeütközésbe került idővel „a fiataloknál szokásos felfokozott életérzés” [D. Fehér Zsuzsa], és a feszegetés hatására olykor tágult a kultúrpolitikai tűréshatár, máskor viszont adminisztratív eszközökhöz nyúlva cenzurális megkötéseket alkalmazott a hivatali apparátus – következnek a hatvanas évek.

A Fialat Képzőművészek Stúdiója 1958-ban alakult a művészek gazdasági szervezete-ként működő Képzőművészeti Alap ifjúsági tagozataként. Az '56-os forradalom leverése utáni újjászervezések és központosítások közepette Szilárd György, az Alap igazgatója és Csanády András, az 1954-ben létrehozott Fialat Képzőművészek Alkotóközsége egyik irányítója tárgyalásának eredményeképp született meg a Stúdió. Az Alap kezdetben igyekezett minél inkább függő helyzetben tartani a Stúdiót, amely anyagilag egyáltalán nem volt autonóm, és az operatív munka is folyamatos ellenőr-

zés és kontroll alatt működött. A gyakorlati ügyintézés a kinevezett titkár, Bolgár Kálmán művészettörténész feladata volt, a szakmai működést pedig hétfős vezetőség koordinálta. Az első néhány évben a vezetőségben olyan művészek vállaltak szerepet, mint Vecsési Sándor, Szurcsik János, Patay László, Gerzson Pál, illetve az elnökként is tevékenykedő Ridovics László vagy Konyorcsik János. Bár az ő művészeti felfogásuk rányomta bélyegét a Stúdió első korszakára, a tényekhez tartozik, hogy Kondor Béla vagy később Lakner László is tagja volt a szervezetnek.

A Stúdió célja a főiskoláról kikerülő fiatalok pályára állítása volt. Azonban amellet, hogy ösztöndíjakat, műteremhasználatot, pályázati és kiállítási lehetőségeket nyújtott, az ifjú művészeket ideológiailag is összefogó szervezatként definiálta magát. A reprezentatív helyszíneken – legtöbbször az Ernst Múzeumban – megvalósuló éves kiállításokon való szereplés volt a tagok számára a Stúdió nyújtotta lehetőségek közül az egyik legvonzóbb. Bár erre minden tag beadhatott munkákat, a kiállítási anyagot hivatalos zsűri válogatta.

Az első éves kiállításra már az alapítást követő fél éven belül sor került, 1958 szeptemberében nyílt meg a Makrisz Agamemnon által rendezett tárlat. Az *Esti Hírlap*ban megjelent cikkből tudjuk, hogy bár induláskor több mint 200 művészt edemesítettek a Stúdió tagságra, „de a kiállítás példásan szigorú zsűrizése révén csak mintegy száz fiatal művét láthatjuk a tárlaton”<sup>3</sup>. A zsűriben a képzőművészeti élet olyan nagy hatalmú figurái foglaltak helyet, mint Aradi Nóra, Barcsay Jenő, Domanovszky Endre, Mikus Sándor vagy a kiállítást megnyitó Pogány Ö. Gábor, a Magyar Nemzeti Galéria igazgatója. A kiállításához 44 oldalas fekete-fehér katalógus készült, melyben a művek jegyzékén és néhány reprodukción túl programadó előszó is található – ez utóbbi leszögezi, elejét véve az esetleges támadásoknak, hogy a fiatal kiállítók: „rutint, tapasztalatot koruknál fogva nem szerezhettek, sőt a bizonytalankodó művelődéspolitikai és oktatási hiányosságai folytán itt-ott hézagok az elméleti és művészeti felkészültsége is néhányuknak.”<sup>4</sup> A Stúdió e felkészületlenség ellen a kezdetektől tenni akart. A kiállítást társprogramok kísérték: fiatal íróknak irodalmi estet szerveztek, színészek verseket mondtak, az esteken fiatal zenészek is közreműködtek, illetve a zárás előtt két nappal közönségankétot rendeztek. Ez utóbbi célja az volt, hogy még a kiállítás bezárása előtt vita alakuljon ki a fiatal művészek munkáiról. Az ankétot dr. Ujvári Béla művészettörténész tartott bevezető előadást, aki tagja volt a kiállítás zsűrijének is. A legérdekesebb felszólalás az akkor 27 éves Bencsik Istvántól (a későbbi Stúdió-elnöktől) jött, aki az epigonizmus vádjára reagálva azt mondta, hogy: „amikor azonban arra gondolok,

ami néhány évvel ezelőtt volt, amikor az a nyomasztó uniformizálási törekvés volt – amiről azt hiszem, mindnyájan tudunk, akkor örülnünk kell annak, amit itt látunk.”<sup>5</sup> Majd a szocialista realizmusra hivatkozva kifejtette az egyébként nem kiállító Bencsik, hogy formalistának tartja a kiállítók jó részét, mivel az, aki eddig a dogma szerint festett, most képtelen ilyen gyorsan váltani, így egyéni hang helyett inkább Picasso vagy Domanovszky stílusában fest. A többiek féltek ilyen határozottan kimondani, mit is gondolnak, túl közel volt ekkor még a megtorlások időszaka, így nem tudtak felszabadultan vitázni.

Eleinte néhány éves kiállítás (neve ellenére) kimaradt, a második például csak 1960 legelején tudott megvalósulni, a Műcsarnok alkalmazottja, Bán Róbert-né Ritly Valéria rendezésében. A rendezőbizottságban rajta kívül még Makrisz Agamemnon és Bolgár Kálmán volt benne. Bolgár jegyzi a katalógus előszavát is, melyben az akkor két éve működő Stúdió belüli munkafolyamatokat ismerteti, illetve hogy milyen pályázatokkal segítette a Stúdió a művek létrejöttét, illetve hogyan folyt a vita arról, hogy mit és hogyan ábrázoljon egy-egy mű. Ennek a kiállításnak a vége előtt is rendeztek közönségankétot, ezúttal D. Fehér Zsuzsa művészettörténész vezetésével; a vitáról, melyre kb. 150 ember volt kíváncsi, az *Esti Hírlap* tudósított<sup>6</sup>. A kiállításához készült katalógus képanyagából jól látszik, hogy az egyik leggyakoribb téma ekkor a hétköznapi munkafolyamatok megörökítése volt. A katalógusból az is kiderül, hogy bár a Stúdió-tagok többsége munkás és paraszt származású volt, szervezett formában kerestek fel gyárat, hogy így nyerje-

Stúdió '64 katalóguscímlap, tervezte: Lakner László

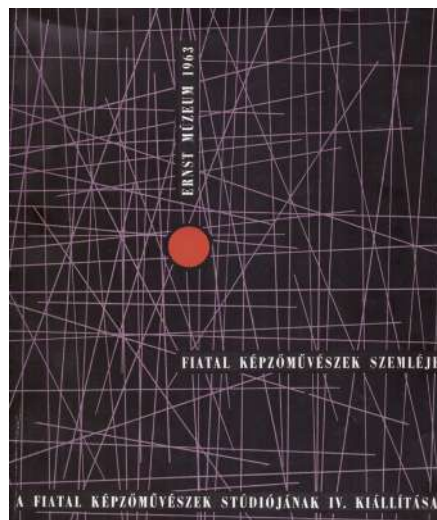


nek közvetlen inspirációt. Bolgár Kálmán az *Élet és Irodalomban* megjelent cikkében fejti ki, hogy a Stúdió: „nem általában támogatja a fiatal alkotók művészetét, hanem mint azt közgyűlése radikálisan meghatározta: a szocialista jellegű művészetet állítja tagjai elé követelményül.”<sup>7</sup> Hogy mennyire számított politikai eseménynek ekkoriban egy-egy Stúdió éves kiállítás, azt jól jelzi, hogy ezt Aradi Nóra, a Művelődési Minisztérium képzőművészeti osztályának vezetője nyitotta meg, és a napisajtóból kiderül, hogy a megnyitón olyan politikai tisztségviselők is részt vettek, mint az MSZMP Politikai Bizottságának és Központi Bizottságának tagjai, titkára, a Művelődésügyi Minisztérium, a Külügyminisztérium képviselői, illetve diplomáciai testületek tagjai is.

A harmadik kollektív seregszemlén, az 1961-es éves kiállításán furcsamód megjelenhetett néhány modernbb szemléletű mű is. A *Népszabadság* publicistája a következő fanyalgással ír Lakner László és Korga György műveiről: „Egyesek azonban a korszerűség, a modernség igényét félreértve egyes nyugati irányzatok üres és tartalmatlan technicizmusában keresik az újat.”<sup>8</sup> Egy másik sajtócikkből tudható,



Stúdió '58 katalóguscímlap



Stúdió '63 katalóguscímlap



hogy 600 munkát küldtek be a tárlatra, melyből a bírálóbizottság több mint 250-et választott a kiállításra. Arra a jogos kérdésünkre, hogy vajon miért maradtak bent ezek a problematikus művek, Bencze Gyula, a Magyar Képzőművészek Szövetségének főtárgyára (az *Élet és Irodalomban* leközölt) megnyitóbeszédében találjuk a választ, melyet érdemes hosszabban idézni: „A forma túlzott előtérbe állítása (...), abszolutizálása szükségszerűen az absztrakcionizmus ingoványába vezet. És a kiállításon erre is van példa, nem is egy. A zsűri alapos vita után döntött úgy, hogy helyet ad azoknak a törekvéseknek, amelyek egészen manifesztan Lakner, Korga, Kóka munkáiban, szalonképesebben Paizs, Bolgár, Garabuczi, Konstantin képeiben, rajzaiban jelentkeznek. Szeretném nyilvánosságra hozni, hogy csaknem egyöntetűen mélyen elutasító volt a vélemény munkásságukat illetően. Több képpel nem szerepelhetett Lakner, Korga és mások azért, mert anyaguk a legtaggabb értékelés alapján is nagyon rossznak bizonyult. De helyet kaptak azért, mert törekvéseikről, szándékaikról nyíltan szeretnénk vélekedni és erre itt is mód van.”<sup>9</sup> Az, hogy ez a vélemény ilyen egyenesen elhangozhatott, illetve publikálásra kerülhetett, azt jelzi, hogy komoly fenyegetésként élték meg az absztrakció előretörését. Ezt támasztja alá az a szintén a megnyitóbeszédből kiderülő tény is, hogy az el nem fogadott munkákról a Szövetség zsűrije nyilvános vitát rendezett.

A következő évi, 1962-es éves kiállítás elmaradt, a 1963-as pedig Fiatal Képzőművészek Szemléjeként valósult meg a KISZ szervezésében, amelyre nemcsak Stúdió-tagok, hanem minden 35 év alatti hivatásos művész beadhatott műveket. A *Magyar Nemzet*-ben megjelent cikk írója elégedetten konstatálta, hogy: „a kiállításra beküldött ezer alkotás közül mindössze egyetlenegy volt absztraktnak tekinthető.”<sup>10</sup> A kiállítást Baranyi Judit, a Műcsarnok alkalmazottja rendezte és Nádasdi József, a KISZ KB titkára nyitotta meg. Ebben az évben először a KISZ díjakat is osztott a kiállításon. Az első díjat Szurcsik János kapta, de díjazott volt még Kokas Ignác, Vecsési Sándor és Kondor Béla, néhányan pedig külföldi ösztöndíj lehetőséget kaptak.

1964 és 1967 között az előzőnél jóval progresszívabb időszak bontakozott ki a Stúdióban Bencsik István elnöksége alatt. 1964-re jelentősen lecserélődött az első stúdiós gárda, a katalógus szerint több mint száz művész „öregedett ki” (érte el a 35 éves korhatárt), ugyanakkor helyükre újabb százan jöttek frissen a főiskoláról. Az alapításban részt vevő előző vezetés is szép lassan kiöregedett a Stúdióból, így 1964 decemberében új vezetői gárda vette át az irányítást, olyan művészekkel, mint Fajó János, Lakner László, Gy. Molnár István, Bartl József, illetve Melocco Miklós, Sváby Lajos és Veszprémi Imre. A változások előszelén túl valószínűleg az 1963-as amnesztia is hatással volt arra, hogy a soron követke-

ző Stúdió éves kiállítás lett az első igazán izgalmas Stúdió-tárlat. Frank János a kilencvenes években a következőképpen emlékezett vissza erre: „Forradalom tört ki a Stúdió vezetésében, zsűrijében is. Szemképrázatató látvány fogadott a Stúdió '64-en, az Ernstben. Mintha áttörték volna a frontot a fiatalok, nemcsak a Stúdió keretei között, hanem az egész magyar művészetben. Lehet, hogy csak az akkori igényeinkhez képest volt ez a tárlat mirákulum, mindegy: hivatalos helyen szabad művészetet találtunk, a szocreál második évtizedében.”<sup>11</sup> Ezen a kiállításon már olyan művészek szerepeltek, mint Altorjai Sándor, Baranyay András, Deim Pál, Fajó János, Gyémánt László, Karátson Gábor, Maurer Dóra vagy Pásztor Gábor. A kiállítás plakátját pedig ettől az évtől kezdve Lakner László tervezte. Azonban a sajtó bizonyos képviselői részéről még mindig nagy volt az ellenállás az újabb szemléletű művek iránt, például Oelmacher Anna így ír a szürnaturalista alkotókról: „Ezerszer rokonszenvesebb egy, az anyagával küzdő, de a kifejezésért meg szenvedett művész, mint a kaparás, vakarás, tapasztás összes trükkjeivel ékes szemfényvesztő.”<sup>12</sup> Fontos változás ettől az évtől kezdve, hogy az ekkor alakult Lektorátus intézte innentől a kiállítások zsűriztetését.

Az újonnan megválasztott vezetőségnek új koncepciója volt a Stúdió működésére nézve, melynek egyik legfőbb célja volt, hogy a különböző irányzatokat integrálják a Stúdió működésébe. Megszervezték az Elméleti Munkaközösséget, melynek programja a következő volt: „Létrehozni olyan fórumot, ahol képzőművész, iparművész, építész, művészettörténész, kritikus és egyéb művészeti ágak fiataljai a legaktuálisabb elvi-eszmei, szakmai-esztétikai kérdéseket tisztázni tudják.”<sup>13</sup> Ennek szellemében vitákat és előadásokat szerveztek, kiemelten foglalkoztak az absztrakt művészetrel.

Az 1965-ös tárlat elmaradt, viszont a fentebb vázolt folyamatok eredménye lett az, hogy 1966-ban olyan éves kiállítást tudtak rendezni, mely egyedülálló módon zsűrimentes volt, így valóban megjelenhettek rajta a legfrissebb tendenciák, stílusok. A kiállítás előtt három hónappal, 1966 januárjában a Fészek Klub dísztermében volt egy közgyűléssel egybekötött kétnapos Elméleti Konferencia, melyről a *Művészet* című folyóirat is beszámolt. Bencsik István elnöki referátumában: „személyesebb hangú, őszinte művek alkotására és bátrabb kezdeményezésekre biztatta a fiatal kép-



© MTI. Fotó: Szabellády Géza

Stúdió '66 megnyitó, Ernst Múzeum. Középen Bencsik István szobrász, a Stúdió elnöke beszél, jobb oldalon Somogyi József Kossuth-díjas szobrász, Érdemes Művész, a Képzőművészek Szövetség elnöke, aki a Stúdió '66 kiállítást megnyitotta, bal oldalon Orosz László KISZ KB Kulturális Osztályának vezetője, aki átadta a KISZ díjakat. A háttérben Kovács Gyula művészettörténész és Ligeti Erika szobrászművész

Stúdió '66 plakát, tervezte: Lakner László



Budapest Poster Gallery jóvoltából

Stúdió '67 plakát, tervezte: Lakner László



Budapest Poster Gallery jóvoltából

Stúdió '58-68 plakát, tervezte: Kemény György



Budapest Poster Gallery jóvoltából

zóművészeket és ígérte, hogy a vezetőség megvédi a bensőséges tartalmú, új hangú műveket.<sup>14</sup> A kiállítás katalógusában azt írta Bolgár Kálmán, hogy úgy valósult meg ez a kiállítás, ahogy azt a januári közgyűlésen megszavazta a tagság, és melyet „helyesséssel fogadtak kulturális életünk különböző fórumai”<sup>15</sup>. A *Művészet*-ben megjelent tudósításból ismert, hogy e közgyűlésen jelen volt Ormos Tibor, a Lektorátus igazgatója, Somogyi József, a Képzőművész Szövetség alelnöke, illetve a KISZ képviselője is. Mindeközben Bencsik István Aczél Györggyel egyeztetve tudatosan dolgozott az akkori művészetpolitikai elvárás kereteinek tágtításán. Így érte el, hogy a Stúdió kiszakadjon a hivatalos zsűrirendszerből – a 66-os kiállításra érkező műveket a vezetőség szelektálhatta, és csak a végén, a már megrendezett kiállítást nézte meg a Lektorátus, amely néhány, a lényegét nem érintő változtatást javasolt. A vezetőség számára a tárlat rendező elve az volt, hogy az Ernst Múzeum középső nagy termébe kerüljenek a hagyományosabb képek, annak érdekében, hogy az oldalsó kis termekben a különböző csoportok szeparáltan szerepelhessenek. Amikor a megnyitó előtt néhány nappal a Lektorátus megtekintette a tárlatot, és a műveket a szokásokhoz híven beárazta, akkor elejét véve az esetleges intézményi vásárlásoknak, a következő művészek munkái mellett nem tüntetett fel árakat<sup>16</sup>: Bak Imre, Fajó János, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Karátson Gábor, Korga György és Misch Ádám (neki csak az egyik művét nem árazták be, a másikat igen). Rajtuk kívül

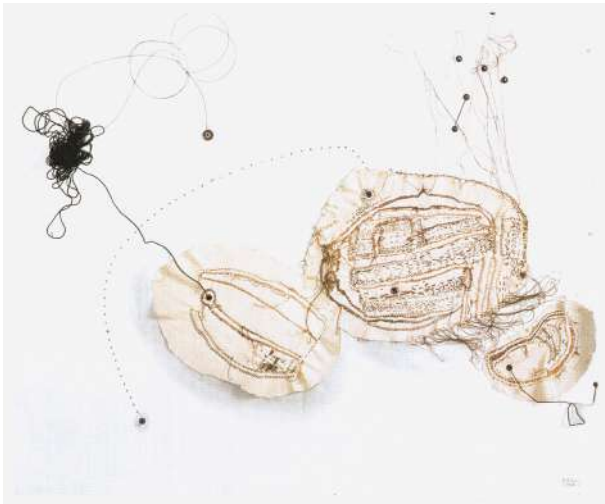
olyan művészek munkái keltettek a közönség körében nagy érdeklődést, mint Altorjai Sándor, Baranyay András, Gyémánt László, Kóka Ferenc, Lakner László, Major János, Paizs László, Pásztor Gábor vagy Siskov Ludmil. A kiállításához készült 32 oldalas katalógusban ezek a művek azonban nem kerültek reprodukálásra, ez alól egyedüli kivétel Lakner László, akinek már a korábbi katalógusokban is szerepelt műve, helyzetéből adódóan. Míg az első néhány éves kiállítást a látogatószámok<sup>17</sup> alapján 5-6000 ember tekintette meg, addig erre a kiállításra közel 13 ezren voltak kíváncsiak. Ennek megfelelően nagy sajtóvisszhangja lett a kiállításnak, sok dicsérő cikk született a tárlatról. Perneczky Géza reményét fejezi ki a *Magyar Nemzet*-ben írt cikkében: „Talán vízvázlasztó lesz a fiatal művészek idej kiállítása, amely lezárja az ünnepélyes reprezentációk sorát, s utat nyit a szerényebb, de tárgyilagosabb kiállítások felé.”<sup>18</sup> A *Tiszatáj*-ban Passuth Krisztina a következőképpen érzékelteti a változást: „Első ízben történt, hogy a Stúdió kiállítása lényegében, alapjaiban mást mutatott be, mint a műcsarnoki nagy kiállítások.”<sup>19</sup> Németh Lajos cikkét a *Kritikában* így zárja: „nagyobb a Stúdió 66 jelentősége annál, hogy nyilvánosságot adott néhány tehetséges művésznek, bemutatott néhány jó művet. Mint a kibontakozás egyik állomását üdvözölhetjük.”<sup>20</sup> Kovács Gyula a *Kortársban* pedig ezt írja: „A kiállítás rendezése egy kicsit talán a kvalitásukban mérhető értéküknél nagyobb teret szentelt az absztrakt, nonfiguratív jellegű műveknek, de felfoghat-

juk ezt az absztraktokkal szembeni jogos adósságunk törlesztésének is.”<sup>21</sup> Azonban nem mindenki osztotta a művészettörténészek lelkesedését a kiállítás újtó jellegét illetően. A KISZ KB hetilapja, a *Magyar Ifjúság* hasábjain hosszas vita bontakozott ki a művészi szabadságról. Miután a szerkesztőség felelősségre vonta a zsűrizés hiányáért felelős illetékes intézményt, Ormos Tibor a Lektorátus igazgatója is hozzászólt a Stúdió '66 körül kialakult vitához: „Az volt a véleményünk, hogy erre a jelenségre fel kell figyelni, sőt, szükséges beszélni róla. (...) A Képző- és Iparművészeti Lektorátus most nem élt az adminisztratív betiltás eszközével. De elhatároztuk magunkat a teljesen nonfiguratív, társadalmunktól idegen kísérletektől, mert ezeknek csak a bemutatás lehetőségét adtuk meg, és nem engedélyeztük, hogy azokat közületek, intézmények megvásárolják.”<sup>22</sup> A Stúdió '66 kétségkívül mérföldkő a magyar művészet történetében. Egyrészt azért jelentős, mert az 1957-es Tavasz Tárlatot követően ekkor jelenhettek meg újra absztrakt alkotások a hivatalos kiállítóterek falain. Másrészt pedig az Iparterv kiállítói közül sokan itt jelentkeztek először, ezelőtt csak

**...valószínűleg az 1963-as amnesztia is hatással volt arra, hogy a soron következő Stúdió éves kiállítás lett az első igazán izgalmas Stúdió tárlat.**



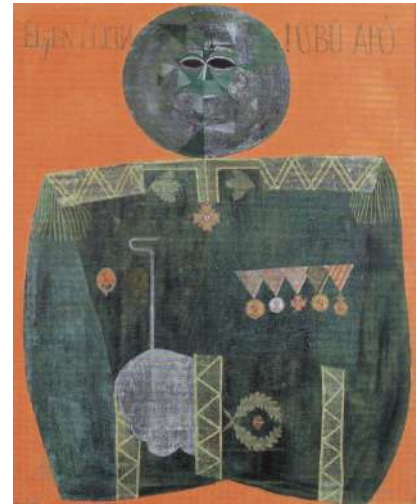
Válogatás a Stúdió '67-ről kizsűrizett művekből  
Paizs László: *Fehér kép* [eredetileg *Anyagok és formák I.* címen], 1967, vegyes technika, 72 × 104 cm



Mengyán András: *Kagyló*,  
1964-65, gipsz, 61 cm  
[67-es műtárgylistában  
Fajó András néven]



Kováts Albert: *Übű apó*, 1967,  
olaj, 60 × 50 cm



Bak Imre: *Lila, zöld, kék*, 1967, olaj,  
vászon, 120 × 120 cm



Fajó János: *Háromszögek két dimenzióban*, 1967, olaj, 135 × 112 cm



Keserü Ilona: *Sírkövek I.* [eredetileg *Falikép* részlet I. címen], 1967-2004, olaj, farostlemez, 125 × 170 cm,

© Fotó: Horváth S. Gábor

néhány tárlaton elvétve bukkant fel egy-egy munkájuk, ez volt az első alkalom, hogy egész termeket betöltve lehetett látni ilyen jellegű alkotásokat – erre vezethető vissza, hogy Beke László a neoavantgárd művészet kezdő dátumaként nevezi meg kronológiájában a Stúdió '66 tárlatot.

