

# ARTMAGAZIN

2025 / 1. szám, 2500 Ft



Nemzeti  
Kulturális  
Alap



# 149

VÍZIO-GESZTUS-KÍSÉRLET • 111 éves a Magyar animációs művészet / 02. 21. – 04. 27.



SZÁRHEGY 50 • A nemzetközi művésztelep jubileumi tárlata / 03. 07. – 04. 27.



KATKÓ TAMÁS fotóművész kiállítása / 03. 14. – 06. 01.



VANITAS-OLVASATOK • Csoportos képzőművészeti kiállítás / 03. 21. – 04. 27.



PETER LINDBERGH • A Budapest Fotófesztivál nyitókiállítása a Műcsarnokban / 03. 29. – 06. 22.



EXPERIMENTUM • Nagy Pál és tanítványai / 04. 04. – 06. 15.



# MS mester és kora

**SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM** [szepmuveszeti.hu](http://szepmuveszeti.hu)  
2025. 04. 09. – 07. 20.

Főtámogató: Szerencsejáték Zrt.

Partner: Műcsarnok

Együttműködő partnerek: Bartók Tavasz, Hotel Oktogon, VW

Médiatámogatók: Múlt-kor, 90.9 jazz rádió, mütárgy.com, NOKLAPJA, országút, LÁM, FÖLDGÖMB, Műcsarnok rádió, TREND FM, INFO, IME, ARTMAGAZIN

**FŐSZERKESZTŐ:**

Topor Tünde

[topor@artmagazin.hu](mailto:topor@artmagazin.hu)**KÉPSZERKESZTŐ, SZERKESZTŐ:**

Kergyó Zsófia

[kergyo.zsofia@artmagazin.hu](mailto:kergyo.zsofia@artmagazin.hu)**OLVASÓSZERKESZTŐK:**

Zelei Bori

Zemlényi-Kovács Barnabás

**KORREKTOR:** Skaliczki Orsolya**LAPTERV:** Horváth Csilla, L<sup>2</sup> Studio**BORÍTÓ:** L<sup>2</sup> Studio / l2studio.co**LAPSZÁMUNK SZERZŐI:**

Jean-Paul Curtay, Csatlós Judit, Fáy Miklós,

G. Horváth Mihály (fordító), Krasznai Réka,

Lánchidi Péter, Martos Gábor, Modla Zsuzsanna,

P. Szűcs Julianna, Révész Emese, Topor Tünde

**LAPIGAZGATÓ:**Tormási Anita / [tormasi@artmagazin.hu](mailto:tormasi@artmagazin.hu)

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó:

Einspach Gábor / [einspach@artmagazin.hu](mailto:einspach@artmagazin.hu)

Kiadja az Artmagazin Kft.

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

**POSTACÍMÜNK:**

Artmagazin – LOFFICE

1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

[info@artmagazin.hu](mailto:info@artmagazin.hu)**NYOMDAI MUNKÁK:** Pauker Nyomdaipari Kft.**TERJESZTÉS:** Árusítás a Lapker Zrt. országos hálózatán keresztül, a Relay, Inmedio kiemelt árusítóhelyein és a MOL töltőállomásokon.

ISSN 1785-30-6

**ELŐFIZETÉS:** [elofizetes@artmagazin.hu](mailto:elofizetes@artmagazin.hu)**ARTMAGAZIN ONLINE:**

Cserna Endre, Kergyó Zsófia

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

Címlapunkon divatfotó, abból az időszakból, amikor a műanyagok megkezdték diadalmenetüket és amikor a szürrealisták is elkezdtek a különböző anyagok átalakulásával, kristályosodásával foglalkozni, alkimista előképeket is beépítve elméletükbe és gyakorlatukba – de ez már nem is a címlapsztori témája, hanem *Egy kép* rovatunké. Cikkeink száraz műkereskedelmi adatok szórakoztató felsorolásától jutnak el egy, a weimari köztársaság fülledt „magánéletét” taglaló könyvajánlóig.

Először tehát az utóbbi húsz év műpiaci rekordjait tekintjük át, majd jön Munkácsy és a festő Amerikába került képeinek sorsa, oda-majd esetleges visszautjuk története, és a háttérben kibontakozó, Munkácsy felesége és műkereskedője által irányított professzionális karrierépítés. Utána egy tipikus magyar művészpálya következik, Rékassy Csabáé, és annak a zárt rendszernek a szimbolikus megjelenítése pálinkafőzde formájában, amely a hetvenes években élettérként a művészek többségének adatott.

Párizsban élt magyar ékszertervező, Révai Éva kapcsán a nőideál harmincas évekbeli változásáról írunk, majd Marcel Duchamp következik és a kulturális elemek kreatív újrendezésének elmélete, valamint az az érdekes tény, hogy a műkereskedelem mindig győz, és előbb vagy utóbb bekebelezi a hatósugarából szabadulni akaró jelenségeket is. Nem tudom, a lettrizmus kitalálójának, Isidore Isou-nak a művei milyen áron cserélnek gazdát, de abban biztosak lehetünk, hogy nem a műtárgypiaci siker lebegett alkotójuk szeme előtt, amikor létrehozta őket. A lettrizmusról egyébként olyan kevés magyar nyelvű szakirodalom van, hogy fontosnak éreztük egy róla szóló szöveg fordításának közlését. Isidore Isou romániai zsidó családba született, majd Párizsba ment, akárcsak Jacques Hérold, akinek egy, a Pán–Mezei-gyűjteményben található litográfiáját is bemutatjuk. A mű egy másik példánya nemrégiben szerepelt a párizsi Szabadkőművesség Múzeuma kiállításán: kísérletet teszünk annak megfejtésére, vajon miért. Hasonló témában cikksorozatot is indítunk egy Tokaj-Hegyaljáról elszármazott rabbi, Rosenberg Dávid kabbalista és szabadkőműves vonatkozásokkal teli litográfiái kapcsán. Az első rész a kabbalista motívumokat tekinti át, a másodikban jönnek majd a szabadkőművesek.

Képeslapot Londonból küldünk, egy épp ott vendégeskedő Lorenzetti-szárnyasoltárról, illetve New Yorkból a megszállottan fotózó, nemrégiben elhunyt Flo Foxtól. Az *Artmagazin Online*-ról pedig egy párizsi voyeur-kiállítást ajánlunk, ha a nyomtatásban megjelentetett cikkek után is marad még valakiben igény plusz izgalomra, vagy alig bírja kivárni a következő szám megjelenését. (*T. T.*)

**CÍMLAPUNKON:**

Egidio Scaioni: Modell Révai Éva ékszereivel 1., 1934, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

**TARTALOMBAN:**Kovács Margit: *Budapest, a Duna királynője* (részlet), 1937, falkép, klinker fedőmázás festéssel, 600 × 400 cm, a Nagyházi Galéria archívumából / HUNGART © 2025**ARTANZIX****4****MŰKERESKEDELEM**

Martos Gábor:

Mi mennyi? Statisztikák az elmúlt huszonöt év magyarországi műkereskedelmének topjaiból

**6****MŰ/TÖRTÉNET**

Krasznai Réka:

Munkácsy Amerikában.

A legújabb kutatások eredményei

**20****GRAFIKA**

Révész Emese:

Műterem mint boszorkánykonyha. Rékassy Csaba Pálinkafőzdéje

**34****DIZÁJN/FOTÓ**

Csatlós Judit:

Szelíd vadság.

A modern nő ékszerei – Révai Éva

**48****KULTURÁLIS ANTROPOLÓGIA**

Modla Zsuzsanna:

A „bricoleur” Duchamp és a művészeti elitizmus

**56****MŰ/TÖRTÉNET**

Lánchidi Péter:

Rosenberg Dávid. Egy tokaji születésű párizsi rabbi szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiái, 1. rész

**60****GUTENBERG-GALAXIS**

P. Szűcs Julianna:

Azok a weimari istenek.

Florian Illies: Szerelem

a gyűlölet korában

**72****EGY KÉP**

Topor Tünde:

Tűz és víz.

Jacques Hérold: *Personnages Surréalistes* (Szürrealista karakterek), 1947

**76****AVANTGÁRD**

Jean-Paul Curtay:

Isidore Isou és az ismeretlen

avantgárd (Fordította:

G. Horváth Mihály)

**78**

## Siena Londonba megy

Az *Utas és holdvilágban van*, hogy mennek a szereplők megnézni a sienai primitíveket. Hát, most messzebb kellene menniük primitívnézőbe, mert a nagy Siena-kiállítás épp átköltözik New Yorkból Londonba. Csodás dolgok, és nemcsak Sienából, de például Arezzóból is, a fantasztikus Tarlati-oltár. És Ducciótól a *Maestá*, ha nem is a teljes (az már úgyszincs meg), de néhány tábla az oltárról, Péter és András elhívása, A kánai menyegző, Jézus és a samáriai asszony. Az ember elbámul, hogy rendben, Londonba jött Sienát nézni, de voltaképpen amit átél, azt talán nem egy múzeumban kellene átélnie, nem oda volt elképzelve, hanem a templomban. Vagy ez valami egészen más megrendülés?

Pietro Lorenzetti: Tarlati-oltár, 1320 körül, tempera, fatábla, 312 × 295 × 9 cm, fotó: © Angelo Latronico

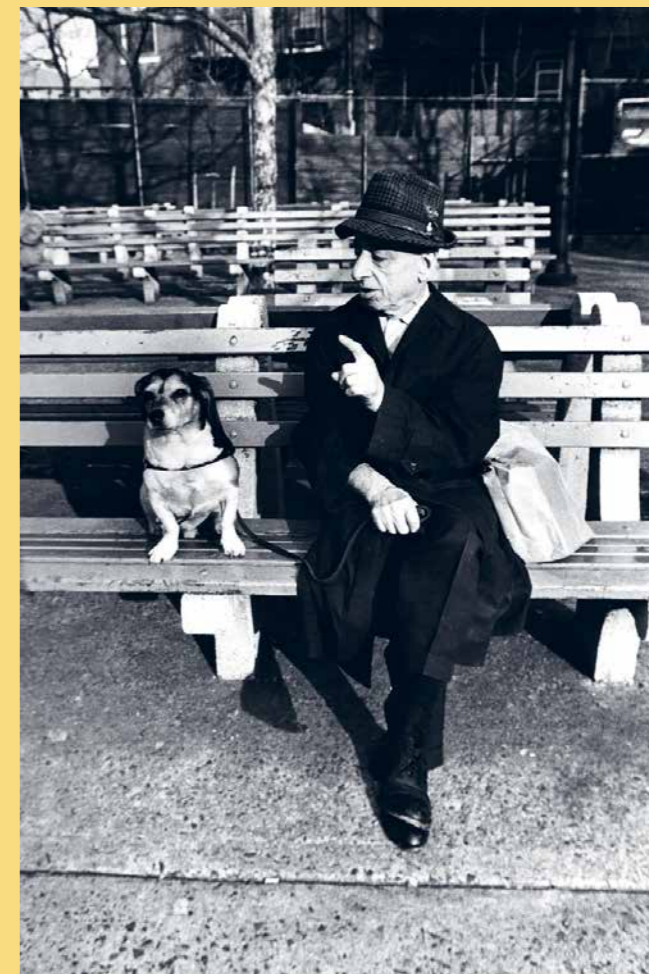


## Látni valamit

Bárki, aki úgy érzi, hogy a sors vagy a Jóisten egy kicsit igazságtalan vele, a hordozhatónál egy kicsit nagyobb terhet rakott a vállára, gondoljon Flo Foxra. A Flo Fox olyan, mintha művésznév volna, valami szellemdús kitekerése a slow fox nevű táncnak, de őt tényleg így hívták. Florence Fox. Foglalkozására nézve utcai fényképész volt, ami nem tűnik nagyon kézenfekvő pályaválasztásnak, tekintve, hogy az egyik szemére születésétől fogva vak volt.

Gondoljuk mi. Mert ő maga azt mondta, hogy a fényképészeknek ez a testi hátrány kifejezett előny, nincs térlátása, nem kell azzal foglalkozni, hogy milyen lesz az, amit az agy három dimenzióban érzékel két dimenzióban, mert ő azt eleve így látja. Csak a kompozícióval kell törődni. Egy darabig rendben is volt minden, míg észre nem vette, hogy immár a másik szemén is rohamosan romlani kezd a látása, egészen addig, hogy már úgy érezte a világot, mintha két zoknin keresztül nézné. Vizsgálták, vizsgálták, aztán diagnosztizálták: sclerosis multiplex. A betegség terjedt, Flo hivatalosan is vaknak számított, előbb fehér bottal járt, aztán már kerekesszékkal. De rendületlenül fényképezett. Egy ideig még a szeme elé tudta emelni az automata fényképezőgépet, és a szájába helyezett kis gömb összeszorításával exponálni is tudott. Amikor már nyaktól lefelé teljesen megbénult, a barátait vagy a kerekesszéket tologató segítőjét kérte meg, hogy álljon oda, ahová ő, lássa azt, amit ő (körülbelül) lát, nyomja meg a gombot. Így készült az életmű jelentős része. A betegségek mellé időközben jött még egy, ez is halálos, tüdőrák. De annak is több, mint tíz évbe került, amíg le tudta győzni Flo Foxot.

*Szólni valakihez.* Ez a kép címe, Flo Fox egyik kedvence a sajátjai közül. Az öreg, aki beszél valakihez – a kutyájához –, és a kutya, aki beszél a fotóshoz, nem is beszél, csak kérdez: nem tudod, mit akarhat tőlem?



Flo Fox: *Someone to Talk to*, 1973, © Ron Ridinger

# Mi mennyi? Statisztikák az elmúlt huszonöt év magyarországi műkereskedelmének topjaiból

Martos Gábor



Csontváry Kosztka Tivadar: A titokzatos sziget, 1903 körül, olaj, vászon, 35 x 50 cm, a Virág Judit Galéria jóvoltából

## Személyes bevezető

1998 tavaszán, elsősorban éppen frissen megkapott új munkahelyi kinevezésemből, de a képzőművészetek iránti, már azelőtt is létező személyes érdeklődésemből is fakadó okok miatt kezdett el mind intenzívebben foglalkoztatni az éppen akkoriban „megizmosodó” hazai műkereskedelem, vagyis mindekelőtt a nyilvános árverések világa. Pár hónappal később újabb jelentős lökést adott, hogy az év októberében a Mű-Terem (ma már Virág Judit) Galéria első aukcióján 3 milliós kikiáltás után addig a hazai műtárgypiacon soha nem látott összegért, 21 millió forintot ütötték le Rippl-Rónai József Zorka kékköves gyűrűvel című festményét (ne feledjük: a korábbi itthoni rekord akkor „mindössze” 12 millió forint volt, ennyit – na meg persze, mint minden további esetben is, a jutalékokat – 1996 decemberében fizettek ki a Nagyházi Galéria árverésén Munkácsy Mihály *Kézimunkázó ifjú hölgy az ablaknál* című vásznáért). Ettől kezdve egészen a mai napig fokozott figyelemmel követtem gyakorlatilag az összes magyarországi művészeti árverést (legnagyobb részüket végig is ültem), jegyeztem, rendszereztem, táblázatokba foglaltam az adatokat. Az alábbi írás ezekből dolgozik: az elmúlt negyedszázadban a hazai nyilvános aukciókon megfordult legjelentősebb, egészen pontosan a legdrágábban leütött műtárgyak adataiból igyekszem minél többféle szempont alapján valamiféle összesítést – de legalábbis érdekességeket – megmutatni az olvasóknak.

## Módszertan

Ha a 2000. évet egyfajta korszakhatárnak tekintjük, akkor azon év január 1-jétől 2024. december végéig éppen huszonöt teljes év telt el,

Mi mennyi? Statisztikák az elmúlt huszonöt év magyarországi műkereskedelmének topjaiból



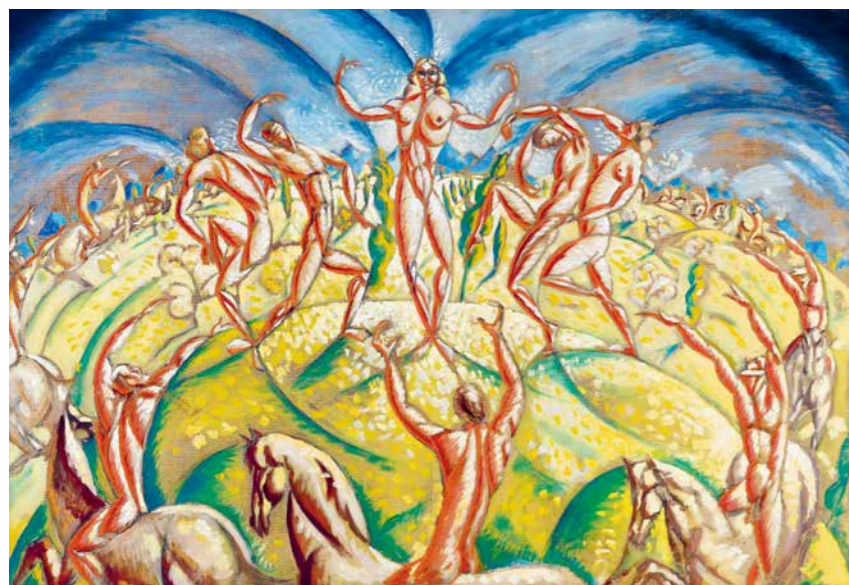
1867-es, nyomdai hibából adódóan zöld helyett piros színnel nyomott 3 krajcáros bélyeg egy levélen, Kőbánya bélyegzéssel, a Bélyegmúzeum jóvoltából

ami akár kellően jó alkalomnak látszhat egyfajta összegzésre. Egy-személyes misszióm ráadásul teljesen civil volt, az egyéni lelkesedésen kívül soha senki és semmi által nem támogatott, vállalkozás által megpláne. Az ebben a negyed évszázadban lezajlott hazai árveréseken persze megszámlálhatatlan tétel került kalapács alá, ezért egy ilyen összefoglalóban nyilván valamilyen szempontok alapján szűkíteni kell. Emiatt az alábbiakban én kizárólag a „topok”-ra koncentrálok: a 30 millió forint felett – vagy éppen annyin – leütött tételeket veszem figyelembe, ha úgy jobban tetszik: a hazai műkereskedelem legfelső szegmensét. Az összeghatár meghúzása természetesen ugyancsak teljesen szubjektív: mondjuk, hogy azért lett éppen 30, mert ez alatt, például 20 milliónál a vizsgálat már szinte parttalanná válna, efelett, mondjuk 40-nél pedig már gyakorlatilag csak a mostani merítés alig több mint a felével, 50-nél pedig már csak jóval kevesebb mint a felével számolhatnánk. Lássuk tehát. Kiinduló időpontunkban, 2000. január 1-jén összesen még csak három darab olyan árverési tétel volt Magyarországon, amelyeket

korábban 30 millió forint felett ütöttek le: 1998 decemberében a Kieselbach Galéria aukcióján 15 millió forintos kikiáltás után 70 millió forintnál koppant a kalapács Szinyei Merse Pál *Parkban* című 1910-es képéért, 1999 decemberében a Polgár Galéria licitjén 18 millióról 44 millióig jutott Rippl-Rónai József *Lazarine, a művész felesége* című védett portréja, illetve még mindezeket megelőzően, 1997 decemberében a Hungarofila árverésén egy 1867-es, nyomdai hibából adódóan zöld helyett piros színnel nyomott 3 krajcáros bélyeg egy levélen, Kőbánya bélyegzéssel 12 milliós kikiáltás után 38 milliós leütést ért el (így a jutalékokkal együtt végül 41,8 millió forintért cserélt tulajdonost), vagyis akkor – éppen egy évig, a Szinyei-leütésig – ez volt a Magyarországon mindaddig legdrágábban eladott műtárgy. (A különleges bélyeget a Magyar Posta és a Magyar Fejlesztési Bank közösen vásárolta meg, és a budapesti Bélyegmúzeumban helyezték letétbe. Csak érdekességként: ennek a levélnek a „párját”, vagyis egy ugyanilyen, borítékra ragasztott piros, 3 krajcáros tévnyomatot, ugyanolyan Kőbánya bélyegzéssel,

2005-ben a Corinphila zürichi árverésén 500 ezer svájci frankért – akkori árfolyamon kereken 100 millió forintért – adtak el.) Ezt a három tételt, bár nem a fentebb általam megjelölt, kereken negyedszázados időintervallumban cseréltek gazdát, belevettem az összesítésbe, hogy egyben láthassuk a hazai műkereskedelemben mindaddig 30 millió forint felett elkelt műalkotások „statistikáját”.

Persze milyen műalkotásokét? Mert mit is tekintek művészeti árveréseken szereplő tételeknek? Nos, ebben a kérdésben én is majdnem ugyanazt vallom, mint Judith Benhamou-Huet francia műtárgypiaci szakértő, aki egyik könyvében arra a saját maga által feltett kérdésre, miszerint „*Mi a műalkotás?*”, úgy válaszolt: „*A piac vezető figurái, de leginkább az aukciósházak prózai meghatározással szolgálják: minden, ami pénzt hozhat, műalkotásnak minősül.*” Vagyis ebben az összeállításban én sem csak a par excellence művészeti alkotásokat – festmény, grafika, szobor, kerámia, fotó – vettem figyelembe, de az ékszereket, a könyveket, a kéziratokat, sőt, mint



Szántó György: *Öröm*, 1921, olaj, vászon, 110 × 160 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából / HUNGART © 2025

fentebb már láthattuk, a bélyegeket is, amennyiben azok átlépték a 30 millió forintos leütési árhatárt.

#### Negyed évszázad – számokban

Nézzük tehát akkor a 2000 eleje – azaz valójában, mint már láttuk, 1997 decembere – és 2024 év vége között Magyarországon 30 millió forint, illetve efelett nyilvános árverésen leütött műalkotások listájának számszerűsíthető érdekességeit. Mindenekelőtt az első és legfontosabb tény: ezen a listán jelenleg 538 darab műtárgyat találunk (a numizmatikai tételek nélkül).

Itt jegyzem meg: valóságosnak tekintek minden olyan leütést, amelyik nyilvános árverésen történt, és később nem cáfolták meg (erre mindjárt mutatok egy példát), még akkor is, ha egyes esetekben hallhatók – sőt, még akár olvashatók – is voltak bizonyos szóbeszédok valamiféle „kamú” leütésekről. (Egy ilyen olvasható „szóbeszéd” én magam is beszámoltam *Műkereskedelem. Egy cápa ára* című, a Typotex Kiadónál először 2013-ban, majd második kiadásban 2021-ben megjelent

könyvemben, ám ennek, illetve a többi hasonlóknak a kinyomozása természetesen nem lehet az én feladatom.) És akkor az a bizonyos példa, ami egy nyilvánosan történt leütés ellenére sincs benne a listában. A Polgár Galéria 2000. szeptember 19-i árverésén az akkori hazai műkereskedelemben szokatlanul magas – ugyanakkor nemzetközi összehasonlításban rendkívül kedvezőnek mondható – 44 millió forintos kikiáltási áron indította a spanyol barokk egyik legnagyobb festőművésze, Bartolomé Esteban Murillo *Bűnbánó Magdolna* című védett festményét. Az árverés előtt – mint erre nyilván sokan emlékezhetnek – a kép alkotójának valódi személyéről, vagyis Murillo sajátkezű szerzőségéről komoly vita bontakozott ki a szakemberek között, ám ennek ellenére a képet az árverésvezető az egyetlen felemelkedő tárcsa javára a kikiáltási árán mégiscsak leütötte. A szóbeszéd természetesen ott is azonnal, még a teremben megindultak, ám később a galéria tulajdonosa maga is nyilvánosan megerősítette, hogy – mivel, mint mondta, a licit „megnyerője” a fizetés előtt újabb eredetigazolásokat kért – az adásvétel végül mégsem jött létre, a kép visszakerült korábbi tulajdonosához (egy józsefvárosi gangos bérház egyik lakásának falára). Egy másik esetben viszont éppen ennek a fordítottja történt: bár az aukciós teremben leütés nem volt, a kép végül mégis gazdát cserélt, ám a listában – hiszen az adásvétel végül nem egy nyilvános licit végén, hanem egy magánüzlet keretében született meg – ugyanúgy nem szerepel, mint a Murillo. A Kieselbach Galéria 2017. decemberi árverésén 34 milliós kikiáltási árról indult Szántó György *Öröm* című 1921-es, ugyancsak védett festménye, és bár 48 millió forintig voltak is érte licitek, de mert nem érte el az eladó által kikötött limitárt, végül nem

kelt el. Ugyanakkor a Magyar Nemzeti Galéria helyszínen lévő képviselője – történetesen az intézmény főigazgatója – felállt, és bejelentette, hogy élni kíván az állami elővételi joggal; így aztán az árverés után a Nemzeti Galéria – Kieselbachék közvetítésével, sőt a szóbeszéd szerint részben anyagi támogatásával – megvette a festményt (ugyanezen szóbeszéd szerint 57,6 millió forintért). És akkor azt is itt jegyzem meg: természetesen bármikor más is előfordulhatott, hogy más, nem a nyilvánosság előtt zajlott magánüzletben 30 millió forintért vagy afelett adtak-vettek bármilyen műtárgyat Magyarországon, de hát mivel ezekről nincs „hivatalos” tudomásunk, nem tudom szerepeltetni őket ebben az összeállításban.

Na és akkor végre nézzük meg alaposabban a jelenlegi hazai aukciós toplistát. Az ebben szereplő 538 műalkotás közül hatvankettő olyan van, amelynek a leütési ára elérte vagy át is lépte a „mágikus” 100 millió forintos határt: ezek közül huszonhat 100 és 150 millió között, huszonhárom 150 és 200 millió között, kilenc 200 és 300 millió forint között végzett a licitek során, míg 300 millió feletti leütést három, a csúcson pedig 400 millió feletti egy tétel ért el.

A már említett, még 1998 decemberében született legkorábbi 30 milliót átlépő leütés, Szinyei *Parkban* című festménye után (amelyet ugyan azóta még kilenc követett tőle ezen az árszinten, mégis a mai napig ez a művész második legdrágábban elkelt alkotása, egy 90 milliós leütés mögött) már valóban az eltelt negyedszázadban a legkorábbi, erre a szintre jutó alkotások Kmetty János *Csendélet Újsággal és KUT folyóirattal* című, 1928 körül festett vászna, illetve Orbán Dezső 1910-es *Kannás csendélete* volt: előbbi 2000 áprilisában a Mű-Terem Galériában jutott 3,5 milliós kikiáltás után



Kmetty János: *Csendélet Újsággal és KUT folyóirattal*, 1928 körül, olaj, vászon, 47 × 60,5 cm, a Virág Judit Galéria jóvoltából / HUNGART © 2025



Orbán Dezső: *Kannás csendélet*, 1910, olaj, vászon, 75 × 90 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából / HUNGART © 2025

a kereken 30 milliós leütésig, míg utóbbi ugyanazon év decemberében Kieselbachéknál emelkedett 1,5 millióról 42 millióra. (Kmettynek azóta

még két munkája ért 30 milliós leütés fölé, de neki is máig ez a második legdrágábban elkelt tétele, a csúcára pedig 50 millió forint lett;



Munkácsy Mihály: *A baba látogatói*, 1879, olaj, fa, 110 × 149,5 cm, a Virág Judit Galéria és Aukciósház jóvoltából

Orbának a mai napig ez a 42 millió a licitcsúcsa, és neki ugyancsak két másik alkotása került még fel a 30 milliósok listájára.)

Ami pedig a további „idővonalat” illeti: a 70 millió Szinyei után (ami hatalmas ugrás volt a két évvel korábbi, már ugyancsak említett addigi rekorder 21 millióhoz képest) a 80 millió forintot először Gulácsy Lajos *Nakonxipánban hull a hó* című, 1910 körül festett munkája érte el (2002 decemberében a Kieselbach Galéria árverésén emelkedtek érte pontosan eddig a 15 millió forint-ról indított licitek); míg a 90 milliót pár nappal később a Mű-Terem Galériában egy másik Gulácsy, a *Régi instrumentumon játszó hölgy* ugrotta meg, miután 28 milliós kikiáltás után a 95 millió forintot is megadták érte. (Ugyanezt a festményt 2023 decemberében a Virág Judit Galéria árverésén már 100 millióról indították, és végül 140 millión ütötték le; itt jegyzem meg, hogy a „visszatérő” képek természetesen mindig csak egyszer, a magasabb leütési árral szerepelnek a listában; az már csak a műkereskedelem mint befektetés kiszámíthatatlanságát mutató külön érdekesség, hogy ez nem minden esetben a későbbi szereplés alkalmával elért ár). A 95 millió utáni újabb nagy ugrás 2003 áprilisában következett be, amikor is Virág Judit a Mű-Terem Galéria aukcióján 60 milliós kikiáltás után 160 milliót ütötte le Munkácsy Mihály *A baba látogatói* című 1879-es szalonzsánerét, majd ugyanezen év decemberében ugyanő lépte át először a 200 milliós árhatárt is, amikor egy másik Munkácsy, a *Poros út I.* című vásznat 75 milliós kikiáltás után 220 milliót ütött le. (2018 végén a Magyar Nemzeti Bank az Értéktár program keretében ezt a képet már



Miklós Gusztáv: *Architekturális torony*, 1924–2003, bronz, posztumusz öntés, 120 × 18 × 30 cm, a Virág Judit Galéria és Aukciósház jóvoltából / HUNGART © 2025



Camille Claudel: *A könyörgő (Az elrepült Isten)*, 1894–1905, öntött, patinázott bronz, 36 × 19 × 29 cm, BÁV ART Aukciósház és Galéria jóvoltából, BÁV ART Archívum

500 millió forintért vásárolta vissza Antoine Pierre Guth svájci műgyűjtőtől, és helyezte el letétben a Magyar Nemzeti Galériában; természetesen miután itt egy állami „magánüzletben” lezajlott adásvételről van szó, ez az összeg – és a többi hasonló, amúgy sem a „normális” piaci viszonyok között létrejött állami vásárlás – nem szerepel a mi mostani listánkban.) Végül 2021 decemberében már nemcsak hogy a 300, de mindjárt a 400 milliós „álomhatár” is megdőlt: Csontváry Kosztka Tivadar 1903 körül festett *Titokzatos sziget* című kis méretű vásznáért

a 160 milliós kikiáltás után 460 millió forintig emelték a mű árát az érte versengők; mint ismert, mind a mai napig ez a legmagasabb összeg, amely nyit (persze ráadásul még a jutalékokkal is megfejelve) Magyarországon nyilvános árverésen egy műtárgyért kifizettek.

A továbbiakban nézzük meg, hogy ezen az 538 toptételen hogyan osztoztak meg az egyes aukciósházak. Az élen a Kieselbach Galéria áll 264 darab 30 millió forint feletti leütéssel, őket a Virág Judit (2007-ig Mű-Terem) Galéria követi 222-vel. Ezekkel a számokkal magasan ők „uralják” a hazai műtárgypiacot, hiszen a következő ház, a BÁV már „csak” tizenhét 30 millió feletti leütéssel követi őket, majd jönnek sorban a többiek: a Nagyházi Galéria tízzel, a ma már nem működő Belvedere Szalon nyolccal, az Erdész, illetve a Bodó Galéria három-hárommal, kettő-kettővel a már ugyancsak nem működő Biksady és Polgár Galéria, valamint a Központi Antikvárium, végül eggyel-eggyel a Freyler és a debreceni Villás Galéria (az egyetlen nem budapesti árverezőcéggel, amelyik fel tudott kerülni a listára), valamint a Hungarofila és a Csók Antikvitás.

Egy jelentős kivétel: a numizmatikai árverések világa. Hogy ezek miért maradtak ki ebből az összesítésből, arra itt most nem térnék ki részletesen, legyen elég annyi, hogy ez teljesen külön világ: például itt az árakat rendszeresen euróban „méri”, vagyis a korábbi árfolyamváltások eltérései miatt az sem állapítható meg mindig egyértelműen, hogy egy adott leütés átszámítva átlépte-e a 30 millió forintos értékhatárt, vagy még éppen alatta maradt. Pedig ezen a területen is számos olyan leütés történt az elmúlt huszonöt évben, amelyeknek – forintra átszámítva – biztosan itt lenne a helye. Hogy itt most csak a két rendszeresen ilyen aukciókat rendező ház árverési tételei közül egy-egy kiemelkedő példát említsek: a Pannónia Terra Numizmatika 50. aukcióján, 2020 szeptemberében például I. Lipót király egy 1675-ben Pozsonyban veretett arany ötdukátosát 100 ezer eurós kikiáltás után 165 ezer euróért ütötték le (és ez a ház által akkor megadottan kerekén 60 millió forint volt), a nemrégiben elhunyt Nudelman László 15. aukcióján, 2015 szeptemberében pedig a Szent István Rend Nagy Csillagának egy példánya 240 ezer eurós leütéssel cserélt gazdát, ami akkor nagyjából 99,5 millió forintnak felelhetett meg. Ezen kívül a Nudelman Numizmatika honlapja szerint az ő árveréseiken még legalább öt, a Pannónia Terránál pedig még ennél is több további tétel ér(hetet) fel erre az árszintre – ám ezek, mint mondtam, nem szerepelnek ebben az összeállításban. (Talán egyszer valaki majd ezeket is feldolgozza.)

Említettem a bevezetőben, hogy – a numizmatikai tételeket leszámítva – minden olyan műtárgy szerepel az összesített listán, amely elérte, illetve meghaladta a 30 millió forintos leütési összeghatárt. Magasan a legtöbb alkotás persze a festmények (és sokkal kisebb részben a grafikák, vagyis az úgynevezett papíralapú munkák) közül került ki, ám vannak más műfajban született művek is. Az alábbiakban most ezeket emelem ki. Bár ugyancsak művészeti alkotások, de szinte alig szerepelnek a listán szobrok, mindössze három ilyen tétel van a több mint félezer között: Miklós Gusztáv 1924-ben formázott, 2003-ban öntött 120 centiméteres bronz *Architekturális torony* című munkája (55 millió forint, 2021. június, Virág Judit Galéria), a francia Camille Claudel 1894/1905-ös *A könyörgő* című védett bronzplasztikája

(50 millió, 2021. június, BÁV) és Étienne Beöthy *Láng* című 94 centiméteres bronzszobra (30 millió, 2013. október, Biksady). Ezen kívül van még egy, ugyan nem kimondottan szobor, de nem is akármilyen méretű térplasztika: Kovács Margitnak az 1937-es párizsi világkiállítás magyar pavilonjába készült, tizenegy panelből összeállított, 600 × 400 centiméteres *Budapest, a Duna királynője* című fedőmázás klinker falképe (34 millió forint, 2023. december, Nagyházi Galéria). Az 538 tétel sorában a nem képzőművészeti alkotások között szerepel három ékszer (egy 46, kettő pedig 36-36 milliós leütéssel, mindhárom a BÁV árverésein); egy könyv (Petőfi Sándor 1848-as kiadású *Összes költeményei*, Pákh Albertnek szóló dedikációval; ezt a Központi Antikvárium 2019. decemberi árverésén ütötték le 25 milliós kikiáltás

után 36 millió forint); valamint három kézirat (Csontváry Kosztka Tivadar 1880 decemberében Iglórol kézzel írott öt levele Keleti Gusztávnak, a Mintarajziskola akkori igazgatójának, valamint utóbbinak egy válaszlevele – 40 millió forintért, 2021 decemberében a BÁV-nál; Petőfi Sándor két versének, a *Mit csinálsz, mit varrogatsz ott?* és a *Két ország ölelkezése* címűeknek a teljes szövege, aláírva, dátumozva, valamint *A munkácsi várban* című vers első két strófája – 34 millió, 2012. április, Csók Antikvitás; és végül Max Planck német fizikus egyoldalas, aláírt, német nyelvű kézírata, amelyben a nevéhez fűződő sugárzási törvényt foglalja össze – 34 millió forint, 2024. január, Központi Antikvárium). A fentiek után az 538 tételből maradó, most már valóban képzőművészeti munkákon összesen 101 alkotó



Kovács Margit: *Budapest, a Duna királynője*, 1937, falkép, klinker fedőmázás festéssel, 600 × 400 cm, a Nagyházi Galéria archívumából / HUNGART © 2025



Hermann David Salomon Corrodi: *A Nílus partja alkonyatkor*, 1900 körül, olaj, vászon, 126 × 233,5 cm, a Nagyházi Galéria archívumából

osztózik. Közülük öten nem magyarok: Tiziano Vecellio itáliai reneszánsz mester két munkával is szerepel a listán (ezek közül az egyik a maga 380 milliós leütésével egyenesen a második Magyarországon árverésen legdrágábban elkelt műtárgy – 2024. december, Nagyházi; a másikkal a 37. helyen áll az összesített rangsorban – 140 millió, 2002. május,

Nagyházi; ez utóbbi képet 2015 júliusában a Magyar Nemzeti Bank az Értéktár Program keretében már 4,5 milliárd forintért vásárolta meg); a már említett Camille Claudel (50 millió); Diyarbakirli Tashin (47 millió, 2017. május, BAV, ez ráadásul a török festő műkereskedelmi életműrekordja); a néha Canalettonak is nevezett Bernardo Bellotto egy velencei



Czóbel Béla: *Kislány ágy előtt*, 1905, olaj, vászon, 80 × 105 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából / HUNGART © 2025

városképe kétszer is megfordult hazai árveréseken (előbb 1999 márciusában a Polgár Galériában 40 millióért ütötték le, majd 2003 áprilisában a Kieselbach Galéria árverésén 46 millió); és végül Hermann David Salomon Corrodi egy munkája (38 millió, 2013. december, Nagyházi). Ha a nemek szerinti megoszlást nézzük, a listán szereplő 101 alkotó között mindössze nyolc nőt találunk: a legmagasabb pozícióban, az 57. helyen Dénes Valéria áll egy 110 millió forintos leütéssel (2019. május, Virág Judit Galéria), ezen kívül még négy képe szerepel a listán; Keserű Ilona ugyancsak 110 milliós csúcsárral és még öt másik tétellel; Reigl Judit öt alkotással, köztük legmagasabban egy 65 milliós leütéssel, Maurer Dóra 60 millióval és még két tétellel; összesen kettővel Anna Margit, és végül eggyel-eggyel Kovács Margit, Ország Lili és a már más vonatkozásokban is említett francia Camille Claudel.

