

# ARTMAGAZIN

2024 / 1. szám, 1980 Ft



Nemzeti  
Kulturális  
Alap



9 771785 306694 >

144

Barabás



Kassák Múzeum  
2023. 11. 11. – 2024. 03. 03.

# tiszta fényképszerűség

Hevesy Iván és a modern magyar fotográfia kezdetei  
Iván Hevesy and the Beginnings of Modern Hungarian Photography

## Purely Photographic



# VETTÜK KAPTUK MEG MŰTATJUK



Válogatás a Fővárosi Képtár  
legújabb szerzeményeiből

2023.  
12. 16.

1.

BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár  
1037 Budapest, Kiscelli utca 108.

Nyitvatartás:  
keddtől vasárnapig 10 és 18 óra között

2024.  
04. 07.



[www.fovarosikeptar.hu](http://www.fovarosikeptar.hu)  
[www.kiscellimuzeum.hu](http://www.kiscellimuzeum.hu)

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

**KÉPSZERKESZTŐ, SZERKESZTŐ:** Kergyó Zsófia kergyo.zsofia@artmagazin.hu

**OLVASÓSZERKESZTŐ:** Zemlényi-Kovács Barnabás

**KORREKTÚRA:** Szabó Annamária **LAPTERV:** Horváth Csilla, L² Studio **BORÍTÓ:** L² Studio /   I2studio.co

**LAPSZÁMUNK SZERZŐI:** Boros Géza, Cserna Endre, Fáy Miklós, Fehér Dávid, Horváth Hilda, Jernyei Kiss János, Kergyó Zsófia, Mélyi József, Mucsi Emese, Pallag Zoltán, P. Szűcs Julianna, Révész Emese, Szikra Renáta, Topor Tünde, Zemlényi-Kovács Barnabás

**LAPIGAZGATÓ:** Tormási Anita /   tormasi@artmagazin.hu

Stratégia: Winkler Nóra

Felelős kiadó: Einspach Gábor /   einspach@artmagazin.hu  
Kiadja az Artmagazin Kft.  
1061 Budapest, Paulay Ede u. 55.

**POSTACÍMÜNK:** Artmagazin – LOFFICE 1085 Budapest, Salétrom u. 4. info@artmagazin.hu

**NYOMDAI MUNKÁK:** Gyomai Kner Nyomda Zrt.

**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

**ARTMAGAZIN ONLINE:** Cserna Endre, Kergyó Zsófia

www.artmagazin.hu

Címlapunkon Barabás Miklós-akvarell, a Grotta Azzurra misztikus kéksége, és némi fény az alagút végén; ezzel a képpel szeretnénk lezárni a 2023-as évet és megkezdeni a 2024-est.

Cikkeinket itt szinte csak sorolni tudjuk: ebben a bővített számban lezárjuk a Petőfi-emlékévet is, méghozzá egy Birkás Ákos-festménnyel, majd akárcsak a Petőfi-kultuszt, Barabás Miklóst is jelenségment kezeljük, két különböző szempontból is áttekintve, mit jelent számunkra. Mit kaptunk tőle, vagy ő mit kapott attól a műfajtól, az akvarelltől, amelyben néha módja volt nem megrendelésre dolgozni. Reigl Judit életművének belső koherenciáját is leírjuk, igyekszünk kideríteni, miből fakadhatott az az erő és indulat, ami gesztusait vezérelte, majd az örökségét kezelő alapítvány képviselőit is megszólaltatjuk egy ajándékozás kapcsán. Szemlézzük a kilencvenes években lezajlott technológiai váltás hatásait bemutató *TechnoCool* kiállítást, írunk a korszakra nagyon jellemző műfaj – a storyboard – képviselőiről, Szépfalvi Ágnesről és Nemes Csabáról, akik akkoriban még házaspárként alkottak, és elmeséljük, mi történik abban az ugyancsak a kiállítás keretében megtekinthető világhírű filmben, a *Cremaster 5*-ben, amelyet 1997-ben Budapesten forgatott a Harry Houdini nyomában járó amerikai művész, Matthew Barney.

Olyan művészekkel is foglalkozunk, akik pályájukat már az ezredforduló után kezdték: a Borsos Lőrinc művésznév itt egy művész-perszónaként sok éve együtt alkotó párt takar. Az ő szentendrei kiállításuk jó alkalmat jelentett, hogy szerzőnk leírja, hogyan lehet működni a világvége folyamatos előérzetével, és ez az egyre önbeteljesítőbb korhangulat milyen műveket eredményez.

*Most épp rendetlenség van* – Zékány Dia kiállításának címe is jól rímel az általános közérzetre, és jól ír le egy jelenséget, amelyhez még nem tudunk elfogadással viszonyulni, holott nyakig vagyunk benne. Egy kis megnyugvást remélhetnénk barokk freskókat bemutató sorozatunktól, amelyben most nem egyházi, hanem mitológiai témákat láthatunk a borvidéken található noszvaji kastélyban, de látszik, hogy Apolló ide, görög szépségeszmény oda, Bacchus birodalmában és egy másik stíluskorszakban bádogemberszerű formát is ölthetnek az istenek.

Szintén a stílustörténet és kastélyok, villák belső tereinek rekonstrukciója a téma akkor, amikor muzeológus szerzőnk enteriőröket mutató festmények segítségével határozza meg egy-egy leltározatlan tárgy eredetét, de látszik, hogy komoly kutatómunka rejlik amögött is, ha meg akarjuk határozni, ki nem szerepelhet egy képen, ez esetben egy Rómában készült Fortepan-fotón. És ekkor vissza is érkeztünk oda, ahonnan indultunk, Itáliába, úgyhogy, ha címet akarnánk adni 144. lapszámunknak, akkor *Téli utazás a Grotta Azzurrától a Pantheon tetejéig egy ananász társaságában* lehetne. Ezzel kívánunk tehát jó olvasást – az ajánlónkban szereplő könyvekhez is. Illetve, utolsó oldalunkon láthatnak még egy, a *TechnoCoolon* is feltűnő művet, vele az Utcáról Lakásba! Egyesületre hívjuk fel figyelmüket. (Topor Tünde)

ARTMAGAZIN 144

**CÍMLAPUNKON:** Barabás Miklós: *Kék barlang*, részlet, 1835, akvarell, papír, 220 × 310 mm, magántulajdon

**ARTANZIX** Zemlényi-Kovács Barnabás:

Berlini anzixok

## 4

## 5

**ÉLET/MŰ** P. Szűcs Julianna: Szabadság, egyenlőség, magány. Reigl Judit a Műcsarnokban

## 6

## 7

**KIÁLLÍTÁSKRITIKA** Mélyi József: Mostantól fogva ez volt a jövő. Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában

## 8

## 9

**FILM** Kergyó Zsófia: Barokk erectio. Matthew Barney: Cremaster 5

## 10

## 11

**MŰFAJTÖRTÉNET** Fehér Dávid: Történetek és nézőpontok Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba közösen megtalált műfajában

## 12

## 13

**APOKALIPTIKA** Cserna Endre: MAGYARORSZÁGON NINCS HALÓWEEN, Magyarországon Borsos Lőrinc van (blaek eszkatológia)

## 14

**KIÁLLÍTÁS**

Mucsi Emese: Most pont rendetlenség van. Zékány Dia kiterjesztett szelfjei

## 15

## 16

**INTERJÚ**

Topor Tünde: Alapítványtól múzeumba. A Reigl-hagyaték

## 17

## 18

**ONLINE AJÁNLÓ**

Érzékeny felületek

## 19

## 20

**TANULMÁNY**

Révész Emese: Petőfi, a kép. Birkás Ákos Petőfi ünneplése című 1972-es festménye a kultusz árnyékában

## 21

## 22

**MAGYAROK**

Fáy Miklós: Barabás apánk

## 23

## 24

**ESSZÉ**

Pallag Zoltán: Az öröm bizonyítékai. Barabás Miklós akvarelljei

## 25

## 26

**BAROKK FRESKÓ**

Jernyei Kiss János: Apollóval Bacchus birodalmába. Barokk freskók X. Noszvaj

## 27

**EGY KÉP**

Szikra Renáta: Ananászmánia. A koronás toboz

## 28

## 29

**GYŰJTEMÉNYTÖRTÉNET** Horváth Hilda: A piroscsíkos karosszék, avagy egy kutatás sosem ér véget

## 30

## 31

**FORTEPAN**

Boros Géza: A Pantheon előtt ülve. Egy Fortepan-fénykép nyomában

## 32

## 33

**GUTENBERG-GALAXIS** Balaton Offseason A guillotine hosszú árnyéka Mit látsz, Laca? Kereki Sándor

## 34

**BAROKK FRESKÓ**





Tót Endre: *Berlin TÓTaJOYS, Westberlin, 1979*, fotó: Herta Paraschin

## Széljárás Budapest és Berlin között

A DAAD Berlini Művészeti Programja nem egyszerűen a legfontosabb és legrégebbi német rezidenciaprogram: 1963-as indulásától kezdve kulcsszerepe volt abban a törekvésben, hogy Nyugat-Németország és ezen belül Berlin a nemzetközi művészeti élet egyik központja legyen, ami az évszázad végére, az újraegyesítés után be is teljesült. Az *If the Berlin Wind Blows my Flag* (Ha a berlini szél fújja a zászlóm) című kiállítás éppen a fal leomlásáig mutatja be a DAAD (Német Felsőoktatási Csereszolgálat) rezidenciaprogramjának ambivalens elemektől sem

mentes történetét, illetve az annak köszönhetően keletről és nyugatról Berlinbe érkező seregnyi élvonalbeli, elsősorban neoavantgárd művész ottani tevékenységét Marcel Broodthaerdtől és Braco Dimitrijević-től Bridget Riley-n és Maria Lassnig-on át Michelangelo Pistolettóig vagy Roman Opalkáig. Ahogy előtte Lakner László, úgy Tót Endre is ennek segítségével tudott kijutni a hetvenes években Nyugat-Németországba, hogy a DAAD-programot végül életprogrammá bővítsé. Tót a kiállításban is nagy szerepet játszik, aminek már a címe is az ő egyik kiállított művéből származik (ami előtt természetesen az ikonikus „Örülök...” áll), a számos fotómunkán túl egy

nagyléptékű fali installációval és egy videómunkával képviselve. Rajta kívül Bódy Gábor, Gulyás Gyula és Lakner kapott önálló helyet, ugyanakkor a kiállításnak még számos rejtettebb magyar vonatkozása van, például a mail art-szekció levelei között. De az *If the Berlin Wind...* másik nagy nyertese Agnes Denes, akinek korai munkáiból egy harmadik helyszínen, a Galerie im Körnerparkban rendeztek külön kamarakiállítását, így Reigl Judit Neue Nationalgalerie-beli miniretrospektív-jével egyszerre két magyar származású és immár a 20. századi művészet klaszikusaihoz tartozó nő alkotó munkássága látható a német fővárosban.



*Feast of Futures*, 2023. október 8., kurátorok: Szirmay-Kalos Léna és Kasia Wolińska, fotó: Dieter Hartwig

## Jövőlakoma

Az általános ínség vagy bőség, az (alap)élelmiszerekhez való hozzájutás vagy épp annak megtagadása fontos szerepet játszott a kelet-európai szocializmusok felemelkedésében, majd bukásában is, ahogy a gasztronómia a poszt-szocialista jelenben is a régió egyik elsődleges identitásképző eleme. Mi más is lenne a kivándoroltak különböző kelet-európai gyökerek iránti nosztalgiájának közös nevezője, ha nem a hazai ízek vagy azok hiánya? Ennek nyomán jött létre a *Feast of Futures* (Jövőlakoma) című „konceptuális vacsora”, a régió országainak közkedvelt ételeiből összeállított, gazdag menüből kiindulva. Mindez azonban csupán *köret* volt a hazai gasztronómiához kapcsolódó személyes történetek és az egyes fogások összetett kulturális és történelmi vonatkozásainak megosztásához a Tanzfabrik Berlin betonmedencéjében felállított vacsoraasztal körül, valamint performatív és elméleti programokhoz, amik nemcsak Kelet-Európa múltjáról, de lehetséges jövőiről, a régió identitásának progresszív újragondolásáról is szóltak. Az eseményen a DAAD-kiállításához hasonlóan számos magyar résztvevő és elem volt, a gulyáslevestől és a tepertős pogácsától a Berlinben élő Fridvalszki Márk erre az estére összeállított „keletfuturista” festményeiig.

## Jelentés az Akadémiának

Meglepő módon Coco Fusco immár több mint harmincéves munkásságának első nagyléptékű retrospektívjére csak ebben az évben került sor, ráadásul nem Dél-Amerikában, amelynek egyik legelismertebb művésze és közértelmiségije, hanem a berlini KW Institute for Contemporary Artban. A kiállítás a posztkolonialista művészet úttörő művével, a huszadik század közepéig létező élő etnográfiai kiállításokat, avagy „emberi állatkeretet” megelevenítő *The Couple in the Cage* (1992–93) című performansszal indít, melynek során Fusco kitalált törzsből származó párként jelent meg egy ketrecben művésztársával, Guillermo Gómez-Peñával nagyvárosok terein, ahol gyümölcsökkel etették

őket, voodooabákat varrtak és örömmel fotózkodtak a köréjük gyűlt tömeg tagjaival. Az utóbbi évek egyik legfigyelemreméltóbb munkájában Fusco fiktív őslakos helyett *A majmok bolygójából* ismert, az emberi faj viselkedését tanulmányozó majomtudós, Dr. Zira bőrébe bújlik, aki húsz év után megjelenik az emberek között, hogy egy – nem más, mint Donna Haraway által felvezetett – háromnegyed órás, képes slide-okkal tarkított TED-előadás keretében ossza meg egy kívülálló egyszerűre naiv és tüpontos megfigyeléseit az emberi társadalom irracionális és ellentmondásos viselkedéséről, megidézve Kafka *Jelentés az akadémiának* című novelláját is.



Coco Fusco: *Ted Ethology*, részlet, 2014, videó, 50'

# Szabadság, egyenlőség, magány

P. Szűcs Julianna

*Reigl Judit 100 – Reigl Judit és a Második párizsi iskola,*  
Műcsarnok, Budapest, 2024. január 28-ig



Reigl Judit: *Dominancia-központ*, 1959, olaj, vászon, 100 × 120 cm, Horn-gyűjtemény, fotó: © Darabos György © KMFA Archívum / HUNGART © 2024

Reigl Judit életéről már mesekönyv is készült. Legjelentősebb magyarországi gyűjtője és népszerűsítője, Maklár Kálmán kiadói jóvoltából immár olvasható a maga nemében páratlan életút alsó tizenévesekre szabott rövid összefoglalása (*Reigl Judit – Egy szabad művész valóra vált álmai*, illusztrálta: Szepessy Zsófia, 2023). Figyelemmel a serdületlenebb fogyasztókra – és tekintettel hazánk fóliázó furorjára – a biográfia tényanyaga igényelt némi retust, de a célközönség megkívánta legyűgötés mellett is átjön a lényeg. A felnőtt-beszámoló mostani apropója a születés századik évfordulóján rendezett műcsarnoki kiállítás – ez az itthon rendezett ötödik, ezúttal művészettörténeti körítéssel bővített nagy mustra. Az igazi pályaképre Arany János azt mondaná: nem mese az gyermek. Hanem mi? Számunkra leginkább nevelő hatású, csodálatos látványokban gazdag történet, aminek végén a hős csak elnyeri méltó jutalmát. A nagyságnak, a következetességnek, de leginkább az erőnek kijáró tiszteletteljes főhajtást. Hatalmas az életmű, eligazodni sem könnyű benne. A tájékozódást egyszerűsítendő, a nagy forradalom hármastárszavára építettem a gondolatmenetet. Reigl választott második hazája végül is az a Franciaország, amely alkotmányának második pontjában tartalmazza a híres mottót. Talán nem stílustalan pályájára rápróbálni a híres fogalom-triászt, melynek első két tagja működni látszik, a harmadik – jellemzően – nem, de azt is tanulságos szemügyre venni.

## Szabadság

„Nem vagyok sem menekült, sem bevándorló,” – írta pályája egyik csúcspontján, 1977-ben – „elhagytam egy blokkot, hogy ne kelljen semmilyen másikkal tartoznom”. Érthető lett volna egy „másik blokk” belakása is, ha már nyolcadik nekifutásra, életét kockáztatva, nyomasztó emlékekkel a háta

mögött, szögesdróton átvergődve Nyugat felé, nekivágott a nagy semminek. A jaltai rendszerből disszidált művészek diktatúraundora és szocreálfóbiája amúgy eleve hajlamosított egy ellen-mainstream követésre. Ez történt például a nála közel tíz évvel fiatalabb, endékás Gerhard Richterrel, akit jó időre beszippantott a nyugatnémet pop-art, vagy húsz évvel később a szovjet Komar & Melamid festőpárossal, akik a moszkvai hivatalos stílust transzformálták vizuális ellenpublicisztikává Amerikában. Az efféle „tartozási ösztön” megfigyelhető volt a párizsi magyar művészek népi demokráciából menekülő többségénél is (lásd Cserba Júlia alapkönyvében – *Magyar képzőművészek Franciaországban 1903–2005* – a példák sokaságát). Anakronisztikus szóhasználattal azoknál a „migránsoknál”, akik sokszor a kubisztikus absztrakcionizmust, vagy éppen a mágikus szürnaturalizmust, azaz a diktatúra tiltott gyümölcsseit, ellen-anyagokként és ellen-hitekként, mintegy az integráció nélkülözhetetlen mintázataként fűzték bele a bipoláris világ más szabályok szerint szőtt szövetébe. Magyarán: az alkalmazkodást kitermelő életerő csalhatatlan bizonyítékaként. A mi esetünkre azonban nem alkalmazható ez a modell. Nem a konkrét helyzet elleni konkrét lázadás alakította ugyanis az egykori Szőnyi-tanítvány Reigl (*Önarckép, 1944*), amikor római ösztöndíjjával a háta mögött Picasso-csodálójává (*Autóstop-pal Ferrara és Ravenna között, 1950*) vált. Később pedig nem megélhetési kényszerből – immár csapat-papot maga mögött hagyva – vált onirikus (álomalapú) kalligráfiákkal kísérletező poszt-szürrealista útkeresőből (*A világegyetem égvýűrűi, 1954*) hálátlan fenegyerekké, amikor szakított párizsi felfedezőjével, André Bretonnal (*Robbanás, 1956*). Egy társadalom-érzékeny lázadó számára általában az elviselhetetlen külső körülmények (szegénység, igazságtalanság, elnyomás, üldöztetés stb.) teremtik a fordulathoz az alapot, Reigl viszont

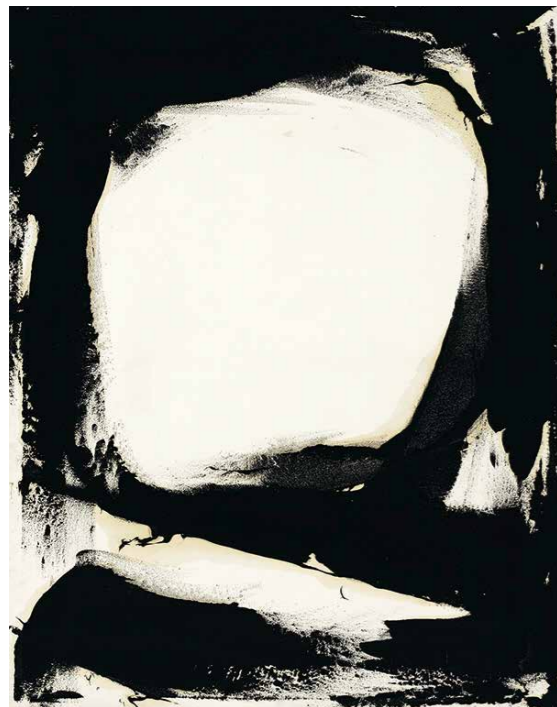
fütyült ezekre a külső körülményekre. A források szerint jól bírta a nélkülözést, a csövezést, a peremhelyzeti életformát. Olaszországi vándorlásai közepette szállásadó kommunista parasztjainak akár Sztálin-portrét is festett barátságból. Persze csak akkor, ha nem volt muszáj. Mert muszájból soha semmit. Mánikusan került a többségiek által járt utakat, belülről vezérelt személyisége még a siker után sem kapkodott. Későn arrivált. Megválaszolhatatlanul fontos kérdéseket tesz fel ezzel kapcsolatban remek interpretátora, a New York-i MoMA muzeológusa, Berecz Ágnes, ide másolom: „*Talán azzal függött mindez össze, hogy Reigl makacsul elutasította, hogy munkáját illetően kompromisszumokat kössön, és azt a kritikusok és műkereskedők elvárásaihoz igazítsa? Vagy azzal, hogy nem akart részt venni a művészvilág politikai töltetű társadalmi játszmáiban? Volt-e köze mindennek nem heteroszexuális nemű identitásához, és ahhoz, hogy egy adott országban született, de egy másikban élt és alkotott?*” (*Reigl Judit és a Második párizsi iskola*. Műcsarnok, 2023)

Mindenesetre tény, hogy különös srófra járt alkotói módszere. Száz ezer művészeti információt engedett közel magához, de csak abból merített, amire belsőből rezonált. (Róka Enikő remek tanulmányából – *Reigl Judit privát univerzuma*, BTM Fővárosi Képtár – mellel az is kiderül, hogy a példaképek sokszor tudat alatt dolgoztak benne, majd később a példák fotográfiái mint utólagos igazolások kerültek föl a műterem falára.)

Független természetére maga is csak lassan döbbsen rá. Idő kellett a felismerés megéléséhez, és ez a negyvenes évek közepétől az ötvenes évek közepéig tartott. Kellott egy maga választotta útvonal is, amin végigment a mesterség elsajátításától a klasszikus avantgárd érintésével a nonfiguratív képalkotás elkötelezett vállalatásáig. Amikor viszont mindez bekövetkezett, létrejött az a visszavonhatatlan

szabadságfok is, amelytől az életmű minősége tovább már nem emelkedett, hanem egyenesen magas fensíkon haladt tovább. Történt mindez Marcoussis faluban, párosan, majd később egyedül, remeteéletet élve, mozgásában korlátozottan is, félig vakon is, majdnem százéves koráig.

A Múcsarnokban jól kitapintható a végleges pályára állás döntő pillanata. Leginkább a középhajó tengelyében kiállított, gyönyörű *Robbanás* című kép (Horn Péter gyűjteményéből) dokumentálja a keretek közé szorított, parttalan indulat félelmetes energiáját. Nem lehet szálára szedni a komor alig-kékkal és fekete ipari festékekkel szerteloccsantott sávokat, mert az epicentrum szívójékáról a semmibe igyekvő csóvák a képnek csak az egyik felét foglalják el, és valószínűleg a kisebbik felét. A nagyobb rész nem látható, csak sejtethető: az pedig az alkotó mozgásának hült helye. Az a szenvedély, amely által a nyomok egyáltalán az üres vászonra kerülhettek.



Reigl Judit: *A súlytalanság élménye*, 1966, vegyes technika, vászon, 115 × 90 cm, Maklár Kálmán gyűjteménye, fotó: © Darabos György © KMFA Archivum / HUNGART © 2024

Ettől az időtől kezdve a Reigl-kép párvialadok végtelen történetévé vált. Hol vad, hol méla, hol toporgó, hol keserű, hol réműletes, hol szelíd események színterévé, amelyekben két szereplő: az aktív festő és a passzív anyag drámai viaskodásának kimenetele a tét. Más dologra nála nem jutott hely: mindkét entitás közös erővel szabadult meg a mű körletétől, amelyet egyszerűbben a körülmények hatalma által vezérelt *külvilágnak* szoktak nevezni.

### Egyenlőség

„*A létra, amelyet a paraszt éppen viszeszatesz a csűrjébe, nem jelképe, hanem valóságos eszköze annak, hogy az anyanyelv birodalmából átjöttem a soknyelvűség világába. Így fogok festeni! Egyszerre Lascaux, a maják, Vang Hszi-cse, Van Gogh, Cézanne nyelvén. A gesztus, az alapritmus nyelvén. Örök vágyam nyelvén.*” – idéz írásából a Fővárosi Képtárban figuratív képeiből szintén

idén rendezett nagyhatalmú kiállítás katalógusa. Azaz Reigl számára valamennyi tiszta forrás *egyenlő* eséllyel rendelkezett. A „progresszív haladás iránya”, a „művészettörténet irreverzibilisnek hitt folyamata”, az „aktuális trend” és a többi mantra neki ugyan soha nem parancsolt. Csapatába az került, akit ő akart.

Látszólagos ellentmondás, hogy az ötvenes évek műveit kiállító térben, azaz nagy magára találásának idején, a nézőnek néha déja vu élménye támad. Legtöbbször az amerikai Jackson Pollock, az amerikai Willem de Kooning vagy az amerikai Adolph Gottlieb festményeit szokták vele

kapcsolatban emlegetni, azaz Harold Rosenberg amerikai istállójának látványvilágát. Csupa amerikai, és aligha véletlenül. A New York centrumú akciófestészet legtöbbször európai gyökerű művelői úgy csöppentek bele egy újvilági konzervatív középosztályi közegbe, ahogy ellenkező topográfiaival, de hasonló végeredményt létrehozva, a provinciális hagyományokból érkező és azt jól kiismerő Reigl belecsöppent egy szervesen fejlődő, magaskulturális, de másik konvenció közegébe.

A pszichológiai válasz mindkét esetben hasonló és érzelmileg adekvát formájú lett: valami primitív, vegetatív reakció (odacsapás, fröcskölés, kaparás, tépés stb.), amely a felgyülemelő feszültségből, a személyiséget sértő idegenségélményből, és a befogadó közeggel szembeni hátrányos pozícióból fakadhatott. Talán a kompenzációs akaratot kifejező gigantikus méret választása is erre a lelkiállapotra utal. Nem az utánozhatnék vezérelte tehát ezt a hasonlóságot, inkább egy közösen megélt poszttraumatikus dacszindróma teremt közöttük látszatkonszisztensséget. Kárpótlási akció a kialakult *egyenlőtlen* helyzet miatt. A gyötrött és gyűrt, a szenvedélyes és feldúlt festmény ebben a korszakban (Amerikában is, Reignél is) úgy hat, mint megannyi, tehetetlenségből fakadó megtorló művelet. Mintha egy véletlenül meglökött ember – a benne halmozódó stressz miatt – akkora pofont keverne le a sérelem vélt vagy valódi elkövetőjének, hogy az attól menten elájul. Merthogy bennük a méret a lényeg. E „festmény-visszacsapások” szépségét éppen aránytalanságuk teremti meg. Jó esetben (és a *Robbanás*-sorozat például ilyen) el kell hinnünk, hogy a mű célja nem a lehengetés, hanem a *kiegyenlítés vágya*. Igaz, nemcsak a speciális élethelyzet, sokkal inkább a speciális személyiségkarakter határozta meg a Reigl-mű egyenlőségélményből fakadó lényegét.



Reigl Judit: *Robbanás*, 1956, olaj, vászon, 180 × 160 cm, Horn-gyűjtemény, fotó: © Darabos György © KMFA Archivum / HUNGART © 2024



Ahogy  
egyenlőséget  
tesz férfi és nő  
között, úgy teszi  
egyenlővé a jelet  
és a jelentést,  
a mozgással  
létrehozott képet  
és a képpel  
ábrázolt mozgást.

Reigl Judit: *Ember*, 1969, olaj, vászon,  
188,5 × 219 cm, magántulajdon, fotó: © Darabos  
György © KMFA Archívum / HUNGART © 2024

Tanulságos megfigyelés volt számomra, hogy az a 2022-es Velencei Biennálé, amely programjában is, kísérőrendezvényeiben is pedáns apparátussal vállalta fel a nőművészet tegnapi, sőt ma-holnapos reprezentánsait, és szinte tankönyvszerűen mondta fel a genderelmélet idevágó példatárát a dadaista Meret Oppenheimtől az imént elhunyt Vera Molnárig, a svájci, barokk Sibylla Meriantól az orosz konstruktivistá Alexandra Exterig, valamint bőséggel mutatta be a harmadik világbeli, halmozottan hátrányos helyzetű és a „másságukban” önmegvalósító alkotókat, valahogyan kihagyta a menet közben világhírűvé vált és a modern múzeumi díszhelyeket méltán elfoglaló Reigl Juditot. Pusztán feledékenységéből? Vagy mert nagy nevekben Paula Regotól Dorothea Tanningig így is több volt a kelletténél?

Ha a távollét véletlen volt, az a bölcs szerencsén múlt. Ha a főkurátor (Cecilia Alemani) tudatosan hagyta ki az utolsó évét élő nőművészt, akkor helyesen, talán

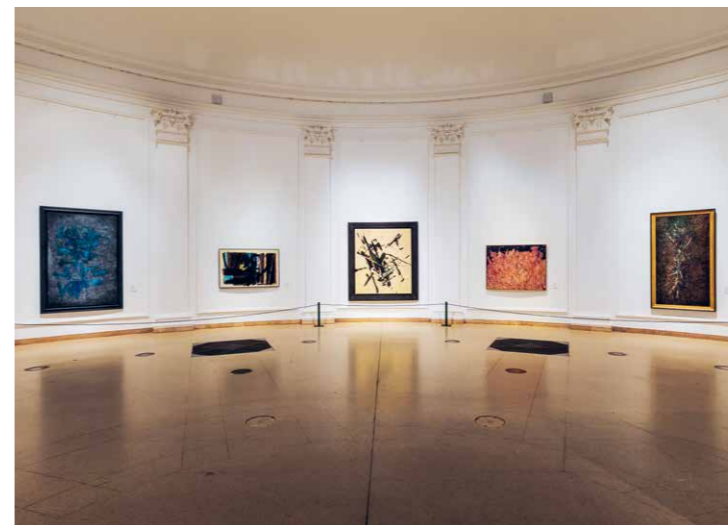
Reigl ízlésével is megegyező módon cselekedett. Ugyanis művészetének lényege a nemiség különösségéből – amelyről a biennálé programja szólt – le nem vezethető, legfeljebb a nembe ember valamennyiünkre érvényes létmódjából. (Filozófiailag is végiggondolt életművét egyébként olyan sorozatokból alkotta, amelyekben legtöbbször a záródarab készítette elő a következő széria első darabját, és szinte végig repetitív láncolatot alkotott a lehetséges variációkból.)

Értelmezve most már a *Robbanásokat* követő legjelentősebb ciklusait, például a centripetális mozgást letapogató *Dominancia központokat*, majd a *Robbanásokból* és a *Dominanciákból* mintegy prés alatt kisajtott *Tömbbírást*, azután a pálya egyik csúcspontját, a *Gesztusokat*, (ötvenes évek második, hatvanas évek első fele) nyilvánvaló, hogy bennük az öllekezés *absztrakt és általános* koreográfiája jelenik meg. Harc az anyaggal, harc a testtel, harc az anygallal. Áttekintve a *Gesztusokat* követő későbbi ciklusokat, a kusza jelekből egyszerre

csak jelentéssel bíró csomókká összeállított *Embert*, majd a vászon színén és visszaján bújócskázó *Lepel, dekódolást*, azután a hatvanas évek második felétől induló zuhanó figura-sorozatokat fokozhatatlan erősségű darabját, a *New York, 2001-et*, nyilvánvaló, hogy bennük a múltékonyság *konkrét és figurális* alakzatai jelennek meg. A szuperego mennybemenetele, a szuperego húsának halála, a szuperego pokolbéli alászállása. Monográfiája, Marceline Pleynet életművével kapcsolatban arról értekezett, hogy Reignél *„rendkívül nehéz különválasztani a férfiben a nőt és a nőben a férfit, kultúránknak ezt az elfojtott dimenzióját”*. Jelentem, nem csak ez nehéz. Ahogy egyenlőséget tesz férfi és nő között, úgy teszi egyenlővé a jelet és a jelentést, a mozgással létrehozott képet és a képpel ábrázolt mozgást, nem beszélve a szintén ciklusokká szerveződő költészetet és zenét szinte égi titkosírással egységessé alakító festményszériákról. (*A fűga művészete, Folyamat*). Ilyen tehát az ő *égalité*-ja.

## Magány

Alakulhatott volna másképpen is. Az életrajzból tudható, hogy kezdetben – mint a fiatalok többsége – Reigl is kötelékben repült. Nemrég volt látható a Falk Miksa utcai Maklár Galériában az a művészcsoporthoz, amelyből ő is indult, akik magukat Négy apostolnak nevezték (Böhm Lipóttal, Zugor Sándorral és Bíró Antallal együtt), és akik úgy is jártak, mint a korai hittérítők: fölfalták őket a történelem vadállatai. Ereikéiket mostanában szedegetik össze, nehezebben megy, mint a régmúltban, a katakombák világában. (Pedig érdekesek ők, ha az apostol címkét nem is, de az aprószent státuszt megérdemelnék. Ilyenek lettek a „római iskolások”, amikor elvonult fejük fölül a fasizmus. Jelentős életművet három apostol tehát nem hagyott hátra, csak útítársuk, a nagyszerű Hantai Simon váltotta be a hozzá fűzött reményeket.) Reigl hamar megérezte – nyilván segítette ebben élethosszig tartó társa, a Henry Moore-tanítvány Betty Anderson – hogy az elvegyülés után a számára rendeltetett út a kiválás, a külön út lett. A kiváltsággal járó, de egyben szenvedést teremtő *magány*.



Enteriőr Reigl Judit műcsarnokbeli kiállításán,  
fotó: © Nyirkos Zsófia / HUNGART © 2024

„Akár jó kedvem van, akár rossz, festek” – mondta egy interjúban Cserba Júliának, mert ez volt az a tevékenység, amelynek gyakorlásában senki és semmi nem zavarhatta. A testvériséget kifejező szolidaritás ebbe belezavart volna. Az önzés nyilván életösztönéből fakadt: szabadságát és emancipációját féltette a többiektől. Ahogy nem volt szüksége sem a bretonista kései szürrealisták ötvenes évekbéli csoportfegyelmeire, úgy nem tartott igényt később például a Supports/Surfaces csoport hatvanas évekbéli politikai absztraktjaikhoz illő, regulázott összetartására sem. Úgy dolgozott, ahogy más az alapvető életfunkcióit végzi, és *„utolsó pillanatáig dokumentálta, – ezt írta le Gát János a Haláltánc és a Diabelli variációk kapcsán (Szépművészeti Múzeum, Haláltánc-katalógus, 2023) – hogy miként maradhat egy művész kreatív, amíg csak él”*. Nem koslatott a galériák után, előbb-utóbb a galériák csöngettek nála műveikért. Ezért nem igazán értem a Műcsarnok negyedik termének rendezői koncepcióját. Az úgynevezett „Második párizsi iskola” szerepeltetését – az erős Reigl-anyag közelében – töredékes és nem túl jelentős művekkel. Függetlenül



Reigl Judit: *New York, 2001. szeptember 11., 2001*, vegyes technika, vászon, 195,5 × 195,5 cm, magántulajdon, fotó: © Darabos György © KMFA Archívum / HUNGART © 2024

ugyanis attól, hogy már az első „École de Paris” mint művészettörténeti kategória is ezer sebből vérzett – kapott is érte szegény Bernard Dorival éppen elég szakmai kritikát – „a második” létezése még annál is véleményesebb. Való igaz, az létezik, aminek van neve. Passuth Krisztina nagy leleményének számít például mind a mai napig, hogy a Nagybánya utáni és a Nyolcak előtti, amúgy Párizstól elvarázsolt művészek heterogén csoportját „Magyar Vadaknak” nevezte, s e terminus technicusnak köszönhetően az idetartozó közösség olyan valódi identitást nyert, amely kiállta az idő próbáját. De még a Magyar Vadak sem volt „iskola”, mert az „iskolához” kell egy közös eszme, egy közösen elfogadott vezéregyéniség és közösen belakott intézményi hálózat.

A Második párizsi iskola egyetlen csoportképző ereje a korabeli művészeti szcéna galériahálózatának egy meghatározott csoportja volt, amely fantáziát látott a jobboldali és baloldali totalitárius diktatúrák elől párizsi nyugalmat kereső művészek szerepeltetésében. Inkább hasonlított kapitalista részvénytársaságra, mint szellemi képződményre. Gyanúsán



Reigl Judit: *Bejárat-Kijárat*, 1987, vegyes technika, vászon, 218,5 × 193,5 cm, magántulajdon, fotó: © Darabos György © KMFA Archívum / HUNGART © 2024

vegyes minőségű és vegyes koncepciójú „áltagsága” pedig művészettörténetileg értelmezhetetlen.

Volt közöttük zen-kalligráfiában dolgozó jelentős, német származású, független absztrakt, mint Hans Hartung, és volt közöttük az automatikus írással próbálkozó jóval fiatalabb mester, mint a kanadai-amerikai Jean-Paul Riopelle, akit ez idő tájt leginkább a kizsákmányolás és az alkohol foglalkoztatott. Volt közöttük igazi franciává lett magyar „európai iskolás”, aki utolsó leheletéig szürrealista maradt, mint a könnyeden tarka és szofisztikáltan ízléses Rozsda Endre, és volt közöttük kismesterként elkönnyvelt, örökös feleség-festő, mint Vajtó Ágota, aki a natúra és az absztrakció

közötti senkiföldjén ingázott. (Más kérdés, hogy volt közöttük egy igazi bölény, egy Hantai is, aki az ötvenes évek végétől már érdemben szolt hozzá a művészet alakulásához. De a meghívott társaság ettől jó messze van.) Ott és akkor Párizs mint csoportképző, iskolateremtő helyszín alaposan eltúlzott, tehát itt és most a műcsarnoki szerepeltetés erős túlzás. A művészet szíve akkortájt New Yorkban, és a CoBrA jóvoltából kicsit az Amszterdam-Brüsszel-Koppenhága háromszögben dobogott.

Különbön is: rosszul áll e vegyes minőségű társaságnak a címszereplő. Még a legjelentősebbnek közülük, az Art Brut főalakjának, Jean Dubuffet-nek neolitikus sziklafestményt idéző *Íjsza*

is csak feszeng ebben a kirakatban. Pedig jó körletben és erős kontextusban könnyen elkerülhette volna, hogy kellemes szobadekorációvá, a jóléti társadalom pusztán rafinált kulturális kellékévé zsugorodjék a szebb napokat látott, jelentős mű. A „második párizsi iskolások” ebbe a mesébe tehát beilleszthetetlenek, mert a megrendítően erős műcsarnoki kiállítás amúgy sem Hófehérke és a hét (pardon, pontosan kétszer hét) törpe elmondására vállalkozott.


Ez a történet arról a világba vetett magányos hősről szolt, aki nem törődött azzal, hogy fiú-e avagy lány, mert számára az is elég volt, hogy olyan ember, aki fest és rajzol a maga akarata szerint, mindhalálig.

# Indiánok. Lelkek. Túlélők.

**Claudia Andujar**  
fotókiállítása

Magyar származású  
fotográfus az  
amazóniai indiánokért



 Néprajzi Múzeum  
Museum of Ethnography

további részletek: [neprajz.hu](http://neprajz.hu)



# Mostantól fogva ez volt a jövő. Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában

Mélyi József

*TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2024. február 11-ig*



Gyenis Tibor: *A kertészek tovább élnek*, 1999, C-print, MDF-lap, 496 × 594 mm, Pácsi Városi Múzeum / HUNGART © 2024

A Magyar Nemzeti Galériában 1991-ben ugyanazokban a termekben rendezték meg a *Hatvanas évek* című tárlatot, amelyekben most sűrűn sorakoznak a kilencvenes évek művei; György Péter az akkori kiállításról a *Holmiban* írt kritikát, az írás címe így szólt: *Mostantól fogva ez lesz a múlt.*<sup>1</sup> 32 évvel ezelőtt a hatvanas évek mint emberöltővel korábbi időszak újrendezését nagy várakozások övezték, a mostani, szintén a 25-30 évvel ezelőtti múltat feldolgozó kiállítás tulajdonképpen váratlanul érkezett. Három évtizede a múlt újragondolása szükségyszerűnek tűnt, mert a jövő tágasnak látszott, ma a múlt talán azért méltó a figyelemre, mert még úgy látszott, hogy van jövő.