Mivel a kiállítás retorziókat nem vont maga után, így a rákövetkező évben ugyanazt a zsűrimentességet próbálta véghez vinni a vezetőség, azonban erre már nem kerülhetett sor. Bár ígéretet kaptak arra, hogy az anyagot a Stúdió vezetősége válogathatja, egy feljelentővel következtében a megnyitó előtt öt nappal szokatlanul soktagú zsűri vonult ki az Ernst Múzeumba, amely tagjai (minden jel szerint felsőbb utasításra) több mint 70 művet kiállításra alkalmatlannak

ítéltek, így kihúzták azokat a lektorátusi zsűrijegyzőkönyv<sup>23</sup> műtárgylistájából. A zsűri összeállításából előre borítékolható volt, hogy semmiféle modern művet nem fognak elfogadni, így többek között Bak Imre, Fajó János, Keserü Ilona, Frey Krisztián, Tót Endre, Kováts Albert, Paizs László és Baranyay András művei is kizsűrizésre kerültek. A mindenki számára váratlan döntés következtében a kiállításához végül nem készült rendes katalógus, csak egy műtárgyjegyzéket nyomtattak hozzá. A kiállítás megnyílt – a veszélyesnek ítélt művek nélkül természetesen – és az előző éves szenzáció miatt sokan kíváncsiak voltak a kiállításra, többen tudósítottak is róla. Rózsa Gyula a *Népszabadságban* tárgyalatosan leírja, hogy: „Ez a nemzedék az idén nem mutatkozik túlságosan frissnek”<sup>24</sup>, más inkább értetlenkedik: „hiába kerestünk a kiállításon néhány olyan művészt – Keserü Ilonát például – akinek munkájára a tavalyi tárlatra emlékezve kíváncsiak lettünk volna. És hiába kerestünk katalógust is.”<sup>25</sup> Egyedül a *Vigilia* tudósítója fogalmaz világosan: „A nonfiguratívok (Fajó János,

Keserü Ilona stb.) nem vehettek részt az idei kiállításon.”<sup>26</sup> A kiállítás zárása után súlyos következményei lettek az ügynek. Személyesen leginkább Bolgár Kálmánt és Bencsik Istvánt sújtották a retorziók, mindketten feketelistára kerültek. Bolgárt eltávolították állásából, Bencsiket pedig elnöki posztjáról. Mindezek miatt viszonylag érdektelen korszak következett a Stúdió életében. A feljelentés hatására jó időre alábbhagyott a Stúdióon belül a kísérletező kedv, többen tüntetőleg ki is léptek a szervezetből, a KISZ célzottabban irányítása alá vonta a Stúdiót és annak minden programját. Mindemögött, mint később kiderült, belső puccs állt, ugyanis furcsamód pont a Stúdióon belül a művészek egy csoportja állta útját a progresszióknak, megakadályozva ezzel a szabad művészeti élet kibontakozását. A feljelentőlevelet a Stúdió vezetőségének egy része írta a vezetőség másik része ellen<sup>27</sup>, azzal a váddal, hogy burzsoa (azaz a szocialista ideológiától idegen) művészetet propagálnak. A Művészeti Alap ideiglenes vezetőséget nevezett ki (Veszprémi Imre elnökletével:

**„A forma túlzott előtérbe  
állítás, abszolutizálása  
szükségszerűen az absztrak-  
cionizmus ingoványába vezet.”**

Bartl József, Benedek György, Kádár János Miklós, Klimó Károly, Magos Gyula, Sváby Lajos) és az első taggyűlésen új alapszabályt fogadtak el, melyben pontosan lefektették, hogy a Stúdió autonómiával nem rendelkező szervezet, mindenben függ az Alaptól.

Az évtized utolsó éves kiállítása az 1968-as jubileumi tárlat volt, amely ekkor első alkalommal került a Múcsarnokban megrendezésre. A Stúdió fennállásának tízéves évfordulóján túl, a Kommunisták Magyarországi Pártjának és a Kommunista Ifjúsunkás Szövetség megalakulásának 50. évfordulójára is dedikálták a kiállítást, amelyet minden eddiginél reprezentatívabb, 126 oldalas katalógus kísért, címlapján (ugyanúgy ahogy a plakáton is) Kemény György színes pop grafikájával. A katalógusban Bereczky Loránd visszatekintő tanulmányában olvashatunk az alapítás körülményeiről, illetve szintén ebben szerepel, hogy a tíz év alatt 600 tagja volt a Stúdióknak. A jubileum miatt nemcsak az aktív Stúdió-tagok adhattak be műveket, hanem bárki, aki az elmúlt tíz évben tag volt, így kb. 300 művész közel 600 műalkotással szerepelt a Makrisz Agamemnon által rendezett kiállításon. A katalógus képanyaga és művészlistája elég hagyományosnak mondható, azonban Frank János visszaemlékezése szerint: „a katalógusba utólag nyomott, külön lapot helyeztek független gyanánt. Rajta a kincstári tárlatokon alig-alig látott nevekkkel: Bak Imre, Fajó János, Keserü Ilona, Molnár Sándor, Nádler István, Tót Endre (...) feltűnően sok az átfedés a hivatalos kiállításpolitikát és így a Múcsarnokot opponáló, ugyanabban az évben megnyílt Iparterv kiállítás protagonistáival.”<sup>28</sup> Valóban egészen különös, hogy az első Iparterv kiállítás megnyitása után alig több mint egy héttel később nyílt Stúdió 58–68 tárlaton a 11 ipartervesből több mint a fele, hét művész<sup>29</sup> kiállított a Múcsarnokban is.

Mint az első évtized nagy vonalakkal felvázolt összefoglalójából látható, neve ellenére nem a fiatalos lendület hívta életre a Stúdiót, viszont jellegéből fakadóan a szervezet folyamatos megfiatalodáson ment keresztül, tíz év alatt nagyrészt lecserelődött a tagság, és az alapító gárda elképzeléseivel ellentétes folyamatok is be tudtak indulni. Mivel ezeket a kiállításokat több ezer ember látta, rögtön olyan nagy nyilvánossághoz jutottak el a fiatal alkotók, melyre egyébként esélyük sem lett volna. Emellett a sajtó is folyamatosan cikkezett róluk. Az első időszakban

a Stúdió-kiállítások sajtómegjelenéseiben állandóan visszatérő téma, hogy epigonizmus milyen mértékben áll fenn az egyes művek kapcsán. A főiskolán tanító mesterek közvetlen hatását keresték a kritikus szemek a művekben, hisz az alkotók a főiskoláról éppen akkor vagy pár éve kerültek ki, de az európai nagy mesterek stílusa is visszaköszönt néha munkáikban utánérzések formájában. Ahogy az éves kiállításokon a Stúdió profiljából adódóan időnként megjelentek vagy legalábbis szerettek volna megjelenni a friss szemléletű, a maga idejében provokatív, tabusértőnek számító művek, a kritika figyelme is egyre inkább ezekre terelődött. A hatvanas években a Stúdió-kiállítások kapcsán a hatóságok számára az absztrakció problémája, a modern nyugati stílusok megjelenése vált a legirritálóbbá, s ez szintén lecsapódott a hivatalos sajtóban. Németh Lajos a jubileumi kiállítást értékelő cikkében azt írja, hogy a Stúdió: „a hatvanas évek elején az egész magyar képzőművészeti életben is élesztőként hatott, hiszen nem kis mértékben itt szerveződött az a generáció, amely az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején megindította azt az egészséges szellemű ártétegződési folyamatot, amely igazán szélessé az elmúlt évben terebélyesedett.”<sup>30</sup> A Stúdió '66 zsűrimentessége után bár még két évtizedig megmaradt a zsűrizés gyakorlata, azonban nagyon sokaknak fontos volt a művészi szabadságnak ez a rövid megtapasztalása is.

A cikkben említett Stúdió éves kiállítások aloldala a megjelenéssel egy időben elérhetővé válik a [studioarchivum.tumblr.com](http://studioarchivum.tumblr.com) oldalon!

A szerző a tanulmány megírásának idején Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjban részesült.

• • •

- 1 Fialat Képzőművészek Stúdiója, 1958, Budapest, Ernst Múzeum (kiállítási katalógus) 4. o.
- 2 i. m. 4. o.
- 3 Cs. M.: Fialat művészek az Ernst Múzeumban, *Esti Hírlap*, 1958. szept. 16. 2. o.
- 4 Fialat Képzőművészek Stúdiója, 1958, Budapest, Ernst Múzeum (kiállítási katalógus), 5–6. o.
- 5 Bencsik István felszólalása az 1958-as kiállítás közönségankétján, forrás: Múcsarnok Könyvtár és Archivum, X1958 Fialat (19. dob.) MKCs-c-II-942/2 (1-28)
- 6 Pesold Ferenc: Egy ankét – és ami mögötte van, *Esti Hírlap*, 1960. febr. 6. 2. o.
- 7 Bolgár Kálmán: A Fialat Képzőművészek Stúdiójának II. kollektív kiállításáról, *Élet és*

*Irodalom*, 1960. febr. 19. 8. o. (kiemelés: B. K.)

8 Péter Imre: A Fialat Képzőművészek Stúdiójának III. kiállításáról, *Népszabadság*, 1961. jún. 7. 9. o.

9 Bence Gyula: A fiatal képzőművészek stúdiójának II. seregszemléje, *Élet és Irodalom*, 1961. máj. 19. 5. o. (megjegyzés: a meghívón Bence alakban szerepel a neve, az újságban viszont Benceként tüntették fel, a cikk címében szereplő II. elírás, hiszen ez már a III. seregszemle volt – Z. M.)

10 Kocsis Tamás: Fialatok kiállítása, *Magyar Nemzet*, 1963. jún. 13. 1. o. (kiemelés K. T.)

11 Frank János: A Múcsarnok negyven éve (1950–1990), In: *Múcsarnok* (szerk. Keserü Katalin) 1996, Budapest, 91. o.

12 Oelmacher Anna: Stúdió 64. Fialat Képzőművészek kiállítása, *Magyar Nemzet*, 1964. dec. 11. 8. o.

13 Részlet az Elméleti Munkaközösség programjából, idézi: Merhán Orsolya: Alkotóközösségtől a felügyeleti szerv intézményéig. In: *Tiltás és Tűrés*, 2006, Budapest, Ernst Múzeum (kiállítási katalógus), 19. o.

14 Kovács Gyula: Fialat Képzőművészek Stúdiójának közgyűlése és konferenciája, *Művészet*, 1966/4. 32. o.

15 Bolgár Kálmán: Stúdió 66, A Fialat Művészek Stúdiójának VI. kiállítása, 1966, Budapest, Ernst Múzeum (kiállítási katalógus) 3. o.

16 Stúdió '66 kiállítás árazási jegyzőkönyve, forrás: SZM-MNG Adattár 25022/2014/KI-4, F mappa, K-114

17 Az adatok a Múcsarnok Könyvtár és Archivum speciális dokumentumaiból származnak.

18 Perneczky Géza: Fialatok Stúdiója 1966, *Magyar Nemzet*, 1966. ápr. 22. 4. o.

19 Passuth Krisztina: A „Stúdió 66” festményeinek kiállítása az Ernst Múzeumban, *Tiszatáj*, 1966/6. 459. o.

20 Németh Lajos: „Stúdió, 1966”. A fiatal művészek stúdiójának VI. kiállítása, *Kritika*, 1966/6. 51. o.

21 Kovács Gyula: Stúdió 66, *Kortárs*, 1966/8. 1337. o.

22 Ormos Tibor: Hozzászólás a Stúdió 66-hoz, *Magyar Ifjúság*, 1966. máj. 21. 6. o.

23 Stúdió '67 kiállítás zsűrijegyzőkönyve, forrás: SZM-MNG Adattár 25022/2014/KI-19, S mappa, K-163

24 Rózsa Gyula: Stúdió 67. Fialat képzőművészek tárlata az „Ernstben”, *Népszabadság*, 1967. máj. 16. 7. o.

25 Kulka Eszter: Stúdió 67, *Délmagyarország*, 1967. máj. 4. 5. o.

26 D. I.: Kiállítások, *Vigilia*, 1967. júl. 492. o.

27 2001-ben az Ernst Múzeumban Paizs László kiállítása kapcsán rendezett beszélgetésen Bencsik István felszólalásában azt mondta, hogy Benedek György, Melocco Miklós és Veszprémi Imre írta azt a feljelentőlevelet, melyre a mai napig nincs írásos bizonyíték.

28 Frank János: A Múcsarnok negyven éve (1950–1990), In: *Múcsarnok* (szerk. Keserü Katalin) 1996, Budapest, 91. o.

29 Bak, Keserü, Molnár, Nádler, Tót mellett Lakner és sajtócikkek szerint Konkoly is.

30 Németh Lajos: Új törekvések a magyar képzőművészetben (A 68-as őszi évad tárlatairól), *Kritika*, 1969/4. 35. o.



GRÉCZI Emőke

# VAN-E CSAKRA MÁRAMAROSON?

A Hopp Ferenc Múzeum Baktay Ervinre emlékező kiállításának apropójából töprengtünk el azon, hogy kikre és hogyan hatottak a művészeti életben az előző századforduló spirituális mozgalmak, a keleti vallásokat nyugati tudattal ötvöző szellemi áramlatok. Vannak, akikről köztudott, hogy ilyen hatás alatt álltak, másokról nem is gondolnánk. De ennek vajon látható-e bármilyen nyoma alkotásaikon, és milyen csakra vagy sugárzó erő létezhet Máramaros környékén?

Már Lyka Károly is megírta, hogy Münchennél jobb környezetet aligha találhattak volna a magyar művészek a (tovább) fejlődésre („Münchent, ahol oly sokáig játszódtott művészetünk színjátéka, kedvezőnek és kellemesnek találták ifjaink”), köszönhetően a rengeteg külföldinek, Walhallának, Lajos mesekastélyainak, Wagner szellemének – volt miből táplálkozniuk azoknak, akik többet akartak az

akadémikus festészetnél és a Glaspalast retrográd légkörénél. A kötetben ugyan esik szó arról is, hogy mi folyt Pilotytól távol, a kávéházak asztalainál, ám Hollósy József, Simon öccse csak egyetlen bekezdést érdemel (a Corvina-féle kiadás névmutatójában pedig nem is szerepel, igaz, ott minden művészt csak vezetéknev képvisel, ami testvérek esetében kifejezetten hátrányos döntés), pedig alakja, bár más

tekintetben, rövid élete dacára is emlékezetes maradt. Lykának nyilván vagy fogalma sem volt a teozófiáról, vagy csak nem tartotta érdemesnek megemlíteni (és 1951-ben, amikor először megjelent a *Magyar művészet Münchenben 1867–1896*, bizonyára már nem is lett volna ildomos), noha művészeink többsége ott fertőződött meg a spirituális irányzatokkal, és a fertőzés együtt járt a keleti vallások, filozófiák és testi gyakorlatok iránt feléledő érdeklődéssel. A lényeg mindebben a változás akarása, az alternatív gondolkodás iránti igény volt: ennek lecsapódásaként jelent meg a művészetekben a szecesszió, a szimbolizmus, az arts and crafts, ugyanakkor akadtak kifejezetten akadémikus teozófus-festők is, vagyis a gondolkodás- és ábrázolásmód nem állt feltétlenül ok-okozati összefüggésben egymással. Nincs itt lehetőség annak kifejtésére, hogy a társadalomban miért ekkor, a 19. század harmadik harmadában született igény az isteni igazság megismerésére (ez a görög eredetű teozófia jelentése), de hogy összefüggésben áll vele a művészetben bekövetkezett életmód- és szemléletváltás a századforduló környékén, az biztos.

Az első Teozófiai Társulat 1876-ban jött létre New Yorkban, és az alapító médium, Helena Blavatsky olyan elszántan követte a „Mester” (vagyis akitől a sugallat érkezett) utasításait, hogy néhány év alatt



© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

Hollósy tanítványai között Münchenben, 1912 körül, Baktay Ervin hagyatéka HMA [Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Adattára], ltsz: Ad/5756.2.3.3

többször körbejárta a Földet, így a tanok (a keleti vallásokkal együtt) pillanatok alatt elterjedtek a világvárosok középpolgári rétegeiben és a művészeti csoportosulásokban, amelyek még fogékonyabbak voltak a forradalmi világnézetek elfogadására és továbbterjesztésére. Hogy mennyire rapid volt a terjedés, mutatja, hogy Hollósy József 1880-ban érkezett Münchenbe, nem töltött ott sok időt, mindössze négy évet, de buddhistaként távozott. Festészeti eredményei nem érdemelnek különösebb említést (néhány érem Münchenben), de az általa fordított és 1893-ban kiadott *Buddhista Káté* annyira jelentős, hogy hivatalosan ezt az évet tekintik a magyarországi buddhizmus origójának. Éppen Hollósy Józseffel egy időben tartózkodott Münchenben Nádler Róbert, aki jellegzetes „műcsarnoki” festőként nem töltött be jelentékeny szerepet a magyar művészettörténetben, bár egy darabig vezette a Képzőművészeti Főiskolát, ellenben 1911 és 1927 között ő volt a Magyar Teozófiai Társulat elnöke (amit egyébként a transzformátort feltaláló Zipernowsky Károly (is) alapított és szponzorált), bár ennek nyomát nehéz lenne művein felfedezni. Ilyen típusú érdeklődése pedagógiai módszerein hagyott nyomot: számos újítás fűződik a nevéhez, ő vezette be a folytonos másolás helyett a természet utáni festést a főiskolán, ő kezdeményezte a rajzoktatás beiktatását az alsóbb iskolák tanrendjébe. Nem szokták őt Gödöllő kapcsán emlegetni, pedig szoros kapcsolatot ápol az ottaniakkal, akik – különösen Remsey Jenő – szintén átvették és vele ellentétben művészetükben és életvitelükben is alkal-

mazták a gnosztikus tanokat, illetve az azokhoz köthető gyakorlatot. Nádlerrel bajos fellelni alapos életrajzot, és bár a rövid összefoglalók megemlítik a Teozófiai Társaságban betöltött vezető szerepét, azt csak feltételezhetjük, hogy az első hatások őt is Münchenben érhették.

Hollósy Simon szerepe ebben a történetben igen érdekes, ugyanis tettekben, gondolatokban, szellemiségben tökéletes példája lehetne egy igazi teozófus gurunak, a természettel való bensőséges kapcsolat, a közösség erejének hirdetése, a paraszti életmód dicsérete, az éjszakába nyúló filozofálgatások, mind összecsengtek a teozófia tanításaival. Éppen ezért érdekes, hogy Hollósy rettenetesen ellenzte öccse vonzalmát az ilyesmihez, és azt is nehezen viselte, hogy fiatal tanítványai közül is sokan tévelyedtek a teozófia útjára, és lettek buddhisták, gyakorolták a jógát vagy az ahhoz hasonló meditációs és légzőgyakorlatokat. Miközben a Hollósy-féle kivonulás (az akadémia konzervatív légköréből) azt hirdette, hogy mindent másképpen kell gondolni és tenni, mint korábban, arra nem volt felkészülve, hogy a „másképpen”-be pont ezek a szellemi mozgalmak is beletartozhatnak. Naiv lett volna? Vagy valami oknál fogva megpróbálta elfojtani magában a spiritualista szemlélet- és életmódhoz való vonzalmát? Hollósy ellenérzéseit a késői tanítvány, Baktay (is) rögzíti *Indiai éveim* című visszaemlékezésében, ám a kép ennél árnyaltabb lehet. Hollósy József 38 évesen, 1898-ban hunyt el. Simon egyik, egy máramarosi rokonához, Páll Emmánuelhez írt levele szerint, amelyet a *Nyu-*

Baktay Ervin: *Önarckép*, é. n. [1910–14 között], olaj, vászon, 24,2 × 20,5 cm, jelezve jobbr lent: Gottesman | magántulajdon



gat posztumusz közölt 1918-ban, öccse buddhista szövegfordítását csak később vette kezébe, ám attól fogva egészen átéltelte József és a keleti vallás iránti érzéseit. A sokat betegeskedő Hollósy József ugyanis feltehetően a rá mért nehézségek leküzdéséhez, sorsa elfogadásához hívta segítségül a buddhizmust, amit Simon tétlenségnek, esztelen beletörődésnek vélt korábban: „elszomorított az a tudat, amivel Őreá gondoltam, míg ezt a könyvét el nem olvastam: mert Ő az én szememben Zolák, Tolsztojkó és a világ legnagyobb

### Hazai teozófia

Bármilyen különös, a magyarországi teozófia története jóval előbb kezdődik, mint a nemzetközi, ugyanis a Nemzetközi Teozófiai Társaság egyik alapítója, H. S. Olcott ezredes és egy másik vallásalapító, C. W. Leadbeater is egy „Magyar Mestert” emlegetett spirituális vezetőjeként, ő pedig állítólag maga II. Rákóczi Ferenc, akinek szintén állítólagos fiát, egy bizonyos Saint-Germain gróft is a beavatottak között tartja számon a teozófia irodalma. Sőt, néhol Rákóczi azonos Saint-Germainnel, de ezt majd megfejtik, akiknek van hozzá türelmük.

Az első nagy teozófus Magyarországon, a tényleges vallásalapító, az orosz Helena Blavatsky unokatestvére volt. Vay Ödön báró feleségének, a látóként, médiumként és szerzőként működő Vay Adelmának (született Adelma von Wurmb-Brand-Stuppach) köszönhető, hogy ez a szellemi irányzat már 1900 körül megérkezett Magyarországra. Annie Besant, aki Olcott ezredes halála után betöltötte a nemzetközi társaság elnöki pozícióját, 1905-ben tartott előadást Budapesten, Rudolf Steiner pedig egy évvel később. Ekkor alakult meg a Magyar Teozófiai Társulat, amelynek fő támogatója a fel-

találó és állítólag okkult képességekkel rendelkező Zipernowsky Károly volt. Ennek a szervezetnek lett elnöke 1911-től 1927-ig Nádler Róbert festő és tanár, a Képzőművészeti Főiskola igazgatója.

Rudolf Steiner 1902-ben (miután Besant asszonnyal összeveszett) elhagyta a mozgalmat és kidolgozta az antropológia elméletét. A magyar antropológia alapítójának Göllner Máriát tekintik, aki 1924-ben ismerkedett meg Steinerrel, itt-hon pedig két évvel később létrehozta az első hivatalos antropológiai társaságot és a svábhegyi Waldorf-iskolát.





Baktay jógapózban katonatársai között, 1917, Baktay Ervin hagyatéka, HMA, ltsz: Ad/5756.10.15.5-2013

filozófusai-bölcsészei felé kerekedett evvel a kis művével.” Ráadásul hozzáteszi, most, hogy őt is megtalálják a megpróbáltatások, ebből a könyvből merít erőt – vagyis: ekkor buddhista irodalmat olvas.