A 101 listára került alkotó között összesen hatan vannak, akik már életükben fel tudtak jutni erre az árszintre: a már említett Keserű Ilona, Reigl Judit és Maurer Dóra, valamint Lakner László (42 milliós csúccsal), Bak Imre (szintén 42 millióval) és Nádler István (35 millióval), utóbbiak mindhárman összesen három-három munkájukkal szerepelnek a 30 millió feletti mezőnyben. Na mármint, ha azt nézzük meg, hogy kiknek a neve olvasható a legtöbbször a listán, akkor azt látjuk, hogy a dobogón állók nem feltétlenül a legsűrűbben előfordulók között vannak: az „aranyérmes” Csontváry például „csak” hat festményével és a már említett kézirat-tételével áll a sorban, a második legdrágább magyar, Czóbel Béla (340 millió, 2024. december, Kieselbach) tizenhét képével, a harmadik Rippl-Rónai József (300 millió, 2022. december, Virág Judit) harminceggel. Igaz, ezzel ő egyúttal



Vaszary János: *Strandon (Olasz tengerpart, Strand Portorose-ban)*, 1928 körül, olaj, vászon, 81 × 94 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából



Dénes Valéria: *Bruges*, 1912–1913, olaj, vászon, 121 × 140 cm, a Virág Judit Galéria és Aukciósház jóvoltából

a második leggyakrabban szereplő név, akit csak Vaszary János tudott megelőzni a maga hatvankilenc darab 30 millió feletti leütésével (amelyek közül a legmagasabb 180 millió forint, 2023. május, Kieselbach Galéria). A minden bizonnyal legismertebb nevű magyar festő, Munkácsy Mihály „csak” huszonötször szerepel a listán (pontosabban „huszonnégy és félszer”, mivel egy 65 millió forinton leütött festményt Paál Lászlóval közösen készített; utóbbi így tizenöt és félszeres résztvevő lett), Tihanyi Lajos tizenkilencszer, a talán legtermékenyebb magyar festő, Scheiber Hugó tizenháromszor. Érdemes lehet talán még megnézni, hogy mennyi volt a legmagasabb kikiáltási ár: nos, 220 millió forint (csak érdekességként: ugyanennyin öt, efelett pedig hét tételt ütöttek le eddig), méghozzá az előbb már említett, 340 millió leütött, az összesített listán a harmadik helyezett Czóbel-képért (*Kislány ágy előtt*, 1905, védett). Végül azt nézzük meg meg, hogy melyek voltak a legmagasabb licit-

emelkedések az aukciókon, vagyis, hogy az adott kikiáltási áraknak hányszorosai lettek az aktuális leütések. Ezen a téren az élen a már korábban is említett Orbán: *Kannás csendélet* áll, amelynek 42 milliós leütése pontosan 28-szorosa volt az 1,5 milliós kikiáltási árának. Ebből a szempontból a második helyen a már ugyancsak megismert Max Planck-kézirat 21,25-szörös értéknövekedését találjuk, amit Mednyánszky László *Itatás a Tátrában* című, 2015 decemberében a Villás Galéria árverésén a 6,5 milliós kikiáltás és a 90 milliós leütés között elért 13,84-szeres licitár-emelkedése követ (a hírek szerint itt részben szlovákiai érdeklődők hajtották fel ennyire az árat).

#### Élő művészek élmezőnye

Bár az előző, az elmúlt negyed évszázad teljes magyarországi aukciós piacát áttekintő összeállításban már találkoztunk néhány élő – vagy legalábbis a listára kerülésükhöz szükséges leütési ár elérésekor

még élt – alkotó nevével, azért az nyilvánvaló, hogy a klasszikus, a klasszikus-modern és a háború utáni, illetve a mindenkori élő művészek műtárgypiaci árszintje (legalábbis Magyarországon) még távolról sem azonos. A továbbiakban tehát nézzük meg az utóbbiak hazai aukciós eredményeit is; az ő esetükben – éppen a fentiek miatt – a listára kerüléshez szükséges leütési árhatárt (természetesen ugyancsak önkényesen) 5 millió forintnál húztam meg. Erre az ármagasságra legelőször Fehér László lépett fel: 2003 decemberében a Blitz Galéria árverésén az ő 1979-es *Brigádkirándulás* című festményéért adtak meg a – 2,3 millió forintról indított – licitek végén 6 millió forintot. És talán még az is igencsak „jelzésértékű”, hogy ezt az egy élő művész esetében addig még soha nem látott összeget (és persze a jutalékokat) egy amerikai gyűjtő, az akkor éppen Budapestre akkreditált washingtoni nagykövet, Nancy Goodman Brinker fizette ki a festményért.

Ezzel a 6 milliós leütéssel tehát a 2003-ban „alapított”, 5 millió forint felett leütött élő művészek alkotásainak listájára azóta – az első Fehérképpel együtt – összesen 186 tétel került fel. Ha pedig az előző fejezetben vizsgált összesített árhatárt nézzük, akkor az élők listáján 30 millió forint felett összesen huszonegy tétel szerepel: 30 és 40 millió forint között tíz, 40 és 50 között három, 50 és 65 között hat, valamint egy 80 és egy 110 milliós leütés. (Ezek természetesen az előző összesített listában is ott vannak.)

A 186 „élő” top leütésen negyvenegy művész osztozik. Közülük „másfél” nem magyar: a bolgár származású Ludmil Siskov az 1950-es évek óta Magyarországon élt, tehát ő bolgár-magyarának számít (legmagasabb ára 17 millió forint – 2022. november, Kieselbach Galéria; és ezen kívül még éppen tíz alkotásával szerepel a listán); Luigi Rocca viszont „teljesen” olasz, akinek egy New York-i utcát ábrázoló hiperrealista festménye kétszer is megfordult a Blitz Galéria árverésein: 2016 májusában 6 milliós kikiáltásról még 10 millióig emelkedett az ára, két és fél évvel később, 2018 decemberében viszont ugyanott már már az 5,5 milliós kikiáltási árán is meg tudta szerezni valaki.

A listán szereplő negyvenegy kortárs alkotó között négy nő van: Keserü Ilona huszonhét munkájával, közte a már az előző, összesített listában is említett, az élők rangsorát vezető 110 milliós legmagasabb leütésével (*Sírkövek 2.*, 2022. november, Kieselbach Galéria); a harmadik helyen Reigl Judit egy 65 milliós csúcsleütéssel (*Broyage du vide [A semmi szétzúzása]*, 2018. október, Virág Judit Galéria) és további öt művével; Maurer Dóra az ötödik pozícióban egy 60 milliós leütéssel (*Quasi-kép, perspektivikus, a 71. lépésből*, 2022. december, Virág Judit Galéria) és további nyolc alkotással. Érdekesség, hogy a még most

is csak tizenöt éves Sávolt Karolina 9,5 milliós legmagasabb leütésével (*Jégmadarak szabadon*, 2023. június, Bodó Galéria) és további öt darab 5 millió forint feletti leütéssel vétette észre magát. Ami az egyes aukciós-házak által leütött tételek számát illeti, az élő művészek 5 millió forint feletti listáján magasan a – 2019 óta rendszeresen kortárs árveréseket is rendező – Virág Judit Galéria áll az első helyen: ők (a jogelőd Mű-Terem Galéria aukcióin elért ilyen eredményeket is beleszámolva) száznál több művet tudtak értékesíteni ezen az árszinten. Az őket követők közül a Kieselbach Galéria harminchat, a Bodó huszonegy, a Blitz tizenhárom, az Erdész és Maklár galériák 2008. decemberi közös árverése négy, az egykori White Galéria kettő, és végül a BAV és a Freyler Galéria egy-egy 5 milliós vagy afeletti leütést mondhat magáénak.

Az egyes művészekről szereplő tételek darabszámai alapján a legkevesebb élő szerző Nádler István a harminchét darab 5 millió felett leütött munkájával (amelyek közül a legmagasabban, a lista 16. helyén az 1971-es *Kapcsolat* című kép áll – 35 millió forint, 2019. november, Virág Judit Galéria); őt Keserü Ilona követi a már említett huszonhét sikeresen aukcionált tétellel, majd Lakner László jön huszonegygyel (a lista 10. helyén egy 42 milliós csúcsárral – *Metamorfózis – egyszerű, aztán, később*, 2019. november, Virág Judit Galéria). A folytatásban Bak Imre (tizenhat tétel), Ludmil Siskov (tizenegy), Maurer Dóra (kilenc), Fehér László (hét), Reigl Judit (hat) és a már korábban is említett Sávolt Karolina (öt) következik.

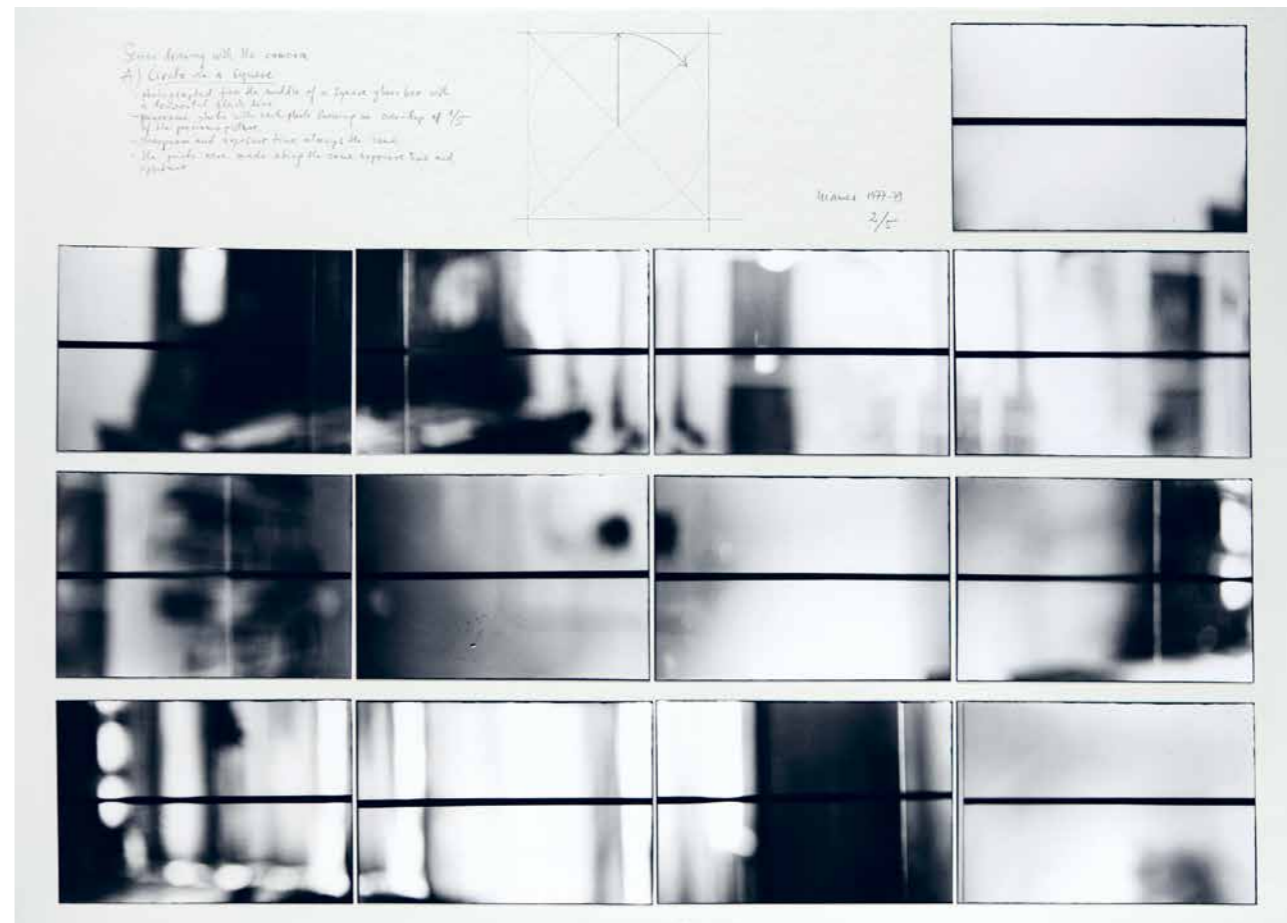
Az „általános” listához képest az élők licitjein a legmagasabb árnövekedés „mindössze” hatszoros volt: Bak Imre *5<sup>th</sup> Avenue* című 1994-es képe emelkedett 2019 decemberében a Kieselbach Galéria árverésén az 1,5 milliós kikiáltási árról

a 9 millió forintos leütésig. Ezen kívül még kétszer jegyezhetünk fel öt és félszeres licitemelkedéseket, ráadásul mindkétszer Sávolt Karolina esetében (és mindkétszer egymillióról 5,5 millióra), ami megint csak a fiatal alkotó valami miatti módfelett élénk keresettségét mutatja. (Mivel ez az írás mindössze egy száraz, tényszerű statisztikai összefoglalás kíván lenni, ennek a „keresettségnek” az okait nem kívánom nemhogy elemezni, de még csak keresgélni sem...).

### Fotótopok

És végül tegyünk egy rövid kitérőt egy speciális képzőművészeti területre, az elmúlt huszonöt év hazai fotóárverésein (vagy fotótételeket is indító egyéb aukcióin) elért legmagasabb árak között is, még ha vizsgálódásunk küszöbértékét itt természetesen még alacsonyabban kell meghúznunk: ebben a listában az egymillió forintot vagy afelett leütött, bármilyen fotografiai eljárással előállított alkotásokat állítottam sorba. (Ebben az esetben is csakis és kizárólag a nyilvános árverések leütései közül válogattam, és nem vettem figyelembe például a Bátor Táborok javára évente megrendezett zártkörű, meghívásos jótékonysági aukciókat, pedig azokon is született nem is egy milliós vagy afeletti fotóleütés, mondjuk 2015-ben egy 1,9 milliós Moholy-Nagy László- és egy 1,5 milliós Várnai Gyula- vagy 2017-ben egy éppen egymillió Esterházy Marcell-felvételért.)

A fentebb meghatározott összefoglaló (és feltételeket) figyelembe véve ezen a piacon egy 47 tételből álló fotótoplistát kapunk, és ezen a 47 „legdrágább”-on éppen húsz alkotó és tíz árverezőház osztozik. Utóbbiak közül itt is a Kieselbach Galéria – akik 2007 májusa és 2008 májusa között három, kizárólag fotografiaiakat kínáló aukciót is rendeztek –



Maurer Dóra: *Rajzolás kamerával, kör a négyzetben „A”, 2/5, 1977–1979, vintage fotó, ceruza, karton, 70 × 100 cm, a Virág Judit Galéria és Aukciósház jóvoltából, © Maurer Dóra*

áll az élen tizennégy leütéssel, de nem sokkal marad le tőlük a kortárs árveréseiken sok fotótételt is indító Virág Judit Galéria sem a maga tizenkét darab egymillió feletti leütésével. A továbbiakban a már megszűnt Bikszady Galéria kilenc, az Erdész, illetve a Dobossy galériák három-három, az Erdész és a Maklár Galéria már említett közös aukciója kettő, míg a Blitz Galéria, a Múzeum Antikvárium, a Központi Antikvárium és az antikvarium.hu egy online árverése egy-egy tétellel szerepel. Ez a lista persze még vegyesebb képet mutat, mint az előzőek: itt nemcsak hogy külföldi és magyar alkotók szerepelnek együtt, de utóbbiak között is vannak régi klasszikusok

(André Kertészről Moholy-Nagy Lászlón, Ergy Landaun, Escher Károlyon át mondjuk Brassaiig) és kortárs fotográfusok (Maurer Dórától Hajas Tiboron és Vető Jánoson, Kismányoki Károlyon, Tóth Györgyön, Erdély Miklóson, Halász Károlyon és másokon át Méhes Lórántig), a tételek között pedig vannak egyetlen fotóból állók és akár harminchat darabos sorozatok, vannak régi, kézzel nagyított, fekete-fehér vintázs képek és számozott sorozatban készített nagy méretű színes Lambda-printek is. Ebben a műfajban az is előfordulhatott, hogy egy nem profi alkotó felvételért is sok pénzt adtak (az Amerikában élő brit Victor Bockris például egyáltalán nem fotós,

**A listán szereplő negyvenegy kortárs alkotó között négy nő van.**



Kossuth Lajos Giuseppe Ambrosetti műtermében készült portréja, 1877, fekete-fehér fénykép, 21 × 16 cm, forrás: Wikimedia Commons

hanem életrajzíró, 2015 októberében a Biksady Galéria árverésén mégis 1,1 millió forintot ütötték le egy Andy Warholt és Muhammad Ali-t megörökítő kettős portréját, amit akkor készített a két egymás mellé állított hírességről, amikor az életrajzaikhoz gyűjtötte róluk az adatokat valamikor az 1970-es évek végén; az ár itt persze nyilván sokkal inkább a képen szereplőknek, mint a felvétel elkattintójának szólt), sőt ezen a listán még olyan alkotás is található, amelynek nem ismerjük a készítőjét: 2024 februárjában az antikvárium.hu online licitjén 1,66 millió forintért kelt el egy 1877-ben készült dedikált Kossuth-portré (és vele egy tételben még két másik Kossuth-fotó, egy képeslap és egy Kossuth-level könyvnyomatos másolata), amelyet egy ismeretlen torinói fényképész készített. Ez egyben a legrégebbi datálású fotótétel ezen az árszinten, míg a „legfiatalabb” 2007-es: az 1983-ban Moszkvában született Oleg Dou *Heart* (Szív) című, hat példányban nyomtatott printje



Ergy Landau: Moholy-Nagy László, 1919, brómolajnyomat, 17 × 22 cm, a Kieselbach Galéria és Aukciósház jóvoltából / HUNGART © 2025

készült ekkor, amelynek négyes számú darabjéért a Kieselbach Galéria 2008. májusi árverésén a 650 ezer forintos kikiáltás után 1,8 milliós leütésig emelkedtek a licitek. Douval együtt azok az alkotók, akiknek tudjuk a nevét, huszonhárom szerepelnek a listán, köztük a legtöbbször, tízszer André Kertész, aki 4,4 milliós legmagasabb leütésével a negyedik helyen áll az ársorban. Darabszám tekintetében három tétellel ketten követik őt, Ficzek Ferenc (1,9 milliós legmagasabb leütéssel) és Robert Mapplethorpe, akinek 1981-es *Férfiakt* című („csak tizenhét évvel felülieknek ajánlott”) fotóját 2012 novemberében a Biksady Galéria aukcióján 22 ezer eurón indították, és 32 ezer eurón ütötték le – ami akkor átszámítva kerekén 9 millió forint volt –, és ezzel vezet is a hazai fotótoplistát. Érdekes viszont, hogy a világon a mindmáig legmagasabb összegért elkelt, magyar alkotó által készített fotográfia (1 482 500 dollár – akkori árfolyamon 431 millió forint; csak

hogyan lássuk a különbséget a világ- és a hazai fotópiac árszintjei között –, 2012. december, Sotheby's, New York) szerzője, Moholy-Nagy László idehaza legjobb leütési áráként „csak” 1,6 millió forintot mondhat magának (2008. május, Erdész Galéria; és ezen kívül még egy képével szerepel a listán).

A huszonhárom fotóalkotó között két nő van, mindketten egy-egy tétellel: Ergy Landaunak egy – éppen Moholy-Nagy Lászlóról készített 1919-es – portréját 2006 decemberében a Kieselbach Galéria árverésén 800 ezer forintos kikiáltás után 1,4 millió forintot ütötték le (kérdés, hogy itt megint nem inkább a modell lehetett-e a nagyobb „vonzerő” a licitálók számára), míg Maurer Dórának az 1970-es évek vége felé alkotott, egy 70 × 100 centiméteres kartonlapra felragasztott, tizenhárom felvételtől álló fotósorozatáért (amely mellett ott van a tablón a konceptprojekt leírása és egy magyarra fordított rajz is) 2022 decemberében a Virág Judit Galéria árverésén adták meg a 7,5 milliós leütési árat, amivel ez a harmadik legdrágább hazai fotótétel; a dobogó második fokán egy Oleg Dou-portré áll ugyancsak 7,5 millióval, amelyik a Kieselbach Galéria 2007 decemberi árverésén ért el ekkora leütést. (Ha valakit esetleg a hazai fotó-műkereskedelmének helyzete a fentieknél bővebben is érdekel: 2018-ban a Magyar Fotóművészek Szövetsége szervezésében készült egy széles körű kutatás, amelynek az egyes részterületeiről született összefoglaló írások olvashatók a [www.fotomuveszek.hu/kutatas](http://www.fotomuveszek.hu/kutatas) webcím alatt; ezek között megtalálható *A fotó a mai magyarországi műkereskedelemben* című, általam írt tanulmány is, ami értelemszerűen az akkori helyzetet járja a fentieknél jóval alaposabban körül, számos további izgalmas részlettel és – persze az akkor érvényes – teljes leütési listákkal.)

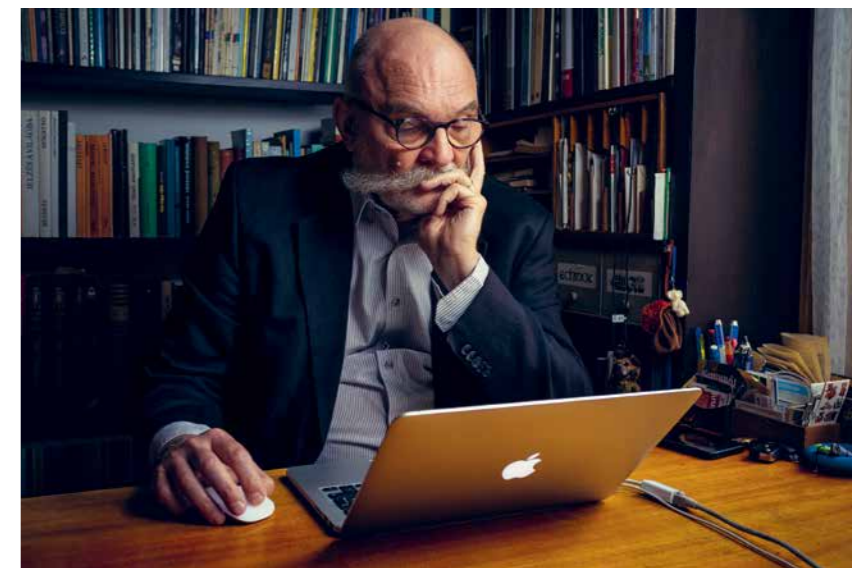
### Személyes befejezés

Ha valaki idáig eljutott az olvasásban, az láthatta, hogy – pedig tényleg csak a hazai műtárgykereskedelmének legfelső árszintjén néztünk kicsit körül – az 1997 decemberében történt 38 millió forintos bélyegleütés óta a 2021. decemberi 460 milliós Csontváry-leütésig, meg még azon is túl, egészen 2024. december végéig mennyi minden történt a hazai árveréseken. És még mennyi minden ezeknek a társadalmi elfogadásában, beágyazottságában, a körülöttük kialakult, sőt napról napra alakuló gyűjtői világban. A mai magyarországi aukciós piac már nyilván távolról sem olyan, mint amilyen akkor volt, amikor én 1998 tavaszán elkezdtem foglalkozni vele, majd 2000-tól éppen egy negyed évszázadon keresztül szívósan követtem a benne zajló történéseket. És hát persze ebben a huszonöt évben nemcsak a hazai aukciós piac változott, hanem én magam is:

nemcsak huszonöt évvel öregebb lettem, de – miután eddig teljes életem kicsit több mint egyharmadát töltöttem ezzel a „hobbival” – az utóbbi időben már egyre jobban azt is éreztem, hogy ebben a megváltozott magyarországi műkereskedelemben nekem egyre kevesebb helyem adódik. (Akár szó szerint is: volt olyan magyarországi műkereskedelmi vásár, amelyen a megnyitóra meghívottak listájáról az egyik szervező – „név és cím a szerkesztőségben” – saját kezűleg húzta ki a nevemet, mondván, nekem semmi keresnivalóm nincs ott.) És ahogy a kezdetekben a talán legdöntőbb lökést az a bizonyos 21 milliós Rippl-Rónai-leütés adta, úgy a végéhez minden bizonnyal az a 2020. évi utolsó, online árverés, amelyet a szervező ház és a lebonyolító internetes platform az érvényes (és érvényesnek el is ismert, hiszen minden licitnyertes megkapta az értesítést, hogy ő nyerte meg az adott tételt) leütések ellenére egy az egyben –

„technikai hibára” hivatkozva – „viszszavont”, és egy héttel később újra az elejétől a végéig megismételt – ráadásul ekkor már nem az eredeti kikiáltási árakon, hanem az előző alkalom leütési árain indítva az egyes tételeket. Vagy például olyan „házak” – pedig részben tényleg kvalitatív – kortárs műveket kínáló online árveréseiről már ne is beszéljek, amelyeknél az egyik ötvenkilenc tételből hatra, a másikon ötvenötötől összesen hétre volt egyáltalán bármiféle érdeklődés.

Úgyhogy én most, huszonöt évnyi „szoros követés” után úgy döntöttem, hogy – éppen ezzel az „összegző” írással lezárva – ezennel befejezem a magyarországi műkereskedelmével való nyilvános foglalkozást. Minden résztvevőnek, akikkel ez alatt ezen a területen találkozhatam, köszönöm az elmúlt huszonöt év összes élményét. A folytatásban meg (ha van még egyáltalán igény ilyesmire) jöjjenek a fiatalok...

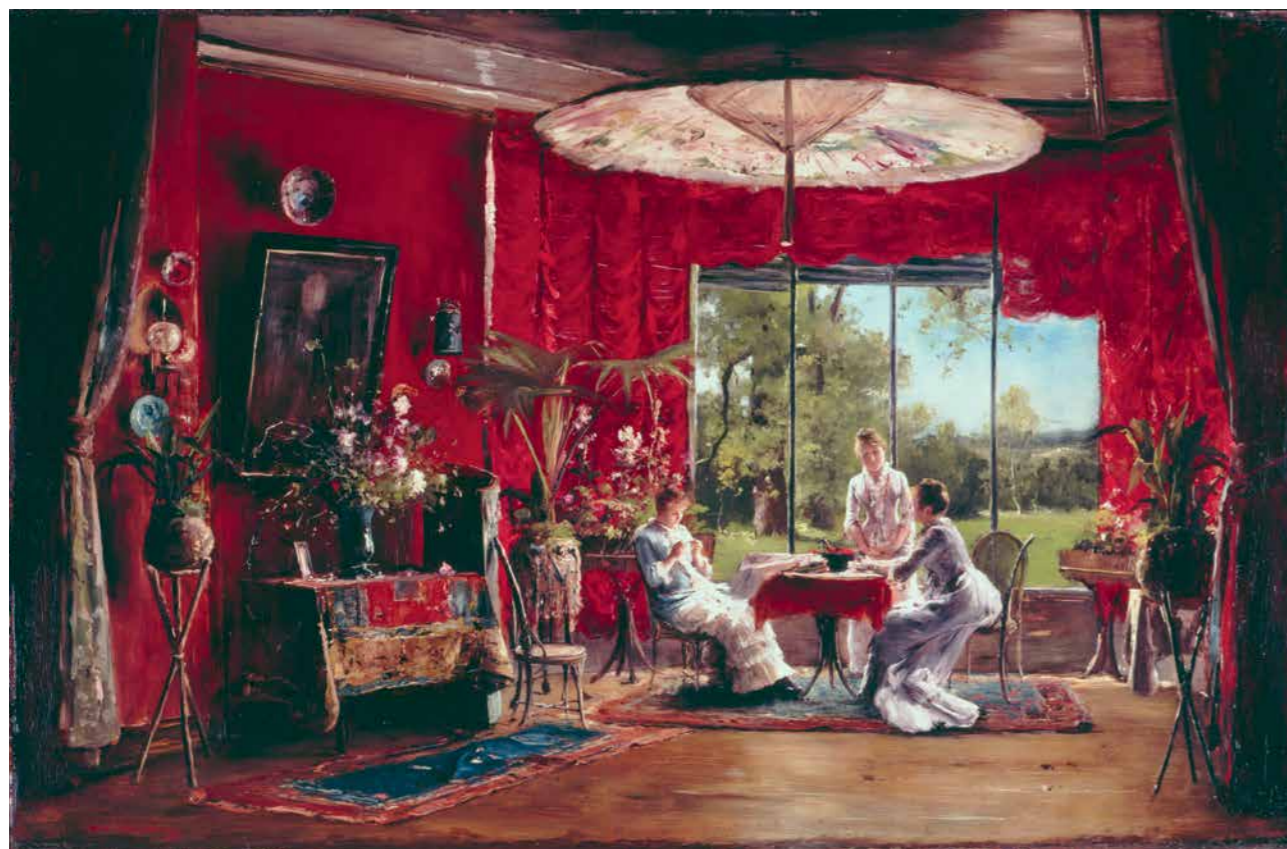


Martos Gábor, fotó: © Martos Márton

# Munkácsy Amerikában. A legújabb kutatások eredményei

Krasznai Réka

*Munkácsy. Egy világsiker története.*  
Szépmvészeti Múzeum, Budapest, 2025. április 21-ig



Munkácsy Mihály: *Reggel a nyaralóban*, 1881, olaj, fa, 82 x 114 cm, © Albany Institute of History & Art, Bequest of Margaret F. Lynch

Nincs még egy olyan 19. századi magyar festő, aki akkora karriert futott volna be Amerikában, mint Munkácsy. Az alsó hangon hatszázötven műre tehető festészeti életmű kevesebb, mint harmada van ma magyar közgyűjteményben (több mint száz év hathatós szerzeményezési politikájának köszönhetően), ezen felül hazai műgyűjtőknél lehet talán a hatoda. Művei nagy része jelenleg is külföldön található, legnagyobb számban amerikai magán- és közgyűjteményekben, ismert vagy ismeretlen helyeken.

A Szépmvészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Munkácsy-kiállítása különös figyelmet szentelt a Munkácsy-művek izgalmas gyűjtéstörténetének, de a megválaszolatlan kérdések sora nem apadt el: a katalógus megjelenése óta is kerültek felszínre újabb kutatási eredmények. A következőkben a frissen publikált, sőt még publikálatlan érdekességekből válogat szerzőnk, a Munkácsy-kiállítás kurátora.

**Az „ánglius” kilétének kérdése, avagy a Siralomház-legendája**

Munkácsy első nemzetközi sikerét jelentő fő művének, a *Siralomház* első változatának útját számos kérdés



*Munkácsy. Egy világsiker története*, kiállítási enteriőr, fotó: © Palkó György / Szépmvészeti Múzeum

övezte. Munkácsy 1869 tavaszán, Düsseldorfban kezdte el festeni a nagy, sokalakos *Siralomház*-at. Egy leveléből tudjuk, hogy „egy szép pénteki napon” egy „ánglius” felkereste műtermét, hogy megtekintse, és rendkívül magas áron (tízezer frankért) megvásárolja éppen készülő művét. Kérésére a festményt a párizsi Szalon kiállítására is elküldték, ahol elnyerte a negyven aranyérem egyikét. Munkácsy élete ezután csakhamar megváltozott,

gyűjtők és kereskedők keresték vele a kapcsolatot: nemcsak tekintélye nőtt meg, de műveinek piaci értéke is. Bár az elhíresült levél alapján nem világos a látogató kiléte, kutatásaim szerint biztosra vehető, hogy az a bizonyos „ánglius”, a vevő és a kép első tulajdonosa William P. Wilstach (1816–1870) amerikai vasgyáros volt. A Wilstach-gyűjteményről még a festő életében, 1893-ban, majd 1900-ban kiadott katalógusok egyértelműen azt állítják, hogy



Munkácsy Mihály: *Siralomház I.*, 1870, olaj, fa, 139 x 193,5 cm, © Szépmvészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Munkácsy Mihály: *Zálogház*, 1874, olaj, fa, 162,5 x 218 cm, © Szépmvészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Wilstach maga látogatott el Munkácsy düsseldorfi műtermébe, és személyesen vette meg – ahogyan mondani szokás – „a festőállványról” a még be sem fejezett művet: „*Ebben az időben e képek gyűjtője, Wilstach úr hallott a fiatal művészről, és a műtermét felkeresve azonnal felismerte művének érdemeit. Megvette a képet, és előre kifizette, hogy a művésznek legyen miből befejeznie...*”<sup>1</sup> Az ő gyűjteményéből 1892-ben került a festmény a Pennsylvania Museumba (a mai Philadelphia Museum of Art). 1954-ben a múzeum aukcióra bocsátotta a képet, amelyet két műkereskedő közvetítésével André Kostolany vásárolt meg. A Párizsban élő magyar származású, neves tőzsdeszakértő 1965-ben adta el a képet a Magyar Nemzeti Galériának. A *Siralomház I.* hazai bemutása hatvan évvel ezelőtt a Magyar Nemzeti Galéria akkori, Kossuth téri épületében szenzációszámba menő jeles esemény volt, amiről sajtóhírek garmadája és egy archív híradófelvétel is tanúskodik.



Ismeretlen fotós: Munkácsy Mihály *Zálogház* című képe a Metropolitan Museum of Art állandó kiállításán (The Catharine Lorillard Wolfe Gallery), 1907 körül, archív fotó, © The Metropolitan Museum of Art—Art Resource, New York

### Munkácsy az amerikaiaké?

Nem a *Siralomház* első változata az egyetlen Munkácsy-főmű, amely neves amerikai közgyűjteményből került magyar állami tulajdonba. Szerencsénkre létezik egy amerikai múzeumi gyakorlat, amit *deaccessioning*nek hívnak (és amelynek a magyar kultúra hálával adózhat). Ez nem más, mint a közgyűjteményben lévő művek aukcióra bocsátása, amennyiben már nem szolgálják a gyűjtemény érdekeit. E nélkül ma a *Zálogház* és a *Műteremben* című fő művek is amerikai múzeumokat gazdagítanak.

Az 1874-ben festett *Zálogház* Munkácsy tengerentúli renoméjának csúcspontján, 1887-től Amerika egyik legjelentősebb múzeuma, a New York-i Metropolitan Museum of Art gyűjteményébe tartozott. A mű Catharine Lorillard Wolfe (1828–1887) hagyatékából került a Metbe, ahol 1931-ig az állandó kiállítás része volt. A Metropolitan Museum of Art 1979-ben vált meg a festménytől – azt a Sotheby's/

Parke-Bernet május 4-i aukcióján bocsátották árverésre.<sup>2</sup> Magyarországra egy magyar származású amerikai gyűjtő, Kander József révén került harmincöt évvel ezelőtt Munkácsy két évvel később festett korszakváltó fő műve, az új művészi hitvallásként értelmezhető *Műteremben* című festménnyel egyetemben. Az utóbbi mű származástörténetében lévő óriási vakfoltot – nevezetesen azt a kérdést, hogy ki vásárolta meg a képet még Munkácsy életében és hogyan került az Egyesült Államokba – már a katalógus megjelenését követően sikerült megvilágítani. Egy másik Munkácsy-festményt kutatva teljesen véletlenül bukkantam rá az interneten a Milwaukee Art Museum blogjára, ahol egy tizenhárom évvel ezelőtti bejegyzés döbbenetes felfedezéssel szolgált.<sup>3</sup> Eszerint a *Műterembent* a húsparból meggazdagodott milwaukeei filantróp, Frederick Layton vásárolta meg 1893-ban gyűjteménye, illetve a pár évvel korábban alapított Layton Art Gallery számára. Layton csak egyike volt azoknak a tehetős amerikaiaknak, akik Munkácsy műveit felvásárolták; a jól csengő nevek között volt William H. Vanderbilt, William Astor, Potter Palmer és Charles Frye is. A blog írója, Catherine Sawinski segédkurátor említ egy forrást is, miszerint a helyi folyóirat, a *Milwaukee Sentinel* 1893. január 31-i száma részletesen ecsetelte a kép kvalitásait, a festő kolorista és rajzoló képességeit. E szerint Munkácsynak „*nincsenek trükkjei*”, mert „*az alkotásaiban nincs semmi, aminek a megfelelője ne lenne meg valahol a természetben*”. Legfőbb érdeme tehát, hogy tökéletes egyensúlyt teremt a realizmus és a művészet között. Sawinski írása tudósít arról is, hogy a *Műteremben* 1960-ban került ki – *deaccessioning* révén – a Layton-gyűjteményből. Elképzelhető, hogy már ekkor megvásárolta későbbi tulajdonosa,

az amerikai magyar Kander József, aki a *Zálogház*at is birtokolta. E két kulcsmű az ő ajándékaként került a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe 1990-ben (ez a dátum volt a szóban forgó képek első hazai bemutatkozása is). Ez esetben tehát nemcsak az amerikai múzeumok eladásai kellettek a Munkácsy-remekművek magyar köztulajdonba kerüléséhez, hanem egy manapság már ritkaságszámba menő, nagyvonalú hazafias gesztus is.<sup>4</sup>

De ne gondoljuk, hogy már nem maradt Munkácsy-főmű a tengerentúlon: ma is amerikai közgyűjteményben van számos jelentős Munkácsy-festmény. Az Egyesült Államok lett az otthona a *Milton*nak is, amely 1879 óta – közel másfél évszázada mozdíthatatlanul – látható New York sokak által látogatott könyvtáráépületében, a New York Public Libraryben Robert Lenox Kennedy bankár jóvoltából. Az 1878-as párizsi világkiállításon nagy szenzációt keltő képet Charles Sedelmeyer adta el a New York-i gyűjtőnek, de fenntartotta a kép reprodukciós és kiállítási jogait – utóbbit egy évre. Ez idő alatt a művet többek között Budapesten, Bécsben, Münchenben, Berlinben, Düsseldorfban, Kölnben és Londonban is bemutatták, mindenhol óriási sikerrel. „*Azt akarom, hogy e remekmű, mely akkora triumfust szerzett Mesterének Párisban, hirdesse hát végig előbb egész Európán az ő dicsőségét, mielőtt átkelne a tengeren az új-világba*” – idézi Sedelmeyer közlését Munkácsy egykori titkára.<sup>5</sup> A műkereskedő törekvése sikeresnek bizonyult: valóban a *Milton* európai körútja volt az, amelynek köszönhetően Munkácsy kapcsán először beszélhetünk világhíréről és világsikerről. Amerikai közgyűjteményben van Munkácsy másik nagy méretű (közel négy méter széles) történelmi zsánere, a *Mozart halála* (1886) is. Ezt a képet szintén egy amerikai



Munkácsy Mihály: *Műteremben*, 1876, olaj, vászón, 161 × 221 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Munkácsy Mihály *Milton* című képe a New York-i Lenox Libraryben, archív fotó, © New York Public Library Archives

milliomos üzletember és politikus, Michigan kormányzója, a detroiti Russel A. Alger vette meg 1887-ben nem csekély ötvenezer dollárért. 1888-ban tőle került a mű a detroiti múzeum (Detroit Museum of Art) kiállításába, majd 1919-ben tulajdon-

jogilag is a gyűjteményébe; ma is itt található.<sup>6</sup> E két nagy méretű történelmi életkép, a Magyarországon 1879 óta nem látott *Milton* fájo hiánya és a szintén a tengerentúltra szakadt és állapota miatt jelenleg kölcsönözhetetlen *Mozart halála*

tanúskodnak a mai napig arról, hogy Munkácsy tézisműveinek elsődleges állomása az Amerikai Egyesült Államok volt.