A Beke László által rendezett *Hatvanas évek* és a Petrányi Zsolt által (is) jegyzett *TechnoCool* között a visszatekintés időtávja mellett számos más párhuzam is mutatkozik. Az egykori tárlat, alcíme szerint az új törekvéseket mutatta be, a mostani a megújulás lehetőségeit. Az adott évtizedben induló alkotók mellett mindkét kiállításon jelen voltak az elődök is; 1991-ben az idősebb művészek a hatvanas években készült alkotásaikkal, most pedig időben is előzményekként, ahogy a két-két csoport létszáma is nagyjából hasonló volt. A *Hatvanas évek* inkább stílusirányzatok szerint rendezte az alkotásokat, a *TechnoCool* pedig névleg hívószavak szerint; de valójában most is inkább művészi elképzeléseket jelölő fogalmak segítségével lehetne differenciálni, mint például a posztkonceptualizmus vagy a technorealizmus.

A párhuzamoknál most mégis jelentősebbnek tűnnek az eltérések. Akkoriban a legfontosabb célnak az egykori avantgárd rehabilitációja tűnt, ma erre látszólag nincs szükség: a kilencvenes években kezdő alkotók közül ma sokan egyetemi oktatók, művészetüket az elmúlt negyedszázadban folyamatosan bemutathatták, műveiket nagyobb magángalériák árulják. Egy másik szemszögből viszont fordított a képlet.

Mostantól fogva ez volt a jövő.  
Kilencvenes évek a Magyar Nemzeti Galériában



Kiállítási enteriőr a *TechnoCool*ról, fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

1991-ben a *Hatvanas évek* alkotói közül – Kondor Bélától kezdve Varga Imrén át Ország Liliig – sokkal többen voltak ismertek egy szélesebb értelmiségi közegben, mint ma a kilencvenes években megjelent művészek. Míg akkoriban az éppen jóvátételre váró, neo-avantgárdnak nevezett alkotók közül többen – Bak Imrétől Keserü Ilonán át Csernus Tiborig – már komoly médiavisszhangot kiváltó retrospektív tárlattal mutakozhattak be a Múcsarnokban, addig az elmúlt tíz évben a most bemutatott művészek közül legfeljebb néhányan rendezhettek műveikből gyűjteményes kiállítást (akkor sem Budapesten, hanem Dunaújvárosban, Debrecenben vagy Pakson). Az egyéni bemutatkozások utolsó következetes sorozata még a Bencsik Barnabás által vezetett Ludwig Múzeumhoz köthető. Ha ehhez még azt is hozzáteszünk, hogy a Galéria – Beke László koncepciója szerint – 32 évvel ezelőtt még azt szerette volna demonstrálni, hogy olyan reprezentatív gyűjteményt épített ki a hatvanas évekből, amelyből akár egy kortárs művészeti múzeum állandó kiállítása is kitalálható, addig ma, végigtekintve a kiállításon és a Nemzeti Galéria korszakbeli gyűjteményén, egy ilyen gondolat fel sem merülhetne.<sup>2</sup>

A két kiállítás tehát távolról nézve hasonlónak tűnhet, közelebről azonban az intézményes háttér teljes átalakulása miatt a különbségek kiáltóak; talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a múlt két metszete látszólag átfedi egymást, de a jövőképek már egyáltalán nem. (Például 1991-ben könnyen elképzelhetőnek tűnt, hogy Maurernek, Erdélynek, Szentjóbnyak a közeljövőben retrospektív kiállítást rendeznek, ma semmiféle párhuzam nem vetíthető előre.) A nemrég elhunyt Vajda Mihály a *Hatvanas évek* katalógus kontextusteremtő szövegében a modernizmus megdermedése és az intézményesítés összefüggését hangsúlyozta. Magyarországon a kilencvenes években – jócskán az avantgárd halála után – az intézményesülés jelene és jövője egyaránt biztatónak tűnt: a Soros és az Intermedia, a Ludwig és maga a Galéria, a Stúdió és a Múcsarnok, Székesfehérvár és Dunaújváros (érdemes megfigyelni, hogy míg a *Hatvanas évek* tárlatában Székesfehérvár vagy Pécs kiemelt szerepet kapott, addig a *TechnoCool* egyértelműen Budapest-központú). Úgy látszott, hogy a kortárs képzőművészet már biztos bástyákkal rendelkezik, amely itthon akár rövid távon is az irodalomhoz vagy a zenéhez hasonló

Nemes Csaba és Veress Zsolt közös művei a *TechnoCoolon*, fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

kulturális beágyazottságot ígérhetett, nem is beszélve a nemzetközi érvényesülés lehetőségéről. Ahogy azt Pernecky Géza a *Hatvanas évekről* szóló kritikájában kiemelte, a nagy intézményi kérdés az, hogy az évtizedeken át kanonizálatlan művészek életművét hogyan sikerülhet kultúrává tenni. Úgy tűnik, hogy a neo-avantgárd alkotók jó része esetében, gyakran ugyan évtizedes késéssel, de valóban sok minden történt. A kilencvenes évekről hasonló utólag nem mondható el – elég, ha csak a fent felsorolt intézmények mai állapotát magunk elé idézzük.

A kilencvenes évek művészetének jövője nemcsak 1991-ben, de az évtized végén is optimizmusra adhatott okot. 1998-ban a Beke László által vezetett

Műcsarnok gondozásában, Petrányi Zsolt rendezésében a varsói Ujazdowski Palotában mutatkozhattak be a korszak fiatal magyar művészei, s ugyan- ebben a konstellációban zajlott le két évvel később Budapesten az *Áthallás* című kiállítás, amelynek koncepciója és művésztája is hasonlóságot mutat a *TechnoCoollal*. (Az *Áthallásból* összesen két alkotó nem szerepel a mostani kiállításon: A. Nagy Gábor és Menesi Attila, utóbbi megmagyarázhatatlanul.) Az *Áthallás* két alapmotívuma – hasonlóan a mostani tárlathoz – a zene és a popkultúra volt, de az eltérések jelen körülmények között egyértelműen tapinthatóak. Néhány nappal a halála előtt DJ Palotai – mindkét kiállítás rejtett összekötőeleme – két vagy három évtized különbségét így foglalta

össze: „*Akkor a jelszó az volt, hogy mutass valami újat, ami még nem volt. Most a jelszó az, hogy lehetőleg ugyan- az legyen mindig.*”

A *TechnoCool* nagy kérdése, hogy valóban gyökeresen újat akart-e a kilencvenes évek új művészete? Vajon „a popkultúrával összefüggő optimista életérzés” tényleg „a művészet olyan fordulópontját hozta el” (kiemelések a faszövegekből), amely a mából nézve is paradigmaticusnak tűnik? Az újdonság akarása valóban jelen volt, de a múltunkból (mert hogy végül is többé-kevésbé a generációról van szó) és a jelenünkben (a kiállításból) kiindulva nem hiszek sem az egykori optimizmusban, sem a fordulópontban. A helyzet mindenesetre új volt, új kérdésekkel, amelyekre új válaszok születhettek.

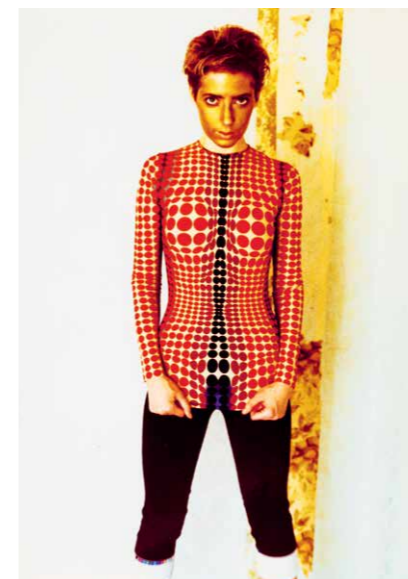
A „puhadiktatúrában ellenszocializálódott” (Németh Gábor) művészek számára (elődeikkel ellentétben) nem létezett már a korábbi fenyegetettség, de ennek közössége sem (Körner Éva megállapítása 1991-ből), ezzel egyidejűleg eltűntek a társadalmi küldetések, eltűntek az izmusok, csak hívószavak maradtak. Míg a hatvanas évekre vonatkoztatva igaz volt, hogy a művészet és a valóság közötti határok mosódtak el, addig a kilencvenes években maguk a művészet, illetve a valóság körvonalai látszottak eltűnni. Ebben az összefüggésben értelmezhetők az új képfarmák, a virtuális valóságok vagy a technózene iránti új érdeklődés. Az optimizmus, ami a politikára, a gazdaságra vagy az „életvilágra” (Vajda Mihály említett írásában kiemelt fogalom) irányult, nagyjából és tulajdonképpen csak 1993-ig tartott; a kilencvenes évek egészére már nem a jövőorientáltság jellemző, hanem inkább a folyamatos jelen prolongálásának vágya. Annak a jelennek, amelynek a valósághatárai – akkor úgy tűnt – legalábbis a festményeken és az installációkban, a fotókban és a videókban kitágíthatók.

A *TechnoCool* kiállítás azonban elsősorban nem a művészetről szól (mint a *Hatvanas évekről*), és nem is a művekről (mint mondjuk az Irokéz Gyűjteménynek a kilencvenes évekre is visszatekintő 2008-as tárlata a Galériában), hanem sokkal inkább a művészekről. A tárlat legerősebb „hangsávja” ugyanis a Gerhes Gábortól Komoróczy Tamáson, Németh Hajnalon, Beöthy Balázson és Gyenis Tiboron át Eikéig húzódó szál, amelynek összefűző ereje a művész (ön)képe. A művész – aki legtöbbször fiatal és szép – mindig szerepet játszik. Megalkot egy vagy több önképet. Kitalált helyzetekbe vetíti bele magát, öniro- nikusán elképzelt sztárként jelenik meg. Mindenki öntudatosnak tűnik a képeken – talán ez is sugallhatta a kurátorok számára az optimizmust – miközben az igazság az, hogy nagyon kevesen viszonyultak tudatosan a nagyvilághoz. A művészek többsége a társadalmi valóságtól független virtuális öröklétről álmodott, és a *cool*

Enteriőr a *TechnoCoolon*, fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

képek valójában csak vágyképek voltak. A megváltozott viszonyok között a magukra maradt művészek, akik közül ténylegesen csak kevesen nyitottak a zene, az irodalom vagy más kulturális területek képviselői, azaz kortársaik felé, a valóságban nem igazán kívántak felnőtt szerepekbe bújni. A jelent kiterjeszteni akaró vágy – mindenekelőtt az intézményrendszer összefüggésében – utólag pedig mindannyiunk részéről naivtánságnak bizonyult.

Pernecky 1991-es véleménye szerint a hatvanas évek magyar művészete „egy fontos áttörés története” volt.

Balra Vécsei Júlia – Kupcsik Adrián: *Press Spacebar...*, WW Magazin, 1999, színes fotó, fotópapír, 177 × 125 mm, Vécsei Júlia tulajdona / HUNGART © 2024, mellette jobbra Szarka Péter: *Síru, alulról szagolós*, 2001, komputerprint, vászon, 96 × 141 cm, Irokéz Gyűjtemény / HUNGART © 2024

EIKE (Eike Berg): *Arany ketrec*, 2001, videóinstalláció, 180 × 90 cm, 2'40", a művész tulajdona / HUNGART © 2024

A kilencvenes években nem volt ilyen erőteljes fordulópont, ez különösen jól látszik a mából. Mintha inkább csak a szemszögek változtak volna: megjelentek új témák, mint például az ökológia, a digitális képek átalakulása vagy a virtuális valóság, de kilencvenes évekbeli feldolgozásaik felett már képes volt eljárni az idő: a kérdések azonosak maradtak, az akkori válaszok

viszont egy elbonyolódott világban többnyire már banálisnak tűnnek. Hogy történt-e a kilencvenes évek magyar művészetében áttörés, ezt a kérdést egyrészt úgy válaszolhatjuk meg, ha mérlegetlünk, vajon a következő évtizedek és generációk számára jelentett-e mindez előzményt. Ha valaki harminc év múlva majd a 2020-as évekről készít kiállítást, felidézi-e

a kilencvenes éveket? Jelenleg nem tűnik valószínűnek. A hatással kapcsolatban a másik mérce a nemzetközi összefüggésrendszer lehet, amelynek regionális és esetleg globális felmérése még várat magára. Az a módszer, amellyel a Nemzeti Galéria most már évek óta kísérletezik, és amelyről már sokadik alkalommal bizonyosodik be, hogy csak a legkörülményesebb válogatás esetén működik, most egyenesen kontraproduktívnak bizonyult: Andreas Gursky, Muntean és Rosenblum vagy Pipilotti Rist munkái a magyar alkotások közé biggyesztve legfeljebb annyit mutatnak fel, hogy semmi köztük ahhoz, ami itt történt.

Pedig a cím ebből a szempontból még jó is lenne: a Nicolas Bourriaud-tól kölcsönzött *technocool* nemcsak arra mutathat rá, hogy mi volt *hot* és mi *cool*, hanem igazából magyarul hangzik jól. A *Technokol Rapid* mint korszikos ragasztó és az átmeneti révílet eszköze pont idevaló, ráadásul egyszerre van meg benne a nosztalgia és a távolságtartás a múlttól. A probléma csupán az, hogy a koncepció elkanyarodik a címtől. A kiállítás négy kurátora – Harangozó Katalin, Major Sára, Petrányi Zsolt, Tarr Linda Alexandra –, közülük is nyilván elsősorban Petrányi nem tartott ki amellet, ami valóban érdekli: szigorúan a zenei vonal, a technikai kép átalakulása,

az identitás formálódása, a tömegkultúra és a képzőművészet viszonya. Ha megmaradt volna annál a fősodornál, amelyet két főszereplője, Komoróczy Tamás és Németh Hajnal művei jelölnek ki, akkor nem tűnne úgy, mintha minden más ragasztva lenne. És az sem merülne fel ilyen természetességgel, hogy kik maradtak ki. Ha csak azokat tekintjük, akiktől a Galéria ebből a korszakból művet őriz a gyűjteményében, többek között Vincze Ottó, Chilf Mária, Gaál József, Kodolányi Sebestyén, Rácmolnár Sándor, Szurcsik József, Szij Kamilla neve és műve hiányozhat. (Az Újlak csoport valamilyen rekonstruált művének hiánya pedig sehogyan sem magyarázható.) A kiállítás struktúrája ebből kifolyólag zavaros. A kezdő időpont szorosan összefügg a magyarországi átalakításokkal, a záró dátum – 2001. szeptember 11. – aligha befolyásolta a magyar képzőművészeti élet folyamatait. Az előzményeként felsorolt művek és a kiállítás törzsanyaga között nem jön létre kapcsolat. A tárlat egészére jellemző, hogy a művek nincsenek mindig átfedésben a témakörökkel – az egyikből

(valóság/illúzió) jócskán kitüremkednek, a másikba (öko-futurizmus – ami ebben a formában a kilencvenes évek-re vetítve anakronizmus) szinte alig akad olyan, amely beférne. Az intézményes háttérre szinte alig jut a reflektorfényből: a Soros Alapítvány vagy az Intermédia Tanszék szerepe és – a *Polifónia* kivételével – a velük összefüggő egykori kiállítások jelentősége és mai áthallása aligha válik világossá. A falszövegek néhol laposak és igénytelenek, lásd: „*A vizuális kultúra komplex változásának lehettünk tanúi*”. Olvasás közben sokszor furcsa módon úgy tűnhet, mintha a néző még mindig a *Hatvanas* években járna: „*Az élénk színek és műanyagok, a futurisztikus vonalvezetésű ruhadarabok és fantáziadús kiegészítők a jövő ígérését előlegezték.*” Ugyanakkor sok tekintetben mégis átérződik a kiállításon a kilencvenes évek hangulata: Nemes Csaba és Veress Zsolt névcseré-közösségének megjelenítése, és mellette Komoróczy fennmaradt sorozata úgy mutatnak együtt, mintha 25 éve ugyanitt függenének, ugyanígy. Az idő múlásának meglepően jól áll ellen Eike videótánc, s

ugyanígy kiemelkednek Erdélyi Gábor teregetett vásznai, Eperjesi Ágnes csempéi, Gerhes Gábor kettős portréi, a Kis Varsó egyedül tágasabb térhez jutó installációja vagy Braun András festménye. A jövőre nézve nagy kérdés, hogy mi az, ami még maradandó lehet, és mi az, ami a most kihasználatlanul maradt lehetőségek miatt süllyed el megint. Másfelől persze a jelenben a kilencvenes évek bemutatása már különös bátorságra is vallhat. Hiszen a kiállítótérben most mégiscsak egy egykorvolt Másik-Magyarország jelenik meg, amelynek kevés köze van ahhoz a Magyarországhoz, amit ma ismerünk.

Beóthy Balázs – Németh Hajnal: *Néha Hajnal, Bárhol Balázs IV.*, 1997–1999, számítógépes nyomtatás, vászon, 90 × 125,7 cm, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, fotó © Rosta József / HUNGART © 2024

| 1 György Péter: Mostantól fogva ez lesz a múlt (*Hatvanas évek*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában) *Holmi* 3. évf. 6. sz. (1991. június): 789–800. Lásd: Nagy Ildikó (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991.  
| 2 Az, hogy a *Hatvanas évek* kiállítás nagymértékben támaszkodhatott a Magyar Nemzeti Galéria saját anyagára, az akkori gyűjteményezési gyakorlatnak, illetve Pogány Ö. Gábor és Bereczky Lóránd igazgatósága alatt javarészt dr. Solymár István (1924–1977) művészettörténész, főigazgató-helyettes és Dévényi István (1946–) a Mai Magyar Osztály vezetője, 1987-től a Jelenkori Gyűjtemény fősztályvezetője szerzeményezéseinek volt köszönhető.

# Barokk erectio. Matthew Barney: Cremaster 5

Kergyó Zsófia

A *TechnoCool* hívóképen Beöthy Balázs és Németh Hajnal a napszemüveggel viselt fekete elévülhetetlen lezserségével tükrözi egymást a parkettán szét-szórt – ugyan már, gondosan elrendezett – művirágok közepén. Utóbbiak koszorúzzák menőségüket, mert egy Matthew Barney-filmből kerültek át a *Néhol Hajnal, bárhol Balázs*-beállításba, az 1997-ben Budapesten forgatott *Cremaster 5*-ből. Barney és stábjja Mészöly Suzanne<sup>1</sup> szervezésének köszönhetően dolgozott itt, Mészöly aszisztense volt Beöthy, innen az utóvirágzás. A *Cremaster*<sup>2</sup> 1994 és 2002 között készült öt részes ciklus, most azonban csak a befejező (a gyártás sorában mégsem utolsó)<sup>3</sup> filmről lesz szó, mert csak ezt láttam – és láthatja más is (lássa!) február 11-ig a Galériában. De mondhatom azt is, hogy jókor jó helyen – a váról mintha a film Houdini-jelenetébe sétálnánk vissza, ha a Clark Ádám tér felé lépcsőzünk le: a Varázsló a Lánchídról veti magát a folyóba,<sup>4</sup> és épp a történet több jelenetét átható kékre színezi a várost a tél. A Houdinit idéző Varázsló egy a három allegorikus férfi közül, akit a modell-

múlttal<sup>5</sup> is bíró Matthew Barney alakít. Mindhármuk egy nőhöz tartozik – az ő (her) Varázslója, Dívája és Óriása – sőt, talán csak a nőben, legalábbis a nő kontextusában léteznek. S a nő királynő, méghozzá a Lánckirálynője; szerelme a Lánchídról leugró Varázsló, az ő féltését, majd elvesztését övező fájdalomra fűződnek fel a jelenetek. Először hátulról pillantjuk meg a hősnőt, a Magyar Állami Operaházban – amit tíz évvel Weisz Erik (a későbbi Houdini) születése után alapítottak. A hatalmas, fekete, amorf testet két kísérője mozgatja a királyi páholyhoz a lépcsőn felfelé. Mozdulatlanságában megnyilvánulhat arisztokratikus tartás, vagy lehet a szenvedéllyel járó szenvedés tehetetlensége is. Pragmatikusabb, de nem prózaibb oka pedig az, hogy a karakterekről, a díszletről és az építészeti térről is szobrász szemmel gondolkodik Barney, mind az öt filmhez kapcsolódnak a fő motívumokat a történetből kiemelő „autonóm” szobrok is. A királynő testére kemény, merev műanyagot öntöttek, ruhájának három változata volt; az egyikben csak állni, a másokban ülni, a harmadikban feküdni tudott.

A nyitányban a mennyezeti Lotz-freskóról csüngő csillár fényei a zenekari árokban, a dob felületén tükröződnek. A Lánckirálynőt lábainál fehér jakobinus galambok veszik körül; a nyakat keretező extravagáns tollazat az uralkodó fekete spanyol gallérját ismétli. A függőnyt elhúzzák, a még mindig eltakart arcú királynő tekintetét fátyla mögül az üres nézőtér üres színpadára szegezi, majd feláll trónusából, hogy a párkányhoz lépjen. A kamera cipőjére közelít, mely szoknyája alól nem is villanhatna ki; zöldesfehér és gyöngyházfényű, magas és vastag sarka a talpárnától indul, a csontszerű matéria mintha a királyi széket helyettesítő gigantikus párna nyúlványa lenne, a cipő orrán nagy, korallrózsaszín virág, a lábfej hálós textilbe bújtatott. A királyi párna anyaga üvegszál és gyanta, a tervezéskor Barney a szobrászati megoldásokért felelős Matthew D. Ryle-nak úgy írta le elképzelését, mint húsos medúzához hasonló, élő követ. Felülete nyálkásnak hat, a steppelés gombjai helyén nyílások vannak, itt kötözték meg a pasztell szaténszalagokkal koordinált madarakat. Ugyanarra a dobpergésre,



Matthew Barney a királynő Óriásaként. Matthew Barney: *Cremaster 5*, 1997, 54'30", a forgatáson készült kép, fotó: © Michael James O'Brien, a művész és a Gladstone Gallery jóvoltából / HUNGART © 2024



A Díva halála. A *Cremaster 5* vetítése a Galériában, © Matthew Barney, © Gladstone Gallery, fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria – Szabadi Flóra / HUNGART © 2024



Matthew Barney a királynő Dívájaként. Matthew Barney: *Cremaster 5*, a forgatáson készült kép, fotó: © Michael James O'Brien, a művész és a Gladstone Gallery jóvoltából / HUNGART © 2024

melyre a színpad feltárul és a főhős feláll, a galambok (éppen csak) felrebbennek, egy helyben csapkodnak a trónus nyílásai felett, végül nagy nehezen átvergődik magukat a lyukakon és átrepülnek egy smaragd mozaikburkolatú medence terébe. Az arc lelepleződik, a királynőt Ursula Andress játssza (aki ekkoriban hatvanegy éves és hihetetlenül gyönyörű), és elkezd énekelni, Csengery Adrienne szopránján, merthogy a film lírai opera is egyben, magyar szöveggel. Ezen a ponton lennék bajban, hogy ösztönvészeti alkotást csak képekkel illusztrálva írjak le, de ezt a mutatványt nem kell bemutatnom: a Barney-val dolgozó zeneszerző, Jonathan Bepler a filmhez komponált darabot teljes hosszában közzétette az interneten.<sup>6</sup> Ez annak is áldás, aki járt már a *TechnoCoolon*, mert ott Pipilotti Rist és a többi videó

hangjai vegyülnek bele. A felvételkor a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara a Magyar Állami Operaház gyermekkórusával egészült ki, Kaposi Gergely vezényelt. Bepler ráhangoló-dásképp Bartókot, Kodályt, Mahlert, Schönberget, kelet-európai népzene és török tánczenét hallgatott, az operát a forgatással párhuzamosan írta, egyszerre bontakozott ki a cselekménnyel, ezért is illeszkednek hátborzongatóan. A mű második egységének címe *Proscénium boltozat*, férfi főszerepe a Díváé. Az ő ruhájának szabása a kísérőkéhez hasonló, színe viszont a királynői szoknyaéval egyezik. E kettősség utal köztes szerepére, ahogy térbeli elhelyezése is – végig az előfüggöny és a zenekar közti részen mozog –, ami a szövegben is kimondatik: *a proscénium meghatározza a férfi helyzetét*. Kistáskájából fehér szalagot terít a földre, majd

elkezd felfelé mászni a már említett, színpadot szegélyező művirágindákon. Közvetít a két másik, a szeretett eltűnőművész és a szexualizált Óriás révén megtestesülő férfi minőség között: amikor a Varázsló a királynő feltételezése szerint vízbe fül, a Díva is lezuhan, feje helyén szív formájú hús toccsan a földre. A Houdini-trükk igazából nem halálos, inkább szabadulás. Vagy ha más nem, metamorfózis: a Gellért Fürdőben történő szertartáson testi, szexuális szinten ölti magára harmadik alteregóját Barney. A királynő fejdíszre olyan, mint egy termékenységi ékszer: a két, ökölnyi üveggömb petefészkekhez hasonlóan foglalja be az arcot, ami ezt a metaforát követve a méhet jelöli. A síkos párna nyílásain keresztül a királynő és kísérői a test belsejébe kukucskálnak. Leselkedésüket a fülkieszor gyermek-



A Lánc királynő (Ursula Andress) kísérőivel. Matthew Barney: *Cremaster 5*, a forgatáson készült kép, fotó: © Michael James O'Brien, a művész és a Gladstone Gallery jóvoltából / HUNGART © 2024



Az Óriásra szalagokat kötő vízi tündérek. A *Cremaster 5* vetítése a Galériában, © Matthew Barney, © Gladstone Gallery, fotó: © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria – Szabadi Flóra / HUNGART © 2024

alakjai megkettőzik, a kémlent medence megfeleltethető a szeméremcsontnak – ahogy a Varázsló Dunába ugrása előtt kezeire és lábaira bújtatott bilincs is ezzel asszociálható. Odabent a rózsaszín bőrű Óriás óvatosan a gyönggyel fedett vízfelszínhez oldalaz – lassan, mert vörös kálák tölcserében végződő végtagjai gömb alakú lábbeliben kénytelenek egyensúlyozni. Fülein kisebb, fehér kálák, az ő koronája is üveggömbökből (sok kicsiből), kezei a királynőtől elrepült galambokat tartja.

A medencében frivol vízi tündérek úsznak öléhez, és a pajkosságtól késleltetve (pseudo-megilletődés és az ujjak rokokós flörtje) férfiaságára kötik a szalagokat. A művet végén a férfi felszegi fejét és igazán óriássá válik: a szalagokkal a farkára kötött galambok felrepülnek, heréinek vágyai beteljesednek, és a résen át királynője szemébe néz, kitérve felé tenyerét. A királynő szemérmesen, felvont szemöldökkel, gallérja takarásában lopva pillant le, a nagy (testi) szerelmekhez híven

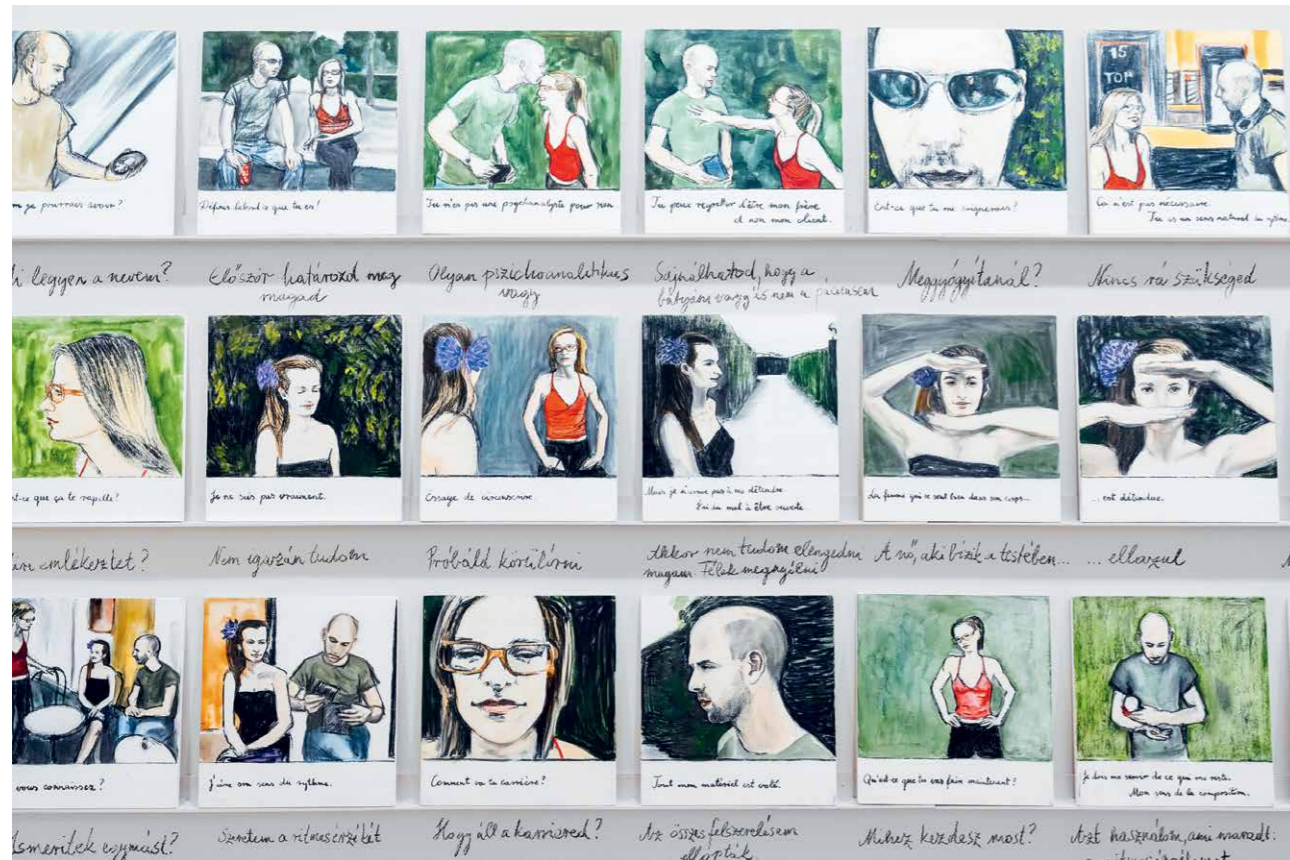
koronája mögül az olümposzi istenek garmadája voyeurkodik a freskóról. A beteljesülés után marad a Varázsló után hagyott üresség, és a földön gyötrődő Andress arcáról mutatott közeli elemi ereje felülkerekedik a film valamennyi zseniális részletén, s a Lánc királynőjének tragédiája koronázza a *Cremaster 5*-öt.

1 Ekkoriban a C<sup>3</sup> Kulturális és Kommunikációs Központ igazgatója. 2 A hangzás magyarul kevésbé (illetve másképp) hatásos: jelentése heretartó izom. 3 Az első rész 1996-ban, a második 1999-ben, a harmadik 2002-ben, a negyedik 1994-ben, az ötödik 1997-ben készült el. 4 Tényleg Barney ugrott le egy januári hajnalon (többször is). A kibiztosításhoz használt bungee kötél gyártásához a producer (Chelsea Romersa) által a Gellért Szálló reggelizőasztaláról elemelt kanalat egy horgászbot orsójára erősítve mérték le a hídról a kívánt hosszt. Ezt a Képzőművészeti Egyetem könyvtárában kézbe vehető *Cremaster*-katalógusban olvastam, amit leginkább azért érdemes forgatni, mert mind az öt filmhez vannak benne referenciatételek olyan képekről, amik absztrahálódtak Barney gondolkodása során, valamint storyboardok, a filmeket kiegészítő műtárgyak reпрói, és a forgatások során készült fotók Michael James O'Brientől. 5 Modellként dolgozott először együtt az akkoriban divatfotós O'Brien-nel. Aki, miután Barney felhagyott az ilyen jellegű munkákkal, 1993–2000 között a filmjeiről készített képeket, többek között a cikket illusztrálókat. 6 jonathanbepler.bandcamp.com/album/cremaster-5

# Történetek és nézőpontok Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba közösen megtalált műfajában

Fehér Dávid

Uray-Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba: „Frissítés” – „Storytelling”,  
INDA Galéria, Budapest, 2024. január 26-ig



Common Name Production (Uray-Szépfalvi Ágnes, Nemes Csaba): *L'ame est un marcheur* (A lélek gyalog jár), részlet, 2001, szén, gouache, rétegelt lemez, 34 × 32 cm, 33 db, fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2024



Common Name Production: *L'ame est un marcheur*-plakát, szén, papír, 3 db 120 × 80 cm-es lapból, fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2024

Uray-Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba storyboardjai nemcsak történeteket beszélnek el, hanem maguknak is sajátos történetük van, amely immár a művészettörténet részének tekinthető. 1996-ban, amikor Nemes Csaba Mészöly Suzanne<sup>1</sup> meghívására a São Paulo-i Biennálén szerepelt, az utolsó pillanatokban derült ki, hogy az eredetileg tervezett, nagyléptékű filmvetítés projektorok hiányában mindössze kisméretű monitorokon jelenhet meg, az installáció számára fenntartott monumentális térben szükséges tehát bemutatni valamit, ám ennek a valaminek bele kell férnie egy repülőre felvihető kézipoggyászbba. A mű legyen tehát egyszerre monumentális és kicsi, komplex és egyszerű, mindemellett legyen megvalósítható két hét alatt, és kapcsolódjon a bemutatásra szánt filmhez is. Nemes Csaba a gordiuszi csomót egy korábbi, megvalósulatlanul maradt műtervének felelevenítésével vágta át: egy történetet tervezett elbeszélni egy képregény- vagy storyboardszerű rajzsorozattal. Eredetileg egy erre szakosodott alkalmazott rajzolóért kért volna

fel a feladatra, ám az idő rövidségére és a helyzet rendkívüliségére való tekintettel akkori feleségéhez, Szépfalvi Ágneshez fordult, akivel nem sokkal azelőtt volt már egy különleges művészi együttműködése, valamint mindketten rajongtak a filmekért, mindkettőjüknek volt tapasztalata a filmiparban végzett alkalmazott festői munkák terén, Szépfalvi egy ízben valódi storyboardot is készített. A kézenfekvő kooperáció eredménye mindkét művész életművének kiemelkedő darabja, egyúttal egy páratlanul sikeres műcsoport kiindulópontja is lett.

Létrejött a *Common Name*, amely nemcsak az első storyboard címe, hanem a storyboardokat létrehozó művészi együttműködés megnevezéseként is (*Common Name Production*) működött. A *Közös név* ennyiben nem más, mint a két személy közötti közös nevező, egyúttal fiktív művésznév, egyfajta paradox brand, amely úgy idézi az amerikai filmipar szereplőinek névhasználatát, hogy közben megkérdőjelezi és tagadja a hívószóként alkalmazott művésznév fetiszizálását. A névvel

való játék, a megnevezés kérdése mindkét művész életművében kulcsproblémának tekinthető. Nemes Csaba egy évvel korábban egy művészi projekt keretében nevet cserélt kollégájával, Veress Zsolttal (*Nomen est omen*, 1995–98), így valójában már nem is az eredeti neve, hanem egy álnév oldódott fel a *Common Name* hívószavában. Szintén Nemestől származik egy másik névcseré – eredetileg pedagógiai célzatú – ötlete is: a gyermekeik születése után újra festeni kezdő Szépfalvi-nak javasolta, hogy a visszatéréssel járó nehézségeket oldva eleinte álnéven alkosszon. Közösen teremtették meg – Szoboszlai Jánossal és Szőke Katalinnal együttműködve – Monique L. fiktív perszónáját. A vállalkozás egyszerre volt festészeti és koncepcuális, legfőképpen pedig (ön)felszabadító erejű. Nota bene, jóval később Szépfalvi valóban nevet váltott: dédnagymamája után Agnes von Uray néven kezdett el alkotni. (Ekkorra viszont Nemes Csaba már rég felmondta névcseré-szerződését, és újra valódi néven alkotott.)

Úgy érzem, a *Common Name* létrejötte is rendkívüli energiákat szabadított fel a művészekből, akik közben mindvégig megőrizték saját alkotói identitásukat, a közös alkotás éve alatt sem hagytak fel saját művek létrehozásával. A névvel és az identitással való játék kiválóan beilleszthetőnek bizonyulhat a szerző halálára vonatkozó elméleti keretrendszerekbe, értelmezhető posztmodern játékként, és még inkább konceptuális szemléletű intézmény- és kapitalizmuskritikaként, de legfőképpen mégis egy sajátosan kelet-középeurópai helyzet tükréeként. A tükörben kirajzolódnak a rendszerváltás utáni években még ki nem épült, képlékeny piaci struktúrákat értelmezni próbáló, a nemzetközi horizontok felé kitekintő művészek dilemmái, az egzisztenciális, alkotói és személyes válsághelyzetek, intézményi háttér híján az olcsó és gyors megoldások megtalálásának kényszere. Az első storyboardot, majd az abból kinövő sorozatot talán az teszi ilyen páratlanul autentikussá és nemzetközi összevetésben is különlegessé, hogy létrejötteinek körülményei pontosan tükrözik azt a miliőt, amelyben keletkezett.