Hollósy nemcsak öccse miatt vonhatna volna nehezen ki magát a teozófia és a keleti tanok hatása alól, de a Hopp Ferenc Múzeum Baktay-kiállítására megjelent kötet egyik tanulmánya (Koch Judit: A magasabbrendűség ígézetében) megemlíti azokat a művészeket, akiket két dolog köt össze: Münchenben Hollósy köréhez tartoztak és a teozófia hatása alá kerültek. Baktay elődei ebben Csók István, Felvinczi Takács Zoltán, Rippl-Rónai József, Rózsaffy Dezső és Csontváry Kosztka Tivadar voltak.

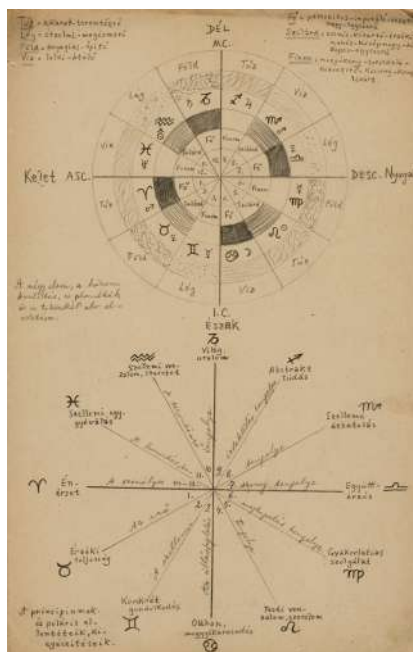
Baktay Ervin hamar elhagyta a Képzőművészeti Főiskolát, ahol 1909-ben kezdte meg tanulmányait Ferenczy Károly mellett. Csatlakozott Hollósyhoz Münchenben, a nyarakat pedig ugyancsak a mester mellett töltötte a máramarosi művésztelepen, Técsőn. Az 1890-ben született, tehát a fent említetteknél jó egy generációval fiatalabb Baktay nem Münchenben ismerkedett meg a teozófiával és a keleti tanokkal, India iránti érdeklődése korábról való. A teozófiával gyerekkorában találkozott először, Dunaharaszttiban, ahol egy ott élő teozófus adta a kezébe Blavatsky és Annie Besant könyveit. A fordulat, amikortól India és a keleti tanok iránt elköteleződött, tizenhat éves korára tehető, ekkortól olvasta a teozófia és az indiai irodalom magyarra már lefordított írásait, és komoly lendületet adott a későbbi kutatásaihoz, hogy nővére 1912-ben férjhez ment egy szikh főnemeshez, Umrao Singh Sher-Gilhez. A család 1920-ig

Budapestten és Dunaharaszttiban lakott, itt született 1913-ban Amrita, a modern indiai művészet egyik legfontosabb alakja. Fotók bizonyítják, hogy Baktay az 1910-es években már jógázott, ebben feltehetően sógorának is fontos szerep jutott, aki Budapestten elsőként tanított jógát. Nem véletlen, hogy a főiskolával elégedetlen Baktay Hollósy körében találta meg azt a szellemi közeget, amelyik mellett élete végéig kitartott, hiszen számos ottani festődiák lett a barátja, később pedig játszótársa a Symposionokon, az indiántáborokban és az általuk rendezett és játszott westernfilmekben. Baktay a szemléletbeli különbség ellenére mindvégig hű maradt Hollósyhoz, alapembere volt a técsői telepnek, sőt, a mester halála után őrá várt volna a festőiskola és a közösség egyben tartása, ám erre több okból (Trianon is elég lett volna, de ráadásul Baktay felhagyott a festéssel és már a húszas években hosszabb időt töltött Indiában) nem került sor.

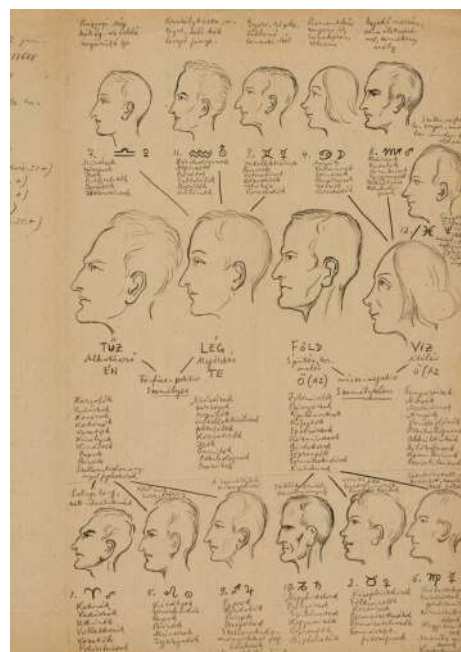
Amikor a dalai láma néhány éve Budapesten járt, megkérdezték tőle, igaz-e, hogy a Föld szívcsakrája a Pilisben van. Miután – néhány percig – kinevette magát a felvetésen, elmondta, hogy minden ország azt gondolja, hogy náluk van a Föld szívcsakrája, de valójában a csakrák az emberben vannak, nem a bolygón. Persze mindenki abban hisz, ami jólesik neki. Ez a kitérő csak azért kívánczított ide, mert nehéz nem észrevenni, hogy Máramaroson (ahol Técső is található) van valami,

ami odavonzotta a spiritualista gondolkodású művészeket, vagy éppen ott involválódtak azok, akiket addig hidegen hagytak az ilyesfajta tanok. Tehát csakra nem lehet (a láma szerint), de valaminek lennie kell. Ahogy arról már esett szó, a magyarországi buddhizmus születési helye is éppen Máramaros, hiszen itt jelent meg Hollósy József (németről) fordításában a *Buddhista Káté* 1893-ban, amelynek népszerűségére jellemző, hogy ugyanitt megért egy második kiadást is 1901-ben, 1896-ban pedig ugyancsak itt és ugyancsak az ifjú Hollósy adta ki a *Buddha mondákat*. Egyébként a harmadik Hollósy fiú, István, Máramaros közjegyzője volt. Ő 1913-ban megjelent *Magyarország őslakói és az oláhok* című kötetében egyértelműen leírja, hogy buddhista módon gondolkodik és érvel.

Az 1880-ban született Felvinczi Takács Zoltán jogi tanulmányai mellett döntött úgy, hogy csatlakozik Hollósyhoz. Festőművész nem lett belőle, gyakorló buddhista viszont igen, a Szépművészeti Múzeum ifjú munkatársaként pedig rábeszélte Hopp Ferencet, hogy az államra hagyja gyűjteményét. Az ebből születő múzeumnak Felvinczi lett az első igazgatója, mellesleg ez az intézmény volt Baktay munkahelye is élete utolsó évtizedeiben. Felvinczi 1914-ben publikált egy rövid írást a *Nyugatban*, miután egy meghívás erejéig vizsgatért Máramarosszigetre. „Mindig úgy érzem ilyenkor, hogy szellemi életünk új forrásai valami magasabb törvény szerint



Baktay Ervin hagyatékában fennmaradt zodiákus és a tizenkét princípium szimbólumai, HMA, Ad/5891.2-2013



Baktay Ervin hagyatékában fennmaradt karakterológiai ábra, HMA, ltsz: Ad/5891.1

Meghívó a Blattner Géza műtermében megtartott Symposionra, é. n. rézkarc, 18 x 3 cm, Baktay Ervin hagyatéka, HMA, ltsz: Ad/576.10.37.1



Symposion Blattner Géza műtermében. A kép bal szélén Rónai Dénes, a felső sorban Murányi Judit, mellette Baktay Ervin, egy ismeretlen hölgy után Blattner Géza [csak a feje látszik], egy ismeretlen hölgy mellett Csorba Géza [serleget emel], a második sorban középen Walleshausen Zsigmond, alul baloldalt [fején koszorúval] Komor András, Baktay Ervin hagyatéka, HMA, ltsz. Ad/ 5756.1.40.1



© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

### Homo ludens, de nagyon

A „főállásban” indológus Baktay Ervin csodálatos gyerekkorának köszönhetően minden olyan szellemi irányzathoz és területhez is vonzódott, ami a lehető legtávolabb állt a közép-európai kultúrától. A jogát és a meditációs gyakorlatokat élete végéig folytatta, fordított, gyűjtött és szakkönyveket írt, ám csaknem ilyen erős vonzalmat érzett a (vad)nyugati kultúra iránt is. 16 éves volt (tehát éppen annyi, mint amikor először találkozott a teozófiával és kezdett el indiai irodalmat olvasni), amikor Buffalo Bill vadnyugati társulata Budapesten szerepelt. Az előadás olyan hatással volt Baktayra,

hogy barátaival – már meglelt felnőttként – megalapították a képzeletbeli Loafertownt, a seriff persze maga Baktay lett (Bucktye Sheriff), és cowboynak öltözve játszottak jeleneteket *Zree Meeting* címmel, széles közönség előtt. Az állandó szereplők között találunk Hollósy-tanítványokat, így Huzella Pált és Haranglábi Nemes Józsefet, de Walleshausen Ernő minden bizonnyal rokona lehetett az ugyancsak Máramaroson Hollósynál tanuló Cselényi Walleshausen Zsigmondnak. A Város és a fiúk öröme sokáig tart, hiszen Baktay csak 1953-ban mond le címéről, igen betegen. A dolog azért is érdekes, mert ezzel párhuzamosan indiánként

is működik ugyanez a társaság, 1931-től indián tábort is szerveznek, amelyben természetesen Baktay a nagyfőnök, Heverő Bölény néven.

A beöltözés, úgy tűnik, lételeme volt Baktaynak, ugyanis már Münchenben társaságot szervezett a közös szerelmi játékokhoz, ezek Técsőn is folytatódtak, majd Budapesten, szintén Hollósy-tanítványok részvételével (Huzella mellett Cselényi Walleshausen Zsigmonddal és Blattner Gézával), de voltak ott a pesti művészeti és szellemi életből is sokan. A szabad szerelmi symposionok 1925-ig tartottak, ezt a sorozatot cserélték le az örökifjak a vadnyugati játékokra.



A nagyfőnök lóháton, 1931, Baktay Ervin hagyatéka HMA, ltsz: Ad/5756.8.1



Korhű felszerelésben a festett díszlet előtt, az 1935. évi jubiláris *Zree Meeting*-en, középen a „Sheriff”, fénykép | magántulajdon

© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum

© Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum



nyílnak egyre nagyobb számmal a keleti részekben, hol a különböző népelemek keveredése univerzális fogékonyág kifejlődését kell hogy eredményezze. Úgy találtam, hogy az a közönség, mely az európai gondolkozástól teljesen idegen művészeti kérdések fejtegetésére minden különös készültség nélkül is reflektálni tud, vagy a temperamentumnak az a simulékony melegsége, mellyel a szigetiek népszerű Ady szavalója – Heller Sárika – adja elő a japán költők verseit, már nem tartozik a magyar vidékről alkotott hagyományos fogalmak keretébe” – erősíti meg Felvinczi azt a feltevést, hogy a környék népei különösen fogékonyak voltak az új és távoli részekről érkező szellemi hatásokra.

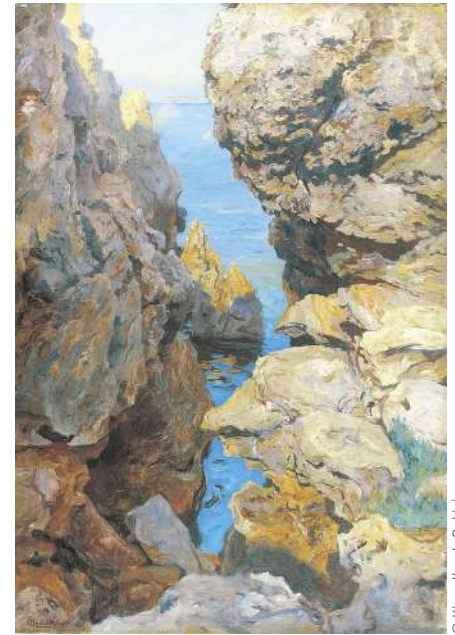
Ugyancsak többször megfordult Máramaroson és kapcsolatban is állt Hollósyval a londoni születésű, de Németországban élt Louise Langgaard, antropológus mozgásművész, aki 1919-ben Hedwig von Rohden-nel iskolát, művésztelepet és önfenntartó közösséget alapított Fuldenben, Loheland néven. Merjük állítani, hogy számos ötletet merített Hollósytól és Hollósy körétől. (A Loheland kommunával egyébként Moholy-Nagy László is összeköthető közös barátok révén: állítólag tőlük kapott ihletet az első fotogramok elkészítéséhez.)

Mednyánszky László buddhizmusa közismert, az talán kevésbé, hogy ebben fontos szerepet játszott Máramaros.

A teozófiával ugyan néhány évvel korábban, Barbizonban ismerkedett meg az Indiából akkor visszatért André Chevrillon révén (akit Szőnyi G. Sándor 1978-as Mednyánszky-filmjében Juhász Jácint alakított). Ezzel az „alapozással” érkezett meg 1892-ben Máramarosra, ahol részt vett a Feszty-körkép munkálataiban. Itt Hollósy József körül már ekkorra kialakult egy buddhista kör, így Mednyánszky-nak volt módja és társasága az elmélyüléshez, a tanok megvitatásához. Vannak nyomok arra, hogy Jókait és Fesztyéket foglalkoztatta a buddhizmus (Jókai *A mi lengyelünk* című regényében van egy fejezet *Buddhisták Magyarországon* címmel, és Jókainé is emlegeti visszaemlékezéseiben, hogy a svábhegyi házban felmerült a buddhizmus mint filozófia és gondolkodás), mindenesetre érdekesen összecsenghet Máramaros feltételezhető spirituális erejével az, hogy Feszty Árpád Jókai javaslatára választotta Máramarost a körkép hegyi tájainak megfestésére, és felesége (Jókai festőként is működő nevelt lánya) mellett Mednyánszky, Spányi Béla és Ujváry Ignác is dolgozott a gigantikus alkotáson.

A témát vizsgáló kutatók is felfigyeltek arra, hogy a teozófiával, a buddhizmussal foglalkozó művészek Magyarországon nem az absztrakció, hanem a naturalizmus és különösen a tájbrázolás felé

Nádler Róbert: *Sziklás öböl*, olaj, vászon, 86 × 60 cm



© Kieselbach Galéria

orientálódtak. Ebben talán Hollósynak is komoly szerep jutott, hiszen a nála nevelkedett tanítványok később sem léptek az avantgárd felé vezető útra. Ugyanezt a képletet támasztja alá Olgyai Viktor, aki állítólag Mednyánszky sógora, Czöbel István, ismert vallástörténész és teozófus által került kapcsolatba ezekkel a tanokkal. A spirituális gondolkodásból az avantgárd is merített, de az alap már nem a teozófia, hanem Rudolf Steiner antropológiaja volt. Főleg Kandinszkijt szokás emlegetni, mint aki rendszeresen hallgatta Steinert (de eszünkbe juthat Hilma af Klint is, lásd Páldi Livia: Hilma af Klint, az absztrakció úttörője, *Artmagazin* 2013/4, 8–13. o.), és kétségtelenül hatása alá került Mattis Teutsch János is, amiről *Lélekvirág*-sorozata tanúskodik.

Hosszan lehetne még sorolni azokat a művészeket, akik a teozófia elvei alapján gondolkodtak, Mokry-Mészáros Dezsőtől Sassy Attilán át a gödöllői művésztelep számos tagjáig vagy a buddhista szerzetesként is élő, az első hivatalos magyar buddhista egyházi szervezet megalapításánál bábáskodó Boromisza Tiborig. Hónapok óta készülünk e lap főszerkesztőjével (és aki még csatlakozna) egy máramarosi kirándulásra, hogy megkeressük a csakra (vagy bármi más) nyomait, Hollósyék emlékeit. Ha meglegyünk, még visszatérünk a témára.

**Az indológus indián**

– Baktay Ervin emlékezete

Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum  
2015. november 1-ig



© Kieselbach Galéria

Olgyay Viktor: *Este a tanyán*, olaj, vászon, 123 × 150,5 cm | magántulajdon

Az idei év nyertese Katarina Šević

# leopold art award bloom

További döntős művészek:  
Albert Ádám  
Kerezsi Nemere  
Kokesch Ádám  
Kudász Gábor Arion  
Puklus Péter

Kiállítás a döntős művészek és a korábbi nyertes alkotók műveiből  
2015. szeptember 5 - november 15.  
Új Budapest Galéria  
Budapest Fővám tér 11-12.



Nagyon ritka, épp ezért szenzációszámba menő esemény, ha jelentős életművekből előkerül egy-egy valaha számontartott, de azóta elveszettnek hitt darab. Vagy olyan mű, ami alkotója számára fontos volt, a korabeli kiállításokon valószínűleg fő helyen szerepelt, de aztán visszatért a műterembe, onnan ki tudja, hová, és ma már csak régi katalógusok szinte beazonosíthatatlan tételeiben és áraiban akadhatunk nyomára. Most Tihanyi Lajos egyik fontos, ámde eddig ismeretlen festménye kapcsán követhetjük nyomon, milyen aprólékos összehasonlítás, adatok közötti bogarászás kell ahhoz, hogy egy ilyen kép elfoglalhassa helyét a magyar művészettörténetben. Avagy miért rajzolt és festett Tihanyi aktokat, aktokat és aktokat.

BELLÁK Gábor

# ERŐK HARMONIKUS EGYENSÚLYA

## EGY REJTŐZKÖDŐ FŐMŰ – TIHANYI LAJOS FESTMÉNYE 1912-BŐL

### A Nyolcak kirakós

A Nyolcak művészetét bemutató 2010–2011-es nagy kiállítások és a közel négy és fél kilós, mintegy 550 oldalas, tartalmas katalógus<sup>1</sup> megjelenése után egy pillanatra úgy érezhettük, készen áll az a rendszer, az a váz, amelybe immár csak bele kell illeszteni az ismert és lappangó képeket, s tisztán kirajzolódik előttünk az 1910 körüli évek modern magyar művészcsoportjának teljesítménye. Jól szemléltette mind ezt a katalógus utolsó oldalainak a szerkezete. Négyzethálós rácsozatban jelentek meg az ismert, a hiányzó és az egyelőre csak címről ismert képek színes és fekete-fehér illusztrációi, illetve az üresen hagyott szürke négyzetek. Igazi puzzle-játék ez, s valóban nincs nagyobb élvezet, mint az ismert mozaikszemcsekből összerakni az elképzelt teljes „képet”. Nincs is ezzel semmi gond. A katalógus szerzői is vállalták, hogy sok a hipotetikus azonosított mű, s tudjuk jól, hogy minden művészettörténeti rekonstrukcióhoz – legyen szó Mátyás király Budavári palotájáról vagy egy művész életművéről – tudás, fantázia, kreativitás, logika és szerencse is kell.

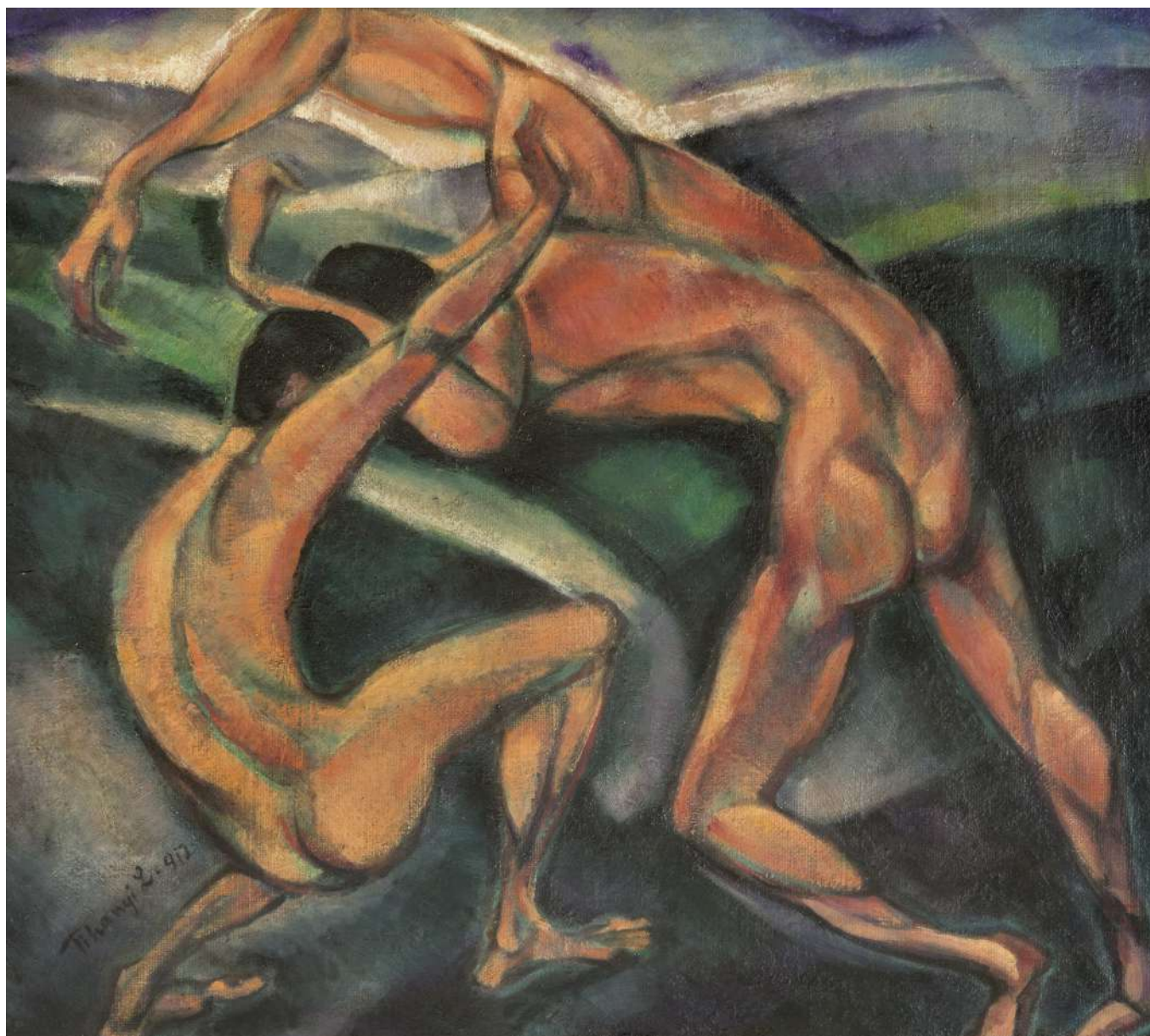
S különösen nehéz a dolgunk olyan esetekben, ahol az egykorú források alapján alig tudunk többet egy műről, mint hogy „Kompozíció tanulmány. Olajfestmény”. Vajon mennyire lehetünk biztosak abban, hogy egy kép, ami egymásba gabalyodó fura aktokat mutat, az tényleg azonos azzal, amit alkotója „kompozíció tanulmány”-nak nevezett? A kérdés nem olyan bonyolult, mint amilyennek első pillantásra látszik, de látni fogjuk, a válasz mégsem egyszerű.