#### Koprodukció a világsikerért: két self-made man és egy asszony

Úgy tartja a mondás, hogy minden sikeres férfi mögött áll egy nő; de Munkácsy esetében egy másik – szintén sikeres – férfi is. Charles Sedelmeyer műkereskedő Munkácsy nemzetközi karriertörténetének legmeghatározóbb alakja. Akárcsak maga Munkácsy, Sedelmeyer is igazi self-made man volt: komolyabb vagyonnal nem rendelkező, nyomtatott értékesítő osztrák boltosból vált Párizs egyik legnevesebb, a „legújabb sikknek” megfelelő művészeti galériájának arisztokratákat is megszégyenítő vagyonú tulajdonosává.<sup>7</sup> Sedelmeyer „műkereskedőként a célratörő, hosszútávra tervező, nagyvállalkozó típust képviselte, aki az általa kiválasztott festők teljes életművét forgalmazta. Nagypolgári életmódot folytatott, nagy súlyt fektetve a társadalmi kapcsolatok építésére. Pontosan látta, hogy a hivatalos díjak és kitüntetések ügye nem a zsűrikben vagy minisztériumokban dől el, hanem a párizsi szalonokban” – írta róla Boros Judit.<sup>8</sup> Miközben Sedelmeyer új típusú műkereskedőként – ötvözve a mecénás, a menedzser, a műkereskedő és az impresszárió szerepköreit – a festő szakmai és anyagi sikereit egyengette, Munkácsy felesége, a luxemburgi Édouard de Marches báró özvegye, Cécile Papier a festő fő tanácsadója, egyenrangú társa, valószínűleg jobbkeze volt. Cécile Papier nem csupán az előkelő társadalmi háttérrel biztosította Munkácsy számára, de navigálta is a párizsi kulturális és társasági életben. Ő szervezte meg a Munkácsy-szalont különböző társasági eseményeit, ő vette kézbe az üzletet és a pénzügyeket,

ő látta el az adminisztratív feladatokat, ő foglalkozott a kapcsolattartással, levelezéssel, amíg a mester a műveken dolgozott.<sup>9</sup> Lényegében kettejüknek – műkereskedőjének és feleségének – köszönhető a híresség felépítéséhez elengedhetetlen professzionális stratégia kidolgozása.<sup>10</sup> Ennek „receptjét” Cécile Papier életrajzírója, Jules Mersch fogalmazta meg. Szerinte Sedelmeyer volt az, aki elmagyarázta Munkácsynak, hogy „férjében megvan a lehetőség arra, hogy »divatos festő« váljék belőle, feltéve, hogy megszabadítjuk kisebbségi komplexusától és úgy dolgoztatjuk, mint egy szerezest.”<sup>11</sup> A műkereskedő továbbá azt is javasolta, hogy „ahhoz, hogy felhosszítsuk és ápoljuk a renomét, mindenekelőtt sok fogadást kell tartani és nagyvilági életet kell folytatni.”<sup>12</sup> A Munkácsy házaspár megfogadta Sedelmeyer tanácsait: rendszeres pénteki fogadásai fontos tényezővé váltak a művész híressé és sikeresé válásának, miközben megteremtették a megfelelő társadalmi teret is a műpártolók számára. Ahogyan azt a *Siralomház* példája is mutatta, Munkácsy már a Sedelmeyer-korszak előtt is adott el a tengerentúlra képeket. Első szalonképét, a *Párizsi enteriört* (más címen *Olvasó nőt*) még a Sedelmeyerral kötött üzleti kapcsolatát megelőzően, 1877-ben festette egy másik műkereskedő, Michel Knoedler felkérésére. A német származású Michel (majd Michael) Knoedler (1823–1878) a New York-i Goupil Galéria vezetője, majd tulajdonosa volt. Munkácsy Knoedlerrel korábbi műkereskedője, Adolphe Goupil révén került kapcsolatba. A *Párizsi enteriőr* származástörténetét is övezik vakfoltok, ugyanis nem tudni, hogy Knoedler kinek adta el a művet. Kézenfekvő volna, hogy amerikai (New York-i) gyűjtőre gondoljunk, de ezt egyelőre semmilyen adat nem támasztja alá. Munkácsy egyik legszebb szalon-



Munkácsy Mihály: *Párizsi enteriőr (Olvasó nő)*, 1877, olaj, vászon, 70 × 101,8 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

képét 1914-ben vásárolta meg a Szépművészeti Múzeum Löbl Károly budapesti kereskedőtől tizenhétézer koronáért.<sup>13</sup> A szerzeményezéssel kapcsolatos iratok egyikéből kiderül, hogy Löbl pedig párizsi magántulajdonból vásárolta meg a festményt

1914 májusában, kimondottan azzal a céllal, hogy továbbadja a magyar múzeumnak.<sup>14</sup> Tehát ha járt is a mű Amerikában, végül a francia fővárosból került – magyar közvetítő révén – hazai közgyűjteménybe. Bár a *Párizsi enteriőr* szerencsés módon

„hazatért”, Munkácsy legszebb szalonképei közül több is maradt a tengerentúlon, kisebb részben amerikai múzeumokban, nagyjából magántulajdonban. Kétségtelen, hogy a bécsi születésű Sedelmeyer volt az, akinek

Amerika a legtöbb Munkácsyt köszönhette. A műkereskedő korán felismerte az amerikai piacban rejlő lehetőségeket, a rengeteg tőkés vásárlóban rejlő műgyűjtői potenciált, és tudatosan építette ott kapcsolatait, saját cégét, illetve saját

és protezsált művészei hírnevét.<sup>15</sup> Amerika pedig felismerte Munkácsyban az európai értéket. Nem csak a festő realista és történelmi életképei, az azokhoz készített tanulmányok, illetve a nagy, historizáló kompozíciók keltettek érdeklődést a tengerentúli vásárlók körében. A szalonképek, csendéletek, tájképek és a tájba helyezett életképek szintén népszerűek voltak. Munkácsy szalonzsánerei szép számmal kerültek Sedelmeyer révén az Egyesült Államokba, köztük igen sok New Yorkba.

#### Szalonképek Amerikában 1. Remekművek amerikai közgyűjteményekben

A New York-i Metropolitan Museum of Art nem csak a *Zalogháznak* volt egykor otthona; a mai napig őrzi Munkácsy egyik nagyon szép és jelentős korai szalonképét, *A zeneszobát*. Az 1878-ban festett művet 1908-ban hagyományozta Martha T. Fiske Collord, New York egyik

leggazdagabb üzletemberének özvegye a Metnek. A festmény korábban a lizstmánás milliomos, Josiah M. Fiske tulajdonában volt, akinek New York legelőkelőbb környékén, az Ötödik sugárúton, a Lenox Library tőzsomszédágában volt a kúriája, ahogyan Munkácsy amerikai gyűjtői közül többeknek is. M. Fiske Charles Sedelmeyertől vette a képet. Az üzletben feltehetőleg közreműködött Knoedler is.<sup>16</sup> Később a Metropolitan Museum of Art többször szerepeltette a rendkívül tetszetős művet olyan tárlatokon, amelyek a korszak – a *Belle Époque* – társadalom-, kultúr- vagy divattörténeti vonatkozásait állították középpontba.<sup>17</sup> Egy 1948-as archív fotón Munkácsy festménye egy kiállítási installáció háttérében jelenik meg, elegáns, turnürös selyemruhába öltöztetett, kézimunka körül csoportosuló nőknél babák mögött.<sup>18</sup> Az előkelő szalon zongorája körül csoportosuló társaság visszatérő téma Munkácsy szalonképfestészetében: 1878 és 1890 között számos

változatban megfestette. Az 1958-as életmű-katalógus a New York-i múzeum festményét is beleértve (amelyet *Zongora előtt* és *Családi koncert* címen említ) mintegy féltucat variánst tart számon *Zongoránál*, *Kis zongoraművész* és *Zongoralecke* címen.<sup>19</sup> Pákh Imre gyűjteményében is van egy szintén 1878-ban festett, a Metben található kompozícióhoz közel álló *Zeneszoba* (*Zongora előtt*). A gyakori témaválasztást a mondanó könnyedsége és egyetemes népszerűsége mellett a személyes vonzalom is inspirálhatta. A Munkácsy házaspár maga is igen kedvelte a zenét: Avenue de Villiers-n lévő, gazdagon berendezett párizsi palotájuk – amely mondhatni modellül szolgált a szalonképek látványvilágához – számtalan zenés estélynek volt helyszíne; szalonjukban álló zongorájukon pedig a kor legnevesebb zeneszerzői játszottak, köztük közeli barátjuk, Liszt Ferenc is. A Miltonhoz hasonlóan a Lenox Librarybe került 1892-ben Munkácsy *Pávák* (*Reggeli a kertben*) című festménye. Ez Munkácsy első olyan nagypolgári életképe, amelyen elegáns alakjait a természetbe helyezi, azaz ötvözi a szalonkép és a tájkép műfaját, ráadásul a korban igen divatos „reggeli a szabadban” téma keretében. A festményt előbb Robert L. Stuart New York-i filantróp cukormánás (az Amerikai Természettudományi Múzeum egyik alapítója



Balra Munkácsy Mihály: *A zeneszoba*, 1878, olaj, fa, 88,9 × 116,8 cm, © The Metropolitan Museum of Art, Bequest of Martha T. Fiske Collord, mellette jobbra: Installáció Munkácsy Mihály *A zeneszoba* című festményével, a Metropolitan Museum *The Turn of the Century: Portraits, Jewels, and Accessories* című kiállításából, 1948, archív fotó, © The Metropolitan Museum of Art, New York

és igazgatója) vásárolta meg igen előkelő Ötödik sugárúti műgyűjteményébe. Onnan került az egész Stuart-gyűjteménnyel együtt özvegyétől előbb a könyvtárba, majd a New York-i Történelmi Társasághoz (New York Historical Society), ami ma is őrzi a művet. E három kép (a *Milton*, *A zeneszoba* és a *Pávák*) az elsők között lehetett a Sedelmeyer révén – a Munkácsyval megkötött tízéves szerződés keretében – Amerikába eladott képeknek. Azóta a *Pávák* nem járt Európában; a magyar és európai közönség most először láthatja kiállításon.

Robert L. Stuartról és gyűjteményéről részletes leírás olvasható egy 1883-as kiadású könyvben, amely a legszebb amerikai otthonok enteriőrjeit mutatta be. A kiadvány a Stuart-galériát „egy hosszúkas, levágott sarkokkal rendelkező szobaként” írta le, „amelyet a néhai Stuart úr modern olajfestmények és ásványok szép gyűjteményének szentelt, és amelynek fő építészeti jellemzője a képsor alatti ébenfeketére pácolt tölgyfa szekrények sora”. Ez utóbbi felett installálták a hatalmas művészeti gyűjtemény hatvanhat festményét szalonstílusú elrendezésben, miközben az egész teret a tetőablakon beáramló természetes fény ragyogta be. A gyűjtemény többi festménye a ház különböző részein lógott, főként az alsó három emelet folyosóin. A Stuart-képtár teréről fennmaradt archív fotó tanúsága szerint Munkácsy művét a központi szalon igen előkelő helyén, a szemközti fal fő helyen kiemelt képétől jobbra akasztották fel.<sup>20</sup>

Szintúgy egy gazdag New York-i magángyűjtemény része volt Munkácsy egyik különlegesen szép szalonképe, a *Reggeli a nyaralóban*. Izgalmas újítás volt Munkácsy szalonképfestészetében, amikor a korábbi, zömében „egy receptre” készült, teljesen zárt, fülledten zsúfolt szobabelsőket megnyitotta a kert, a külső



Munkácsy Mihály: *Pávák* (*Reggeli a kertben*), 1878, olaj, vászon, 82,2 × 105,4 cm, © New York Historical Society, The Robert L. Stuart Collection, the gift of his widow Mrs. Mary Stuart



Robert L. Stuart New York-i képgalériája, a falon a *Pávák* című festmény, 1882 előtt, archív fotó, Rare Book Division, The New York Public Library

természet felé, egyszóval amikor a „bent” és a „kint” egy kompozíción belül egyesült. A *Reggel a nyaralóban* című képen az izgalmas dísz tárgyakkal (köztük egy hatalmas felfüggesztett japán napernyővel) gazdagon berendezett, budoárhangulatot árasztó enteriőrből rálátás nyílik egy finom tónusokkal megragadott tájképi háttérre. Az erőteljes piros és zöld komplementer színek izgalmas hatást keltenek, a tér egyszersmind levegőt kap. Hasonló kompozíciós megoldással élt Munkácsy a *Pálmaházban* és a *Kis cukortolvaj* című festmények esetében is.

Anthony Nicholas Brady (1841–1913), a száz leggazdagabb amerikai közé tartozó New York-i üzletember valószínűleg az 1880-as években vásárolta meg a *Reggel a nyaralóban* a Sedelmeyer Gallerytől, amelynek pecsétje szépen megmaradt a vászon hátoldalán. A képet az elektromos világításból, valamint a vasút- és dohányiparból meggazdagodott mágán unokája hagyományozta végrendeletében a New York állambeli Albany Institute of History & Artra. A festmény mégsem a múzeumból érkezett a Szépművészeti Múzeum kiállítására: New York állam első női kormányzója, Kathy

Hochul személyesen választotta ki Munkácsy képét rezidenciája díszítése számára, ahol tartós letétként szerepel.<sup>21</sup>

Nem is sejtjük, hogy még hány Munkácsy-mű „rejtőzködhet” akár amerikai közgyűjteményekben is. Már a cikk írása közben, de attól teljesen függetlenül jutott tudomásomra, hogy a Milwaukee Art Museum gyűjteménye ma is őriz egy Munkácsy-szalonképet.<sup>22</sup> Az 1885-ös datálású *Kismacsák (Riválisok)* egy előkelő és kényelmes francia szalont ábrázol elegáns bútorokkal, pazar és Munkácsyra oly jellemző vörös dekorációval, cserepes pálmával. A kép



Munkácsy Mihály: *Riválisok (Kismacsák)*, 1885, olaj, fa, 88,27 × 116,05 cm, Milwaukee Art Museum, Layton Art Collection, fotó: P. Richard Eells

bal alsó felében látható a macska saját, szőrmével bélelt fekhelye. A házimacska jelenléte önmagában jómódú családot feltételez. A 19. század végén a felső középosztály körében vált népszerű trenddé a macskák mint kiskedvencek tartása. A családok központú témával a festő és műkereskedője azt a polgári réteget célozta meg, amely a házasítás, a jólét és a kifinomultság eszményképei megjelenítésében volt érdekelt. A kompozíció népszerűségét jelzi, hogy legalább három másik változata is ismert – olvashatjuk Catherine Sawinski elemzésében.<sup>23</sup>

Ez a jellegzetes, de nem kiemelkedő Munkácsy-szalonzsáner mindössze pár alkalommal szerepelt kiállításokon az 1970–80-as években az Egyesült Államokban (Milwaukeeban és Beloit-ban), publikálva is csak lokális kiadványokban volt,<sup>24</sup> s a Végvári Lajos által összeállított életmű-katalógus ugyan közli fotóját, de tévesen amerikai magántulajdonként említi – minden bizonnyal ezért került el mindaddig a magyar kutatók figyelmét. Az internet előtti korban szinte lehetetlenség lett volna a nyomára bukkanni Magyarországról,

még kevésbé részletes adatokat is megtudni róla. A művet ugyanaz a Frederick Layton, milwaukeei mágán vásárolta meg Sedelmeyertől, aki a *Múterembent* is. A festmény hátoldalán még egy címke is található Sedelmeyer nevével. A *Kismacsák* 1888 után bekerült a névadója által alapított Layton Art Gallery gyűjteményébe. Milwaukee egyébiránt egy harmadik Munkácsy-festménynek is állomása volt, ha csak rövidebb ideig is: amerikai turnéja keretében 1888 júniusában ebben a városban is bemutatták a *Krisztus Pilátus előtt*t, a helyi Zeneakadémia épületében.

#### Szalonképek Amerikában 2. Remekművek amerikai magángyűjteményekben

Munkácsy olykor anekdotikus, de mindenképp érzelmes, érzéki festőmódról árulkodó zsánerfestészete tehát az amerikai gyűjtők kedvence lett; művei az amerikai aranykor legrangosabb gyűjteményeibe kerültek. Sedelmeyer 1914-ben kiadott Munkácsy-monográfiájában a hatvan kilenc reprodukált és adatokkal



Munkácsy Mihály: *Két család a szalonban*, 1880, olaj, fa, 108 × 150 cm, Pákh Imre magángyűjteménye

közölt mű közül huszonkettőt, közel a harmadát tünteti fel amerikai (köz- vagy magán-) tulajdonként (ehhez képest mindössze hetet angol tulajdonként).<sup>25</sup> A Párizsban – érdekes módon német nyelven (a bécsi származású műkereskedő anyanyelvéen) – publikált kötet értékes forrása a Munkácsy-művek provenienciája (származási) adatainak. Innen tudható, hogy Munkácsy egyik nagyon szép korai, egykor reprodukciókon is terjesztett, majd részben restitúciós ügye, részben aukciós rekordot döntő – 2003 tavaszán 160 millió forintos leütési árat elérő – ára miatt is híressé vált festménye, *A baba látogatói* egykor Henry Hilton (1824–1899) New York-i milliomos, jogász és üzletember tulajdonában volt (ma magyar magántulajdonban). (A skót származású Henry Hilton nem állt semmilyen kapcsolatban a híres hotelláncot megalapító norvég származású Hilton családdal.)

A festő egy másik hasonlóan jelentős szalonzsánere szintén New Yorkba került. A keleti parti metropoliszban a 19. században több magánkézben lévő művészeti galéria létezett. A legpazarabb valószínűleg William H. Vanderbilté volt, aki az Ötödik sugárút és az 51. utca sarkán lévő palotáját 1883 decemberében nyitotta meg a nagyközönségnek. A New York-i pénzarisztokráciához tartozó Vanderbilt egymillió dolláros gyűjteménye a klasszikus 19. századi francia festményekre koncentrált.<sup>26</sup> Ebben a prominens környezetben volt látható az 1880-ban festett *Két család a szalonban*. A képtár az Amerikába látogató Munkácsyt is lenyűgözte: „...meglepetéssel tapasztaltam a gyűjtemény kiválóságát. M. Secretan párizsi és Richárd Wallace londoni gyűjteményét kivéve egy galériát sem ismerek, amely ilyen gazdag lenne a modern művészet chef d'œuvre-jeiben [remekműveiben]. Úgy képzelem, hogy ez lehet a legszebb gyűjtemény Amerikában...”<sup>27</sup>

A Vanderbilt-gyűjtemény 1884-ben kiadott katalógusa szerint a *Két család a szalonban* még megfestése évében (1880) szerepelt a londoni Royal Academy kiállításán is.<sup>28</sup> Ez a tény jól mutatja, hogy valószínűleg mind Munkácsy, mind Sedelmeyer számára fontos volt a kiállításokon való jelenlét, amely nemcsak presztízst és hivatalos elismerést jelentett, de óriási publicitást is: a kiállítási nyilvánosság új potenciális vevők és a kritika megnyerésének lehetőségét is magában hordozta. Egy évvel

londoni bemutatója után, 1881-ben a művet Samuel P. Avery (1822–1904) neves amerikai műtárgyszakértő és képkereskedő vásárolta meg William H. Vanderbilt megbízásából Charles Sedelmeyertől. A *Két család a szalonban* című festmény mellett szintén a *Készülődés a papa születésnapjára* című 1881-es szalonkép. Ma mindkét festmény a Pákh-gyűjteményben van. A *Két család a szalonban* a Christie's 2003-as őszi árverésén 662 700 dolláros licitet ért el. Ez



Munkácsy Mihály: *Pamlagon ülő nő*, 1887, olaj, fa, 115,6 × 87 cm, Pákh Imre magángyűjteménye

akkori árfolyamon nagyjából 145 millió forintot jelentett.

Pákh Imre amerikai magyar üzletember tulajdonát képezi a legnagyobb Munkácsy-magángyűjtemény. A Pákh-gyűjteményben az említett műveken kívül is még számos olyan Munkácsy-festmény található, amely egykor valamelyik neves amerikai magángaléria birtokában állt. Valaha a chicagói Potter Palmer-gyűjteményt gazdagította a *Pásztorlány az erdőben* című kép mellett a *Pamlagon ülő nő* is (ma mindkettő ugyancsak Pákh Imre tulajdona), amely a jelenlegi kiállítás egyik szenzációjaként először látható nemcsak Budapesten, de európai kiállításon is. A festmény a Christie's 2016-os New York-i aukcióján bukkant fel több évtizedes lappangás után, és 245 ezer dolláros, azaz 67 millió forintos leütési áron kelt el. A gazdagon berendezett pazar enteriőr a Munkácsy-szalón világát idézi. A művet, amint elkészült, Sedelmeyer adta el a chicagói Palmer-gyűjteménynek. Palmerék lelkes műgyűjtők voltak. Egy időben huszonkilenc Monet- és tizenegy Renoir-kép volt a tulajdonukban, amelyek ma az Art Institute of Chicago gyűjteményének alapját képezik. A Munkácsy-festmény korábban mindössze egyetlen alkalommal, ugyanezen intézmény 1887-es megnyitóján szerepelt kiállításon.

Ehhez a képhez kapcsolódik egy igazán unikális tollrajz: a Magyar Nemzeti Galéria grafikai osztálya őrzi azt az életműben példátlanul kidolgozott autonóm grafikai lapot, amely az utolsó részletig megfelel a festmény kompozíciójának. Ez a papírmunka nem vázlat, nem is tanulmány, hanem Munkácsy rajzkészégéről és művészi eszköztáráról jól tanúskodó kis műalkotás. További izgalmas adalék, hogy a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum gyűjteményében pedig fellelhető a festményhez készült fotótanulmány.

### Amerika Munkácsy – avagy az amerikai álmom

Munkácsy amerikai jelenlétének történetéhez szorosan hozzátartozik a festő 1886-os egyesült államokbeli körútja, amely műkereskedője, Charles Sedelmeyer hathatós ösztönzésére valósult meg. Erről tanúskodnak Munkácsy feleségéhez írt alábbi levélrészletei: „*Sedelmeyer volt most nálam [...] Arról álmodik, hogy Amerikába megy, hogy elébe menjen az üzletnek, ha már az üzletek nem jönnek elébe.*”<sup>29</sup> „[...] rábeszél, hogy menjek vele Amerikába arcképeket festeni és milliomosként hazatérni. Krisztusomnak amerikai kiállításán kérődzik. De nem talál rá vállalkozót, tehát ő maga akarja megkockáztatni.”<sup>30</sup> Az utazás egyik apropója tehát a *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota* amerikai bemutatója volt; a másik a művész hírnevének emelése, a Munkácsy-brand minél szélesebb körű megismertetése, képek eladása és új megrendelők szerzése. Ez azért volt fontos stratégiai lépés, mert ekkor már Munkácsy népszerűsége Európában hanyatlásnak indult, betegsége elkezdett elhatalmasodni rajta, ugyanakkor Amerika kiaknázatlan műtárgypiacnak bizonyult gazdag műgyűjtő milliomosok tömkelegével.<sup>31</sup> Potenciális amerikai vevők már Párizsban is jártak Munkácsy műtermében Sedelmeyer menedzseri munkájának köszönhetően. Tény azonban, hogy Munkácsy hat hetes amerikai körútja során<sup>32</sup> új gyűjtőkre és számos megrendelésre tett szert. Sedelmeyer biztatására ott is folyamatosan dolgozott: a helyszínen legalább négy portrét festett,<sup>33</sup> köztük John Wanamaker tizenhat éves lányának arcképét. Ezt követően vásárolta meg az amerikai milliárdos a *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgotát* Charles Sedelmeyertől (aki a Munkácsynak kifizetett összeg ötszörösét kereste az üzleten!), valamint további Munkácsy-képeket

is. A két óriási Krisztus-kép mellett a Wanamaker-gyűjteményt gazdagította a *Mézesetek* című kosztümös szalonkép, illetve egy tájba helyezett nagypolgári életkép, a *Három hölgy a parkban*.

Munkácsy 1886. november közepétől 1887. január elejéig tartózkodott az Egyesült Államokban, ahol fejedelmi ünneplésben és fogadtatásban részesült: az amerikai társadalmi élet előkelőségei fogadták a magyar művészt, és bankettek egész sorát rendezték tiszteletére. New Yorkban, Philadelphiában és Washington D. C.-ben járt, a Fehér Házban az akkori amerikai elnök, Grover Cleveland (1837–1908) is fogadta. A művész New York-i látogatásáról a sajtó címlapon tudósított. Az egyik legelőkelőbb étteremben, a Delmonico's-ban rendeztek estélyt a tiszteletére. A New York-i magyarok által szervezett fogadóbizottság elnöke a magyar származású laptulajdonos és kongresszusi képviselő, Pulitzer József (1847–1911) volt, aki nagy segítségére volt Sedelmeyernak az utazás előkészítésében és a programok megszervezésében.<sup>34</sup>

Pulitzerék az otthonukban is fogadták a művészt: nagyszabású estélyt adtak tiszteletére. Ekkor rendelte meg Munkácsytól Pulitzer József a felesége, Kate Davis portréját. A kép bal sarkában látható „M. de Munkácsy, New York” szignó némileg meglepő: a harminchárom éves fiatalasszonyt ábrázoló olajkép csak évekkel később, Párizsban készült el, fényképek alapján. Nem tudni, hogy utána pontosan milyen utat járt be: a hosszú évtizedekig lappangó festmény származástörténetében jócskán vannak vakfoltok. A portrét 1896-ban Budapesten is láthatta a közönség a millenniumi kiállításon: a katalógusban *Politzer [sic!] József né úrnő* arcképe címen magántulajdonként szerepelt (736. kat. sz.). A kézenfekvő feltételezéssel ellentétben a tulajdonos azonban mégsem



Fent: Munkácsy Mihály: *Pamlagon ülő fiatal nő*, 1887, tus, toll, papír, 291 × 227 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria.  
Lent: fotótanulmány a *Pamlagon ülő nő* című képhez, 1887, fotó, papír, kartonra kasírozva, 198 × 158 mm, © Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba



Munkácsy Mihály: *Wanamaker kisasszony arcképe*, 1886 (lappang)



Munkácsy Mihály: Pulitzer Józsefné Kate Davis portréja, 1891, magántulajdon, fotó: Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba

a Pulitzer család lehetett, hanem maga a festő, illetve Munkácsyné, hiszen két évvel később a festmény Munkácsy műtermi hagyatékának árverésén bukkant fel Georges Petit galériájában Párizsban.<sup>35</sup> Rejtély, hogy a portré miért nem jutott el megrendelőjéhez, ahogy az is, hogy a párizsi aukción – amelyen a feleség az Avenue de Villiers-i otthon berendezését, tárgyait és a műtermenben maradt festményeket bocsátotta eladásra még a férje halála előtt (!) – ki vásárolta meg. Az arckép hét évtizedes lappangás után a Bizományi Áruház Vállalatnál bukkant fel Magyarországon, onnan került magántulajdonba.<sup>36</sup>

Munkácsy és Sedelmeyer kapcsolata idővel megromlott. A festő már az amerikai út alatt elégedetlen volt a műkereskedő ténykedéseivel: nem érezte jól magát a tengerentúlon,

úgy gondolta, hogy áron alul kell portrémegrendeléseket teljesítenie. Leveleiben arra is utal, hogy a kereskedő túl sokat nyereszkesedik rajta.<sup>37</sup> Az 1888-ban lejárt tízéves egyezményt nem újították meg. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a mind társadalmi, mind művészi szempontból óriási fejlődést bejáró, self-made man Munkácsy a világsikerét – óceánon is átívelő ismertségét és elismertségét, kirívó népszerűségét a műgyűjtők, műpártolók körében, valamint mindent felülmúló közönségsikerét – saját tehetségén és kitartásán túl egy másik saját erejéből kimagasló eredményeket elérő üzletember, Charles Sedelmeyer tevékenységének és üzleti modelljének is köszönhetette. Mindkettőjük története külön-külön maga az amerikai álom kvintesszenciája – csak éppen európai földön.

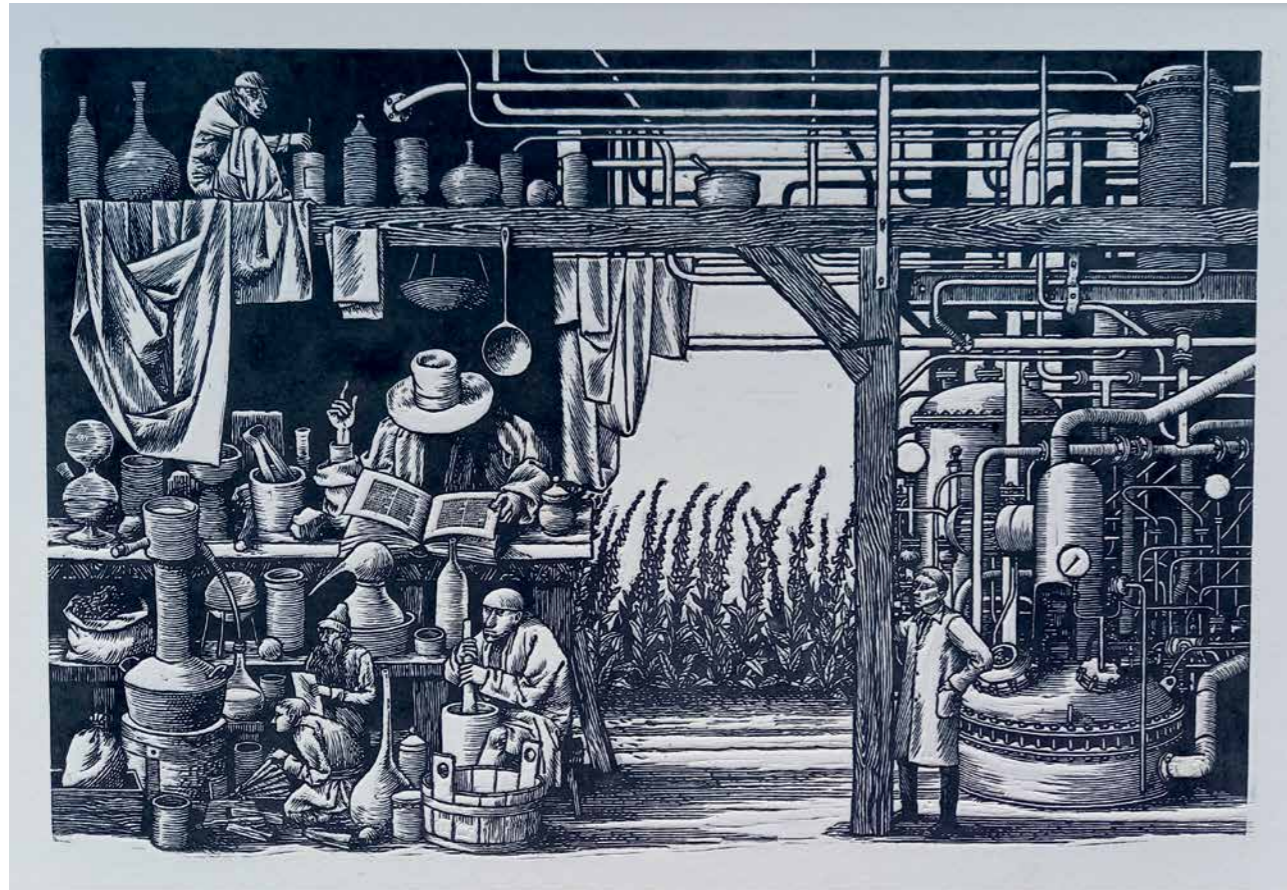


Karikatúra az Európából Amerikába áramló óriási műtárgymennyiségről: Pierpont Morgan befektetési bankár pénzmágnessel vonzza magához a műkincseket. Joseph Keppler: *A mágnes*, 33,5 × 53,4 cm, litográfia a *Puck* folyóiratban, 1911/1790, © The Pierpont Morgan Library, New York

| 1 A szerző fordítása. Carol H. Beck (szerk.): *Catalogue of the W. P. Wilstach Collection*. Philadelphia, Commissioners of Fairmount Park, 1893, 50. Továbbá: „Wilstach úr meglátogatta Munkácsy műtermét, és azonnal felismerte zsenijét. Megvette a képet, és amikor elkészült, elküldte a párizsi szalonba.” Carol H. Beck (szerk.): *Catalogue of the W. P. Wilstach Collection*. Philadelphia, Commissioners of Fairmount Park, 1900, 51. A *Siralomház*-legendáról részletesebben lásd: Krasznai Réka: Aranyérmektől az ezüstkoszorúig: Munkácsy, avagy a művészi siker anatómiája. In: Krasznai Réka (szerk.): *Munkácsy. Egy világsiker története*. Kiállítási katalógus, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2024, 33–36. | 2 Köszönöm Melissa Bowlingnak, a Met levéltáros munkatársának a rendelkezésemre bocsátott információkat. | 3 Catherine Sawinski: *From the Collection—The Rivals (Little Kittens) by Mihály Munkácsy*. 2012. május 8., blog.mam.org/2012/05/08/from-the-collection-the-rivals-little-kittens-by-mihaly-munkacsy/ | 4 A blog írója tévesen úgy gondolta, hogy nem az egykor Milwaukee-ban lévő példány, hanem a műnek egy kisebb méretű változata van jelenleg a Magyar Nemzeti Galériában (egy helyen elírva: a Magyar Nemzeti Múzeumban). Ennek a tévedésnek a forrása egy téves méretadatokkal ellátott műtárgyfotó a Wikipédián, amelyre hiperlink formájában hivatkozik is. | 5 Malonyay Dezső: *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Budapest, Singer és Wolfner, 1898, 159. | 6 *Mozart halála (Mozart utolsó órái)*, olaj, vászon, 260 × 370 cm, j. j. l.: Munkácsy M., Detroit Institute of Arts, Itsz. 19.153. Egy 2011-es tanulmány szerint a festmény régóta nem szerepelt kiállításon, erősen restaurálásra szorul. Alan Davison: *Painting for a Requiem: Mihály Munkácsy's "The last moments of Mozart"* (1885). In: *Early Music*, 2011/1., 79–92. | 7 Christian Huemer: *Crossing Thresholds: The Hybrid Identity of Late Nineteenth-Century Art Dealers*. In: Jaynie Anderson (szerk.): *Crossing Cultures: Conflict-Migration-Convergence*. Melbourne, Miegunyah Press, 2009, 1007–1011. | 8 Boros Judit: Egy magyar festő Párizsban. Munkácsy Mihály pályája 1870 és 1896 között. In: Gosztonyi Ferenc (szerk.): *Munkácsy a nagyvilágban*. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2005, 48. | 9 A békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeum az idei emlékévé apropóján éppen kettejük kapcsolatának szentelt egy kiállítást, amely június 1-ig látogatható: *MISKA és CÉCILE, avagy amit Munkácsy Mihály házasságáról érdemes tudni* (kurátor: Gyarmati Gabriella). | 10 Lásd Jules Mersch: *Biographie nationale du pays de Luxembourg depuis ses origines jusqu'à nos jours*. 6. faksimile kiadás, Luxembourg, 1954, 442; Laurence Madeline: *Gloire et anonymat d'un peintre pompier. Le chemin de Mihály Munkácsy (1844–1900)*. In: *Collection «Études et Travaux»*: *École du Louvre – École du Patrimoine* 2. 1989. november, 195–206.; illetve Krasznai Réka: Egy 19. századi celeb: a Munkácsy-fenomen, avagy egy híresség megkonstruálásának mechanizmusai. In: Lászlófi Viola – Mravik Patrik Tamás – Oláh Gábor – Sidó Anna (szerk.): *Atelier 30. Műhelytanulmányok*. Budapest, Atelier Interdiszciplináris Történelmi Tanszék, 2020, 305–332. | 11 A szerző fordítása. Mersch 1954: 442. | 12 Mersch 1954: 442. | 13 Munkácsy áiról, műveinek változó értékéről lásd Bellák Gábor tanulmányát a Szépművészeti Múzeum kiállításának katalógusában. Bellák írása a különböző pénznemek közötti eligazodásban is segítségül szolgál. Bellák Gábor: „Gondtalan életmóddal...” Munkácsy Mihály „értéke” egykor és most. In: Krasznai 2024: 185–201. | 14 Köszönöm Nagy László Bálintnak az irattári anyagok kutatásában nyújtott segítségét. | 15 Christian Huemer: Charles Sedelmeyer's "Coup des Américains". In: Gail Feigenbaum – Sandra van Ginhoven – Edward Sterrett (szerk.): *Money in the Air. Art Dealers and the Making of a Transatlantic Market 1880–1930*. Los Angeles, Getty Publications, 2024, 55–72. Huemer hosszabban foglalkozik Sedelmeyer és Munkácsy kapcsolataival az amerikai műtárgypiac vonatkozásában. | 16 A *zeneszoba* 1946-ban szerepelt a Knoedler cég százéves történetét bemutató New York-i kiállításán. *A catalogue of an exhibition of paintings and prints of every description, on the occasion of Knoedler, one hundred years, 1846–1946*. New York, M. Knoedler & Co. [1946], cat. no. 73. | 17 *The Turn of the Century: Portraits, Jewels, and Accessories. Spring and Summer Exhibition* (A századforduló: portrék, ékszerek és kiegészítők. Tavasz-nyári tárlat), The Metropolitan Museum of Art, New York, megnyílt: 1948. június 18; *Feminine Elegance Through the Centuries* (A századokon átívelő női elegancia), Barnard College, New York, 1958. november 17. – december 19., katalógus nélkül; *La Belle Époque*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1982. december 6. – 1983. szeptember 4., számozatlan lista | 18 Köszönöm Albrecht Zsófiának, hogy felhívta a figyelmemet erre a fotóra. | 19 Végvári Lajos: *Munkácsy Mihály élete és művei*. Budapest, Akadémiai Könyvkiadó, 1958, 253., 330., 331., 370., 371., 575. kat. sz. | 20 *Artistic Houses: Being a series of Interior Views of a number of the Most Beautiful and Celebrated Homes in the United States*. New York, D. Appleton and Company, 1883 | 21 Köszönöm az Albany Institute of History & Art-nak, Diane Shewchuk kurátornak és Rebecca Chartier-Hobsonnak a provenienciával és a mű körülményeivel kapcsolatos információkat. | 22 Köszönöm Kathryn Kremnitzernek, a New York-i Sotheby's 19. századi európai festészetért felelős értékesítési vezetőjének és alelnökének, hogy felhívta a figyelmemet erre a Munkácsy-műre. | 23 Sawinski 2012 | 24 Lásd a műtárgy leírókartonját a múzeum honlapján: collection.mam.org/details.php?id=17903 | 25 Sedelmeyer nem minden esetben jelöl meg provenienciát vagy tulajdonost; hűsz reprodukált mű esetében utóbbira semmilyen utalás nincs. *M. von Munkácsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung von C. Sedelmeyer*. Párizs, Charles Sedelmeyer, 1914. Innen tudható az is, hogy Munkácsy *Az agár* című festménye (ma a Magyar Nemzeti Galéria tőzsgyűjteményében) egykor angol magántulajdonban volt. Angol magángyűjteményekben szép számmal szerepeltek az életmű végére tehető kosztümös szalonképek, amely arra enged következtetni, hogy Munkácsy, miután 1888-ban véget ért szerződése Sedelmeyerral, az angol piacon is igyekezett értékesíteni műveit. | 26 Leanne M. Zalewski: *The New York Market for French Art in the Gilded Age, 1867–1893*. London, Bloomsbury Publishing, 2002, 35–36; Christopher Gray: *The Frick and other Grand Private Galleries*. In: *The New York Times*, 2010. április 29. | 27 Munkácsy talks of art. In: *The World*, 1887. január 3., 5. Idézi magyarul: Sz. Kürti Katalin: *Munkácsy Mihály Krisztus-trilógiája*. Budapest, Gondolat, 1989, 39. | 28 *Collection of W. H. Vanderbilt, 640 Fifth Avenue, New York*. New York, W. H. Vanderbilt, 1884, 119. kat. sz., 59. | 29 Munkácsy levele feleségéhez 1886. június 16-án. Publikálva: Farkas Zoltán (szerk.): *Munkácsy Mihály válogatott levelei*. Budapest, Művelt Nép, 1952, 142. | 30 Munkácsy levele feleségéhez 1886. június 17-én. Farkas 1952: 142. | 31 Sz. Kürti 1989: 35. | 32 1886. november közepétől 1887. január elejéig tartózkodott az Egyesült Államokban. New Yorkban, Philadelphiában és Washington D. C.-ben járt, ahol többek között Pulitzer József és az Amerikai Egyesült Államok akkori elnöke, Grover Cleveland (1837–1908) fogadta. | 33 Amerikában festett arcképei számát pontosan nem ismerjük. Végvári a Munkácsy által ez idő alatt írt levelekből következtette ki a biztosan tudható négyet, de nem kizárt, hogy ennél több portré készült el. Végvári 1958: 228. | 34 Munkácsy amerikai útjáról részletesen olvashatunk: Gyarmati Gabriella: *MUNKÁCSY blue chip – Békéscsaba*. Munkácsy Mihály Múzeum Évkönyve XI. (48.). Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum, 2024, 280–285. | 35 *Catalogue des tableaux, études et dessins par M. Munkacsy et autres par Charlemont, Courbet, Daubigny, Ribot*. Párizs, Imp. Georges Petit, 1898, 34. kat. sz. | 36 Gyarmati 2024: 281. | 37 Végvári 1958: 228.