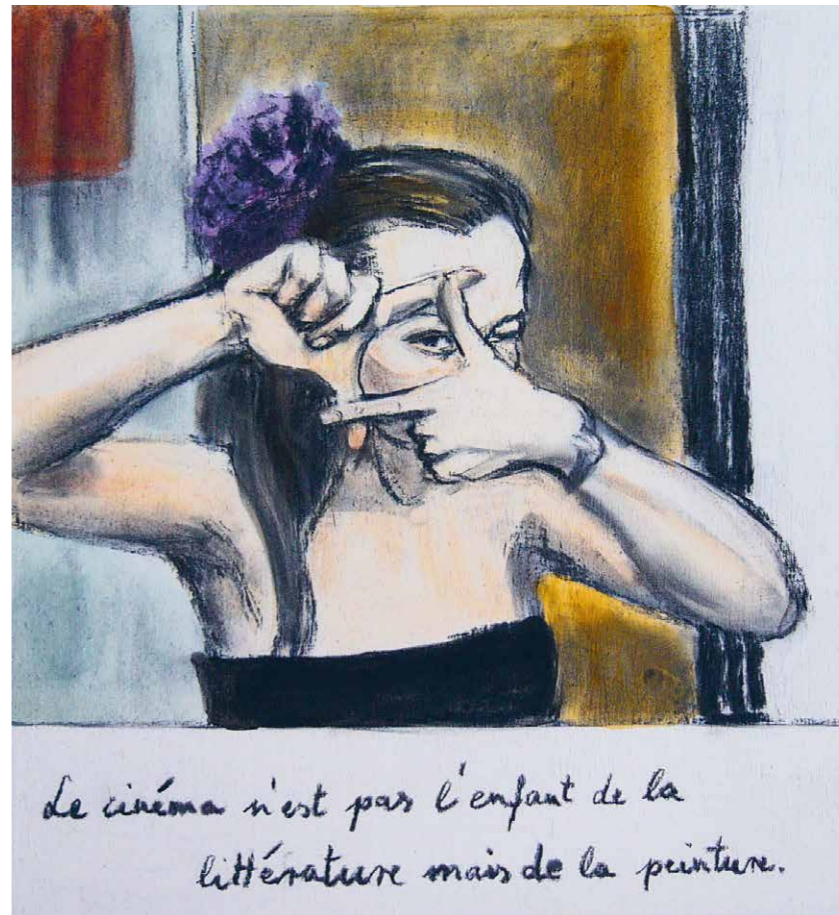
A *Common Name* kétcsatornás filmjén egy vidámpark és egy médiaművészeti kiállítás volt látható egymás mellett: a mű egyaránt reflektált a mediatisztált képek körforgására, illetve a magasművészet és a szórakoztatóipar közötti határok elmosódására. A storyboard pedig egy történettel egészítette ki mindezt. Képmézőről képmézőre haladva bontakozott ki egy vidámparkban félállásban dolgozó, munkanélküli művész és egy médiaművészeti kurátor szerelmi kapcsolata, amelyről a történet csattanójaként kiderül, hogy valójában vérfertőző viszony (a közös név az apa azonosságára utal). A történet egyszerre humoros és tragikus, egyszerre hordozza magában a görög sorstragédiák drámaiságát és a folytatásos szappanoperák talmi cselekményszövését. Ironikus-játékos görbe tükröt tart a művészeti színtér játékainak



Common Name Production: *L'ame est un marcheur*, részlet: DJ Teória?, 2001, szén, gouache, rétegeelt lemez, 34 × 32 cm, fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2024

és játszmáinak (ismerős-ismeretlen szereplőkkel, munkanélküli művészekkel, befolyásos kurátorokkal, a vidámparkok látványosságaihoz hasonlatos kiállításokkal és nyilvános eseményekkel, illetve oidipuszi dilemmákkal). A mű mindemellát az új médiumok és a hagyományos (festői) képalkotás kapcsolatát is tematizálta, sajátos köztes formátumot teremtve meg a film és a táblakép között (nem véletlenül vált a mű egyik kulcsmotívumává a képhe ágyazódó monitorok végtelen alagútja). A storyboard elvileg nem más, mint az operatőr által megkomponálható látvány, a filmkép vázlata, megformálását tekintve azonban – különösképpen, ha egy olyan festő rajzolja meg a kompozíciókat, mint Szépfalvi Ágnes – képzőművészeti kvalitásokat

mutat. A művészi storyboard sajátos formátum, amely egyszerre kötődik a filmhez, a fotográfiához (a képek alapjai gyakran talált filmképek, olykor a művészek saját felvételei), a rajzhoz és a festészethez, a szövegalkotáshoz (és ekképp a konceptuális művészethez), végső soron pedig installációként ölt formát. A művek persze nagy művészettörténeti hagyományokhoz is kapcsolódnak (akár öntudatlanul is): a lineárisan leolvasható képi narráció olyan klasszikus példáihoz, mint a Bayeaux-i kárpit, a történeteket elbeszélő, sokszorosított grafikai képciklusokhoz, a képregények és diafilmek világát integráló művészeti gyakorlatokhoz, a konceptuális művészet szöveghasználatához (például Ilja Kabakov képeket és szövegeket invenciózusan



Common Name Production: *L'ame est un marcheur*, részlet: A mozi nem az irodalom gyermeke, hanem a festészeté., 2001, fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2024

párosító, humorral átszőtt – jellegzetesen kelet-európai kérdésekre reflektáló – installációihoz, vagy akár Szentjóby Tamás az utószinkron eszközeivel élő *Kentaurjához*), és legfőképpen a média- és filmképeket szövegekhez társító, fotórealista gyökerű kortárs művészeti tendenciákhoz Muntean & Rosenblumtól Marcel van Eedenig (a későbbi generációkra is kitekintve pedig Rinus van de Veldéig). A művek persze ezer szállal kötődnek Nemes Csaba és Szépfalvi Ágnes korábbi művészi tevékenységéhez is: Nemes esetében a gyakran kooperáción alapuló, sokszor a film és a fotó médiumával dolgozó, intézménykritikai szemléletű neokonceptuális művészethez, Szépfalvi esetében pedig a filmképekre épülő, interperszonális kapcsolatokat

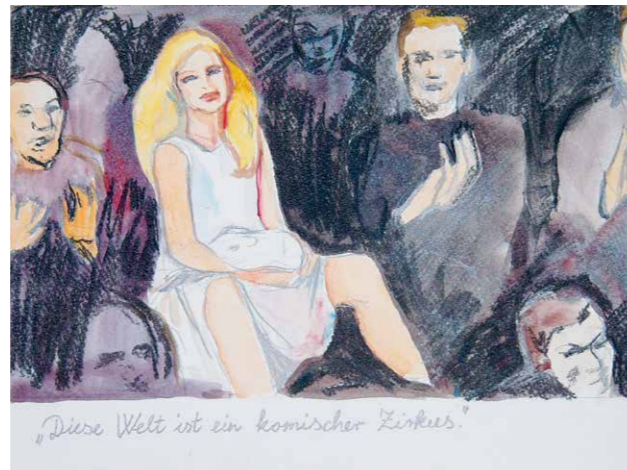
és nemi szerepeket tematizáló, páratlan érzékenységgű és érzékiségű festészetéhez. A művek valóban közös nevezőt alkotva válnak a két művész karakteresen eltérő alkotói gyakorlatának sajátos ötvözetévé, szétszálazhatatlan elegyévé, megteremtve egy konceptuális jellegű és mediális érzékenységgű, mégis a klasszikus festészeti hagyományokra épülő, kritikai szemléletű, ugyanakkor lírai hangvételű képi nyelvet, amely termékenyen játszik a fikció különböző rétegeivel, a megrendezett valóság problematikájával, megtalálva a léptékváltások és a vágások megfelelő ritmusát, a kidolgozott és vázaltszerű rajzok váltakozásának pulzálására építve. A műveken a különböző mediális és fikciós rétegek játéka figyelhető meg.

A sorozatok nemcsak a megformálás, hanem a narráció szempontjából is rendkívül izgalmasak, hiszen a képi kompozíciók mellett az elbeszélte történetek is különféle toposzokat (köz-helyeket) idéznek. A *Common Name*-mel egyidejű (jelenleg a *TechnoCool* című kiállításon megtekinthető)<sup>2</sup> *Közös sebesség* (1996) című alkotás például a krimi toposzaira épít: egy jómódú házaspár gyermeke kábítószer-túladagolásban meghal, amelynek hatására a házastársak elhidegülnek egymástól, olyannyira, hogy mindketten bér-gyilkost fogadnak fel a másik megölésére. A felbérelt gyilkos egy véletlen folytán ugyanaz a személy lesz, aki történetesen elhunyt gyermekük barátja, ám mielőtt a gyilkosságra sor kerülne, a házaspár tagjai egymás előtt lelepleződnek, majd közös erővel megölik a házukba betörő gyilkost. A képkockákról leolvasható fordulatostörténet egy bűnügyi thriller szinte parodisztikusan túlpörgetett vázát adja, amely mögött ugyanakkor valós társadalmi problémák sejlének fel. Mindemellát a bűntény nyomainak feltárására épülő krimik struktúrája sok szempontból a műértelmezés folyamatával is analóg. A műértelmező egy nyomozóhoz hasonlóan kísérli meg a rendelkezésre álló információkból feltárni a mű létrejötteinek körülményeit, jelentésének különféle aspektusait. A műértelmezéssel és a nyomozással sok szempontból szintén párhuzamba állítható a pszichoanalízis, amely – az Inda Galériában megtekinthető – *A lélek gyalog jár* (2001) című storyboard meghatározó motívuma (de más műveken is visszatér, például az ugyanebben az évben alkotott *Extra-temporal* című storyboardon is pszichoterápiába torkollik egy talpmasszázs). *A lélek gyalog jár* első képkockáin egy DJ egy pszichoanalitikussal beszélget, aki történetesen a testvére. A DJ szájából elhangzó nyitókérdés – „Mi legyen a nevem?” – túlmutatni látszik a storyboard konkrét történetén. A névválasztás és az identitás kérdéseire utal, amely



A vesztes csapatra halál vár.

Common Name Production: *Sonntag*, részletek, 1998, ceruza, szén, akvarell, kartonra kasírozott akvarell papír, 24 × 32 cm, 33 db, fotó: © Simon Zsuzsanna / HUNGART © 2024



„Furcsa egy cirkusz ez a világ.”

– amint erre korábban is utaltam – Nemes és Szépfalvi alkotói gyakorlatának egyik kulcskérdése. Az álnév, a fedőnév, az alteregó ezúttal a DJ-k névválasztásának összefüggésében jelenik meg, mintegy öntudatlanul is elhelyezve a storyboardokat a kilencvenes évek és az ezredforduló művészetelméleti diskurzusaiban, amelyekben – különösen Nicolas Bourriaud-nál –

## Hogyan függ össze egymással az irodalom, a festészet és a film (akár a godard-i filmnyelv)?

kulcsfontosságúvá válik a készen kapott mintákat új tartalmakká összevágó, gyakran művésznévén operáló DJ figurája.<sup>3</sup> A *Common Name Production* storyboardjai rokon szellemben váganak össze új tartalommal kulturális toposzokat, felismerhető-felismerhetetlen filmképeket, és hasonlóképpen kérdeznek rá a szerzőiség és az újrahazsnoítás elméleti dilemmáira, illetve a szórakozatőipar és a magasművészet határainak elmosódására.

A három jelenetből álló storyboard fináléja is efelé a kérdésfelvetés felé mutat: a DJ, a pszichoanalitikus és páciense (aki talán egyben a DJ barátja is) filmet forgatnak egy franciakerthben, miután belátják, „a mozi nem az irodalom gyermeke, hanem a festészeté”. Az (ál)filozofikus kijelentés egyrészt értelmezhető a művészet- és médiumelméleti diskurzusok paródiájaként, ám egyben a storyboardok egyik kulcskérdéséhez vezet vissza: hogyan függ össze egymással az irodalom, a festészet és a film (akár a godard-i filmnyelv). Mik a festészet alternatívái – és általában a hagyományos képalkotásé – egy festészet

utáni korszakban, illetve egy olyan diskurzusban, amelyet a relációsztetika és az utómunkálatok hívószavai dominálnak. (Ebből a szempontból nézve különösen érdekes, hogy a művek főcím-képein gyakran megjelenik a szerzők között – producerként – a projektben részt vevő kurátor neve is mint a művészeti produkciók kilencvenes években megjelenő új szereplője: a művek ennyiben a dinamikus változó intézményi struktúrákat,

a művészeti termelés új mechanizmusait is leképezik és modellezik.)

A storyboardoknak van még egy kulcsfontosságú aspektusa: a helyspecifikusság és a kulturális kontextusok iránti érzékenység – a művek felkérésre készültek, és mindig reflektáltak a bemutatás helyszínére. A szövegek legtöbbször az adott hely nyelvén íródtak (magyarul, angolul, németül, franciául és hollandul). A *Sonntag* (1998) című storyboard nyelve például német, ráadásul egy szójáték, amely arra a körülményre épül, hogy a vasárnap szó német megfelelőjében a Sonne és a Tag egyaránt napot jelent – a kettő együtt pedig a nap napját. A történet fikciója szerint egy atomháború sújtotta világban a háborúkat futballmeccsek helyettesítik, amelyek azonban a szó szoros értelmében vérre mennek, életre-halálra játsszák azokat, ahogyan az aztékok játszották az *ulama* nevű labdajátékot. A mű német nyelve és központi témája, a sorsdöntő futballmeccs, asszociálni enged az 1954-es berni futballvilágbajnokság döntőjére (NSZK-Magyarország), amelynek tétje valóban több volt egy világbajnoki cím megnyerésénél – geopolitikai súlya volt. A *Sonntag* eleinte fekete-fehér,



Egy pillanatnyi figyelemkiesés is elég volt.

majd a napfelkelte után színessé váló „képkockái” bár konkrét történelmi eseményeket is felidézhetnek, mégis sajátosan álomszerűek, mitikus, szakrális és spirituális konnotációkkal, filmekbe illő szerelmi szállal, amely a sportmagazinok fényképeinek világával párosul, hatalmi játszmákat leképezve. Ezek a hatalmi játszmák negyed évszázaddal később újabb jelentésrétegekkel gazdagodnak, napjainkban sajátos aktualitást is nyernek. A médiumtudatossággal párosuló társadalmi érzékenység, illetve az alteregók és a fikció rétegei mögött megbújó szubjektivitás teszi különlegessé Szépfalvi Ágnes és Nemes Csaba storyboardjait. A magasművészeti és tömegkulturális reminiscenciák ismerős-ismeretlen helyzeteket idéznek



Az ég könnyű kék volt.

meg anyagi problémákkal küzdő művészekkel (*Common Name*, 1996; *To See the Possibility*, 1997), alkotói válságokkal és önismereti küzdelmekkel, illetve a művészet értelmezésének kihívásaival. A képeken ráadásul olykor felismerhetők a művészek közvetlen környezetéből származó emberek is. Különösen nyilvánvalóvá válik ez a sejtetett szubjektivitás a művészek magánéleti válságát feldolgozó *Másik története* (2004) című storyboardon, illetve *A fény háza* (2000) című alkotáson, amelyen az alkotópár gyermekei jelennek meg: a képsorokon sajátosan keveredik az álomszerűség a realitással a kiállítóterem belül kialakított zárt térben, amelyet a bejáratánál lévő monumentális falfestményen megjelenő oroszlán „öriz”.

„Mi szeretjük, ha olyan az installáció, mint egy hosszú vonat a tájban.” – fogalmazott poétikusan Szépfalvi Ágnes a storyboardokról Szoboszlai Jánosnak. A művészek által 1996 és 2004 között megalkotott 16 storyboard tehát sajátos játékoságot, távolságtartó ironiát, mégis az elméleti reflexió, illetve az önreflexió igényét mutatja; a komplex értelmezés mellett áttekinthető igényű bemutatást is megérdemelnének – a közelmúlt művészet-történetének fontos epizódjaként.

<sup>1</sup> 1992–95 között a Soros Center for Contemporary Arts igazgatója, a *Polifónia* (1993) és a *Pillangó-hatás* (1996) kiállítások társkurátora. A *Pillangó-hatás* sikere után alakult a C<sup>3</sup> tizenkét ingyenesen hozzáférhető internetes terminállal, amit az első évben szintén ő igazgatott. A C<sup>3</sup> rezidenciaprogramjába több nemzetközi sztárt is meghívott, többek közt Matthew Barney-t. Barney ekkor forgatta a *Cremaster 5-öt* (1997), amely szerepel a Magyar Nemzeti Galéria *TechnoCool* című kiállításán. <sup>2</sup> *TechnoCool. Új irányok a kilencvenes évek magyar képzőművészetében (1989–2001)*. Magyar Nemzeti Galéria, 2023. október 27. – 2024. február 11. A kiállítás kurátorai: Harangozó Katalin, Major Sára, Petrányi Zsolt és Tarr Linda Alexandra. <sup>3</sup> Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok. Hogyan programozza át a művészet korunk világát*. Ford. Jancsó Júlia. Műcsarnok, Budapest, 2007 [2002]. Lásd még Fehér Dávid: *Relációsztetika és deejaying*. *Buksz* 22(2) (2010): 117–120: <http://buksz.c3.hu/1002/05feher.pdf>.



# MAGYARORSZÁGON NINCS HALLOWEEN, Magyarországon Borsos Lőrinc van (blaek eszkatológia)

Cserna Endre

*Borsos Lőrinc: A jövő gyermekéhez,*  
MűvészetMalom, Szentendre, 2024. január 21-ig

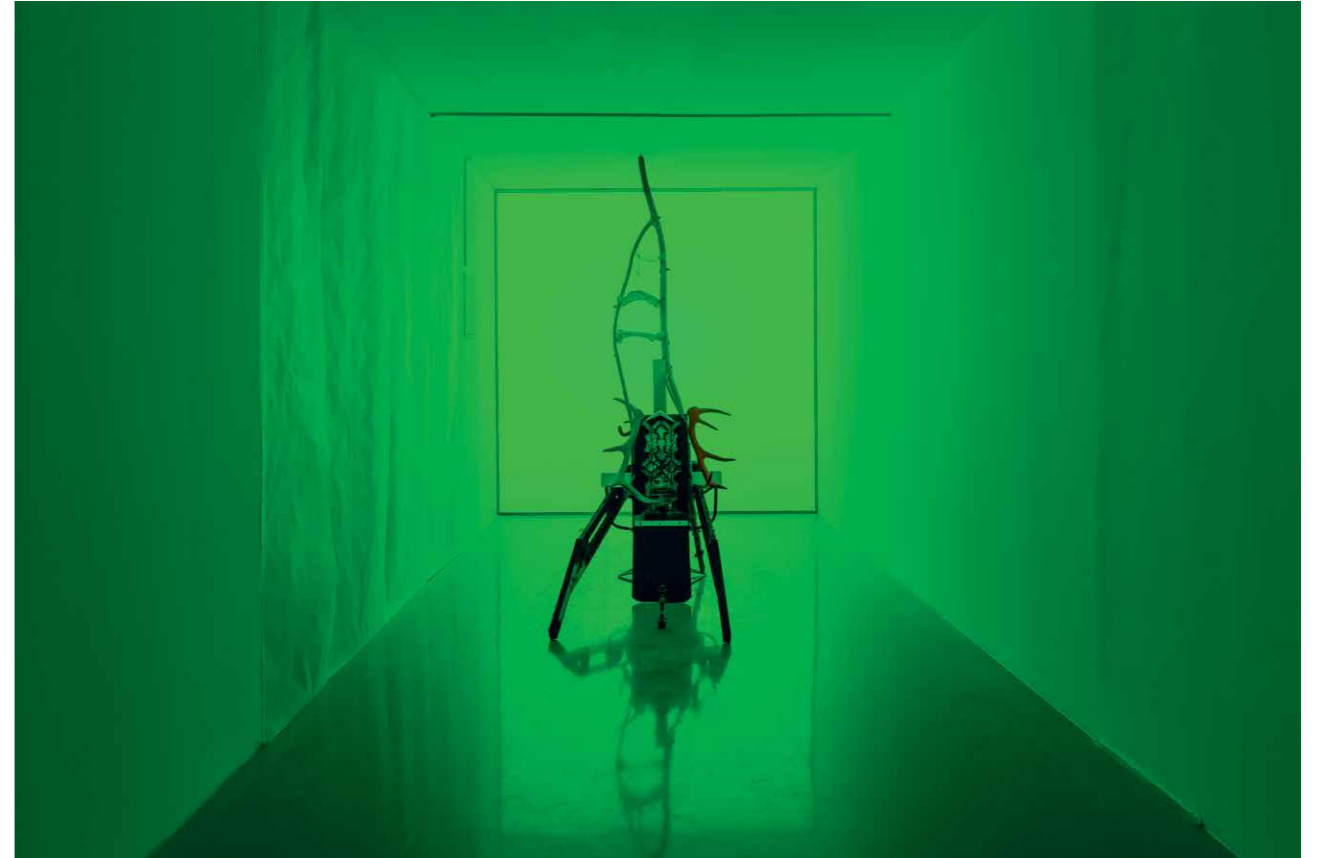
„Schwarz, schwarz, schwarz  
Will dich nie mehr verraten  
Nie mehr nie wieder”

Einstürzende Neubauten: Schwarz<sup>1</sup>

A zsidó-keresztény apokaliptikus irodalom munkái mind üldöztetések és válságok idején íródtak – kitartásra buzdítván a hívőket, isteni előjelekkel sugallva a végidők eljövételét – még hozzá többnyire olyan korszakokban, amelyek önmagukkal is valamiféle konfliktusban álltak. A történelemben először a római légiók és a zsidó zelóták harcában artikulálódott tudatosan a (világi) uralom és az elnyomottak (világ)forradalma közötti feszültség. Jézus is az eszkatológikus<sup>2</sup> vándorprédikátorok közé sorolható, közülük a feltámadás hitének erejével kiemelkedő alakja, akik az Izraelen végigsöprő

apokaliptikus hullámmal érkeztek. Később, lassanként a középkorba torkolva, ahogyan a kereszténység elhagyja az „illegalitást”, nemcsak birodalombaráttá válik, de elhalványulnak az őskereszténység eszkatológikus reményei is. Az apokalipszis koncepcióira az eretnokség vádja vetül, jelesül a Muratori-kanon<sup>3</sup> csak a János- és Péter-apokalipszist tartja kanonikus iratnak, de egyúttal még ezek nyilvános felolvasását is tiltja. A mindenkori hatalom stabilitása és a végidők fürkészése olyan érdekellentét, amelyet aligha lehet feloldani – legfeljebb paradox módon mélyíteni. Talán csak a tűzvész saját szemével látni kívánó és az általa uralt profán valóságtól irtózó Nero császár hagyomány által teremtett személyisége lehet igazán jó példa az ilyesfajta öngyűlölő komplexitásra.

Az apokaliptikus hangnem elburjánzását észlelhetjük ma a kultúra nem közéleti meghatározottságú területein is, a minket körülvevő (azt most felesleges firtatnunk, hogy milyen jellegű) válságokat akaratlanul is végidőkként fogjuk fel már több évtizede. De a társadalmi mobilitás opcióinak megritkulása, a megújulás reményének hiánya, a hanyatlást mutató generációk zeitgeistja mégis kimondatlanul magukban foglalják egy friss, a szemszögunkből beláthatatlan, de a jövőben a dolgok rendjét „újraindító” kor lehetőségét is. Bár a baloldali utópisztikus szemléleteket inkább a jelen lehetőségeiből *lassan* dolgozó reformfelfogások váltották fel, a lappangó kommunizmus, az értékeit kereső szocializmus és a foglalható alternatív kultúrájába visszaszorult anarchizmus céljaiban



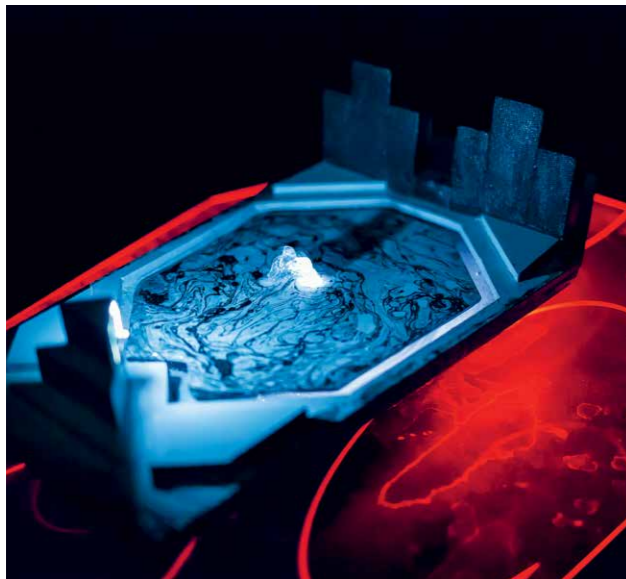
Borsos Lőrinc: Tron, 2023, vegyes technika, fotó: © Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum / HUNGART © 2024

is felismerhetjük az eszkatológikus, de már szekuláris történelem utáni világok iránti elköteleződést – ahogy külön ellenpéldaként eszünkbe juthatnak a többnyire internetes niche radikalizmusként fel-feltörő baloldali akcelerationizmusok is (kb. „gyorsítási mozgalomak”), amelyek a kapitalizmus „túlhajtasával” sürgetik annak destabilizálását, majd végét. Persze a globálisan túlsúlyba került jobboldali szemléletek elkötelezettjei is érzékelik a jelenkor pánikját, de ők mégis mintha csak a „great again” szellemiségében végrehajtott, bezárkózó visszafordulások naivitásával és demagógiával operálnának – másfelől az újonnan megjelent Javier Milei-ek és Jair Messias (!) Bolsonarok<sup>4</sup> között esetleg felismerhetünk pár potenciális Nerót is, de jelenlétük abszurdítása által

természetesen a végnapok csak még közelebbinek tűnnek. Borsos Lőrinc november 25-én megnyílt *A jövő gyermekéhez* című szentendre-i tárlata ebbe a korszakba simul. A művésztitítás a posztapokaliptikus intellektuális trendek keretei között tér vissza korábbi működésének és tárlatainak fő témáihoz, miközben alkotói attitűdjeit tekintve olyan lazaságokat is megenged magának, amelyek által az oeuvre eddig nem ismert értelmezési dimenziói nyílnak meg. A két szintre osztott kiállításba lépve először setébeburkolt tér és repetitív zaj fogad, amelyek értelemszerűen nagyon mélyreható ingerek lévén alapjában határozzák meg a bejárás élményét. Ennek ellenére *A jövő gyermekéhez* legerősebb munkái közül kitűnt, a *Belső migráció* és a *Bárka a vad*

*gyermeknek* installációkat ezek a primer ingerek részint háttérbe is szorítják, így az alkotások igazi potenciálja már csak visszafelé, a térből kifelé haladva mutatkozik meg igazán. A *Belső migráció* a közéleti érzékenységeken túl retrofuturizmusával egy bebiztosítottan tűnő szellemi háttérbe vezényel minket, míg a *Bárka* a kiállítás címében felmutatott jövő önkéntelen profán felfogását tompítja. Ezt a visszafelé is haladó tekintetet igazolják a csak a következő, középső átmeneti térből oda-vissza megérthető munkák: legfőképpen a már előző kiállításokról ismert, de most még inkább absztrahált márványkivágások és a szintek, falak közötti átlátások is, amik punk intézménykritikussággal bontják meg, részben szó szerint is, a kiállítótér értelmezésképző integritását.





Borsos Lőrinc: *Bárka a vad gyermekeknek*, 2022, vegyes technika, fotó: © Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum / HUNGART © 2024



Borsos Lőrinc (feat. Márton Péter, Nagy Eszter, Stach Szumski): *Belső migráció*, 2023, vegyes technika, fotó: © Deim Balázs © Ferenczy Múzeumi Centrum / HUNGART © 2024

Az új alkotótársak (Liksay Csenge Gyopár, Nagy Eszter, Adorján Zalán, Kovács Máté, Márton Péter, Janky Máté stb.) bevonásával és/vagy a műterembőlük rajzszéanszain születő kollaboratív munkák/munkatervek oszlatják a Borsos Lőrinc-identitás eddigi csontosságát, amely több kiállítás központi problémája/jelensége volt, viszont most már megszokott adottságként a duó „entitása” vagy inkább annak alkotói immunrendszere mintha küzdene is ez ellen a különleges és kívülről valószínűleg megérthetetlen determináltság, kötöttség ellen. Ez a relatív lezserség nemcsak kifejezetten erénye az egész tárlatnak, de a jövőfelfogásokat tekintve is szembemegy az individualista tekintélyekkel, monoteista-dualista kultuszokkal és a (elhasználódott szó, de nem lehet mást mondani:)  *kreatív közösség* mellett foglal állást. Ez a címadásokon, illetve az anyaghasználatban is érezhető. A műcímek minőségei a lefegyverző és cool *Kardi B*-től az olyan teljesen konzervatív megoldásokig terjednek, mint az *Urunk színe-változása 1-7*, miközben olyan hihetetlenül rizikós anyagok is megjelennek,

mint a legó-kockák vagy a kötött fonalas elemek. Őszintén megvallva, nem gondoltam volna, hogy a legó tudna legitim képzőművészeti technika lenni, de jelen esetben a címben megszólított gyermek kognitív nyitottságát, demokratikus látását, mindent újra-felhasználó és -értelmező, preconcepcióktól mentes gondolkodását tökéletesen sugallja – és lehet, hogy azzal is szembesített némiképp, hogy a saját értelmezőképesseimnek milyen (remélem, még tágítható) határai vannak. A nem csak általam sugallt apokaliptikus olvasatok korábbi Borsos Lőrinc-korszakokra áramvonalasabban passzoltak volna, de *A jövő gyermekéhez* képes nem csupán echte egyházi olvasatok mentén beépíteni vallásos vagy kvázi vallásos elemeket. Míg az *Urunk színe-változása* klasszikus keresztény hitélményt transzformál, addig főképp a LÉGIÓ<sup>5</sup> kollektív tudattalanjából feltörő, a MűvészetMalom falait meteoritként szétverő, majd rovarszerű Kába-kőként lezuhanó *Gepárd-emberkő* című alkotás ad okot a differens szférák jelenlétének sejtésére, de a James Turrell-be<sup>6</sup> csúszó *TRON*,<sup>7</sup>

valamint a többi, csontokból és koponyadarabokból álló alkotás is egyértelműen hordoz a mágikus világlátás perspektívájából születő, animista, szremsére valahogy mégsem reakciós vagy újpogány, hanem sokkal inkább békés és elmélyült, átszellemült jelleget. Egyébiránt a *Csúzli* vagy a *Nyugalmi energia* című munkák utalnak egyfajta elszigetelt, törzsi harciasságra is (jusson eszünkbe újra a tér megbontása), ami az önvédelem és a saját, zsugorodó territóriumok kijelölésének attribútuma. Mi van, ha a *Gepárd-emberkő* ezeket az elfoglalandó, ígért területeket mutatta meg? És mettől meddig tart majd a vándorlás? Viszont a vezetőben szereplő, a tárlat elé szánt Nick Land, illetve Horváth Márk/Lovász Ádám idézetekkel saját magának állít csapdát a kiállítás. A „kiborg-farkas-ember” és a „Neuromancer” olyan popkulturális, science fiction utalások, amelyek mindenképpen nagyon vagányak és „egy bizonyos kor felett” kellőképpen zavarba ejtőek, de egyenmőségükkel, műfaji specifikuságukkal radikálisan szűkítik az alkotások interpretációs tágasságát.

Borsos Lőrinc fiktív kortárs képzőművész, kiállításait 2008 óta a Képzőművészeti Egyetemen végzett Borsos János (1979) és Lőrinc Lilla (1980) hozzák létre. Művészettörténeti, vallási és aktuálpolitikai utalásokban gazdag alkotásai jellegzetes, más-más értelmezésekben és funkciókkal visszatérő eszköze a fekete zománccfesték fényes felülete, a „blaek”. Munkái gyakran merítenek a popkultúra és a marketing világából, a különböző – szent és profán – világképeket egymással összekeverve hozva létre karakteresen borús atmoszférájú, ön- és intézménykritikus, „a festészet éjszakai oldalához” húzó fogalmazásformákat és speciális nézőpontokat. A (művészi) identitás meg- és dekonstruálásának kutatása, folyamatos fel- és leépítése a Borsos Lőrinc „projekt” központi kérdése, amelyből minden egyéb választási, közéleti, valamint filozófiai felvetés kiáramlik, nem tartózkodva a magánéleti kitérülésektől, a bulikultúra intézményi és esztétikai elemeinek használatától vagy épp a humortól. Nemes Z. Márió költő és esztéta plasztikus megfogalmazásában: „*Borsos Lőrinc nem egy és nem kettő, nem férj és feleség, nem művészet és anti-művészet, hanem mindezek ragályos terjedése és keveredése. Nevük légió, mert sokan vannak.*” 2017-ben a Leopold Bloom Képzőművészeti Díj finalistája volt, 2018-ban pedig elnyerte az ACAX és



Borsos János és Lőrinc Lilla 2016-ban. Részlet Borsos Lőrinc *Jelentéktelen / Nonentity* című dunaujvárosi kiállításán forgatott videóinterjúkból. Interjú, szerkesztés: Mucsi Emese; kamera, vágás: Bognár Benedek. <https://vimeo.com/185631311>

a Lepold Bloom Alapítvány által közösen kiírt díjat. A jelen cikkben tárgyalt szentendrei kiállítása előtti legfontosabb tárlatai az utóbbi években a Glassyard Galériában megvalósult 2019-es *Kill Your Idols*, a kassai Vunu Gallery-ben 2020-ban létrejött *Divide et Impera*, valamint a 2022-ben a berlini Eigen+Art Lab által bemutatott *Fear not the Heat Ahead, it's the Fire that Follows* voltak.

Visszaulva az üldöztetésekre és a belső konfliktusok idejére – még ha erős párhuzam, de mégis – ez a kiállítás is egy kifejezetten művészetellenes társadalmi közegben, az autonóm, progresszív kultúrára csakis gyanakvóan tekintő országban jött létre, amit *A jövő gyermekéhez* a hazai szintéren szinte egyedülálló módon blaszfém megértéssel vesz tudomásul, és inspiráló-fojtogató magzatburokként vállal fel. Így gesztusrendszerében nem az intézményi, társadalmi, szubkulturális vagy egyéb ízlésbéli elvárásoknak felel meg,

hanem a különböző esztétikai és intellektuális divatokat egymás ellen is ki játszva dolgozik egy olyan kulturális környezetben, valamint szűkebb tekintetben szubkulturában, amely önmagáról sem tudja igazán eldönteni, hogy unortodox módszerekkel vagy hagyományaihoz hűen kellene túlélésének, fennmaradásának módjait megtalálnia. Ez az interpretálhatósággal szembehelyezkedett stratégia – viszont – megnehezíti az egységes, felfejthető és – valljuk be – többnyire kiszámítható, egy irányba tartó üzenetekre

hagyatkozó, e közegben megszokott értelmezési módszereket. A cikkem (egy spongyabobos mémre is utaló) béna címadása ellenére biztos vagyok benne, hogy minden Borsos Lőrinc-projektet újabb eretnek ünnepként érdemes felfognunk, amelyek kiállításról kiállításra kenik össze az eleve mindinkább összeszűkülő és elszürkülő horizontokat saját fényes feketéjükkel, a blaekkel.

Kurátor: Miklósvölgyi Zsolt

[1] Nyersfordítás: „*A fekete, fekete, fekete / mostantól nem árul el, / soha többé, többé soha.*” [2] Eszkatológia: A teológiának az egyén és az emberiség végső sorsát tárgyaló része, a rendszerezett dogmatika utolsó fejezete, amely a „végső dolgokkal” kapcsolatos kérdéseket és hitelveket foglalja magába. [3] Az Újszövetség kanonikus iratainak legkorábbi ismert listája. E töredék megerősíti, hogy már a második századra többnyire kialakult az a kánon, amelyet ma ismerünk. Elnevezését felfedezőjéről, az olasz Ludovico Antonio Muratoriról kapta. [4] Javier Milei a 2023-as argentin elnökválasztás anarchokapitalista győztese, aki korábban már excentrikus celebritásként tett szert ismertségre Latin-Amerikában. Jair Messias Bolsonaro 2019 és 2023 között volt Brazília populista, szélsőjobboldali elnöke. [5] A 2019-ben megalakult LÉGIÓ művészcsoport egy változó összetételű alkotói közösség, amely a Borsos Lőrinc műtermében tartott kollektív, nyitott rajzworkshopokból nőtte ki magát. [6] James Turrell 1943-ban született amerikai, a „Light And Space” irányzathoz kapcsolható művész. Munkái általában monumentális, lassan változó, meditatív fény- és térinstallációk. [7] A cím egyfelől szójáték (trón), valamint utal az 1982-es *TRON* című amerikai sci-fi filmre, amely ma már leginkább a korát meghaladó, virtuális tereket létrehozó speciális effektjeiről ismert.

# Most pont rendetlenség van

Mucsi Emese

*Most pont rendetlenség van. Zékány Dia kiállítása,  
DOXA, Budapest, 2024. január 15-ig*



Zékány Dia: *Kiterjesztett szelf 2*, 2023, olaj, vászon, 110 × 150 cm / HUNGART © 2024

A rendetlenséget elég nehéz tolerálni azoknak, akik nem „olyanok”. Személyes élményem, hogy egy kupis szoba láttán még a legnyitottabbak is képesek teljesen kiakadni. Az otthoni káoszt körülbelül annyi megértés övezi, mint a túlsúlyosságot, sőt, sokan mindkettő esetében még le is nézik az érintetteket, mondván, nem töltenek elég időt a „probléma” megoldásával. Magyarán lusták. Azon túl, hogy a lustaság tolerálását, *ad absurdum* normalizálását is szimpatikus gondolatnak tartom, most inkább a rendetlenség és a rendetlenek elfogadása mellett érvelve arra szeretnék nagyobb hangsúlyt fektetni, hogy ítékezés helyett vizsgáljuk meg magát a jelenséget, és hogy az mi mindent jelenthet még az önmenedzsmentbeli kihívásokon kívül.

Idén tavasszal életemben először jártam Dublinban, ahol egyik első utam a Hugh Lane Gallerybe vezetett, mert ott található Francis Bacon műterme, pontosabban annak rekonstrukciója. Elképesztő már az is, ahogy az eredeti, 1763-as épületstruktúrába „bejuttattak” egy hatalmas betonkockát, aminek a mérete megegyezik a festő londoni műtermének dimenzióival. Bacon stúdiója még a rendetlenek számára is dermesztő látvány, amolyan anti-napfény-műterem, ahol a padlón felhalmozott újságpapír, festék, ecset, fotó, kosz, anatómiai atlasz, könyv és pezsgősdoboz-állomány az évek alatt egyfajta sajátos, sötét üledéket képez. A kis stúdió atmoszférája nagyon közel áll Bacon munkáinak látványvilágához. Semmi fancy vendégtér vagy szépen elrendezett könyvespolc: csak az alkotás süppedős, kaotikus tere, ahol egyetlen kerek tükör szórja szét valamennyire a tetőablakon bekúszó fényt. Letaglózó. Bacon egyébként Dublinban született, ezt sokan elfelejtik, mert tizenhat éves korától Londonban élt, ott lett híres. 1961-ben költözött a Reece Mews 7-es szám alá, és egészen 1992-ben bekövetkezett haláláig ott is alkotott. Hogy Dublinba kerüljön a minden idők egyik legjelentősebb festőéletművének létrejöttéhez



Perry Ogden: *Francis Bacon műterme*, 1998, C-print alumíniumra kasírozva,  
© Hugh Lane Gallery, Dublin © The Estate of Francis Bacon / HUNGART © 2024

helyt adó stúdió, azt a Hugh Lane Gallery igazgatója, Barbara Dawson találta ki, a hagyatékek kezelőivel egyeztetve. A gigaprojekt 1998-ban kezdődött el, és Dawson eredeti elképzelése szerint a műteremben található összes tárgy, a falak, az ajtók, a padló, a mennyezet, a kiszáradt festékpöttyök is átkerültek az eredeti környezetet és az ottani fényviszonyokat rekonstruáló betonkockába. A költöztetésen évekig dolgozott egy múzeumi szakemberekből álló specialista csapat: a régészek helyszíni felmérést és domborzati rajzokat készítettek a műteremről, feltérképezték az összes tárgy helyzetét; a restaurátorok előkészítették a különböző dolgokat, műveket a szállításra; a kurátorok és a muzeológusok pedig egy különleges leltárt készítettek, amelyben minden egyes tárgyat – William Blake arclenyomatától kezdve a legkisebb porcicáig (!) – felcímkézték és el láttak az életművel összefüggésbe hozó információkkal. 2001 óta Francis Bacon „rendetlen” londoni műterme

rendkívüli erőfeszítések árán a nagyközönség számára is hozzáférhetővé vált a Hugh Lane Galleryben, a betonkocka melletti kis teremben pedig a Bacon által otthagyott utolsó újságcetli tartalmára, keletkezési dátumára, életműbeli megjelenésére is rá lehet keresni a látogatók számára kialakított digitális adatbázisban.