### „Aktok, aktok és újra csak aktok”

Tihanyi Lajos a Nyolcak 1912-es, harmadik kiállításán a Nemzeti Szalonban három *Kompozíció tanulmány* című olajfestményt állított ki<sup>2</sup>, de hogy megkönnyítse (vagy megnehezítse) az utókor kutatójának a dolgát, a *Kompozíció tanulmány* című képeket ármegjelöléssel közölte. Vagyis a három azonos című képet 400, 600, illetve 800 koronára árazta be a katalógus szerint. Ezeken kívül bemutatott egy önarcképet, két portrét, egy csendéletet, hét tájképet (köztük egyet pontos topográfiai megjelöléssel: „Trencsényi vár”), s egy *Tanulmány*

című művet, amit *Akt tanulmány* címen reprodukált is, s amely egy fekvő női aktot ábrázolt. Bölöni György 1912. november 15-én a *Világ* című lapba írt kritikája világosan eligazít a kompozíciótanulmányok témáját illetően: „Felvonuló festményeibe legkönnyebben nagy csomó rajztanulmányán keresztül pillanthatunk be: kevés táj és túlnyomóan aktok ezek, aktok, aktok és újra csak aktok, melyek között valóságos tomboló és dúskáló kedvvel dolgozik”<sup>3</sup> – vagyis Tihanyi kiállított rajzai túlnyomórészt aktok voltak, és Bölöni szerint ezek segítségével pillanthatunk be festményeibe is. Mindebből következik tehát, hogy a címeik alapján nehezen elképzelhető kompozíciótanulmányok is aktokat ábrázoltak. De milyen aktokat? Ez a kérdés nehezebbik része. Az bizonyos, hogy Tihanyi már 1909-ben a Nyolcak festőtársaság első, *Új képek* című tárlatán bemutatott egy *Birkózók* című képet, amely sokalakos aktkompozíció volt, a középpontban birkózó férfi alakokkal. Az a mű csak egy régi reprodukcióból ismert, s kiállítási ára (700 korona) alapján kb. 80 x 100 cm-es festmény lehetett. Tihanyi ezt követően csak a Nyol-

1. Tihanyi Lajos: *Birkózók [Kompozíció tanulmány]*, 1912, olaj, vászon, 85 × 95 cm, jelezve balra lent: Tihanyi L. 1912 | magántulajdon



© Fotó: Mester Tibor

cak harmadik, 1912-es kiállításán mutatott be aktokat. Úgy tűnik, hogy festészetének ez a nagyon fontos műfaji csoportja ekkorra, 1912 végére formálódott meg annyira, hogy alkotójuk immár nagyobb sorozattal is nyilvánosság elé léphetett. Minden olyan mű tehát, amely több-kevesebb bizonyossággal azonosítható az 1912-ben kiállított *kompozíció tanulmányokkal*, nemcsak a Nyolcak szempontjából, hanem a Tihanyi-életmű értékelésének szempontjából is kiemelkedő jelentőségű.

#### Tihanyi kéziratos műtárgylistái

Tihanyi Lajos hagyatékából került a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába az az 1936 körül készült kéziratos műtárgylistája, melyben a művész felsorolta saját alkotásait, sok esetben mérettel, dátummal, a művek hollétére utaló megjegyzésekkel<sup>4</sup>. Ez a kézirat tartalmaz angol nyelvű listá-

kat is, amelyeket Tihanyi 1929–30-as amerikai tartózkodása alatt állított össze. A 38 tételes angol nyelvű lista négy darab olyan képet sorol föl (egyet *Nude Study*, hármat pedig *Composition* címen), amik hasonlóak lehettek az 1912-es Nyolcak-kiállítás aktképeihez, de az sem kizárt, hogy az angol „composition” cím alatt már absztrakt képeket kell értenünk. Az angol listában a képek nem datáltak, méretük azonban meg van adva. A fent említett négy darab kép a megadott méretek alapján még feltételelesen sem azonosítható Tihanyi ma ismert aktkompozícióival. Annál izgalmasabb azonban Tihanyi magyar nyelven írt műtárgyjegyzéke. A 209 tételes listában 18 darab olyan mű szerepel, amely egyáltalán aktábrázolásnak tekinthető. A tételek az 1911 és 1918 közötti évekre datáltak, rendszerint kérdőjeles évszámokkal. Olyan művekből azonban, amelyek elméletileg

az 1912-es Nyolcak-kiállításon is részt vehettek, vagyis amelyeket Tihanyi a listájában az 1911–12 körüli évekre datál, csupán öt darab létezik. Vegyük sorra őket a lista sorszámainak megfelelően, pontosan úgy, ahogyan Tihanyi megnevezte őket!

- 45. *Comp. vázlat. Férfiakt 1912 – nálam*
  - 90. *Actstudium 1911 (?) – Bpest. Bölöni*
  - 151. *Komp. 2 akt. Bp. 1912 (?) – nálam*
  - 152. *Komp. férfiakt. Bp. 1912 (?) – nálam*
  - 169. *Comp. vázlat (2 alak) 1912 – otthon*
- Ezekon kívül érdemes még figyelembe vennünk négy további tételt is:
- 4. *Compositio vázlat Bpest. 1912-14 – Korda, London*
  - 188. *Nagy aktos comp. (Bp 2,5 x 4 m), 1911-13 (?) – otthon*
  - 192. *Komposítiós vázlat ? – Déry Tibor, Bpest*
  - 193.       ”                       ”                       ? – Gross Andor, Bpest

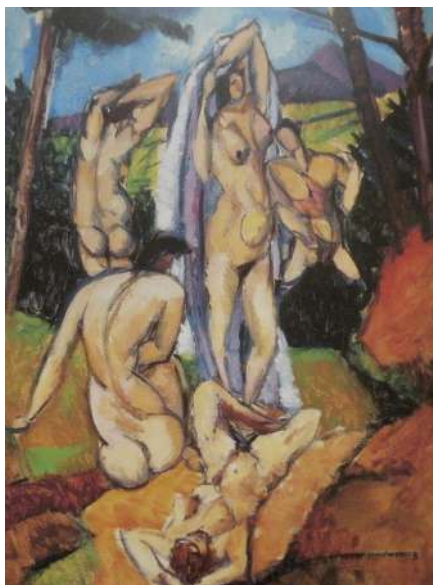


2. Tihanyi Lajos: *Kompozíciós vázlat*, 1911–12, olaj, vászon, 119 × 90 cm, jelezve balra lent: Tihanyi L. 1911–12 | magántulajdon



©Virág Judit Galéria szíves engedélyével

3. Tihanyi Lajos: *Kompozíciós vázlat*, 1911 k., olaj, vászon, 80 × 60 cm



4. Tihanyi Lajos: *Kompozíciós vázlat*, 1911 k., olaj, vászon, 100 × 78 cm, Ltsz.: 70.151 T Magyar Nemzeti Galéria



©Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria © Fotó: Mester Tibor

A lista 90. számú tétele egyalakos fekvő akt, amelyet Tihanyi 1912-ben állított ki a Nyolcakkal, s melynek reprodukcióját a katalógus is közölte. Ez az akttanulmány 1912-ben még a neves pszichoanalitikus, dr. Ferenczi Sándor tulajdonában volt. A 4. számú tétel olyan műre vonatkozik, amely a magyar származású filmrendező, Alexander Korda tulajdonában volt, Londonban. A 188. számú tétel monumentális méreteivel valószínűleg a Tihanyi-életmű legizgalmasabb darabja lehetett, de sorsáról, pontosabb témájáról semmiféle információnk nincs. És ott van végül a két kérdőjeles dátummal megnevezett kompozíciós vázlat, az egyik Déry Tibor, a másik pedig Gross Andor tulajdonából. A „nálam” megjelölés Tihanyi párizsi lakására vonatkozott, az „otthon” pedig a Budapesten maradt képekre.

### Képek és tények

Igazán nehéz dolga van a kutatónak, ha a fenti forrásokat próbálja megfeleltetni az ismert festményeknek. Ebben a munkában bizonyos értelemben támpontot adhat



© Füst Milán Fordítói Alapítvány szíves engedélyével © Fotó: Maklár Zoltán

5. Tihanyi Lajos: *Két férfiakt lóval [Falusi kentaur]*, 1912, olaj, vászon, 77 × 86 cm, jelezve jobbra lent: Tihanyi L. 1912 Füst Milán Fordítói Alapítvány tulajdona

Majoros Valéria Vanília 2004-ben megjelent nagy Tihanyi-monográfiája<sup>5</sup>, benne egy 558 tételes műtárgyjegyzékkel, amely az ismert hazai és külföldi források alapján katalogizálta Tihanyi életművét, beleértve a grafikákat is. Sajnos a katalógus nem mindig közölte a művek eredettörténetét (provenienciáját), és a korábbi kiállítási adatokkal (elsősorban Tihanyi hazai és külföldi kiállításai, illetve az 1973-as emlékkiállítása a Magyar Nemzeti Galériában) való megfeleltetésre sem mindig tett kísérletet, így egyes meghatározásai pontatlanok. Igaz, néha maga Tihanyi is tévedett. Így például az Alexander Kordánál lévő kompozíció datálásában. Tihanyi 1912–14-es évszámot írt a listájába, a festmény azonban szerencsés módon 2003-ban hazakerült Magyarországra, s azóta aukciókon és a Nyolcak nagy 2010-es kiállításán is szerepelt (2. kép)<sup>6</sup>. A képen jól olvasható Tihanyi jelzése alatt az 1911–12-es évszám. Jó okunk van feltételezni, hogy ez az impozáns méretű, valóban reprezentatív és izgalmas kettősakt-kompozíció ott lehetett a Nyolcak 1912-es bemutatóján a Nemzeti Szalonban. A képet a 2010-es kiállítás rendezői is mint hipotetikus „nyolcacos” képet közölték a katalógusban.<sup>7</sup> A festmény 2003-as árverezésekor a képről Majoros Valéria írt tanulmányt a Mű-terem Galéria (a mai Virág Judit Galéria) aukciós katalógusába. A tanulmány egyik meglepő állítása szerint „Tihanyi a kompozíciós vázlatok közül úgy tűnik, három festményét tartotta a legfontosabbnak. Az egyiket Déry Tibornak, a másikat Gross Andornak, a harmadikat pedig Alexander Kordának ajándékozta.”<sup>8</sup> Majoros itt elsőként vállalkozott arra, hogy

kijelentse: Tihanyi három legfontosabb kompozíciós vázlata a fenti három emberhez került. Az bizonyos, hogy Gross Andor sokat segített Tihanyi emigrálásakor a festő műveinek külföldre szállításában, s tudjuk, hogy Grossnak több Tihanyi-műve is volt. A nála lévő *Kompozíció tanulmány* 2003 óta több publikációban is megjelent. (3. kép)<sup>9</sup> Az is biztos, hogy ami Kordához került, valóban jelentős alkotás. De ami Déry Tibor képét illeti, arról azt sem tudjuk, hogy nézett ki! A Magyar Nemzeti Galéria 1973-as nagy Tihanyi-kiállításán egyetlen kép szerepelt az akkor még élő Déry Tibor tulajdonából, egy, az író ábrázoló 1917-es szénrajz.<sup>10</sup> Természetesen a monográfus azt a képet tartja jelentősnek, amelyiket csak akarja, s amelyiknek a jelentőségéről meg van győződve. De ha mindezt egy ismeretlen képről (a Déry Tiboréról) állítja, arra nehéz magyarázatot találni. Egy évvel később, a nagy Tihanyi-monográfia 2004-es megjelenésekor azonban már látszólag többet tudtunk a Déry Tibor-féle képről, csakhogy itt a szerző egy másik kép adatait tulajdonította a Déry képének<sup>11</sup>. Egy olyan kis méretű képét, amit még ha bizonyosan a Déry Tiboré lett volna is, akkor sem lehetne a „legfontosabb” kompozíciós vázlatok között említeni.

Ha már a jelentős kompozíciós vázlatokról beszélünk, sokkal inkább a *Falusi kentaur* címen is ismert művet kellene említenünk (5. kép)<sup>12</sup>. A kép egykoron Füst Milán tulajdonában volt, az MNG 1973-as Tihanyi-kiállításán Füst Milánné tulajdonaként szerepelt<sup>13</sup>, s 2002-ben Majoros Valéria is közölte Tihanyiról szóló első nagy könyvében.<sup>14</sup> Érdekes, hogy Tihanyi

Lajos fent említett kéziratot műtárgyjegyzékében nem olvasható Füst Milán neve, pedig egy ilyen gondosan összeállított listában Tihanyi biztosan nem felejtette volna el följegyezni barátja nevét mint valamely képe tulajdonosát. Épp ezért szinte bizonyos, hogy a festmény nem Tihanyi ajándéka, hanem Füst Milán tulajdona, s az is valószínű, hogy a kép Tihanyi életében még Párizsban volt. Mint ahogy Párizsban volt az kép is, amely Tihanyi hagyatékával jutott haza Budapestre, s amit a 2010-es Nyolcak-kiállítás rendezői hipotetikusán szintén beillesztettek az 1912-es kiállítás rekonstrukciójába. (4. kép)<sup>15</sup>

#### Az ismeretlen remekmű

Most érkezünk el oda, hogy végre arról a képről is szóljunk pár szót, amely miatt ez a tanulmány megszületett. Ez a kép ugyanis nemcsak azért izgalmas, mert szinte a semmiből bukkant fel most, 2015 tavaszán, hanem azért is, mert Tihanyi kompozíciótanulmányai közül a legkiérleltebb, s vázlatokkal leginkább dokumentálható alkotás (1. kép)<sup>16</sup>.

A Nyolcak 2010-es kiállításán a katalógus tanúsága szerint három darab olyan rajz volt kiállítva, amelyek lényegében ugyanazt a motívumot, a tájban birkózó két ruhátlan férfi alakját mutatták (6., 7., 8. képek)<sup>17</sup>. A bal oldali figura guggol, a jobb oldali alak pedig állva próbálja legyűrni a másikat. Szemmel látható, hogy mindhárom rajz nemcsak ugyanazt a témát, hanem ugyanazt a problémát járja körül, vagyis az egymásba fonódó alakok dinamikus kapcsolatát. Összetartozó vázlatokról van tehát szó. A katalógus szerzői a három összetartozó művet azonban

mégis három különböző évre datálták. Az álló formátumú rajzot 1908–1910 körülre, a másik, Pécssett őrzött rajzot 1910 körülre, a Magyar Nemzeti Galériáét pedig 1911–12-re. Öt év szórás van tehát az ugyanazon műcsoporthoz tartozó vázlatok datálásában (1908–1912), ami egy ennyire érzékenyen változó, egy-két évenként új és új problémákkal küszködő életmű esetében teljesen kizárható. Ehhez a három vázlatához társul még egy negyedik is, amelyet azonban csak egy fotóról ismerünk. A fénykép Tihanyi barátjáról, a kiváló nagyváradi műgyűjtőről és ügyvédéről, dr. Ciacan Virgilről készült 1922-ben. (9., 10. kép)<sup>18</sup> Ezen jól látható, hogy dolgozósobája falán, az íróasztalnál, épp a feje mögött egy hasonló Tihanyi-birkózók-kompozíció függött. E változat legjellemzőbb sajátossága, hogy az alkotó a birkózó alakok körvonalát még erős árnyékokkal erősítette meg. A másik három verzió tisztább, vékonyabb rajzolt kontúrokkal találkozunk. Az ismert változatok közötti különbségeket leginkább az alábbi részletek alapján lehet meghatározni: (1) Az álló figura bal karja nyújtott-e, illetve szögletesen megtörik könyökben, (2) a figurák lábai összeérnek-e, illetve (3) a guggoló figura bal térdje látszik-e a csípője mögött. Nem kell túl aprólékos vizsgálódás ahhoz, hogy megállapítsuk: itt négy különböző vázlatról van szó. A négy vázlat azonban a kompozíció alapfelfogásában teljesen ugyanaz.

Tihanyi az 1909 körüli évektől kezdve rengeteg aktvázlatot készített. Tusrajzain a legkülönbözőbb beállításban és kapcsolatban jelennek meg férfi és női figurák egyaránt. Egyetlen olyan rajzsorozata

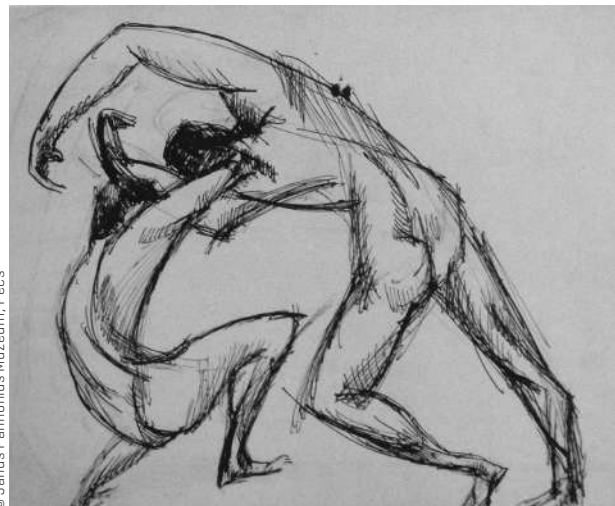
6. Tihanyi Lajos: *Birkózók*, papír, tus, toll, 23,7 × 16,3 cm, Ltsz.: 66.81 Janus Pannonius Múzeum, Pécs



© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

sincs azonban, ami a négy birkózók-rajzhoz foghatóan ennyire koncentráltan próbálna egy bizonyos kompozíciós gondolat végső formáját megtalálni. Tihanyi számára ez fontos probléma volt, s tán nem véletlen, hogy barátja és gyűjtője, Ciacan Virgil is egy ilyen birkózók-rajzzal díszítette dolgozósobája szinte profán szentélyre emlékeztető főfalát. Aki az ügyvéddel szemben ült le az asztalához, vagy őt magát, vagy Tihanyi rajzát érezte a közép-pontban.

Tihanyi birkózói sajátos testarchitektúrát jelenítenek meg. Az egymásnak feszülő testek zárt, boltozatszerű ívben záródó kompozíciót alkotnak. Nem a testek egybeolvadását látjuk, mint az Alexander Korda-féle képen, de nem is egy olyan bizarr módon bukolikus témát, mint a min-



© Janus Pannonius Múzeum, Pécs

7. Tihanyi Lajos: *Birkózók*, papír, tus, toll, 26 × 31,4 cm, Ltsz.: 66.75 | Janus Pannonius Múzeum, Pécs



© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria

8. Tihanyi Lajos: *Kompozíció vázlat*, papír, kréta, grafit, 23,5 × 34 cm, Ltsz.: F 68.37 | Magyar Nemzeti Galéria



9. Dr. Ciacian Virgil, 1922, Ltsz. 23279/1991 | Magyar Nemzeti Galéria Adattára



den bizonyosan Füst Milán által adott címen ismert *Falusi kentauron* (aminek háttérben pontosan ugyanazt a lilás-zölde tájat fedezhetjük fel, mint a *Birkózókén*). Ezek a figurák narratív értelemben ugyan egymással birkóznak, valójában azonban olyan, mintha a tájjal, a környező természettel küzdenének. A feszülő izomkötegek formái a dombos táj egymásba fonódó, egymást építő és egymást formáló alakzataira rímelenek. A testek célja nem egymás legyőzése, hanem annak a dinamikus egyensúlynak a megtalálása, amelyben ember és táj egyetlen masszív szerkezeti egységbe áll össze. Tihanyi ezen a képen jutott el egy olyan összegző aktfelfogásig, amely valóban a 20. századi modernizmus aktábrázolásainak lényegét mutatja. Nevezetesen azt, hogy az akt az érzékiség és általában is a szenzualizmus helyett a szerkezet, a természetről való biztos tudás, a tiszta művészi absztrakció megjelenési formája. Hasonló értelemben elemezte Tihanyi kompozíciós vázlatait Passuth Krisztina is 2012-ben megjelent monográfiájában.<sup>19</sup> Pontosan illik Tihanyi



10. A fenti fotó részlete

kompozíciójára az, amit Kenneth Clark írt az aktról szóló nagyszabású tanulmányában: „...az a felfogás örök érvényűen igaz, hogy az emberi test lökések és feszültségek komplexuma, melyek összebékítése a figurális művészetek egyik fő célja. Ismét eszünkbe kell jusszon az akt és az építészet közti *dipendenza*, és gondoljuk csak meg, hogy amikor építészeti igazságról beszélünk, azt értjük rajta, hogy nagy épületeken oszlop és boltozat vagy fal és támpillér kölcsönhatása intuitíve úgy fogható fel, mint erők harmonikus egyensúlya.”<sup>20</sup>

Az egyetlen filológiai kérdés már csak az, hogy a Tihanyi-kéziratokban említett kompozíciós vázlatok közül akkor most melyik adat vonatkozik melyik képre. Mivel e tanulmány apropóját adó kép közel egy évszázados lappangás után került elő Budapesten, feltehető, hogy ez Tihanyi szavaival egy „otthon” maradt kép volt. És mint ilyen, csakis a lista 169. sz. képével lehet azonos, ami egy 1912-es, kétalakos kompozíció volt. Hogy vajon a Nyolcak 1912-es kiállításán ki volt-e állítva, az továbbra sem bizonyított, de látva a mű jelentőségét, nem kérdéses, hogy a kiállítás egyik legfontosabb Tihanyi-műve lehetett.

A művészettörténész legmerészebb álmaiban sem mer arra gondolni, hogy egyszer egy olyan reprezentatív festményt talál, ami logikusan következik egy jól ismert és feldolgozott életmű rajzaiból, vázлатаiból, ám amelyre semmiféle egyértelmű forrás nem utal. Így utólag persze teljesen logikus, hogy egy ilyen műnek lennie kell, de mivel nem tudhattunk róla, valójában nem is hiányzott. Olyasmi ez, mint az igazi ajándék: amikor olyasmit kapunk, amiről nem is gondoltuk volna, hogy hogyan bírtuk ki idáig nélküle.

- 1 Markója Csilla – Bardoly István (szerk.): *A Nyolcak*. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010 – továbbiakban: Nyolcak, 2010.
- 2 *A Nyolcak harmadik tárlatának katalógusa*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1912, kat.sz. 72–74.
- 3 In: Tímár Árpád (szerk.): „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja*. Szöveggyűjtemény III. 1911–1912. Pécs, Budapest, Janus Pannonius Múzeum, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. 480–481. o.
- 4 MNG Adattár Ltsz.: 18803/73-7
- 5 Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos, a művész és művészete*, Budapest, Monument-Art, 2004 – a továbbiakban: Majoros 2004
- 6 Olaj, vászon, 119 x 90 cm, jelezve balra lent: Tihanyi L. 1911–12. Árverezve: Mű-Terem Galéria – Virág Judit, 15. aukció, 2003. dec. tételezszám 64. – Nyolcak, 2010. kat.sz. K 404
- 7 Lásd Nyolcak 2010. 550. oldal – a kép-rács különböző háttérzínével jelölte azokat a képeket, amelyek biztosan szerepeltek az 1912-es kiállításon, illetve azokat, amelyekről mindez csak feltételezhető. A csak címről ismert, de lappangó képekre üres, szürke képkockák utaltak.
- 8 Majoros Valéria Vanília tanulmánya: Mű-Terem Galéria – Virág Judit, 15. aukció, 2003. december, 68. o.
- 9 Olaj, vászon, 80 x 60 cm, lásd Majoros 2004. kat.sz. 152.
- 10 Déry Tibor, papír, szén, 560 x 400 mm, 1973-ban Déry Tibor tulajdona, Tihanyi Lajos emlékkiállítására MNG 1973. kat.sz. 148. – a továbbiakban: MNG 1973.
- 11 2004-ben megjelent monográfiájának 151. számú tételében Majoros már azt is közli, hogy a Déry Tibor tulajdonában volt mű egy 33,2 x 47 cm-es, papírra festett olajkép volt. Megmagyarázhatatlan módon ezeket a méretekre és technikára vonatkozó adatokat az MNG 1973-as Tihanyi-katalógusából vette, ahol a pont ilyen méretű és technikájú *Aktos kompozíció* Horváth Béla tulajdonaként volt feltüntetve (MNG 1973. kat.sz. 26).
- 12 Olaj, vászon, 77 x 86 cm, jelezve jobbra lent: Tihanyi L. 1912. MTA Füst Milán Fordítói Alapítvány tulajdona – Lásd Nyolcak, 2010 kat.sz. K 412
- 13 MNG 1973. kat.sz.: 9
- 14 Majoros Valéria Vanília: *Tihanyi Lajos írásai és dokumentumok*, Budapest, Monument-Art, 2002. 18. sz. kép
- 15 *Kompozíciós vázlat*, olaj, vászon, 100 x 78 cm, MNG Ltsz.: 70.151 T – Lásd Nyolcak, 2010 kat.sz. K 395
- 16 *Birkózók (Kompozíció tanulmány)*, olaj, vászon, 85 x 95 cm, jelezve balra lent: Tihanyi L. 1912. – budapesti magántulajdonban. A kép évtizedekig egy budapesti állatorvos otthonában volt, majd az ő özvegyétől került jelenlegi tulajdonosához.
- 17 A három rajz adatai: *Birkózók* (papír, tus, toll, 237 x 163 mm, Pécs, JPM Ltsz.: 66.81 – Nyolcak, 2010 kat.sz. K 424), *Birkózók* (papír, tus, toll, 260 x 314 mm, Pécs, JPM, Ltsz.: 66.75 – Nyolcak, 2010 kat.sz.: K 438), *Kompozíció vázlat* (papír, kréta, grafit, 235 x 340 mm, MNG, Ltsz.: F 68.37 – Nyolcak, 2010 kat.sz. K 441)
- 18 A fénykép Ciacian Virgil unokájától került a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába 1991-ben. MNG Ad. Ltsz. 23279/1991
- 19 A szerző egy teljes fejezetet szentelt Tihanyi kompozíciós vázlatainak. Lásd *Tihanyi Lajos. Egy bohém festő Budapesten, Berlinben és Párizsban*. Budapest, Kogart, 2012
- 20 Kenneth Clark: *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Budapest, Corvina, 1986. 338. o.