# Műterem mint boszorkánykonyha. Rékassy Csaba Pálinkafőzdéje

Révész Emese



Rékassy Csaba: *Pálinkafőzde*, 1969–1970 körül, linóleummetszet, 240 × 370 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025

A magyar művészet bővelkedik az alkoholfogyasztáshoz kapcsolódó ábrázolásokban, ám azok java része az italfogyasztás közösségi színtereit (kocsmákat, kávéházakat) felvonultató zsánerkép, amelyek elsősorban az ivó karakterek bemutatásának szentelnek figyelmet. A romantika mulatózó parasztokat ábrázoló népeletképeitől kezdve a realizmus aprólékos társadalomrajzain keresztül egészen Aba-Novák Vilmos *Trattoria* ciklusáig ezek közös jellemzője a képalkotó külső nézőpontja, amelyből megfigyeli és rögzíti a rajta kívül zajló látványt.<sup>1</sup> Rékassy Csaba 1970-ben készült, pálinkafőzdet ábrázoló rézmetszete nemcsak azért különleges, mert témája a kocsmá helyett az alkohol készítésének ritkábban ábrázolt színhelye, hanem azért is, mert közelebbi tárgya maga a részegség állapota, pontosabban az alkohol okozta delírium.<sup>2</sup> Szemszöge ennél fogva kettős fókuszú, amelyben egyszerre érvényesül a külső szemlélő tárgyilagos, megfigyelői attitűdje és a szerhasználó belső, látomásos nézőpontja.

A személyes szeszfogyasztás gyakoriságának és mértékének firtatása kívül esik a művészettörténeti kérdésfeltevés tudományos határain. Ami erről tényszerűen megállapítható, az annyi, hogy Rékassy művei között sűrűn előfordulnak ivós jelenetek, és ennél is gyakrabban bújnak meg kompozícióin – néhol a téma által kevésbé indokoltan – boros demizsonok. A téma iránti érdeklődés már korai művein megjelent. Miután 1962-ben Kádár György növendékeként lediplomázott a Képzőművészeti Főiskola murális szakán, a grafikai műfajok kezdték izgatni. Első nagyobb grafikai ciklusát, az *Espresso* című ötrészes sorozatot a II. Miskolci Grafikai Biennálén mutatta be 1963-ban.<sup>3</sup> A stilizáló szemléletű színes fametszetek különféle ivó társaságokat ábrázolnak, a csehók dohányzó, kávézó, italozó közönségének változatos karaktereit sorakoztatva fel. A szeszfogyasztás urbánus jellegű, csillogó kávégépekkel felszerelt szinterei a hatvanas évek elején



Rékassy Csaba: *Espresso V.*, 1963, színes fametszet, 250 × 365 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



**1**  
Az alkoholfogyasztás képzőművészeti ábrázolásának vázlatos feldolgozására vállalkozott *A mámor a művészetben* című, saját kurátori koncepciómmal megvalósult kiállítás: HAB (Hungarian Art & Business), Budapest, 2024. szeptember 27. – november 24.

**2**  
A tanulmány *A magyar grafika „nagy generációja” és a Szolnoki Művésztelep* címen folyó, 147 364 számú OTKA kutatás részeként született. Korábban rövidített formában elhangzott a Rényi András 70. születésnapja alkalmából az ELTE BTK Művészettörténeti Intézetében rendezett konferencián 2023. október 25-én.

**3**  
*Espresso* [sic!] I–V. Színes fametszetek, II. Miskolci Grafikai Biennálé katalógusa, 1963, o. n.

Rékassy Csaba: *Espresso IV.*, 1963, színes fametszet, 155 × 355 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



Rékassy Csaba műtermében, 1960 körül / HUNGART © 2025



Rékassy Csaba a Margit körüti műteremben, 1975 körül, fotó: © Fejér Ernő / HUNGART © 2025

4

Ari-Nagy Barbara: A kávéház színeváltozásai.  
Eszpresszók Budapesten 1945–1989.

In: Saly Noémi (szerk.): *Budapest nagykávéház.*  
Budapest, Ernst Múzeum, 2001, 177–194.

5

Frank János: Rékassy Csabánál.

*Élet és Irodalom*, 1971. március 13., 12.

6

Uo.



Rékassy Csaba: *A rajzoló*, 1988, rézmetszet,  
140 × 110 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025

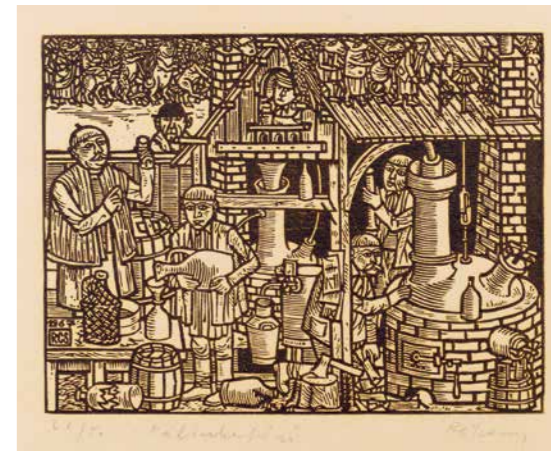
a nyugatias, modern életérzés kifejezői voltak. Az olasz mintára kiépülő, gyors kiszolgálást biztosító presszók ekkortájt gombamód szaporodtak el Budapest belvárosában, modern enteriőrjeikkel a fiatalos, nagyvárosi kultúra jellegzetes hordozóiként.<sup>4</sup>

### A műhely mágija

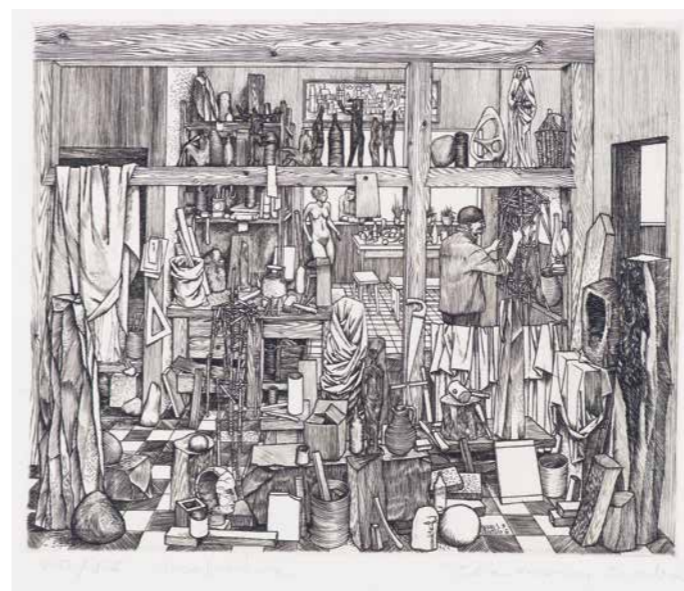
Rékassy Csaba a hatvanas évek elején felvirágzó magyar művészi grafika meghatározó egyénisége volt. Figuratív képi világa az antik mitológiai elemeket a jelenkor modern technikai világával ötvözte Kondor Béla univerzumával vetekedő, összetett jelképrendszert alkotva. Életútja nélkülözte a látványos fordulatokat, zuglói gyerekkora után mindvégig a fővároshoz kötődött. A Margit körüti műteremlakásban (amire ma emléktábla utal) feleségével, a kiváló fametszővel, Ágotha Margittal közösen dolgozott. Nyaranta mindketten hosszabb időszakot töltöttek vidéki alkotótáborokban, előbb Hódmezővásárhelyen és Miskolcon, később a szolnoki művésztelepen. Társasága főként grafikusokból és írókból állt, az avantgárd törekvéseit távolról szemlélte. Egész művészi magatartását a kivonulás, a jelentől való elfordulás jellemezte. *A rajzoló* című 1988-as kompozíció jól összegzi alkotói magatartását, az időtlen, szerzetesi attitűdöt. Kevés önvallomásának egyike az interjú, amit a *Pálinkafőzde* készülése idején, 1971-ben Frank Jánosnak adott.<sup>5</sup> Ebben elsősorban mesteremberként határozza meg magát, akinek a különféle anyagok megmunkálása jelent kihívást. Nem sokkal később, a Múcsarnokban megrendezett első egyéni kiállítása éppen technikai sokszínűségével keltett feltűnést. A tárlaton nyolc kategóriában állított ki műveket: grafikák mellett festményeket, kerámiákat, tűzzománcokat, kerámia faliképeket, edényeket, faliszekrényeket, intarziákat, valamint egy általa készített sárgaréz kismozdonyt is bemutatott. Maga tervezte a kiállítás katalógusát, és ő gyártotta otthon az „RCS” vízjelű papírt is grafikai nyomataihoz. A profetikus művészimázs helyett tüntetően

mesteremberként határozta meg magát: „Szeretnék magam is kézműves iparos lenni a munkámban.”<sup>6</sup>

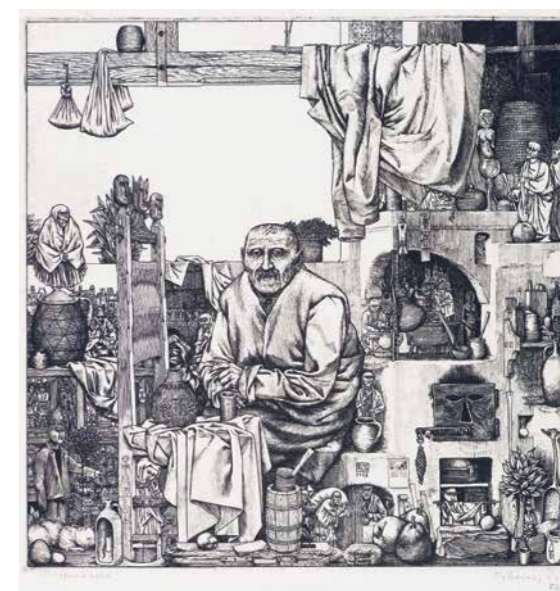
A hatvanas évek elején Rékassy alternatív modernizmusának egyik forrásvidéke a folklór dekoratív képi hagyománya volt. A középkori populáris lapdúc metszettek látásmódját, vonalas rajzi karakterét alkalmazta Rékassy a *Pálinkafőzde* első változatán, az 1967-ben fába metszett *Szeszfőzde*n is. Ennek közép-pontjában a pálinkafőzés összetett folyamatát tankönyvszerű részletességgel szemléltető munkafázisok bemutatása áll. A párlóüstök masináival szakszerűen foglalkozó mesterek ábrázolása jól illeszkedett Rékassy 1964-től kibontakozó műhelysorozatába, amely a különféle kézműves mesterségek gyakorlóit mutatta be (*Szönyegszöveg*, 1964; *Fazekas*, 1964; *Lakatos*, 1965; *Szobrász*, 1966). E metszettek közös jellemzője a tárgyi eszközök, szerszámok, gépezetek szürreálisan zsúfolt felhalmozása, ami rokonságot mutat az ekkor oly népszerű szürnaturalizmus tárgyakkumulációival. Ámde az említett műhelyzsánereken Rékassy a dolgok reális összefüggésein belül maradt, az irreális hatást a valóság részleteinek felfokozásával érte el. A *Szeszfőzde* viszont már annak korai példája, hogy az akkurátus leírás átbillen az irrealitásba. A kompozíció felső sávját ugyanis fantázialények hada népesíti be, állati, emberi és hibrid alakok, köztük kecskék és disznószerű teremtmények, akik a műhely tetején, a lenti gépezetet beindító manószerű emberalak mögött gyülekeznek. Létezésük szó szerint valóság feletti, hiszen ők a tető alatt munkálkodók számára láthatatlanok. Bizarrr menetük az ókori bacchanáliák ünnepi rituáléit idézi meg, egyszerre utalva az alkohol isteni, mitikus gyökereire, valamint a nedű fogyasztását olykor követő látomásokra. Ez a mű egyik első példája Rékassy művészetében a mágikus realizmus megjelenésének, amely az 1968-ban befejezett *Mesemondó* című rézmetszeten teljesedett ki alapvető képalkotói metodussá.



Rékassy Csaba: *Pálinkafőzde II. (Szeszfőzde)*, 1967, fametszet,  
135 × 176 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



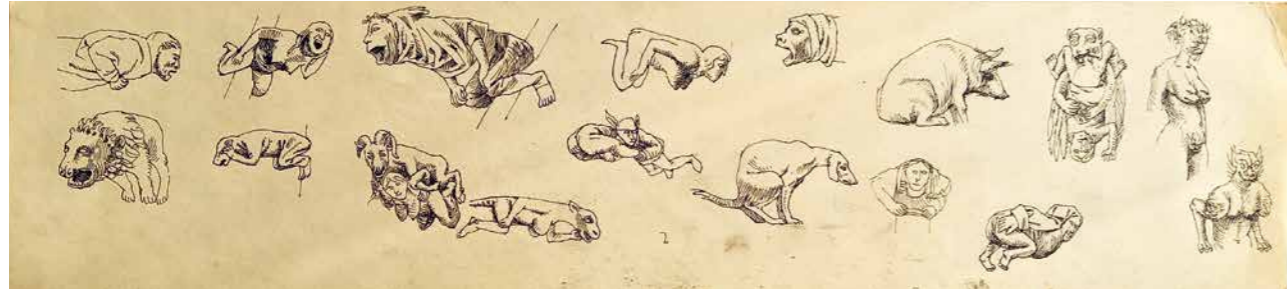
Rékassy Csaba: *Szobrász*, 1966, rézmetszet, 160 × 193 mm,  
© Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



Rékassy Csaba: *Mesemondó*, 1968, rézmetszet, 298 × 304 mm,  
© Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



A Szeszfőzde annak korai példája, hogy az akkurátus leírás átbillen az irrealitásba. A kompozíció felső sávját ugyanis fantázialények hada népesíti be, állati, emberi és hibrid alakok, köztük kecskék és disznószerű teremtmények, akik a műhely tetején, a lenti gépezetet beindító manószerű emberalak mögött gyülekeznek. Létezésük szó szerint valóság feletti, hiszen ők a tető alatt munkálkodók számára láthatatlanok. Bizarr menetük az ókori bacchanáliák ünnepi rituáléit idézi meg, egyszerre utalva az alkohol isteni, mitikus gyökereire.



Rékassy Csaba: Vázlatlap, 1970 körül, tus, magántulajdon / HUNGART © 2025

7

A fogalom értelmezéséről a korszak magyar művészetében: Révész Emese: *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960–70-es évek magyar művészetében.*

Kiállítási katalógus. Tempevölgy, Balatonfüred, 2021; Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája.* Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet – ELKH, 2022

8

Bojár Iván: Kiállításról kiállításra. *Magyar Hírlap*, 1971. június 15., 6.



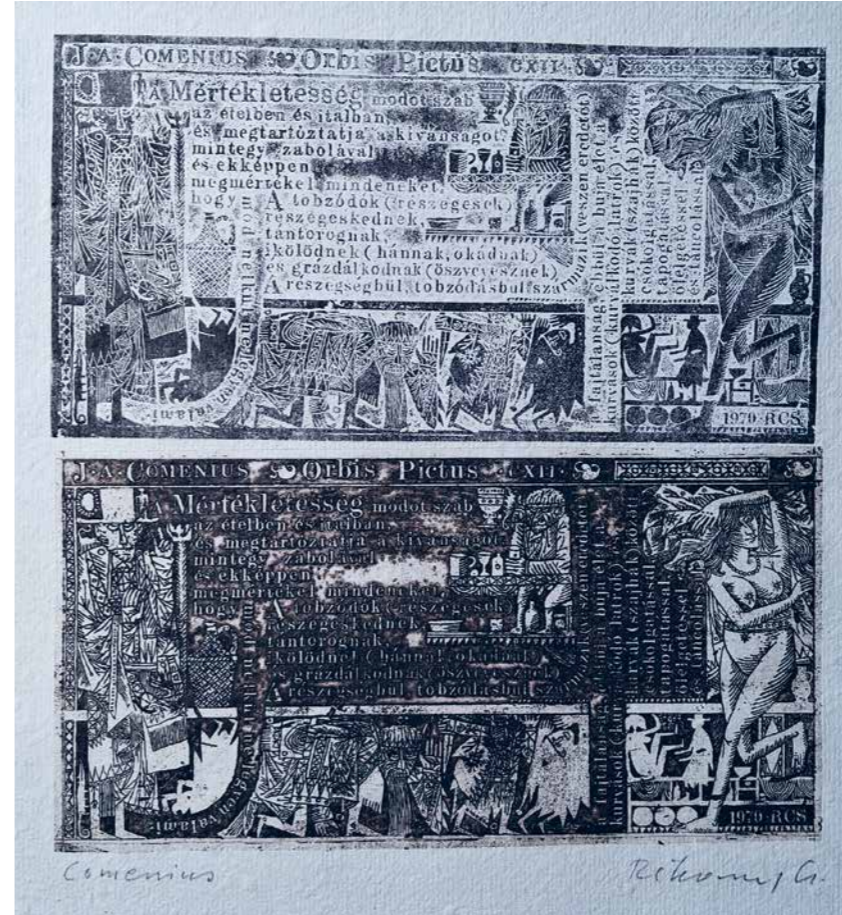
Rékassy Csaba (jobbra) fröccsözés közben, 1970 körül, fotó: © Fejér Ernő / HUNGART © 2025

E kompozíción a mesemondó és meséjének szereplői, tehát a tárgyi realitás és a képzeleti elem a valóság azonos szintjén jelennek meg, a valóság és fantázia képi szintézisét hozva létre. A figuratív szürrealizmus eljárásaként a módszer már a szürnaturalista festészetet is jellemezte, de irodalmiasabb formában a hatvanas-hetvenes évek magyar grafikájának szintúgy meghatározó iránya volt.<sup>7</sup>

A korai fametszetben felvetett témát Rékassy három évvel később nagy méretű, technikai és művészi tudását összegző rézmetszeten dolgozta ki, amit egyedüli műveként az 1971. június elején megnyílt VI. Miskolci Grafikai Biennálén mutatott be, és szerepeltette a kompozíciót a Műcsarnokban megnyílt első önálló kiállításán is. A grafikát az *Élet és Irodalom* június 5-i száma címlapján közölte, míg a *Magyar Hírlapban* a tárlatot szemlélő Bojár Iván hosszabban elemezte a képet, annak két aspektusát emelve ki: az északi késő reneszánsz művészetben gyökerező archaizáló jellegét, valamint a jelen magyar valóságához kötődő, ironikus hangnemű realizmusát.<sup>8</sup>

A középkori-reneszánsz művészeti inspirációk a *Pálinkafőzdét* ikonográfiai és stílári szinten egyaránt áthatják. Rékassy vázlatai között számos olyan előkészítő rajz maradt fenn, amelyeken román kori oszlopfejek és kódexillusztrációk groteszk alakjait másolta. Ám ezeket nem közvetlen formában használta fel, hanem saját rajzi világának közvetett ösz-

tönzőjeként. Az archaizálás másik formájaként értelmezhető maga a technika, a rézmetszet. Ritkán esik szó róla, hogy a rézmetszés milyen nagy technikai tudást igénylő, a modern korban csak kevesek által alkalmazott grafikai módszer. A mélynyomású technikák legrégebbi, úgynevezett „hideg” eljárásának folyamatát tekintve ugyan egyszerűbb, mint az összetett kémiai maratást magában foglaló rézkarc, ugyanakkor a rézlemezbe metszés jóval nagyobb fizikai kihívást jelent, és páratlanul magabiztos vonalvezetést igényel. Mivel ennél az eljárásnál nincs mód a különféle maratási eljárásokkal gerjesztett foltszerű képződmények létrehozására, a rézmetszetű képek alapvető stílári jellemzője a pontos és tiszta vonalrajz. Ennélfogva már magából a technikából is ered egyfajta archaizáló részletgazdagság. Rékassy Csaba a 20. századi magyar grafikusok között ennek a technikának a legnagyobb mestere volt. Történeti előképei

Rékassy Csaba: *Comenius*, 1970, rézkarc, pozitív és negatív nyomtat, egyenként 208 × 108 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025

jellemzően a rézmetszés korai aranykorában, a 16. századi késő reneszánsz és manierista grafika alkotásai között lelhetők fel, így például a Hieronymus Cock németalföldi műhelyében kiadott metszetek körében.

Az archaizálás ötvenes évek második felétől megerősödő tendenciájának egyik úttörő mestere Kondor Béla volt, aki mellett idővel (különösen a grafika területén) mind többen alkalmazták a jelentől a tradíció felé forduló alkotói stratégiát, köztük Gácsi Mihály, Gyulai Líviusz, Ágotha Margit vagy Molnár Gabriella. Rékassy Csaba pályája kezdetétől szívesen merített a grafika középkori, reneszánsz hagyományaiból. A *Pálinkafőzdével* egyazon évben készült másik főműve, a Dürer művészete előtt tisztelgő *A. D. mester rajziskolája*.

### A részegség mint morális bűn

Ezzel párhuzamosan *Comenius* címen egy másik grafikáján is dolgozott, amely témájában szintén az alkoholhoz kötődött, és kulcsot kínál a *Pálinkafőzde* jelképrendszerének felfejtéséhez. A kis méretű rézkarc képterének nagy részét egy idézet foglalja el, amely forrását a kép címsora Comenius *Orbis Pictus* című művének CXII. fejezetében jelöli meg. Johannes Amos Comenius (1592–1670) pedagógiai célzatú enciklopédiáját az 17. század egyik bestsellerévé, hogy szerzője az elsők között ismerte fel: a szöveg megértését

9

Bakos József: *Comenius Orbis Pictusa* képanyagának és szövegének forrásairól. *Temperantia – mértékletesség.* In: *Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola tudományos közleményei*, 14. Eger, 1978, 167–176. A későbbi kiadásokban újra metszett illusztrációvariációk jelentek meg.

10

Az ikonográfiai hagyományban arra is találunk példát, hogy a falánkság bűne a részegséggel azonosítva jelenik meg, csak épp boroscancsót ölelgető figura alakjában. Lásd például: David Ryckaert festménye után Jean de Weert: *A falánkság bűne*, rézmetszet.



A *Temperantia* (Mértékletesség) címszó illusztrációvariációi Johann Amos Comenius *Orbis Sensualium Pictus* című könyvének különböző kiadásaiban

nagyban elősegítik az illusztrációk, így minden rövid fogalom szöveges meghatározásához értelmező, allegorikus képet csatolt. Az 1658-as első megjelenése óta nagy számú új kiadásban napvilágot látott kötet reprint változatához Rékassy is könnyen hozzáférhetett, hiszen azt 1959-ben kiadta a Magyar Helikon. Az 1970-es rézkarcon az alábbi, mértékletességről szóló Comenius-szövegrész szerepel: „A' mértékletesség módot szab az

*ételben és italban, és meg-tartóztatja a kívánságot, mintegy zabolával: és eképpen meg-mértékel mindenket, hogy mód-nélkül ne legyen valami. A' tobzódók (részesek) részeskednek, tántorognak, ikölnödnék (hánnak, okádnak) és garázdálkodnak (összszévesznek). A' részességből (tobzódásból) származik (vészen eredetet) a' fajtalanság; ebből a' buja élet, a' latrok és a' szajhák között csókolgatással, tapogatással, ölelgetéssel és táncolással.”*

A citátum oly fontos volt Rékassy számára, hogy azt szövegűen, igazodva a 17. századi helyesíráshoz, betűről betűre karcolta a lemezre (ami feltételezi a betűk következetesen tükrözött megformálását). Az ábrázolás középterét elfoglaló szöveg körül a figurák széldísként kommentálják a látványt: a balra, tanító kézmozdulattal álló férfialakban maga az erkölcsi szentenciát hirdető szerző ismerhető fel, míg a további jelenetek a túlzott alkoholfogyasztás következményeit



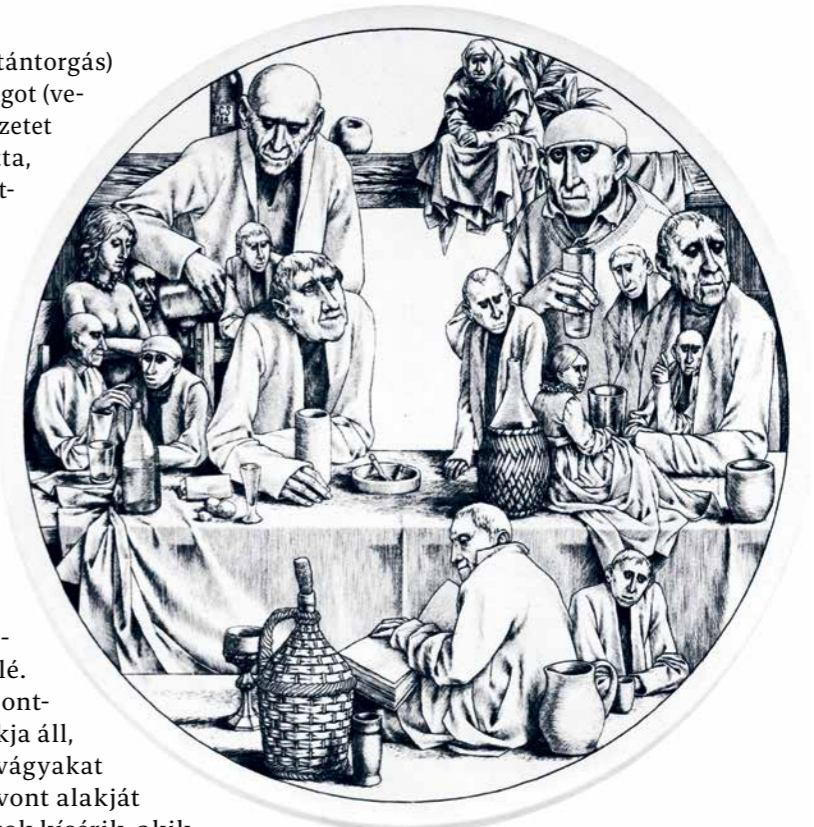
Léon Davent Luca Penni után: *Falánkság*, a *Főbűnök* sorozatból, 1547, rézkarc, rézmetszet, 267 × 298 mm, © Szépművészeti Múzeum

illusztrálják, kiemelve annak testi jegyeit (tántorgás) és két legfőbb következményét, a garázdaságot (verekedést) és paráználkodást. Rékassy a metszetet pozitív és negatív változatban is lenyomtatta, ami a moralizáló intelem retorikai ellenpontjára is utalhat: Comenius a mértékletesség erényét a mértéktelenség bűnének ecsetelésével emelte ki. A páros kép érdekessége, hogy a metszet dúcát Rékassy később újra felhasználta, még hozzá – kaján humorral – pohárpalástot hajtogatva belőle. A palástba helyezett pohárból pedig bizonyosan nem vizet ittak.

Comenius mértékletességdefiníciója voltaképpen a mértéktelenség (azon belül is elsősorban a részesség) bűnének hatásos és velős ecsetelésére szorított, követve azt a középkori moralizáló hagyományt, miszerint az erényes életvek semmibe vétele utat nyit a bűnök felé.

A szócikket illusztráló fametszet középpontjában a mértékletesség allegorikus nőalakja áll, és vizet tölt kancsójából, karján az érzéki vágyakat megzabolázó kötőfékkal.<sup>9</sup> Fogalmilag elvont alakját az öt övező tájban kisebb, mulatozó alakok kísérik, akik az életkép vaskos realitásával formálják meg a részesség következményeit, a félreértések elkerülése végett számokkal is azonosítva a szövegben említett kihágásokat. A Comenius-féle képi hagyományt Rékassy is követte, amennyiben az ő jelenetén is feltűnnek a tántorgó, táncoló, szerelmeskedő, hányó alakok – bár ő az erény allegóriáját egy bűnre csábító női akttal helyettesítette.

A keresztény moralizáló irodalom a részesség állapotát a bűn melegágyaként értelmezte, amelynek következményeként az önuralmát veszített egyén kiszolgáltatottabbá válik a kísértéseknek. A középkori képi hagyomány (Noé részességének gyakran megformált jelenete mellett) elsősorban a hét főbűn egyikeként ábrázolta a részességet. Helye a büszkeség, kapzsiság, harag, irigység, bujaság és lustaság mellett a torkosság (latinul *gula*) fogalmán belül volt, összekapcsolódva a mértéktelenség (*intemperantia*) bűnével. Ábrázolása rendszerint dorbézoló mulatságként öltött formát, ahol falánk és alkoholt védelő alakok szemléltették ezt az eltévelyedést.<sup>10</sup> Így jelent meg a falánkság Hieronymus Bosch a hét főbűnt illusztráló tondóján (1500, Madrid, Prado) vagy kissé naturálisabban, az előtérben okádó figurával Léon Davent szintén tondó alakú, 1547-es rézmetszetén. (Véltően ez a képi hagyomány is közrejátszott abban, hogy Rékassy valamivel később, egyik 1984-es rézmetszetén a borozók társaságát szintén tondó formába komponálta. Igaz, az ő jelenete távol áll a vad dorbézolástól, katatón passzivitásba süppedt alakjai már a részesség késői fázisát szemléltetik.) Comenius fonák felfogása, miszerint az erényeket az elriasztó bűnökkel illusztrálja, Rékassytól sem állt távol. 1983-ban ezen elv mentén készítette tizenöt részes, allegorikus *Erények* sorozatát, ahol a mértékletességet (*temperantia*) megszemélyesítő figura bűvárfelszereléssel készül fejést ugrani a boroshordóba.



Rékassy Csaba: *Borozó*, 1984, rézmetszet, átmérő: 190 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



Rékassy Csaba: *Temperantia* (*Erények* sorozat), 1983, rézmetszet, 153 × 80 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025



11

Thomas Heywood: *Philocothonista, or, the Drunkard, Opened, Dissected and Anatomized*. London, Robert Raworth, 1635

12

Noha az ábrázolt pálinkafőzde pontos helyszíne ma már nem beazonosítható, vélhetően valamely Szolnok vagy Hódmezővásárhely környéki műhely lehetett, lévén e két helyen töltött hosszabb időt művésztelepeken Rékassy.



Heinrich Aldegrever: *Gula (Falánkság)*, 1552, rézmetszet, 103 × 62 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

### A bűnök kimérái

A *Pálínkafőzde* félig emberi, félig állati kimérái szintén a falánkság középkori-reneszánsz ikonográfiai hagyományához vezethetők vissza. Az önuralmát vesztett részeg embert gyakran hasonlították valamely állathoz, leginkább disznóhoz. Edward Bury *A részegség halálos veszélye* címen megjelent 1677-es moralizáló pamfletje hosszan ecsetelte, miként torzítja el a testet, puffasztja fel az arcot a túlzott alkoholfogyasztás, és hogyan válik a saját hányásában fetrengő részeg ember disznóhoz hasonlatossá. Ezt a metaforát illusztrálta a kötet címlapja, amelyen az állatias módon lerészegedett iszákosok társaságának disznó-, szamár-, oroszlán- és kecskefejet rajzolt Thomas Heywood.<sup>11</sup> A falánkságot megszemélyesítő nőalakot gyakran kísérte sertés a késő reneszánsz rézmetszeteken, így jelent meg Pieter Jalhea Furnius, Heinrich Aldegrever vagy Georg Pencz grafikáin. Egy sertésfej a *Pálínkafőzde* bal sarkából is kikukucskál az üres üveget csalódottan vizsgáló férfialak közvetlen szomszédságában. Comenius idézett szövege jól tükrözi, hogy a középkori szemlélet a mértéktelenség (falánkság, részegség) bűnét úgy értelmezte, mint amely további bűnök (paráznaság, prostitúció) melegágya lehet. A Rékassy által használt szimbólumok többsége a középkori képi hagyományban a kéjvágy bűnéhez kapcsolódott, ilyen a madártestű férfi (az ókori hárpia leszármazottja) vagy a menyétmellű nő. Utóbbi jelentését megmagyarázza, hogy a menyétről úgy hírtelt, szájon át szül és fülön át termékenyül meg, ezért őt az ókor óta visszataszító szexuális lénynek tekintették, és alvilági, démoni teremtménynek tartották a középkorban is.

Az iszákosság bűnéhez társított másik jellegzetes állatalak a kecske volt. A Pán vezetésével vonuló kecskelábú faunok, szatüroszok elmaradhatatlan szereplői voltak a római kori bacchanáliáknak. Ennek folyományaként a középkor az érzéki bűnök megtettesítőjeként tekintett a kecskére, bűnre csábító alantas kéjvágyat társítva hozzá. (Ezért ábrázolták a sátánt is kecskefarokkal, szarvval, patával.) Így nem meglepő, hogy a keresztény képi hagyomány rendszerint a kéjvágy (*luxuria*) kísérőjeként jelenítette meg az állatot, de ismerünk példát arra is, hogy a mértéktelenség jelképeként tűnt fel, például Heinrich Aldegrever 1528-as rézmetszetén. A kecske többször is felbukkan a *Pálínkafőzde* látomásai között, egyszer köszöntésre emelve poharát, máskor pedig egy kalapos, ballonkabátos férfialak nyakában, ördögi ábrázattal.