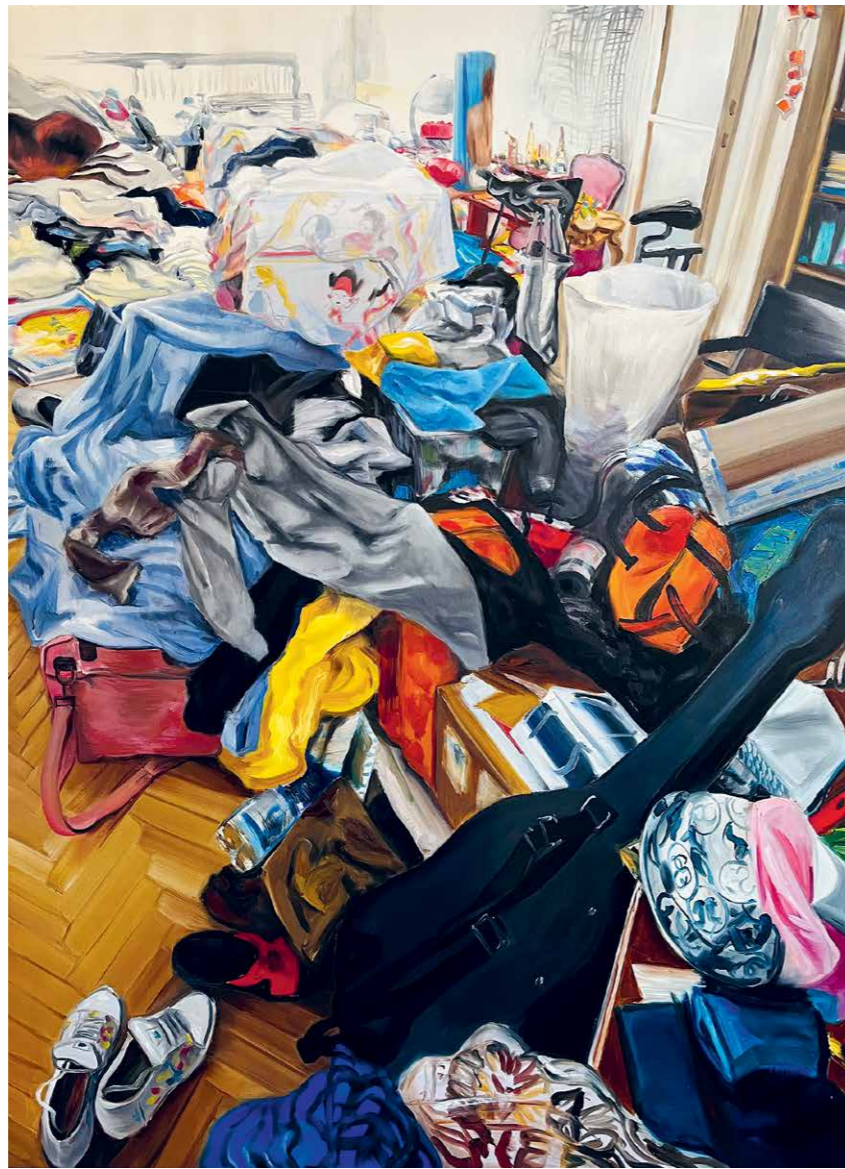
A műterem, pláne, ha ilyen nagy hatású művészé, komoly érdeklődésre tarthat számot, nem csak a művészettörténészek, kurátorok és a művészársadalom tagjainak körében. Az alkotás tere klasszikus művészettörténeti toposz, sajátos portréként is működik, ahol az ott található tárgyak, jelenségek és viszonyok elemzéséből lehet következtetni a tulajdonos gondolataira, munkamódszerére és Bacon műterme esetében belső világára, életformájára, illetve nem utolsósorban lelkiállapotára is. A legjelentéktelenebbnek tűnő pezsgősdoboz vagy koszcsonló felcímkézése egyfelől azt is mutatja, hogy milyen intenzív, szinte ájtatos



Zékány Dia: *Cím nélkül*, 2023, polaroid fénykép, 6,2 x 6,2 cm / HUNGART © 2024

figyelem irányul Francis Bacon életművének irányába, másfelől arra is ráébredhet, hogy tulajdonképpen minden személyes enteriőr elemezhető ezzel a módszerrel.

Zékány Dia festőművész munkáiban ezeket a saját, intim helyeket festi meg, azon belül is a hétköznapi, rendetlen, személyes tereket. Közel tíz éve foglalkozik a felhalmozás, gyűjtögetés és az ebből fakadó rendetlenség 21. századi „problémájának” értelmezésével. A kiindulópontot saját életanyaga adta: szülei gyűjtögetők, ezért eleinte a családi házuk, az otthonuk intim terei, túlszűfolt enteriőrijei voltak munkái középpontjában. A művészeti nyilvánosság révén, a közönség visszajelzései alapján idővel megtapasztalta, hogy milyen sok embert érint ez a téma, így az ábrázolt terek bővültek a barátok, ismerősök és ismeretlenek kaotikus élettereivel. A környezet és az ember viszonyát, a fogyasztói szokásokat, az újrahasznosítás kérdéseit is tanulmányozó alkotói vizsgálódásaiban a rendetlenség mögött meghúzódó szociológiai és pszichológiai jelenségeket elemzi, vonatkozó festészeti „tanulmányait” egyfajta realista jellegű – mégis nagyon



Zékány Dia: *Kiterjesztett szelf 1*, 2023, olaj, vászon, 180 x 130 cm / HUNGART © 2024

festői – ábrázolásmóddal, dokumentarista felfogással készíti. A mindenkori saját szoba védettséget ad a külvilág hatásai ellen, ugyanakkor lehetőséget nyújt a saját ízlés, lelkiállapot és státusz jeleinek megmutatására. Az ott található tárgyak, illatok, állatok, hangulatok – ahogy Francis Bacon esetében is – valamilyen formán rólunk árulnak; elrendezésükből vagy épp el nem rendezésükből pedig aktuális lelkiállapotunkról, általános információ-

szervezési szokásainkról is sok mindent meg lehet tudni. A saját szobánk, a tárgyainkból összeálló enteriőr kiváló terep az önelemzésre: a rendrakás, vagyis a tárgyak számbavétele, értelmezése és kategorizálása közben pedig egy igazán rendhagyó önarckép is összeállhat rólunk. (De abból is, ha irtózunk ezt a képet megbolygatni, és „rendessé” formálni.)


2023. 12. 01. — 2024. 06. 02.

A művész  
tekintete 1.

# A kétely felfüggesztése

Albert Ádám, Kristóf  
Krisztián és Trapp  
Dominika kiállítása  
a Néprajzi Múzeumban

Kortárs képzőművészet  
etnográfiai terepen

 Néprajzi Múzeum  
Museum of Ethnography

neprajz.hu | facebook/madok

# Alapítványtól múzeumba. A Reigl-hagyaték

Topor Tünde

A Kiscelli Múzeum templomterében koraősszel zajlott az az átadóünnepség, amelynek keretében a Reigl Judit alapítvány, a Fonds de dotation Judit Reigl a Fővárosi Képtárnak ajándékozta a *Kívül* című, felfelé emelkedő figurát ábrázoló képet. Ebből az alkalomból beszélgettünk Roberta Bernard-ral, a kuratórium elnökével, Sabine Boudreaux-val, aki Reigl Judit fő segítője, asszisztense volt utolsó éveiben, és Christian Alandete-tel, aki az alapítvánnyal együttműködő Galerie Mennour képviselőjében volt jelen. Reigl Judit még életében, 2014-ben hozta létre a tíz tagból – barátaiból, segítőiből és a vele kapcsolatban álló muzeológusokból, műkereskedőkből – álló szervezetet, hogy majd az kezelje hagyatékát, hitelesítse a halála után felbukkanó műveket, összeállítsa az oeuvre-katalógust, ügyeljen az életmű intaktságára (vagyis szűrje ki a hamis képeket, a jogszerűtlen sokszorosításokat stb.), és tartsa magánál az életmű egyes darabjaira vonatkozó közlési jogokat. Illetve gondoskodjon arról, hogy az általa összeállított listán szereplő képei halála után jó helyre – múzeumokba – kerüljenek.

**Artmagazin: Kezdjük a személyes vonatkozásokkal: milyen kapcsolatban álltak Reigl Judittal, mikor és hogyan ismerkedtek meg?**

Roberta Bernard: Huszonhat éves voltam, amikor Párizsba mentem befejezni a tanulmányaimat. Franciaország déli részéről származom, Monacóból, ami ezer kilométerre van Párizstól, így senkit sem ismertem. Egy pszichológiai nehézségekkel küzdő gyermekeket ellátó hálózat megyei központjában dolgoztam, ahol volt egy Betty Anderson nevű, akkor ötvenéves – tehát számomra idős – rajztanár. Vele rokonszenvesek voltunk egymásnak. Azt mondta: ne töltsd egyedül a szabadnapjaidat, én egy festőnővel élek, ha van kedved képeket nézegetni, megismerkedni a festészetével, szívesen látunk, gyere át hozzánk hétvégén. Így indult mély barátságunk. Két évvel később férjhez mentem egy zeneszerzőhöz, aki szintén nagyon megkedvelte Juditot, a festészete ihletforrás volt számára. Azt hiszem, itt a templomtérben, a kiállításon is a férjem zenéjét lehet hallani.

Ötven éven át szinte a családtagjaink voltak, mintha a nagynénéink lettek volna. A legnagyobb lányom Juditról kapta a nevét, és ő lett a keresztanyja is.

**És Sabine, Ön hogyan ismerte meg Juditot?**

Sabine Boudreaux: Ugyanabban a faluban laktam, Marcoussis-ban, tanárként dolgoztam. Nagyon régen, még Betty szerette volna, hogy legyen valaki, aki intézi Judit levelezését (aki egy balesete után nagyon fáradékony lett). Este, iskola után jártam hozzájuk dolgozni még egy-két órát. Aztán egyre több időt töltöttem ott, az egy-két órából három-négy lett. Segítettem Juditnak, mert nem tudott vezetni, és egyáltalán, a hétköznapi dolgokat általában Betty intézte, csak hogy Betty súlyosan megbetegedett. Így egyre több időt töltöttem Judittal, segítettem neki

Alapítványtól múzeumba.  
A Reigl-hagyaték



Roberta Bernard, a Fonds de dotation Judit Reigl kuratóriumának elnöke az alapítvány által adományozott kép előtt, fotó: © Keppel Ákos, BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

éjjel-nappal, minden területen; a vezetéssel, a költségvetéssel, a festékekkel...

**A hagyatékot, ami az alapítvány kezelésébe került, hogyan képzelhetjük el? Az életmű jelentős része megmaradt? Mert voltak évek, amikor Judit alig adott el.**

R. B.: Igen, festőként voltak nagyon nehéz, magányos időszakai. Az ő kora nem a nők korszaka volt. Egyébként gyakran ráfestett egy-egy korábbi vásznára, megsemmisítve ezzel a régebbi művet. Nem tudok egészen pontos számot mondani, de körülbelül százötven vásznat hagyott ránk, tehát az alapítványra, ami ahhoz képest nagyon kevés, hogy szinte állandóan festett. Ugyanakkor a világ nagy múzeumaiban őrzik műveit: a Tate Modernben, a Metropolitanban, a Centre Pompidou-ban stb. Ezekben az intézményekben minden alkotói periódusa képviselve van, de Franciaországban a regionális képzőművészeti gyűjteményekben is jelen van.

Christian a Galerie Kamel Mennour képviselőjében érkezett. Fontos tudni, hogy ez egy nagyon jelentős galéria, ezért megtiszteltetésnek vettük, amikor Monsieur Mennour, a galéria

vezetője együttműködést ajánlott a Fonds de dotation Judit Reiglnek, és igent mondtunk. A döntésünkben közrejátszott az is, hogy a Galerie Mennour ugyan fontos műtárgypiaci szereplő, de nem csak kereskedelemmel foglalkozik, kiváló kapcsolatokat ápol a múzeumi világgal is. Ebben az együttműködésben Judit munkájának megismertetéséért, értékének meghatározásáért Christian a felelős, sokat dolgoztunk együtt.

Christian Alandete: Én sajnos személyesen nem ismertem Juditot, a munkáival a galéria, Roberta Bernard és Sabine Boudreaux közvetítésével találkoztam először.

**Mi az alapítvány fő célja? Az, hogy idővel az összes festményt kiközvetítsék?**

R. B.: Igen.

**Tehát az alapítvány tulajdonképpen önmegsemmisítésre törekszik?**

R. B.: Így van! Az lesz az igazi siker, ha már semmink sem lesz! Csak viccellek.... Akkor is a Fonds de dotation Judit Reigl lesz a szerzői jogok kizárólagos

tulajdonosa, valamint csak ő lesz jogosult a Reigl-művek eredetiségének, hi-telességének a megállapítására, ahogy egyébként ez most is így van.

C. A.: Vannak a művek és vannak a dokumentumok. A kutatást az utóbbi, az archívum teszi lehetővé, és ez mindig meg fog maradni.

**A kutatásokat is finanszírozza az alapítvány? Illetve van saját kutatójuk, aki Reigl Judit kapcsolatait, életművét kutatja, minden apró adalékot összegyűjtve?**

R. B.: Természetesen. A saját pénzügyi alapunk lehetővé teszi, hogy anyagilag segítsük a múzeumokat egy-egy Reigl-projektjük megvalósításában, például támogatjuk egy-egy katalógus megjelentetését. Három alkalmazott kutatónk van, egyikük feladata, hogy Judit életútját nagyon pontosan, szisztematikusan, forrásokra alapozva feldolgozza: hol élt, kikkel állt kapcsolatban stb. A másik kutatónk feladata a *catalogue raisonné* (œuvre-katalógus) elkészítése, ő az, aki igyekszik összegyűjteni a legfontosabb adatokat, hogy hol, kinél vannak Judit művei, pontosan mikor keletkeztek, mik a méreteik – gondolom, jól ismerik ezt a típusú munkát. A harmadik munkatársunk pedig elkészítette a honlapot, amelyet folyamatosan frissít, feltölti az újabb adatokat, eseményeket, információkat.

**Amikor egy-egy mű eladásra kerül, hogyan határozzák meg az árakat?**

R. B.: A piac, a kereslet-kínálat határozza meg. Emlékeim szerint régen keveset adott el Judit, de azzal a kevéssel is elégedett volt. Később a Galerie de France-szal működött együtt, a műtárgypiacra ők vezették be. Akkor az árakat illetően a Galerie de France és Judit állapodott meg egymással, most a Galerie Mennour és közöttünk született megegyezés alapján zajlik az értékesítés.

A múzeumi vásárlásokat azonban nem a galérián keresztül bonyolítjuk, hanem mindig közvetlenül a Fonds és a múzeum tárgyal, az ár pedig rendkívül alacsonyra szabott. Judit ugyanis úgy rendelkezett festményei egy csoportjáról, hogy azokat kifejezetten múzeumoknak szánja, semmiképpen sem eladásra. Az alapítványnál arra törekszünk, hogy ezek a művek kivétel nélkül múzeumokba kerüljenek, de mindig egy-egy projekt keretében: ahhoz, hogy a múzeum megkapja a festményt, kell, hogy legyen tervük arra, hogyan mutatják majd be – ahogyan itt, a Kiscelli Múzeumban is rendeztek egy kiállítást, vagy Berlinben, ahol egy nagyobb anyag látható; az talán tovább utazik más városokba is. Mint már említettem, a Galerie Mennour-ral azért tudunk jól együtt dolgozni, mert ők a múzeumokkal is számolnak, nem kizárólag az eladást tartják szem előtt, hanem az œuvre egészét.

**Épülnek Reigl Judit-magángyűjtemények is?**

C. A.: Kortárs képzőművészettel foglalkozó galériaként olyan gyűjtők körében igyekszünk Reigl népszerűsíteni, akiknél más modern francia alkotók művei is megtalálhatóak. Nagyon fontos, hogy maga Reigl Judit pontosan meghatározta, hogy mely művei kerülhetnek magángyűjteménybe, és melyek múzeumba. Egyébként gyakran tanúi lehetünk, hogy végül a magángyűjteményekből is múzeumokba, vagyis közintézménybe kerülnek a művek. De természetesen az is a munkánk része, hogy jelentős magángyűjteményekben helyezzünk el festményeket.

**Judit személyes tárgyai is az alapítvány tulajdonában vannak? A használati tárgyak, a ruhák, életének tárgyi maradványai... Terveznek esetleg valamilyen emlékhelyet, emlékszobát kialakítani?**

R. B.: Egyelőre nem szerepel a terveink között emlékhely létrehozása. Egyszerűen azért nem, mert Judit rendkívül szerény körülmények között élt – és amikor azt mondom, fölöttébb szerény, azt konkrétan úgy kell érteni, hogy mindössze négy levestálcája és három tányérja volt, a ruháit pedig Sabine, az asszisztense varrta neki. Sabine volt a tárgyi hagyaték gondozója.

S. B.: Judit kívánságait követtem, ő azt akarta, hogy a barátai válasszák ki, ami tetszik nekik, és amit emlékül szeretnének megtartani a személyes tárgyai közül. Mindazokról, amelyekről úgy gondoltuk, hogy archív anyagként vagy emléktárgyként érdekesek, azokat az archívumba tettük és ott őrizzük. Azt a kevés bútort, edényt, ami megmaradt, civil szervezeteken keresztül eljuttattuk a rászorulóknak, Judit könyvei például az Emmaüs jótékonyági szervezethez kerültek. De hogy a hely emlékezete megőrződjön, lefilmeztük a házat, a tárgyait és a könyvtárát.

**Egyébként látták valaha a műtermében munka közben Juditot? Be lehetett menni hozzá, ha dolgozott?**

S. B.: Egy nap a férjem, aki szintén sokat járt hozzá, annak lehetett tanúja, ahogy épp madarakat festett, térdelve, úgy, ahogyan ez a kiállításban is látható az egyik filmben. Mélyen felkavarta, egészen megilletődve jött haza, mert érzekelte, hogy Judit teljes transzban van festés közben, lenyűgözte, hogy az alkotás mennyire magával ragadta. Egyébként Judit általában nem hagyományos módon, ecsettel festett, hanem valamilyen különleges eszközzel, amit ő készített.

**Megmaradt ilyen eszköz?**

S. B.: Ez nem egyetlen eszköz, attól függ, melyik sorozatról van szó – vagy a kezével dolgozott, vagy szivaccsal, rollnival, parfümdugóval, csak nagyon



Reigl Judit: *Kívül (Hors)*, 1998, 225 × 225 cm, vegyes technika, © BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024, fotó: © Fonds de dotation Judit Reigl

ritkán ecsettel. Kitalálta az eszközeit, de ő készítette a festékeket is.

**Mik a további terveik, folynak esetleg tárgyalások akár további magyar vagy más országbeli múzeumokkal?**

R. B.: Ez az első adományozása a Fonds de dotation Judit Reigl-nek Magyarországon. Konkrét jövőbeli projektekről nem beszélnek, de összességében az a célunk, hogy a munkái minden bemutatását – publikáció, esemény – nyomon kövessük, minden kiállításra

vonatkozó kérésnek eleget tegyünk, amely Reigl Judit művészetét a 20. század képzőművészetében elhelyezi. Amikor múzeumokkal dolgozunk, dönthetünk az adományozásról: ha az adott intézménynek lehetősége van arra, hogy képet vásároljon, akkor esetleg mellé



Szárnyalás – Vol – Flight. Reigl Judit figurális festészete, kiállítási enteriőr, fotó: © BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

Idén három kiállítás is nyílt Reigl Judit születésének századik évfordulóját ünnepeelve: legelőször a Szépművészeti Múzeumban egy kamaratárlat, amit az időskori rajzokra fókuszálva rendezett a művészként induló, majd műkereskedővé lett Gát János (és az intézmény által delegált művészettörténész-kurátor, Petrányi Zsolt), nem sokkal utána egy Reigl figuratív képeire, köztük az úgynevezett lepelképekre koncentrált tárlat a Kiscelli Múzeum templomterében, aminek létrehozásában szintén Gát működött együtt társkurátorként Cserba Júlia művészettörténésszel és Róka Enikő muzeológussal, aki akkor még a Budapesti Történeti Múzeumhoz tartozó Fővárosi Képtár vezetőjeként dolgozott. A harmadik kiállítás a Múcsarnokban jött létre, hatalmas anyagot, fontos főműveket felvonultatva, végigvezetve a látogatót az egész alkotói pályáivon, sőt azon túl is (lásd P. Szűcs Julianna írását a 6–12. oldalon). Ezt a vállalkozást kurátorként Maklár Kálmán műkereskedő jegyzi, aki minimális intézményi közreműködést, illetve segítséget kapott két kurátorasszisztens személyében.

Gát galeristaként és Reigl Judit rajongójaként („amikor megismertem, rögtön a rabszolgája lettem” – mondja egy, az *Artmagazin Online*-on olvasható interjúban), illetve íróként működött közre abban, hogy Reigl életének utolsó éveiben, megromlott látással se üljön tétlenül: rávette, hogy mesélje el az életét, és közben rajzoljon. Rajzolja, ami eszébe jut, hiszen a kezében, még ha néha remegősen is, ott van a sok évtizedes beidegződés, ott a képesség, hogy az emlékezetében élő képet pillanatok alatt megjelenítse egy darab papíron. Így jött létre először egy könyv, amiben ez az emlékezésfolyam jelent meg Gát által lejegyezve és szerkesztve, illetve állt össze, már a művész halála után egy, a rajzokat, és azok

kontextusát felvázoló kiállítás. A hosszú-hosszú évtizedek óta Franciaországban élő és alkotó Reiglnek magyarul mesélve a még magyarként megélt események, képek jöttek elő, a Szépművészeti Múzeumban látott művek, például Courbet *Birkózókja*, vagy a háború után a főiskolán testközelbe került, restaurálásra odaszállított, sérült Csontváryképek, illetve az olaszországi ösztöndíjas évek élményei. A Szépművészeti Múzeum Michelangelo-termében a rajzok néhány korai, Magyarországon készült festmény, illetve a múzeumi referenciaképek és egy, a műtermet és az oda vezető létrán kilencvenévesen is fel-lemászó Reigl Juditot meglevenítő film társaságában kerültek a falakra, az alkotó energia olyan megdicsőült megnyilvánulásaként, ami a címet – *Haláltánc* – teljesen kimozgatta a hagyományos jelentéstartományból. Semmi ijesztő nem maradt benne, még az öregség látványában sem.

A Kiscelli Múzeum Templomterében ugyanilyen apoteózis zajlott a levegőbe emelkedő figurák vagy a falakon megjelenő, felfelé törekvő alakok által, egy eleve szakrálisnak épült térben. (A lepelképekről lásd: Gát János: Hordozható kápolna. Reigl Judit Egerben. *Artmagazin* 80, 36–39.) A *Szárnyalás-Vol-Flight* című kiállítás létrejötté azon túl, hogy a művész kívánsága volt: lepel-sorozatát ebben a térben szeretné látni, halála után egy szerzeménnyel is összefüggésben állt. Róka Enikő, mint a Fővárosi Képtár vezetője hosszas előkészítő munka eredményeként a Reigl Judit Alapítvány, a Fonds de dotation Judit Reigl jóvoltából, és az alapítvány kuratóriumában ülő kurátortársak, Cserba Júlia és Gát János segítségével is köszönhetően adományként kapta meg gyűjteménye számára a *Kívül* című, nagyméretű Reigl-festményt.

még ajándékba is kaphat. Ha a vásárlást nem engedheti meg magának egy múzeum, de olyan kiváló munkát végez, ami nagymértékben hozzájárul Judit munkásságának megismeréséhez, akkor dönthetünk ajándékozásról. Enikő is így választhatta ki Párizsban járva a raktárból a most átadott festményt a múzeum számára.

### Hogyan működik az alapítvány, mennyire van összhang a kuratóriumi tagok között?

R. B.: A kuratóriumban nem kell, hogy teljes egyetértés legyen, a többség dönt, különben lehetetlenné válna a működtetés. A viták nagyon hosszúak szoktak lenni, és az is előfordul, hogy többször is visszatérünk egy-egy kérdéshez, amíg kialakul valamiféle elfogadható álláspont. Megegyik, hogy a végén valaki tartózkodik a szavazásnál, vagy mi

árnyaljuk a válaszainkat. Nincs teljes összhang, de általában 90-95%-ban egyetértünk. Fontos tudni, hogy háromféle képviselő van a kuratóriumban: a barátok határozzák meg az alapokat, a játékszabályokat, az elnök, a kincstárnok, a titkár és az asszisztens is a barátok közül került ki. Mi garantáljuk a jó működést, de figyelembe vesszük a másik két csoport, a galéristák és muzeológusok szakvéleményét; ez egyrészt biztosítja a hitelességet és megkönnyíti a döntések meghozatalát, másfelől kiegyensúlyozott viszonyokat teremt.

S. B.: A három kategóriába tartozó személyeknek nem ugyanaz a feladata és a kompetenciája, de mindenki, aki bekerült a kuratóriumba, fontos volt Judit számára. Ezért még ha nem is értünk egyet, tiszteletben tartjuk egymás véleményét.



Az ajándékozás. Fent Róka Enikő, balra lent Aczél Eszter – a Kiscelli Múzeum volt és jelenlegi vezetője, jobbra lent Roberta Bernard, a Fonds de dotation Judit Reigl elnöke, fotó: © Keppel Ákos © BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár / HUNGART © 2024

# VEGYE MAGÁNAK A BÁTORSÁGOT!

De még jobb, ha előfizet.

Még sosem volt ilyen fontos. Sem Önnek, sem nekünk.

Fizessen elő most egy évre **11 220 forint kedvezménnyel\*** 44 880 forintért a Magyar Narancsra, és nem csak bátorságot kap tőlünk, de a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító Magyar Narancs Olvasókártyát is!

#### ELŐFIZETÉSI ÁRAK

negyedév: 13 200 Ft | fél év: 24 300 Ft | egy év + olvasókártya: 44 880 Ft

\*Az áruspéldányhoz képest.

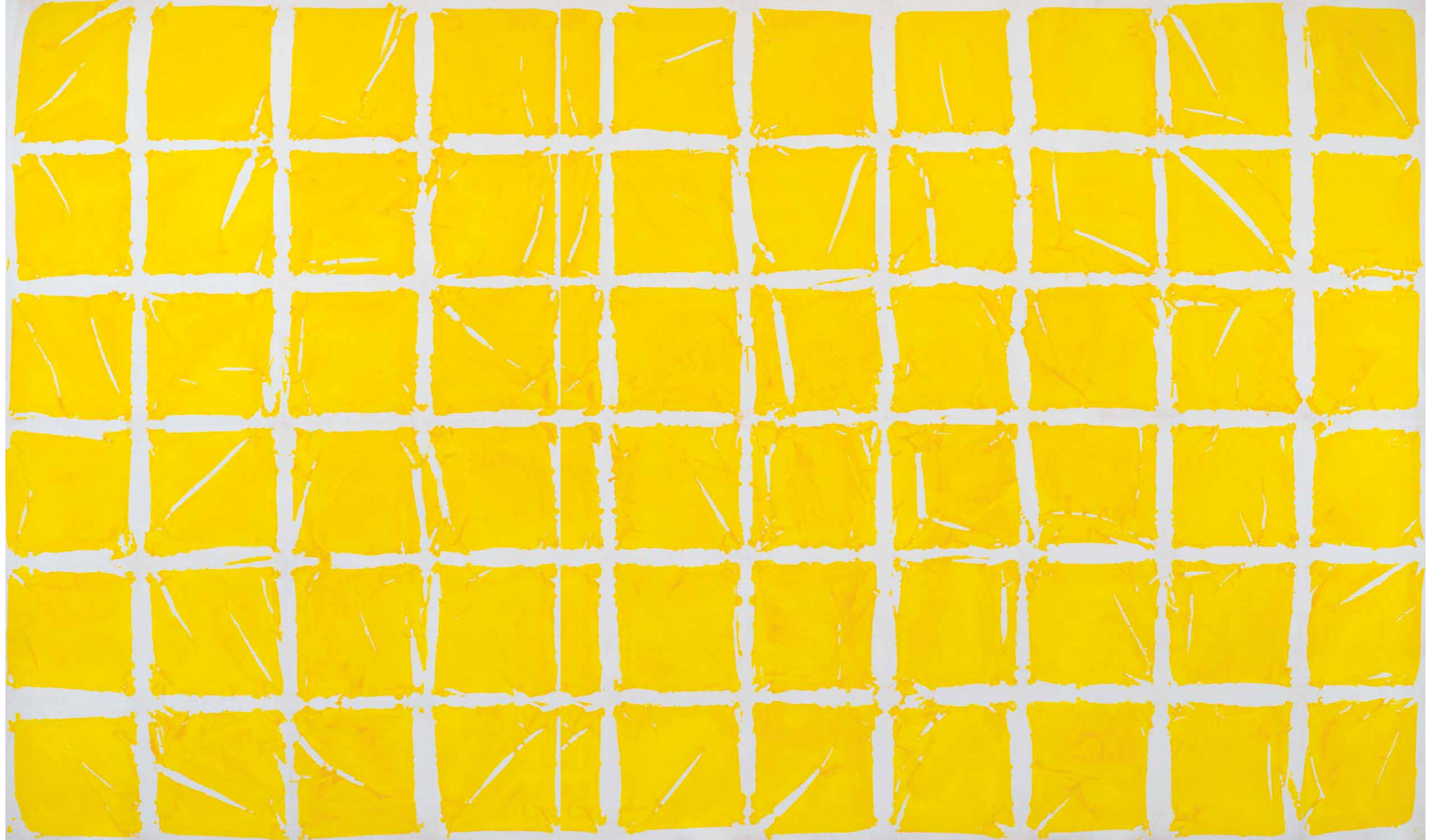


A partnerek és az akciók listájáért olvassa be a QR-kódot!



# Érzékeny felületek

Hantai Simon hatalmas méretű vászna (be sem fért a Szépművészeti Múzeum lenti, a modern gyűjtemény darabjait bemutató kiállítóterének ajtaján!), a *Sárga tabula* a művész özvegye, Hantai Zsuzsa jóvoltából 2023 őszén került Magyarországra. Ehhez kapcsolódóan olvashatják az *Artmagazin Online*-on a művész fia, Daniel Hantai átadáskor elmondott beszédét, és egy beszélgetést Geskó Judittal Hantaihoz, a Hantai-életműhöz fűződő kapcsolatáról, illetve a szerzeményezés hátteréről.





Orszégház, 1907. Deutsche Fototheke #190704  
Foto: Deutsche Fototheke / Brückner & Sohn

# BUDAPEST

## AZ ELSŐ ARANYKOR

Sztereoképek és képeslapfotók a Fortepan  
és a Deutsche Fototheke gyűjteményéből



MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

2023. november 15. – 2024. február 18.

Együttműködő partnerek:

PORSCHE  
HUNGARIA

Hampton

Médiatámogatók:

műtárgy.com

ARTMAGAZIN

IME

FÜLCIGÉNY

LAV

NOK LAPJA

TRENDFM

S

90.90

90.90

90.90

múlt-kor

# REIGL JUDIT 100

REIGL JUDIT ÉS A  
MÁSODIK PÁRIZSI ISKOLA  
JUDIT REIGL AND THE  
SECOND SCHOOL OF PARIS

2023. 10. 04. –  
2024. 01. 28.

MŰCSARNOK | KUNSTHALLE BUDAPEST  
BUDAPEST XIV., HŐSÖK TERE | WWW.MUCSARNOK.HU

SZERDA - VASÁRNAP: 10.00 - 18.00, CSÜTÖRÖK: 12.00 - 20.00, HÉTFŐ - KEDD: ZÁRVA  
WEDNESDAY - SUNDAY: 10 AM - 6 PM, THURSDAY: 12 AM - 8 PM, MONDAY - TUESDAY: CLOSED

KÁLMÁN MAKLÁRY FINE ARTS  
Modern & Contemporary Gallery

MŰCSARNOK  
KUNSTHALLE BUDAPEST

MAGYAR NEMZETI  
GALÉRIA

PADME

Petőfi, a kép.  
Birkás Ákos Petőfi ünneplése  
című 1972-es festménye  
a kultusz árnyékában

Révész Emese



1898 – 1923 – 1948 – 1973 – 2023. A történelmi forgószínpad díszlete változik, csak a főszereplő ugyanaz, Petőfi Sándor. Alakja sematikus próbababa, akire a változó történelmi színterek ceremóniamesterei aggatnak újabb és újabb jelmezeket. Látvány- és díszlettervezők hada nyüzög körülötte, színészek és statiszták tömege övezi, míg végre felmegy a függöny, hogy az egybegyűlt közönség ájult gyönyörűséggel, mély meghatottsággal üdvözölje imádata tárgyát: Petőfi alakmását, megidézett szellemét.

Birkás Ákost ez a momentum érdekelte, a kultusz ünnepi installációja, színpompás kelléktára.<sup>1</sup> 1972-ben készült festményén Petőfi arcképét virágok, girlandok és mécsesek övezik, népies oltárt formálva a feltétel nélküli tisztelet naivan megejtő emléktárgyaiból.<sup>2</sup> Műve különleges helyet foglal el az 1973-as centenáriumi ünnepek gazdag vizuális emléktárában, lévén egyedülként irányítja a figyelmet magára a költőt övező kultuszra, a szakrális tisztelet rítusára. „Mert az ünnep nemcsak az ünnepletre vet fényt. Az ünneplőre is.” – állapította meg Illyés Gyula, aki széles körben olvasott Petőfi-életrajzával maga is a kultusz élesztője volt.<sup>3</sup>

### Petőfi '73

A kultusztörténelmi nézőpont az ezredforduló irodalomtudományában került előtérbe, és mára a Petőfi-kutatás meghatározó csapásirányává vált. Művelői egyetértenek abban, hogy a kultusz a recepciótörténet része, történetileg meghatározott jelenség, amelynek tartalmi hangsúlyait, retorikáját és rituáléit mélyen áthatja az adott kor értékrendje, politikai ideológiája, emlékezetpolitikája.<sup>4</sup> Különösképp igaz ez Petőfire.<sup>5</sup> Szavakban és látványban, méltató beszédekben és képekben megtestesülő gyakorlatról van szó, amelyek a közösségi rituálék aktusaiban (koszorúzások, szoboravatások, gálaestek stb.) öltenek multimédiális formát.<sup>6</sup> Petőfi kultuszának sokszólamú vizuális dokumentumait a Petőfi Irodalmi Múzeum mutatta be 2019-ben egy E. Csorba Csilla és Kalla Zsuzsa kurátori koncepciója mentén megvalósult, a Petőfi-kultusz egyedülállóan gazdag panorámáját nyújtó kiállításon.<sup>7</sup> Ha Birkás Ákos Petőfi-képe már ekkor ismert lett volna, bizonyára helyet kapott volna a tárlaton.

A festmény egy évvel a költő születésének évfordulója előtt készült, mintegy megelőlegezve az országszerte elszaporodó jubileumi ünnepek kelléktárát. A korai dátum nem meglepő, tudván, hogy a centenárium előkészítése már

1

Ezúton is köszönöm Sasvári Editnek a tanulmány megírásához nyújtott segítségét, az elemzett művekhez és a festő naplójához való hozzáférést.

2

Birkás Ákos: *Petőfi ünneplése*, 1972, olaj, vászon, 80 × 60 cm. J. n.

3

Illyés Gyula megemlékezése. [Az Operaház 1972. december 30-án rendezett díszünnepségén.] In: *Az élő Petőfi. Megemlékezések Petőfi Sándor születésének 150. évfordulójáról*. Budapest, Kossuth, 1973, 21–30: 25.; Illyés Petőfi-életrajza először 1936-ban jelent meg a Nyugat kiadásában. 1945 után ez volt a legolvasottabb „hivatalos” Petőfi-életrajz. 1963-ban a Szépirodalmi Kiadó adta ki bővített változatát. Számos új kiadást követően 1971-ben Borsos Miklós illusztrációival jelentették meg újra.

4

Margócsy István: A magyar irodalom kultikus megközelítései (Florilegium és kommentár). In: *Uő: „...Égi és földi virágzás tükre...” Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*. Holnap Kiadó, 2007, 35–88.; *Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve. Tanulmánygyűjtemény*. Szerk.: Takáts József. Kijárat, Budapest, 2003.



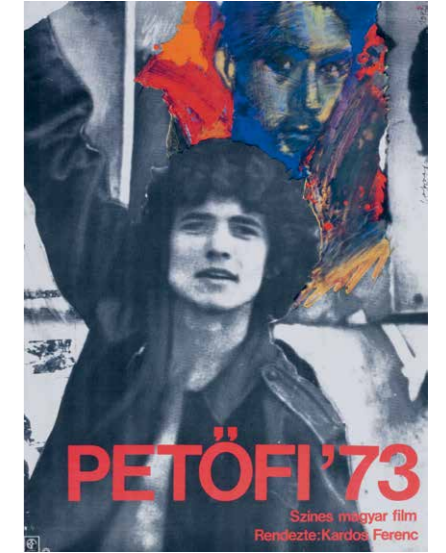
Bálint Endre: *Petőfi: Nemzeti dal (Talpra magyar)*, 1972, monotípiá, 400 × 598 mm, © Petőfi Irodalmi Múzeum / HUNGART © 2024



Tót Endre: *Talpra magyar avangarde!*, 1973, olaj, fa, 30 × 50 cm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria / HUNGART © 2024

1971 elején megindult. Ekkor alakult meg a meglehetősen népes Petőfi Emlékbizottság Losonczi Pál, az Elnöki Tanács elnökének vezetésével, amelynek majd félszáz tagja között egyaránt voltak politikusok, irodalomtudósok és művészek. A képzőművészetet két szobrász képviselte, a Képzőművészeti Főiskola nagy tekintélyű mesterei, Pátzay Pál és Somogyi József.<sup>8</sup> Az ünnepek – nem túl eredeti módon – azt akarták megmutatni, hogy miként él a kortárs emlékezetben Petőfi alakja. Ugyanakkor új elem volt, hogy kiemelt hangsúlyt helyeztek a széleskörű társadalmi megmozdulásokra és a határon kívüli ünnepekre, olyan művészként reprezentálva a költőt, aki képes a legkülönbözőbb korosztályok, társadalmi osztályok megszólítására, és akinek költészete világirodalmi viszonylatban is figyelmet érdemel. Ennek jegyében a Petőfi Irodalmi Múzeum nagyszabású ifjúsági rajzpályázatot is hirdetett. A folyamatos híradásoknak köszönhetően 1972 végére már azt is elérte a Petőfi-láz, aki nem volt különösebb rajongója költészetének; mindenhol ünnepekre készültek a Tudományos Akadémiától az óvodákig.