## Ragyogó kedvezmények egész évben!

Mennyit költesz könyvre egy évben? És színházra? Mozira? Belépőkre? És mennyi annak a 20 százaléka?

Számolj utána bátran! A Magyar Narancs-olvasókártyával több ezer forintot spórolhatsz kedvenc helyeiden. Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

Ha most 10 230 forint kedvezménnyel\* 19 860 forintért megrendeled a Magyar Narancsot, 20 százalék kedvezményre jogosító „Olvasókártya” az ajándék!

\* Az áruspéldányhoz képest.



[magyarnarancs.hu/elofizetes](http://magyarnarancs.hu/elofizetes)

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezményt nyújt:

A38 Hajó • Bethlen Téri Színház • Cirko-Gejzír • Fonó Budai Zeneház • Írók Boltja • Jurányi Produkciós Községi Inkubátorház • Katona József Színház és Kamra • Ludwig Múzeum • Nemzeti Táncszínház • Örkény Színház • Petőfi Irodalmi Múzeum • Szkéné Színház • Trafó • MODEM (Debrecen) • Apolló mozi (Pécs) • Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)

10% kedvezmény: Tranzit Art Café

7% kedvezmény: Lára Könyvesboltok

# MAGYAR NARANCs

# AMS

CENTRAL EUROPEAN VISUAL ART FESTIVAL

## ART MOMENTS ART AROUND US

2015 október 15–31.

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

**MEGNYITÓ**  
VÁRKERT BAZÁR  
**OKTÓBER 15. 17:30**

**MEGNYITÓ  
ÉS AFTER PARTY**  
KOSSUTH L. U. 14-16.  
**OKTÓBER 15. 20:00**

## BUDAPEST

KÉPZŐMŰVÉSZET // DESIGN  
IRODALOM // ZENE // FILM

az esemény  
szervezője:

**HYB  
RID  
ART**

**EQUILOR**

EQUILOR FINE ART

**MOMENT**

KÖZNEVELÉSI MŰVÉSZETI KÖZÖSSÉG

KÖZNEVELÉSI KÖZÖSSÉG

**HYB  
RID  
ART**

**REAGENCIÁK**

**TÁRSASÁGI**

**REAGENCIÁK**

**nka**

**BUDAPEST**

**ÚJ MŰVÉSZET**

**VÁRKERT**

**PÉCS**

**ELŐFIZETÉS**

**magyarhangya**

**ARTMAGAZIN**

**KINO**

**MOZI**

**artmagazin**

**Vesegrád Fund**

**MOL**

**budapest**

**LENGYEL**

**INTÉZET**

**ZSOLNAY**

**KÖZNEVELÉSI**

**smart**

**M1**

**ELŐFIZETÉS**

**SZÉCHÉNYI**

**MŰZEAUM**

**AYUDATE**

**QATAR**

**DESIGN**

**FORUM**

**M1**

**ELŐFIZETÉS**

**SZÉCHÉNYI**

**MŰZEAUM**

**AYUDATE**

**QATAR**

**DESIGN**

**FORUM**



BERÉNYI Marianna

# ANATÓMIAI SZTRIPTÍZ ÉS AZ ÖLTÖZTETŐ ÉN

Amit egyszer kinyitottak, most bezárták, és amit bezártak, azt kinyitották a Semmelweis Orvostörténeti Múzeum állandó kiállításában. Drozdik Orsolya *Medikai Vénusz* című műve sebészkésként metszett bele a múzeum idén 50 éves terébe, amikor az alkotást inspiráló *Venus Anatomica* mellé került.

Selyemzsinór köti össze egy hónapon át azt a két Vénusz-szobrot, amelyeket hiába választott eddig szét idő és tér, szorosan egymáshoz tartoznak. A Firenzében viaszba öntött *Venus Anatomica* 1789-ben Bécsből érkezett Pestre, hogy II. József ajándékként a magyar orvosi karon emelje az oktatás színvonalát. Csaknem kétszáz évvel később, az 1960-as években került a frissen alapított Semmelweis Orvostörténeti Múzeum (SOM) gyűjteményébe, igaz, ide már nem a boncolások kiváltása miatt, hanem hogy a 18–19. század orvosképzését reprezentálja. Az életnagyságú anatómiai modell<sup>1</sup> a *Képek a gyógyítás múltjából* című állandó kiállításban eredeti rózsafa vitrinjében Hófehérke üvegkoporsós álmát idézi, szinte várja a herceget, aki csókjával felébreszti. Széttárt felsőteste a nyirokrendszer működését demonstrálja, szépségével, beállított mozdulataival pedig a korszak női szépségideáljának lemeztelenített példája. Igaz, a modell oktatásban betöltött szerepét még „életében” megkérdőjelezték, ám a viaszszobor művészi értéke, a klinikum történetében betöltött jelentősége soha sem vált kérdésessé.<sup>2</sup>

*Venus Anatomica*t végül nem herceg ébresztette fel, hanem egy olyan művész, akinek egész munkássága megkérdőjele-

zi azt a hagyományos nemi szereposztást, amely pont a Hófehérke-történetben is tetten érhető passzív nő–aktív férfi mintára épül. A Firenzében készült anatómiai modellek sem tudták függetleníteni magukat ettől a látásmódtól. Igaz, a korábbi szemlélettel ellentétben már egyértelműen két biológiai nemre építenek: azaz a női testet már nem a férfi tökéletlen, csökevényes formájaként ábrázolják. Mégis a nőket ábrázoló viaszmodellek jellemzően erotikus pózban fekszenek, a férfiak viszont tette készen állnak vagy méltóságteljesen ülnek.

Drozdik az 1970-es években találkozott először a felsőtestét feltáró, kerek melleit hányavetin lehajtó múzeumi Vénusszal. Az 1975–76-os tanévben *Individuális mitológia* című művéhez szabad táncosok és aktmodellek mellett le is fotózta őt. 1984-ben a bécsi Josephinumban látható másik viaszszoborhoz már a *Kaland a Technikai Disztópiumban* című programja miatt utazott. Ezután végigjárta csaknem az összes európai és amerikai medikai és természettudományi múzeumot, és több mint háromezer fotót készített ezekről, a főként 18. századi modellekről. „Megdöbbenett a medikai női modellen a nőiség ábrázolása. Félelemmel eltelve mentem végig a tudományos múzeumokon. A félelmet az ott felhalmozott poros tudás okozta bennem. Szorongok, mert megközelítem

a tudományt, ami a nőiség részvétele nélkül jött létre, a világot, amiből én ki vagyok zárva. Ezért erotizálom a »másikat«. Nézem a tárgyakat, amelyeket a patriarchális tudomány szemlélet hozott létre, és a kamerámmal fényképezek. Résztvelem erotikus, ugyanakkor analízálom, amit a múzeumban találok. Erotizálom a tudomány történetét” – fogalmazott a művész egy korábbi interjúban<sup>3</sup>. Az erotizálás szerelmes verseket is szült, amelyek a kiállításban szétszórta elhelyezett ezüstözött alpakkatányérokra olvashatók. Drozdik végül New Yorkban Szalczer Tamás szobrász asszisztálásával és Petrovics József segítségével saját testét is kiöntette az orvosi Vénuszhoz hasonló pózban. Az ennek alapján elkészült két szobrot több helyen bemutatták már, de jelentése minden bizonnyal most teljessé vált ki a *Venus Anatomica* mellett.

Mindkét szobor lila selymen nyújtózik, a fekvő Vénusz-ábrázolásoknak fenntartott, visszafogottan erotikus pózban. *Venus Anatomica* élet és halál között lebeg, a hétköznapiaktól míves üvegfallal elrekesztve. Szeme nyitva: ernyedten, sorsát elviselve figyel, térdeit szégyenlősen összezárja. A *Venus Coelestis* és a *Venus Naturalis* egy testben egyesül: égi, hiszen magasabb szintű, orvosi tudást közvetít, és közönséges, mert mozdulatai, szépsége

Drozdik Orsolya: A medikai Vénusz és előképe, a Semmelweis Orvostudományi Múzeumban őrzött Venus Anatomica



© Drozdik Orsolya © Fotó: Drozdik Orsolya

Drozdik Orsolya (Orshi Drozdik) nemzetközileg elismert képzőművész 1946-ban született. Budapesti tanulmányai után pályáját 1978-tól Amszterdamban, majd Kanadában, 1980-tól pedig New Yorkban folytatja. Életműve a posztstrukturalista filozófiákra, a feminista társadalomkritikára épül. Folyamatosan egyszerre több műfaj által fejezi ki magát: rajzol, fest, fotóz, különböző anyagokból és technikákkal installációkat alkot. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Festő Tanszékének tanára, külföldi képzőművészeti intézmények vendégelőadója, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja. Drozdik a női testet mint kritikai teret elemző módszerét a *Szituáció, Identifikáció* (1976), az *Akt Modell* (1976–77), az *Individuális Mitológia* (1975–77), a *Pornográfia* (1978–79) című sorozataiban fejlesztette ki. A *Medikai Vénusz* Az *En manufakturálása* című installációso-

rozat központi darabja. Párját, Az *En manufakturálása: A testi En* címűt 2001-ben a Ludwig Múzeumban láthatta a hazai közönség. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban most kiállított szobor Az *En manufakturálása, Medikai erotika* című installáció része, amely 2011-ben a debreceni Modern és Kortárs Művészeti Központban, 2013-ban a Kiscelli Múzeumban volt látható. A műalkotás a Kiscelli Múzeum gyűjteményébe tartozik. Drozdik más munkái megtalálhatók az amszterdami Stedelijk Museum, a bécsi Museum Moderner Kunst gyűjteményében.

A Drozdik Orsolya: *A medikai Vénusz a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban* kiállítás a művész Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiai székfoglalójának eleme. Ebből az alkalomból még három kiállítás nyílt Budapesten közel egy hónap alatt 2015 szeptemberében és októberében. Az *Individuális mitoló-*

*gia és a szabad tánc Magyarországon* az Országos Színháztörténeti Múzeum két helyszínén, a *Most mindennek vége baba kék* című kiállítás a Flux galériában, a *Csíkó II.* performansz pedig a Fészek Klub kiállítóhelyiségében kapott teret.

Az *Individuális mitológia és a szabad tánc Magyarországon* azt a hatást összegzi, amelyet a szabadtánc gyakorolt rá. 1975/76-ban hasonló címen ismertté vált performansz-sorozatában szabadtáncosnők fotóit vetítette táncoló testére és a már elkészült képekre, hogy az általuk képviselt szabad állapotba transzformálhassa magát. A kutatással egybekötött programot és az akkor készült fotókat bemutató kiállítás 2016. január 31-ig látogatható.

**Bajor Gizi Színházmúzeum**  
1124 Budapest, Stromfeld Aurél u. 16.  
**Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet,** 1013 Budapest, Krisztina krt. 57.





© Drozdik Orsolya © Fotó: Drozdik Orsolya

Szerelmes vers ezüstözött alpakkatányéron  
*Kedvesem: Kértem a nyelved, és te a számba szúrtad. / Mint egy penge, olyan voltál. Szavaimat félbevágta. / Számban a nyelveddel nem tudtam magamra gondolni. / A nyelveddel kellett leírnom, mit érzek. / S te a szavaimat a számból hallottad. / Szeretlek, és nélküled élni nehéz. / Tudom, hogy szeretsz. / Szerelmed*

miatt a vágy cseppet sem titokzatos tárgyaként is értelmezhető. Míg mozdulata, fejtartása a férfitekintet számára vonzó, addig kitárt hasürege a fürkésző, metszően hideg orvosi tekintet<sup>4</sup> céltáblája. A korszak tudományos ismereteit összegezve, a különböző szervek, erek kapcsolódási pontját tükrözi, éppúgy, ahogy a hasonló, életnagyságú modellek. Hans Belting egyik írásában arra utal, hogy a viaszszobor készítője, Clemente Susini kétszáz halott nő testét használta fel a preparáláshoz, míg megvalósította ezt az ideális női formát, amely Bernini *Szent Terézével* mutat rokonságot. Ennek azonban ára volt: *Venus Anatomica* szépsége mellett szinte fáj a modell személytelensége. Nem véletlen, hogy a múzeumi teremőrök nevet adnak neki és történeteket fűznek hozzá. Többek között éppen ez inspirálta Drozdik Orsolya művészeti projektjét is.

Drozdik önmagáról mintázott *Medikai Vénusza* megtöri a személytelenséget: a gipszszobor konkrét történetet, jelentéshálót rendel a viaszmű mellé. Alkotása szabadon fekszik, nem zárja üvegdobozba (koporsóba?), nem boncolja fel, hiszen ez a saját teste. A szobor arca enyhén torz, érezhető rajta a mintavétel kényelmetlenségei. Eltűnnek az idealizált vonások, csupán egyetlen, konkrét nő arcát, arányos testét látjuk magunk előtt. Drozdik véget vet az anatómiai sztriptíznek. Becsukja, ami korábban nyitva volt, miközben alig észrevehetően új réseket nyit, személyiséggel ruházza fel a magára hagyott testet. A mellkas és a hasfal bezárul, bár a térdek enyhén szétnyílnak. Ezen a szobron felfedezhető a fanszörzet és látشانak a mellbimbók, érzékeltetve, való-

A *Venus Anatomica* Felice Fontana firenzei viaszszobrász műhelyében készült, ahol a 18. század anatómiai szempontból legpontosabb modelljeit formázták, főleg oktatási célra. Fontana 1730-ban született, filozófiát, fizikát, anatómiát tanult a korszak legszínvonalasabb itáliai egyetemén. 1775-től a firenzei Palazzo Pitti természettörténeti és fizikai stúdiójában dolgozott, a múzeum melléképületében rendezte be műhelyét. Munkatársaival először kipreparálták a holttesteket, utána elkészítették azok imitációját viasz-

ból. 1770–1890 között a firenzei iskola negyven egész alakos emberi modellt készített és több mint kétezer kisebb anatómiai szervet mintázott meg, amelyek ma a világ számos múzeumában megtekinthetők. Fontana műhelye a korszak egyik legdivatosabb látványossága volt Firenzében, járt ott Napóleon, jóval korábban II. József. Az ő látogatásának köszönhető az a nagyszabású megrendelés, amelybe beletartozott a Semmelweis Múzeumban látható darab is. Az uralkodó a modellt több viaszszervvel együtt 1789-ben

adományozta a pesti orvosi egyetemnek. A műhely legjelentősebb alkotói Clemente Susini (1754–1814), Paolo Mascagni (1752–1815), Francesco Caleriznoli, Carlo és Luigi Calamei voltak. A bécsi modellek Susini nevéhez köthetők. A témáról lásd *Morbid Vénuszok*. *Artmagazin* 2012/2. 60–63. o.

ban hús-vér, saját identitással rendelkező nőről van szó. A gipszszobor által közvetített személyiség, a felszabadult énkép felülírja az akt idealizált jellegét, helyette a pucér valóságot tárja elénk.

Eldönthetetlen, hogy a kiállítóterben szétszórta, különböző vitrinekben elhelyezett tükröződő fémtányérok erotikus versei kinek is szólnak. A boncoló férfit megszólító alávetett nő vagy a felboncolt szoborral együtt érző művész sorait olvashatjuk rajtuk? Drozdik a művet inspiráló régi vagy a műnek identitást adó új szobornak ír, vagy pedig a két szépség egymással kommunikál? Ha a viaszszobornak, akkor a szövegek a férfitekintethez kapcsolódó trubadúr-mantrák parabolájaként értelmezhetők. Mondatok, fordulatok, amelyek nem a nő felé irányuló egyedi vonzalomhoz, hanem inkább egy adott férfi udvarlási szokásaihoz, szexuális vágyához kapcsolódnak, vagy épp a patriarchális medikai történetre és a férfiközpontú művészettörténetre utalnak. Ismétlődő képek, szóvirágok, a személyességnek csupán álcáival. Ha azonban a művész gipszszobrához szólnak ezek a költemények, akkor már a sajáttest-ábrázolás, az önnézés és az identifikáció problematikájával találjuk szemben magunkat. Nem narcizmusról van szó, hanem a saját szerep, a saját személyiség elfogadásáról. Az individuum maga mögött hagyja az ideák, elvárások szintjét, megtanulja szeretni, értékelni magát. Kiszabadul, önálló életre kel. A keretet adó elvárások szintje perifériára szorult, ahogy a kiállítóterben a gipszszobor is távol került az őt formáló szilikon öntőformától.

A szövegek harmadik olvasata ugyanakkor a két Vénusz egymás iránt érzett rájongsága, amely a különbségek és a hasonlóságok, a mostani találkozás által nyert és elvesztett jelentések érzékeny metonímiájaként illeszkedik a kiállításba. A versek a múzeum terében egyszeri, csak ebben a kontextusban kibontható jelentéssel gazdagodnak. „Én nyitott vagyok, te meg bezárt. Úgy veszek részt a te gyengédségben, ahogyan te az én gyönyörömben” – olvashatjuk az egyik versben, nem tudva, ki az „egyik” és ki a „másik”, összezavarva a szobrokra irányuló tekinteteket. A testek egymást erősítve elhagyják a boncasztalt, a passzív, kiszolgáltatott póz üzenet-hordozóvá, ezáltal mobillá válik. Drozdik

Tárló a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban Drozdik Orsolya szerelmes vers tányérjaival



© SOM © Fotó: Blahák Eszter

művével megállítja, vagy legalábbis egy pillanatra letéríti megszokott pályájáról az emberi testet gépként szemlélő orvosi vagy a női testet gátlástalanul birtokba vevő férfitekintetet.

Drozdik *Medikai Vénusza* nemcsak a jelentések szintjén okoz zavart, és nem csupán az ábrázolt testek esetében nyit és zár. A második életnagyságú Vénusznak köszönhetően a múzeum állandó kiállításának központi tere is átalakult, a több évtizedes kiállítás nyitott lett a kortárs kritikai reflexió előtt. Az 1993-ban elkészült *Medikai Vénusz* kitérte, mozgalmassá tette a múzeumi teret, a verseket hordozó tányérok pedig a tárlókat, hiszen azok is kinyíltak a következetesen lila feliratokkal jelölt Drozdik-művek előtt. Az idén 50 éves születésnapját ünneplő múzeum és Semmelweis-émlék-hely ezzel a gesztussal amellett, hogy saját gyűjteményére, kiállításának múltjára reflektál, a látogatói tekintetet is zavarba hozva gondolkodásra, nézőpontváltásra, kritikai látásmódra ösztönöz.

**A Drozdik Orsolya: A medikai Vénusz a Semmelweis Orvostörténeti Múzeumban című kiállítás 2015. november 10-ig látogatható.**

• • •

- 1 Az anatómiai modellekről részletesen: Horányi Ildikó: Az anatómiai viaszpreparáció kialakulásának és virágkorának történeti összefoglalója. In: *Orvostörténeti Közlemények*. 1991–1992. 37–38. évf. 1–8. sz. 127–135. o.
- 2 1817-ben *Nachrichten von Wien über Gegenstände der Medizin, Chirurgie und Geburtshilfe* egyik számában már a vizsmodell szépségét emelik ki. Merevsége miatt elutasítják használatosságát. Fekete Ilona: Gombostühegyen – egy momentum az emberi szervek 18. századi ábrázolásában. In: Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin (szerk): *Látás – tekintet – pillantás. A megfigyelő lehetőségei*. Pécs, 2009.
- 3 Forián Szabó Noémi: „Én voltam a modell és a modell rajzolója. Beszélgetés Drozdik Orsolyával”, *Élet és Irodalom*. 2002. XLVI:9
- 4 Az orvosi tekintetről lásd: Michel Foucault: *Elmebetegség és pszichológia – A klinikai orvoslás születése*. Budapest, 2000.

**A cikk megszületését  
a B. Braun támogatta**

**B | BRAUN**  
SHARING EXPERTISE



Városligethez köthető élményeink összesöprésében most egy művészettörténész segít, Bojár Iván András, aki szakmai pályafutását is itt kezdte, a Szépművészeti Múzeumban, igaz, mint látni fogjuk, a ranglétra alján. Még ha ez egy öblös fotelt jelentett is.

V. rész | BOJÁR Iván András

# LIGETI EMLÉK

Üldögélés, biciklizés, repülés, felvonulás, csónakázás, de ami mégiscsak a legérdekesebb: fiatalkori fényképek!

Kevéske fény szűrődött csak be a méretes falak mögé. Odakünn tombolt a nyár, de a Szépművészeti Múzeum százéves hűlt levegője a nyitott ablakok ellenére is csak lassan rezgett, szinte mozdulatlanul állt az öreg komor termekben. Rendszerint egy hatalmas füles fotel nyelt el ekkoriban, a nyolcvanas évek közepén, ölemben félrecsúszott könyvvel aludtam végig a napot a Régi Képtár egyik irodájában, és csak a közeli trópusi madárház egzotikus rikoltozása figyelmeztetett rá: van külvilág. Éveim teltek el félálomban, s ezeknek az éveknél ez a fel-felcsattanó, egyre fokozódó szag-gatott rikoltozás adta meg az alaptónusát. Meg a savanykás kávészag, ami a szomszéd szobák intrikákkal telt, fojtott szakmai beszélgetéseit kísérte. Másodszor dolgoztam ekkor a Szépművészeti Múzeumban. Hogy dolgoztam volna, ez így talán túlzás. Állásban voltam, ami főleg félig fekvő ülésből állt. A Régi Képtár raktárosa voltam, vonzó,



Hősök tere, Szépművészeti Múzeum, 1980

© Fortepan/Baráth Endre

titkos feladat, ám ismert kontinensközépi vidékünk mély kapcsolata az abszurdhoz: mint raktáros a raktárba én a lábamat be

nem tehettem. Így aztán átaludtam három-négy esztendő, míg a rendszerváltás zajos tüntetései fel nem ébresztettek végre.