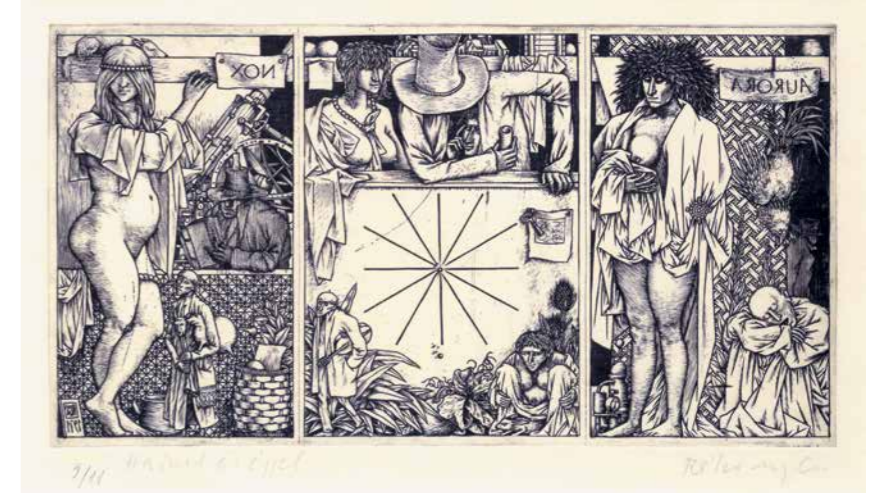
Heinrich Aldegrever: *Intemperantia (Türelmetlenség)*, 1528, rézmetszet, 81 × 65 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

A kecske más formában is jelen van Rékassy képén: a szemöldökfán nyüzsgő társaság közepén egy kecskefejű dudát fújó alak tűnik fel, de alább, két lepárlókészülék között is ott hever egy gazdátlan hangszer. A népi kultúrában széles körben használt duda meglehetősen rossz hírnévnek örvendett a középkorban: minthogy a levegővel telt hangszer magában is képes volt hangot kiadni,



Pieter van der Heyden metszete Pieter Bruegel d. Ä. rajza nyomán: *Gula (Falánkság)*, 1558, rézmetszet, 222 × 292 mm, Albertina, Bécs

ördögös alkotmánynak vélték. Az emésztés belső szerveire hasonlító, fallikus formája miatt pedig a bujasághoz is társították. A duda Bosch festményein is gyakran feltűnik mint a testi bűnök, a kéjvágy szimbóluma, hogy egyetlen példát említsek: a *Gyönyörök kertje* pokolábrázolásának egyik központi motívuma egy rózsaszín duda. Idősebb Pieter Brueghel a hét főbűnt ábrázoló rézmetszetsorozatán egy dudás is megjelenik a bujaság allegóriáján, de az üres duda ott lóg egy kopár fán a sorozat falánkságot megszemélyesítő kompozícióján is. A dudás Rékassy Csaba több jelenetének is visszatérő szereplője, de sátáni, kísértő jelentése némiképp megszelídül. Ide kapcsolódik az 1972-ben metszett, Pintér Béla barátjának



Rékassy Csaba: *Hajnal és éjjel*, 1971, rézmetszet, 104 × 195 mm, © Rékassy Csaba örököse / HUNGART © 2025

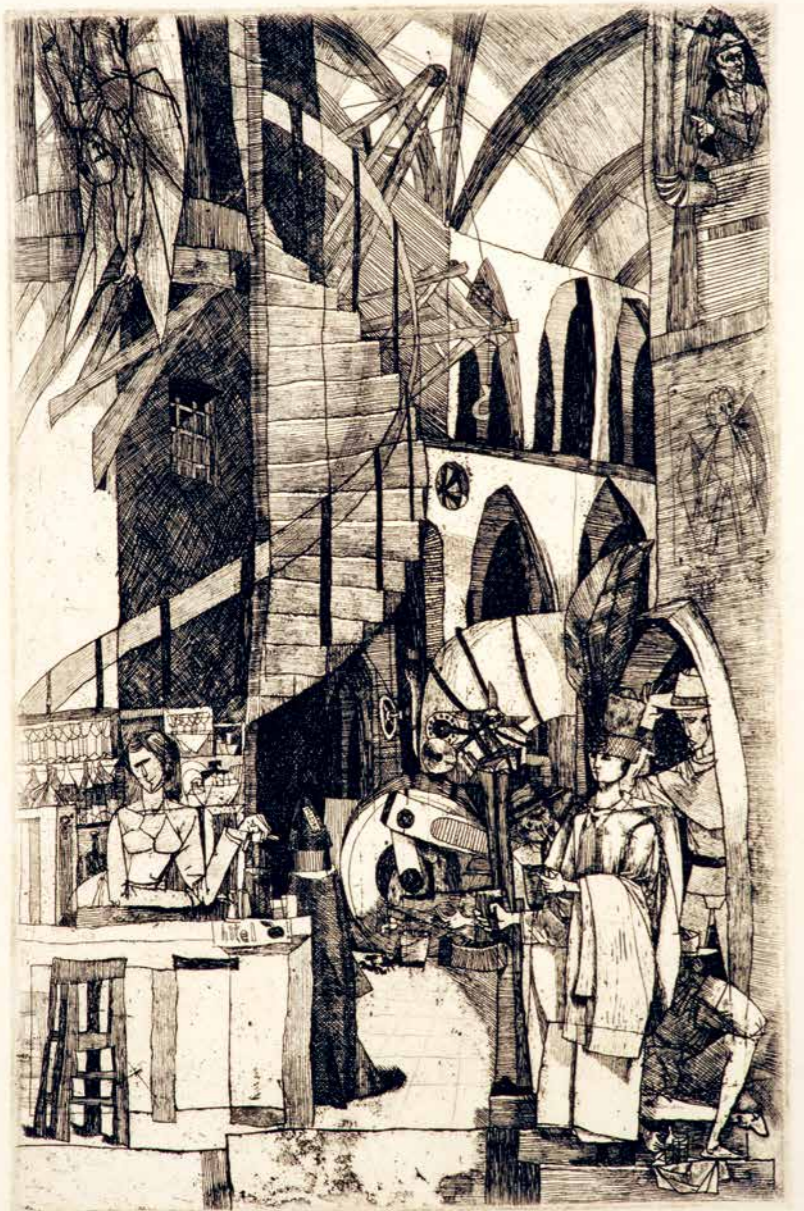
13

Némi történeti kitekintéssel lásd:

Elekes Zsuzsa (szerk.): *Alkoholhelyzet**Magyarországon. Tények, adatok, elemzések.*

Budapest, L'Harmattan, 2023

ajánlott *Disputa* mulató társasága, ahol a poharazó kompánia közepén feltűnik egy kecskefejű dudán játszó zenész is. (A Comenius-laphoz hasonlóan ebből is készült pozitív-negatív nyomat, majd pohárpalást.) A dudás felbukkan 1971-es *Hajnal és éjjel* allegóriáján, az éjszakát jelképező ledér nőalak lábánál, és ott van Rékassy kevés biblikus kompozíciójának egyikén, a Noé (1976) hajót ácsoló társaságának kísérőjeként is. Később főalakként tér vissza az érzéki kísértés jelképeként az *Éji zenén* (1975), valamint a Bartók-mappába készült *Dudamuzsikán* 1981-ben.



Kondor Béla: *Pokolbéli kocsmá* (Blake-illusztráció), 1961, rézkarc, 286 × 183 mm / HUNGART © 2025

### A mámor esztétizálása

A különféle bűnöket jelképező állat-alakok és kimérák esetében nyilvánvaló, hogy ők a látomásos fantazmagóriák részei. Rékassy mágikus realista stratégiájának része azonban, hogy deliráló hallucinációihoz hasonlóan valóság és képzelet határvonala elmosódjon. Vajon a metamorfózis mely szakaszában van a számárfülekét viselő, háttal álló férfi és a mellette megjelenő babérkoszorús női figura? A káprázat épp attól válik háttorzongatóan kézzelfoghatóvá, hogy tárgyi részleteiben tapinthatóan valószínű. A metszeten megjelenő szeszfőző berendezések a korszakban használatos gépezetek műszakilag pontos rajzi leképezései. Rékassy számos előkészítő vázlata bizonyítja, hogy ezeket helyszíni megfigyelések alapján, a tárgyi hitelesség szándékával formálta meg.<sup>12</sup> Ezzel az attitűddel rajzolta meg a grafikáin gyakorta előforduló egyéb műszaki, csillagászati, űrkutatási berendezéseket is. A jelenet ily módon távoli rokonságban áll a korban kedvelt (Rékassy által is gyakorolt) hivatalos gyárbrázolások grafikai műfajával, ámde inkább azok szatirikus átíratként olvasható.

A *Pálinkafőzde* masinái és a velük munkálkodó mester(ek) a hetvenes évek magyar valóságához kötik a látványt, van tehát a képnek aktuális olvasata is. 1970 körül a hazai sajtó mind többet cikkezett a magyarországi alkoholfogyasztás ijesztő mértékű emelkedéséről. A pártállam időszakában sosem látott léptékben



Rékassy Csaba: *Vázlat a Volga Szálló falképéhez*, 1971 körül, vegyes technika, 16,5 × 68,5 cm, magántulajdon / HUNGART © 2025

nőtt a hazai alkoholfogyasztás és az alkoholbetegek száma.<sup>13</sup> A tendenciát a kormányzat a készítés és árusítás korlátozásával próbálta megfékezni – csekély sikerrel. Dacára annak, hogy a pálinkafőzdek létesítését szigorúan korlátozták, gombamód szaporodtak az illegális szeszfőzdek.<sup>14</sup> Timothy P. Rouse és N. Prabha Unnithan tanulmánya szerint a háborút követő évtizedekben az Egyesült Államok és a Szovjetunió alkoholelleses stratégiájának közös nevezője volt az érintettek morális alapú megbélyegzése (ott a protestáns, itt pedig a proletár etika nyomán), és a probléma kriminalizálása helyett annak medikalizálása, vagyis hogy ezt a típusú függőséget betegségként kezelték.<sup>15</sup> Amint láttuk, Rékassy a középkori képi hagyomány mozgósítása révén közvetve kapcsolódott a moralizáló attitűdhöz, felvázolva a túlzott ivó testi átalakulását és képzelgéseit. Ám nézőpontja inkább vonzó és érdekes, mint riasztó látványként tárja a néző elé a látomásos világot. Látásmódja e tekintetben rokon azzal a romantikus eredetű irodalmi hagyománnyal, amelyet James Nicholls a „szintetikus transzcendencia” élményéből vezet le, és amely (Baudelaire örökségéeként) a mámor esztétizálásában ölt formát.<sup>16</sup> Párhuzamai között elsősorban Hajnóczy Péter prózai munkái említhetők, amelyek kivételes erővel, néhol mitikus, biblikus utalásokkal jelenítik meg az alkoholfüggő testi, lelki hanyattatásait.<sup>17</sup> Dacára annak, hogy a hetvenes évek művészkörében általános volt a mértéktelen ivás, a korszak képzőművészeti alkotásaiban csak elvétve található ennek nyoma. Kivételt talán Kondor Béla néhány műve jelent, így a látomásos elemmel gazdagított *Pokolbéli kocsmá* című Blake-illusztrációja vagy 1966-os, faliszekrény táblájára festett, egy pohár italt koccintásra emelő önarcképe.<sup>18</sup> Utóbbin Kondor éppúgy micisapkát visel, mint a *Pálinkafőzde* középső, háttal ülő alakja. Ő tekinthető a kompozíció főalakjának, aki a műhely-müterem boszorkánykonyhájában munkálkodó, a látomásokat kotyvasztó művész-mesterember, az alkotóművész alteregója. Ebben az értelemben a *Pálinkafőzde* burkolt önvallomás, ahol az alkotói teremtő képzelet működése a pszichedelikus révülettel rokon folyamatként ölt testet. A szeszfőzde Rékassy művein tehát mágikus, misztikus színtér – egyenesen boszorkányosan misztikus hely azon a faliképen is, amelyet Rékassy 1971-ben a frissen épült, Finta János által tervezett Hotel Volga drinkbárjába tervezett. A nem olyan rég lebontott épülettel együtt a teljes dekorációnak is nyoma veszett. Szerencsére azonban fennmaradt Rékassy frízének olajvázlata, amelynek alapján el tudjuk képzelni, hogy a szeszfőzők, párlók, kotyvasztók és az isteni nedűt fogyasztók arany alapon sötétlő vörös sziluettjei mennyire alvilági benyomást kelthettek.

14

A *Népszava* 1971-ben részletesen beszámolt a szaporodó zugfőzdek elleni intézkedésekről: „1971 első fél évében 543 pálinkafőző készüléket foglaltak le. Az elkobzott 2262 hektoliter-fok pálinka 4524 liter pálinkának felel meg. S ez még korántsem mutatja, mennyi a valóságban zugban főzött pálinka. Egy-egy területen – ha csak az elkobzott készülékek számát tekintjük – különösen nagy az emelkedés. Zalában 1969-ben 156, 1970-ben 174 készüléket foglaltak le.” Szász Tamás: Házi szesz-kombinát. *Népszava*, 1971. november 28., 4.

15

Timothy P. Rouse – N. Prabha Unnithan: Ideologies and Alcoholism: The Protestant and Proletarian Ethics. *Social Problems*, 40, 1993/2., 213–227.

16

James Nicholls: *Drink, modernity and modernism. Representations of drinking and intoxication in James Joyce, Ernest Hemingway and Jean Rhys.* Doktori disszertáció. Liverpool, Department of Media and Cultural Studies Liverpool John Moores University, 2002

17

Hoványi Márton: *Hajnóczy Péter poétikája.* Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2017

18

Kondor Béla alakja feltűnik Rékassy 1975-ös *Asztronauták* című rézmetszetén is, amint a bal alsó sarokban egy angyal segédletével repülőgépmodell építésén munkálkodik. Lábánál feltűnő helyen ott hever egy laposüveg. A figura azonosíthatóságát Kondorral Rékassy közvetlen környezete erősítette meg.

# Szelíd vadság. A modern nő ékszerei

Csatlós Judit



Egidio Scaioni: Révai Éva ékszerei, 1934, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

Egidio Scaioni fényképein finoman sminkelt, rövid szőke hajú lányt látunk, aki széles nyakéket, mandzsettát és tiarát visel.<sup>1</sup> A sötét háttérből kibontakozó mozdulatlan arcot egészen szoborszerűvé teszi a megvilágítás, a fény lágyan ömlik szét a felületeken, eltüntetve az éles kontúrokat. Ebben az atmoszférában az ékszerek csillogó felülete teljesen megfejthetetlen marad, hol üvegnek, hol fémnek, hol valami egészen sötét és tömör anyagnak látszanak. A modell és az ékszer közti kapcsolatot valójában a dísztelen, egyszerű ruha és a testrészeket körbeölelő tekintélyes méretű ékszerek, illetve a sérülékeny emberi bőr és a hegyes szelvények közötti feszültség jelenti. Nehéz eldönteni, hogy művészi portrékat vagy divatfotókat látunk-e: leginkább az ékszerek hangsúlyos jelenléte árulkodik a képkészítés céljáról, ugyanis Scaioni vizuális eszközeivel eltérítette a figyelmet az ékszerekről, és határozottan a modellt helyezte a középpontba. A sorozaton belül bizonyos esetekben a kamera fókusza (tehát az élesség) az ékszerek helyett az arcra esik, máskor pedig a lány kamerába néző tekintete határozza meg a néző perspektíváját. Sőt a modell tekintetét kihívónak érzékeljük a meztelenséget sugalló fedetlen váll és dekoltázs miatt. Összességében a plasztikus megvilágítás, a modell finom és kecses beállítása nyugalmat és magabiztosságot sugároz, amely egyfajta nemes, előkelő atmoszférát jelenít meg. Ráadásul Scaioni ebbe az exkluzív világba meghívta a nézőt is, aki akarva-akaratlanul viszonzza a modell pillantását, vagy más képeken épp együttérez a kamera jelenlétéről megfedkező, magába merülő fiatal lánnyal.

A fényképek készítésekor – 1934-ben – alkotójuk már népszerű divat- és reklámfotósoknak számított. Az eredetileg üzleti tanulmányokat folytató, hobiból saját parfümillatot



Egidio Scaioni: Modell Révai Éva ékszereivel 2., 1934, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

fejlesztő Scaioni fotózás iránti szenvedélye miatt költözött Milánóból Párizsba az 1920-as évek elején. Talán már – mai kifejezéssel élve – marketing szempontokat is figyelembe vett, amikor kapcsolódott a korszakban formálódó, a stílust és életérzést közvetítő új divatfotóirányhoz, amely élesen eltért a korabeli divatkollekciókat dokumentáló fényképektől és a képes magazinokban továbbra is elterjedt részletgazdag

illusztrációktól. A védjegyének számító szigorú, modernista esztétikájú világítás (valamint az európai kontinensen egyedülként általa alkalmazott színes, ún. vivex eljárás) komoly technikai apparátust kívánt. Kezdetben Scaioni valószínűleg a *Vogue* magazin által a fotósainak biztosított műtermet használhatta, amíg 1929-ben meg nem nyitotta londoni, majd az 1930-as évek elején párizsi stúdióját.<sup>2</sup>



Egidio Scaioni: Modell Révai Éva ékszereivel 3., 1934, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

Az haute couture világában a tervezők, művészek, fényképészek és modellek intenzív kapcsolata, a szerepek közti átjárások befolyásolták a divat alakulását és terjesztését. Jóllehet a fénykép modelljét, bár Scaioni 1934 és 1940 közé datált képein rendszeresen szerepelt, nem ismerjük, az ékszerek tervezőjét azonban igen. Révai Éva – Révai Ilka fotóművész lánya – 1924-ben pályakezdő iparművészként érkezett Párizsba, ahol kezdetben művirágokat, majd a harmincas évek elejétől divat- és ruhaékszereket készített.<sup>3</sup> Valószínűleg Scaioni közvetítésével jelentek meg 1934-ben a nemzetközi sajtóban Révai Éva munkái, akivel korábbi megrendelőiken keresztül ismerhették egymást. Az ékszerek különlegessége, hogy egyszerre keltenek archaikus és modern hatást – ez a technikai egyszerűség és az innovatív anyaghasználat kettősségében rejlik. A kézműves technikáknak köszönhető egyedi felületkezelés és a különféle műanyagok, köztük a saját fejlesztésű műgyanta szokatlan társítása legalább olyan meghatározók, mint a modern formavilág és szerkezet. Az ékszerekkel szemben

támasztott új elvárásokhoz maradéktalanul igazodnak az ismétlődő modulokból összeállított, rugalmas nyakékek, és az egyetlen, masszív darabból álló klipszekkel és csatokkal rögzíthető övcsatok és brossok. Scaioni fényképeihez hasonlóan Révai Éva ékszerei az haute couture világában találtak fogadtatásra: megjelentek kiállításokon, újságokban, divatfotókon. A kollekciók magas presztízst jelzi, hogy Révai Éva Elsa Schiaparellinek és Lucien Lelong-nak szállított, a divathírekben pedig olyan, első vonalba tartozó tervezők munkáival szerepelt együtt, mint Maggy Rouff, Madeleine Vionnet vagy az amerikai alapítású, párizsi és New York-i üzlettel is rendelkező Mainbocher.<sup>4</sup>

Ebben az időszakban a vezető divatházak egységes esztétikai keretben kezdtek gondolkodni a nők megjelenéséről. A szalonok belsőépítészeti kialakítása és a ruhákhoz tervezett változatos kiegészítők teljes életstílust kínáltak a vásárlóknak, melynek a parfümök, a kozmetikai termékek, a táskák és ékszerek is a részeivé váltak. Révai Éva ékszerei, a fényképek és az újságcikkek összefüggéseikben mutatják meg és teszik jól érzékelhetővé az ékszerek hozzájárulását a modern női testkép és megjelenés kialakításához.

A fényképen szereplő klasszikus szépségű, elegáns fiatal lány laza hajviseletével és szolid nőiességével már eltávolodott az ikonikus „La Garçonne” nőképtől. Scaioni modellje a modern lány 1930-as években kibontakozó ideálját jeleníti meg. Mary Louise Roberts *Making the Modern Girl French* (A modern lány franciásítása) című tanulmányában azt követi végig, hogy az első világháború előtti Franciaországban a feminizmus korabeli kritikájára adott reakcióként hogyan épült be a szépség és a jólapoltság követelménye a függetlenségre törekvő nők megjelenésébe, s ez 1913-ra,

politikai felhangját elveszítve hogyan vált széles körben elfogadottá.<sup>5</sup> A háborút követő időszakban a divat részeként az ékszerek hozzájárultak a „fiús” modern lányok hangsúlyozottan nőies megjelenéséhez. A nőiség új formáját képviselték a napközben aktív életet élő, rövid hajú, karcsú lányok, akik este merész ruhákban, ékszerekkel gazdagon díszítve vettek részt a társasági életben. A húszas években a modern testkép kialakítása nemcsak a fogyókúrák, a barna bőr és a kozmetikumok divatját hozta el, hanem a természetessé formált test megmutatását is. A korábban rejtve maradt testrészeket felfedő, szabad mozgást engedő ruhák és a mély dekoltázsokat hangsúlyozó új ékszertípusok (mint a hosszú láncok, a ruhapántokra erősített művirágok) megmutatták, hogy viselőik a fűző helyett már az új testgyakorlatok és az új életmód képviselői.

A modern lányok a harmincas években továbbra is megőrizték karcsú és hajlékony megjelenésüket, vagy éppen továbbra is küzdöttek érte, azonban a test megmutatásának formái megváltoztak. Amikor Révai ékszerei készültek, a divatban és a női szerepekben egyfajta konszolidáció volt megfigyelhető: a ruhák újra hosszúak, zártabbak és nőiesebb vonalúak, ahogy a meztelenség Scaioni fényképein is nélkülözi a „La Garçonne” 1920-as évekből ismert vad, feltűnő, intenzív megjelenését.

A divat klasszicizálódását tükrözik Révai tiarái is; ez az eredetileg az uralkodók, pápák és más előkelőségek hatalmát jelképező fejdísz a 18. századtól a nemesi származású nők kiváltsága lett. Révai munkája persze csak látványában mutat rokonságot arisztokratikus elődjével, és inkább a látszat, a mimikri, a játékoság jellemzi. A *The New York Times* ajánlása szerint hajlékony szerkezetének köszönhetően egyaránt viselhető az amerikai Szabadság-

szobor méltóságteljes nőalakjának fejét ékesítő tiaraként, vagy megfordítva, a vad frizura megfékezéséért szolgáló hajpántként.<sup>6</sup> Tulajdonképpen ugyanez, az átfordíthatóság teszi igazán érdekessé Révai Éva ékszereit is, azzal, hogy a tárgy funkció- és jelentésváltozásához viselőjének attitűdje is alkalmazkodik.

A variálhatóság mint követelmény az ékszerek adaptálhatósága szempontjából is kulcsfontosságú volt: milyen módon viselhetők (mint például az új találmánynak számító klipszekkel rögzített brossok) vagy hogyan illeszkednek a különböző típusú öltözetekhez. A *Sport im Bild* szerzője szerint Révai ékszerei egyaránt alkalmasak egyszerű reggeli, délutáni vagy estélyi öltözetekhez,<sup>7</sup> de átalakíthatják a sportruhákat is.<sup>8</sup> A variálhatóság egyik leghíresebb példája Coco Chanel minden alkalomhoz illő „kis fekete” ruhája, amely egyaránt megfelel munkahelyi és szabadidős viseletnek, de a nők életvitelében bekövetkezett, modern élet okozta változásokat is figyelembe veszi.<sup>9</sup> A normák és igények változását mutatja, hogy az ékszerek viselése korábban kifejezetten a férjzett nők privilégiuma volt, ez közvetítette a család anyagi helyzetét, pozícióját, rangját a nyilvánosság felé. A polgárság körében az első világháborúig egészen másfajta előírások vonatkoztak a nők megjelenésére a különböző napszakok, tevékenységek és társasági szituációk függvényében. Míg a napi többszöri átöltözést csak bizonyos társadalmi pozíciójú nők engedhették meg maguknak, addig az egész nap viselhető darabok az elfoglalt nők életritmusához igazodtak, s ezek kifejezetten jelezték is környezetük felé, hogy ők dolgozó, modern lányok. Az ékszerek változatos használatát Révai két módon tette lehetővé: egyrészt a tűk és klipszek segítségével bárhová rögzíthetők, az övcsatok pedig cserélhetőek voltak.

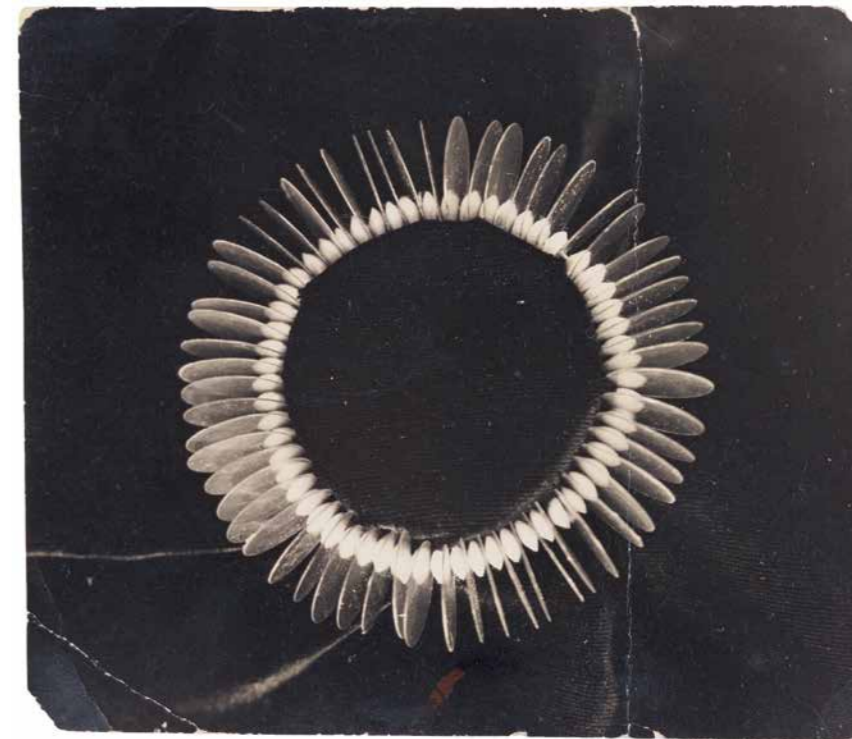
Másrészt a fehér, az arany és az átlátszó anyagok választásával ékszerei kompatibilisen tudtak illeszkedni az eltérő funkciójú és esztétikájú ruházathoz.

Révai Éva ékszereit a rugalmasság, a hajlékonyság és a mobilitás jelzőivel írják le a kritikusok. E tulajdonságaiknak köszönhetően követték a test formáit, engedve a szabad mozgást. Egidio Scaioni az extrém széles mandzsetta fényképezésekor szintén fontosnak tartotta megmutatni, hogy a karkötő teret hagyja a csukló számára. Ez a mozgásszabadság – mint alapelv – az ékszerek szerkezetében rejlik: egyrészt a mandzsetta alul nyitott, vagy csak egy vékony pánt rögzíti, másrészt a nyakláncoknál az egymáshoz rögzített gyöngyök és szelvények képesek egymás mellett elmozdulni. A szelvényes, könnyű nyakbavalók olyan rugalmasságot biztosítottak a viselés során, amivel a súlyos fémek és kövek használata miatt csak kevés nemes anyagú ékszer versenyezhetett.



Egidio Scaioni: Modell Révai Éva ékszereivel 4., 1934, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

Ezeket figyelembe véve ajánlhatta a *The New York Times* Révai bizsuit az egyszerű kötött sportruhákhoz is, amelyek a korban nem feltétlenül a mai értelemben vett specifikus ruhákat jelentették, hanem a praktikus nappali viseletre vonatkoztak.<sup>10</sup>



Révai Éva ékszerei, 1934, ismeretlen fotográfus, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025





Révai Éva készítette öv, Kajdi Csaba gyűjteménye,  
fotó: Birtalan Zsolt / Petőfi Irodalmi Múzeum / HUNGART © 2025

Révai ékszereit esztétikailag is értékelték a kortársak. A *Sport im Bild* és a nizzai *Le Petit Niçois* szerzői az összetéveszthetetlen görög hatást ismerték fel bennük, míg a *The New York Times* párizsi tudósítója a neoklasszicista stílust azonosította munkáin. Eldönthetetlen kérdés, hogy érzékelésüket mennyire befolyásolták Scaioni divatfotói és a történeti stílusok iránti aktuális érdeklődés. Az évtized elején ugyanis mind a tervezésben, mind a divatfotóban új irányként jelent meg a szurrealista vonal mellett a klasszicista művészet és építészet megidézése: Madeleine Vionnet ruháit az ókori Görögország művészete

és a modern tánc (Isadora Duncan orkesztikája és Raymond Duncan életreform-irányzata) ihlette, Lucien Lelong a görög színházért és művészetért rajongott, Alix Grès pedig a görög szobrászatot tanulmányozta tervei megalkotásakor.<sup>11</sup> Lágú esésű textilekből készült, akár dúsan redőzött modelljeik a test vonalát követték, sőt Vionnet újításának, a szálirányra merőleges szabásnak köszönhetően a ruhák együtt mozgottak viselőjükkel. Ezzel kölcsönhatásban a magazinok fényképein görög istennőként ábrázolták a manőkeneket, vagy oszlopok és vázák idézték meg az antik miliót. A kor szak talán legkifejezőbb képe George

Hoyningen-Huene fényképe a *Vogue* 1931. november 15-i számában, ahol a Szamothrakéi Niké elevenedik meg egy könnyed drapériaként lebegő Vionnet-ruhával.<sup>12</sup> A *Le Petit Niçois* és a *The New York Times* a görög hatást elsősorban a fénykép egyik vizuális elemével, a modellt „bájossá tevő” hajfürtökön vélte felfedezni. Szemben a *Sport im Bild* újságírójával, akinél az ékszerek látszólagos merevsége és méretük ellenére is mozgatható szelvényeik, a viselésüket megkönnyítő súlytalan anyag, tehát a mozgás élménye jelentette a görögös hatást. A *Sport im Bild* az egyszerű, szíromszerű formák okán felvetette a kínai és japán befolyást is – ami indokolt is lehetett, hiszen főként a világhiállításoknak köszönhetően Európában időről időre felbukkant az ókori, az ázsiai és afrikai kultúrák iránti vonzódás. Ilyen volt a már említett 1931-es Nemzetközi Gyarmati Kiállítás is Párizs külvárosában, amely újjáélesztette a kézműves technikák és anyagok iránti érdeklődést.<sup>13</sup> Azonban a kortársak számára, legalábbis az újságcikkek leírásai alapján, a törzsi hatás nem volt érzékelhető Révai ékszerein. Részben azért, mert az általa is használt monumentális méretek és az egyszerű formák beillesztettek egy szélesebb kortárs tervezői trendbe, másrészt az afrikai kézművesség tradicionális anyagszerűségével ellentétben a transzparencia és a rugalmasság adta fő karakterüket.



Révai Éva ékszerei egy kiállítási vitrinben, 1930-as évek közepe,  
ismeretlen fotográfus, Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

A reklámok és leírások egyaránt a viselő szempontjait tartották szem előtt, amikor az ékszerek súlytalan-ságát, rugalmasságát, variálhatóságát, eleganciáját értékelték. Bizonyos lapok azonban nem látták teljesen problémamentesnek a modern nők ékszerekhez fűződő viszonyát. A *Le Petit Niçois* szerzője például az ékszerviselés szükségességét azzal indokolja, hogy nőiessé teszi a sportolástól megkeményedett vonásokat.<sup>14</sup> A sport ebben az összefüggésben nemcsak egy tevékenységet jelöl, hanem jelzi a „sportos lány”, a francia „La Garçonne” vagy az amerikai „Girl” imázsát is, amely gyökeresen eltér a tradicionális nő-típusoktól és a háború előtti új nő fogalmától is. Révai légies nyakéke azzal vívja ki a szerző elismerését, hogy lehetőséget ad az elveszített nőiesség visszaszerzésére.

A konzervatív *Le Petit Journal* az acél fojtólánc, a fenyegető brossok, az állkapocs alakú klipszek és a merev bilincsek formájában megjelenő új ékszertípusokat félelmetesnek és korlátozóknak tartja, azokat pedig, akik ezeket hordják, kifürkészhetetlennek vagy olyanoknak, akik csak az érzéki örömeknek hódolnak egykor lerázott bilincseik viselésével.<sup>15</sup>



Ismeretlen fotográfus: Révai Éva, 1930-as évek,  
Kajdi Csaba gyűjteménye / HUNGART © 2025

A független nő alakjával szembeállítva olyan korábbi nő-típusokra hivatkozik még a szerző, mint az ékszerek miatt elbukott tisztességes polgárlány vagy a népmesék ártatlan királylányai. Szemükben a modern ékszereket viselő nő szorongást kelt, illetve a *Le Petit Journal*-ban ez a nő-típus fenyegetést jelent a hagyományos női szerepekre és

a patriarchális társadalmi berendezkedésre. Harmadik típust képviselnek a Révai ékszereit választó nők: számukra már nem a gazdagság vagy az érzéki örömek jelentik a vonzerőt, hanem a harmóniában, az eleganciában és az arányokban kifejeződő művészi érték.

Révai Éva ékszereit, szerszámain, a hivatkozott fényképeket és újságcikveket Kajdi Csaba és Básti Annamária őrizték meg. Köszönöm Cserba Júliának és E. Csorba Csillának kutatási eredményeik megosztását és Kritty Viktor ékszerbecsüsnek a konzultációt.

| 1 A tanulmány kibővített verziója a Kassák Múzeum *Hiányzó tekintet. Révai Ilka és Révai Éva elfeledett életműve* című kiállítási katalógusában olvasható (megjelenés alatt). A kiállítás 2025. június 1-ig látogatható. | 2 Loys Boivin: *Étude et conservation-restauration de photographies couleur Vivex d'Egídio Scaioni (1933 - 1939; Palais Galliera, musée de la mode de la Ville de Paris)*. Párizs, Institut national du patrimoine, 2024, mediatheque-numerique.inp.fr/documentation-oeuvres/memoires-diplome-restaureurs-patrimoine/etude-conservation-restauration-photographies-couleur-vivex-degidio-scaioni-1933-1939-palais-galliera-musee-mode-ville-paris-recherche | 3 Az ékszerek első említése: Gál László: *Magyar sikerek Párizsban*. In: *Pesti Hírlap*, 1932. május 31., 6. A francia divatban naprakész *Színházi Élet* 1927-ben adott hírt arról, hogy „a hamis ékszerek az iparművészet remekeivé fejlődtek”; a cikkben felsorolt Poiret, Paquin, Worth, Lelong divatházakkal Révai már korábban kapcsolatban állt (1927. november 21., 105). | 4 Hungarian Influence Seen in Paris Styles. In: *San Bernardino Daily Sun*, 1933. április 16., 19.; *The New York Times*, 1933. március 12., 9. | 5 Mary Louise Roberts: *Making the Modern Girl French: From New Woman to Éclairceuse*. In: Alys Eve Weinbaum – Lynn M. Thomas – Priti Ramamurthy – Uta G. Poiger – Madeleine Yue Dong – Tani Barlow (szerk.): *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*. Durham – London, Duke University Press, 2008, 77–95. | 6 By Wireless from Paris. In: *The New York Times*, 1933. december 24. | 7 Ottora Haas-Heye: *Stilvoller Schmuck aus neuem Material*. In: *Sport im Bild*, 1934. augusztus 7., 706. | 8 By Wireless from Paris 1933 | 9 Sztalmári Judit Anna: *Párizsi sikk, pesti siker. A párizsi divatinformációk és az haute couture rendszer magyar recepciója a 19. század közepétől a 20. század közepéig, különös tekintettel az 1918–1938 közötti időszakra*. PhD disszertáció, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2019, 89. | 10 By Wireless from Paris 1933 | 11 Richard Martin – Harold Koda: *Haute Couture*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, 16., 28–29., 51., 56. | 12 George Hoyningen-Huene Estate Archives, www.georgehoyningenuene.org/selected-works/fashion | 13 Justin Roberts: *The Pivotal Paris Colonial Exhibition of 1931 and Its Role in Jewellery Design*. In: *Understanding Jewellery*, www.understanding-jewellery.com/articles/the-pivotal-paris-colonial-exhibition-of-1931-and-its-role-in-jewellery-design | 14 Diadèmes et Bouclettes. In: *Le Petit Niçois*, 1934. június 23., 1. | 15 Nicole Valère: *Les à-côtés de la mode*. In: *Le Petit Journal*, 1934. május 5., 6.

# A „bricoleur” Duchamp és a művészeti elitizmus

Modla Zsuzsanna



Man Ray fotói Rose Sélavyről, Marcel Duchamp transzvesztita alteregójáról. A bal oldali kép 1921-ben, a jobb oldali 1920-ban készült,  
© Man Ray 2015 Trust / HUNGART © 2025

Michelangelo Antonioni *Nagyítás* című filmjében a divatfotós Thomas – aki egyébként a keresetét szolgáló munkáját, a szépség dokumentálását halálosan unva egy kulturális antropológushoz hasonlóan, „résztvevő megfigyelőként” szociofotókat készít bányamunkások között – betéved egy The Yardbirds-koncertre, ahol a hangosítás meghiúsodása miatt Jeff Beck szétveri a gitárját. A hangszer egy törött darabját a közönség közé dobja, amit Thomas szerez meg. Futni kezd vele. Sötét, neonfényvel világított folyosókon rohan – a tárgyat nem veszítheti el! A tömeg a nyomában. Aztán ahogy lassan a legkitartóbbak is elesnek, lemaradnak, Thomas egyedül szalad már csak, és végül kiér az utcára. Kellemes nyáreste van. A férfi megpihen, nekiveti hátát egy kirakatnak, körülnéz, látja, hogy nem követik. Lenéz a kezében lévő gitárdarabra, és mint értéktelen kacatot, egyszerűen eldobja.

Ez a jelenet jól példázta, hogy egy tárgy értéke mennyire függ annak kontextusától: Beck törött gitárdarabja az eksztatikus rajongók között relikvia, az utcán heverve nem más, mint szemét. A törzsi kultúrák műalkotásai nagyon hasonlóan veszítenek értékükből akkor, amikor a mítosz-mágia-művészet hármásából kiragadjuk őket:<sup>1</sup> míg a közösségbe mélyen beágyazottan szorosan kapcsolódnak a rítushoz, egy múzeumi vitrinben vagy egy otthon falán lógva „csupán” szép tárgyak már. De nem csak az „eszmei”, hanem a piaci értékre is így hat a kontextus. Amikor Marcel Duchamp 1917-ben a Mott nevű szanitergyártó cég tömegesen előállított piszoárját elnevezte *Forrásnak*, szignálta mint R. Mutt, és benevezte egy kiállításra, nem pusztán a művészet hagyományos fogalmát kérdőjelezte meg, de azt is előrevetítette, hogy egy művészeti alkotáshoz valójában senki sem tud konkrét értéket



Marcel Duchamp: *Forrás*, 1917, elveszett, 1964-es replika,  
© Association Marcel Duchamp / HUNGART © 2025

rendelni. Egy piszoár vagy egy biciklikerek, amely a barkácsboltban jelentéktelen, szignálva és múzeumban kiállítva milliók által látogatott és vágyott „ready-made”. Ahogy Mary Douglas 1968-as „dirt” (szennyeződés) -elmélete is rámutat erre: egy tárgy nem önmagában „műalkotás” vagy „értéktelen”: státuszát az adott kulturális rendszer határozza meg.<sup>2</sup> Ami egy közegben szakrális, az egy másikban szemétnek minősülhet. Pontosan ezt példázta a rituális kontextusból kiemelt törzsi maszk vagy egy sorozatgyártott tárgy művészeti alkotássá válása.