A kezdő mondatban kiemelt évfordulók jól körülhatárolható szerepekben idézték meg Petőfi alakját: a millennium környékén a nemzeti függetlenség idola, Trianon után a nemzeti kultúra letéteményese volt, 1945 után azonban fordult az ideológiai kocka; az 1953-as évforduló hatalmi retorikájában az addig csak ellenzéki olvasatban hangsúlyozott demokrata, plebejus költő-figura vált meghatározóvá.<sup>9</sup> A „Lobogónk: Petőfi!” szlogent a konszolidálódó kádári szocializmus már csak rossz emlékü túlzásnak látta, saját olvasatát ennek jegyében igyekezett körülhatárolni. Noha a Petőfi Emlékbizottság 1972. március 15-én közzétett hivatalos felhívása még a nép fiából forradalmárrá lett plebejus költő narratíváját hangsúlyozta, az Operaház december 30-i díszünnepségének szónoklataiban már új árnyalatok jelentek meg.<sup>10</sup> Aczél György beszédében a korábbi értelmezések történelmi perspektíváját a nacionalista és baloldali, kommunista szerepek versengéseként vázolta fel, azt hangsúlyozva, hogy a jelen a „teljes” Petőfi-képet ígéri, ahol a nemzeti és népi olvasatot felülírja az egyetemes kontextus igénye.<sup>11</sup> Zárszavában ugyanakkor ő is visszatért az ötvenes években meghatározó kontinuitás-teóriához, amely Petőfi-ben „a mi rendünk előfutárát” látta, és e politikai retorikai hagyomány jegyében „forradalmi demokratának” aposztrofálta a költőt.<sup>12</sup> Fekete Sándor irodalomtörténész 1972. december 31-én, a megyei napilapokban közölt cikke szintén a forradalmár (amolyan bölcsen szelíd lázadó) szerepét hangsúlyozta.<sup>13</sup> *Az Irodalomtörténet* című folyóirat ünnepi számának Petőfi aktualitását firtató körkérdésére többen úgy válaszoltak, hogy a költő alakja összekapcsolódik a forradalom eszméjével. Csorba Győző választát például nehéz aktuális áthallások nélkül olvasni: „*Minden igazán nagy líra – mint minden igazán nagy más művészet is – : forradalom. Robbanóanyag statikusan és robbantás dinamikusan. De olyan robbantás, amelyik a régi romjait újabb rendbe szerkeszti. Petőfi költészete szintén robbanóanyag volt, és robbantott is. Utána nem lehetett úgy folytatni a magyar lírát, ahogy előtte művelték.*”<sup>14</sup> A Kádár-éra tehát a korábbinál szabadabb, fiatalos, nemzetközi, forradalmár Petőfi-képet épített fel a konszolidáció jegyében. Veszélyes játék volt ez, tekintve, hogy a pártállam kultúrpolitikusai tisztában voltak a Petőfivel összefonódó ‘48-as forradalom kettős olvasatával, amiben a forradalom már nemcsak történelmi metafora, hanem a fennálló rendszer megdöntésére irányuló valódi politikai akarat volt. A „kettős beszéd” különösen áthatotta a március 15-i ünnepeket, ahol a hivatalos felvonulások mellett mind nagyobb számban szerveztek több száz fős spontán tüntetések. 1971-ben több helyen rendbontásra és tömegoszlatásra került sor, 1972-ben már letartóztatások is voltak, 1973-ban pedig minden korábbinál szélesebb körű civil megmozdulások bontakoztak ki,



Lakner László plakátja Kardos Ferenc *Petőfi '73* című filmjéhez, fotó: © Sulyok Miklós / HUNGART © 2024

5

A Petőfi-kultusz alapvető összefoglalásai Margócsy István nevéhez kötődnek: Margócsy István: A Petőfi-kultusz határtalanságáról. In: *„...Égi és földi virágzás tükre...”* 4. jegyzetben i. m. 89–124.; Legújabb összegzése: *Uő: „... hány helyen nincsen Petőfi?”. Amit a Petőfi-legendák háttéréről tudni lehet.* In: *Kelj föl és járj, Petőfi Sándor! 1848 emlékezete a kultúra különböző regisztereiben*. Szerk.: Dobás Kata, Kalla Zsuzsa, Parádi Andrea, Tóth Dóra. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2021, 11–40.

6

A kultusz képzőművészeti vonatkozásának rövid összefoglalása: Basics Beatrix: A Petőfi-kultusz képei. *Múzeumcafé* 93–94. Kultusz. Petőfi és korunk. 2023/1–2, 105–129.

7

*Bolyongó üstökös. A Petőfi-kultusz alakváltozatai*. Kurátor: E. Csorba Csilla, Kalla Zsuzsa. Petőfi Irodalmi Múzeum, 2019. október 29. – 2020. szeptember 30. A múzeum weboldalán virtuális változata is elérhető.

8

A bizottság megalakulásáról valamennyi országos és megyei napilap február eleji száma részletesen hírt adott, lásd pl.: *Petőfi-emlékbizottság alakult. Magyar Hírlap*, 1971. február 4., 35. szám, 1.

## 9

Margócsy István: Kultikus ünnep és hatalom. In: Uő: *Petőfi-kísérletek. Tanulmányok Petőfi Sándor életművéről*. Kalligram, Budapest, 2011, 290–302; Az ötvenes évek Petőfi-olvasatának két alapszövege Révai Józseftől és Horváth Mártontól származott: Révai József: Petőfi Sándor. *Szabad Nép*, 8, 1948. január 1., 3.; Újraközölve: Uő: *Petőfi*. Szikra, Budapest, 1949, 29–41.; Horváth Márton: Lobogónk: Petőfi. *Szabad Nép*, 9. 1949. július 31., 1.; Képzőművészeti vonatkozásáról lásd: Révész Emese: Orlai festi Petőfit – Csernus festi Orlait. Csernus Tibor 1951-es festményének kontextusa. In: *Kelj föl és járj, Petőfi Sándor! 1848 emlékezete a kultúra különböző regisztereiben*. Szerk.: Dobás Kata, Kalla Zsuzsa, Parádi Andrea, Tóth Dóra, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021, 93–134.

## 10

A Petőfi Emlékbizottság felhívása az országos napilapok 1972. március 15-i számában jelent meg. Újraközlése: *Az élő Petőfi. Megemlékezések Petőfi Sándor születésének 150. évfordulójáról*. Budapest, Kossuth, 1973, 7–12.

## 11

Aczél György ünnepi beszéde.

In: *Az élő Petőfi. Megemlékezések Petőfi Sándor születésének 150. évfordulójáról*. Budapest, Kossuth, 1973, 31–47.

## 12

Uo. 46.

## 13

„Újra időszerűvé válik a forradalmár is.

Nem azért, mintha valamiféle barikádos forradalomra volna szükség-lehetőség ma, hanem azért, mert a legbékésebb korokban is kellenek olyan emberek, akik hittel, meggyőződéssel, szenvedéllyel elvek képviselőiként tudnak fellépni. Az igazat, szépet akaró, érte kockázatokat vállaló forradalmár »nem mehet ki a divatból«. Helyzete, funkciója megváltozhat, de a férfí, akinek elve van, — mint Petőfi követelte — nem fog kiveszni a történelemből. Mert a magatartás lényege nem a mindenároni forradalomcsinálás, hanem a forradalmi szembeszállás mindenféle eltespedéssel, kényelmeskedéssel, megalkuvással.”

Fekete Sándor: Petőfi és népe. *Dolgozók Lapja*, 1972. december 31., 307. szám, 5.

## 14

*Irodalomtörténet*, 1973/1, 43.

Petőfi, a kép.  
Birkás Ákos Petőfi ünneplése című 1972-es festménye a kultusz árnyékában

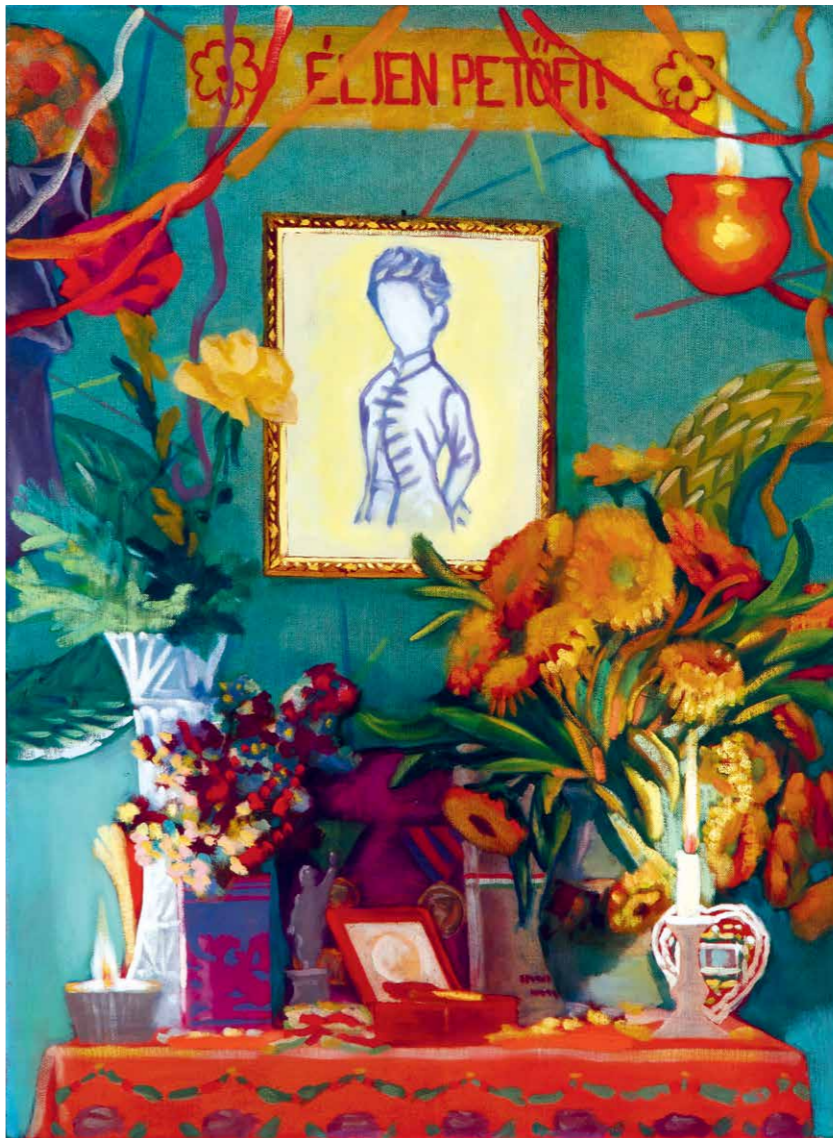
amelyek élén egyetemisták és fiatal értelmiségiek álltak.<sup>15</sup> Kardos Ferenc 1973. március 15-én bemutatott *Petőfi '73* című filmje, amiben gimnazisták játszották újra Petőfi életét, szinte izzott a fiatalos forradalmi hévtől. A film nagy részét a tömeg erejét reprezentáló mozgások határozták meg, az egész performansz jellegű passiójáték tapinthatóan jelenvalóvá tette az egykori lázadó indulatot.<sup>16</sup> A film pop-artos, dadaista jellegű dekorációit és falfestményeit a Képzőművészeti Gimnázium hallgatói készítették, Lakner László filmplakátja pedig felért egy ellenzéki tüntetésre hívó röplappal.

Az 1973-as évfordulót tehát Petőfi fiatal forradalmár képe uralta. De ez a kép egy hivatalos, rendszerhű, konzolidált lázadó és egy ellenzéki, rendszerkritikus ellenálló alakjára hasadt. Így az évfordulóra készült képzőművészeti alkotásokban is több, párhuzamos beszédmód jelent meg. A legmodernebb látásmód – formailag és gondolatilag is – az évforduló plakátjait jellemezte. Felszabadult hangjuk a kortársak számára is egyértelmű volt, N. Somogyi Ágnes a *Művészet* című folyóiratban elemezte a három legkiemelkedőbb példát, Szilvássy Nándor, Kemény György és Lakner László plakátjait.<sup>17</sup> Mindhármat a nyugati pop-art formanyelvének alkalmazása jellemezte: a portrék ikonszerű megtöbbszörözésével, a lila-sárga kolorittal és raszterpontos felülettel, valamint montázs-effektusok használatával. A Petőfi Irodalmi Múzeum új Petőfi-kiállításán már több kortárs alkotás is szerepelt, így Hincz Gyula pannója, a világszabadságot hirdető költővel és Kondor Béla *A forradalom angyala* című monumentális festménye.<sup>18</sup> Ezzel szemben a múzeum illusztrációs pályázatát a kevésbé formabontó hangok határozták meg, Feledy Gyula, Hincz Gyula, Józsa János, Lenkey Zoltán és Szentgyörgyi József grafikái közelebb álltak a hatvanas évek patetikus szimbólumalkotásához, expresszív szürrealizmusához. Ettől a konzolidált pátosztól csak olyan erőteljes művek mozdultak el, amelyek már némi aktuálpolitikai áthallással is bírtak, mint Bálint Endre a *Nemzeti dal*hoz kapcsolódó monotípiá-sorozata vagy Maurer Dóra – az ötvenes évek „Lobogónk: Petőfi!” frázisára reflektáló – gyűrött fémszálóra írt *Talpra magyar* sortördékei.<sup>19</sup> (Amint Kéri Ádám 1848-as, falba fúródott ágyúgolyója is hátborzongatóan emlékeztetett az ‘56-os forradalom még városszerte eleven ház-sebeire.<sup>20</sup>) A neoavantgárd kifejezetten ellenzéki attitűdjét tükrözte Tót Endre „Talpra magyar avantgarde!” feliratú lobogót formázó festménye és Gulyás Gyula nemzeti színűre festett utcaöve.<sup>21</sup>

### A kultusz oltára

Azért volt fontos mindezt ilyen részletesen felvázolni, hogy világossá váljon, Birkás Ákos festménye milyen távol esett ettől a politikai Petőfi-képtől. Az ő megközelítése sokkal távolságtartóbb volt, ironiája túlmutatott az aktuálpolitikai csatározásokon, az évfordulós ünnepségek retorikájának, a közéleti kultuszok rítusainak azt a belső állandóját mutatva fel, ami történeti kontextustól függetlenül létezik. Birkást maga a vizuális reprezentáció mint társadalmi gyakorlat érdekelte, az a státusz, amit ezekben a kollektív rituálékban a képek betöltenek. Fontos momentum e tekintetben, hogy művét egyik első egyéni kiállításán, a Gyöngyösön 1972 decemberében megnyílt tárlaton *Petőfi ünneplése* címen állította ki.<sup>22</sup> Az évforduló kapcsán közeli barátja, Chikán Bálint vele is interjút készített, ebben a következőt mondta Petőfihez fűződő viszonyáról: „*Petőfit felnőttként újraolvasva szerettem és értettem meg. Alakja megragadott, s mint sokakat először, engem is a megszokott Petőfi képe kísértett, kezében karddal, lobogó hajjal a csatatér hőseként. Aztán kivettem a kezéből a kardot, s megpróbáltam lehámozni róla azt a patetikus jelmezt, amit utódai ráruháztak.*”<sup>23</sup> A festményről pedig így nyilatkozott: „*A formális ünneplések ellen festettem ezt a képet. Ezek szerintem*

Petőfi, a kép.  
Birkás Ákos Petőfi ünneplése című 1972-es festménye a kultusz árnyékában



Birkás Ákos: *Petőfi ünneplése*, 1972, olaj, vászon, 80 × 60 cm, © Birkás Ákos örökösei, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

*megrontják a költő emlékét, elferdítik, meghamisítják az igazságot. Felmerülhetne itt az a gondolat, hogy én Petőfi ellen festettem ezt, hiszen akik maguk is úgy gondolkoznak róla, mintha egyik kezében mindig kard, a másikban mindig toll lett volna, nem érthetik meg, hogy ez a kép tulajdonképpen az ő helytelen elképzeléseik ellen szól.*”<sup>24</sup> Naplójának tanúsága szerint Birkást ekkor élénken foglalkoztatta a Petőfi-jelenség, a különféle közösségi és művészeti megközelítésmódok lehetősége. Pontosan tisztában volt vele, hogy az értelmezés történetileg változó: „*Mindenkor új P.-t akar és ki is alakítja. Az előzőt győzedelmesen elveti és gyalázza.*” – írta.<sup>25</sup> Másutt tételesen kifejtette, hogy az ábrázolások hitelességének firtatásánál fontosabb és érdekesebb az értelmezés változatainak, az ünneplés módozatainak elemzése: „*Ha az ember igényes, kicsit is komolyan veszi a munkáját, két dolgot tehet: tartózkodik attól, hogy ez időben P.-t csináljon. Vagy megpróbálja magát a teljes problémakört feltárni, ahogy itt leírom.*



Berki Viola: *Márciusi ifjú*, 1971, olaj, vászon, 100 × 90 cm, © Petőfi Irodalmi Múzeum / HUNGART © 2024

## 15

Ungváry Krisztián: Március 15. a Kádár-korszakban: tüntetések és megtorlások. *HVG*, 2006. március 14: <https://hvg.hu/itthon/20060311marc15>.

## 16

Babos Anna: Ötven éve született a magyar film legmerészebb Petőfije. *Film.hu*, 2023. 01.11. <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/otven-eve-szulett-a-magyar-film-legmerezsebb-petofije.html>.

## 17

M. Bakonyvári Ágnes: Petőfi-ikonográfia – plakátokon. *Művészet*, 1973/6, 24–25.

## 18

*Petőfi Sándor. A Petőfi Irodalmi Múzeum emlékkiállítása*. Katalógus, 1973, 17, 32. Ld. még: [https://pimblog.blog.hu/2023/02/01/a\\_mi\\_sandorunk](https://pimblog.blog.hu/2023/02/01/a_mi_sandorunk).

## 19

Bálint Endre: *Petőfi: Nemzeti dal: „Fényesebb a láncnál a kard”, Petőfi: Nemzeti dal: „Talpra magyar”, Petőfi: Nemzeti dal: „Hol sírjaink dormorolnak”, Petőfi: Nemzeti dal: „Rabok legyünk, vagy szabadok”, 1972, monotípiá-sorozat, PIM; Maurer Dóra: *Zászlókn (Petőfi emlékére): Talpramagyar, Akciógrafika 5*, 1972, akvatinta, papír, 548 × 992 mm, PIM, Itsz.: 73.4.1.*

## 20

Kéri Ádám: *Egy 1848-as ágyúgolyó a falban*, 1973, vegyes technika, 164 × 122 cm. Kiállítva és reprodukálva: *STUDIO '73. A Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Kiállítása*. Budapest, 1973. o. n.

Tót Endre: Talpra magyar avangarde!, 1973, olaj, fa, 30 × 50 cm. MNG, ltsz.: MM.95.21;

Gulyás Gyula: Utcakő sorozat II. (Március 15.), festett utcakö, 17,5 × 17,5 × 17,5 cm. MNG, ltsz.: MM 97.74

**22**

Birkás Ákos festőművész kiállítása.

Városi Művelődési Ház, Gyöngyös, 1972. december 3-10. kat. 16.

**23**

Chikán Bálint: Fialat művészek Petőfiről.

Heves Megyei Hírlap. Népujság, 1973. január 24., 19. szám, 4.

**24**

Uo.

**25**

Napló, 1973. március 29.

**26**

Uo. 28.

**27**

„A kultikus megközelítés [...] eleve feltételezi, hogy a szemlélt tárgy vagy jelenség szakrális jellegű, a mindennapi, általános, „közönséges” jelenségek szférája „fölött” helyezkedik el, s teljes vagy jelentős mértékben részesül a transzcendensnek tételezett „felső” princípiumok sugárzásából. A kultikus megközelítés ezért az esetek túlnyomó többségében közvetlenül valóságos jellegű (vagy valláspótlékként funkcionál), s ennek megfelelően vallásos terminológiával fogalmazza meg önmagát.” Margócsy István: A magyar irodalom kultikus megközelítései (Florilegium és kommentár.) In: „...Égi és földi virágzás tükre...”. 4. jegyzetben, i. m. 39.

**28**

Uo. 51–52. Hozzá fohászzkodó imára is van példa. A szakrális megközelítés jellemző példája: Móra Ferenc: Petőfi oltárára. Dugonics-Társaság, Szeged, 1924.

**29**

Dienes András: A legendák Petőfije. Magvető, Budapest, 1957.

**30**

Csók István: Tulipános láda, 1910, olaj, vászon, 121 × 93,5 cm, MNG, ltsz.: 62.45 T.

**31**

Schäffer Béla: Széchenyi apoteózisa, 1861, olaj, vászon, 118 × 92,5 cm, MNG; Adler Mór: Báró Eötvös József arcképe allegorikus jelentéssel, 1872, olaj, vászon, 42 × 36,3 cm, MNG.

Petőfi, a kép.

Birkás Ákos Petőfi ünneplése című 1972-es festménye a kultusz árnyékában

- A nemzet Bálványa szerep ellentmondásosságát.*
- Az ünnepeltetés ellentmondásosságát.*
- Az esztétizáló ábrázolás ellentmondását.*
- A giccs ellentmondását stb.*<sup>”26</sup>

Mindezek eredményeképp festménye olyan szituációt ragadott meg, ahol a képmás funkcionális tárggyá vált, az ösztönös, népi díszítőhajlam kellékévé. A virágos, girlandos dekoráció oltárként keretezi a képmást, ami profán ikonként hívja tiszteletteljes imádatra az ünneplőket. Margócsy István az irodalmi kultuszok természetét elemző tanulmányában kiemeli azok alapvetően szakrális természetét, vagyis hogy felfüggesztik a méltatott személy kritikai szemléletét, emberfeletti morális értékekkel ruházva fel őt.<sup>27</sup> Petőfi kultuszában különösen erőteljesen van jelen ez a szakralizáló szempont, amely életének mozzanatait mitizálja, őt magát pedig a nemzet messiásaként, krisztusi áldozatot hozó mártírként mutatja fel.<sup>28</sup> Fontos adalék, hogy földöntúli erővel bíró, garabonciás alakja a folklór hagyományban is tovább élt.<sup>29</sup> Birkás népies oltára az ünneplésnek épp ezt a naivan odaadó, tárgyát feltétel nélkül felmagasztaló attitűdjét ragadja meg. Festményének feltűnően élénk koloritja is ebből a folklór jellegű ornamentális tobzódásból, burjánzó díszítő ösztönből fakad. Távoli rokona Csók István *Tulipános ládája*, amely szintén némiképp távolságtartó módon, a városi értelmiségi nézőpontjából láttat egy paraszti tárgyegyüttest.<sup>30</sup> Ámde míg Csók festményének voltaképpení témája a nép tárgyalkotó művészetének piederstálra állítása, Birkás nézőpontja ironikusabb, mivel magát a naiv imádat természetét reprezentálja, annak vizuális objektumai által.

A tiszteletadás képileg gyakran ölt formát az elhunyt közéleti jelesség portréjának feldíszítésében. Birkás festménye e tekintetben az *hommage* vagy az *apoteózis* képtípus leszármazottja. Előképei között a magyar festészetből megemlíthető Schäffer Béla *Széchenyi István apoteózisa* című festménye, ahol az államférfi Hans Gasser-féle büsztjét keretezi virágkoszorú, vagy Adler Mór báró Eötvös Józsefről festett allegorikus képmása.<sup>31</sup> Petőfi ikonográfiájában a portré szakralizálásának legjobb példája Bodor József 1938-ban készült alkotása, amely a költő képmását életének és mártíriumának jeleneteivel kísért, rózsafüzérrel övezett, oltárszerű keretbe helyezte.<sup>32</sup> A népies vallásosság vizuális eszköztárának használata nem volt szokatlan a korszak magyar művészetében. Berki Viola például festményein a gyermekrajzok, a naiv művészet és a népművészet ábrázolásmódját egyaránt hasznosította. *Márciusi ifjú* című 1971-es kompozícióján a gyász és magasztalás képi utalásai veszik körbe Petőfi kokárdát viselő alakját, naivan dekoratív emléklapot formázva.<sup>33</sup> Egy másik tusrajza úgyszintén a naiv művészet látásmódját imitálja, az alkalmi népi hímezésekre emlékeztető ornamensekkel keretelve Kossuth Lajos stilizált portréját.<sup>34</sup>

Míg a 19. századi példák maguk is részei a tiszteletadásnak, Birkást maga az ünnepi rituálé érdekli, annak képileg megragadható installációja. Noha a festmény azt a benyomást kelti, hogy a látvány hű dokumentációja, valójában nagyon is átgondolt tárgyegyüttesről van szó, ami az ünnepi kelléktár enyhén ironikus imitációja, tágabb értelemben a kultusz allegorikus megidézése. Erre az átvitt jelentésre utal az is, hogy kompozíciójába Birkás a virágcsokrok, koszorúk és girlandok közé égő gyertyákat helyezett el. A gyertya e tekintetben helyénvaló, funerális kellék, az örök életre és az utódok emlékezetére utaló szimbólum. Ámde reális összefüggésben a papírcsíkok és száraz virágok kusza hálójában lobogó nyílt láng jelenléte mégis nyugtalanító, azt a benyomást kelti, hogy az egész díszítmény egy pillanat alatt lángra lobbanhat. Ismerve a hetvenes évek forradalmi Petőfi-olvasatait, a veszélyt sejtető lobogó gyertyalángok burkoltan utalhatnak a költő emlékezetének gyújtó erejére.



Berki Viola: Kossuth Lajos, 1970-es évek vége, tus, papír, 28 × 20 cm, © T-Art Gyűjtemény / HUNGART © 2024

Berki Viola: Kossuth Lajos, 1971, olaj, vászon, 100 × 90 cm, PIM, ltsz.: 74.112.1.

Berki Viola: Márciusi ifjú, 1971, olaj, vászon, 100 × 90 cm, PIM, ltsz.: 74.112.1.

Berki Viola: Kossuth Lajos, tus, papír, 28 × 20 cm, T-Art Gyűjtemény.

Barabás Miklós után Walzel Ágost Frigyes: Petőfi álló derékképe, 1845, litográfia, 33 × 25,5 cm.

Petőfi egykorú képmásainak katalógusa: ARCPoétika. Petőfi Sándor életében készült képmásai. Összeállította: Adrovitz Anna.

Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 41–43., kat. 7.; A Petőfi-ikonográfia alapvető irodalma: Rózsa György: Petőfi képmásai. Irodalom-

történet, 1951, 207–217; Uő: Petőfi Sándor életében készült képmásai. In: A márciusi ifjak

nemzedéke. Szerk.: Körmöczi Katalin, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000, 102–116.

Maurer Dóra: Keressük Dózsát, 1972, papír, ceruza, kollázs, farostlemez, 62 × 100 cm, Janus

Pannonius Múzeum, Pécs, ltsz.74.71. A Magyar Nemzeti Galéria Dózsa-kiállítására készült grafikát

kiszűritték. Vő. Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak

idusán. Történelmi Szemle, 2014/4, 595–610.

Petőfi, a kép.

Birkás Ákos Petőfi ünneplése című 1972-es festménye a kultusz árnyékában



Barabás Miklós: Petőfi Sándor portréja, 1845, litográfia, 285 × 220 mm, © Petőfi Irodalmi Múzeum

Egressy Gábor(?): Petőfi Sándor portréja, 1844 vagy 1845, dagerrotípia, forrás:

Wikimedia Commons

Bodor József: Petőfi-portré faragott rózsafa

keretben, 1938, olaj, vászon, mahagónifa, kerettel, 146 × 88 cm, PIM, ltsz.: 64.1538.1.

**33**

Berki Viola: *Márciusi ifjú*, 1971, olaj, vászon, 100 × 90 cm, PIM, ltsz.: 74.112.1.

**34**

Berki Viola: Kossuth Lajos, tus, papír, 28 × 20 cm, T-Art Gyűjtemény.

**35**

Barabás Miklós után Walzel Ágost Frigyes: Petőfi álló derékképe, 1845, litográfia, 33 × 25,5 cm.

Petőfi egykorú képmásainak katalógusa: ARCPoétika. Petőfi Sándor életében készült

képmásai. Összeállította: Adrovitz Anna.

Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2012, 41–43.,

kat. 7.; A Petőfi-ikonográfia alapvető irodalma:

Rózsa György: Petőfi képmásai. Irodalom-

történet, 1951, 207–217; Uő: Petőfi Sándor

életében készült képmásai. In: A márciusi ifjak

nemzedéke. Szerk.: Körmöczi Katalin, Magyar

Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000, 102–116.

**36**

Maurer Dóra: Keressük Dózsát, 1972, papír, ceruza, kollázs, farostlemez, 62 × 100 cm, Janus

Pannonius Múzeum, Pécs, ltsz.74.71. A Magyar

Nemzeti Galéria Dózsa-kiállítására készült grafikát

kiszűritték. Vő. Tatai Erzsébet: Dózsa '72. Dózsa

György vizuális reprezentációja a Kádár-korszak

idusán. Történelmi Szemle, 2014/4, 595–610.



„Már pedig a költő nem szobor,  
nem demonstráció, hanem eledel;  
s a gipszet és aranyozást  
megenni nem lehet.”

Ferenczy Béni: *Petőfi Sándor*, 1948–49 körül, bronz, 2 m, fotó: © Petőfi Irodalmi Múzeum

37

Gerlőczy Károly, Amtmann Géza: *Petőfi Sándor szobrának leírása és története*. Pesti könyvnyomda, Budapest, 1892; Varjas Károly: *Petőfi szobrok hanzánkban és határainkon túl 1850–1988*. Antikva Kiadó, Budapest, 1989, 29–114.

38

Napló, i. m. 26.

39

„Halála után készült idealizált képek. Ma a művelt rétegekben a legkevésbé elfogadhatóak. Pedig ekkor teljesedik ki, teljesen spontán, a P.- mítosz; a nemzet ekkor reagálja le P.-t. Ponyvától a P. szoborig minden. Jellemző: Madarász V.: *Petőfi halála*. Korának legkiválóbb festője! Ami ekkor a Petőfi-képre rakódik, az nem egészen jogtalan: benne van P.-ben!” Uo. 27.

40

„Sok jó szobor halmozódott fel így. Elsősorban Ferenczy Béni lépő P.-je teremtett iskolát, no és természetesen a daguerrotípi!” – Uo. 27.

41

Rózsa György: Az igazi Petőfi-arc. (Előkerült a daguerrotípiá.). *Szabad Művészet*, 1949. 5. szám, 200–201.; A Petőfi-daguerrotípiá történetének összefoglalása: *ARCpoetica. Petőfi Sándor életében készült képmásai*. Összeállította: Adrovitz Anna. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012, 46–47.

42

Napló, i. m. 30.

43

Nagy László: Szellem és fantázia. Lírai jegyzetek a Nemzeti Kiállításról. *Új Hang*, 1956/1, 37–38.; *Kortárs*, 1973/1. 19. A lapszám a vers kézírata mellett Ferenczy Béni szobrát és a daguerrotípiá reprodukcióját is közölte.

44

*Irodalomtörténet*, 1973/1, 170.

övező mítosz elemei, éppúgy részei a róla alkotott képnek, mint az életében készült képmások.<sup>39</sup> A képmások közül kettőt emel ki, amelyek számára hitelesek: a dagerrotípiát és Ferenczy Béni 1955-ben készült szobrát.<sup>40</sup> Két olyan ábrázolásról van szó, amelyek az 1973-as évfordulós ünnepek vezérképeinek tekinthetők. Az emlékév plakátjain ezek szerepeltek, mint a hiteles képmáshoz legközelebb álló példák. Lényegi változás volt ez a korábbi, 1949-es és 1953-as ünnepekhez képest! A dagerrotípiá sokáig lappangott, előkerüléséről 1949-ben Rózsa György adott hírt, ám mivel restaurálására csak 1955-ben került sor, a korábbi ünnepek kelléktárában még nem lehetett jelen.<sup>41</sup> Ami 1953-ban még bántó naturalizmus volt, az két évtizeddel később már erénnyé vált: 1973-ban a dagerrotípiá mint az egyetlen és igazán hiteles képmás került előtérbe, ezt használta Kemény György és Szilvássy Nándor említett plakátja is. Még erőteljesebb fordulat jellemezte Ferenczy Béni Petőfi-szobrának megítélését: az 1948-ban megrendelt szobrot a minisztérium nem fogadta el, majd 1955-ben ugyan kiállították, de köztéri felállítására csak jóval később, 1960-ban és a fővárostól távol, Gyulán kerülhetett sor. „Ferenczy B. P.-je támadás a Nemzet Bálványa ellen.” – jegyezte fel naplójába Birkás. A korábban sokat bírált, egy síheder forradalmárt ábrázoló, provokatívan felkavaró szobor 1973-ra már az egyik legtöbbször reprodukált képmássá vált. Így látta ezt a naplóját író fiatal Birkás is: „*Ez a szobor a jelenlegi kampány statisztikája szerint a daguerrotípiá mellett a leghitelesebbnek tartott P.-ábrázolás*”.<sup>42</sup> A szobor reprodukcióját közölte a *Kortárs* jubileumi száma, és itt jelent meg Somlyó György Ferenczy Béni szobráról írt verse is, ami Nagy László 1956-os, gyűjtő erejű sorai óta a szobor legerőteljesebb interpretációja volt.<sup>43</sup>

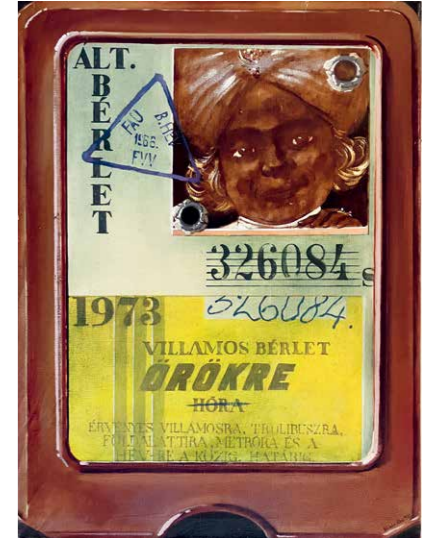
Birkás nézőpontját azonban jól jellemzi, hogy a kultikus tárgyegyüttes középpontjába nem az általa is nagyra tartott, megosztó és erőteljes ábrázolásokat állította, hanem a konszenzusos, eszményítő képmásokat, Barabás és Huszár alakjait, ezáltal is kiemelve az egész ünneplés idealizáló felszínességét, színes girlandokba oldódó semmitmondását. Hasonlóképp látta a helyzetet Weöres Sándor is, aki az *Irodalomtörténet* című folyóirat „Miben látja Petőfi aktualitását?” körkérdésére így válaszolt: „*Ma, sajnós, semmiben. Mert, mint gyermekkoromban – bár más előjellel – ma megint vitamindús tápszert főznek belőle, ahelyett, hogy meghagynák természetes édességnek és borzongató keserűségnek. Petőfit saját szobra takarja el: azelőtt a pathetikusan szónokló, esküre emelt kezű; ma a vékonypéznű forradalmár. Irodalompolitikánk Petőfi, Ady, József Attila hármasságát példaképpé aranyozza. Már pedig a költő nem szobor, nem demonstráció, hanem eledel; s a gipszet és aranyozást megenni nem lehet*”.<sup>44</sup>

### A portré mint szerep

A *Petőfi ünneplése* nem egyedi kísérlet, szervezen illeszkedik Birkás Ákos korai műveinek körébe. A főiskola befejezése és a múzeumi konceptuális fényképsozort megkezdése, vagyis az 1968 és 1975 közötti időszak Birkás jelentős, de mára jórészt feledésbe merült festői periódusa volt.<sup>45</sup> Ezeket az esztendőket a stílus-kísérletek, a saját hang megtalálásának folyamata jellemezte. Részben ennek tudható be az is, hogy sok, ekkor készült művét Birkás átfestette, megsemmisítette, számos alkotása pedig máig lappang. Köztük négy olyan műve is, amelyek szintén szorosan kötődtek a Petőfi-évfordulóhoz, és amelyeket csak Chikán Bálint említett interjújából ismerünk. Ide kapcsolódik az *Önarckép-Petőfi*, amelyen „önmagát festette meg, Petőfi-szakállt és -bajuszt illesztve arcára.”<sup>46</sup> Birkás ezzel a gesztussal az emlékező utód azonosulását példázta, hangsúlyozva, hogy az ábrázolt fizikai megjelenése szubjektív és nehezen rekonstruálható körülmény: „*Azt, hogy szeretem, vállalom a legteljesebb mértékig Petőfit, mi sem mutatja jobban, mint ez az önarckép-Petőfi. [...] Én a képeken nem foglalkoztam Petőfi alakjával, mert számomra ez a legkevésbé fontos. Mindegy, hogy pontosan milyen magas volt, hány kiló stb. A fontosak a gondolatok, az érzések, amelyekben élt, az a világ, amelyet létrehozott*.”<sup>47</sup> (A mintaadó szereppel való képi azonosulás másik példája Birkás *Rembrandt bérlete*, az az 1973-ban készült festménye, ahol a felnagyított BKV-bérletre egy Rembrandt-önarcképbe saját arcvonásait helyezte, így váltva „örökbérletet” a klasszikusokhoz.)<sup>48</sup>

A Petőfi-ciklus következő két darabja a költő nemzeti kisajátításához kapcsolódott: „*Engem csak a Petőfi által alakított nemzeti tudat érdekel, s éppen ennek korszerű megközelítését tettem képeim tárgyává. E két hasonló gondolatú kép az alföldi táj szülőlténe a rózsakoszorús ünneplése ellen szólva a költő tisztaságát, s ezáltal igazságát hivatott megmutatni*”.<sup>49</sup> „*A két említett képen Petőfi egy békés alföldi táj és egy gomolygó, sárgásan izzó füstfelhő fölött lebeg, rózsakoszorúval körülölelve, s közben dühödten ordítva a maga igazát*.” – egészítette ki Chikán a leírást.<sup>50</sup> Végül a sorozat ötödik darabjáról is beszél az 1973-as interjúban, amelyen Szinyei Merse Pál *Majális*ának közepére *Munkácsy Siralomház*ának főalakját festette meg: „*A címe: Petőfi «Majális és Siralomház»*. *A kép azért született meg, mert Petőfi művészi nagyságát leginkább abban látom, ahogy fölényes természetességgel egyesíti magában a modern irodalmat és a népi nemzeti közösségérzést. A Majális a Siralomházzal*.”<sup>51</sup>

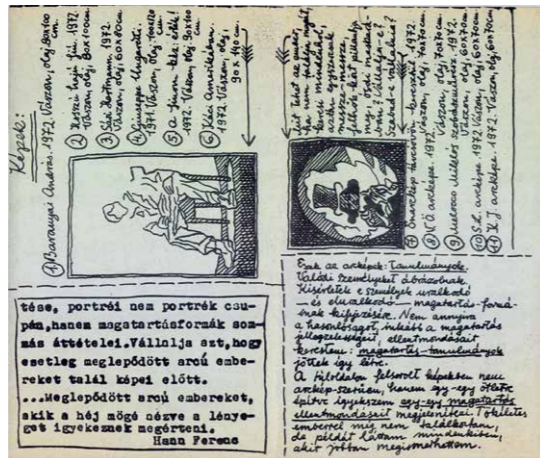
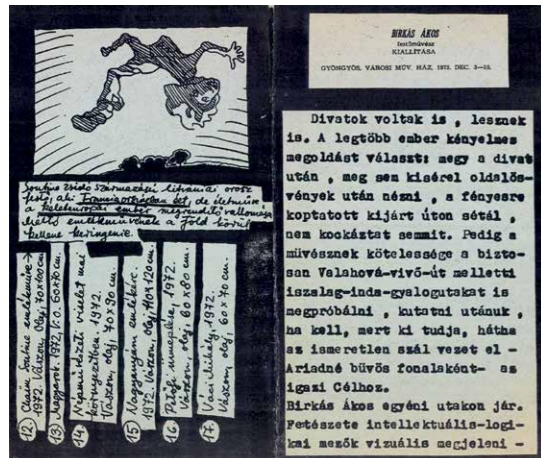
A leírásokból kitűnik, hogy Birkás ciklusa az 1973-as évforduló kapcsán a korban példátlan következetességgel járta körbe a Petőfi-kérdést. Petőfi emlékezete számára olyan problémaként jelent meg, amin keresztül megragadhatóak a nemzeti emlékezet elhallgatásai és traumái, a közösségi rituálék ál-ságos külsőségei. „*Petőfi él. Ma is gyürkőzünk, birkózik a nemzet vele. Egy ilyen*



Birkás Ákos: *Rembrandt bérlet*, 1973, olaj, vászon, 80 × 60 cm, © Első Magyar Látványtár Alapítvány / HUNGART © 2024



Birkás Ákos: *Cím nélkül*, 1972–73 körül, olaj, vászon, mérete ismeretlen (lappang), fotó: © Szepsy Szűcs Levente / HUNGART © 2024



Részletek Birkás Ákos 1972-es, a Gyöngyösi Művelődési Központban rendezett kiállításának katalógusából

45

Az életmű elemzése csak röviden térnek ki e korszakra: Szipőcs Krisztina: *Konceptuális festészet. Birkás Ákos műveiről.* In: *Birkás Ákos. Művek/Works 1975–2006.* Ludwig Múzeum, Budapest, 2006, 7–20: 8.