Első múzeumi kalandom szintén szép feladatokkal kötött Schikédanz architektúrájához. Tizenhét évesen, mint gimnáziumból kirúgott ifjú kezdtem a napjaimat itt, mialatt Jaruzelski ijesztgette a lengyeleket Szabó Lászlótól örökölt napszemüvegében. Rendszerint hajnali hét óra környékén vontam fel a nagyvonalú portikusz oszlopai közé, felettem a homlokzat ünnepélyes timpanonja, mint Isten szemének háromszöge nézte ezer év magyar hőseinek terén a szovjet trolibuszok cirkálását. Alant lendületes



© Fotó: Somos Éva



© Fotó: Somos Éva

14 éves korunk óta vagyunk barátok Kieselsbach Tamással, az egyetemre is együtt jártunk. A múzeumi évek alatt sokszor bejött hozzám. Tamás itt éppen akkori kolléganóm, Somos Éva restaurátor jóvoltából egy El Grecót foghat a kezébe, míg én valószínűleg Julius Hugo Bergmann *Hazatérő nyáj* című képe előtt állok

mozdulatokkal tereltem, söpörtem a lépcsősorok végeibe, hogy ott eztán két öles vödörbe egybegyűjtsem, majd a múzeum alagsorába magammal vigyem a timpanon nyüzsgő galambtársadalma által éjszaka fentről lesodort nagy mennyiségű galambszart.

A levegőben elporló szikkadt galambszar szaga máig a zsigereimben él, nota bene a nedves téli is, és Isten lássa lelkeimet, valahányszor a művészet templomába lépek, elsősor e szag emléké támad meg azóta rendületlenül. A Liget tehát sok szép emlék helyszíne, s főleg madarakhoz kötődik. Szárnyalásokhoz. Trópusi rabmadarakhoz és igencsak parlagi pesti galambokhoz, kiknek unott kurrogása, Andrassy úti nénik szórta kenyérgalacsinoktól puffadt teste, nehézkes és zajos rövid röpte a timpanon szobrai körül sosem lesz már édes visszavágakozásom tárgya. Ahogy az a szárnyalás sem, melyet én magam mutattam be egy még ennél is korábbi korszakban a Liget fái közt valamikor a hetvenes évek közepén.

KRESZ-park létesült itt egy napon. Felcsikozott miniutakkal, közlekedési táblákkal, működő villanyrendőrrel, hol a felnőttiségre ácsingó ifjúság a városi közlekedés szabályaival barátkozhatott. Egy este maga Ipper Pál mondta be Fekete György szép faléceiből kirajzolt Magyarország háttérképe előtt a Híradóban, hogy a tudásvágyó ifjúság másnapról itt sajátíthatja el a közlekedés fortélyait. Ezért mentem én is oda frissen vásárolt SR 26-os versenykerékpáromon, majd úgy megrészegültem a minivalóság láttán, hogy az egyik ta-

nulmányi útszakaszon különösen jelentős sebességgel vettem be az útkanyart. E tettem utóbb hibásnak bizonyult. Kerekem kicsúszott, jómagam pedig – szanaszét szóródó tagjaimmal – a timpanon fáradt galambjainál lényegesen attraktívabb repülést demonstrálva csúnya horzsolások, égő sajtás, több helyen szivárgó vér csúfos látványával kísérve értem földet egy százas tölgy tövében.

Nehéz idők voltak. Nekem a Városliget nem vurlitzerszó, nem kacagás, nem pajzán kuncogás alkonyba merült bokrok lombjai közt. Nekem a Liget fái a kommunizmus hideglelős lehetőségét eresztik ma is. Semmi *Liliom*, de még csak négybe szelt Koppány se, csak unalmas hosszú utak, neveletlen kuttyák, szégyenlős hajléktalanok meg fojtó szagú drága vattacukor billegős műanyag asztalok tetején.

Na jó, a Városliget azért egy kicsit virslisör is, képlekeny ifjúságom bágyadt kísérelte, hogy találkozzon a munkásmozgalommal. Még a közepesen sikerült kerékpáros kanyarbevétel megelőző gyermekkor inprinting élménye volt, mikor ki tudja, milyen társadalmi áramlat vitt magával egy május elsején oda. Mi, hogy úgy mondjam, családirag nem voltunk kommunisták. Bizonyos értelemben, nagyon nem. Egyszer csak mégis azon kaptam magam, hogy május elsején a Dózsa György úton állok és egy hangosbemondó hamis lelkesedéssel ordítja, hogy melyik üzem, gyár, öntöde, csavarszerelő részleg pompás kamionja halad el épp a dísztribün előtt, melynek ormán Kádár-Lá-

Fiastyúk [Thälmann] utca 47-49., Kádár János látogatása a 2 sz. Általános Iskolában [ma Hegedűs Géza Általános Iskola], mögötte bőrkabátban Deák Gábor kerületi párttitkár, 1985



© Fortepan | Angyalföldi helytörténeti gyűjtemény

zár-Losonczi integetett lelkesen, kiélvezve a teraszukra záporozó friss kora nyári napfény áldásait. Felfokozott hangulatú órák múltak. Lassan lappadt a lelkesedés, fogytak a virágdíszes, túlnyomóan vörös krepp-papírral burkolt teherautók, immáron zsebre vágott nyakkendővel, vállra vetett zakóval bóklásztak szanaszét a kommunista férfiak, gyakran egy-egy kis kommunista gyereket huzigálva maguk és nyári ruhás kommunista feleségeik után, amikor a ritkuló tömegben, valahol a mai ARC plakátkiállítás helyén, tőlem mintegy hét-nyolc méter távolságban, széles mosollyal az arcán, rendületlen vállrángások közepette, elvtársi áldást osztva vonult el maga Kádár János.

Szép volt.

Én meg elégedett, hiszen megéreztem, hogy ha csak egy pillanatra is, de valahogy közel kerültem a Történelem főáramához.

De mégis. Azért egy jó emlékem akad onnan. Egyetlen élmény, amely nyáresti frissítő ligetillat. Évtizedekkel későbbi időkből. Az *Art on Lake* kiállítás (Bodó Kati nagyszerű szervezése) egy füledt nyári estén, amikor a kislányommal csónakáztunk körbe a tavat, megközelítve, alaposan szemügyre véve a vízbe telepített szobrokat, s mialatt megélhettem a ritka élményt, hogy Sophie azt és úgy kapja éppen, ahogyan egész gyermekkorát terveztem eltölteni, egy pillanatra én is azt éltem meg, hogy fontos helyen vagyok: Budapest nem provincia, de a világ köldöke, mert ami akkor és ott a millenniumi felhajtásból maradt, pompásan parvenü, egyben imádnivalóan hamis díszletek között történt, az fontos. Olyasmi, ami szinte sosem volt ezen a vidéken.



© Szépművészeti Múzeum © Fotó: Szesztay Csánád

Art on Lake – Művészet a tavon [Szépművészeti Múzeum, 2011. május 24. és szeptember 4. között]



Káosz, szakszerűtlenség, vakszerencse, önzetlenség, módszeresség – vajon mik a kulcsfogalmak a Szépművészeti Múzeum műkincsei és az elkobzott zsidó műgyűjtemények külföldre menekítésének fordulatos történetében? A korona viszontagságai után most a 132 ládába csomagolt  
 4144 tétel kalandos útját követjük végig elszállításuktól hazatérésükig.

KOVÁCS Ágnes

# MAGYAR MŰKINCSEK A MÜNCHENI COLLECTING POINTBAN III.

## A BUDAPESTI SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYE, VALAMINT MÁS KÖZ- ÉS MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK A COLLECTING POINTBAN 1945–1949 KÖZÖTT

Bár Adolf Hitler Budapestet az egyik „leg-nagyszerűbb” városnak tartotta, 1944 telén szívfájdalom nélkül romhalmazzá változtatta, hogy az orosz előrenyomulást megakadályozza. A hidakat felrobbantották, Buda nagy része, beleértve a királyi vár környékét is, áldozatává vált az esztelen rombolásnak, és tegyük hozzá: a hágai konvenciót, amely a műemlékek védelméről szól, a szövetségesek bombázói sem tartották be.

Miközben a budai oldal legszebb épületei a legsúlyosabb sérüléseket szenvedték el, csodák csodájára a pesti oldalon álló Szépművészeti Múzeum épületében nem esett nagyobb kár, csupán az üvegtetőt, a mennyezetet és a külső falak egyes ré-



A Lánchíd és a pesti Duna-part a budai Várból nézve, 1945

szeit érték sérülések a becsapódó gránátok miatt.<sup>1</sup> A múzeum hatalmas kiállítótermei azonban műtárgyak nélkül, üresen kongtak, hiszen a gyűjtemény nagy részét még az előző év telén evakuálták. Ami mégis az épületben maradt a „lázás” menekítés ellenére, az viszont az orosz katonaság bosszújának esett áldozatul. A műtárgyak biztonságba helyezését Szálasi Ferenc és a nyilas kormány vallás- és közoktatásügyi minisztere, Rajniss Ferenc rendelte el.<sup>2</sup> A Szépművészeti Múzeum, valamint a Műkincs-kormánybiztosság által lefoglalt zsidó műtárgyak menekítéséért a korábbi főigazgató, dr. Csánky Dénes felelt, tehát a magyar műtárgyak sorsát meghatározó, sokszor a teljes megsemmisülés veszélyét is magában rejtő evakuálást nem a németek hajtották végre. Tulajdonképpen szükségszerű volt, hogy a magyar kultúra páratlan műkincsei ugyanazt a kalandos utat járják be, mint a mindenkori magyar államiséget szimbolizáló Szent Korona, bár az a „kaland” végül sokkal szerencsésebben végződött.<sup>3</sup>

„A múzeum gyűjteményei úgy a Sztójay-éra,<sup>4</sup> mint a nyilas korszak<sup>5</sup>, valamint az ostrom és a rákövetkező zűrzavaros állapotok alatt súlyosan szenvedtek [...]” – írta a múzeum állapotáról szóló jelentésében dr. Oroszlán Zoltán 1945 februárjában. A klasszika-archeológus, művészettörténész Oroszlán 1923-tól töltött be fontos pozíciókat a múzeumban, majd 1945 elejétől mint ideiglenes főigazgató irányította az épületkárok helyrehozatalát, szervezte a múzeum hétköznapijait, és fontos szerepet játszott abban a bizottságban is, amely ezekben a hónapokban a Dunántúlon kutatott az elhurcolt műkincsek után. A Magyar Nemzeti Múzeum elnökéhez írt részletes jelentésében sorra vette az egyes gyűjtemények állapotát, és keserűen állapította meg, hogy az egyiptomi gyűjtemény csaknem teljesen elpusztult, anyagát a ládákából kiszórták, a múmiákat szétszaggatták, a gyűjtemény helyiségeit, kiállító szekrényeivel együtt tönkrezúzták. Az antik plasztikai gyűjtemény főbb darabjai épek maradtak, mert azokat kevésbé hozzáférhető helyen raktározták, viszont az antik terrakottákat tartalmazó ládákat az oroszok feltörték, az anyag egy részét kiszórták, összetaposták vagy elvitték.<sup>6</sup>

A legsúlyosabb veszteség azonban a Régi Képtár anyagát érte, mivel ezeket Csán-

ky Dénes igazgató, miniszteri utasításra, Veszprémbe szállította a Magyar Nemzeti Bank trezorjába. Oroszlán Zoltán akkori tudomása szerint 1944. november végén Csánky és néhány munkatársa négy teherautón indította útnak a Régi Képtár további kvalitásos darabjait Pannonhalmára, hogy a Vöröskereszt oltalma alatt álló kolostorba menekítse azokat az oroszok elől. Ugyanez történt a Modern Képtár és a grafikai osztály anyagával is. A múzeumban maradt műtárgyak közül a legnagyobb veszteség a középkori magyar szoborgyűjteményt érte, mert az oltárok egy részét a katonák felaprították és eltűzelték. Dr. Oroszlán megjegyzi még, hogy „A múzeumban volt tárolva a Zsidók Zár alá vett műtárgyai Kormánybiztossága<sup>7</sup> által a múzeumba beszállított zsidó tulajdonban volt bútorok, képek, szobrok, ezüstök és könyvek nagy része is. A bútorok tetemes részét, mondhatnók legjavát Csánky Dénes kormánybiztos teherautón Felsőbalogra szállíttatta és ott ezekkel a bútorokkal rendezte be magának és családjának nyaralás céljaira a Kóburg kastély (sic!) néhány termét. A képek legjavát, közöttük a Herzog-gyűjtemény híres Grecóit és Goyáit, a Hatvány-gyűjtemény modern franciáit és a Wolfner-gyűjtemény híres magyar képeit teljes egészében Pannonhalmára vitette. Ezeknek további sorsa tehát ismeretlen.”<sup>8</sup>

Ebből a jelentésből kiderül, hogy írója még nem tudja, hogy a műkincsek már elhagyták az országot, és abban remény-

***Az egyiptomi gyűjtemény csaknem teljesen elpusztult, anyagát a ládákából kiszórták, a múmiákat szétszaggatták, a gyűjtemény helyiségeit, kiállító szekrényeivel együtt tönkrezúzták.***

kedik, hogy nyomukra akadhat Veszprém, illetve Pannonhalmán. Ezért még alig csitulnak el a harcok, amikor Oroszlán 1945 májusában elindult, hogy az elhurcolt műkincsek hollétét felderítse. Ekkor azonban még egymásnak teljesen ellentmondó információkat kapott a műkincsekről. Jelentésében felháborodásának adott hangot, miszerint Csánky „e gyönyörű és pótolhatatlan nemzeti vagyonnal szemben”, a kellő gondosság teljes megtagadásával járt el, és sem a veszprémi, sem a pannonhalmi anyagról nem hagyott hátra jegyzéket, sőt a négy leltári törzskönyvet, amelyben a „szaporulatot” (vagyis a zsidóktól elkobzott műtárgyakat) a múzeum gyarapodásáról nyilvántartották, szintén magával vitte.<sup>9</sup>

A különböző helyi informátorok valomásaiból is csak az derült ki számára, hogy „(...) a műkincsrakományok menekítését (Veszprém, Pannonhalma, Győr, Csorna, Szentgotthárd vonal) a teljes káosz és szakszerűtlenség jellemezte. Már



Behavazott első emeleti terem az ostrom után



A beomlott tetejű Márványcsarnok az ostrom után



az első, a mesterműveknek a múzeumból való elszállítása is (1944. november 8-án) minden elővigyázatosság nélkül, légiriadó közben és havas esőben, éjjel történt. A következő szállítmányt (grafikai műveket és zsidók zár alá vett műtárgyait) november 17-én is gondatlanul ládába csomagolva indították el Pannonhalma felé. Az informátorok szerint december 24-én Csánky nyilas katonákkal és öt teherautóval megjelent Pannonhalmán, az ott lévő anyagot autókra rakatta, de ő maga a légiriadó miatt nem kísérte el a Csorna felé tartó konvojt, amely közül az egyik felborult és a ládák szanaszét szóródtak, amelyeket a katonák szedtek össze és a többi kocsin osztották szét. A műkincsek egy része tehát a karácsonyt végül a Szentgotthárdi apátság nedves pincéjében töltötte, és ezeket Csánky csak január 19-én szállította tovább. A pannonhalmi anyagért február 11-én ment vissza, amelyben benne voltak a Wolfner- és Dobay-gyűjtemények is. A sebtében újra összeszedett anyagot teherautókon, illetve a Csánky által az ottani német parancsnokságtól szerzett vagonokban indították el Ausztria felé.”<sup>10</sup>

Oroszlán jelentése szerint a Szentgotthárdon maradt ládákat megdézsmálták, a tárgyak csomagolására felhasznált kanvaszt a tárgyakról legöngyölítették, így azok piszkosak és penészesek lettek. Kiderült még, hogy a volt kultuszminiszter, Rajniss és más nyilasok február közepén Keszthelyről 15–16. századi műkincseket és középkori okleveleket vittek el három abroncsos bőröndben és azokat Szentgotthárdon a Szépművészeti anyagához kapcsolták. Elterjedt azonban olyan hír is, hogy a Szépművészeti anyagát a zirci apátság pincéjében falazták el.<sup>11</sup>

Hogy mindezekben pontosan hogyan követték egymást a menekítés eseményei és hogy milyen műtárgyak kerültek fel a vagonokra, azt Farkas Kornél rekonstruálta rendkívül alapos, a korabeli forrásokat feldolgozó munkájában.<sup>12</sup> E szerint, mint ahogy azt egyébként Oroszlán is kiderítette, a festményeket 1944 decemberében, többnyire keret nélkül, a szentgotthárdi apátság pincéjébe vitték a Magyar Nemzeti Bank előzőleg Veszprémből átszállított értékeivel együtt. Csánky, Bogyay Tamás minisztériumi titkár segítségével leltárt készített és becsomagoltatta őket. Összeírásuk alapján a műkincsek száma ek-

El Greco: *Szent András apostol*, 1610–14 k.  
olaj, vászon, 70 × 53,5 cm, ltsz: 51800, Szépművészeti Múzeum



© Szépművészeti Múzeum Fotó: Józsa Dénes

kor – a keszthelyi Festetics-letétellel együtt – 4144 tételből állt, amelyet 132 ládában csomagoltak el. A csomagolásra alkalmatlan képkereteket, mint ahogy azt Pannonhalmán is tették, az apátságban raktározták el. Közben azonban 1945 februárjában Rajniss lemondott a kultuszminiszteri tárcáról, feladatait Tárczay Felicides Román látta el. Csánky már korábban sem volt a nyilas vezetés szemében eléggé megbízható, ezért felmentették műkincs-kormánybiztosi posztjából, egyúttal Tárczay ellenőrzése alá helyezték.

A műkincsek március végén folytatták útjukat, két vagonban összesen 80 ládát helyeztek el, az apátságban 45 láda maradt vissza. Ahogy az a Szent Korona esetében is történt, a kaotikus ausztriai viszonyok

miatt tíz napig tartott a Grazig vezető 75 km-es út, majd a Chiemsee melletti Übersee városában álltak meg, de a város nem mutatott segítőkészséget a magyar ügyben. Csánky minderről visszaemlékezéseiben így írt:

„A kis város alkalmasnak látszott a letelepedésre, azonban az itteni hatóságok egyenesen elutasító magatartást mutattak ügyünk iránt. A hatóságokkal való tárgyalásnál vigyáznom kellett arra, nehogy a németek rátegyék a kezüket a rakományunkra. Támogatásukért ellenszolgáltatást nem adhattam, anélkül pedig, úgy látszik, az egész ügy nem érdekelte őket. [...] mikor a háború utolsó napjainak egy legnagyobb légítámadása az útvonalat több helyen teljesen lebombázta, hivatalosan

közöltem Tárczayval, hogy vasúton egyelőre lehetetlen Leogangba jutnunk és más segítség híján a környéken kell letelepedésünket megkísérelni. Ezúttal a marquartsteini szárnyvonal közepe táján fekvő Staudach és Grassau közös kis állomására tolattam a vagonjainkat.”<sup>13</sup>

Mint említettük, dr. Oroszlán Zoltán megbízott igazgató 1945 tavaszán még nem tudta, hogy a Szépművészeti Múzeum művészeti anyaga az elkobzott zsidó műtárgyakkal együtt, mint „Öfelsége, Szent István koronája” teherautókon, majd vagonokba pakolva menekült Ausztria felé. Hogy hova kerültek és hogy pontosan mi történt velük, miután a magyar határt átlépték, csak jóval később derült ki, többek között Csánky Dénes fent idézett memorandumából. Mégis, az amerikai csapatok megjelenéséig – a szállítmányt néhány emberrel kísérő Bogyay Tamás feljegyzései mellett – ez a hosszú, a szerző jellemére nézve nem éppen kedvező írás az 1944 telén történt események egyetlen autentikus forrása.

Csánky Dénes, akinek szerepe csak mostanság került a tudományos kutatás előterébe, maga is művész volt, és intenzíven részt vett a két világháború közötti magyar művészeti életben. 1935-ben nevezték ki a Szépművészeti Múzeum igazgatójának; múzeumi tevékenysége, valamint a zsidó magángyűjtemények elkobzásában játszott szerepe azóta is vitatott. „Semmi sem lehetett elég nagy áldozat, amit a fel nem mérhető magyar kultúrvagyon megmentése érdekében meg kellett volna hoznom. Éppen ezért a kul-

tuszminisztérium egyik főtisztviselőjének, a nyilas párt régi belső tagjának, Tárczay Felicides Románnak tapogatózására az esetleges jövőbeli csatlakozás gondolatától előrelátó óvatossággal nem zárkoztam el. Bár kormánybiztosi működéssel mindenkor az állami és magán műtárgyvagyon megmentését véltem szolgálni, azonban mindent el kellett kerülnöm, hogy ezzel az uralkodó rendszer előtt ne keltsem az üldözött faj mentésének látszatát. A trükk jól is sikerülhetett, mert közzeledésük nyilvánvalóvá tette, hogy működésemben nem a zárgondnok, hanem inkább politikai állásfoglalást láttak.

Október 15. után még kényesebbé vált a helyzet. A szélsőjobboldali művészek már régebben beszéltek közeli eltávolításomról, sőt internálásomról is. Így a művészeti életben járatlan, egyébként mind több szerepet magához ragadó Tárczay határozott felszólítását nem utasíthattam vissza. [...] Tulajdonképpen az befolyásolt a legjobban elhatározásomban, nehogy az ő körükből bárki is a múzeumi anyaghoz hozzájusson, sőt a kormánybiztosság igazi munkájába beletekinthessen és azt gondosan vezetett szakmunka helyett egy zsidóüldöző politikai bázisnak használja fel. [...] Félttem bosszújuktól is, hogy a visszatartás miatt a megkezdett és a jövőben mind fontosabbnak látszó munkakörömből sürgősen kibillentsenek. [...] A hozzájuk csatlakozás látszata nem jelentette azt, hogy intézkedéseiket vakon hajtom végre, hanem mindenkor az igaz emberi és a magyar szempontok szerint járok el.”<sup>14</sup>

Mindenesetre a Csánky (és segéde, Bogyay Tamás) által készített szentgotthárdi leltár később nagy segítséget nyújtott a magánműtárgyak azonosításában is, és Csánky a maga részéről mindenben igyekezett segíteni a magyar hatóságokat, de valószínűleg félelmében (akkoriban már a népbíróságok sorozatosan végezték ki a régi rendszer főszereplőit) soha többé nem jött haza Magyarországra. Mravik László, aki *A Holokauszt hosszú árnyéka* című írásának második részében<sup>15</sup> Csánky szerepét jóval pozitívabban tünteti fel, mint Oroszlán, és a műkincsek felelőtlen kezelését az akkori magyar politikai vezetés dilettantizmusának számlájára írja. Mindenesetre teljesen igaza van abban, hogy „inkább csoda, mint szerencse, hogy a műalkotások nem vesztek oda örökre”<sup>16</sup>.