Az etnoesztétikában a kontextus és a kulturális jelentésalkotás dinamikájának mintegy esszenciájaként értelmezhető Lévi-Strauss 1962-es bricolage-elmélete. Az eredetileg „barkácsolást” jelentő *bricolage* a kulturális elemek kreatív újrendezésén alapul. A bricoleur korlátozott eszközökkel dolgozik, meglévő tárgyakat alakítva át új jelentéssel bíró formákká,<sup>3</sup> mely folyamat nemcsak a „vad gondolkodás” példája, hanem a kulturális rendszerek működésének metaforája is: minden új jelentés korábbi szimbólumok újrakombinálásán alapul.<sup>4</sup>

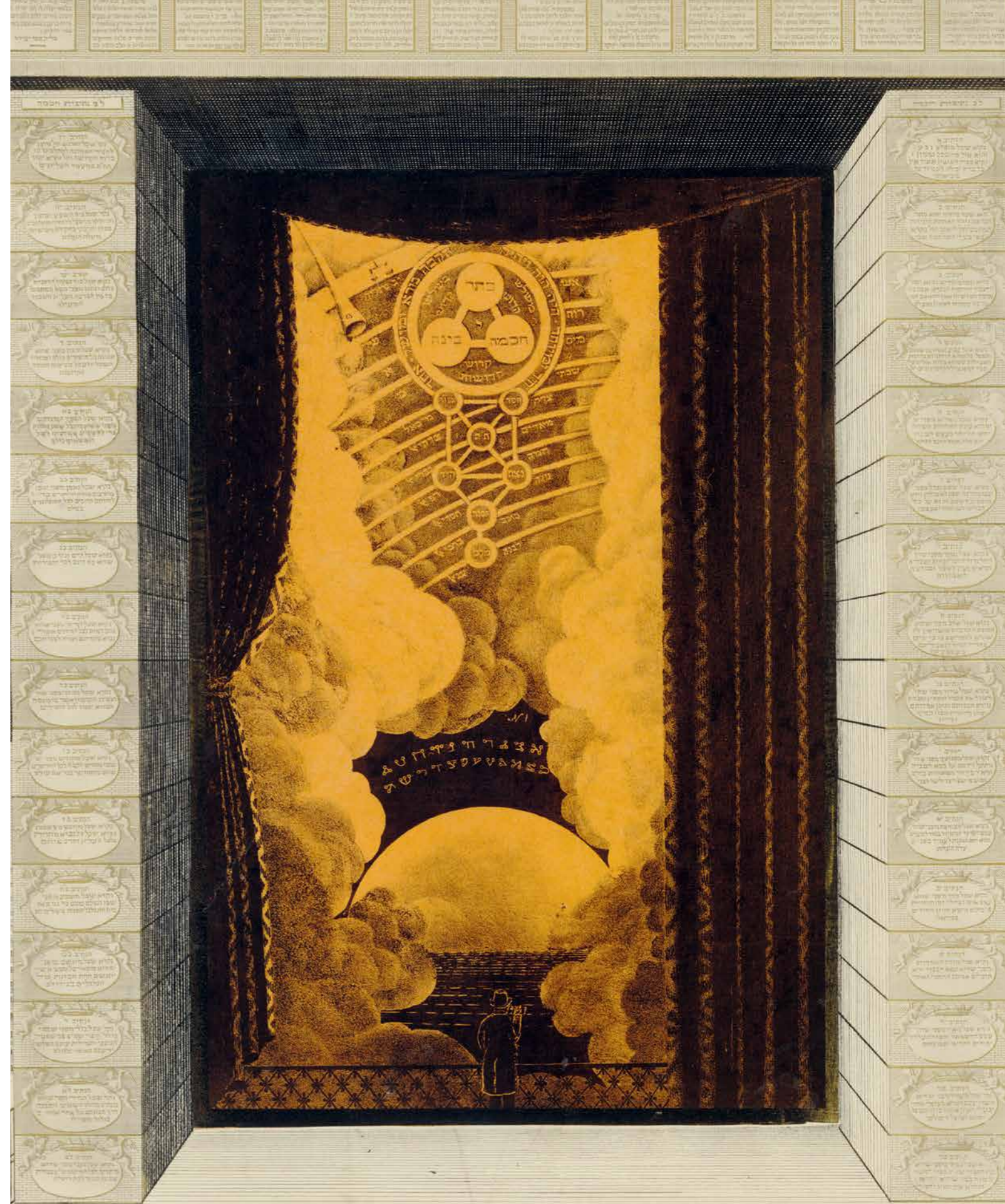


A tokaji születésű Rosenberg Dávid rabbi a júliusi monarchia (1830–1848) Párizsában szerzett magának hírnevet szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiáival. A rabbi életútja, kabbalista világgépe, haladó polgári eszméi, szabadkőműves karrierje, litográfusi működése és mindenekelőtt szabadkőműves-kabbalisztikus műalkotásai – melyek szabadkőműves és kabbalisztikus zsánerek és szimbólumok ötvözetei – több szempontból is figyelemre méltók. Az cikksorozat első részében a kabbalista Rosenberget mutatjuk be.

# Rosenberg Dávid. Egy tokaji születésű párizsi rabbi szabadkőműves- kabbalisztikus litográfiái 1. rész

Lánchidi Péter

David Rosenberg: *Aperçu de l'origine du culte hébraïque* (Áttekintés a héber kultusz eredetéről), 1841 (héber időszámítás szerint 5601), a teremtést ábrázoló részlet, litográfia, 1065 × 660 mm, Archives nationales, Párizs



Rosenberg Dávid 1793-ban született Tokajban – legalábbis minden dokumentumban Tokajt tüntette fel születési helyeként, ugyanakkor a család nagy valószínűséggel erdőbényei volt. 1812 körül hagyta el Magyarországot, s több mint tíz évig Németföldön szolgált rabbiként kisebb zsidó közösségekben. A legfontosabb állomás ezek között Oldenburg volt, egy Hamburghoz közeli nagyhercegség, ahol 1817 és 1827 között működött „mindenes rabbiként”, azaz a közösség spirituális vezetői munkaköre mellett sakter (zsidó mészáros, aki a kóservágást végzi), szofer (a Tóra és egyéb szent szövegek másolója – fennmaradt egy általa az oldenburgi hercegnek ajándékba készített Eszter-tekercs) és tanító is volt. Oldenburgban tanulta ki a litográfia mesterségét a helyi nyomdában. A litográfia (vagy könyvnyomtatás) a 19. század legfontosabb nyomdászati technikája volt, ami forradalmasította a sokszorosítást, abban az értelemben, hogy lényegesen egyszerűbbé és olcsóbbá tette az eljárást. Szemben a magasnyomású fametszettel és a mélynyomású rézmetszettel, a litográfia síknyomású technika, ahol kémiai eljárásokkal különítik el egymástól a nyomó- és nemnyomó felületeket. A technikát viszonylag korán, az 1820-as évek elején hozta el Oldenburgba a technikát kifejlesztő Alois Senefelder (1771–1834) testvére. Rosenberg a könyvnyomtatás mellett rajzot is oktatott gyerekeknek, iskolákban és magánháznál egyaránt.



David Rosenberg: *Eszter-tekercs*, 1822, Landesbibliothek Oldenburg

Rosenberg Dávid. Egy tokaji születésű párizsi rabbi szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiái, 1. rész



Philippe de Champaigne: *Mózes a kőtáblákkal*, 1648, olaj, vászon, 915 × 745 mm, The State Hermitage Museum, Szentpétervár

A zsidó közösséggel és a nagyhercegség hivatalnokaival kialakuló konfliktusai, többek között a megélhetését alig fedező fizetése, valamint reformtörekvéseinek megghiúsítása miatt 1827-ben lemondott posztjáról, és Németalföldre távozott. Groningenben lépett be a szabadkőműves rendbe, majd néhány Amszterdamban és Brüsszelben eltöltött év után 1830 nyarán telepedett le Párizsban, méghozzá pont pár héttel a júliusi forradalom kitörése előtt, amelyből – sebesüléseket szenvedve – hősiesen kivette a részét, sőt csatlakozott a Nemzeti Gárdához is. Matematikát és földrajzot tanult, majd sikerült elhelyezkednie a Királyi Könyvtár metszet- és térképtár részlegén, ahol régi térképeket másolt és változatos kalligrafikus munkákat végzett. Eközben egyre szaporodó szabadkőműves és szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiáit árulta különböző szabadkőműves páholyokban, valamint tagja lett több fontos páholyoknak, ahol komoly pozíciókat töltött be – olyannyira, hogy egy alkalommal diplomáciai megbízatással Londonba is elküldték. Az utolsó információ is Londonból maradt fenn róla 1845-ből, ami



David Rosenberg: *Mózes a kőtáblákkal*, 1823–1827 körül, litográfia, 520 × 410 mm, Joods Museum, Amszterdam

szerint visszatért Magyarországra a családjához; hogy mikor és hol halt meg, sajnos (egyelőre) nem tudni. Életútjának különböző állomásaihoz érdemes lesz majd visszanyarodni, amikor életének és műveinek kabbalisztikus, szabadkőműves és művészi aspektusairól lesz szó. Rosenberg tehát szabadkőműves és szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiáit árulta Párizsban, készített azonban olyan műalkotásokat is, amiknek témája a judaizmus vagy akár a kabbala. Ilyen, tisztán a zsidósághoz kapcsolódó műve például az egyik legelső, még Oldenburgban litografált alkotása. Ez Philippe de Champaigne (1602–1674) híres, *Mózes a kőtáblákkal* című 1648-as festményének metszetváltozata alapján készülhetett. Érdekessége ennek az Amszterdamban található, egy példányban fennmaradt Rosenberg-műnek, hogy tudtommal ez az első olyan változata Champaigne Mózesének, amelyen a Tízparancsolat héberül szerepel. A mű azóta számtalanszor reprodukált héber verziójával találkozhatunk például az 1897-ben kiadott *Klasszikus Arany Bibliában*, mely Magyarországon az első, színes ké-

pekkel illusztrált bibliakiadás volt. A Párizsba érkezését követő években Rosenberg több almanachot is kiadott, amelyekben párhuzamosan szerepel a zsidó és a gregorián naptár. Továbbá egy amerikai gyűjteményben fennmaradt egy, a zsidó újév és Jom Kippur között mondott bűnbánó, bocsánatkérő imát, az ún. szlichotot tartalmazó litográfiája, az *אל מלך* ([El Melech] Isten király). Zsidó témájú művei közül tudunk még egy Áron főpapot ábrázoló litográfiáról, de mindezidáig sajnos nem került elő nyomat belőle. De a legizgalmasabb ezen művei közül az *Aperçu de l'origine du culte hébraïque (Áttekintés a héber kultusz eredetéről)* című, 1841-ben készített hatalmas (1065 × 660 mm) litográfiája, amely nemcsak a zsidó vallásgyakorlat, történet és szokások széles körű vizuális bemutatása, de egyúttal Rosenberg kabbalisztikus világképének foglalata is.



David Rosenberg: *אל מלך* [El Melech], 1840-es évek eleje, 697 × 114 mm, The Jewish Theological Seminary Library, New York

Rosenberg Dávid. Egy tokaji születésű párizsi rabbi szabadkőműves-kabbalisztikus litográfiái, 1. rész

## Kabbala

Helyénvaló itt pár bevezető gondolat a kabbaláról. A *kabbala* szó három mássalhangzós gyökéből (ק-ב-ל; K-B-L) képzett ige jelentése átvesz, kap, elfogad (de modern használatban a kabbala pénztári blokkot vagy szállodai recepciót is jelent). Általában – pontatlanul – tradíciónak, hagyománynak szokták fordítani. A kabbala tulajdonképpen középkori zsidó bölcselet, de ez így igen tág meghatározás. Meglehetősen nehéz ennél pontosabban definiálni, ugyanis számtalan tant, iskolát, irányzatot jelöl, melyek időben és földrajzilag is távol esnek egymástól. A kabbalisták szerint a kabbala ősi tudomány: Mózes vagy Ábrahám, netán Ádám és Éva, sőt akár egyenesen a teremtés óta létezik. A jelenlegi tudományos konszenzus szerint a kabbala a 12. századi dél-franciaországi Provence-ban és

a spanyolországi Katalóniában jelenik meg. Spanyolországban születik meg a kabbala főműve is, a *Zohár* (a *Ragyogás Könyve*). A ténylegesen több mű kompilációjából álló, arámi nyelven írt könyv központi figurája a 2. században élt rabbi, Simon bár Jocháj – a *Zohár* a rabbi és tanítványai között a Tóráról és annak értelmezéséről folyó eszmecsere tartalmazza. Innen terjed el egész Európában és a Földközi-tenger partvidékén, beleértve a Szentföldet, ahol a 16. századi Cfát (Safed) a „kabbala fővárosa” lesz. Itt tanított a kabbala egyik legnagyobb hatású gondolkodója, Jicchák Luria (1534–1572). A 17–18. századra integráns részét képezi az európai zsidóság meghatározó szegmenseinek, átszöveve a rituáléikat és egész gondolatvilágukat. A 18. században a mai Ukrajna területéről induló haszidizmus (a *haszid* szó jelentése: jámbor) egész eszme- és fogalomvilágát



David Rosenberg: *אל מלך* [El Melech], 1840-es évek eleje, 697 × 114 mm, The Jewish Theological Seminary Library, New York

áthatja a kabbala. Igen hamar sokféle irányzata alakult ki egymással vitában álló karizmatikus vezetőkkel (ők a csodatévő rebbék, akiknek természetfeletti ereje van). Ennek ellenére a *Zohár* és a luriánus kabbala (Jicchák Luria tanításai) tekintélyét és szentségét mind elismerték. A kabbala lassan egy évezredes történetével kapcsolatban fontos tudni, hogy a 15. századtól a kabbalát keresztények is művelik – és értelmezik (a Bibliához hasonlóan) krisztológiai célokból és módszerekkel. Mindazonáltal annak a mozaikos képnek, amit kabbalának hívunk, vannak széles körben elfogadott jellemzői, fogalmai, doktrínái. Nagy általánosságban a kabbala az isteni szférára és az ember azzal való kapcsolatára vonatkozó különböző tanokat és praktikákat jelöli, beletartozik az isteni világ struktúrája, a kapcsolat és dinamika az egyes részei között, az emberi test és lélek mibenléte, az isteni szféra befolyásolása, az úgynevezett szefirák, a profetikus kabbala, kapcsolat angyalokkal, szellemekkel, párhuzam a szefirák és az emberi test, valamint az isteni és az emberi szférák között, azaz a makro- és mikrokozmosz kapcsolata, a gonosz eredete, a reinkarnáció stb. A kabbalista alapvetően a Tóra szövegét értelmezi – többek között számszimbolika segítségével –, kommentárokat fűz hozzá, és így próbál meg tudni valamit az isteni világról, beleértve ebbe a teremtés előtti és a Biblián kívüli Istent is. Tehát a meg nem nyilvánulóról kíván meg tudni valamit.

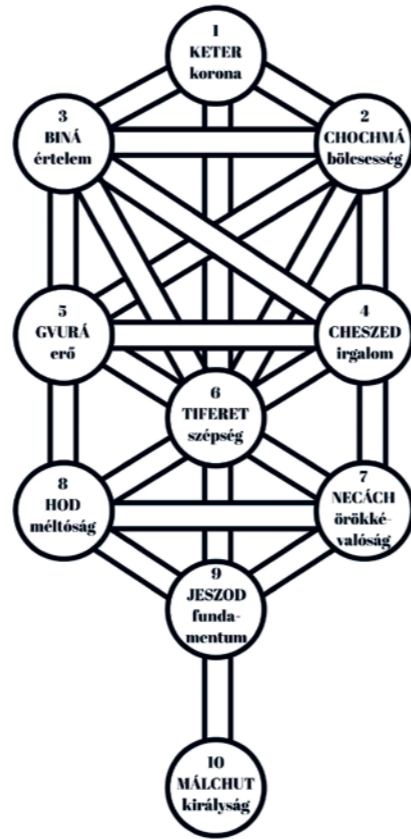
#### A szefirák és a kabbalisztikus fa

A szefirák az Isten tíz attribútuma, karaktere; az isteni emanáció, kiáradás fokozatai, a reveláció formái, az isteni akarat kifejeződése. Sokféle névvel és szimbólummal írják le a szefirákat – neveik többnyire a Bibliában Istennel kapcsolatos

jelzőkből erednek. A felső három: Keter (korona), Chochmá (bölcesség), Biná (értelem); az alsó hét: Cheszed (irgalom), Gvurá (erő), Tiferet (szépség), Necách (örökkévalóság), Hod (méltóság), Jeszod (fundamentum) és Málchut (királyság). Ez utóbbit nevezik Sechinának is – a Sechina az isteni jelenlét, és női alakban szokták volt ábrázolni.

A szefira szó gyöke (ק-פ-ח; SZ-F-R) által kijelölt jelentésmező felöleli egyrészt a számot és a számolást, másrészt viszont ebből képzett szavak az elmesél, a történet, a könyv és az írások is. A szó először a *Szefer Jecirában*, a Teremtés (pontosabban Alkotás) Könyvében jelenik meg, s bár szövegbeli pontos jelentését nem tudjuk, ezek a jelentéstartományok elég jól kitapinthatók. Ez a legújabb kutatások szerint hozzávetőlegesen a 8. század környékén keletkezett kozmogóniai könyv ugyanis azt meséli el, hogy Isten hogyan teremtette a világot számok és betűk kombinálása révén. Tehát ebben a teremtési kézikönyvben jelenik meg először a szefira, amiből tíz van, és itt még Isten szellemét (teremtő lehetét), a levegőt, a vizet, a tüzet, valamint a három dimenzió hat irányát jelöli. Fontos párhuzam továbbá, hogy a bibliai Teremtés könyvében is fontos a tízes szám, ugyanis tízszer szerepel az „és mondta Isten” fordulat. A szefirákhoz társuló betűk a héber ábécé huszonnégy betűje, amelyeket a *Szefer Jecirá* három csoportra oszt: három úgynevezett anyabetűre (alef, mem és sin), hét kettősbetűre és tizenkét egyszerű betűre. A tíz szefirát és a huszonnégy betűt együtt nevezi a *Szefer Jecirá* a bölcesség harminckét csodálatos útjának.

A *Szefer Jecirá* nem kabbalista mű, minthogy kabbaláról a 12. század előtt nem beszélhetünk, de nagyon nagy hatással volt a kabbalára, így a kabbalát ősi hagyománynak tartó kabbalisták ezt a művet is kabba-



Szeferotikus fa

lista műnek tekintették. A *Szefer Jecirá* valójában nemcsak a kabbalára, de a kozmológiai, asztrológiai és mágikus hagyományokra is maradandó hatást gyakorolt. Ennek szemléletes példája a *Szefer Ráziel háMálách* (Ráziel angyal könyve), egy vegyes tartalmú mű, amely nyomtatásban először csak 1701-ben jelent meg Amszterdamban. A mű, amelyet – saját állítása szerint – Ráziel angyal nyilatkoztatott ki Ádámnak, amellel, hogy a *Szefer Jecirára* támaszkodik, tartalmaz ősi zsidó misztikus szövegeket, asztromágikus ábrákat, istenneveket (mint például a tetragrammaton, a négybetűs istennév vagy Isten hetvenkét neve), angelológiát, amuletteket stb. Rosenberg is számtalanszor hivatkozik erre a műre.



David Rosenberg: *Aperçu de l'origine du culte hébraïque*, Archives nationales, Párizs

Visszatérve a szefirákra, a 12. században megszülető kabbalában, így annak első művében, a *Báhirban* (jelentése: tiszta, világos), majd a kabbala főművében, a 13. századi *Zohárban* már a kabbalista értelemben jelenik meg a szefira szó, tehát a nagyon változatos módon értelmezett isteni attribútum, fokozat, ami szimbolizálhat mindent, ami a teremtett világunkban tükrözi az isteni szférát (a makrokozmosz és mikrokozmosz kapcsolata) – így például a bolygókat, az elemeket, a fémeket, az égtájakat, a színeket, bibliai helyszíneket és személyeket, maskulin és feminin aspektusokat, de még istenneveket és akár az isteni testet is.

A szefirák bevett vizuális ábrázolási módja az úgynevezett szefirotikus vagy kabbalisztikus fa, amiben a szefirák kiosztása meghatározott. Továbbá az egyes szefirák között vonalakat, ösvényeket látunk: ezeknek a kapcsolatoknak a száma huszonkettő. A szefirák különféleképpen csoportosíthatók, ez további mélyebb összefüggésekre világít rá, valamint a kabbalisták azon meggyőződésére, miszerint a szefiráknak struktúrája van. A csoportosítás függőlegesen, vízszintesen, hármasával és különféle egyéb módokon történhet. Antropomorf megközelítésben Isten testrészeit jelképezik a szefirák. Függőleges felosztás nyomán három oszlopot kapunk, amik Isten férfi és női aspektusait és ezek egyensúlyát jelenítik meg. Vízszintes felosztás szerint a felső három és az alsó hét között meglehetősen éles választóvonal húzódik: a felső három a „kozmosz apák”-at jelöli (s inkább tartoznak a felsőbb világhoz), míg az alsó hét az „apák fiai”-t (ezek pedig inkább a mi világunkhoz állnak közelebb, a teremtés hét napjára is utalva). Az ehhez kapcsolódó egyik metafora szerint a felső három a fa gyökereit jelképezi, míg az alsó hét a fa ágait – azaz ezeknek

a kabbalisztikus fának a gyökerei az égben vannak.

A szefirák sorrendje egyúttal a teremtés folyamatábrájának is felfogható: a sorrend fentről lefelé, illetve jobbról balra értelmezendő. Ez az isteni emanáció tulajdonképpen a létezés nagy láncolata, gigászi hierarchiája: fentről lefelé egyre kevésbé létező szférák egymásutánja, aminek a legalján ott vagyunk mi. S minthogy a szefirotikus fa a teremtés maga, a kinyilatkoztatott világ, így az emanáció forrása ezen kívül van: ez az úgynevezett Ein Sof, ami szó szerint azt jelenti, hogy vég nélkül, azaz végtelen. Ez Isten rejtett, transzcendens és felfoghatatlan aspektusa, az emanáció tulajdonképpen forrása, és a legfelső szefira fölött szokták jelölni.

#### Számszimbolika

A számszimbolikát a kabbalisták nagy előszeretettel használták – ezért is asszociálják gyakran ezeket a módszereket a kabbalával –, azonban a numerológia és annak módszerei a kabbalát sok évszázaddal megelőző hagyomány. A héberben (eredetileg) nincsenek külön számjegyek, hanem a betűknek van számértéke: az álef 1, a bet 2, a gimel 3 és így tovább. Innen már az is érthető, hogy a szefira szó gyökének jelentésmezője miért öleli föl a betűk mellett a számok világát is. A legismertebb számtudományi módszer a gematria. Tehát minthogy a héberben a betűknek számértéke van, minden szónak, sőt minden mondatnak is meghatározható a számértéke. Egy kabbalista számára a Tóra szövegében található számszerű egyezések mélyebb összefüggésekre világítanak rá. A gematria mellett még egyéb hermeneutikai módszerek is vannak, mint például a notarikon (szavak betűszóként értelmezése) és a tmurá (betűk felcserélése a szavakon belül).

#### A kereszténység és a kabbala

A keresztény kabbala a reneszánsz humanistákkal kezdődik. Az ősi bölcsesség megismerése iránti vágyuk antik szövegek gyűjtésére és fordítására ösztökelte őket, s így kabbalista szövegek is a látókörükbe kerültek – ezeket kezdetben zsidók és kitért zsidók fordították, később pedig már keresztény hebraisták is. Első helyen Pico della Mirandola grófot (1463–1494) kell említeni, aki híres-hírheft kilencszáz tézisének egyikében merészen nem kevesebbet állított, mint hogy semmilyen tudomány nem tudja jobban bizonyítani Krisztus isteni mivoltát, mint a kabbala és a mágia. Ezeknek a szövegeknek a keresztény olvasata azonban merőben más volt, mint a zsidó értelmezés: a keresztény kabbalisták a bibliaértelmezésből jól ismert behelyettesítő teológia módszerét alkalmazták. Ennek eklatáns példája a hebraista Johannes Reuchlin (1455–1522), az első német keresztény kabbalista, korának meghatározó humanistája. Elmélete szerint az üdvtörténet végső kinyilatkoztatás felé haladó három korszakát – az ősapák korát, a törvény korát (Ótestamentum) és a kegyelem korát (Újtestamentum) – három istennév jelöli: a hárombetűs Sáddáj (יהוה), a négybetűs JHVH (יהוה) és az ötbetűs Jehosua (יהושוע). Reuchlin invenciója volt, hogy a tetragrammatonba beillesztett sin betűvel megalkotta Jézus nevét (amit héberül egyébként nem így írnak). Ráadásul a háromágú sin betű utalás a szentháromságra is.

A kabbalát sokan az ősi bölcsességgel azonosították, így például Athanasius Kircher (1602–1670) is. Az első nyomtatásban megjelent kabbalista szövegeket is keresztények adták ki a 16. század elejétől kezdődően. A legelső a sorban Jozsef ben Abraham Gikatilla (1248–1305) eredetileg 1293-ban megjelent nagyhatású

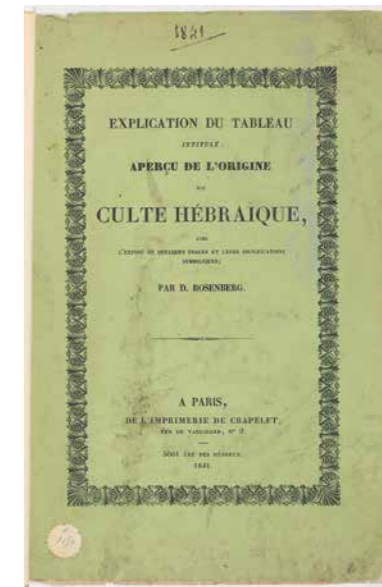
*Sá'arei Orá* (Fény kapui) című műve volt, amely a szefirák részletes magyarázatát tartalmazta – ezt 1516-ban adta ki egy áttért zsidó, Paulus Ricius (1480–1541) latin fordításban *Portae Lucis* címmel.

#### Rosenberg, a kabbalista

Visszatérve Rosenberg kabbalista világgépét összefoglaló *Áttekintés a héber kultusz eredetéről* című litográfiájához, az első kérdés, ami felmerül, hogy mi indította őt arra, hogy megalkossa ezt a művet. Ennek feltárásához kénytelen voltam elmerülni a korabeli zsidó vallási reform körül zajló heves vitákban. A zsidó felvilágosodás, a haszkala (jelentése: oktatás) programja, illetve az emancipáció nem „csupán” a polgári jogok kiterjesztését, a zsidóság szocio-gazdasági körülményeinek javítását, valamint az oktatás és a közösségi intézményrendszer megújítását tűzte célul maga elé, hanem egy általános újjászületést is. Az erről való gondolkodásban a legszélesebb körben használt, rendkívül rugalmas allegória a mag-héj vagy esszencia-forma fogalom pár volt. Míg nagy általánosságban a bibliai erkölcsi normákat (például „szeresd felebarátodat, mint tenmagadat”) azonosították a judaizmus esszenciájával, addig a vallásgyakorlat formáit és a szokásokat a formával. Úgy vélték, ez utóbbi az évszázadok során elnyomások, kirekesztések és külső, idegen hatások következtében eltorzult. A reformpártiak a vallásgyakorlat külsőleges formáit kívánták újragondolni. Az ádáz viták részleteiről bőséges források állnak rendelkezésre: folyóiratok, könyvek, pamfletek, hivatalos dokumentumok, jegyzőkönyvek stb. Olyan szélsőséges ötletek is terítékre kerültek, hogy a sábatot tegyék át vasárnapra, abból a megfontolásból, hogy a zsidó vallásos életrendje jobban idomuljon a többségi

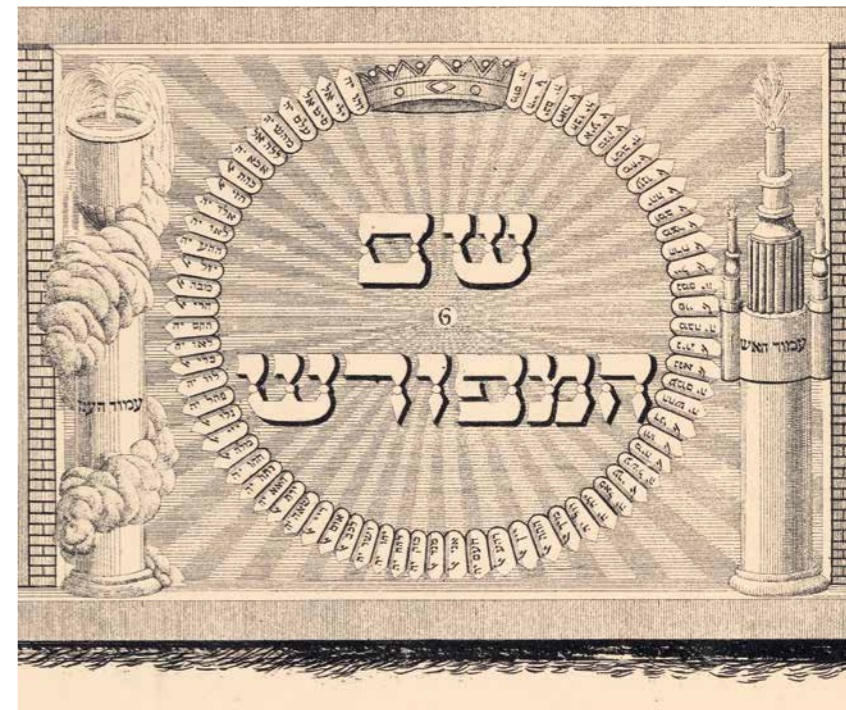
francia társadalom rutinjához, ezzel is zökkenőmentesebbé téve az aszimilációt. Ilyen és ehhez hasonló javaslatok, továbbá szervezeti átalakítások vetődtek fel, melyek folyamánként a laikus vezetés hatalmi helyzetbe került a vallási vezetőkkel szemben; a vita 1840 körül érte el egyik csúcspontját.

Rosenberg litográfiája és az ezt kísérő hetvenoldalas, magyarázatokat tartalmazó könyve, amely 1841-ben jelent meg, tulajdonképpen egy állásfoglalás volt a reformvitában, méghozzá konzervatív állásfoglalás. Szemben a többségi állásponttal, Rosenberg a vallásgyakorlat formáit és a szokásokat tartotta megőrzendőnek (ugyanakkor ez nem jelentette azt, hogy az erkölcsi normákat ne tartotta volna a judaizmus központi, fontos tartalmának). A reformtörekvések okai után kutatva arra a meggyőződésre jutott, hogy azok a tudatlanságban keresendőek: a vallásgyakorlat különböző formáinak igazi létokai és céljai magyarázat

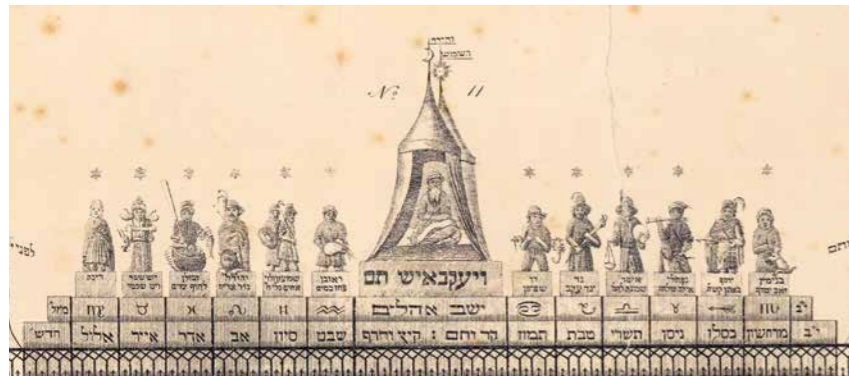


David Rosenberg: *Explication du tableau intitulé : Aperçu de l'origine du culte hébraïque*. L'imprimerie de Crapelet, Párizs, 1841

nélkül maradtak, a vallási vezetők pedig már elfelejtették az ősi, eredeti eszmét. Rosenberg a problémára a felvilágosításban látta a megoldást,



David Rosenberg: *Aperçu de l'origine du culte hébraïque*, a részleten Sem háMeforás, azaz Isten rejtett neve, Archives nationales, Párizs



David Rosenberg: *Aperçu de l'origine du culte hébraïque*, a részleten Jákob és gyermekei, Archives nationales, Párizs

és ebbéli megfontolásból készítette a művét és írt hozzá magyarázatokat. A zsidó vallásgyakorlat formáit és a szokásokat a teremtés óta létezőknek tekintette, a természet tükörképeinek, és ebből következőleg megváltoztathatatlanoknak. Rosenberg kijelentette: aki bármi módon megreformálni szándékozna vallási szokásainkat, elsőként a természetet reformálja meg!

A zsidó vallásgyakorlat formáinak és a szokásoknak a természettel, a kozmológiai renddel fennálló szoros kapcsolatát Rosenberg kabbalisztikus számszimbolika segítségével kívánta bizonyítani. Ez jól átgondolt és didaktikusan felépített struktúrában jelenik meg a litográfián, melynek ikonográfiai programja az organikus világrépre, a makrokozmosz és a mikrokozmosz közötti korrespondenciákra épül. A vallási és kabbalisztikus szimbólumok sokasága mellett szövegekkel, építészeti és díszítőelemekkel, valamint figurákkal és narratív jelenetekkel telezsúfolt műalkotás a Világegyetem Templomának allegorikus reprezentációja.

Legalul olvashatjuk Isten egyik nevét, a Sem háMeforást, s a virágszirmokhoz hasonló elrendezésű hetenkét istennév közepén található, annak mintegy forrásaként, az Ein Szof. Mellette kétoldalt az egyiptomi kivonulás felhő- és tűzoszlopát

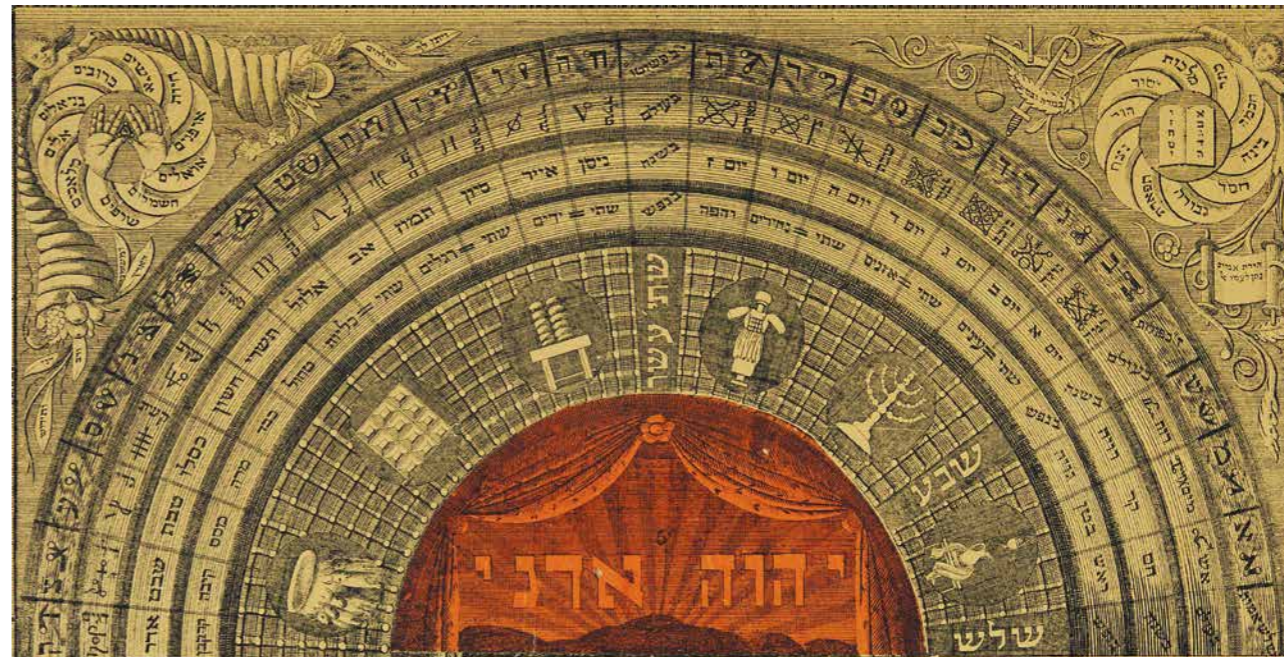
ábrázolja Rosenberg (Exodus 14:19-21; a hetvenkettő hárombetűs istennevet e három szakasz betűinek megadott rend szerinti összekapcsolásával kapjuk meg). A litográfia központi jelenete a teremtést ábrázolja, amint a földgolyóbis kiemelkedik a tohuwabohuból. Fölötte áll a szefirotikus fa, ami mögött (vagy mellett) a hét bolygó és hét angyal nevét, továbbá a zodiákus egy cikelyét láthatjuk. Az építmény galériáján, melyet Jákobnak és gyermekeinek csoportja koronáz, egy, a tetragrammatont és az Ádonái istennevet körbeölelő boltívet látunk, ami tulajdonképpen egy korrespondenciablázat. Ebben feltárul az univerzum isteni rendje: a természet és a judaizmus összefüggései. A félkörív egyes karéjaiban szereplő szimbólumok, betűk és szavak különféleképpen csoportosított kategóriákat jelölnek: a héber ábécé betűit, az elemeket, bolygókat és a zodiákust, a napokat és hónapokat, valamint az emberi test részeit. Az égi és földi szférák közötti harmóniát, a makrokozmosz és mikrokozmosz közötti korrespondenciákat a félkörívet merőlegesen, azokat hármast, hetes és tizenkettes egységekre tagoló felosztás demonstrálja azáltal, hogy ezek a különböző kategóriák közötti számszerű egyezéseket mutatják – például hét kettőzve ejtendő mássalhangzó, hét bolygó, hét nap

és az emberi test hét nyílása (szem, fül, orr és száj). Ezekhez az ívekhez járul még egy további, amiben a Jeruzsálemi Templom ezen számokkal korreláló kegytárgyai láthatók: például a menóra (hétágú gyertyatartó), a főpapi mellűz (a tizenkét törzset jelképező tizenkét drágakövel) és a szent kenyerek asztala (tizenkét kenyérrel). A műalkotáson ezenfelül számos narratív jelenet és egyéb ábrázolást találunk, melyek bibliai történeteket, ünnepeket, közösségi és családi eseményeket, valamint vallásgyakorlással kapcsolatos tárgyakat ábrázolnak, úgymint Ézsau és Jákob történetét, a széder estét, szukkotot, esküvőt, imaszíjat, imakendőt szemlélőrojtalt és így tovább.

Tehát látható, hogy vizuálisan hogyan reprezentálja Rosenberg a zsidó vallás és hagyományok, valamint a természet jelenségei közötti kapcsolatot kabbalisztikus számszimbolika segítségével, avégett, hogy a judaizmust a természeti törvények lenyomataként láttassa. A kabbala különböző szövegeire nem csupán a magyarázatokban utal, illetve idéz belőlük, de a litográfián is megjelenik igen prominens módon maga a *Szefer Jecirá*; a teremtés jelenete és a korrespondenciablázat közötti összekötő gerenda kazettáiban Rosenberg a *Teremtés/Alkotás Könyvének* teljes szövegét beírta. Az a számszimbolika ugyanis, amire támaszkodik, a *Szefer Jecirá* számszimbolikája.