46

Chikán i. m.

47

Uo.

48

Birkás Ákos: *Rembrandt bérlet*, 1973, olaj, vászon, 80 × 60 cm.

49

Chikán i. m.

50

Uo.



Birkás Ákos: *Önarckép a felhőkben, távcsövön keresztül*, 1971, olaj, vászon, 73 × 73 cm, © Birkás Ákos örökösei, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

*évforduló-kampány legalább arra jó, hogy ezt a gyürközést nyersen a felszínre hozza. Aki ezt szóvá teszi, azt könnyű ünneprontónak bélyegezni, pedig pont ez a ma is egy nemzetet gyürközésre készítő elképesztő szellemi erejű töltés mutatja, hogy él és óriás. Kettős gyürközés: a versekből megismert közvetlen P.-élménnyel és a készen kapott, »meggyürközött« Petőfi-képekkel.*” – jegyezte fel naplójában.<sup>52</sup>

Az említett négy mű sajnos csak leírásokból ismert, ám jól illeszkedik Birkás a hatvanas évek elején született azon műcsoportjához, amelynek központi kérdésköre volt a portré és a nemzeti identitás képi reprezentációja. Már legkorábbi, 1968-tól festett művei is arcképek, igaz, inkább afféle anti-portrék, ahol a modell csenevész alakja elvész a képtérben, elmosott arcvonásai épp az arckép lényegét, a domináns egót, a szubjektum magabiztos reprezentációját nélkülözik. Ezeket a korai, egzisztencialista portrékat 1971 körül expresszív, groteszk képmások (*Giuseppe Ungaretti*) váltják fel, mígnem 1972-től maga a portré mint hagyományos festészeti forma kezdi foglalkoztatni. Az ekkor festett portrék egy része önarckép, más része barátairól, kollégáiról készült képmás (*Baranyay András*, *Melocco Miklós*, *Veress Öcsi*, *Vámos Kálmán*).<sup>53</sup> Ezek azonban kívül esnek a hagyományos lélektani portré keretein, sokkal inkább ironikus szerepképek, amelyek a portrét mint képi pátoszformulát használják. A gyöngyösi kiállítás kéziratosa (stencilezett) katalógusában, ahol a *Petőfi ünneplését* is kiállította, és ahol az elmúlt évek arcképeinek kisebb kollekciója is szerepelt, így írt a kérdéskörrel: „Ezek az arcképek: tanulmányok. Valódi személyeket ábrázolnak. Kísérletek e személyek uralkodó – és eluralkodó – magatartásformáinak kifejezésére. Nem annyira a hasonlóságot, inkább a magatartás jellegzetességeit, ellentmondásait keresem: magatartás-tanulmányok jöttek így létre. [...] A túldoldalon felsorolt képekben nem arckép-szerűen, hanem egy-egy ötletre építve igyekszem egy-egy magatartás ellentmondásait megjeleníteni. Tökéletes emberrel még nem találkoztam, de példát láttam mindenkiben, akit jobban megismerhettem.”<sup>54</sup>

Portréi sosem önmagában való arcmások, a festő és a modellje között mindig ott feszül a művészettörténet teljes portré-hagyománya, mindazon szerepek sora, amelyek az arc reprezentációját évszázadok óta kísérik. Birkás nem tesz úgy, mintha a szerepjátszás nem lenne szükségszerű, amint a portré képi tradícióját is tudatosan emeli be műveibe. Jellegzetes példája ennek Baranyay András portréja, amelynek mindkét változatán ornamentális rózsás kerettel övezi a képmást. Ironikus, hogy olyan művész társ arcképét szakralizálja, akinek önarcképei épp



Birkás Ákos: *Portré (Baranyay András)*, 1973, olaj, vászon, 70 × 60 cm, © Birkás Ákos örökösei, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

az én elrejtésére és megsemmisítésére törekedtek. E tekintetben Birkás portréi konceptuális arcképek, amelyek a közvetlen fizikai látvány helyett a személyiség szerepeire koncentrálnak, a portréfestészet pátoszformuláit mozgósítva, hagyományos festői eszköztárát hasznosítva. A szerepes önarcképek fontos példája az *Önarckép távcsövön keresztül* címmel kiállított festmény, amelyből felhős háttér előtt cilinderes, zsakettes figura néz vissza ránk. „Mit tehet az ember, ha nem találja magát, keresi mindenhol, aztán egyszer csak messze-messze, felhők közt pillantja meg, ósdi maskarában? Vállalja-e? Szabad-e vállalnia?” – jegyzi a kép mellé a gyöngyösi katalógusban.

Birkás számára e vonatkozásban a festészet tudatos médiahasználat, amely szélesszerűen együtt jár az európai festészeti hagyomány eszköztárának széleskörű mozgósításával. 1972–1973 körül készült művei stílári imitációk, amelyek különféle képi modusokkal kísérleteznek. A *Petőfi ünneplésének* tarka túldíszített-sége egyike stílári szerepjátékainak. Naplójában hosszan elmélkedik a giccsről („Művelt ember tudhat a giccsben is gyönyörködni.”), két formáját, a nemzeti-népiet és a németes-barokkosat különböztetve meg.<sup>55</sup> Petőfi-képének édeskés szín-pompája nyilvánvalóan az előbbihez kötődik, érzékeltetve a naiv rajongásnak azt a dekoratív formáját, amely a népi ájtatosság megannyi tárgyi emlékét is jellemzi.

51

Uo. Fekete-fehér fotóról ismert egy másik, 1973-ra datált *Majális-átírat*a, ahol egy színes, pop-artos csillag „zavarja meg” a polgári idill összképét.

52

Napló, i. m. 29.

53

*Giuseppe Ungaretti*, 1971, olaj, vászon, 100 × 120 cm; *Cím nélkül (Baranyay András)*, 1972-73 körül, olaj, vászon, 60,3 × 60,3 cm, *Melocco Miklós szobrászművész*, 1972, olaj, vászon 60 × 70 cm; V. Ö. [*Veress Öcsi*] *arcképe*, 1972, olaj, vászon, 70 × 70 cm; *Vámos Kálmán tiszteletére*, 1973, olaj, vászon, 140 × 90 cm (Lappang, reprodukálva a Stúdió Galéria 1973-as katalógusában.)

54

„Nem valódi portrék, nem a személy-azonosságra törekşenek. Az ábrázoltak inkább úgy azonosak a képpel, mint színész a szereppel.” Napló, i. m. 25.

55

„A giccs. Mondanivaló kérdése. Csiszolt formák. Művelt ember tudhat a giccsben is gyönyörködni. Bár fanyar egy öröm, mégis. Ahogy a könnyű és nehéz-műfaj megkülönböztetés is veszélyes. Művészet-ellenes. Ha valaki közkincszerűen meglévő, mai, magyar vizuális nyelvezetek, struktúrák, köztudott jelentsrendszerek után kutató, föltétlenül a giccsre is rátalál. Méghozzá 2 formájára: a nemzeti-népiesre és a németes-barokkos vagy múlt századi »törmelékanyagot« hordozó giccsformákra. Példa az utóbbira: a havasi, fenyves, tengerszemek tájképek; az előbbire a Képzőművészeti alap kiadványánálánálán megjelent népművészeti öltözeteket viselő mai, magassarkú cipős lányok levelezőlapon. Ha ez a nyelvezet él, méghozzá épp azokban a rétegekben, amelyek a legtávolabb vannak a reprezentatív könyvekben és kiállítási termekben látható művészettől, miért ne lehetne épp ez a nyelvezet felhasználható? S ha a giccs ellen küzdeni kell, miért ne küzdhetnének magán ezen a nyelvezeten? Hiszen ha e formákon keresztül nem a szokásos langyos mákony vagy hazugság közvetítődik, hanem kemény és őszinte közlés, rögtön kiderül, hogy valami nem stímme! Vagy pedig az derül ki, hogy a giccs olyan nagyszerű, életerős stílusok leszármazottja és olyan kollektív tapasztalat sűrűsödik benne, hogy mégis magunkra ismerünk benne, ha ez a felismerés keserű is, vicces is.” Napló, i. m. 10–11.





Birkás Ákos: *Magyarok (Címer)*, 1972 körül, olaj, vászon, 80 × 60 cm, © Birkás Ákos örökösei, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024

## Magyarok

„A Petőfiről való festői elmélkedés szükségszerűen beletorkollik a nemzeti-kérdés-körbe.” – jegyezte fel naplójába.<sup>56</sup> A *Petőfi ünneplése* része volt annak a képsozotatnak, amely a nemzeti identitás kérdéskörét boncolgatta. A magyarság monolit, egyirányú megközelítése idegen volt Birkás számára, aki mögött egy nemzetiségében sokszínű, a monarchiabeli birodalmi patriotizmus plurális nemzeti szemléletéhez kötődő családi hagyomány állt. Ebben a családi közegben a német, osztrák, olasz és dalmát nyelvi-kulturális hagyományok párhuzamosan éltek; édesanyja Prágában született, nagymamája Polában nőtt fel, nagypapája Fiumében járt kadétiskolába, majd Polában élt. Birkás Ákos tizenéves korától Olaszországban töltötte a nyarakat a rokonainál.<sup>57</sup> Anyai nagymamájáról festett rokokó hangulatú, kokárdával díszített portréja ezt az ambivalens kötődést képezte le.<sup>58</sup>

Ebből a nézőpontból a szlovák származású Petrovics-Petőfi vagy a horvát születésű Zrínyi Miklós egyaránt az egyoldalú nemzeti kisajátítás ellenpéldái voltak. Utóbbi alakját vérvörös kaftánban, kezében levágott török fejvel és késsel *Magyarok* címen állította ki ugyanazon a gyöngyösi tárlaton, ahol a *Petőfi ünneplése* is szerepelt. Zrínyi beállítása Matthias Zündt 1566-os rézmetszetét követte, ahol a várvédő hős kardot és a vár kulcsait tartja a kezében.<sup>59</sup> Ugyanakkor a levágott török fejek triumfális ikonográfiai motívuma sem volt ismeretlen a korban, például így ábrázolta a lovas hadvezért Jacob Sandrart egykorú rézmetszete is.<sup>60</sup> Birkás ezt a két képi hagyományt vonta össze 1972-es festményén, amely égő színeivel, felfokozott drámaiságával ugyanazt a naivan elfogult

56

Napló, i. m. 29.

57

Várkonyi Benedek: Eine K. und K. Familie – Beszélgetés Nádasdy Ádámmal. *Café Babel*, 2003/45–46, 3–14. Újraközlőve: Nádasdy Ádám: *Hordtam az irhámot. Beszélgetés, írások, naplók 1994–2022*. Magvető, Budapest, 2023, 5–37.

58

Birkás Ákos: *Sári Hartmann*, 1972, olaj, vászon, 80 × 60 cm (Átfestve: Ómimi kokárdával).

59

Matthias Zündt: *Zrínyi Miklós*, 1566, rézmetszet, 29 × 20,1 cm, MNM TKCS, Ltsz.: 4666.



Birkás Ákos: *Magyarok*, 1972, olaj, vászon, 70 × 60 cm, © Birkás Ákos örökösei, fotó: © Rosta József / HUNGART © 2024



Birkás Ákos: *I. Portré (Pater Patriae)*, 1973, olaj, vászon, 80 × 70 cm, magángyűjtemény, a Neon Galéria jóvoltából, fotó: © Bozsó András / HUNGART © 2024

60

Jacob Sandrart: *Zrínyi Miklós*, 1663–1664, rézmetszet, 34,6 × 25,4 cm, MNM TKCS, Ltsz.: 4671.

61

*Magyarok*, 1972, olaj, vászon, 70 × 60 cm.

62

*Magyarok (Címer)*, 1972 körül, olaj, vászon, 80 × 60 cm.

63

*Portré*, 1973, olaj, vászon, 80 × 70 cm.

64

Kovács Dávid: A kádári politika és a nemzeti identitás. A viszonyrendszer értelmezései.

In: *Varietas Europica Centralis. Tanulmányok a 70 éves Kiss Gy. Csaba tiszteletére*. Szerk.: Ifj. Bertényi Iván, Géra Elenonóra, Mészáros Andor. Eötvös Kiadó, Budapest, 2015, 219–236.

65

Napló, i. m. 24.

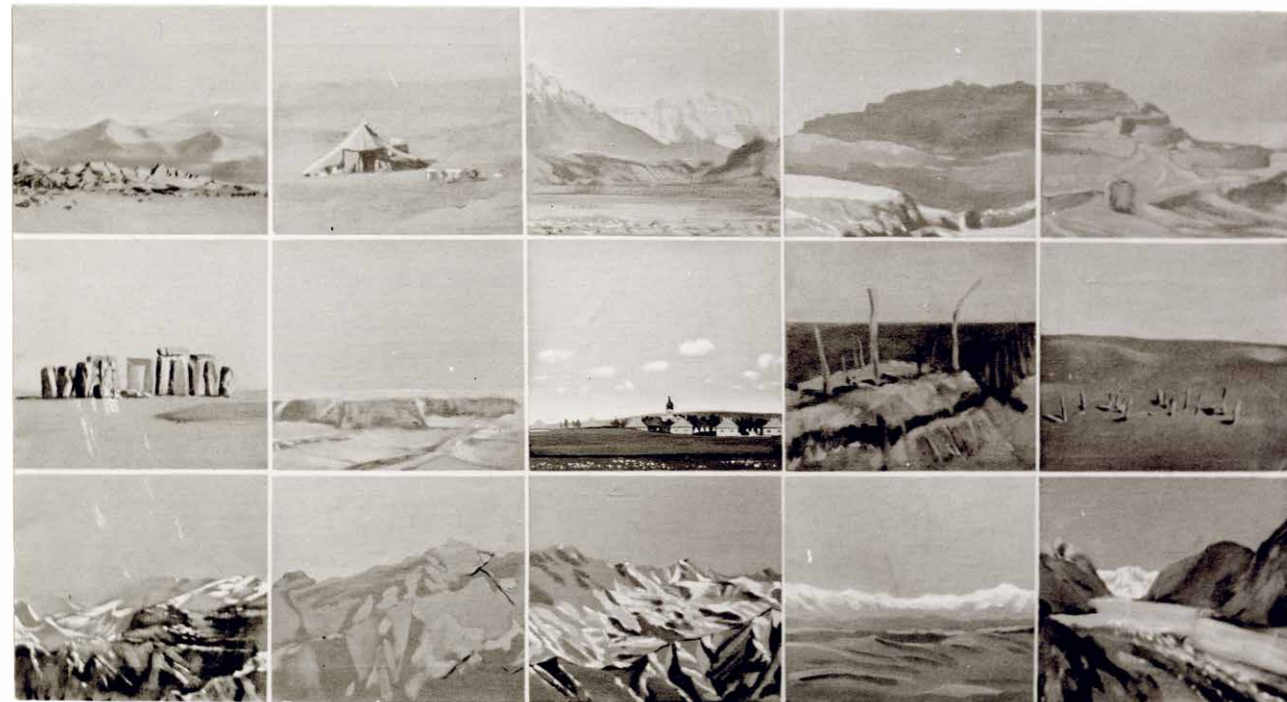
66

*A világ közepe*, 1973, olaj, vászon, 60 × 110 cm (Lappang, reprodukálva a Stúdió-katalógusban);

*Népviselet*, 1973. olaj, vászon, 60 × 80 cm

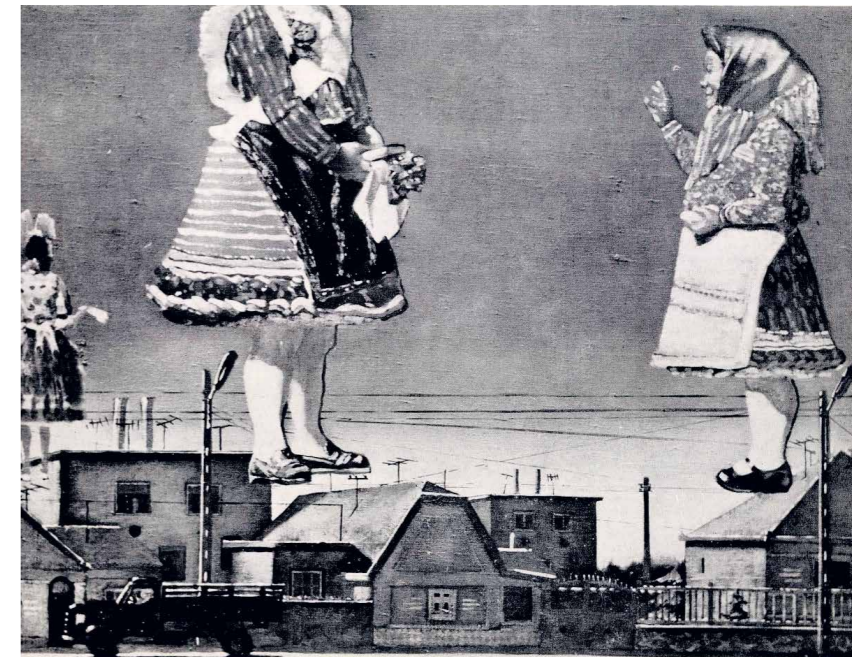
(Lappang, reprodukálva a Stúdió-katalógusban).

történelemképet tükrözte, mint amely Petőfinek oltárt állított. Ehhez a sorozathoz kapcsolódik az a műve is, ahol címer alakzatban jelennek meg a török katona vérbe fagyott holtteste felett diadalt ülő magyar vitézek.<sup>61</sup> E sorozat része volt az *Emlékmű* címen, az 1973-as Stúdió Galériás tárlaton kiállított képe is, amelyen a provinciális barokk művészet hatásvadász kelléktárát mozgósítva egy kardját kezében tartó, de fej nélküli magyar hős feletti felhőben lebeg Isten alakja.<sup>62</sup> Egy másik, ide kapcsolódó művön a „Pater Patriae” feliratú, vad tekintetű fiktív férfiarcképet a barokk portréhagyományt követve puttókkal és ágyúkkal övezett allegorikus keretbe helyezte.<sup>63</sup> Olyan időszakban készültek a művek, amikor a korszak kultúrpolitikájában ismét terítékre került a korábban tabusított nemzeti kérdéskör, a nemzeti hősök deheroizálásának jelensége.<sup>64</sup> Naplója tanúsága szerint a művek készülése idején, 1972 körül önálló kiállítási tervet is felvázolt *Magyarok* címen: „*Ez a kiállítás nyilván nem fog általános tetszést aratni. De talán nem is elsőrendű cél ezúttal a tetszés. A képek egy olyan érzelmi szférát vesznek célba, amelyre mindannyian nagyon érzékenyen reagálunk. A Nemzetit. Márpedig ezen a területen a tetszeni akarást nem tarthatjuk elsősorban szem előtt, ha valójában a kutatás szenvedélye irányított e téma felé! Kritika? Dicsőítés? Archaizálás? Szatíra? Bárcsak ne lenne szükséges egy ilyen kategóriával megbélyegződni. Nézegettem a magyar és magyar vonatkozású művészetet, főleg azt, ami a kevés csonkán maradt »nagy-művészet« peremén bőségesen megmarad: metszeteket, címereket, térképeket. Nem a művészet érdekelt bennük, hanem annak az életnek a karaktere, amit nagy elevenséggel közvetítenek. Kutatás valamilyen tanulság, valamilyen ítélet után. Erőszak. Anarchia és elhagyatottság. Eget ostromló erőfeszítések, hirtelen, a semmiből. Sok kellemetlenség, kutyaszorító. Önáltatás. Legendák. Illúziók. Beletörődés. Mindenki tudja, ha gondolkodik.*”<sup>65</sup>



Birkás Ákos: *A világ közepe*, 1973, olaj, vászon, 60 × 110 cm, fotó: © Szepsy Szűcs Levente / HUNGART © 2024

A Stúdió Galériában 1973-ban megrendezett egyéni tárlatának már fő gondolati csapásiránya volt az identitás és annak nemzeti válfaja. Újabb festményein elhagyta a barokk-népies stílusimitációt, és a fotórealizmus eszköztárával dolgozott. Ide kapcsolódott a tájrészletek centrumába a magyar falusi tájat helyező *A világ közepe*, vagy a modern világban a népi hagyomány helyét firtató *Népviselet*.<sup>66</sup> A viszonylag széles körű szakmai visszhangot kiváltó kiállítás elemzői egyetértettek abban, hogy Birkás képi világát erőteljes „íronia, sőt vad szarkazmus” jellemzi.<sup>67</sup> A sérthetetlen nemzeti hősokeket dehonesztáló, a hivatalos múltszemlélet patoszázt felszámoló ironikus műltfelfogás a hetvenes évek elejének jellemző hangneme volt.<sup>68</sup> Az 1972-es Dózsa- emlékkiállítás művein is megjelentek már ironikus kérdőjelek.<sup>69</sup> A Fiala Képzőművészek Stúdiójának 1973-as kiállításán Ujházi Péter bemutatta gyerekrajzokat és graffitit idéző *Jellasics futása* című hatalmas pannóját.<sup>70</sup> 1974-ben pedig e szellemnek megfelelően állították ki Szemethy Imre *Szigeti veszedelem* című sorozatát.<sup>71</sup> A *Petőfi ünneplése* e törekvések körében helyezhető el, finom iróniával firtatva a történeti portré hitelességét, a nemzeti idol változó jelentését, és a közösségi emlékezet problémamentes kultikus rituálét. Egy lezárt, fajsúlyos festői életmű kapcsán idővel felmerül a kérdés, vajon a korai művek miként illeszthetők be a pályáiv egészébe? A művészettörténeti narratívák többsége azon motívumokat emeli ki, amelyekben a későbbi, érett művek előkészítését látja, zsákutcának vagy tévútnak minősítve az attól eltérő kísérleteket. Annak ellenére, hogy Birkás Ákos festészete a tapintható közelségben lévő múlt része, 1975 előtti, korai festői munkássága szinte ismeretlen, pedig jórészt olyan művekről van szó, amelyek közvetlen és szerves előkészítői a későbbi alkotásoknak. Visszanézve úgy tűnik, Birkás Ákos festészetének alapkérdése a kép státusza, funkcionális, közösségi használata, az emlékeztető a szakrális működésig. Vizsgálódásának egyik centruma a portré, annak kollektív használata, viszonya a személyiséghez, míg a nyolcvanas évekre el nem ér minden képi ábrázolás nullpontjáig, a redukált fej sémájáig. A képtől a műtárgyig (és vissza) vezető identitást vizsgálja 1975-ös múzeumi konceptuális fotósorozata, és ide térnek vissza késői, a mediatisált képet felhasználó narratív festményei is. Ehhez a gondolatkörhöz kapcsolódnak a hetvenes évek elején készült festményei, amelyek még magukon hordozzák az útkeresés türelmetlen izgatóttságát, de alapvető kérdésvetésük, koncepciójuk már szervesen kötődik a későbbi munkáihoz.



Birkás Ákos: *Népviselet*, 1973, olaj, vászon, 60 × 80 cm, fotó: © Szepsy Szűcs Levente / HUNGART © 2024

67

Bojár Iván: Kiállításról kiállításra.

*Magyar Hírlap*, 1973. augusztus 8., 217. szám, 6.; Vadas József: Az, ami..., *Élet és Irodalom*, 1973. augusztus 18., 33. szám, 12.

68

Révész Emese: *Mese, mítosz, história. Archaizálás és mágikus realizmus az 1960–70-es évek magyar művészetében*. Kiállítási katalógus. Tempevölgy, Balatonfüred, 2021, 75–83.

69

Vö. Tatai Erzsébet, i. m..

70

Ujházi Péter: *Jellasics futása*, 1973, akril, porfesték, plectol, táblafesték, 120 × 248 cm, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár.

71

*Szigeti veszedelem*. Szemethy Imre grafikusművész kiállítása. Stúdió Galéria, Budapest, 1974.

# Barabás apánk

Fáy Miklós



Barabás Miklós: *Migazzi Vilmos arcképe*, 1840, akvarell, ceruza, papír, 247 × 188 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Egy kicsit messziről indulva: mindig elszórakoztat, amikor egy tehetségesebb magyar muzsikusról, színészről, egyéb előadóról elkezdik mondani, hogy hej, ha nem itt született volna, ma már világhírű. Tényleg? Mert én folyton csak azt látom, hogy hej, ha nem itt született volna, akkor valami más foglalkozás után kellett volna néznie. Ez persze semmivel sem csökkenti az érdemeit, de épp az itt születés adja meg neki az igazi formát, fontosságát, lényegét. Mihez kezdett volna Cseh Tamás Amerikában? Nyilván azt mondják, se énekelni, se gitározni nem tud, pislog és zavarban van, hogyan lehetne ebből sztárt faragni? Itt volt jó, itt volt a helyén, itt hatott, és itt hat most is, mert nem hiszem, hogy a Cseh Tamás-dalokban ne lenne még minimum száz év.

A festészet azért más vagy azért lehetne más, mert ott mégis egyenlők a pályák és egyformák az esélyek, a vászon meg a festék mindenkinek ugyanaz, vagy majdnem ugyanaz, ott a kép, beszél magáért, nem lehet azt mondani, hogy hej, ha nem Magyarországon születik, ő találja föl a kubizmust. De ha tényleg így van, akkor mihez kezdünk Barabás Miklóssal? Szeressük elvtelenül? Úgy értem, az ember látja, hogy nem olyan jó, mint a nagy festők a nagyvilágban, de kis festő a kis országban, megjegyzem, a kis ország nem volt még olyan kicsi, vagy más-hogy volt kicsi, mindenesetre valaki

a keleti végeken be szeretne jelentkezni, hogy ő is él. Mi is élünk. Csak el vagyunk maradva. Amíg Barabás az *Enyelgést* festi, Turner *A Parlament égését*. Megint olyasmi, amit átél az ember a költészetben is: amíg Baudelaire az *Egy dögöt* írta, Arany azt, hogy „*A radványi sötét erdőben halva találták Bárczy Benőt*”. (Igazából nem, Bárczy Benő tizenhat évvel fiatalabb.) Az idő múlása segít ezen, 2023-ban már teljesen mindegy, hogy mik a pontos 19. századi évszámok. De a képeken az időmúlás nem segít, a festék és a vonal marad ugyanaz a papíron, és akkor pontosan miért is nézzem Barabást, ha ezzel az erővel nézhetném Turnert is? Vagy, ha próbálok nem igazságtalan lenni, maradni a saját súlycsoportban, miért nézzem Barabást, ha nézhetem a barátját, William Leighton Leitch-t, aki annyival ügyesebb, oltdottabb, lazább, elevebb nála?

Ha a válasz az, hogy mert magyar, mert közös a történelmünk, illetve ő a mi történelmünk része, azt gond nélkül elfogadom, csak akkor megint ott vagyunk a kiindulásnál. Kis ország kis művészei, az amerikaiak Frank Sinatra-t hallgatták, mi meg Koós Jánost. Rossz helyre születtünk, Barabás népe vagyunk, ú, mily balsors.

Mégsem fogadom el gond nélkül ezt a választ, de amíg a megoldáson gondolkodom, Barabás Itáliában készült rajzait és akvarelljeit nézegetem. Lehetne ez is a közös alap, az elvágyódás, együtt vágyódunk el oda, ahol a nagy festők éltek az elmúlt ötszáz (nekünk már hatszáz) évben, nézzük az ő szemével Velencét, Rómát, Firenzét. Épp Firenzét, az Uffiziben a Rembrandt-önarcképet, végre kapaszkodhatunk valamibe, ami tényleg nem változott az idők során. Barabás is azt látta, amit mi, mi is azt látjuk, amit ő, akár az eredetire gondolunk, akár a Barabás által készített másolatra. A világ változott, valószínűleg ma már nem lehetne lecövekelni a múzeumban kis festőállvánnyal és festékdobozzal, én most másolok, tessék kikerülni engem,

kedves látogatók, de ez a világ jobbra és szebbre fordulását jelzi, többen utaznak, többen mennek múzeumba. Egyébként minden ugyanaz, lenyűgözve látja az ember, hogy ugyanaz a tér, ugyanott áll rajta a Palazzo Vecchio, ugyanott áll a tér közepén a szökőkút, ugyanaz az elbaltázott márvány, Bartolommeo Ammannati Neptun-kútja. Ez éppen ugyanaz, de ez is csodálatos felfedezés: nem minden ugyanaz. Hiába hiszi az ember, hogy ezt látta Lorenzo Medici is, ha elindult a Palazzo Vecchióból a Dómba, mert nem pont ezt látta, a szobrok Barabás idején nem mind ott álltak, ahol ma láthatóak, becipeltek néhányat a Loggia alá, ne essen rájuk az eső.

Nem itt van valahol a megoldás? Azt látjuk, amit Barabás látott, és az, legalábbis néhány percre fontosabb, mint amit mi látunk. Ami a valóság. És mindez érvényes a portrékra, vagyis igazán csak ott érvényes és lényeges, hogy az, amit már korábban sejtettünk, hogy Barabás a történelmünk része, az még ennél is több: Barabás a történelmünk. Úgy értem, ott a dagerrotípia Petőfi Sándorról, meg ott a Barabás-metszet, és nem teljesen ugyanaz a két ember, a fényképen Petőfi elálló fülű, ideges ember, Barabás meg jótékonyan rásimítja a hajfürtöket a poéta fülkagyilójára, és szép d'Artagnan-szakállat rajzol neki, meg inkább költőien a távolba tekinteti, nem olyan el-lenségesen néz a kamerába. (Már ha kamerának mondták azt is, amivel a dagerrotípia készítették.) És Barabás Petőfije lesz a hivatalos, az igazi, vagy legalábbis egy időre biztosan, az ő Petőfi-fejét szerkesztették a szoborra, az ő Petőfije írja könnyes szemmel a porba, hogy HAZÁM, az ő Petőfije táncol gatyában. És mindez igaz azokra, akiket csak ő látott, mi nem. Az ő Széchenyije pillog nyugtalanul, az ő Liszt Ference hajtja ki byronos-magyarosan az inggallérját, az ő Jókaija a nagy mesemondó. És így tovább, az ismeretlenekig, az a nagyfejű, kék ruhás gyerek, a nevét nem jegyeztem meg,



Barabás Miklós: *Petőfi Sándor mellképe*, 1860, tus, ecset, papír, 160 × 102 mm, © BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

csak hogy remélem, nem így nézett ki, de ő pont ilyennek látta. Nemcsak arról van szó, hogy Barabás a közös emlékezetünk, hanem hogy ráismerünk benne magunkra. Arra, amikor elkészítjük a soron következő képet mobiltelefonunkkal: ugyanaz a Firenze, ugyanazzal az emberrel a tér közepén, csak még egy évvel idősebb, nem baj, csak megmaradjon. Csak el ne tűnjön, legalább addig maradjon meg, amíg le nem cserélem a telefonomat, meg be nem krepál a számítógép, füstbe nem megy a felhő. Barabás a mi nagy, közös, nemzeti mobiltelefonunk.

# Az öröm bizonyítékai

Pallag Zoltán

Barabás Miklós. *A rajz mestere*,  
Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2024. január 14-ig



Barabás Miklós: *Róma a Ponte Rottónál, részlet*, 1835, akvarell, ceruza, papír, 246 × 346 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Éppen száz éve annak, hogy a tragikus sorsú Hoffmann Edith, akkor a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának vezetője publikálta az első tudományos igényű és mégis olvasmányos monográfiát az akkor már huszonöt éve halott Barabás Miklósról (1810–1898). Alaptétele szerint Barabás volt az első, akinek sikerült kielégítenie a kor igényeit, de művészileg és technikailag nem ért fel teljesen külföldi kortársaihoz. A tanulmány 1950-es második – posztumusz – kiadásában már engedékenyebb Barabással, és sokkal inkább hajlandó elismerni érdemeit. A Nemzeti Galéria Dsupin Luca és Hessky Orsolya rendezte *Barabás Miklós. A rajz mestere* című kiállításának természetesen nem ez volt az apropója, hanem a művész halálának 125. évfordulója, amely kapcsán százhuszonöt mű – valójában százhuszonkettő Barabástól és még nyolc másoktól – látható most a Várban azzal a szándékkal, hogy újra megismertesse a közönséggel a „par excellence portréfestő” másik oldalát. Már mint nem a fotográfust, nem az életképfestőt, nem az illusztrátort, nem a kultúrpolitikust, nem a magánembert, nem az önéletrajzíró, hanem az akvarellfestőt és a rajzoló. A számos Barabás közül éppen azt, akit 1899-es műcsarnokbeli emlékkiállítására óta újra és újra a legnagyobb örömmel fedez fel a nagyközönség és ítéli ezáltal az iskolai tankönyvek lapjain maradásra „unalmas” portréit Petőfiről, Aranyról és tulajdonképpen mindenkiről, aki a 19. század középső harmadában számított. Pedig a portrékról is bőven lehetne még mit mondani, például a társadalom- és kultúrtörténet, a digitális bölcsészet vagy a tárgyletrajz segítségével. De ez a mostani kiállítás elsősorban nem a portrékról szól, és jól van ez így.

## Művész a tengerparton

Noha az emlékkiállítás után alig három évvel Kézdi-Kovács László kiadta Barabás önéletrajzát, Berzeviczy Albert



Barabás Miklós: *Művész a tengerparton / Önarckép*, 1834, akvarell, papír, 230 × 310 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

1903-ban a *Földrajzi Közleményekben* megjelent – amúgy nagyszerű – *Magyar utazók Olaszországban a múlt század első felében* című tanulmányában nem említi őt, csak id. Markó Károlyt és Pagetnét, vagyis Wesselényi Polixénát, akikkel a festő 1834–1835 folyamán tett itáliai útján találkozott is. Nem véletlen, hogy ennyi magyar volt ott egyidőben, hiszen ahogy arra Berzeviczy, majd 1925-ben Horváth Henrik *Magyar romantikus festők Rómában* című tanulmányában felhívta a figyelmet, az 1830-as években Itáliába zarándokló magyar utazók és festők száma állandóan növekedett. Ez a jelenség részben párhuzamos volt a kor nemzetközi tendenciáival, bár ekkor már nem is igazán Róma, hanem a Közel-Kelet volt az új divatos célpont, amelyet magyar festők (Libay Károly Lajos, Ligeti Antal) jellemzően csak a század közepén választanak majd maguknak úticélul. Szóval miért utazott Barabás egy befejezetlen, alig két évig tartó bécsi akadémiai képzés, majd néhány évnyi bukaresti működés után Itáliába? Így ír erről az *Önéletrajzban*:

„Nagyon sokan mennek Rómába anélkül, hogy tudnák miért. Magam is azt terveztem, mert Rómát kiáltották ki a művészet Mekkájának, mivelhogy ott van a Vatikán nagy szoborgyűjteménye és Rafael sok kompozíciója.”

Nyilvánvaló, hogy nála is, mint a kor legtöbb művésze esetében az itáliai út az identitás megalkotásának eszköze volt, nem csupán tanulmányút, ahol végre eredetiben tanulmányozhatja az antik és a reneszánsz műalkotásokat. Noha azért tanulmányozta őket becsülettel. A várbeli kiállításon is látható *Laokoont* Velencében rajzolta le gipszmásolat után, mert véleménye szerint „az antik szobrok gipszöntvényein még tisztábban lehetett az izmok árnyalatait tanulmányozni, mint az eredeti, mocskos márványszobrokon”. Később azért a Vatikáni Múzeumokban egy éjszakai fátylás látogatáson, amelyen Wesselényi Polixéna angol összeköttetéseinek köszönhetően vett részt, volt módja megtekinteni az eredeti antik szobrokat is: „Egy-egy pőznára 16 darab viaszgyertyát kötöttek, s ezek fényét ragyogó bádoglefektorral



Barabás Miklós: *Zugligeti szikla*, 1843, akvarell, ceruza, papír, 210 × 312 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

vetítették a szobrokra. Az így megvilágított szobrokon remekül kidomborodtak a legkisebb izmok és hajlások is.” Barabás tekintete mindvégig a tanulni vágyó és a karrierjét építő szakemberé marad, soha nem ragadtatja magát olyan nagy érzelmekre, mint például tíz évvel korábban Gerics Pál, a keszthelyi Georgikon tanára, aki ugyanitt rosszul lett a sok műkincs látványától, vagy Wesselényi Polixéna, aki szintén igen szenvedélyesen ír az *Olaszthoni és schweizi utazásban* (1842) a „Vaticanpalotabeli nevezetességekről.” Már Hoffmann Edith megfogalmazta, hogy „a pátosz hiányzik egyéniségéből”, Lyka Károly egyenesen a „simulékony Barabásról” ír, míg Veszprémi Nóra szerint az *Önéletrajz* szerzője „két lábbal a földön járó és a világban kitűnően boldoguló művész-polgár”.

Valóban, a festő józansága, gyakorlatiasága mind vizuális, mind verbális outputjában megmutatkozik. A Barabásztori egyik fontos epizódja a Dogepalotában megismert William Leighton Leitchtől (1804–1883) eltanult „szélesen kezelt akvarell” technika, amelyvel felvértezve az ekkor huszonnégy éves festő meg is festette – megalkotta – magát. Egyet kell értenünk Hessky Orsolyával, aki a kiállítás katalógusában a másfél éves utazás összegzéseként tekint a *Művész a tengerparton* című lapra. Noha a festmény még 1834-ben készült, tehát jóval az út vége előtt, jelentősége mégis szimbolikus, hiszen az öntudatos festőt látjuk itt a sziklán ülve „vázlatolni”, valahol Itáliában: az identitásképzés elvégzetett, a festő immár készen állt. Leitchen keresztül a Turner, Constable, Thomas Girtin

és mások által művelt angol akvarell hagyomány – ahogy arra korábban H. Szilasi Ágota is felhívta a figyelmet alapos tanulmányaiban – Barabásban értő folytatóra talált.

### Utazott, hatajkú

A kérdésre, hogy miben különbözött Barabás tekintete kortársaiétól – mint például Kozina Sándorétól, aki akkor már 1829 óta járta Velencét, Firenzét, Rómát és Nápolyt, Libay Károly Lajosétól és Kovács Mihályétól, akik a negyvenes években ismerték meg Itáliát, vagy Ligeti Antalétól, aki az ötvenes években – két válasz is adható.

Az egyik az, hogy alig valamiben, hiszen mindnyájan azt vették észre, amit akkor és ott észre kellett venni: az antik romokat és szobrokat, a tájat,

a városok jellemző részleteit, a helyi lakosok öltözetét, és a képtárakban a cinquecento festményeket. Mivel a mentális és valóságos térkép fő tájékozódási pontjai évszázadok óta változatlanként voltak, ő is csak azokra a helyekre látogatott, ahova az őt megelőző régiek is. Kultúratudományi tolvajnyelven mindezt úgy mondhatnánk, hogy a festő, az utazó és a naplóíró kulturálisan és politikailag meghatározott tekintete olyan koloniális utazási narratívákba lépett be, ahol a bennszülött Másik a táj pusztá elemévé válik.

A másik válasz már figyelembe veszi a festő egyéni választásait is, hogy például Velence vagy Firenze mely részletei kerülnek a papírra, és hogyan. Tehát egyrészt a választott fókusz, másrészt a technikai felkészültség szerepe is jelentőséggel bír. Érdekes összehasonlítani Barabás 1834-es rajzát a Ponte Rialtóról Libay tizenöt évvel később készült akvarelljével, Barabás olasz tájait a talán még nála is biztosabb rajztudású Kozina vagy Ligeti olasz tájaival, vagy akár Barabás több kiadást megélt önéletrajzát Kovács Mihály 1992-ben Egerben kiadott önéletrajzával.