## „A műkincsrakományok menekítését [...] a teljes káosz és szakszerűtlenség jellemezte.”

### Grassautól Münchenig:

#### magyar műkincsek amerikai kézben

A Szépművészeti Múzeum műtárgyainak a müncheni Collecting Pointba szállításáról több, az amerikai 3. hadsereg tisztjeitől származó dokumentum is tanúskodik, melyek igyekeznek felfejteni a magyar műkincsek menekítésének viszontagságos és kaotikus előtörténetét. A legkorábbi dokumentum **1945. augusztus 13-án** keletkezett. Jonathan T. Morey főhadnagy, a Felső-bajorországi Katonai Parancsnokság különleges egységének (MFA&A) tisztje feljegyzést küldött Grassauból Münchenbe az ott működő azonos nevű és feladatú különleges egység vezetőjének, melyben arról tájékoztatta kollégáját, hogy a magyar művészeti kincseket korábban, azaz június végén a müncheni Central Collecting Pointba evakuálta.<sup>17</sup>

Morey mellékelte a HQ 65th Páncélos Gyalogsági Zászlóalj levelét, valamint dr. Bogyay Tamás nyilatkozatát is a műtárgyakkal kapcsolatban. Egy jóval későbbi, **1947. május 14-én** keletkezett (német–angol nyelvű) felülvizsgálati nyomtatványból szintén az derül ki, hogy a budapesti Szépművészeti Múzeum műkincseit (85 láda és csomag) már 1945. június 25-én elszállították Grassauból. A nyomtatvány szerint a műtárgyak át-



Giorgione: Ifjú képmása („Braccardo-portré”), 1508–10 k., olaj, vászon, 72,5 × 54 cm, ltsz: 94, Szépművészeti Múzeum



Dr. Csánky Dénes



**„Giorgione Egy ifjú arcképe  
című képének lakkozása  
[Mu. Nr. 964/3] megszenvedte a  
szállítást, Greco Szent András  
című képét [Mu. Nr. 964/3]  
befedte a penész, Jan Lyss  
Baccháns jelenetén a rosszab-  
bodás jelei láthatóak a  
lakkréteg dohossága miatt.”**

vevője Thomas Carr Howe<sup>18</sup>, a 3. hadsereg műemléki embere volt, és az igazoló nyomtatványt dr. Rudolf Pollwein írta alá, a Grassau Traunstein Körzeti Hivatal vezetőjeként.

A legtöbb információt tartalmazó jegyzőkönyvet az intézményben lévő magyar műtárgyanyagról azonban dr. Hans-Konrad Roethel<sup>19</sup>, a CCP munkatársa állította össze 1947. január 9-én.<sup>20</sup>

Az előzményeket illetően alapjában véve ő is dr. Bogyay Tamás memorandumára hivatkozik, amely még 1945. június 1-én íródott. Ebből kiderül, hogy a Szépművészeti Múzeum legfontosabb tárgyait (beleértve olyan tárgyakat és magángyűjteményeket, amelyeket a magyar zsidóktól koboztak el) 1944 végén biztonsági okokból és megóvásuk érdekében Budapestről Szentgotthárdra szállították. Tekintettel azonban a szovjet csapatok előrenyomulására, a Magyar Kulturális Minisztérium 1945. március 30-án arra utasította dr. Csánky Dénes múzeumigazgatót és dr. Bogyay Tamást, hogy a műkincseket szállítsák tovább Szentgotthárdból az ausztriai Admont kolostorába.

Ezért másnap, 1945. március 31-én a műtárgyakat két tehervagonba rakodták (jelük: München 29.868 és Belgie 154.592 volt) és elhagyták Szentgotthárdot. Amikor azonban megérkeztek Admontba, nem találtak alkalmas helyet az elhelyezésre, és továbbmentek a bajorországi Staudach-Grassauba olyan helyre, ahol várakozhattak a Kulturális Minisztérium további utasítására, a kapcsolat azonban nem jött létre, így a műtárgyakat itt, egy mellékvágányon parkoltatták néhány hétig.

Amint az a Roethel-Bogyay-féle jelentésből is kiderül, az amerikai katonák 1945 májusában jelentek meg a Staudach-Grassau-vonalon. Csánky memoranduma is megemlíti, hogy június 4-én a 3. amerikai hadsereg Salzburgban székelő „Hungarian Section”-jéhez tartozó (egyébként a korona kapcsán is fontos szerepet játszó) George K. Grenville hadnagy vette át a szerelvény felügyeletét és a ládákat ő helyeztette el ideiglenesen a Café Panoráma épületében.

„Az őrzést az új fedél alatt továbbra is az amerikai hatóságok látták el. A ládák kikapása után Kern amerikai kapitány, aki a magán és közvagyon védelmébe vételével és összegyűjtésével volt abban az övezetben megbízva, kihallgatott és jelezte, hogy az anyag összpontosított helyre fog kerülni.”<sup>21</sup>

Eközben 1945. június 1-én a szerelvényt kísérő dr. Bogyay Tamás, Csonka Ferenc mérnök és Farkas Géza általános iskolai igazgató betérjlesztettek egy memorandumot az amerikai Katonai Parancsnoksághoz, amelyben azt állították, hogy a vagonok nincsenek megfelelő biztonságban, és hogy a műtárgyak állapota is aggasztja őket. „Különösen amiatt aggódunk – írták –, hogy az időjárásváltozás és a vagonok tetejének sérülései komoly veszélyt jelentenek a festményekre, rajzokra és a könyvekre is. A ládákban is látjuk a károsodás nyomait. Sürgősnek látszik ezért, a műkincsek biztonságos helyre való szállítása, vagy ha lehetséges visszaküldése Magyarországra. Ha egyik sem lehetséges, kérjük a Katonai Kormányzatot határozaton arról, hogy mi történjen?”<sup>22</sup>

Dr. Roethel jegyzőkönyvének második feléből (és Csánky emlékezéseiből) az is kiderül, hogy 1945. június 25-én a magyar műkincseket Howe felügyeletével teherautókra rakodták, és a szállítmány (az ő leltára szerint 92 láda) 1945. június 26-án meg is érkezett a müncheni Central Collecting Pointba.

Itt azonban a számos más helyről származó műtárgy dőmpingje miatt a magyar műtárgyakat tartalmazó ládákat csak az év végén, vagyis decemberben csomagolták ki.

Dr. Roethel szerint az egyes festmények állapota valóban nem volt túl jó: „Giorgione Egy ifjú arcképe című képének lakkozása (Mu. Nr. 964/3) megszenvedte a szállítást, Greco Szent András című képét (Mu. Nr. 964/3) befedte a penész, Jan Lyss Baccháns jelenetén a rosszabbodás jelei láthatóak a lakkréteg dohossága miatt.”



Johann Liss: *Falusi lakodalmi menet*, 1616–1619, olaj, vászon, 65,5 × 81,5 cm, ltsz: 3844, Szépművészeti Múzeum

Edwin C. Rae búcsúalbuma. Rae ezredes munkatársaival a 219. lapon és Johann Felbermeyer műtárgyfotója a Leonardónak tulajdonított *Lovas szoborról* a 167. lapon. A teljes egészében beszkenelt album a University of Illinois könyvtárának digitális archívumában tanulmányozható. [http://archives.library.illinois.edu/erec/University%20Archives/1203026/box\\_17/album/box\\_17\\_album\\_lowres.pdf](http://archives.library.illinois.edu/erec/University%20Archives/1203026/box_17/album/box_17_album_lowres.pdf)

lei láthatóak a lakkréteg dohossága miatt. De szerencsére nem volt általános vagy súlyos a megrongálódás a műtárgyak nagy részénél. Tekintettel a Collecting Point szabályzatára – írja dr. Roethel –, a szükséges restaurálásokat elvégezték, minden festményt megtisztítottak a penésztől és a kosztól, a lakkrétegek sérüléseit rendbe hozták. A tárgyak listája a restaurátornál található, aki a beavatkozások részleteiről tájékoztat a CCP jegyzőkönyvében.”<sup>23</sup>

A műtárgyakat azonban nemcsak restaurálták, hanem miközben igyekeztek a különböző listákban rendet tenni, le is fényképezték. Erről dr. Von Bock, a kurátorok vezetője informálta Edwin C. Rae-t<sup>24</sup> 1947. február 13-án, és mellékelte dr. Walter Tunk<sup>25</sup> ugyanazon a napon írt levelét, amelyben értesíti, hogy a magyar állomány, amely visszaadásra vár (ez eredetileg 250 rajzból állt) 125 rajzát és a *Biblia pauperum* kéziratának 61 oldalát már lefényképezték. A további grafikák



fényképezéséhez Felbermeyer (Johann Felbermeyer készítette a CCP leltárjegyzékeit kísérő műtárgyfotókat, többek közt a koronáról is – a szerk.) további különleges papírt igényel, mert amit kapott, az túl szürke eredményt hoz.”<sup>26</sup>

**„a Collecting Pointban parancsolni, sürgetni nem lehet, legfeljebb kérni”**

Hogy mi történt még a gyűjtőpontban a Szépművészeti Múzeum anyagával, valamint az elkobzott zsidó műtárgyakkal,



azt Oroszlán Zoltán 1947. január 22-én keltezett jelentéséből tudhatjuk meg.<sup>27</sup> Oroszlán és dr. Hahn Sándor<sup>28</sup> 1946. október 26-án indult el Németországba, hogy a magyar műkincsek hazahozásáról tárgyaljon, de Oroszlán „az amerikai körülményes adminisztráció” miatt csak november közepén ért Münchenbe.<sup>29</sup> Itt már várta dr. Domán Andrea, a Szépművészeti Múzeum segédőre<sup>30</sup>, aki már 1946 szeptembere óta dolgozott a magyar anyagon. Akkor már a korona is Münchenben volt, amelyet Rae engedélyével a két magyar muzeológus is tanulmányozhatott.<sup>31</sup>

Oroszlán rossz angol kiejtése miatt főként németül tárgyalt Rae-vel, aki éppen akkor került az intézmény élére. De a nyelvi nehézségek nem okoztak számára problémát, mert mint írta: „a Central Art Collecting Pointban mindössze 6-7 tisztviselő volt amerikai, a többiek, a kétszáznál is több alkalmazott mind leigazolt német volt. Németek voltak az egyes delegáltak mellé kirendelt kurátorok, akik az egyes nemzetek anyagáról készített property cardokat nézték át, és általában az anyag kiválasztásában, a listák elkészítésében, a csomagolási jegyzékek összeállításában segédkeztek: németek voltak a restaurátorok, a fényképészek, a tudományos és segéderők, akikkel tárgyalnunk kellett a különböző adminisztrációs ügyekben, és németek voltak a csomagoló munkások is, akik a pakolás nehéz feladatát végezték.”<sup>32</sup>

Oroszlán azt is részletesen leírja, hogyan folyt az aprólékos és fárasztó munka az intézményben, és meg volt elégedve a kosztal és kvártállal is. Bosszantotta viszont, hogy Göring gyűjteményének befutásakor, azok restaurálását helyezték előtérbe a magyar anyaggal szemben, holott az ő kiküldetésének legfőbb célja az volt, hogy a műkincsek legjelentékenyebb része karácsonyra visszakerüljön Magyarországra. Jelentéséből kiderül



Leonardo da Vincinek tulajdonítva: *Lovas*, 16. század első fele, bronz, 28 × 24 × 15 cm, ltsz: 3844, Szépművészeti Múzeum



még, hogy a műtárgyakat – amennyiben igazolható volt hovatartozásuk – az illető nemzet tárolási területére hordták össze, és hogy a különböző nemzetek kiküldöttei munkájukat (azonosítás, leltározás stb.) egy már korábban benyújtott lista alapján végezték.

„Minden tárgyról, amely szerepel az előzetesen benyújtott igénylési jegyzéken, igénylapot, u.n. property cardot kell kiállítani. Ez különböző rovatokat tartalmaz, melyeket az igazságnak megfelelően, abszolút híven és pontosan, angol nyelven kell kiállítani. [...] Tehát a tárgy összes ismertető és azonosítási jegyei helyet kapnak ezen az igénylapon. Az igénylési lap a kirendelt kurátornak adandó át. Ez azonosítja annak adatait a nagy kartotékgyűjteményben az illető tárgyra vonatkozó adatokkal és azután Mr. Rae rá írja az igénylapra a mindenható »yes« vagy »no« szócskát. Az előbbi a kiadást, az utóbbi a kiadás megtagadását jelenti. Ezután következik a műtárgyak lefényképezése. Műtárgyat csakis akkor adnak ki, ha előzőleg legalább egyszer lefényképezték...”<sup>33</sup>



Képes Figyelő, 1946. november 2.

Oroszlán felpanaszolja, hogy „A Collecting Point személyzetének egybehangzó véleménye szerint nem volt még nemzet, melynek tárgyai olyan dezolált (elhanyagolt) állapotban érkeztek volna Münchenbe, mint a magyar műkincsek. Ezeket természetesen kezelés alá vették, és így további romlásukat megakadályozták.”

A munkát Domán Andreával úgy osztották fel, hogy Oroszlán dolgozta fel a múzeum műtárgyait, Domán pedig a magántulajdonban lévő műtárgyakat és a grafikai anyag fennmaradó részét (mivel ennek egy részét korábban már elvégezte). Megfeszített munkájuk eredményeként december 9-én 1200 igénylőkártyával már el is készültek, ekkor azonban kifogyott a már említett speciális fotóanyag, amelyet a grafikák fotózásához használt Felbermeyer, így ezek csak később kerültek vissza Budapestre. Oroszlán bevetett minden rendelkezésére álló eszközt, hogy a soron következő fázisokat (festmények fényképezése, speciális csomagolás) meggyorsítsa.

„Münchenben nem a márka, hanem a cigaretta a legkelendőbb valuta, amiért a müncheniek az ottani feketepiacon mindent meg tudnak vásárolni. Ezekkel buzdítottam tehát munkára a Collecting Point szervezetét, egyúttal kilátásba helyezvén nekik, hogyha a kitűzött napra, december 18-ra elkészülünk a munkával, vendégül fogjuk őket látni.”<sup>34</sup> Ez meg is történt, december 19-én az adminisztrációs személyzet meghívták egy áldomásra.

Oroszlán annyira meg volt elégedve a Collecting Point munkájával, hogy 1947. január 16-i budapesti rádió-előadásában felvette, hogy az amerikai megszálló hatóság jóindulatát megörökítendő, köszönetképpen emléktáblát kellene elhelyezni a Szépművészeti Múzeum előcsarnokában. Egyben felkérte a kultuszminisztert, hogy nyilvánítsa köszönetét Mr. Rae-nek és a Collecting Point egész személyzetének a műtárgyak gondos tárolásáért és kezeléséért: „hiszen e nélkül egész Szépművészeti Múzeumunk, világhírű anyagának híján egy negyedrangú intézménnyé süllyedt volna le.”<sup>35</sup>

Domán Andrea mellett dr. Bogyay Tamás is kiemelkedő szerepet játszott a magyar műtárgyak visszaszerzésében. Bogyay 1946-tól Egerndachban élt, innen tartotta a kapcsolatot az amerikaikkal és a magyar hatóságokkal is. Domán Andreához

Dr. Oroszlán Zoltán



Forrás: Archeológiai Értéktő, LXXXVIII./1961/1.

írt 1946. augusztus 15-i leveléből kiderül, hogy ő már márciusban felvette a kapcsolatot a Németországban lévő magyar javak felkutatásával megbízott Magyar Anyagi Bizottsággal, amelynek felajánlotta szolgálatait, jelentést írt Magyarországra a műkincsek sorsáról a szentgotthárdi összegyűjtéstől a Münchenbe szállítás napjáig, valamint három példányban elkészítette a németországi anyag leltárát is.<sup>36</sup>

Bogyay, miután a Szépművészeti Múzeum anyagát kísérő személyzet feloszlott és szétszóródott, csak 1946 júniusában szerzett tudomást arról, „hogy dolgaink a müncheni Central Art Collecting Point őrzetében vannak, és személyes összeköttetést is találtam az intézmény egyik szaktisztviselőjével. E tisztviselő bejelentése alapján a Central Art Collecting Point sietett velem felvenni a kapcsolatot és egyik amerikai tisztviselője személyesen jött le ide Egerndachba, hogy az akkor éppen készülőfélben lévő német leltárfordításból egy példányt és több felvilágosítást kérjen. Mindaddig ugyanis az egykori szállítmány vezetőjétől semmiféle leltárat nem tudtak kapni.”<sup>37</sup>

Bogyay segítségét az amerikaiak később is rendre igénybe vették, de ő ugyanakkor a magyar illetékeseket is tájékoztatta a birtokába jutott információkról. Az idézett levélben Dománnak is megírta – aki ekkor még nem volt teljesen tisztában az amerikaiak eljárási mód-szereivel –, hogy mire számíthat és mire nem, valamint felhívta a figyelmét azokra a speciális problémákra, amelyek a magyar műkincsek teljes visszaszolgáltatását megnehezíthetik. Hogy tudniillik „az [...] amerikaiak az anyagot rendesen elhe-

lyezik /a legértékesebb dolgokat páncél-szekrényekben/ és hagyják pihenni, amíg a tulajdonos nem jelentkezik. A magyar anyag őket egyelőre tisztára csak a magán igények kielégítése szempontjából érdekli és foglalkoztatja. Ezért van szükségük a nálam lévő leltárra is. Mindenekelőtt azt akarnák megállapítani, hogy mi az állami és mi a magántulajdon. [...] Mind a német szaktisztviselőknek, mind nekem, az az egyöntetű benyomásunk, hogy az amerikaiak nem látják elvi akadályát annak, hogy a Szépművészeti Múzeum szállítmányából a magántulajdont kiadják, akárhol is lakik jelenleg az illető. Nézeteim szerint itt van az első elég súlyos és megoldásra váró probléma: a Magyarországon található műkincsvagyon nemzeti vagyon volt, tekintet nélkül arra, hogy tulajdonosa milyen állampolgár volt. Ezért a múzeumi törvény értelmében műtárgyak kiviteléhez az országból külön engedély kellett és a kiviteli engedélyt meg is lehetett tagadni, vagy feltételekhez kötni. Ez különben jóformán minden európai államban így volt. Ha tehát az Egyesült Államok kormánya elismerte a Németországba hurcolt vagy az akkori kormány rendeletére kiszállított magyar értékeket magyar tulajdonnak, akkor el kell hogy ismerje a magyar államnak azt a törvényben biztosított jogát is, hogy a nemzeti vagyon csorbítatlan megtartása érdekében műtárgyaknak végleges elidegenítését vagy kivitelét feltételekhez kösse vagy megtiltsa. Ez a jog a magyar államot akkor is megilleti, ha az illető tárgy jelenleg nem is pont Magyarország területén van.”<sup>38</sup>

A fenti sorok magyarázatául szolgál: Bogyay egy amerikai tisztviselőtől megtudta, hogy a Herzog család, valamint Lord Rothermere családja is kérte lefoglalt műkincsei kiszolgáltatását. (Azok a zsidó származású tulajdonosok, akiknek műtárgyait Csánky utasítására foglalták le, illetve akik önszántukból tették azokat letétbe, sokszor nehezen és csak részben kapták vissza javaikat. De ez egy másik és bonyolult történet, amelyet elsősorban Mravik László, majd Dunai Andrea kutatásai tártak fel.<sup>39</sup>)

Visszatérve a müncheni gyűjtőhelyen lévő magyar műkincsek helyzetére, ugyanabban a levelében Bogyay figyelmezteti Domán Andreát arra is, hogy szükség lenne a CCP-n belül egy hivatalos magyar képviselőre, és ezt a Frankfurtban székelő katonai kormányzóságnál kellene elérni. [...] „A győztes nemzeteknek megvan a módjuk rá, hogy a müncheni raktárban felhalmozott anyagból az őket illető tárgyak kiválasztását és kiadását szorgalmazzák. Ezeknek ugyanis a müncheni Military Government által akkreditált képviselőik vannak a Collecting Point-nál, általában katonák, többnyire századosi rangban, akik mellé még egy szakértő van beosztva. A Collecting Point ezeknek köteles megadni minden adatot és felvilágosítást. Nekünk, magyaroknak semmiféle hivatalos külképviselőnk itt nincs, még egy konzulátusunk sem, mint pl. az élelmesebb románoknak. Nincs tehát senki, aki megkívánhatná, hogy az egész itt őrzött magyar anyagot számba vétesse.”<sup>40</sup>

## Az úgynevezett Műkincsvonat, amely a Szépművészeti Múzeum műtárgyainak nagy részét tartalmazta, már 1946. december 23-án begördült a Keleti pályaudvarra.

Bogyay nemcsak az amerikai intézményben szokásos eljárásokról tájékoztatta Dománt, hanem segített kiigazodni a különböző leltári megjelölésekben is. Deák Ébner Lajos *Női fej* képe kapcsán például így igazítja el Dománt: „Ennél nem a szentgotthárdi leltár sorszáma (358), hanem a nem múzeumi /zsidó/ műtárgyaknál használt fiktív leltári szám van ceruzával a vakrárára ráírva: 6664. Szentgotthárdon ugyanis olyan sokáig tartott és olyan körülmények közt folyt a leltározás, illetve jegyzékbe vétel, hogy bizony hiányzik a képek egységes és következetes megjelölése. A cél az volt, hogy azonossági jel legyen a képen, amire ez a szám, a kép tárgyának, anyagának és méreteinek megadásával együtt azt hiszem elegendő.”<sup>41</sup>

Oroszlán és Domán egyébként már csak hivatalból is rákérdezett arra, hogy Bogyay miért hagyta el Budapestet és mit keresett a szállítmány körül. Kérdésükre Bogyay, először talán bizalmatlanságból, német nyelven válaszolt. Ennek lényege: mivel nem kapott katonai kiképzést, úgy gondolta, mint szakember jobban tudja segíteni a minisztérium munkáját, „hogy ezt jól gondoltam-e, az egy másik kérdés, de minden rendelkezésre álló eszközzel igyekeztem a művészeti és művészeti értékkel bíró tárgyakat a rombolástól megmenteni számunkra és az európai kultúra számára is. Ennek következményei az én személyes sorsomra nézve, nem éppen szerencsések [...]”<sup>42</sup>

Bogyay, aki már akkoriban is a közepkori magyar művészeti kutatás nagy reménysége volt<sup>43</sup>, jól gondolta, hogy ez a választás egész életére kihat majd. Bár egészen 1949-ig segítette a magyar restitúciós bizottság munkáját – többnyire minden ellenszolgáltatás nélkül –, a közben uralomra jutott kommunista hatalom nemkívánatos személyként kezelte.<sup>44</sup>



© Kovács Ágnes © Fotó: Kurt Benning

Bogyay Tamás és Kovács Ágnes, 1989, Magyar Intézet, München, magántulajdon



Megrágalmazták, hogy részt vett a magyar nép műkincseinek elrablásában, később amerikai kémnek tartották, és interjúm, amelyet 1989-ben, 80. születésnapja alkalmával készítettem vele Münchenben, nem jelenhetett meg.<sup>45</sup>

Dr. Oroszlán végül elérte célját. Még mielőtt Hahn Sándor, mint a „Magyar Visszaszolgáltatási Bizottság” vezetője, valamint amerikai részről Edwin C. Rae 1947. április 22-én aláírta az általános visszaszolgáltatási feltételeket tartalmazó jogi nyilatkozatokat, az úgynevezett Műkincsvonat, amely a Szépművészeti Múzeum műtárgyainak nagy részét tartalmazta, már 1946. december 23-án begördült a Keleti pályaudvarra. A 75 láda kicomagolása december 27-től egészen 1947. január 7-ig tartott. A Collecting Pointban maradt műtárgyak az úgynevezett Ezüstvonattal kerültek haza 1947 áprilisában.