#### Tokaj–Párizs

Két további kérdés kívánczok ide: egyrészt, hogy honnan hozhatta Rosenberg a kabbalista és ortodox hagyományokat, gondolatokat, másrészt pedig, hogy milyen volt az *Áttekintés a héber kultusz eredetéről* című művének fogadtatása. Az első kérdést illetően közvetlen írott források hiányában pusztán



David Rosenberg: *Aperçu de l'origine du culte hébraïque*, részlet a korrespondenciákkal, Archives nationales, Párizs

spekulációkba bocsátkozhatunk. A kérdésre valószínű válaszokat adhat annak vizsgálata, hogy milyen közegben nőtt fel ő maga. Emlékeztetőül: 1812-ben, tizenkilenc éves korában hagyta el Magyarországot, tehát azt kell szemügyre venni, hogy a 18–19. század fordulójának tokaj-hegyaljai zsidóságról, illetve tágabban a magyarországi zsidóságról ilyen szempontból mit tudunk. E témában szerencsére van rendelkezésre álló szakirodalom.

A két legfontosabb, Rosenberg gondolkodását potenciálisan meghatározó tényező a haszidizmus és az ortodoxia. Tokaj-Hegyalja volt a magyarországi haszidizmus bölcsője, két legjelentősebb alakja a kállai és az újhelyi rabbi. A nagykállói Taub Jicchák Eizik (1751–1821) nevéhez fűződik a „Szól a kakas már...” kezdetű népdal zsidó változata, a mind a mai napig zarándokhely Sátoraljaúj hely híres csodarabbija pedig Mózes ben Cvi Teitelbaum (1759–1841) volt, aki démonok, betegségek és egyéb

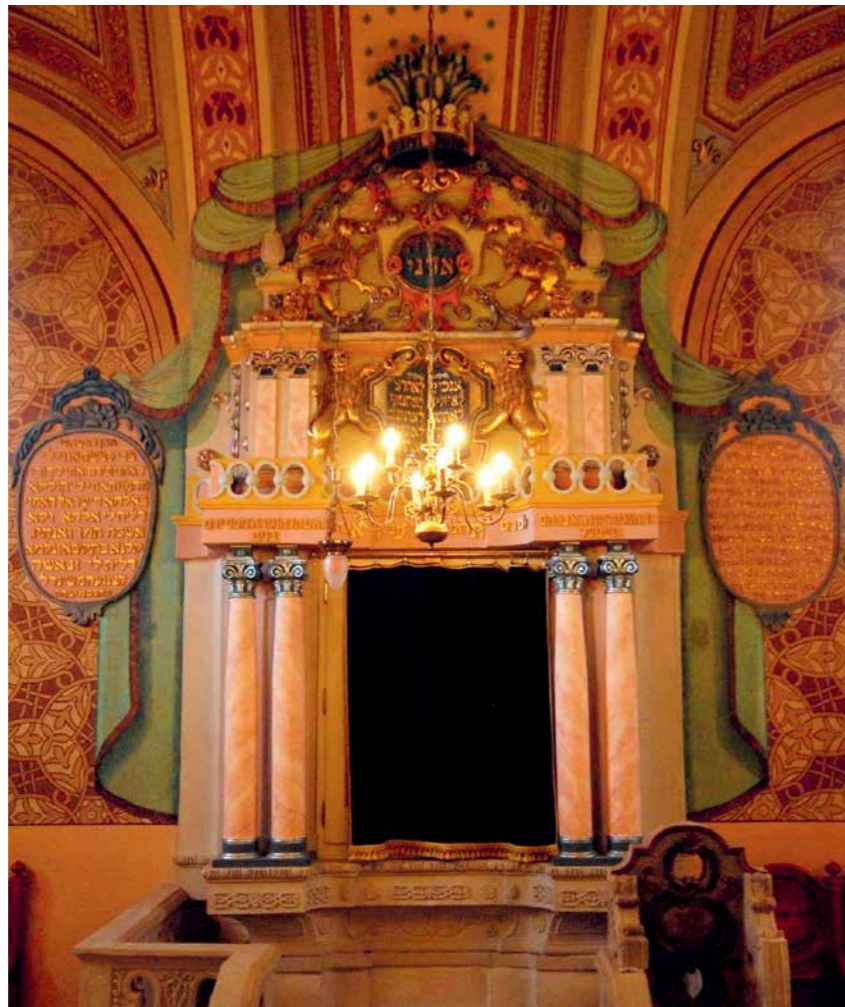
szerecsétlenségek ellen védő amuletteket készített – a legenda szerint a gyermek Kossuthot is megáldotta. A kabbala tokaj-hegyaljai jelenlétének ékes bizonyítéka a mádi zsinagóga tóraszekrénye melletti falon látható *Zohár*-idézet.

Rosenberg hozzávetőlegesen 1806 és 1810 között járhatott jesivába, azaz talmudiskolába (a jesiva jelentése: ülés). A nagykállói jesivát Taub a 18. század végén alapította, Teitelbaum a sajátját pedig 1808-ban. De Rosenberg akár járhatott a híres Pressburgi Jesivába is, amit a pozsonyi Chátám Szofer (1763–1839), a reformellenes modern ortodoxia egyik meghatározó alakja alapított, akinek gyakorta idézett mondása, hogy „minden új tilos a Tóra szerint”. Az 1806-ban induló Pressburgi Jesiva hamar Közép-Európa legbefolyásosabb jesivája lett; 1809-ben már százötven növendéke volt. Tehát láthatjuk, hogy Rosenberg mind a kabbalát, mind pedig az ortodox nézeteket hozhatta hazájából.

Ami Rosenberg művének párizsi fogadtatását illeti, már van mire támaszkodnunk: fennmaradtak kézzelfogható levéltári és egyéb források. Korabeli jegyzőkönyvekből és más levéltári anyagokból kiderül, hogy a párizsi főrabbi személyesen is megvizsgálta Rosenberg művét, és úgy nyilatkozott, hogy bár annak kabbalisztikus tartalma nem mindenki számára hozzáférhető (azaz érthető), racionális magyarázatokat ad arra, hogy a „mózesi kultusz” különböző szertartásai és előírásai hogyan vezethetők le a természeti törvényekből, s mint ilyen, jó vallási és erkölcsi útmutatóul szolgálhat, ezért írásban támogatásáról biztosította. Ugyanakkor a reformvitával foglalkozó zsidó sajtóban pár hirdetést leszámítva visszhangtalan maradt a mű. Ennek okát abban kell keresni, hogy a korabeli diskurzus ekkorra már nagymértékben a szárnyait bontogató modern tudományosság égisze alatt zajlott. A Moses Mendelssohn (1729–1786) nevével fémjelzett

haszkala nyomdokain haladva megjelent a Wissenschaft des Judentums, a zsidóság tudományos kutatása. Az egyetemet végzett, egyre inkább filológiai és szövegkritikai módszerekkel dolgozó új generáció vallástörténeti kérdésekben már nem volt fogékony a kabbalisztikus eszmefuttatásokra. Ironikus módon a francia tudományos kabbalakutatás kezdeteit kijelölő egyik első jelentős publikáció is pont 1841-ben jelent meg Adolphe Franck (1810–1893) tollából.

Rosenberg, aki megbízást kapott a Királyi Könyvtár héber nyelvű könyveinek katalogizálására is, bizonyára tudomással bírt Franck előadásairól és publikációiról. Továbbá, mint már említettem, Párizsba érkezése után Rosenberg matematikát és földrajzot is tanult. Éppen ezért nem lehet véletlen, hogy a litográfiához írt magyarázataiban elhatárolódik a sarlatánoktól, továbbá igyekszik a kabbalát elhelyezni a modern tudományok rendszerében. Kijelenti, ahhoz, hogy eljuthassunk az igazsághoz, a vizsgálódásainknak az emberen túl a földre (beleértve annak alkotóelemeit) és az atmoszférára is ki kell terjednie. Amikor felemeljük a tekintetünket – írja Rosenberg –, megpillantjuk az atmoszférát, a csillagokat és a bolygókat. Ezek a roppant és légies síkságok tele vannak lakókkal: jó és gonosz lényekkel, akiket angyal néven ismerünk. A kabbalisták általánosan elfogadott véleménye szerint – szögezi le Rosenberg – a levegőget az emberi érzékszervekkel nem érzékelhető lények népesítik be, s ezen lények vizsgálatának tudománya a kabbala, míg az anyagi formát öltő testek tanulmányozása a kémia tudományára tartozik. Rosenberg ezen megállapítása kiválóan illeszkedik a kora újkori és újkori keresztény kabbalisták azon elgondolásába, miszerint a kabbala tudománya az angyalmágiával és



A mádi zsinagóga tóraszekrénye mellett látható Zohár-idézet, fotó: Lánchidi Péter

a levegőt benépesítő elementáris szellemekkel (franciául: génie) foglalkozik. Ilyen, már az ókori zsidó hagyományban megjelenő szellemek szerepelnek is az *Áttekintés a héber kultusz eredetéről* litográfián: a jecer hára és a jecer hárov az embert rosszra csábító, illetve jóra buzdító angyalok, tulajdonképpen az ember rossz és jó ösztönei. Ez többek között arra a tényre is rávilágít, hogy Rosenberg a keresztény kabbala műveit is használta forrásgyanánt – olyannyira, hogy még a *Szefer Jecirá* egyes szöveghelyeit is egy keresztény kabbalista művéből

idézi: Johann Stephan Rittangel (latinizált névvel Rittangelius; 1606–1652) 1642-ben, Amszterdamban kiadott fordítását használva. Ezzel persze nem volt egyedül – még Franck is gyakorta támaszkodott másodlagos, latin vagy francia nyelvű forrásokra. Visszatérve a litográfia fogadtatására: bár az nem keltett nagy visszhangot a reformvita tudományos résztvevői körében, annál élénkebb érdeklődéssel fordultak felé a szabadkőművesek.

(Folytatása következik.)

Békéscsaba, Gyula, Csongrád, Salgótarján,  
Győr, Veszprém, Szolnok, Kaposvár,  
Kecskemét, Mohács, Sátoraljaújhely,  
Szeged, Szombathely, Miskolc

**múzeumcafé**  
**104**



vidék  
genius loci

A MúzeumCafé 104. számát  
keresse a múzeumshopokban  
és a muzeumshop.com webáruházban!

**PHANTOM VISION**

LAM BUDAPEST

Ismerd meg a fényművészet legjelentősebb alkotóit Budapest leglátogatottabb kortárs múzeumában!

**ÚJ KIÁLLÍTÁS**

NYITVA: 2025. JÚNIUS 29. LAM.XYZ HOLD UTCA 13.

# Azok a weimari istenek

P. Szűcs Julianna

**Florian Illies: Szerelem a gyűlölet korában.**

*Egy érzelem krónikája 1929–1939.* Fordította: Fodor Zsuzsa. Budapest, Park Könyvkiadó, 2023, 416 oldal, 5999 forint



„1929-ben már senki sem remél semmit a jövőtől. És senki nem akarja, hogy emlékeztessék a múltra. Ezért van az, hogy mindenki gátlástalanul a jelennek él.” Florian Illies könyvének elején így foglalja össze a nemcsak egyetlen évet, hanem egy egész évtized szereplőgárdájának lelkét, jellemét, idegrendszerét is meghatározó hangulatot.

A nyitókép: a nagy világválság (és minden, ami az „előtte” címszó alá sorolható). A zárókép: a második világháború kitörése (és minden, ami az „utána” fejezetből kiolvasható). Mi más lehetne tehát a tárgyalás epicentruma, mint Hitler hatalomra jutása? (Azaz „1933”, csak így, lapidáris egyszerűséggel a póre dátummal jelölve a kötet majd egyharmadát). A szereplők száma szinte annyi, mint Dante *Poklában*. Gyarlóságaik száma nemkülönben. Foglalkozásaikra nézve a csoport már inkább homogén. Írók és képzőművészek, színészek és rendezők. Mutatóba akad közöttük ugyan egy-egy politikus, néhány sportoló és pár selyemfiú vagy selyemleány, de a bugyorlakók alapkaraktérét nem ők határozzák meg. Az inferno főbérői leginkább az úgynevezett szabad értelmiségiek. Azok, akik általában nem bérből és fizetésből élnek, rendszerint nem tartoznak a régi arisztokráciához, gyakorlatilag nem szenvednek az osztálytársadalom igazságtalanságaitól, és akkor, amikor beúsznak az olvasó látómezéjébe, már elég híresek. Túl vannak az első sikerszérián és a sokadik abortuszon.

E különös infernónak az a szexepilje, hogy nincs benne semmi kitaláció. A főszöveg után tizenhét sűrűn szedett oldalon sorakozik egy forrásválogatás, abban benne van minden, ami a kiszemelt hősről – vagy inkább áldozatokról – elvileg tudható. Csupa tény, tény, tény. A források között vannak tudományos monográfiák és kis színes esti olvasmányok, önvallomások és kiállítási katalógusok. Mindez el is várható a szerzőtől, aki művészettörténészként és újságíróként Oxfordban és Frankfurtban mindent megtanult e két mesterség magasszintű fogásairól. Ő is túl van már az első világsikerén: 1913 című bestsellere hasonló technikával járta körül a boldog békeidők utolsó évét.<sup>1</sup>

„A hangulat olyan, mint egy szelet szikkadt rozskenyér.” Érdemes szálára szedni ezt a – történetesen Walter Benjamin író-filozófus élethelyzetéből – kiragadott mondatot, hogy a könyv korlátai és erényei megvilágosodjanak. Azaz nincs szó itt az Angelus Novus értékeiről, a Frankfurter Iskola jelentőségéről, de még a Baudelaire iránti rajongásról sem. Azaz a híresség – másutt, másoknál a celebség – mineműségéről. Ellenben felvillan valami más, valami okadatolhatatlan dolog: egy ágyjelenet nyomában keletkezett tehetetlen és melankolikus érzés, a posztkoitalis diszfória, amely ott lebeg a szerelmi háromszög két sarkát alkotó pár, Benjamin és Asja Lācis kommunista lett aktivista fölött. Ha csak ennyi lenne, az nem lenne több, mint

bulvártéma. „Antibulvárrá”, „posztbulvárrá”, „transzbulvárrá” a rozskenyér ikonjától válik. Attól a lehetőfinom írói hasonlattól, amelynek íze, színe, szaga kifejezheti azt is, amit kifejezni a leggonoszabb lábjegyzet sem tud.

És még néhány szimbólummá magasodó allegória a tényfolyam lapjairól. Victor Klemperer író, esszéista – aki az utókor számára megírta a megkerülhetetlen *A Harmadik Birodalom nyelve* című kultkönyvet – nemcsak attól szorong, hogy állástalan, hogy zsidó, hogy kényszerből új lakhelyet kell keresnie, hanem hogy nagyon sok pénzért hiába vásárolt harmóniumot imádott zenész feleségének, az asszony a hangszert mégis „csukva hagyja. Elnémult.” Az új tárgyiasság főmestere, Otto Dix 1933-ban a gyűlölet hullámai előtt a száz Drezdából a Svájc-közelel délnémet Randeggbe menekül. „Hegau gyönyörű, dombos vidékére... Már nem háborút fest. Nem főbűnöket. Nem embereket. Hanem elvarázsolt völgyeket és szelíd hegyeket... Otto Dix a tájba emigrál.”

A szikkadt rozskenyér, a néma harmónium, az embertől elhagyott fenyőerdő nem más, mint a válságból válságba bucskázó, az idegösszeomlás szélén egyensúlyozó és az egzisztenciális vagy fizikai megsemmisülés kísértetétől rettegő entellektüel csoport létmódját kifejező toposzcsokor. Annak az ahaélménynek tárgyiassult bizonyítéka, amelyet a történész Golo Mann, Thomas Mann harmadik gyermeke érez, midőn az egész család a müncheni otthon és a Kur-félszigeti nyaraló helyett immár Zürichet választja, persze nem örömeiben. „Minél több emigránssal ismerkedem meg – írja a naplójába –, annál jobban megértem vereségünket.”

E mutatós allegóriák, úgy is mint írói lelemények, arra való, hogy pergően olvashatóvá tegyék „a központ által” kárhözatra ítélt társaság

különös sorsalakulását. A megjelenített életvitelbe pedig alig vagy egyáltalán nem fér bele annak az *alkotói szférának* az ábrázolása, amely miatt legtöbbjük egyáltalán bekerülhetett ebbe a kollektív biográfiába. Ismeretes, hogy a könyvben többször felbukkanó Lion Feuchtwanger az adott tízévnnyi korszakban írta *A római zsidót* és *A zsidó háborút*, Franz Werfel *A Musza Dag negyven napját*, Sartre *Az ego transzcendenciáját*, Max Beckmann ekkortájt festi *A párizsi társaságot*, Max Ernst *A házitűzhely angyalát* és Dalí *A polgárháború előérzetét*, de ezek a főművek valahogy említetlenek maradnak. Helyettük egy pillanatra viszont felvillan Marta Feuchtwanger nyitott házat és nyitott házasságot preferáló stílusa, az akkori Frau Werfel, azaz Alma Mahler hisztérikus szalon-antiszemizmusa, Simone de Beauvoir fájdalmasan jogos féltékenysége Sartre miatt, Gottfried Benn proletárundora Beckmann láttán, Meret Oppenheim sikeres kacérkodása Max Ernst körül és mindent überelve a nagy múzsa, azaz Gala Éluard misztikus diadala Dalí fölött.

Ha a művek mégis megjelennek, mert olykor megkerülhetetlenek, ebben a közegben csupán olyan kellékek, mint Hamlet kezében szegény Yorrick koponyája. Itt, ebben az összefüggésben tehát hiába világirodalmi tett *Az éj szelíd trónján*, ha Zelda neurozisének története többet árul el Scott Fitzgerald monumentális magángondjáról, mint ami egy asztráltestű regénybe beleférhet. Valamint a művészettörténetben más erények miatt tisztelik a *Guernicát*, de itt azért van említve, mert Dora Maar lehengerlő hatása e mű után vált Picasso életművében letagadhatatlanná.

Voyeur jutalomjáték lenne Illies munkája? Részleteiben igen. Egészében mégsem. Eszembe jut régi barátom mondása. Egy kertitörpe: giccs. Hét kertitörpe: giccs. Ezeregy kertitörpe:

már stílus. E fölturbózott számoság miatt érdemel bocsánatot ez az első pillantásra léha, második átnézésre lektürszerű, tüzetesebb olvasás után azonban szomorú, korfeszítő, ráadásul mai áthallásokat sem nélkülöző könyv.

Ha e könyvbéli táj fölé géppel szállna az ember, nem látna mást, mint összegabalyodott végtagokat, gyűrött lepedőket, örömtől-bánattól ontott könnyeket és szerelmet bolondulásig. Az ágyak mellett látni még üvegeket (sokat), gyógyszereket (garmadával), zsillettpengéket (véresen) és persze (már akkor) néhány elhajigált injekciós tűt. A sarokban hever még kártya, rulett és pár fedezetlen csekk. Összességében olyan emberekből álló, tekergő, vonagló, közben pedig kéjvágyó, kalandot kereső részekből gyúrt massa körvonalazódik, amelyet egy láthatatlan kéz addig-addig szorít, míg néhányuk kicsusszan a vasmarokból és megmenekül (Marlene Dietrich, Thomas Mann, Konrad Adenauer), legtöbbjük mégis alétan hanyatlik bele a nagy üstbe (élükön: Leni Riefenstahl, Sztálin, Göbbels, Heidegger, Gottfried Benn – de a szegény szerencsétlen von Stauffenberg báró sem ússza meg).

Ebben a nagy képben nem a részletek a fontosak. A részletek ugyanis benne vannak a szakirodalomban. Az *egészet* azonban csak az érzi, aki egyszer már tudóre szívott egy vészhelyzetet, vagy legalábbis elgondolkozott az alternatívátlan perspektíva egykedvű borzalmán. (Az ember ki sem nézné az 1971-ben született szerzőből, hogy a világvége-feeling élményéből ennyit ki tud hozni, pedig a könyv írásának idején még nem volt ukrán válság, gázai háború, és a Covid-járvány is éppen csak bepróbálkozott. Lehet, hogy a nagyszülők meséltek neki sokat?) Ez a speciális infernót ábrázoló totalitás ugyanis arról szól, hogy az egyén – legyen akár zseni, akár

féltehetség, akár egy „valaki”, akár egy „senki” – nem menekülhet abból a történelmi helyzetből, magyarából az izzó pokolból, amelybe akarva-akaratlanul a dobókockát játszó égi hatalmak szeszélye folytán belekerült. Tetszik, nem tetszik: mindegyikükre a sorstalanság egyenszürke drapériája vár. Pedig a lapokon a Gestapo, a KZ, a Waffen SS még díszletként sem mutatkozik, és a sárga csillag, a könyvégetés és a jelentést író besúgó is csak egy-egy alkalommal tűnik föl. Azért nincs szükség a díszlet-jelmez drága, pepecs munkát igénylő halmozására, mert a kor lényege így is benne van a lapokban. Arcjátékban, levegőben, minden félrecsúszott nyakkendőben. Ha filmet forgatnának a könyvből, elég olcsó lenne. Kamarajátékra koncentrálna, és legfeljebb a kasztíng rúgná fel a költségvetést. Érdekes azért, hogy az ábrázolt (forrásokkal alátámasztott, idézetekkel nyomatékositott) élethelyzet a szereplők többségéből közös etológiai választ hív elő. Bár nyilván valamennyien érzik, amit a megidézett öreg Freud mond, tehát, hogy „a szexualitás az egyén egyik legveszélyesebb tevékenysége”, de ez náluk csak olaj a tűzre. A „minél rosszabb, annál jobb” vágya miatt a kiszemelt tesztalanyok libidója a maximális hőfokon ég. Szinte valamennyien áthágják neveltetésük polgári normáit. Igaz, gyökértelenségük, ambíciójuk, tehetségük még rá is tesz egy lapáttal a felkínált lehetőségekre. Házasságtörés – amennyi belefér. Feleségcsere, férjcsere – közös beleegyezéssel. Ménage à trois – rendszeresen. Fiú fiúval, lány lánnyal – önfelédten, ártatlanul, játékosan. Incesztus – igaz, ez csak egyetlen egyszer. (Gruppen és háziállat tényleg nincs.) A felfokozott nemi vágy éltanulói a könyvben tényleg a legnagyobbak:

Brecht, Sartre, Tucholsky, Picasso stb. és elég sok nő, de róluk lejjebb. A túlhajtott nemi vágy teljes hiányának bajnokai szintén a legnagyobbak: Wittgenstein, Werfel, Dalí, Klemperer, de mintha az ő képzeletüket is megülné a többiek általános devianciája. Akár teszik, de nem tudják, akár tudják, de nem teszik – mind szenvednek. Összefoglalva: egyiküknél sincs helyén sem a szexualitás, sem a szerelem, sem a párkapcsolat. Mintha ez lenne a „gyűlölet korának” leglátványosabb társadalompszichológiai tanulsága. Nincs igazi boldogság abszurd időkben: a különbsége illúzió. Addig tart csupán, ameddig a fantázia nem lakik jól egy másik testtel, utána kezdődhet az egész megint előlről.

Van a könyvnek azért egy másik tanulsága is. A szenvedő kárhozottak között majdnem annyi a nő, mint a férfi, és nem is akármilyenek. Többségük tehetsége, akaratereje, karizmája vetekszik, sőt meghaladja a hímekét is. Egy Tamara de Lempicka, egy Lee Miller, egy Hannah Arendt, egy Meret Oppenheim, egy Erika Mann, egy Simone de Beauvoir maradó teljesítménye nemhogy a korábbi polgári századokban, de a szüfrazetteket kibocsájtó női emancipáció századfordulós korában is elképzelhetetlen lett volna. És akkor – terjedelmi okokból vagy ismeretek hiányában – sajnálatos módon Illies hallgatott a nagyszámú kelet-európai tehetségről, akik ideig-óráig a vilmosi-weimari-hitleri ország vendégszeretét élvezték (csehek-ről, lengyelekről, magyarokról és mindenekelőtt oroszokról). E nagyszerű nők cicakörmei a harmincas években nőttek igazi oroszlánkarmokká. Nemcsak az ágyban – noha ott is kiharcolták, ami jár nekik –, hanem a „nagy” szellemi életben is. Lehet persze, hogy ez a váratlan,

szociálpszichológiából ismerős tény is hozzájárult a társadalmi szerződés biológiai vonatkozású felborulásához. Manapság ennek szép nagy irodalma nőtt: a nők „tehetnek” arról, hogy a férfiönbizalom összeomlott. Íme az antigender hullám akkori és mai magyarázata: a hitleri is, a trumpi is.

Kár tagadni: az olvasmány kapcsán nekem is van saját, megélt tanulságom. Sőt vallomásom. Úgy esett, hogy kora kamaszkoromban, akkor, amikor letettem Verne Gyulát, az indiánregényeket és Walter Scottot (mindmáig szeretettel gondolok rájuk), az akkor fiatal szüleim kezembe adták azt az irodalmat, amely rájuk a legnagyobb hatást gyakorolta. Thomas Mannt, Werfelt, Feuchtwangert, Brechtet, Kästnert, Huxley-t (egy villanásra ő is megjelenik), meg azokat, akik Illiesnél valahogy kifelejtődtek, Saltent, Zweiget, Leonhard Frankot. Ők lettek az én „weimari isteneim”, az én bevezetésem az irodalomba. Majdnem úgy, ahogy Devecseri Gábornak a Babits körül tömörülő írók lettek azok a bizonyos *Lágymányosi istenek*.<sup>2</sup> Említett szerzőből író-költő-műfordító lett, belőlem más, de egy közös bennünk. Az első felnőttolvasmányok szerzőit tényleg felsőbbrendű nagyságokként tiszteltük.

És most tessék: szép számmal itt vannak, hálórúhában, depressziósan, teli emberi gyarlósággal, ráadásul a csodaműveikről sem esik sok szó. Azért mégsem jártam rosszul, mint recenzens. Lehet, hogy a tiszteletadás koszorúját egy-két virág megsínylette, viszont a megértés élménye most vált igazán teljessé. Nem utolsó sorban azért, mert a weimarihoz hasonló világvégeérzés újra sokunk közös élménye lett. Nagy különbség azonban, hogy most nincs hová menekülni.

2025.04.10.–05.09.

SOÓS TAMÁS  
New York, 1991EINSPACH & CZAPOLAI  
FINE ART

Soós Tamás: New York, 1991-2025, giclée print, akril, vászon, 175 x 140 cm

KÁRMÁN DÁNIEL  
Foltok egy elgondolt  
madár hátán

Kármán Dániel: mgehalunk, 2024, olaj, akril, vászon, 115 x 90 cm

| 1 Florian Illies: 1913. Az évszázad nyara. Budapest, Park Könyvkiadó, 2014 | 2 Devecseri Gábor: Lágymányosi istenek. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967

# Tűz és víz.

## Jacques Hérold: Szürrealista karakterek

### Topor Tünde

Mit látunk ezen az első pillantásra meseillusztrációnak tűnő képen? Két nőalak tart egymás felé olyan energiákkal, hogy szinte üstökös-csövát húznak maguk után, közben mégis mozdulatlanságba dermedve. Egyikük már kristályossá fagyott, a másikuk kezében tartott ág pedig szinte gyökeret eresztett, de legalább is fotoszintetizál.

A litográfia legutóbb egy, a Pán Imre – Mezei Gábor-gyűjtemény nemzetközi anyagából válogató kiállításon szerepelt Budapesten a Kisterem galériában, egy másik példánya pedig Párizsban a Musée de la Franc-Maçonnerie-ben, ahol a szabadkőművesség és a szürrealizmus közti kapcsolatokat tárták közönség elé *A csillag alakú kastély és az elveszett íge. Szürrealizmus & szabadkőművesség* címmel. A kiállítás címének első fele André Breton egy Max Ernst-illusztrálta könyvére utal, és ha nagyon leegyszerűsítjük, akkor a csillag formájú kastély nem más, mint az ember vagy épp a dolgok lényege. Az a kikristályosodott alkotóelem, ami lehetővé teszi, hogy a többi, már kellő szenvedésen, tapasztaláson, megtisztuláson átment részszel egyetemben összeállhasson a nagy egésszé (Nagy Egésszé) a régi templomépítők a Teremtő dicsőségére létrehozott katedrálisainak (vagy

az egyiptomi piramisoknak, vagy Salamon templomának) mintájára. A tűz és a víz a szabadkőműves beavatási misztériumok része, mint azt a *Varázsfuvolából* is jól tudjuk, de hogy mi történik, ha ezek ketten a legintenzívebb formájukban találkoznak, az attól fog függeni, milyen anyagot hevített fel a tűz. És itt el is engedhetjük a szabadkőműves misztikát, és átevezhetünk a szürrealizmus másik ősforrásához, a pszichoanalízishez, hiszen a mű címe mégiscsak az, hogy szürrealista karakterek, és két nőalakot látunk, tehát lehetetlen nem arra gondolni, hogy női archetipusok jelenítődnek meg: egy, aki a jégcsapságával vonzó, a másik pedig sugárzóan meleg, gondoskodó – az életet adó és a hideg halált hozó... nem folytatom.

Jacques Hérold, a mű alkotója egyébként Herold Blumer néven született zsidó családba 1910-ben, Romániában. Művészeti tanulmányokat némi előzetes rajztanulás után 1927-től Bukarestben folytatott, majd 1930-ban kiköltözött Párizsba, ahol néhány hónapig Constantin Brâncuși asszisztenseként dolgozott, 1933-ban pedig megismerkedett André Bretonnal. Ekkoriban kezdett teljesen vagy részben lenyúzott lényeket festeni, hogy jobban látszódjon a testek szerkezete, és még lehessen érteni

a mozgásukat. A kristályok, a kristályosítás folyamata érdekelte, vagyis olyan formákká redukálta képein a motívumokat, hogy bár szenvedések árán, de eljusson a legbelsőbb struktúrákhoz, nemcsak emberalakok, de a tárgyak, a táj, az atmoszférára szisztematikus lecsupaszításával, egészen addig, „*hogy letépjük a bőrt az égről is*”. A kristályosodás a forma és az anyag ütközésének eredménye, a festészetnek el kell érnie a tárgy kikristályosodását – ez a gondolat nálunk majd Molnár Sándor festészetében is visszaköszön.

Van Mezei Árpádnak (Mezei Gábor nagybátyja, Pán Imre testvére) egy értekezése arról, hogyan határozta meg egy-egy alkotó művészi gyakorlatát akár a családneve, vagy a városé, ahol született, vagy a kora gyerekkori egyéb hatások. Ennek alapján különös jelentőséggel bírhat, hogy Hérold Piatra Neamțban született, amiből a Piatra követ jelent (a város neve magyarul pedig Karácsonkő). Hogy még tovább menjünk, apjának cukorkaüzeme volt, és ha valaki próbált már karamellt előállítani, tudhatja, hogy a felolvasztásnak, újrakövülésnek megvan a maga misztériuma. Amikor az olvadó, forró cukorhoz vizet adunk, jó esetben valami drágakő-szerű dolog jön létre.



Jacques Hérold: *Personnages Surréalistes*, 1947, litográfia, 420 × 320 mm, ed. 68/100, fotó: Biró Dávid

# Isidore Isou és az ismeretlen avantgárd<sup>1</sup>

Jean-Paul Curtay

Részlet, fordította: G. Horváth Mihály



Románia, 1925. Míg édesanyja várandós volt Isou-val, apjának rengeteg szabadideje akadt, és azt találta ki, hogy születendő gyermekén speciális nevelési módszerrel fog kísérletezni, amire egy kutya kiképzésével készült fel. Rendhagyó indulást biztosított Isou-nak: arra edzette a „szupergyereket”, hogy amilyen hamar csak lehet, kezdjen el járni, biciklizni, beszélni, írni, olvasni és rajzolni, majd a lehető legkorábban minden személyes tudását is beleerőltette. Isou gyűlölte apjának gyakran abuzív módszereit, de mikorra az már nem tudott több tudást átadni neki, észjárása visszafordíthatatlanul különbözőt kortársaitól. Ilyen kényszeres indítással nem is nagyon lehetett más választása, mint hogy ezt az elkülönbözést folyamatosan tovább fokozva törjön előre.

1942-re tizenhét év rendhagyó szellemi kiképzése egyetlen látomássá állt össze: a lettrista filozófia és művészet alapelvei derült égből villámcsapásként fogalmazódtak meg a fiatal Isou-ban. Korának égboltozata ellenben egyáltalán nem volt derűs: a második világháború szörnyűségeinek közepette Isou, rettegve a gondolattól, hogy látomásai nem fogják túlélni a háború borzalmait, kétségbeesetten próbált Nyugatra menekülni, ami azonban egészen a békekötésig nem sikerült neki. Végül a háború után szállhatott vonatra egy bőröndnyi gyűrtött kéziratral, kezében grafikákkal, első útja pedig Rómába vezetett, ahol Giuseppe Ungaretti, a futurista költő részesítette meleg fogadtatásban a húszéves emigránst.

Párizs, 1945. Isou szemében a világ kulturális központja még mindig „a fény városa” volt. Pár hónappal érkezése után egy barátja, Gabriel Pomerand segítségével debütált a lettrizmus Párizs falain. Szórolapok kiáltották ki a Quartier Latin művészeinek és értelmiségijeinek, hallgatóinak és járóelőinek a *Poésie de la Résistance*

(Az ellenállás költészete) leáldozását, a háborús líra végét, és ezzel együtt a *szóköltészet* évezredes hagyományának felszámolását. A lettristák azzal vádolták a szavakat, hogy szótári kövületekké dermedtek, korlátozzák az expresszió erejét, elnyomják az impulzusokat, és a belső ritmust megtörve szabotálják az érzelmek szabad áramlását. Így hát a fiatal költők bejelentették a szó meghaladását, a beszéd variálhatóbb elemei: a *betűk* által.

Egy évvel később már megjelenik egy manifesztum,<sup>2</sup> amiben mintegy harminc költő közöl lettrista verseket. Ők alkották az Isou körül kialakuló csoport magját, rendszeresen összejöttek, vitatkoztak, valamint az új líra tapasztalatáról és perspektíváiról publikáltak. Egy dadaista előadás szabotálása után<sup>3</sup> a világsajtó már a „barbár” és „atomizált” költészetről cikkezik, minden idők egyik leghíresebb kiadója, Gaston Gallimard pedig megjelenteti Isou első kötetét.<sup>4</sup>

Bár egyetlen ember agyszüleménye volt, a lettrizmus 1946-ra épp olyan meghatározó kulturális jelenséggé vált, mint a graffiti vagy a konkrét zene. A lettrista verseket azokban a klubokban adták elő, ahol Boris Vian is jazzt játszott, mint a *Le Tabou*, és ahol az egzisztencialisták és a „zazou”-k (a korabeli punkok) lógtak. Alkalmanként még rádióállomások is sugároztak lettrista slágereket. A lettrista költőket népszerű filmekben ábrázolták,<sup>5</sup> a vasárnapi újság karikatúrái pedig a „lettrizmus pápáján” és „arkangyalán”, Pomerand-on<sup>6</sup> gúnyolódtak. Isou maga slágerdalokról és hollywoodi játékfilmekről ábrándozott, amelyek majd az avantgárd szelével szellőztetik át a nagyközönség fejét.

Isou az irodalom, a képzőművészet, a film, a színház és a tánc forradalmasításán túl leginkább a tudás és az élet fennálló koncepcióit akarta felforgatni. A még

Romániában körvonalazott filozófiájának alaptézise, hogy a társadalmi paradigmát, amelynek középpontjában a reprezentáció, a termelés és az újratermelés áll, felválthatjuk egy olyannal, amelyben az élet a felfedezés, az alkotás és a kreativitás köre szerveződik. Isou szerint eljött az idő, hogy leszámoljunk azzal: a társadalom szabja meg, kik vagyunk és mit teszünk, és hogy elviseleink egy többé-kevésbé személytelen és unalmas életet. Eljött az idő, hogy megválasszuk, mivé akarunk lenni és mihez akarunk kezdeni, létrehozva a részvételiség és a szabad önkifejezés világát.

Egy ilyen paradigmaváltáshoz érvelése szerint egyszerre kell kiépíteni az új kulturális formák létrehozásának és a kultúra elérhetővé tételének útját. Egyfelől radikálisan fel kell pörgetni az innovációt és a kísérletezést a „magas kultúra” területén, a művészetben, a tudományban és a technológiában. [...] Másfelől ki kell alakítani azt a rendszert, amelyben a pedagógia, a média és a gazdaság ezeknek az új felfedezéseknek és formáknak a széles körű elterjesztésére, illetve a tömegkultúrába való integrálására törekszik. A háború utáni évek eufóriájában, debütálásának kivételesen gyors sikerén felbuzdulva Isou táplálta a reményt, hogy fontos társadalmi változások vannak kilátásban. Az ötvenes évek elejéig kettős életet élt: egyrészt magányosan olvasott, gondolkodott, írt és alkotott, másrészt hírhedt avantgárd vezérként és közszereplőként volt ismert – egyszerre járta az új kultúra megteremtésének és elterjesztésének útját.

1946-ban rendezték meg a lettrista művészet első kiállítását:<sup>7</sup> ez rajzok, vásznak és szobrok tömkelegét jelentette, amelyeket latin betűkkel (pontosabban csak római számként is használatos betűkkel) írtak tele. Az esemény azonban korábbi megnyilvánulásaikkal szemben minimális visszhangot keltett. Túlságosan forradalmi bizonyult volna a korban a valóságot tükröző képek vagy absztrakt formák helyett a betűsorok festésének ötlete? Vagy Isou messze túl gyorsan próbálta megvalósítani egy teljesen új művészet elterjesztését ugyanabban az évben, amikor költészete épphogy eljutott kortársai tudatáig? Egyszerűen csak nem volt elég kiforrott, meggyőző a kiállítás? Esetleg a korszaknak tulajdonított varázslatos nyitottság csengett volna le? A lettrista költészet ugyan radikálisan új utat nyitott meg, de voltak előfutárai, mindenekelőtt az olasz és orosz futuristák, illetve a dadaisták, Hugo Ball, Raoul Hausmann és Kurt Schwitters, de ugyanígy James Joyce is. Míg a lettrista irodalom recepcióját ők mint referenciapontok valamelyest megkönnyítették, a lettrista festészet nem építhetett sokkal többre, mint arra az érzékenységre, amit Európában Paul Klee vagy René Magritte, az Egyesült Államokban pedig Stuart Davis vagy Mark Tobey néhány vászna előlegezett meg. Az eredmény túlságosan

is nyilvánvalónak tűnt: a lettrista festészet csupán maroknyi ember számára létezett, és aligha lehetett elterjeszteni. Ugyan a csoporton kívül számos művészre, mint például Georges Mathieu-re (aki néhány évvel azután, hogy kapcsolatba került a lettrista művekkel, a kalligráfiát is magáévá tette) jelentős hatással volt, de egészen a mai napig valamiféle kísértetként rekedt meg a művészeti világ peremén.