Ami a kompozíciót és a képkivágatokat illeti, Barabás eredetisége és arányérzéke magáért beszél: legjobb példa erre a *Zugligeti szikla* (1843) amely a nagyszerű tájat csodáló két apró staffázsalakkal, középpontjában a hatalmas sziklával, egyszerre romantikus, mégis kiegyensúlyozott, áttekinthető és világos kompozíció. Külön tanulmányt érdemelne. Különösen, ha figyelembe vesszük a tényt, hogy a bolygó másik felén Thoreau éppen ebben az évben publikálta első sétaleírásait.<sup>1</sup> Hogy mennyire fontos volt az Itáliát járt festő identitásának megalkotása, az visszatértekor derült ki igazán. A *Honművész* 1835 karácsonyi számában így lelkendezik Barabásról: „székely születésű, ’s egy hónap előtt Olaszországból jött hozzánk, hol magát a’ fennsőbb festészetben tőkélyesíté.” Szemere Miklós, a régi barát így ajánlja őt

Bajza Józsefnek: „utazott, hatajkú”. Látható, hogy mekkora jelentőséget tulajdonított a hazai közeg Barabás „világlátottságának”, annak a ténynek, hogy Itáliában képezte, vagyis alkotta meg magát. A kiállítás középső része éppen ezzel foglalkozik, a reformkori közéletbe érkezett festő rajzaival, grafikai munkáival, portréival, vagyis annak a Hoffmann 1923-as monográfiája óta közkeletűvé lett megállapításnak a bizonyítékai, amely szerint a korszak grafikai és festészeti igényeit neki sikerült a leghatékonyabban ki-elégítenie. Sikerét a reformkori közeg éppannyira akarta, mint ő. Persze ennek megvolt az ára. Portréfestővé kellett válnia, nemcsak a kortársak, de az utókor szemében is. A portréfestőhöz viszonyítunk, a többi Barabás leginkább érdekesség lehet. Az *Önéletrajz*ban így ír erről: „Szemere sokszor órákig el-el nézegette, amint festettem és sajnálatát fejezte ki azon, hogy arczképpel kell foglalkoznom. Azt mondtam neki, hogy nálunk nincs kilátás másból megélni”. (Talán épp ezért is sikerült neki az, ami Kozina Sándornak [1808–1873] – akivel 1834-ben lerajzolták egymást Velencében – nem, tudniillik,

hogy halálának évfordulóján kiállítás kapjon a Nemzeti Galériában. Pedig Kozina idén 150 éve halt meg. Persze nem az ő hibája, hogy ilyen ügyesen elkerülte a kánont. Barabás és Borsos Miklós mellett nem igazán tudott más érvényesülni. Még egy Kozina sem, aki Szentpétervár, Párizs és London után Felsőpulyán fejezte be életét és pályafutását, és akit 1970-ben Csatkai Endrének szinte újra fel kellett fedeznie.)

### Az aquarell album

Különösen izgalmas csomópontja az életműnek a gräfenbergi ciklus, amely a kiállítás harmadik egységének központi eleme. Barabás 1839 májusától novemberig tartózkodott a gräfenbergi fürdőben (ma Lázne Jeseník, Csehország), hogy gyakori fejfájásait kúrálja. Vincenz Priessnitz akkor már Európa-szerte híres hidegvizes fürdőjében ez idő tájt ötvennyolc magyar tartózkodott, így a kúra Barabás klientúrájának bővítésére is remek alkalom volt. Ő ugyan hangsúlyozza, hogy nem festeni ment, hanem dolgozni, de ennek ellentmond, hogy magával vitte itáliai képeivel teli albumát is. Ennek



Barabás Miklós: *Róma a Ponte Rottónál*, 1835, akvarell, ceruza, papír, 246 × 346 mm, © Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria



Barabás Miklós: *Gräfenberg alakokkal (Gräfenberg környéke)*, 1839, akvarell, ceruza, papír, 262 × 360 mm,  
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

tudatában másként tekint az ember a kiállítás első felében látott rajzokra, akvarellekre is, hiszen ezek egy része bizonyosan megjárta Gräfenberget, a képek életrajzának ez a fejezete így tovább erősíti a mindig minden körülmények közt pragmatikus Barabás képét, aki ekkorra már teljesen egygyé vált az öt évvel korábban az olasz tengerparton megfestett önmagával, a festővel, aki soha nem ment szabadságra: „Azon időben divatos lévén az aquarell album, Lichtenstein Károlynak albumát majdnem egészen kistaffiroztam. Herczeg Nassaunak is sok aquarellt festettem, különösen olyanokat kellett másolnom számára saját

albumomból, melyek öt olaszországi útjából érdekelték, de több gräfenbergi emléket is”.

A fürdőben készült mintegy ötven munkából tízet tudott eddig azonosítani a kutatás. Ezek közül az egyik legszebb a *Gräfenberg alakokkal*, ami egy csoportos séta emléke a fürdő körüli tájban. A sétáról Barabás az *Ön-életrajzban* is megemlékezik, illetve a kép hátulján feltünteti a három férfi nevét is, balról jobbra: „Justi, Sickingen gr (gróf), Bernrieder.” A mindkét kezével egy-egy boton támaszkodó férfi tehát a paksi Bernrieder József lehetett, akiről tudjuk, hogy hat évet élt még a séta után. Mögötte minden

bizonytalansággal családjának tagjai. A stafázsalakok tehát valóságos személyek voltak, Barabás betegtársai, nemegyszer megrendelői. A gräfenbergi ciklus képei tehát egyszerre voltak önálló, sokszor a humort sem nélkülöző művészeti alkotások és dokumentumok, amelyekkel a művész tudatosan szelítette amúgy sem elhanyagolható méretű kapcsolati hálóját.

Felmerül tehát a fentiekben már részben megválaszolt kérdés: mi volt a rajzok és akvarellek kontextusa? Milyen szándékkal készültek? Egészen biztos, hogy Barabás nagy örömét lelte e munkákban, de az is biztos, hogy az itáliai és gräfenbergi képek nem

a nagyközönségnek és nem kiállításra készültek. A gyakorlásra, önfejlesztésre és az élvezeten túl a művész „acquarell albumát” gazdagították, amely – főleg karrierje korai szakaszában – számos új alkalmi megrendeléshez juttatta, hiszen egyrészt másolatokat készített belőlük, másrészt az album anyaga az oly gondosan és nagy energiával megalkotott festő identitás hordozható bizonyítéka is volt egyben, amivel bárkit könnyen meggyőzhetett mesterségbeli tudásáról – egyetlen szempillantás alatt.

A kiállítás képei tehát a festővé válás dokumentumai is egyben, a művész önépítéséé. Az olasz táj papíralapú ábrázolásai sosem váltak az akár évtizedekkel későbbi olajképek alapanyagává, mint például Libaynál vagy Ligetinél, hanem megmaradtak az akvarell album alkotóelemeinek, a Leitchtől 1834-ben eltanult laza, könnyed ecsetkezelésen alapuló öröm bizonyítékainak. Miután Barabás visszatért Itáliából, Leitch továbbment Szicíliába és más olasz vidékekre; csak 1837-ben tért vissza Londonba, ahol húsz

évig volt a *Royal Institute of Painters in Water Colours* alelnöke. Az 1883-ban elhunyt festőtől egy akvarell, a „Róma környéki táj” szerepel a kiállításon, bal alsó sarkában dedikációval: „*W. L. Leitch Rome to his friend N. D. Barabas*”.

| 1 Lásd Thoreau, Henry David: *A gyaloglásról*. Ford. Nádasdy Ádám. Open Books, Budapest, 2023. Henry David Thoreau (1817–1862) nagyhatású amerikai író és filozófus, az új-angliai transzcendentista mozgalom tagja, a polgári engedetlenség filozófiai koncepciójának megalapozója, legismertebb műve a *Walden* (1854).

múzeumcafé

97

T

fotográfia

fényírók hagyatéka

„Az egyik legérdekesebb Schöff-fotográfia, amely már jól érzékelteti, hogy a kiválasztottak, a legjobb fotográfusok közé tartozott, 1882-ben készült, amikor a Brit Birodalom jövődő uralkodója, György herceg testvérével, Albert Viktorral és kíséretükkel Kairóba érkeztek, amely a H.M.S. Bacchante fedélzetén utazva megtett világkörüli útjuk utolsó állomását jelentette, és Schöff Ottót érte az a megtiszteltetés, hogy a herceget és kíséretét lefényképezhette.”

A MúzeumCafé 97. számát keresse a múzeumshopokban és a [muzeumshop.com](http://muzeumshop.com) webáruházban!

# Apollóval Bacchus birodalmába. Barokk freskók X. Noszvaj

Jernyei Kiss János



A noszvaji kastély lépcsőházának mennyezetfreskója Apolló diadalával, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024

A noszvaji kastélyt 1775-ben báró Szepessy Sámuel kezdte építeni. Anyagi nehézségei miatt a még befejezetlen épületet mindennemű tartozékával, kocsmával, malommal, mészárszékkel, legelővel, szőlővel, szántófölddel együtt, 1782-ben eladta báró Vécsey Annának, gróf De la Motte Antal felelőségének. A házaspár a már álló – előtérrel, lépcsőházzal, díszteremmel és két-két emeleti szobát magába foglaló – központi épülettömböt kétfelől sarokkriazalitokkal, nyugati irányban pedig szárnyakkal bővítette. Így jött létre

egy U alakú, emeletén négy lakosztályt magába foglaló, klasszicizáló késő barokk stílusú kastély, amely a főúri család számára divatos megjelenésű, kényelmes otthont kínált.<sup>1</sup> A házaspár 1798-ig, a grófné haláláig itt élt. Az emeleten a díszteremtől északi irányban kialakított, gazdagon kifestett szobák alkotották a ház állandó jelleggel itt tartózkodó asszonyának lakosztályát, míg átellenben, a délfelől kiépített, díszetlenül hagyott termek a katonaként sűrűn távol lévő gróf szobái lehettek.

Források hiányában sem a kastély építését, sem a fal- és mennyezetképek festőjét nem határozhatjuk meg pontosan. Az épület tervezőjeként Povolni János egri építőmester és az 1764-től Eszterházy Károly egri püspök szolgálatában dolgozó Fellner Jakab neve merült fel. A freskódekoráció mitológiai jeleneteinek figurái és aktjai akadémiai tanultságú művészre vallanak, egyes szcénái hasonlóságot mutatnak az aszói Podmaniczky-kastély falait díszítő freskókkal (1776), így feltételezett mesterükként – főként az emeleti



Díszterem illuzionisztikus fülkéekkel, bennük füzérdíszes vázákkal, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024

előcsarnok mennyezetének nagyvonalú, „mesterkézre valló” kompozíciója esetében – jó ideje Johann Lucas Kracker (1717–1779) szerzőségét feltételezi a szakirodalom.<sup>2</sup> Ezt erősíti, hogy veje és kiváló architektúrafestője, Joseph Zach (1727–1780) formanyelve köszön vissza a díszítőfestés bizonyos motívumaiban, a lépcsőház falának dekorációs elemeiben vagy az illuzionisztikus fülkébe festett, méretes, füzérdíszes vázák sorában (ilyenek Aszódon is láthatók). Kérdés, hogy Szepessy báró befejezetlenül maradt, bár az 1779-ben kelt leírásban „díszítettnek” mondott udvarházában bekezdtek-e a kiterjedt freskóegyüttes munkálataiba. Kracker ugyanezen esztendőben halt meg, de lehetséges, hogy a jelentősebb rezidencia tervét dédelgető Szepessy az első építési fázis vége felé, 1778-ban vagy 1779-ben kért

tőle dekorációs terveket, s talán a meszter bele is kezdett a megvalósításba. A freskók végső állapotának színvonalát viszont arra utal, hogy a kivitelezés segédekre, követőkre, a Bacchus-jelenetek esetében leginkább a szerényebb képességű Szikora Györgyre (1751–1806) maradt.<sup>3</sup> A sarokszobákat már az új tulajdonosok építtették, így a madaras szoba kifestése egy következő fázisban történt: a kutatás a művet 1790 körülre keltezi és az Egerben élt Lieb Antalnak tulajdonítja, aki az edelényi freskók mestere, Lieb Ferenc fia volt.<sup>4</sup> Az épület a barokk virágkorának reprezentatív főúri rezidenciáihoz viszonyítva szerényebb méretű és meghittebb tereket foglal magába, némely szokatlan, „szabályszerű” megoldása a fesztelen kialakítású, leginkább a nyári idény eltöltésére rendelt mulatókastélyokkal rokonítja. A környék gazdál-

kodásában a gyümölcsstermesztés és a szőlőművelés volt a meghatározó, így nem meglepő, hogy előkerült néhány kőből faragott gyümölcs- és szőlőkosár, amelyek minden bizonnyal egykor a kerti sétányokat övező falat díszítették. A kastély homlokzatának díszítőfaragványai esetében ugyancsak a szőlőfürt a jellemző motívum, így a kastély az érkezőt mintegy arra invitálja, hogy Bacchus birodalmába lépjen. Az egyszerű kőkeretes kapun áthaladva meglepő módon nem nagyszabású előcsarnokba, hanem alacsony, pince-szerű, dongaboltozatos térbe érkezünk, amely arányaival, formájával a barokk kastélyépítészetben szokásos *sala terrena*kra is emlékeztet, kifestése mégis egy rácsos lugas képét imitálja, s ezzel a terem mintegy átmenetet képez a természet és az ember alkotta belső tér között.<sup>5</sup> A rácsok résein át a mennyezeten



Mitológiai istenek a lépcsőház falain a *Mascarade à la Grecque* kosztümrajzai nyomán. Balról jobbra haladva: Mars, Vénusz, Diána. Fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024

sűrű lombsátorra, az oldalfalakon elegáns kastélyparkokra látni. Ez utóbbiak erősen sérültek, nehezen azonosíthatók és valószínűleg nem is konkrét épületek ábrázolásai.

Az emeletre íves, kétkarú lépcső vezet fel, a két lépcsőaknát kovácsoltvas mellvédrács szegélyezi, végükön egy-egy elegáns kandeláber áll. A lépcsőház egyúttal az emeleti szobák előcsarnoka, és nyugati oldalán innen lehet kilépni a díszudvar felé is, amely az emelkedő terep miatt a főbejáratnál magasabban helyezkedik el. A helyét és kialakítását tekintve a barokk rezidenciális építészet bevett szabályaival merészen szakító helyiség hosszúkás teknőboltozatán nagyszabású égi jelenet, Apolló diadalát megjelenítő mennyezetfreskó ékeskedik. A téma másutt inkább dísztermek mennyezetén jellemző (pl. Zsira, Rimanóczy-kastély; Fertőd, Esterházy-kastély), a kompozíció a klasszikus vénájú római barokk paradigmikus alkotására, Guido Reni *Aurorájára* (1614, Róma, Casino dell’Aurora) vezethető vissza. A szekerét hajtó ifjú istenség a felhőket áttörve,

a feje körül szétáradó fényben indul égi útjára két szárnyas puttó és a felhőn fekvő Auróra társaságában. Hórák serege kíséri őket, egyikük szárnyas homokórát tart a magasba.

Az oldalfalakon, már határozottan klasszicizáló látszatarchitektúrában ión pilaszterekkel elválasztott illuzionisztikus fülkékben monokróm festésű, szobrot imitáló figurák állnak. A falképek festője a görög-római mitológia istenségeit örökítette meg bennük, és megformálásukhoz egy akkoriban megjelent grafikai sorozat, a *Mascarade à la Grecque* (1771) alakjait vette mintául. E széria kilenc lapja, amelyeket Ennemond Alexandre Petitot rajzai nyomán Benigno Bossi karcolt rézbe, klasszikus építészeti elemekből és térmértani alakzatokból összeállított, különös jelmezek terveit mutatja. A Pármái Hercegség udvari építészeként működő Petitot a mókás, valószínűtlen kosztümrajzokkal (amelyekről a mai nézőnek a Bauhaus szellemes színházi világa is eszébe juthat) a korszakban mániává váló görögös ízlés fölött ironizál.<sup>6</sup> A noszvaji festő a sorozat

hat alakját választotta ki, és azokat némileg átalakítva, attribútumokkal fölszerelve istenségek ábrázolásává tette. Az északi falmezőben a „markotányosnő” feliratú figurából Venus lett, akinek kemencét formázó öléhez a tegezzel fölszerelt Ámor simul. A hosszanti falon Petitot „vőlegénynek” és „gránátosnak” titulált alakjaiból összeszervezve Apolló és Mars nyitja a sort, de fejedőiket a metszetekhez képest egymással felcserélve láthatjuk. A díszterembe vezető ajtótól jobbra Jupiter és Mercurius kettőse következik, az előbbinek Petitot önábrázolása, az utóbbinak a „pásztor” feliratú metszet volt a mintája. Végül a déli falra festett Diana a „pásztorlányt” követi, attribútuma azonban az istennő ábrázolásának megfelelően íj, tegez és lándzsa lett.

Az érkező, ha az építészeti elrendezés által megszabott útvonalat járva a meredeken emelkedő lépcső aknájából feltekint, először Apolló triumfusának magasztos látványát pillanthatja meg, így a barokk szokásos szimbolikájára és formuláira számít.





Bacchus uralma: balra puttók bakkecskével, mellette jobbra szőlőindával kecskét fogó szatír a „római szobában”,  
fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024



Az előcsarnokban szétnézve azonban hirtelen egészen más világban találja magát, amelyben *capriccio* és bizarr fantázia uralkodik, és ahol az istenek fennkölt alakjai szeszélyesen formált, groteszk pléhbábukká változnak. A díszterembe belépve azután Apolló felségterületét véglegesen elhagyva Bacchus uralma alá kerülünk. A mennyezetképen a bejárat fölött a bor istenét alkalmi sátrának árnyékában láthatjuk, amint kényelmesen elterpeszkedve, szájához kupát emelve egykedvűen szemléli a bakkecskével játszadozó

puttókat. A többi szereplő, a hordót csapra verő férfiak, a részegen szendergő Silenus, a thürszoszt tartó Ariadné, a bacchánsnők, a borral teli amforát görgető és verekedő puttók mind mint ha egy szüreti mulatság résztvevői lennének, a bor hatását szemléltetik. A szomszédos helyiséget az ablakrészsűkbe festett császárportrék nyomán „római szoba” néven szokás emlegetni. A hat profilképmás kiválasztása és elhelyezése nem követ semmiféle kronológiai vagy dinasztikus rendet, kis méretük egyébként is alárendelt szerepbe



Gyümölcskosár a madaras szobában, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024

utalja őket. Annál hangsúlyosabb a mennyezetkép jelenete, amely az előző szoba tematikáját folytatja: a gyermek Bacchust láthatjuk itt, amint riadtan anyjához, Szemeléhez siet, aki kinyújtott karjával mintha az előttük verekedő gyermekpárost intené rendre.<sup>7</sup> Egy ivócsészét tartó szatír is figyeli őket, míg a szoba nyugati oldalának mennyezeti szakaszán egy másik szatír bukkan fel, amint játékosan szőlőindát vet egy kecske szarvaira. A teremsor végén a madaras szoba falait festett pilaszterek és táblák tagolják, közöttük aranykeretes, felfüggesztett pannót imitálva egzotikus madarak, fák, kaktusz, pálma, gyümölcsök és virágok képei sorakoznak. Az ablakmélyedések medalionjaiban, a mennyezet peremének bonyolult rajzolatú szalagdíszén ugyancsak szárnyasok ülnek, néhányuk a festett égbolton repül. Madaras szobákkal ez idő tájt mind a kastélyokban, mind a városi palotákban találkozhatunk, motívumaik részben kínai tapéták mintáiból, részben külszobai útleírások ábráiból eredeztethetők,<sup>8</sup> de számolni kell a korszakban szaporodó természettudományos illusztrációk hatásával is. A noszvaji kastélyban a madaras mintájú szövet- vagy tapétadísz imitációja összhangban áll a női lakosztály kicsiny terének intim



Kínai ihletésű tapétadísz a madaras szobában, fotó: © Gaylhoffer-Kovács Gábor / HUNGART © 2024

hangulatával, és jól elkülönül az előcsarnok architektonikus elemeket felsorakoztató dekorációjától.<sup>9</sup> A hazai késő barokk egyik legeredetibb falképegyüttesében így találkozik össze

a latinus műveltségű bortermelő-borivó gazda mitologizált önképe a természet és az egzotikum iránti új érdeklődés megnyilvánulásával.

**A noszvaji kastély keddtől-vasárnapig  
10.00-16.00 óráig látogatható!**

| 1 Heves megye műemlékei. Szerk.: Dercsényi Dezső-Voit Pál. (Magyarország műemléki topográfiája 7.) Budapest, Akadémiai, 1969, I. 256–258, 421, III. 471–478.; Varga Kálmán: *Az illuzionista. De la Motte-kastély, Noszvaj*. Budapest, Szaktudás Kiadó Ház, 2016.  
| 2 Garas Klára: *Kracker János Lukács 1717–1779. Adalék a magyarországi barokkfestészet történetéhez*. Budapest, Hungária Nyomda, 1941, 50.; Voit Pál: A noszvaji kastély. *Műemlékvédelem* 10. (1966) 206–210: 210.; *Heves megye műemlékei* (lásd előző jegyzet) III. 475.  
| 3 Jávor Anna: *Johann Lucas Kracker. Egy késő barokk festő Közép-Európában*. Budapest, Enciklopédia, 2004, 148–150, 298–299. (kat. 278–280.) | 4 Jávor Anna: *Lieb Ferenc. Egy rokokó festő Felső-Magyarországon*. Budapest, BTK Művészettört. Int., 2019, 110. Az edelényi freskókról lásd: Jernyei Kiss János: Rizspor, kézcsók, cigányzene. *Barokk freskók IX. Az edelényi kastély urasági hálószobája, 1769–70. Artmagazin* 143, 50–55. | 5 A schönbrunni császári kastély nyári lakosztályát 1769-ben Johann Wenzel Bergl díszítette hasonló dekorációval: <https://www.schoenbrunn.at/ueber-schoenbrunn/das-schloss/rundgang/berglzimmer>. | 6 Honour, Hugh: *Klasszicizmus*. Budapest, Corvina, 1991, 23, 179. | 7 Úgy tűnik, ez a részlet az Ampelloszal folytatott birkózás Aszódon megfestett jelenetének derivátuma vagy félreértése. | 8 Somorjay Sélysette: 18. századi festett szobabelső-kutatási feladatok. *Művészettörténeti Értesítő* 37. (1988): 212–230: 212. | 9 Uo. ebben Jacques François Blondel elméleti útmutatását (*De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en general*, Párizs, 1737) látja érvényesülni.

# Ananászmánia. A koronás toboz

Szikra Renáta

Lehetett volna kevésbé meseszerű, de valóban Kolumbusz Kristóf volt az első európai, aki ananászt látott és kóstolt, amikor az Újvilágba tett második felfedezőútja során, 1493. november 4-én kikötött a Karib-térség egyik kies szigetén. Az indián kunyhókban hátrahagyott kosarakban pillantotta meg először a fenséges küllemű gyümölcsöt (Ananas comosus) rikoztózó, ragyogóan színes papagájok társaságában. „Zöld fenyőtobozra emlékeztető gyümölcs, de annál sokkal nagyobb, szilárd húsa mint a dinnyének, ám sokkal édesebb ízű és illatú” – szerepel naplójában. Hét papagájjal és a gyümölcsökkel felszerelve azonban hamar odébb álltak, arany- és ezüstbányákban gazdagabb területeket meghódítani.

Az első példányt Kolumbusz maga hozta Ferdinánd spanyol királynak: egy aranytárgyak között aranylő gyümölcsöt. Egyetlen egyet, mert a többi mind elrohadt az Európába hazavezető hosszú úton. A király nyomban kedvenc gyümölcsének nyilvánította, vagyis mindenképpen ki kellett találni, miképpen varázsolhatnak ezután is ananászt a királyi asztalra. Sőt asztalokra, hiszen a hír hamar körbeszaladt az egymással amúgy is keresztbe-kasul rokon európai királyi családok körében.

Miközben a gyarmatokon a legszege nyebb alattvalók is dúskáltak az érett ananászból, a koronás főknek még mindig nem jutott belőle. Cukorral tartósítva (szárított formában, kompótként) a következő száz évben egyre többször találkoztak vele, de a nyers gyümölcs sokáig kuriózumnak számított. Angliába is csak 1668-ban került az első ép darab II. Károly asztalára, aki Barbadosból hozatta, hogy demonstrálja hatalmát a Karib-térségben a francia nagykövet tiszteletére rendezett vacsorán. Állítólag Károly nevezte el „királyi fenyőtoboznak”. Mivel alig voltak néhányan, akik kóstolhatták, a vágy tárgyaként a legkülönbözőbb íz- és illatképzetek terjedtek. Az empirista filozófus John Locke az emberi megértésről szóló főművében éppen az ananász példáját hozza fel arra, hogy a valódi tudás csak érzéki benyomáson alapulhat, hiába hasonlítják már ismert ízekhez (egyéb-ként leggyakrabban a birs vagy muskotályos körte, őszibarack és nagyon finom dinnye keverékéhez), ez soha sem lehet ugyanaz, mint amit egy érett ananászt kóstolva érzünk.

Nőtt a nyomás, megkezdődött a szokásos versengés a drága egzotikus növények gyűjtői körében: kinek a (téli)-

kertjében sikerül előbb meghonosítani a paradicsomi gyümölcsöt. A tulipán, dália és egyéb mániákon edződött holland kertészek most is élen jártak annak kifundálásában, hogyan lehet a legkevésbé sem trópusi éghajlatú Nyugat-Európában, pláne a Brit-szigeteken ananászt termeszteni. A Holland Nyugat-Indiai Társaság kereskedői hoztak először magot, palántát, kifejlett növényt, és kísérelték meg a koronáját földbe téve itthon is szaporítani az ananászt.

Egy kertésznő, Agnes Block szüretelt először (kicsi és zöld, de) hazai ananászt Leiden melletti birtokán. Az angol főúri kertészek is a holland technikát követték, sőt az első angol ananászt Sir Matthew Decker richmondi birtokán holland kertésze Henry Telende fordította termőre sikeresen 1714–16 között, és ezt a példányt mint a csodálat tárgyát örökítette meg Theodorus Netscher. Óriási divat lett ananásztermesztésbe fogni, vagy csak beszélni, írni róla: Alexander Pope-tól Lord Burlingtonig mindenki véleményét nyilvánította a termesztés mikéntjére vonatkozóan.

A limonai-k, orangerie-k mellett megjelentek a speciális kemencével és padlófűtéssel felszerelt pinery-k, az ananász-



Az ananász pikkelyes bőre, különleges struktúrája első pillantásra is lenyűgöző. Ahogy a napraforgó tányérján a magok elrendezése, úgy a fenyőtobozok és az ananász pikkelyei, valamint koronájának levelei is Fibonacci-spirálba rendeződnek, ez az arányosság pedig királyi eleganciát kölcsönöz a termésnek. Persze ha szaga és íze olyan megosztó (vagy inkább elriasztó) lett volna, mint a tuskés duriánnak, talán nem fut be ilyen fényes pályát a kifinomult ízlésű, újdonságra éhes európai arisztokrácia körében.

Theodorus Netscher: *Sir Matthew Decker richmondi kertjében termesztett ananász*, 1720, olaj, vászon, 84,5 × 95,2 cm, © The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

házak, melyekben folyamatos fűtéssel és vízpermetezéssel szimulálták a trópusi klímát a fagyérzékeny növényeknek. Az ananászcsemetéket istállótrágyával bélelt, mulcsozott gödrökben

kényeztették, ami némelyek számára bizalmatlanságot váltott ki. Tobias Smollett 18. századi pikareszk regényének egyik szereplője megjegyzi, hogy soha nem enne angol ananászt, mert ezek

„teljesen természetellenes teremtmények, amiket mesterséges tűz kényszerít ki a mocskos trágyából”. Ez azonban csak keveseket tartott vissza attól, hogy ananász közelbe jussanak. (Folyt. köv.)

Forrás: Kaori O'Connor: *Pineapple. A Global History*. Reaktion Books, 2013.

A különleges ananászvacsorákról, bársonydobozban utaztatott bérelt ananászokról, és ennek kapcsán a György-kori Anglia társasági életének és gyarmati örökségének az új kosztümös sorozatokban (*Bridgerton*, *Sanditon*) való tálalásáról következő lapszámunkban olvashatnak.

# A piroscsíkos karosszék, avagy egy kutatás sosem ér véget

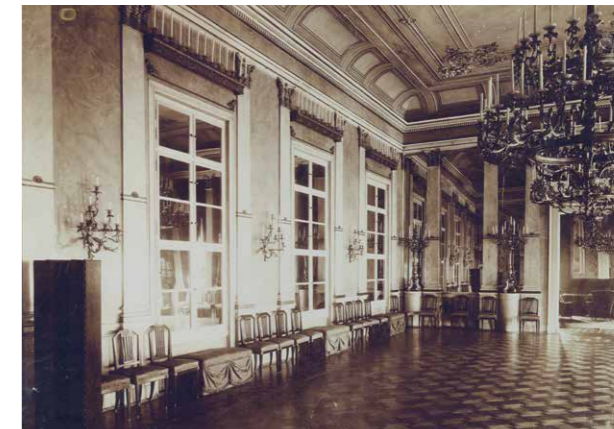
Horváth Hilda



A piroscsíkos karosszék. A 18. század második felében, feltehetően Franciaországban készült, selyemdamszttal kárpitozott faragott fa. 93 × 64 × 54 cm, © Iparművészeti Múzeum



Kis fogadószoba az Országos Ráth György Múzeumban, © Iparművészeti Múzeum Adattár



Klősz György: A Sándor palota tükörterme, 1890–1910 között, © Budapest Főváros Levéltára

Egykori leírások és archív fotók alapján, 1993–96 között sikerült nagyrészt azonosítani az egyik legnagyobb magyar polgári műgyűjtő, Ráth György iparművészeti tárgyait. 2006-ban jelent meg az *Egy magyar polgár. Ráth György és munkássága* című kötet,<sup>1</sup> amely összefoglalta az Iparművészeti Múzeum első főigazgatójának életművét, bemutatta régiséggyűjteményét, képtárát, valamint könyvtárát. Hajdani villájában, a Városligeti fasoron 2018-ban nyílt meg az Iparművészeti Múzeum állandó kiállítása, *A mi szecesszióink*. Ennek keretében újra látható az 1998-ra már restaurált, majd 2018-ban ismét felújított emeleti ebédlő, valamint a rekonstruált képtár. A villa két egykori teréről, a kis fogadószobáról és a nagy fogadószoba egyik sarkáról nemrégiben látványos enteriőrfestmények bukkantak fel, melyek egyike további műtárgy azonosítását tette lehetővé.

## Enteriőrfestmények a 20. század első feléből

Számos, a magyar művészettörténet szempontjából fontos épület pusztult el vagy tették olyannyira tönkre, rabolták ki, hogy alig tudjuk, milyen volt valaha. Szinte mindig nehézségekbe

ütközik az egykori épület, de legfőképp a hajdani enteriőrök rekonstrukciója. Ezekhez – szerencsés esetben – segítséget nyújtanak a leírások, tárgylisták, de sokkal szemléletesebbek és megbízhatóbbak a fényképek. A mai technikai lehetőségek akár az egyes színek meghatározásában is segítséget nyújthatnak. A kitűnő Klősz-fotóknak<sup>2</sup> köszönhetően megcsodálhatjuk Millennium-korabeli kastélyaink enteriőrjeit, és kitartó kutatások során néha további negatívokra, fotókra vagy éppen régi diákra bukkanunk. Mindaddig azonban kevésbé emlegettük festőművészeink enteriőrfestményeit, amelyeknek nem ritkán vitathatatlan dokumentatív értékük van (bár némely esetben ezt a festői látásmód felülírja).

Különösen napjainkban lenne fontos, hogy figyeljünk ezekre az alkotásokra, hiszen sok helyszínen folynak kastélyrekonstrukciók. A projektek során a látogatói igényeknek megfelelően igyekeznek a valaha pazarul berendezett kastélyok mára üres tereibe életet lehelni, felidézni a hajdanvolt életet. Mivel nincsenek meg az eredeti berendezési tárgyak vagy a hiteles dokumentumok, az újabban kialakított enteriőrök inkább kísérletek a megidézésre, de már csak olyanok, mintha...

Noha az enteriőrfestmények többnyire nem élvonalbeli művészek alkotásai, a fentieknek megfelelően sokat segíthetnek ebben. Még ha többnyire nem is tudjuk pontosan azonosítani az ábrázolt termet, épületbelsőket, akkor is fontos ezeket a képeket tanulmányozni, különösen azoknak, akik hajdani enteriőröket bátorkodnak rekonstruálni. A fotókkal ellentétben ugyan nem feltétlenül teszik lehetővé a tárgyak túlpontos azonosítását – ha csak nem tudjuk, mit is kellene ott látnunk –, de hangulatuk páratlan, és az egykori otthonok színvilágáról, a berendezők stílusérzékéről, egy-egy korszak vagy egy-egy társadalmi réteg ízléséről, szokásairól rendkívül sokat elárulnak. Kutatásaim során magam is rácsodálkoztam, hogy például a füzéradványi Károlyi-kastély grófi dolgozószobája mennyire megtelik élettel, ha az archív fotó mellé odahelyezzük Vidovszky Béla<sup>3</sup> azt ábrázoló festményét. Enélkül szinte el sem tudjuk képzelni a terem színeinek gazdagságát, a különféle textilművek változatos mustráját, a termet átható egységes színharmóniát.

Az enteriőrfestészettel vajmi keveset foglalkozott a magyar művészettörténet-írás, kivéve nagy művészeink *œuvre-jének* vonatkozásában.



Fényes Adolf: Múzeumbelső (A kiscelli kastély), 1913, olaj, vászon, 73 × 96,5 cm, © BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár

Munkácsy Mihály szalonfestményei, Rippl-Rónai József hangulatos szobákat ábrázoló képei életműjük szerves részei, melyeken a kompozíció megoldás, a szenzibilitás és a festői látvány a döntő.

A 20. század első felében számos magyar festő foglalkozott enteriőrfestészettel. A festő és műgyűjtő Hatvany

Ferenc saját otthona, a Hatvany-villa pár enteriőrjét is megfestette korai, visszafogott, klasszicizáló stílusához képest bővérrű festőiséggel. Hatvany egyik mestere Fényes Adolf volt, aki pedig, többek közt, a kiscelli Schmidt-kastély egyik termét örökítette meg. Azonban az enteriőrképeknek csak kisebb hányada mutat be kastély- vagy palotabelsőket. Inkább a békés, idilli,

nagypolgári lét kellékeit és környezetét ábrázolják, mint például Apátfalvi Czene János, Biai Föglein István, Boemm Ritta, Burchard Bélaváry István, Erdőssy Béla, Kárpáthy László, Komáromi Kacz Endre, Pádua Kálmán és Zádor István alkotásai, melyek többnyire aprólékos, precíz stílusban adnak láttelepet lakóterekről, érzékeltetve az

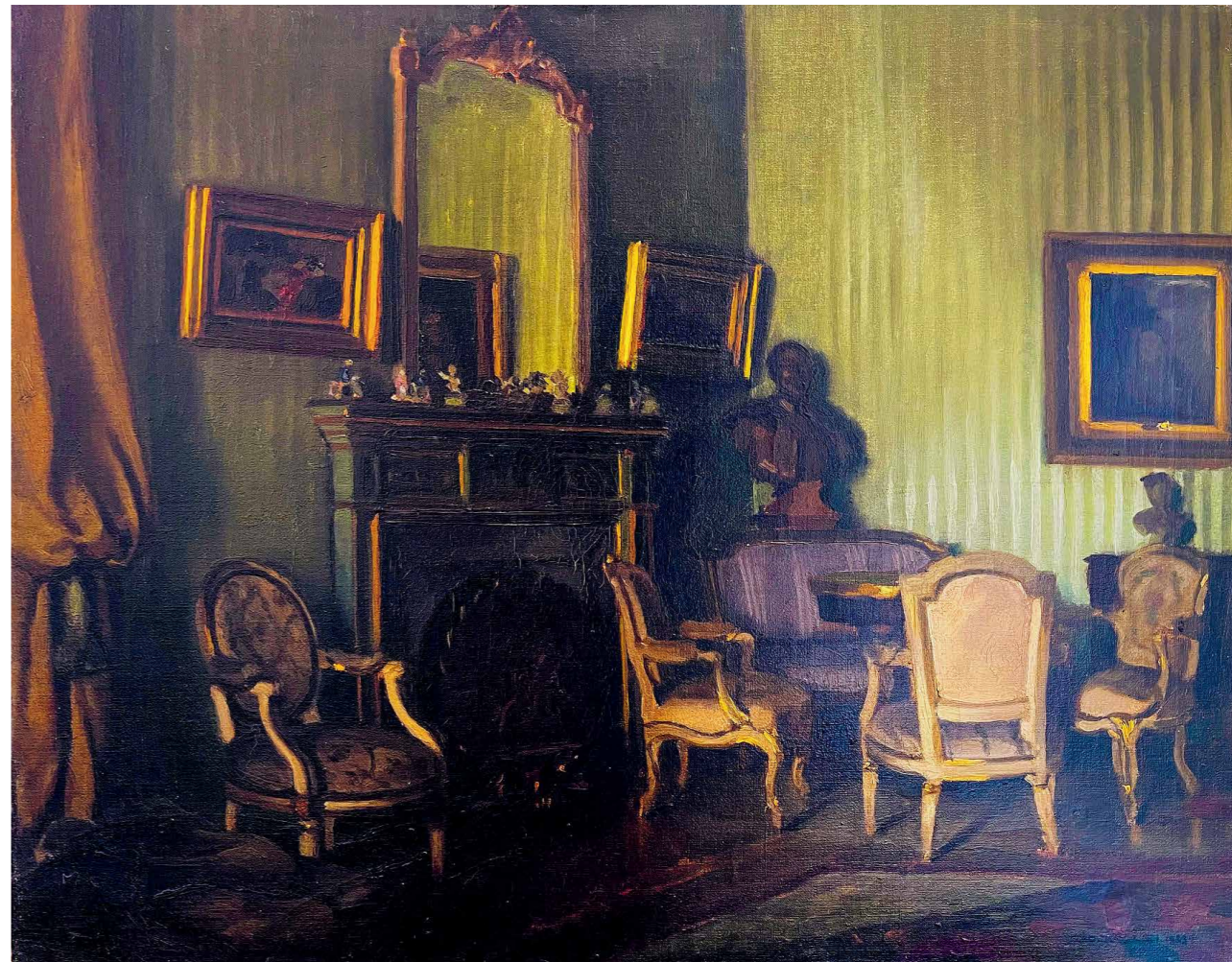
enteriőrök sokféleségét és sokszínűségét a 20. század első felében. E műfajnak azonban vége szakadt a II. világháborúval, minthogy a vészorszak, a háború, majd a kommunizálás felszámolta nemcsak az arisztokrata, hanem a polgári, nagypolgári létformát is. Az enteriőrképek közül különösen érdekesek és fontosak azok a művek, amelyek egy-egy illusztris épület belső terét ábrázolják, mint például Pádua Kálmán festménye a budai királyi palota teázójáról vagy Zádor István bombasztikus képe a Sándor-palota (köztársasági elnöki palota) gobelin-terméről. E sort gazdagítják a műkereskedelemben nemrégiben felbukkant festmények,<sup>4</sup> Apátfalvi Czene János, illetve Zádor István egy-egy műve a hajdani Országos Ráth György Múzeum két berendezett kiállítási teréről.