Az amerikai katonai kormányzat a Magyar Visszaszolgáltatási Bizottságot egy évvel később, 1948. április 15-én, válaszul egy barátságtalan magyar lépésre, kiutasította Németország amerikai megszállási övezetéből. Ezután különböző magyar emigráns szervezetek igyekeztek a magyar javak nyomára bukkanni, illetve visszaszolgáltatásukról gondoskodni, de a hivatalos restitúciós igényt ettől kezdve már Magyarországról kellett benyújtani. A diplomáciai kapcsolatok megszakadásával azonban ez igen nehézkessé vált. Így tehát nem meglepő, hogy az a bizonyos, Oroszlán által javasolt emléktábla, amely az amerikai hadvezetésnek és a Collecting Point munkatársainak mondott volna köszönetet, soha nem került ki a Szépművészeti Múzeum falára.

• • •

1 SzM Irattár 13/1945. Oroszlán Zoltán jelentése a Magyar Nemzeti Múzeum elnökének. 1945. február 27. Dr. Jánossy Dénes, az Országos Levéltár Főigazgatója, Hóman Bálint megbízottja még 1944. december 19-én kérte fel Oroszlán Zoltánt, hogy a távol lévő főigazgatót, Csánky Dénest a múzeummal kapcsolatos ügyekben helyettesítse.

2 MOL XIX-I-12-203/1947. Rajniss Ferenc vallomásának jegyzőkönyve. 1947. január 29.

3 A műtárgyak biztonságba helyezésére már 1943 áprilisában elkezdődtek az előkészületek. Vö. Farkas Kornél: *Műtárgymozgások 1938–1945. Az Országos Szépművészeti Múzeum a második világháborúban*. 101. o.

4 Sztójay Döme (Dimitrije Stojaković, 1883–1946), szerb származású magyar diplomata (1935–1944 között berlini magyar nagykövet

volt), majd néhány hónapig, 1944. március 22. és augusztus 29. között miniszterelnök és belügyminiszter. 1946-ban a népbíróság kötél általi halálra ítélte. Vö. Thomas Sakmyster: *A Hungarian Diplomat in Nazi Berlin*. In: *Hungarian History – World History*. Szerk. György Ránki. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984

5 Horthy kormányzó 1944. augusztus 29-én leváltotta az egész Sztójay-kormányt és létrehozta a Lakatos-kormányt, amelynek a feladata a háborúból történő kiugrás előkészítése lett volna. Ezt a németek azonban hamar megtudták, és puccsal hatalomra segítették Szálasi Ferencet és Nyilaskeresztes Pártját. Vö. Randolph L. Braham: *A népiértés politikája. A Holocaust Magyarországon*. 1–2. Budapest, 1997

6 Vö. Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica. A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének első évszázada (1908–2008)*, Múzeum Café Könyvek 2.

7 Vö. Farkas Kornél: *Műtárgymozgások 1938–1945*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 2009. (Századok füzetek, 5.) 78–79. o. Itt szeretnék köszönetet mondani neki, valamint Mihály Máriának szíves segítségükért. 1944. április 16-án jelent meg a Magyar Királyi Minisztérium 1600/1944. M.E. sz. rendelete a zsidók vagyonának bejelentése és zár alá vétele tárgyában. Ennek értelmében Csánky Dénes főigazgató májusban felterjesztette a vallás- és közoktatási miniszter, Hóman Bálint felé a múzeumban őrzött zsidó személyekhez tartozó műtárgyak jegyzékét. A műtárgyakat négy csoportba osztotta. Az elsőbe azok a műtárgyak kerültek, amelyeket a bombázás veszélye miatt önként hoztak be a múzeumba. A másodikba azok, amelyeket a tulajdonosaik a rendeletet megelőzően, régebben bíztak a múzeum őrzetére. A harmadik csoportba azokat a műtárgyakat sorolta, amelyeket időszakos kiállításra adtak kölcsön, és ezek a múzeum őrzetében voltak, a negyedikbe azokat, amelyek már régebben a múzeum tulajdonába kerültek, de az ajándékozás feltétele az volt, hogy a műtárgyakat halálukig saját lakásuk őrzetében tartsák, tehát zsidó személyek otthonában lévő múzeumi letétek. A Kormánybiztosságot a Zsidók Zár Alá Vett Műtárgyainak Számbavételére és Megőrzésére (röviden: Műkincs-kormánybiztosság) 1944. május 22-én hozták létre, és élére Csánky Dénest nevezték ki, akinek tevékenysége az egész ország területére kiterjedt.

8 SzM Irattár 13/1945 Oroszlán Zoltán februári jelentése. 6–7. o.

9 Uo.

10 SzM Irattár 92/1945. Dr. Oroszlán Zoltán jelentése a Szépművészeti Múzeumból elhurcolt műkincsek tárgyában a Vallás- és Közoktatási, valamint Kultuszminisztérium felé.

11 Uo.

12 Farkas Kornél: *Műtárgymozgások 1938–1945. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum a második világháborúban* Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 2009. 59–104. o. (Századok füzetek, 5.)

13 MOL. XIX-I-12 3 d. 49-50. Csánky Dénes: *Emlékirat a Magyar Művészeti Kincsek megóvása tárgyában*. Ezt két példányban is őrzi a Magyar Országos Levéltár, egyet Csánky

kézrel írt lila ceruzával, jól felépítve, fejezetekre bontva, ezt a kéziratot gépelte le Farkas Zoltán, későbbi igazgató. Ennek mellékleteként szerepeltek a műtárgyjegyzékek és a leltári számok is.

14 MOL. XIX-I-12 3 d. Csánky i. m. 35. o.

15 Mravik László: A Holokauszt hosszú árnyéka II. A hazai műtárgyak sorsa a háború végén. *Artmagazin* 2004/2. 4–13. o.

16 Uo.

17 Military Government Detachment F1 H2. CO H. 2d ECA REGT/Regierungsbezirk Oberbayern. Grassau 1945. augusztus 13.

18 Thomas Carr Howe (1904. július

23. Kokomo, Indiana – 1994. július 12.

San Francisco) a Harvardon végzett, művészettörténetből szerzett mesterfokozatot.

1931-től a California Palace adminisztratív igazgatója volt. A II. világháborúban hadnagyi rangban vonult be a haditengerészethez, de közben tagja lett az MFA&A bizottságának is. 1945-ben érkezett Párizsba a szövetségesek partraszállását követő harmadik napon, hogy Rosenberg hírhedt Einsatzstabjának (ERR) nyomában felkutassa a francia műkincsek hollétét. Később dolgozott Frankfurtban és Münchenben is, részt vett a német kastélyok (Neuschwanstein) és sóbányák (Altaussee) műkincseinek megmentésében, valamint Göring kollekciójának (Berchtesgaden) a müncheni Collecting Pointba szállításában. Részt vett a Szudéta-vidéken elrejtett Vyšší Brod-i oltár és más csehtől elrabolt műtárgyak felkutatásában is. Howe a negyvenes évek végén San Franciscóban élt, és csak 1951-ben jött vissza Európába, a USFET főnökeként, hogy a müncheni CCP-t bezárja és a további teendőket átadja a bajor kormányoknak. Tevékenységéért a németektől és a franciáktól is kitüntetést kapott. Tapasztalatairól könyvet is írt *The Discovery and Restitution of Looted European Art* címmel, amely 1946-ban jelent meg.

19 Hans Konrad Roethel (vagy Röthel, 1909. júl. 12. Hamburg – 1982. február 17. Princeton, New Jersey) német művészettörténész, a Hamburgi Egyetemen Erwin Panofsky tanítványa volt. 1941-ig a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum munkatársa, a háború után a CCP-ben főrestaurátorként és az iparművészeti tárgyak specialistájaként működött, valamint ő felügyelte a lengyel és csehszlovák műtárgyak visszaszolgáltatásának folyamatát. A müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte egyik kezdeményezője és alapítója 1946-ban.

20 NARA M. 1947. Ardelia Hall Collection. Report on the Hungarian Art Treasure in the Central Collecting Point. Munich. Dr. Roethel. 1947. január 9.

21 MOL. XXIX-I-2-r. Csánky Dénes: i. m. XIII. fej. 39–40. o.

22 NARA M. 1947. Ardelia Hall Collection. Report on the Hungarian Art Treasure in the Central Collecting Point. Munich. Dr. Roethel. 1947. január 9.

23 NARA M. 1947. Ardelia Hall Collection. Report on the Hungarian Art Treasure in the Central Collecting Point. Munich. Dr. Roethel. 1947. január 9.

24 Edwin C. Rae (1911–2002) a Harvardon doktorált, középkori írszobrászat és építészet volt a szakterülete. A bajorországi speciális

műtárgymentési munkálatok vezetője. A háborút követő években tevékenyen részt vett a német kulturális intézményrendszer újjászervezésében. Visszatérve az Egyesült Államokba, a University of Illinois művészettörténet tanszékét vezette.

25 Dr. Walter Tunk, a szépművészeti, teológiai, valamint a könyvtár-tudományok doktora. 1935-ben írta meg disszertációját *Der deutsche Haubenturm* címmel. A Nürnbergeri Germanischen Nationalmuseum kurátora, később könyvtáros és kurátor a CCP-ben.

A könyvek leltározásáért, visszaszolgáltatásáért volt felelős, valamint ő felügyelte a műtárgyak fotografálását is.

26 Office Of Military Government for Bavaria APO 170. MFA&A Section. Hungarian Restitution, 2nd shipment. Dr. Von Bock to Mr. Edwin C. Rae/. Nara 733. [www.fold3.com/image/#269955726/269955717](http://www.fold3.com/image/#269955726/269955717)

27 SZM Irattár 45/1947. Dr. Oroszlán Zoltán jelentése a VKM-nek. A Németországba hurcolt múzeumi és egyéb magyar műkincsek hazaszállítása céljából elrendelt kiküldetése alatt végzett munkájáról és annak eredményéről.

28 Hahn Sándor a háború után a Budapesti Városi Tanács tagja volt és akkori magyar képviselője Németországban. Később disszidált és könyvet írt a *Szent Korona útja és sorsa* címmel, amely New Yorkban jelent meg 1984-ben.

29 SZM Irattár: 540/1946. Pro Memoria. Dr. Hahn Sándor szék. főv. tanácsnok Úrnak, a frankfurti magyar delegáció vezetőjének. Oroszlán 1946. november 7-én még Höchst a. M.-ből levelet írt Hahn Sándornak, amelyben biztosra veszi, hogy az amerikaiak vissza fogják adni a náluk lévő magyar műkincseket, és tanácsokkal látja el, hogyan lehetne a hazaszállítás nehézségeit megoldani. Sürgeti egy azonnali kiállítás megrendezését is, amelynek bevételét a múzeum helyreállítására fordítaná. Ezen a kiállításon szerepeltek volna Giorgione, Raffaello, Piombo, Rembrandt, Vermeer, M.S. mester művei, valamint Szinyei Merse *Majálisa* is.

30 Domán Andrea művészettörténész, irodalmár volt. Csak azt tudjuk róla, hogy Miskolcon született 1915. augusztus 21-én, egyetemi tanulmányait Budapesten és Párizsban végezte. Tanulmányokat, monográfiát írt, kiállításokat rendezett Balogh Jolán és mások társaságában a Szépművészeti Múzeumban. A müncheni Collecting Pointban végzett munkája nagyban elősegítette a magyar műtárgyak hazakerülését. Az itteni minisztériumi emberek nem igazán mérték fel szakmai és emberi kvalitásait, és valószínűleg ezért fogadta el az amerikaiak által felajánlott Leuveni egyetemi ösztöndíjat. Ezt követően nyoma veszett, mindenesetre szerepel a „The Monuments Men” amerikai listáján.

31 SZM Irattár 45/1947. Dr. Oroszlán Zoltán jelentése a VKM-nek „A koronára vonatkozólag jelentem, hogy a jogarral és karddal együtt eredeti páncélládájában, Münchenben őriztetik ugyanezen hivatalban. A koronázási jelvények a hosszú szállítás alatt semmi kárt nem szenvedtek [...] A nevezett műtárgyak visszaadásának időpontjára nézve Mr. Rae nem nyilatkozott, aki a tárgyakat több mint egy órán keresztül hozzáférhetővé tette számunkra, úgyhogy azt bőségesen volt időnk tanulmányozni.”

32 Uo.

33 Uo.

34 Uo. 6–7. o.

35 Uo.

36 MOL.XIX-I-12. Bogyay Tamás levele Domán Andreának. 1946. augusztus 15.

A három példányból: egy példányt hazaküldtek, egy példányt Stern Dezső, az Anyagi Bizottság müncheni megbízottja kapott, egyet pedig Bogyay a bajor gazdasági miniszternek küldött el a „jóvátételi és visszaadási törvényben előírt” bejelentéssel együtt.

37 Uo. Csánky úgy járt el, mint Pajtás ezredes, a koronaőrsg parancsnoka, óvatos volt. Vagyis az amerikaiak számára csak azt a listát és információt adta át, amelyet ő helyesnek tartott. G. W. Granville azt a listát kapta meg, „amelyeket Rajniss emeltetett ki a zárolt műtárgyakból”.

38 Uo.

39 Vö. Mravik László: A Holokauszt hosszú árnyéka I. A nagy bankrablás. *Artmagazin*, 2004/1, 4–13. o., Mravik László: A Holokauszt hosszú árnyéka II. A hazai műtárgyak sorsa a háború végén. *Artmagazin*, 2004/2, 4–13. o. Dunai Andrea: Az eltűnt képek nyomában – Báró Hatvany Ferenc széthullott gyűjteménye. *Artmagazin*, 2008/5, 43–46. o. Dunai Andrea: Műkincsek ütvészítője. *Élet és Irodalom*. 51. évfolyam. 41. sz. Dunai Andrea: *Az évszázad jóvátételi pere*. Népszabadság Zrt., Budapest, 2009

40 Uo.

41 MOL.XIX-I-12 Bogyay Tamás levele Domán Andreának 1946. október 23.

42 MOL. XIX-I-12. Bogyay Tamás levele Oroszlán Zoltánnak és Domán Andreának. Egerndachból 1946. november 27-én.

43 Szerteágazó tudományos tevékenységét német kollégái, pl. Georg Stadtmüller méltatták. Vö. Georg Stadtmüller: Ein Wort des Dankes: Thomas von Bogyay 70 Jahre alt. In: *Ungarn Jahrbuch I*. Legutóbb pedig K. Lengyel Zsolt: *Bogyay Tamás 1909–1994*.

44 MOL. XIX-I-12. Bogyay rendszeresen küldött jelentéseket Jeszenszky Sándornak – aki a köz- és magángyűjteményekből elhurcolt művészeti alkotások miniszteri biztosa volt – a még hiányzó műtárgyak lehetséges helyéről, figyelte a berlini és a müncheni aukciókat is, hátha elveszett magyar műtárgyak bukkannak fel, valamint kiterjedt levelezést folytatott a zsidó műtárgytulajdonosokkal is.

45 Ebben a beszélgetésben többek között így vallott történelmi tapasztalatairól: „A történelem lényege az az, hogy múlt, és amikor az ember a jelenben él, az olyan, hogy a fától nem látja az erdőt. És tulajdonképpen csak utólag lehet rájönni, hogy az erdő milyen volt. A tapasztalat az én részemre az, hogy nagyon kell vigyázni a múltban történtek és annak a megítélésében, hogy valaki a múltban mit csinált. Mert a mai szempontból megítélt dolgok sokszor teljesen igazságtalanok...” Kovács Ágnes: Interjú Bogyay Tamással, a Müncheni Magyar Intézet egykori igazgatójával. 1989. június 8. München. Kézirat.



Hári Anikó



## HÁRI ANIKÓ ÉKSZER GALÉRIA

WWW.HARIANIKO.HU

BP. V. FALK MIKSA U. 14.

+ 36 1 312 06 08

ANIKOHARI@GMAIL.COM

„LÉGY NŐ”

EGYEDI TERVEZÉSŰ  
ÉS KÉSZÍTÉSŰ ÉKSZEREK





© Fotó: Bognár Benedek

„Az első ilyen úgynevezett »örömdarabom« az volt, hogy egy kartonlapra lenyomtattattam a következő szöveget: **ÖRÜLÖK, HOGY EZT A MONDATOT LENYOMTATHATTAM.** [...]

A Kádár-rendszerben minden egyes nyomdai terméket, publikációt cenzúráztak, kivéve a névjegykártyát. Tulajdonképpen ezt is engedélyeztetni kellett volna, de tudtam, hogy abszurditása miatt ez lehetetlen. Akkoriban voltak nyomdász ismerőseim, és az egyikőjük egy éjszaka pár száz példányban lenyomtatta nekem ezt a mondatot.”

Artmagazin videóinterjú Tót Endrével Budapest utcáin hagyott 2015-ös „örömdarabjairól” és az előzményekről.

#TótEndre #FogalmiMűvészet #Pop #Budapest #Oktogon

#ÖrülökHogyIttÁlltam #ÖrülökHogyIttÜltem #BognárBenedek

#SimonZsuzsanna #MucsiMesi #ArtpoolMűvészetkutatóKözpont

Személyesen szólna egy kortárs művészhez? • Praktikus információkra van szüksége egy kiállítással kapcsolatban?  
Van, amit soha nem mert megkérdezni, pedig mindennél jobban érdekli? • Szerelmes a művészbbe? • Nem ért egyet a szerzővel?

**Kérdezzen, dicsérjen, szóljon be, kommenteljen!**

Szerkesztő: Mucsi Mesi

artmagazin.hu • blog.artmagazin.hu • artmagazin Facebook

# PAUKER® HOLDING

az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások

+36-1-272-2290

nyomda@pauker.hu

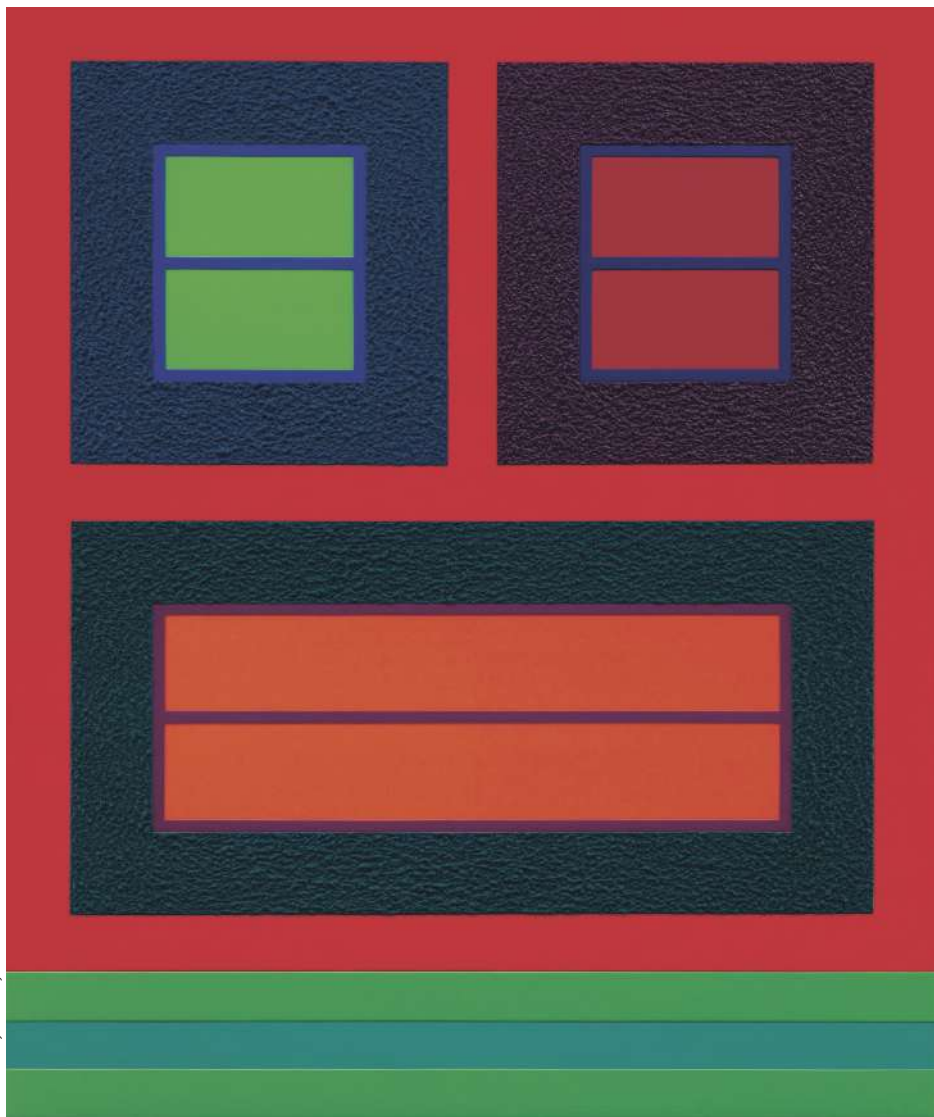
www.pauker.hu



BUSINESS  
Superbrands<sup>4x</sup>  
2011 2012 2013

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

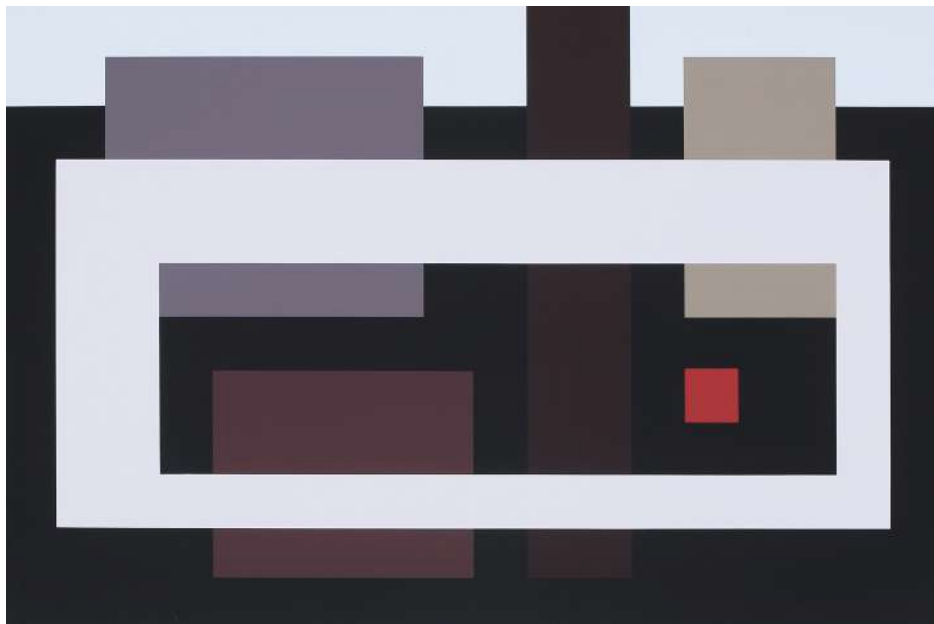




A R + +  
 + E × +  
 B U D A  
 P E S +

© Peter Halley, Courtesy Galerie Thomas Modern.

# ÁTLÓS TÖRTÉNETEK – BAK IMRE ÉS PETER HALLEY



KURÁTOR NICOLA TREZZI  
 2015. OKTÓBER 10 — 2015. NOVEMBER 8.

artplustextbudapest.com  
 info@artplustext.hu  
 Art+Text Budapest,  
 1054 Budapest, Honvéd utca 3.

© Bak Imre