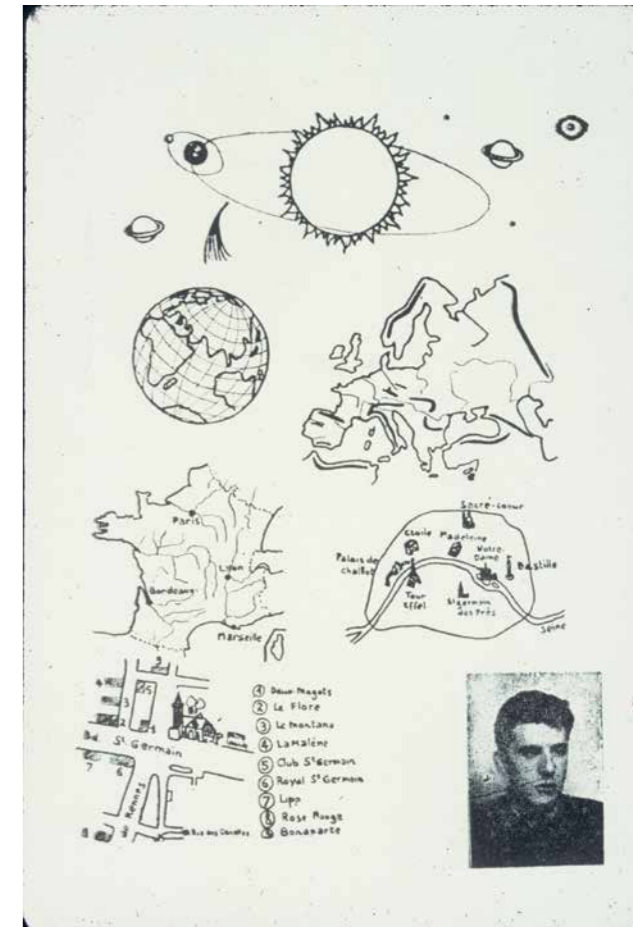
1947-ben a Gallimard kiadta Isou második könyvét, a *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*-t (Egy név és egy messiás összefonódása), amiben autobiografikus narráció keveredik a kreativitásra, az életre és a vallásra irányuló filozófiai prozódókkal. Isou könyvének központi felvetése nem más, mint hogy ő maga lehet az Őszövetség által meghirdetett messiás. A messiást katalizátorként határozza meg, aki az alkotófolyamatokat képes annyira felgyorsítani, hogy a világ még életében „földi paradicsommá” változzon, ahol az emberek örökös szabadságban, gazdagságban, békében és eksztázisban élnek. Az orvosi tudás eljut odáig, hogy megszűnnek a betegségek és az öregedés;<sup>8</sup> a pszichológiai tudás odáig, hogy lehetőségeket kínáljon az önmagunkkal és másokkal való megbékéléshez; a tudomány és a technológia elvezet az általános bőséghez; a művészet expanziója pedig biztosítja, hogy az emberek soha többé ne unatkozzanak.

Könyve önfelmagasztaló és misztikus felhangjainak, valamint annak köszönhetően, amilyen konok komolysággal védte utópisztikus vízióit, Isou céltáblájává vált a karteziánus szkepticizmusnak, amit a francia szellem gyakran szimpla ellenségeskedéssé torzít. Messiáskomplexusosnak, megalománnak és paranoiásnak bélyegezték. Annyi kritikát és szarkasztikus reakciót kapott, hogy az még a legígéretesebb szerző karrierjét is kerékbe törte volna, ennek ellenére Isou és a csoport a negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején mindkét úton továbbhaladt: párhuzamosan folytatták az új világ felfedezését és a híradást annak létezéséről. Viszont a tevékenységükkel szembeni ellenállás egyre csak nőtt, elvesztették a hozzáférést a fősodorbéli médiához, amire válaszul provokatívabbak lettek, mint valaha. Isou megírta a csábításról és szexről szóló könyvét, az *Isou ou la Mécanique des Femmes*-t (Isou, avagy a nők mechanikája, 1949), aminek két fő állítása volt: a férfiaknak álljon rendelkezésére végtelen számú partner, a nőknek pedig végtelen számú orgasmus. Írásáért lecsukták, perbe fogták és pszichiátriai vizsgálat alá vetették. A *La Mécanique* ezután évtizedeken keresztül biztosított számára egy underground követőtábor, akiket formabontó erotikus tartalmakkal látott el, megspékelve, sőt teletömve ezeket más területekre vonatkozó kreatív ötletekkel. Karrierje ezen a fronton 1960-ban érte el csúcspontját hipergrafikus

erotikájával, az *Initiation à la Haute Volupté*-vel (Beavatás a legfelsőbb gyönyörbe).

1948-tól Isou legfőbb célja az oktatás és a gazdaság alapvető átformálása volt a kreativitás középpontba helyezésével. Olvasata szerint a liberális, szocialista és marxista elméletek mind a termelésre fókuszálnak, a kapitalista és a kommunista rendszerek a kreativitást egyaránt csupán másodlagos jelenséggént, marginálisnak tekintett erőforrásként aknázzák ki. Ezzel szemben Isou rendszerében a kreativitás, a kísérletezés és a felfedezés áll a középpontban, a termelést és az elosztást tételezve másodlagos jelenséggént. Ehhez a fordított prioritáshoz igazodna az oktatás, az alkotó emberek és az ifjúság társadalmi státusza, valamint a gazdaság is, lehetővé téve minél több új ötlet, módszer, szolgáltatás, termék kidolgozását, tesztelését és a megvalósításuk, alkalmazásuk iránti elköteleződést. De a légtér annyira ellenségesnek tűnt Isou számára, hogy nem látott más módot egy ilyen modell propagálására, mint a szélsőséges lázadást. Az 1949-ben magánkiadásban megjelent *Le Soulèvement de la Jeunesse* (Az ifjúság felkelése) azonban még csak szarkasztikus kritikával sem találta szemben magát. Egyszerűen figyelmen kívül hagyták, kivéve azt az Isou körül lévő maroknyi embert, akik közül egyesek látványosabb akciókat is szorgalmaztak: például ilyen volt, amikor megkíséreltek gyerekeket „felszabadítani” egy árvaház uralma alól, vagy Michel Mourre akciója, aki felmászott a Notre-Dame székesegyház szőszékére, és Serge Berna szövegét felolvasva Nietzsche nyomán kinyilatkoztatta Isten halálát egy tízezer fős katolikus szertartás kellős közepén. A botrányt fizikai összecsapások súlyosbították, a sajtó pedig világszerte beszámolt az eseményről.<sup>9</sup>

Ebben az időszakban egyre erősödtek a nézeteltérések a csoporton belül. A tagok többsége kifejezte, hogy az életet „itt és most” akarja megváltoztatni, aktív lázadást szorgalmazva; Isou ellenben, a csoport egy új tagja, Maurice Lemaître támogatásával ekkor döntött úgy, hogy hátrébb lép a nyilvánosságtól, és a jobb idők eljöveteleig a gazdaság és a művészetek terén folytatott kutatásaira összpontosít. Isou négy év leforgása alatt több ezer oldalnyi szöveget írt. Megalkotta a *metagrafikus regény* elméletét (roman hypergraphique, 1950), amelyben a tipográfiát a kézírás váltja fel, a multimediális jelek pedig a szavakkal azonos státuszt kapnak. Majd megírta a *cizellálás mozijának* elméletét (film ciselant, 1951–52),<sup>10</sup> amelyben kép- és hangsáv egymástól elszakad, és a képet direkt manipulációkkal, például karcolással vagy festéssel formálják át. De kidolgozta az *implikációk színházának* elméletét (théâtre d'implicques, 1952) is,<sup>11</sup> itt az autonóm mondatok, gesztusok és képek összjátéka váltotta a szereplők anekdotikus interakcióját, valamint



Maurice Lemaître: „Canailles”, 1950, a Lemaître által szerkesztett UR #1 című folyóiratban / HUNGART © 2025

a *cizellálás táncának* elméletét (danse ciselant 1953),<sup>12</sup> amiben az arc és a végtagok mikromozdulatait koreografálják az egész test makromozdulatai helyett. Ezeken felül is rengeteg szöveget írt még, például a gazdasági fejlődés mechanizmusairól, a háborúról vagy a kreativitásközpontú társadalom intézményeiről. Barátai az ugyanebben az időszakban alkotott műveikkel már elkezdtek kiaknázni ezen elméletek potenciálját: 1950-ben megjelent három művészkiadvány: Isou *Les Journaux des Dieux* (Az istenek naplói), Pomerand *Grimoire: Saint Ghetto des Prêtres* (Grimoár: A kölcsönök szent gettója) és Lemaître *Canailles* (Semmirekellők) című kötetei; illetve olyan filmeket mutattak be, mint az Isou által készített *Traité de bavé et d'éternité* (Értekezés nyárlóról és örökkévalóságról). Ez 1951-ben a cannes-i fesztiválon Avantgarde-díjat<sup>13</sup> kapott, 1953-ban pedig az USA-ban is bemutatták, ahol lenyűgözte például a filmes Stan Brakhage-t<sup>14</sup>



Jean-Paul Curtay: LOGOPÉE O, 1969, hipergrafikus festmény vásznon / HUNGART © 2025

vagy a drámaíró Richard Foreman-t<sup>15</sup>; vagy Lemaître *Le film est déjà commencé ?* (El van már kezdve a film?, 1951) című alkotása, ami bevezette a performanszot és a manipulált vetítévásznat a filmszínházakba.

Gil J. Wolman, François Dufrêne és Guy Debord 1952-ben több kép nélküli filmet is készített. Kísérteties alkotásokat hoztak létre úgy, hogy közvetlenül a mozigép vilódzó fényét irányították különböző tárgyakra, és ezeket a fényperformanszokat hanggal kísérték. François Dufrêne, aki 1946 óta a csoport egyik legtehetségesebb költője volt, mindig is vonzódott a lettrizmus jazz-szerű, improvizatív stílusához. Bár Isou már 1946-ban bevezette a beszédet meghaladó „új betűket”, példának okáért a lihegés, a halálhörgés, a morgás vagy a sóhaj „betűit”, Dufrêne úgy érezte, hogy a betűkre hivatkozni pont annyira sterilizáló hatású, mint a szavakra hivatkozás kényszere volt. Elvetette bármilyen kotta használatát, és az üvöltést, az artikulálatlan vokalizációt képviselte (amit korábban a szürrealista költő, Antonin Artaud szorgalmazott); úgyhogy *screamrhythm* kompozícióját 1953-tól közvetlenül szalagra rögzítette.

A Dufrêne, Wolman, Brau és Debord munkáiban megjelenő radikális elhajlás egy, a mozgalmakon belüli általánosabb érvényű fordulat előjele volt. Isou-val és Lemaître-rel való sorozatos összetűzései következtében Dufrêne kilépett a csoportból, Wolman, Brau, Debord és Berna pedig megalapították a szakadár Lettrista Internacionálét.<sup>16</sup> Debord az Internacionálé második folyóiratában, a *Potlatch*-ban kezdte el kidolgozni a szituáció és a spontaneitás fogalmaira épülő elméletét, amiket Isou alkotást és kreativitást középpontba állító koncepcióival konfrontált. 1957-ben Debord megalapította a Szituacionista Internacionálét, azzal a céllal, hogy „itt és most” átalakítsa a „spektákulum társadalmának”<sup>17</sup> az áru és a média által kínált látszatéletét. A szituacionisták számos szubverzív művészeti eljárást terjesztettek a fiatalok körében, mint például a hirdetőtáblák és plakátok üzeneteinek módosítását szövegbuborék-graffitik segítségével, ami aztán a hatvanas évek elején járványszerűen terjedt szét egész Európában. A társadalom médiától való dekonkondicionálására azóta sem történt hasonló kaliberű kísérlet, és bár nehéz reálisan felmérni egy ilyen hullám valódi hatását, a legtöbb történész ma már elismeri, hogy az 1968-as párizsi diáklázadásnak – ami örökre megváltoztatta a francia társadalmat – egyik fő inspirálója a szituacionizmus volt. [...]

Miközben Debord eltávolodott a lettrizmustól, hogy saját irányt dolgozzon ki, ebben sajnálatos módon sok némileg átformált vagy egyszerűen csak kritikátlanul áttemelt régimódi eszme köszön vissza a dadaizmusból és a marxizmusból. Vezetőként pedig Debord még Isou-nál is merevebbnek bizonyult. Miután saját magán kívül<sup>18</sup>

minden egyes tagot kizárt a Szituacionista Internacionáléból, 1972-ben fel is oszlatta azt. Mindennek ellenére, ahogy Greil Marcus is rámutatott,<sup>19</sup> mióta Malcolm McLaren (a Sex Pistols „feltalálója”) lefordította Debord néhány írását, a szituacionizmus egyfajta punk változata terjedt el Nagy-Britanniában, az Egyesült Államokban, Kanadában és Ausztráliában. A szituacionista szellem pedig olyan művészek munkáiban köszön vissza, mint Mike Mandel, Larry Sultan, Barbara Kruger, Jenny Holzer és Richard Prince.

Míg Debord és barátai a kultúra terjesztésének ösvényét járták, Isou és Lemaître az új kultúra felfedezésének magasművészeti fellegeiben folytatták útjukat, túlságosan lelkesülten saját invencióiktól ahhoz, hogy különösebben érdekelje őket a lettrista csoport fokozódó inaktivitása. 1952-ben „hipergrafikusra” átkeresztelt „metagrafikus” vásznakat és tárgyakat festettek, valamint elkezdtek fotókkal is dolgozni, különféle írásos elemekkel látva el az eredeti képeket. 1954-ben Jacques Polieri megrendezte Isou első szindarabját, a *La marche des jongleurs*-t (A zsonglőrök menete), amelyben a beszéd és a test nyelvének teljes elválasztására tett kísérletet. Aztán az 1955-ös évet töltötte a leginkább visszahúzódnak: Isou kommersz íróként kényszerült megélni, kevés szabad kapacitása is megoszlott az alkotás és a családi élet között. Megnősült, majd rövidesen született egy gyermeke, Catherine, akinek igyekezett intenzív, de a sajátjánál jóval kíméletesebb indulást biztosítani. Matematikai olvasmányok által inspiráltan – lányával, aki neves matematikus lett, ez volt a közös szenvedélyük – 1956-ban előállt az *infinitezimális művészet* (l'art infinitesimal) ötletével. Ez radikálisan új művészeti megközelítésmódot jelentett, a végtelenül nagy vagy hangos és a végtelenül kicsi vagy halovány művészetét. Olyan művészetet, ami nem létezhet a valóságban, csak az elmében. Az elme stimulálása érdekében ugyanakkor Isou képzeletbeli műveket reprezentáló tárgyakat készített: a legérdekesebbek transzszenzoriális művei voltak, amelyekben a képeket hangok képviselték, vagy épp hangok képeket, képek vagy hangok pedig illatokat vagy ízeket, és így tovább. Ez a képzeletbeli művészet – ami egyfelől megelőlegezte a kilenc évvel később megszülető konceptuális művészetet, ugyanakkor annál kevésbé intellektuális megközelítést javasolt – még a hipergrafikus művészetnél is okkultabb maradt.

Az ötvenes évek közepére Isou forradalmi elméletek sorát hozta létre az irodalom, a képzőművészet, a színház, a film, a fotó, a tánc, a kommunikáció, a filozófia, az etika, az erotológia és a gazdaság területén, nem beszélve kísérleti műveiről. Azonban a költészet kivételével (ahol a lettrizmusra amolyan történeti anomáliaként tekintettek) teljes mértékben ignorálták munkásságát és azt, hogy

milyen számottevő hatást gyakorolt jelentős feltörekvő művészekre, mint Georges Mathieu, Öyvind Fahlström, Jean-Luc Godard, Alain Resnais és Stan Brakhage. A kreativitásközpontú társadalom jövőképe még soha nem tűnt ennyire távolinak, ezért Isou és Lemaître ismét egyensúlyra kezdett törekedni az új kultúra megteremtése és annak elérhetővé tétele között.

Isou úgy döntött, elhagyja családját, hogy ne kelljen kommersz irodalommal foglalkoznia, és maradéktalanul az alkotásnak szentelhesse életét. Lemaître a sajtóban csinált magának karriert: megalapította a *Poésie Nouvelle*-t, amely hamarosan Franciaország első számú költészeti folyóiratává vált, miközben elvállalta a legmeghatározóbb színházi folyóirat, a *Paris-Théâtre* főszerkesztői állását is. Isou nagyjából ebben az időszakban ismerhette fel ténylegesen a hipergrafikus művészetek jelentőségét. Azt már a lettrista festészetből szerzett tapasztalataiból is tudta, hogy a betűk, a szavak és a szövegek képzőművészeti alkalmazása új minőséget hoz be a figurális vagy absztrakt formaalkotáshoz képest. Azzal pedig már a korábbi metagrafikus munkáiban is kísérletezett, hogy a római számok latin betűi hogyan társíthatók számos aszemikus írásrendszerrel, pikto grammal és fotóval. Ekkoriban tett festészeti kísérletei azonban számtalan új lehetőség felfedezéséhez vezették. A hipergrafikus művészet a latin ábécén kívül a jelenlegi írásrendszerek, mint a cirill, a görög, a héber, az arab, a kínai, a japán és az indiai írás külön világait is képes bevonni, nem beszélve az ősi rendszerekről, mint a hieroglifák vagy az ékírás. De éppígy térképeket, ideogramokat, szimbólumokat, tudományos jelöléseket vagy épp grafikonokat is. A hipergráfia így nem más, mint az összes létező vagy kitalált vizuális jel művészete.

Ha szöveges kontextusba kerül, a figuratív és az absztrakt művészet bármely eleme képes jelként funkcionálni. Formakísérletei révén Isou számára kiderült, hogy egy alapvetően figuratív vagy absztrakt műben csupán néhány jel jelenléte is elegendő a szemiotikai olvasat előhívásához: „Az »elemek erőpróbájával« kapcsolatos kísérleteket folytatva megállapíthatjuk, hogy »egy kevés« vagy »néhány csepp« figuráció bárhol elhelyezve a vásznon képes egy tisztán absztrakt masszát figurális művé változtatni, ahogy »egy kevés« vagy »néhány csepp« betűírás is bárhol, bármely vásznon elhelyezve képes egy tisztán figurális vagy absztrakt kompozíciót betűműve metamorfizálni.”<sup>20</sup>

A hipergráfia a figuratív és absztrakt művészethez képest egy harmadik, új paradigmát jelentett, ami addig ismeretlen perspektívából láttatta és értelmezte újra a figuratív és absztrakt megközelítésmódokat, a vizuális jelek korlátlan univerzumát honosítva meg. Ráadásul Isou szerint a hipergrafikus jelek a médiumok épp ilyen tág spektrumán alkalmazhatók, messze maguk

mögött hagyva a vásznat, az ecsetet és a színeket. Meríthetők lehetnek bármilyen ismert vagy lehetséges természeti, tárgyi vagy ipari, emberi, állati, növényi, ásványi, csillagászati vagy szellemi forrásból (Isou ezt nevezte *méca-esthétique*-nek – ami később az *Arte Povera* és a *Supports/Surfaces* mozgalmak számára is központi referenciát jelentett – a szerző megj.). Ezek az új lehetőség-horizontok (ami több száz táblakép, szobor és installáció megvalósításában, kiállítások sorozatában és új szövegek publikálásában öltött testet) újabb művészek bevonódását hozták magukkal, mint Jacques Spacagna és Rosie Vronski, valamint gyűjtők és mecénások, mint Roberto Altmann és Alix de Rothschild támogatását is. Franciaországban a *Poésie Nouvelle* nemcsak a lettrista hangművészetnek adott új lendületet, hanem a költészet iránti érdeklődésnek is. A *Columbia Records* 1958-ban adta ki az első lettrista lemezt, végre bemutatták a „cizellált” és hipergrafikus koreográfiákat is, és Lemaître megalapította a *Théâtre Neuf* klubot, ahol a német expresszionista, az olasz és az orosz futurista, valamint a dadaista és a szürrealista avantgárd éra darabjait adták elő.

A Musée d'Art Moderne de Paris pedig minden évben megnyitotta „szalonjait” a hipergráfiai, „méca-művészeti”, képzeletbeli és szupertemporális (a nyilvánosság részvételére építő, nyitott idejű) installációk és kiállítások egész sora előtt. Egy ilyen alkalommal, 1962 márciusában volt látható a *La télévision déchiquetée ou l'anti-crétinisation* (Rongyos televízió, avagy az antikretinizáció), ami egy, a szokásos műsorokat sugárzó TV-monitorból állt, de a képernyőre Isou, az alkotó, fekete papírlapot ragasztott. Ebből a fekete papírból hipergrafikus jeleket vágott ki, amin rongyos képfoszlányok szüremlettek át. Nam June Paik a Rolf Jährling által vezetett wuppertali Galerie Parnassban 1963-ban bemutatott *Exposition of Music – Electronic Television* (Zenei kiállítás – elektronikus televízió) című kiállítását a videóművészet-történet a terület születéseként dokumentálta, pedig Isou-nak ez az egy évvel korábban bemutatott munkája sokkal inkább tarthatna számot az első videóművészeti alkotás címére.

A *La télévision déchiquetée* ugyanakkor azt is példázza, hogy kettészakadásuk és szembenállásuk ellenére milyen közel álltak egymáshoz a lettristák és a szituacionisták. Debord vezetői türelmetlensége, szélsőségségre való hajlama és a dadaizmus, az egzisztencializmus és a marxizmus irányában megmutatkozó részleges regressziója mellett is igazságtalan lenne nem elismerni, hogy Isou szintén végletes területfélést, merevséget és csőlátást tanúsított vezérként, és a mozgalmak sajnálatos különszakadásában ugyanannyi felelősség terheli, mint Debord-t. Ugyanakkor ebből Lemaître is kivette a részét, aki Isou előtt hajbókolva próbálta

„monopolizálni” őt, korlátozva a csoport informálisabb tagjainak bevonódását. Amikor Isou szembesült azzal, hogy életében már aligha lesz elég ideje arra, hogy az új kultúra minden területét felfedezze, Lemaître-re bízta annak terjesztését és a közszereplői feladatokat. Lemaître viszont visszaélt ezzel a pozícióval, Isou számos ötletét sajátjaként tüntetve fel. Rengeteg idő és energia ment el a – még mindig fennálló – belső küzdelmekre, és még ennél is több a hiábavaló külső konfliktusokra.

Az, hogy Isou messianizmusát iszonyatos mérvű szarkazmus övezte, hogy munkásságát szándékosan ignorálták, sőt elnyomták, a lettrizmus és a hipergrafikus művészet pedig a mai napig is száználmasan alulértékelt, nem csak azért van, mert a legtöbben nem fogták fel az irányzat jelentőségét. Nem is csak a kapuőrök ellenállása miatt, akik nem akarják, hogy elképzeléseiket és munkásságukat felülírják (ez Európában erősebben van jelen, mint az Egyesült Államokban, ahol a lehetőségek kevésbé korlátozottak). Hanem azért is, mert előbb Isou, majd később Lemaître is kimagaslóan sok mindenkit sértett és támadott meg, zárt ki és idegenített el. És mindenekelőtt azért, mert ha a lettrizmus legáltalánosabb megjelenési formáját egyetlen mondatba kellene sűrítünk, az a következő lenne: „Az igazi avantgárd a lettrizmus, rajta kívül minden más egy kalap szar.” De ha onnan nézzük, hogy milyen botrányosan és előnytelenül prezentálta magát, voltaképpen az is kész csoda, hogy a lettrizmusnak ekkora elismerésben és támogatottságban lett része. A „lettrizmus” szó (amit Isou 1942-ben alkotott meg) bekerült a nagy szótárakba, mint a *Larousse* vagy a *Brockhaus*, és néhány enciklopédiába is, például az *Encyclopaedia Universalis*ba. A *Larousse*-ban még Isou neve is szerepel. A lettristák több száz könyvét és folyóiratát a *Bibliothèque nationale de France* gyűjtötte össze, és ki is állította. Isou és Lemaître is tiszteletbeli doktori címet kaptak munkásságukért a *Sorbonne*-on, a lettrizmusról pedig számos irodalmi és művészeti tankönyv vagy szakkönyv ír. Az avantgárd irodalom több történetírója már 1965-től, Guillermo de Torre *Historia de las literaturas de vanguardia* című művének megjelenését követően szentelt fejezeteket a lettrizmusnak.

A hatvanas évek elejét jellemző fellendülés után több mint negyven művész (köztük az olasz Giò Minola, a német Mike Rose és az iráni Hossein Zenderoudi) csatlakozott a mozgalomhoz, ezzel talán a legerősebb csoportot alkotva a lettrizmus történetében. A csoport néhány évig három körre oszlott, melyek Isou, Lemaître és Roberto Altmann, a gyűjtő fia körül alakultak ki. A hipergrafikus művekből Kölnben, Berlinben, Münchenben, Hamburgban, Zürichben, Bernben, Torinóban, Milánóban, Skopjében, Belgrádban, Brüsszelben és Stockholmban is rendeztek nagyszabású kiállításokat, Londonban és Buenos



Isidore Isou: *Télévision déchiquetée ou l'anti-crétinisation*, az 1962-es megsemmisült eredeti rekonstrukciója a Franklin Furnace Archive kirkatában / HUNGART © 2025

Airesben pedig festészeti vagy multimediális műveket mutattak be. Az Egyesült Államokban először 1967-ben, a Palo Alto-i Stanford Art Gallery-ben állítottak ki nyilvánosan hipergrafikus alkotást. [...] Mindez Isou és Lemaître fentebb leírt személyiségjegyei ellenére is létrejött. Isou apja, akárhogy is nézzük, végző soron sikerrel járt, bár a végeredmény egy számára idegen területen valósult meg, amelyre egyáltalán nem számíthatott. „Zsenit” hozott létre, kivételes személyt, akinek mégiscsak lett elég szellemi kapacitása ahhoz, hogy átlássa és szintetizálja az emberi tudás és kultúra óriási területeit. Mindezen zsenialitás és az egésznek a relevanciája pedig átszivárgott vérlázító pimaszságán – bár sem a lettrizmus, sem a lettrista festészet, sem a hipergrafikus művészet vagy bármely más isou-i invenció nem érhetett el soha döntő áttörést. Még mindig csak épp, hogy elkezdett érzékelhetővé válni a bennük rejlő lehetőség, amely szilárd alapokat képezhet a jövő művészei számára. [...]

A fordítást a Franklin Furnace támogatta fennállásának ötvenedik évfordulója alkalmából.

A fordítással közölt fotókat Marty Heitner készítette a Franklin Furnace Archive *Letterism and Hypergraphics: The Unknown Avant-Garde 1945-1985* című kiállításán. A képekért ezúton is köszönetet mondunk az archívumnak.

1 Készült Isidore Isou születésének századik évfordulója alkalmából. Jelen fordítás egy szerkesztett kritikai kiadás a szerző utólagos korrekcióival, valamint a fordító megjegyzéseivel a lábjegyzetekben. Az eredeti szöveg a *Letterism and Hypergraphics: The Unknown Avant-Garde 1945-1985* címet viselő retrospektív kiállítás katalógusában jelent meg ismeretterjesztő előszóként, 1985-ben. A kiállítás a kultikus New York-i Franklin Furnace-ben valósult meg ugyanazon év október 4. és december 7. között. Történeti háttére a fiatal lettrista orvostanhallgató, Jean-Paul Curtay (1951-) amerikai tanulóévei (1980-), ami alatt a szerző számos kiállítást rendezett, illetve lecture performance-okat (előadásperformanszokat) tartott Amerika vezető egyetemén a lettrizmusról. Curtay 1967-ben, tizenhat évesen csatlakozott a lettrista mozgalomhoz. Négy lapszámát szerkesztette a *Le Soulèvement de la Jeunesse*-nek, megírta a lettrista költészetéről szóló első monográfiát (*La poésie lettriste*, Párizs, Seghers, 1974), valamint kulcsszerepet játszott az olaszországi és amerikai lettrista recepció kialakításában. Művészeti újításai közé tartozik a testzene, a hipergrafikus zene, a képzeletbeli zene és a hipergrafikus videó. 2 A manifesztum a *La dictature lettriste: cahiers d'un nouveau régime artistique* (A lettrista uralom: füzetek egy új művészeti rezsimről) címet viselte, és 1946 júliusában látott napvilágot. Ez volt Isou körének első kiadványa; elsődleges célja a területfoglalás volt a háború utáni Párizs avantgárd csataterén. 3 Ez volt Isou hírhedt nyitánya, a Théâtre du Vieux-Colombier-ben megrendezett Tzara-apagyilkosság 1946-ban, amely során a lettrista botrányhősök a dadaizmus szimbolikus lefejezésével megakasztották Tzara *La fuite* (A menekülés) című színdarabjának bemutatását, és egyaránt nekitámadtak a megöregedett dadaistáknak, az egzisztencialistáknak, valamint a burzsoázis párizsi irodalmi elitnek. A botrány oly mértékű volt, hogy a Gallimard ház egyből le is szerződött a fiatal lettristával, és megkezdődött Isou első két kötetének szerkesztése. 4 Isidore Isou: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Párizs, Gallimard, 1947; és Isidore Isou: *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*. Párizs, Gallimard, 1947. 5 Lásd például Jacques Baratier *Désordre* (Rendetlenség) című 1947-es filmjét, vagy az 1955-ös *Around the World With Orson Welles* (Nyolcvan nap alatt a Föld körül Orson Welles-szel) dokumentumsorozat *Saint-Germain-des-Prés* epizódját. 6 Gabriel Pomerand (1925-1972) volt a lettrizmus ördögképű arkangyala és a fiatal Isou első szövetségese. Isou rövidesen Párizsba kerülése után találkozott Pomerand-nal egy zsidó menekülteket segítő kiföldében, ahol a Lautréamont iránti tisztelet és a konformista zsidókkal szembeni megvetés hozta össze a két fiatal radikálit. A negyvenes években Pomerand a lettrista költészet „frontembere”, és nagyon hamar Saint-Germain lettrista Rimbaud-ja lett. A negyvenes évek végén elköltözött Párizsból, és különböző szerelmi összetűzések miatt ki is került a lettrista csoportból, majd ópiumfüggő lett. 7 Isou állítása szerint 1946-ban volt egy csoportos kiállítás a La Porte Latine könyvesboltban. Ugyan készült egy '46-os fotó Isou-ról a bolt előtt, de a kiállításról nem maradt fenn sem katalógus, sem szórólap, így erősen valószínűsíthető, hogy ez a kiállítás valójában nem jött létre. Az első dokumentált lettrista csoportos kiállítás csak 1955-ben lett látható, amely során a „hipergrafikus esztétika három igaz pionírja: Isidore Isou, Maurice Lemaître és Gabriel Pomerand (aki ekkor már elhagyta a csoportot)” bemutatta munkáit a Galerie Prismes-ben (1955. december 22. – 1956. január 30.). A korai önálló kiállítások pedig mind későbbi dátumokhoz köthetők. Lásd: Frédéric Acquaviva: *Lettrist Corpus: Ephemera: Flyers, Posters, Invites, Manifestos 1946-2023*. Párizs, Marval, 2023, 11., 34., 38., 40., 47. Ezzel együtt nem kizárt, hogy 1946-ban falra került egy-egy festmény Roberdhay-tól, Vallot-tól, Pomerand-tól, esetleg Isou-tól, de azt eddig semmilyen előkerült fotódokumentáció, szórólap vagy egyéb bizonyíték nem támasztja alá, hogy egy nagy csoportos kiállítás valósult volna meg. Köszönet Acquavivának, aki erre felhívta a figyelmem. 8 Ez az elképzelés jelentette a szerző orvosi pályafutásának kezdetét, aki 1974 óta az öregedés lelassítását és az emberi élet jó egészségben történő meghosszabbítását kutatja. Isou elképzeléseit követve Curtay az orvostudomány forradalmasítására törekszik: húsz különböző országban vezette be a nutrirapiát, egy úttörő orvosi diszciplínát, amely a betegségek megelőzésére és az élettartam radikális meghosszabbítására összpontosít. Hogy bemutassa tudományos módszereinek hatékonyságát, Curtay nem kevesebb mint százhusz éves koráig tervez jó egészségben alkotni. 9 Az 1950-es Notre-Dame-i affér én is említem egy másik évfordulós írásomban. Lásd: G. Horváth Mihály: Centenáriumi útikalauz lettrista filmbarátoknak. In: *Aper-túra*, 2024. nyár, www.apertura.hu/2024/nyar/g-horvath-mihaly-utikalauz-lettrista-filmbaratoknak/ 10 *A Traité de bavé et d'éternité* manifesztófilmjének szövegkönyvében 1951-ben, illetve az *Esthétique du cinéma* (A mozi esztétikája) című esszéjében 1952-ben. 11 Aminek megjelenetésére egy évvel később, 1953-ban szerzi meg a szponzorációt Robert Mitterand személyén keresztül. A könyv *Fondements pour la transformation intégrale du théâtre* (A színház totális transzformációjának alapjai) címen jelent meg Párizsban a Bordas kiadásában. 12 Isidore Isou: *Manifeste de la danse Isouienne: La Danse ciselante*. In: *La Revue musicale*, Numéro special “La musique et le ballet” (Zene és tánc különszám), 1953 13 A Prix des Spectateurs d'avant-garde (Avantgárd nézők díja) különdíjat Jean Cocteau és zsűritársai adták át a fesztivál „legszebb botrányának”, részben a közfelháborodás csillapításának céljából. A film cannes-i ősbemutatóját követően számos hasonló különdíjat tudhatott magáénak. Ilyenek voltak a Prix en marge du Festival de Cannes (A Cannes-i Filmfesztivál peremdíja) és a Prix Saint-Germain-des-Prés (Saint-Germain-díj). A kor értelmiségi művészkörökben mókás szokás volt, hogy fiktív különdíjakkal halmozták el saját magukat és barátaikat. Lásd pl. Boris Vian: *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*. Éditions du Scorpion, 1951, idézi Frédérique Devaux: *Le cinéma Lettriste* (1951-1991). Párizs, Paris expérimental, 1992, 62. 14 Stan Brakhage (1933-2003), az amerikai experimentális film úttörő alakja Isou-t nevezte az egyik legfontosabb filmkészítőnek, akinek első filmjével 1952-ben találkozott a San Francisco Museum of Modern Art kísérleti filmes programjában, az *Art in Cinema*-ban. A lettrista recepcióba először Frédérique Devaux vezette be az Isou-Brakhage hatástörténetet (Devaux 1992: 66.), majd Kaira M. Cabañas közölte a lefordított Isou-Brakhage-levelezést (Kaira M. Cabañas: *Off-Screen Cinema Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago, Chicago University Press, 2014, 135-140. 15 Richard Foreman (1937-2025) avantgárd drámaíró, dramaturg, a Fluxushoz köthető Ontologikus-Hisztérikus Színház alapítója. Lásd: www.ontological.com 16 A szakadár Lettrista Internacionálé (magyar nyelvű) mozgalomtörténeti összefoglalójáért lásd: G. Horváth Mihály: A fiatal Debord és a megvalósult situáció. Az Hurléments en faveur de Sade (Guy-Ernest Debord, 1952) című film mozgalomtörténeti szerepéről. In: *Replika* 130, 2023/3, 149-180. 17 Guy Debord: *A spektákulum társadalma és Kommentárok a spektákulum társadalmához*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest, Bázis könyvek, 2022 18 Gianfranco Sanguinetti (1948) író volt az utolsó tag Debord-on kívül, akit Debord nem zárt ki, és akivel 1972-ben közösen feloszlatták az Internacionálét a *La véritable scission dans l'internationale* (A valódi szakadás az internacionáléban) című írásukkal. Gianfranco Sanguinetti – Guy Debord: *La véritable scission dans l'internationale. Circulaire publique de l'Internationale Situationniste*. Párizs, Éditions Champ-libre, 1972 19 A dadaizmus-lettrizmus-szituacionizmus-punk hatástörténeti feltárását Greil Marcus aztán egy későbbi könyvében írta meg részletesen: *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1989 20 Isidore Isou: *Les champs de force de la peinture lettriste*. Szerk.: Robert Altmann. Párizs, magánkiadás, 1964


10  
100  
250 fő  
2500 m<sup>2</sup>

ZÖLDHÁZ

BELVÁROSI  
LOKÁCIÓ

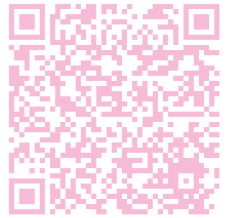
loffice.hu

Kiadó Loffice  
irodaház.  
Vibráló terek,  
kreatív  
energiák,  
díjnyertes stílus.




LOFFICE

részletek és fotók



1061 Budapest  
Paulay Ede  
utca 55.

1085 Budapest  
Salétrom  
utca 4.

# A vágy tárgya



Titkos szokások ma és vissza a 18. századig: Hammershoi, Vuillard, Magritte és Degas festményei, dizájn fürdőkádak, futurisztikus ágyak és kanapék, luxuskategóriás szex-játékok, naplórészletek és illatok egy hatalmas, Lewis Carroll Csodaországát idéző kulcslyukon át. Szabó Eszter Sára beszámolója a párizsi Musée des Arts Décoratifs *Intimitás. A hálószobától a közösségi hálókig* című kiállításáról az *Artmagazin Online*-on.

A kiállítás plakátja, grafika: Lacasta Design, © Les Arts Décoratifs.  
A nőalak részlet Tony Robert-Fleury *Le bain* (A fürdő) című 1904-es festményéből

artmagazin.hu

DIGITÁLIS ÉLMÉNYKÖZPONT

## Ismerd meg, éld át, merülj el benne!

Immerzív és interaktív élményekkel várunk az ország legújabb digitális élményközpontjában, ahol tudomány, technológia és művészet találkozik.

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

---

# SZFÉRÁK KÖZÖTT

---

2025. 01. 25.  
— 05. 11.

Várkert Bazár –  
YBL6 Művészeti Tér  
1013 Budapest, Ybl Miklós tér 6.

---

Művészet és tudomány — Válogatás  
a Magyar Nemzeti Bank kortárs gyűjteményéből

---