#### Enteriőrfestmények a Ráth György-villáról

A budapesti Városligeti fasor 12. szám alatt lévő Ráth György-villa az Iparművészeti Múzeum fennhatósága alatt működő kiállítóhely. Az épületet 1901-ben Ráth György műgyűjtő, az Iparművészeti Múzeum első főigazgatója vásárolta meg Wechselmann Ignác építési vállalkozótól. Itt helyezte el Hungarica-könyvtárát, képtárát és sokrétű iparművészeti kollekcióját, amelyben európai és keleti régiségek, antik és modern alkotások egyaránt helyet kaptak. A tárgyak elhelyezése érdekében az épületet jelentősen átalakították, s a bejárat, az előtér és a hall ekkor kapta ma is érzékelhető, szecessziós jellegét. Ráth 1905-ben elhunyt, örököse, azaz felesége, Melcsiczky Gizella az épületet eladta, a gyűjteményt pedig – férje szándékai szerint – odaajándékozta a kincstárnak. Radisics Jenő, az Iparművészeti Múzeum következő főigazgatója apró változtatásoktól eltekintve megtartotta a villa eredeti el- és berendezését, majd rövidesen megnyílt benne az Országos Magyar Ráth György Múzeum, amelyet



Zádor István: Az egykori miniszterelnöki palota gobelin-terme, 1928, olaj, vászon, 70,5 × 79,5 cm, magántulajdon / HUNGART © 2024



Zádor István: Enteriőr a Ráth Múzeumban – Kis fogadószoba, 1923, olaj, vászon, 50 × 60 cm, magántulajdon / HUNGART © 2024

az uralkodó, Ferenc József is megtisztelt látogatásával. 1907-ben törvény mondta ki a villa elidegeníthetetlenégét és a Ráth-gyűjtemény múzeum-szerű bemutatását az épületben, az Iparművészeti Múzeum mindenkori fennhatósága alatt. A két világháború közötti időszakban a Ráth Múzeum földszinti terei, azaz a hall, az ún. gemmák szobája, továbbá Ráth egykori dolgozószobája, valamint a képtár, a nagy és a kis szalon álltak nyitva a látogatók előtt. A páratlan milőről, az egykori enteriőrök műtárgyairól a híres Michelangelo-kutató, Tolnay Károly is elismerően nyilatkozott: „De

legszebb emlék volt, amikor elvitt (a házitanító Lázár Jenő [kiegészítés]) váratlanul a Ráth György Múzeumba egy du.: sütött a nap és az áttetsző (gemmák [kiegészítés]), az aranyvitrin, a perzsaszőnyegek, az egyiptomi macska és finom francia bútorok látványa ittassá tettek.”<sup>5</sup> Ez a sajátos hangulat, az otthonyszerűen berendezett gyűjtemény, a különféle típusú, korú és műfajú alkotások sajátos összhangja és varázsa valóban festői lehetett, s ihletően hatott művészeinkre. Úgy látszik, legalább két festő mindenképpen kedvet kapott ahhoz, hogy megörökítse a villa egy-egy enteriőrjét.

Zádor István festménye 1923-ban készült – akár „ujjgyakorlat” lehetett, mielőtt a Sándor-palotában elkezdett dolgozni. Váratlanul felbukkant képe a Ráth-villa kis fogadószobáját örökítette meg. Erről az enteriőrrel nem ismerünk 20. század eleji fotográfiát, csak jóval később. A II. világháború idején készült Leica-felvétel az Iparművészeti Múzeum akkori főigazgatója, a magyarországi ötvösjegyek publikálásával nevet szerzett Kőszeghy Elemér *Ingó műemlékek* leltárában<sup>6</sup> található. Az ő érdeme, hogy számos, akkor még elérhető műemlékünket, műtárgyunkat leírta, s ha lehetett, munkatársaival



Allaert van Everdingen: Sziklás táj, 17. század, olaj, vászon, 34 × 57,5 cm, © Szépművészeti Múzeum



Jan Lievens: Fiatal lány, 1630–1631 körül, olaj, tölgyfa, 61,5 × 48 cm, © Szépművészeti Múzeum

lefényképezte, adatlapot vett fel róluk. A helyiség Ráthné kis fogadószobája volt, s a kandalló fölötti nagy tükör alatt, a párkányon az ő apróságait, főként porcelán nippjeit láthatjuk. A kandalló azonban nem funkcionális darab volt, csupán egy 19. századi olasz kandallókeretet építettek be, ahogy ez előfordult más otthonokban is. Előtte bőrből készült, puttófigurákkal díszített, legyező formájú kandalló-ellenző kapott helyet.

A falon széles keretekbe foglalt festmények láthatók. A tükörtől balra felsejlik

Dirck Hals *Mulató társaság a szabadban* című, viszonylag jól ismert festményének piros ruhás alakja, a tükörtől jobbra viszont sötétségbe burkolódik Allaert van Everdingen sziklás tájképe.<sup>7</sup> Mint ahogy a leírásokból tudjuk, mit kell látnunk, a festmény jobb szélén azt a Ráth életében még Rembrandtnak attribuíált női portrét ismerhetjük fel, amit ma már Jan Lievensnek tulajdonítanak. Érdekes, ahogy a tükörben „visszaköszön” a szemközti falon függő hármasképműveket: a holland Jan Weenix alkotásának ekkor még megvolt a kerete.

Igen hangsúlyosan, kiemelten szerepel a kompozícióban és a szobában is Ráth György bronz büsztje, Stróbl Alajos alkotása. (Különleges gesztus volt, hogy Ráthné kis fogadószobájában a férj, míg Ráth ú. gemmák szobájában a feleség mellszobra kapott helyet – utóbbi szintén Stróbl alkotta, de márványból. Ráth nagyméretű bronzszobra mellett eltörpül a kis francia konzol – amely ma már nincs meg – elhelyezett márvány Aphrodité-büsztt.)

Ráthné kis fogadószobájában viszonylag sok és sokféle bútor volt, különösen



Nagy fogadószoba a Ráth-villában, 1906, © Iparművészeti Múzeum Adattár, a csillárral egy vonalban pedig: Cornelis Janson van Ceulen: *Fiatal nő képmása*, 1658, olaj, vászon, 101 × 84 cm © Szépművészeti Múzeum

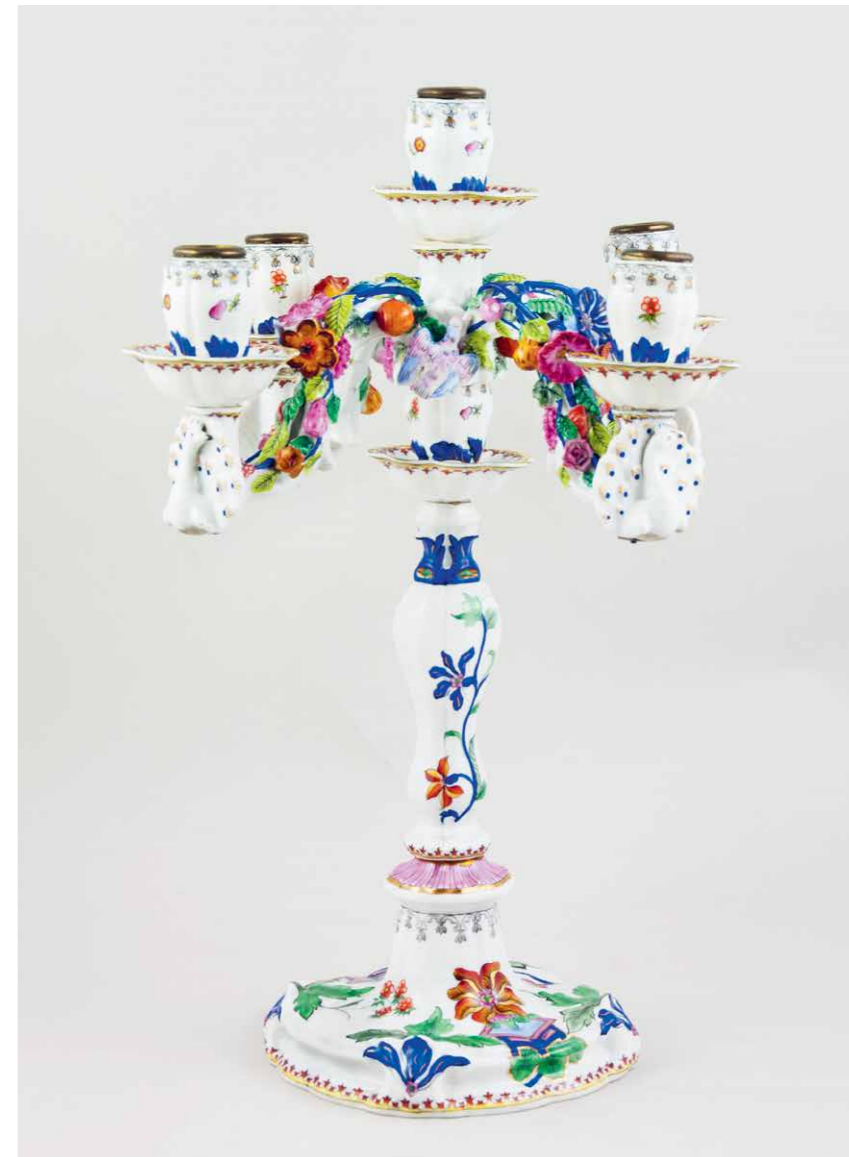


az ülőbútorok változatossága figyelemreméltó. 18. század végi, német vagy osztrák karosszékek és kanapék várták a vendégeket. A bútorok kárpitjainak színei akkor még nyilván élénkebbek, élvezhetőbbek voltak, mint manapság. A festményen a halványlila csíkos, modern kárpitozású kanapé színe el is üt a többitől. A három karosszék által közrefogott asztalkát a lapján lévő, Franz Fürth jelzésű szépiakép teszi egyedivé.

Zádor műve elsősorban színvilágával, összehatásával gazdagítja elképzeléseinket a Ráth-villa egykori belső tereiről, Czene János festménye azonban további információkkal szolgál. Ő a Ráth-villa nagy fogadószobájának képtár felőli sarkát örökítette meg. Érdekes és érdemes az enteriőrfestmény mellé helyezni a Ráth Múzeum nagy szalonjának archív fotóját, hiszen az 1906-ban készített fotográfiák és a Radisics Jenő által szintén ebben az esztendőben összeállított műtárgyleírások már eddig is nagymértékben segítettek a műalkotások egyenkénti azonosítását. Ezek összevetése a Czeneképpel újabb sikert hozott.

A festményen jól kivehető a nagy fogadószoba 1906-ban készült totál fotójáról már ismert, ma is meglévő szecessziós kandalló. Felette az immár több mint hetven éve a Szépművészeti Múzeumban őrzött festmény, Cornelis Janson van Ceulen női portréja függ. A kandallópárkányon szembeötlő az ötágú herendi porcelán gyertyatartópár és a két keleti fajansz díszedény (ma a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeumban), jóllehet a festői ecsetkezelés csak nagy vonalakban, ám mégis markánsan ragadja meg a tárgyak alapvető sajátosságait.

A nagy szalon 1906-ban készült fotóján a kandalló előtt az egyik, úgynevezett hattyús karosszék (minthogy a bútor karfáit hattyúk díszítik) látható. A terem nagy részét elfoglaló itáliai ülőgarnitúra mögött alig látszik az a karosszék, amit Czene a helyéről kiemelve, a kandalló elé állítva festett



Ötágú gyertyatartó, 1870 körül készült a Herendi Porcelángyárban, festett porcelán, 40,5 × 14,5 cm, © Iparművészeti Múzeum

meg. Így a Ráth-gyűjtemény tán legszébb, 18. századi, XVI. Lajos, vagyis Louis Seize stílusú, harsogó piros-fehér csíkos kárpittal bevont pompás karosszéke hangsúlyos szerepet kapott – a festői szempontokat érvényesítő látásmódnak köszönhetően. E bútor sorsa eltér a többi műtárgyéétól, ugyanis a múzeumként működő Ráth-villából az Iparművészeti Múzeumba szállították, ám nem tudni, pontosan mikor és miért: tán azért, mert felismerték

különlegességét, vagy azért, mert kirítt az itáliai garnitúra közül, esetleg mert a látogatók előtt megnyitott villában akadályozta a közönségforgalmat. Az Iparművészeti Múzeumban azonban nem kapott leltári számot, csak 1962-ben vették nyilvántartásba provenienciáját addigra elfeledve, mint ismeretlen eredetű raktári tárgyat. A karosszék azonosítását még a bútor elszállítása előtt készült festmény tette tehát lehetővé. (A karosszék mögött

egyébként a Ráth-gyűjtemény különleges, egyiptizáló ízlésű álló órája ismerhető fel.)

A szőnyeg és a fal kárpitjának színvilága szintén erőteljes. Egy 20. század eleji feljegyzésből tudjuk, hogy a nagy fogadószobában sárga selyemdamszt függönyök voltak, és ahogyan Czene festményén láthatjuk, a fal színe is sárga volt. A szőnyeg színkavalkádjára ismét csak a művész festői erényeit domborítja ki, amelyek egykori mestertől, Rudnay Gyulától eredeztethetők. A színekben tobzódó szőnyeget sajnos továbbra sem tudjuk azonosítani. 1936-ban Ráth szőnyegei közül többet a Vállás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak adták át. A festmény mindenképpen 1938 előtt készülhetett, hiszen azt követően a művész egyéves ösztöndíjjal már Rómában alkotott.

Egyelőre megválaszolatlan kérdés, hogy Apátfalvi Czene János és Zádor István miként fedezték fel maguknak a Ráth-villát. A legkézenfekvőbb magyarázat, hogy az nyitva állt mindenki előtt. De ki tudja, lehet, hogy Ráth rokonainak volt közvetítő szerepük. Az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy Ráth György unokaöccse és két unokahúga is művészi vénával rendelkezett. Lánytestvére, Jozefin fia, Strobentz Frigyes (1856–1929) elismert festő lett, Münchenben alkotott, neves művészekkel dolgozott együtt, egyik alapítója volt a dachau művészkolóniának. Az 1920-ban létrehozott Szinyei Merse Társaságnak egyaránt tagja volt Strobentz Frigyes és Zádor István – így akár közelebről ismerhetjük egymást. Célkitűzéseik – még ha idővel művészként különböző utakat jártak is be – hasonló töről fakadtak.

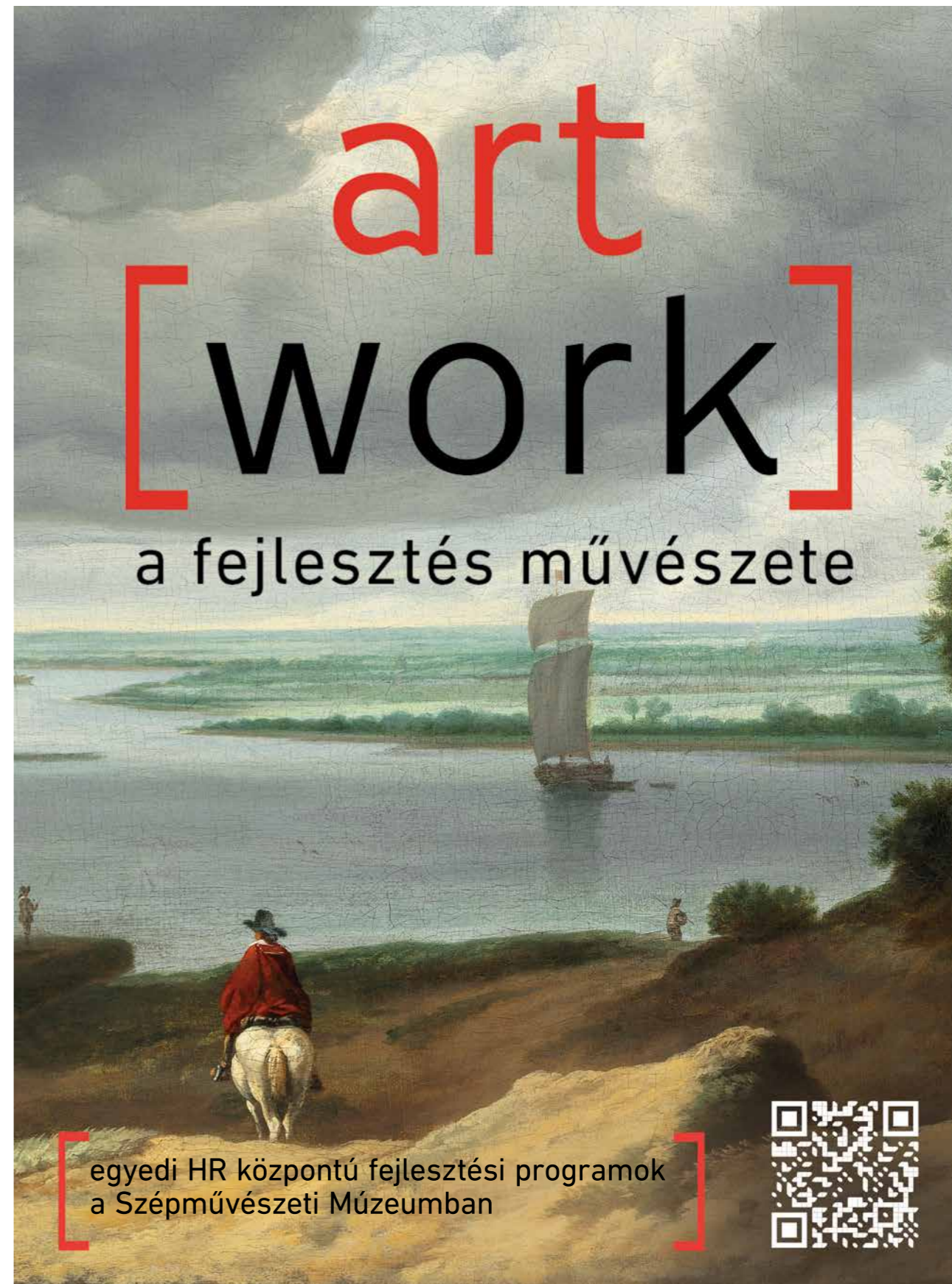


Apátfalvi Czene János: *Enteriőr a Ráth Múzeumban – Nagy fogadószoba részlete*, olaj, vászon, 48 x 39 cm, magántulajdon / HUNGART © 2024

Ráth György legifjabb testvérének, Jánosnak két lánya is művészi pályára lépett. Ilona Tóth Vanda néven fordított és novellákat publikált a Nyugatban, Anna, aki maga is festett, Raab

Ervin festő felesége lett valamikor a 1920-as években, és 1936-ban a Tamás Galériában már férjével együtt állított ki.

| 1 Horváth Hilda (szerk.): *Egy magyar polgár. Ráth György és munkássága*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2006. | 2 Klösz György (1844–1913) fényképész, aki Budapest milleniumi átalakulását, valamint társadalmi eseményeket (például Kossuth Lajos temetését) örökítette meg fotóin. Itt említett, legnagyobb vállalkozása vidéki kastélyokról, kúriákról, várakról szóló fényképsorozata volt; összesen 415 felvételt készített 65 birtokos család 100 kastélyáról. | 3 Vidovszky Béla (1883–1973): Gyomán született festőművész. Tájképei és enteriőrjei a barbizoni iskola és a nagybányai művésztelep hagyományait folytatják. 1920-ban a Szinyei Merse Társaság egyik alapító tagja. | 4 Apátfalvi Czene János *Szalón délutáni fényben* című festménye a Kieselbach Galéria és Aukciósház webshopjában érhető el, míg Zádor István festményét a Főnix Galéria tulajdonosától, Dr. Tóth Sándor műgyűjtőtől vette meg az Iparművészeti Múzeum. | 5 Tolnay Károly: *Lapok a „Mindenes könyv”-ből*. Tolnay Károly levelezéséből és naplófeljegyzéseiből (III). Közreadja Lenkei Júlia. In: *Holmi folyóirat*, 2003. március. | 6 Horváth Hilda: *Ingó műemlékek leltára*. Dr. Kőszeghy Elemér gyűjtése alapján. DVD-ROM. Iparművészeti Múzeum–Arcanum Kiadó, Budapest, 2009. | 7 A Szépművészeti Múzeumban 51.2951-es leltári számmal szerepel a Régi Képtár gyűjteményében.



„A fotó: a tér és az idő vékony szelete.”<sup>1</sup>

/ Susan Sontag

# A Pantheon előtt ülve. Egy Fortepan-fénykép nyomában

Boros Géza



Magyar tévések és David Hockney (?) a Pantheon előtti téren, 1981-ben, forrás: Fortepan, adományozó: Kende János

Sok jó kiülős hely van Rómában, de közülük is az egyik legjobb a Piazza della Rotondán található Ristorante Di Rienzo terasza. Az 1952 óta működő vendéglátóhely a vonzerejét kulináris kínálata mellett a tér látványosságának, a Pantheonnak köszönheti. Olyan ez a hely, mint Velencében a Szent Márk tér, ahol a vendég a kávé mellé desszertként megkapja a Basilica di San Marco látványát is, csak éppen Rómában a világ egyik legrégebbi, ma is használatban lévő épülete, a közel kétezer éves ókori templom látképe tárul elénk. Greenaway *Az építész hasa* című 1987-es filmjében egy csapat építész ül a Pantheon előtti téren, és kitörő lelkesedéssel megtapsolja a híres épületet. Igazat kell adnunk a filmrendezőnek, hiszen kedvenc templomának nemcsak a kora elismerésre méltó, hanem épületként is tökéletes, megérdemli, hogy ilyen teátrális ünneplésben részesítsék.

A Fortepan velencei képeinek böngészése közben bukkantam rá az itt látható fekete-fehér fényképre. Kende János operatőr készítette, aki több mint félezer képet adományozott a Fortepannak. A portál szerint a kép 1981-ben, a Liszt Ferenc életéről szóló tévéfilmsorozat forgatása alkalmából készült Velencében. A stáb ugyan forgatott Velencében (ahol kisebb konfliktusba keveredtek a gondolasok helyi szakszervezetével), de a képet figyelmesen nézve nyilvánvalóvá válik, hogy a helymeghatározás téves, ilyen tér nincs a városban. Kende Jánostól sikerült megtudnom, hogy a kép valójában Rómában készült a Pantheon előtti téren. A Rienzo teraszán rendelni készülő társaságból Szinetár Miklós, az egykori Magyar Televízió főrendezője egyből felismerhető. Ő rendezte a magyar-német-olasz-francia-angol koprodukcióban készült tévéfilmsorozatot. Mellette Szirtes János<sup>2</sup> első asszisztens (ő tévesen Lukács Lóránt operatőrként van feltüntetve), a szélen egy ismeretlen (talán a római magyar nagykövetség munkatársa), aki

A Pantheon előtt ülve.  
Egy Fortepan-fénykép nyomában



Piazza della Rotonda, 1965, forrás: Fortepan, adományozó: Pozsgay Eszter

épp mutat valamit, mellette pedig – kezében fényképezőgéppel – a Fortepan szerint „David Hockney angol festő, rajzoló, nyomdász, színpadi tervező és fotós”.

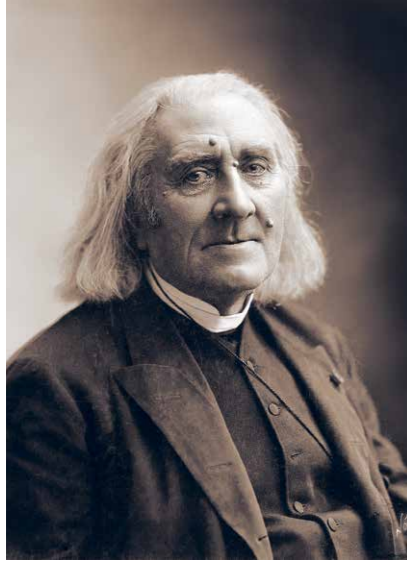
David Hockney?! Na ne már! Először kételkedtem, hogy Hockney lenne a képen. Az arcforma hasonlít, a szőke frizura is stimmel, az ikonikus-sá vált, feltűnő kerek szemüveg helyett azonban egy szokványos szemüveget visel, és a testtartása is inkább egy hétköznapi személyiségre jellemző, mint extravagáns popművészre. Hockney ekkor már sikeres és elismert művész volt, már megfestette egyik főművét, az *Egy művész portréja – Medence két figurával* című képét (amely 2018-ban több mint kilencven millió dollárért kelt el, felállítva az élő művész legdrágábban eladott alkotásának rekordját). Kész volt az *Ellenfény francia stílusban* című remekműve is, amely ma a Ludwig Múzeum gyűjteményében található, és jelenleg az *Időgép* kiállításon látható.<sup>3</sup>

A magyar tévések vajon tudták, hogy korunk egyik legnagyobb festőművészeivel ülnek egy asztalnál? Kende visszaemlékezése szerint a fotó a forgatási

helyszíneresés közben véletlenszerűen készült. A filmforgatás kétszázhatvan helyszíne közül ma már nem könnyű mindenre visszaemlékeznie. „Néhány nap alatt átrohantunk Olaszországon és Franciaországon, az említett művész nyilván bemutatkozott, de akkor nem tudtam, ki ő.” – írta érdeklődésemre.

Hockney (már ha ő az) egy fényképezőgépet tart az ölében, és úgy tűnik, mintha éppen beállítaná a gépet, hogy lefotózza az őket megörökítő operatőrt. A gép márkája sajnos nem állapítható meg, pedig ha tudnánk, hogy milyen gépet tart a kezében, az segíthetne a személyazonosításban. Ha egy Pentax lenne, amelynek használatára a művész a Polaroid-korszaka után ekortájt tért át, az erősíthetné a feltételezést, hogy ő látható a képen. Kikértem a hispan.hu vintage gépeket jól ismerő bloggerének véleményét is, szerinte a gép magas homloka és a logó pozíciója miatt nem valószínű, hogy ez egy Pentax lenne.

Tegyük fel, hogy mégis Hockney látható a képen. De hogyan kerülhetett a neves brit művész a magyar tévések asztalához?



Nadar portréja Liszt Ferencről, 1886,  
forrás: Wikimedia Commons

Hockney ma nyolcvanhat éves, továbbra is aktívan fest és masszívan dohányzik. Az alapítványán keresztül lehet vele kapcsolatba lépni, amely azonban sem megerősíteni, sem cáfolni nem kívánta, hogy a művész látható a képen.<sup>4</sup> Marad hát a találgatás. Lehet, hogy az épp Rómában tartózkodó művész az angol koprodukciós partnertől hallhatott a készülő Liszt-filmről, s futott össze a magyar stábbal? Ugyanis a klasszikus zene nagyon érdekelte, operákhoz és balettekhez is készített díszleteket. 1981-ben például a New York-i Metropolitan Opera Sztravinszkij-bemutatójához tervezett színpadképet. Liszt munkásságát is nagyra értékelte. 1972-ben egy BBC-műsorban megkérdezték Hockney-tól, hogy melyik kedvenc lemezét vinné magával egy lakatlan szigetre, és ő Beethoven V. szimfóniájának Liszt-átiratát nevezte meg Glenn Gould előadásában. Lisztben és Hockney-ban van egy közös vonás: mindkettőn színesztéziások, ami olyan multiszenzorális érzékelést takar, amelynek alanya a zenét színekben és formákban is látja. Hockneynek semmiféle zenei képzettsége nincs,



A Pantheon nyitott kupolája, forrás: Wikimedia Commons

nem tud kottát olvasni, de ez nem jelentett gondot számára, hiszen a zenét hallgatva felismerte a hangok színeit, s ezt a képességét színpadképeiben kiválóan tudta kamatoztatni. A sors fintora, hogy egy halláskárosodás következtében épp a zenéhez szorosan kapcsolódó alkotói korszaka alatt fokozatosan megsüketült. Lehet, hogy már ekkor is kicsit nagyot hallott, és ezért tűnik olyan visszahúzódónak a képen? A magyar filmesek Rómában több helyen is forgattak, mivel a város Liszt Ferenc életében kitüntetett helyet foglalt el, Pest, Párizs és Weimar mellett itt időzött a legtöbbit, 1861 és 1886 között legalább öt helyen lakott a városban. Az örök város első pillanattól kezdve elbűvölte. 1863-ban így írt erről: „Különösen kötődöm Rómához, ahol remélem, egykor végleg megpihenek, és Szent Bernát nyomán ismételhetem: Ibi aër purior, coelum apertius, familiaror Deus! (Itt a levegő tisztább, az ég nyitottabb, az Isten közelebb van.)”<sup>5</sup> Mintha az idézet egyenesen a Pantheonról szólna, amelynek kupolája felül kilencméteres átmérőjű körben nyitott. Ezen keresztül kap az épület fényt, de csapadékot is. Egy körtemplom, melyben középen, kör alakban havazik. Szép, panteisztikus gondolat az ismeretlen ókori tervezőtől. Az utókor szerencsére megőrizte ezt az európai szemmel szokatlan építészeti megoldást. Végül is merre legyen egy keresztény templom nyitott, ha nem az ég felé? Persze nemcsak a város jelentett élményt Lisztnek, hanem a városnak is Liszt. A reverendás, hosszú hajú maestro, akinek korabeli népszerűsége csak a későbbi popsztárokéhoz hasonlítható, „a város egyik idegenforgalmi látványossága lett, némelykor bizonyára úgy érezte magát, mint egy szobor, melyet megbámulnak az emberek, amint a Forumról a Colosseum felé tartanak” – írta Liszt-életrajzában Alan Walker.<sup>6</sup> Szinetár Miklós szerint Lisztnek „tüneményes tulajdonsága volt az a jó értelemben vett teatralitás is, ami végigkísérte életét”,<sup>7</sup> s ezt igyekeztek

„Az ablakaink a Pantheonra nyíltak. A tetején állandóan munkások mászkáltak, javították a tetőt. Odabent összesen kétszer jártam. Egyszer Nemeskürty István kísért el. Végighurcolt egész Rómán, mindent ismert, minden követ, minden romot, minden műemléket. (...) A Pantheon terén, a Piazza della Rotondán sok üzlet van. Két vendéglő, két kávéház is. Ha kinézek az ablakon, az egyik *Café* jobbra, a másik balra esik. Ideköltözésünkkel még csak három-négy asztalt tettek ki a portálok elé, ma már mindkét oldalon negyven-negyven van. Ha egyéb dolgom nincs, állok az ablakban, nézem a nyüzsgést. Néha előveszem a kukkert. Megnézek egy-egy turista csoportot, vagy megfigyelek néhány törzsvendéget. Már ismerem őket. Az öreg újságíró, az ifjú fasisztát, egy-két kurvát és a fiatal papot, aki minden nap pontban tizenkettőkor jelenik meg. Pontosabb, mint a város közterein az órák. Kávézni a tőlem balra esőben szoktunk. Ide jönnek a barátaim is, ha diskurálni akarunk. Hernádi Gyula is odatelepszik, ha Rómában van. Német újságokkal rakja körül magát. »Tájékozódik.« Megszállni is itt szokott a környéken, valamelyik kis hotelban. Nálunk nem aludhat, a lakás túl kicsi. És, megvallva az igazat, Gio barátnőmet idegesítik a magyarok. Nem érti a nyelvünket. »Holdlakók vagytok – szokta mondani –, valami titkos szervezet tagjai, akik kitaláltak maguknak egy megfejthetetlen idiómát.«”

(Jancsó Miklós: ...Roma non è una città... *Európai Utas*, 1993/1. 55. o.)



1967-es képeslap a Pantheonnal

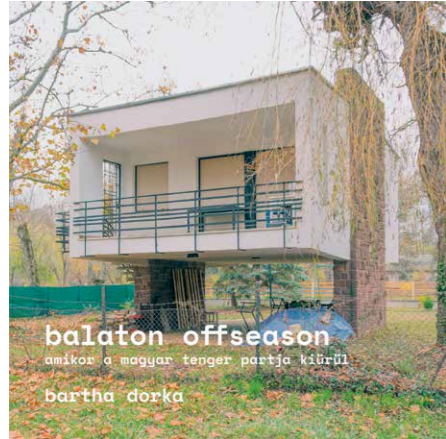
visszaadni a romantikus hangvételi filmben. Amelyben ugyan nincs ilyen jelenet, de szinte látjuk, amint az idős mestert alakító Darvas Iván széles karimájú fekete kalapban, sétabottal a kezében áthalad a Pantheon előtti téren, egy pillanatra megáll, felnéz az ég felé, arra gondolva, hogy kedvenc római temploma – benne Raffaello sírjával – nemcsak az Isten, hanem a művész örök szentélye is. A római fényképnek van még egy kultúrtörténeti rétege. A háttérben látható

házban lakott az 1970-es években közel egy évtizedig Jancsó Miklós, amikor együtt élt Giovanna Gagliardo forgatókönyvíróval. Jancsó szeretett itt lakni, de nem a Pantheon miatt. Sokkal inkább a tér mediterrán kavalkádjára, az emberi karakterek érdekelték, amikor a magasból lenézett a térre. Ha Rómában járunk, és leülünk egy kávé meginni a téren, nézzünk körül, és jusson eszünkbe ez a Fortepan-kép. Amin egyébként nem David Hockney szerepel. Akit annak hittek, nem más,

mint számos magyar játékfilm, köztük a Liszt-film tavaly elhunyt díszlettervezője, Duba László.<sup>8</sup> Pedig milyen jól hangzott: David Hockney magyar tévésekkel 1981-ben Velencében... Tanulság: Ne dőljünk be az internetnek! Ha egy közösségi közreműködésű online archívumban találunk valamit, azt érdemes több forrásból is ellenőrizni.<sup>9</sup> Ez lehet, hogy ma már kissé ódivatú, de ajánlott. Egy fénykép nemcsak a tér és az idő, hanem az igazság törékeny és vékony szelete is.

| 1 Susan Sontag: Plátón barlangjában. In: *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 30. o. | 2 Szirtes János (1948–2003) rendezőasszisztens, később adásrendező a Magyar Televíziónál. Néhány filmben is szerepelt. | 3 A festmény az aacheni Irene és Peter Ludwig Stiftung 1989-es műtárgy-adományozásakor került Budapestre. A képet Peter Ludwig a művész műterméből vásárolta valószínűleg 1977-ben. A mű 1977 és 1983 között letétben volt a párizsi Pompidou Központ gyűjteményében. Értéke ma pár milliárd forintot tehet. | 4 Az alapítvány honlapja, a [www.thedavidhockneyfoundation.org](http://www.thedavidhockneyfoundation.org) kronologikusan dokumentálja a művész életútját, és itt nincs nyoma annak, hogy 1981-ben Rómában járt volna. | 5 Idézi Végh Dániel: Liszt Rómában. <https://fidelio.hu/plusz/liszt-romaban-79141.html> | 6 Alan Walker: *Liszt Ferenc III. – Az utolsó évek 1861–1886*. Budapest, Editio Musica Bp. Zeneműkiadó Kft., 2006, 168. o. | 7 László Ilona: Megtaláltam végre népemem. Liszt Ferencet hallgat a világ. *Képes* 7, 1986/2. 29. o. | 8 Köszönöm Müller Györgynek, a Liszt-film gyártásvezetőjének, hogy segített Duba László (1928–2022) beazonosításában. | 9 Esetünkben a hibás adatok egy pégis nicknevű veterán Fortepan-aktivistától származnak az Index.hu FortePan megfigyeltések topicjáról, amit aztán a Fortepan szerkesztői 2021-ben ellenőrzés nélkül átvettek.



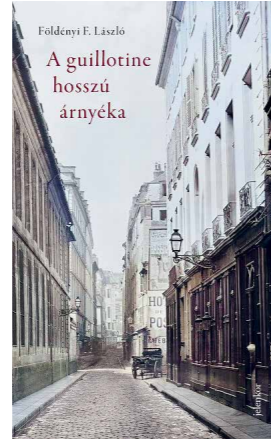


## Csepelen a Balaton körül

Bartha Dorka: *Balaton Offseason – Amikor a magyar tenger partja kiürül*. Kedves László Könyvműhelye, Budapest, 2023, 128 oldal, 6980 Ft

A Balaton tehetségtelen víz, a Badacsony formátlan, koporsószerű nagy dög, ami kellemetlenül pöffszkedik, és „behemód” nagy tömegével aránytalankodik a zalai part egyébként kellemes vonulatú összhangján – mondta a tájról Szinyei, Molnár C. Pál 1944-es visszaemlékezése szerint. Míg Szinyeinél a kiábrándultság heve személyesíti meg a tavat, ma a kollektív elfogultságunk. Bartha Dorka a kötet bevezetőjében azt írja, esetenként már csak a nosztalgia-ánkban élő illúziót dédelgetjük a Balatonról, ezért kezdett virtuális leletmentésbe. 2020 tavaszán, a járvány miatti lezárások alatt költözött először hosszabb időre a Balatonhoz, azóta biciklivel járja és fotózza a déli part épített környezetét. A képeket a @balatonoffseason Instagram-oldalon osztja meg, huszonnégyezer követővel (hogy a médiummal járó számmustra se maradjon el). A sorozat többek között azért „szezonon kívüli”, mert nyaranta az ott töltött szabadság ikonikus, évről-évre ismétlődő momentumai elfedik, hogy a balaton nyaralók gondos tervezésének és kivitelezésének minden apró részletén látszik a hely szeretete, a kötődés az ottani emlékekhez. Erről szól a házak nevesítése is – Ilus, Marika, Rozmaring, Nagybobbaképzeltelak-lak, Megkoppaltal-lak, Vár-lak, Cara mihi sedes (kedves nekem ez a hely). Egy Instagram-profil könyvvé szerkesztése kihívás, és nem is feltétlenül indokolt. Bár szerintem az eredeti formátum vizualitása jobban működik, a történeti adalékokat személyes benyomásokkal vegyítő szövegek miatt megéri az analóg verziót is kézbe venni.

(Kergyó Zsófia)



## Csak kapkodjuk a fejünket

Földényi F. László: *A guillotine hosszú árnyéka*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2023, 344 oldal, 5299 Ft

Egy kedves, korai Ingres-rajz indította el azt a gondolat- és tényanyagfolyamot, amely levágott fejeket, majd egész városrészeket magával sodorva érkezik el hozzánk. Úgy is, mint egyszerű, szórakozni és tudni vágyó olvasókhhoz, úgy is, mint a felvilágosodásként ünnepezt eszmerendszer összeomlásának tanúhoz, illetve elszennvedőihez. Volt már hatalmas áramszünet a felvilágosodás máig zajló történetében. A magyar irodalomban Zoltán Gábor *Orgiája* merte felidézni a „saját” terror összes gyomorforgató és elborzasztó részletét. Az nagyon közel volt hozzánk, időben is, térben is, idegileg is. Párizs messzebb van, a guillotine-korszaknak már nincsenek túlélői, de még így is meglepő az a nyugalom, amivel a szerző végigmegy a vágások és a vágás gesztusával rokonítható destrukciók ottani történetén. Csak kapkodjuk a fejünket, mik történtek „a fény városában”, kezdve azzal, hogy egy megdorgált festőnővendéklány (!), az Ingres-rajz modellje azzal fenyegeti nevelőanyját, hogy guillotine alá küldi, aztán festők hullákat vagy épp levágott fejeket hurcolnak a műtermükbe, és ott napokig tanulmányozzák őket, vagy hogy egész utcák, városrészek tűnnek el az új boulevard-ok kedvéért.

Magamagától íródott ez a könyv – írja a bevezetőben Földényi F. László. Ő látszólag szenvtelenül figyeli, mit művel a teremtménye, milyen tudomány- és művészettörténeti ismereteket rendez modernitáselözményekké, mi pedig sokkolódva, ugyanakkor a legnagyobb élvezettel merülünk el a morbid részletekben. És mert mindez olyan szórakoztató, nagyon mélyről kell előmászni a gondolatnak: mi van, ha embertársaink agyát megint átmossa valami? És mi van, ha mi magunk is droiddá válunk? Azt észrevesszük majd? (Topor Tünde)



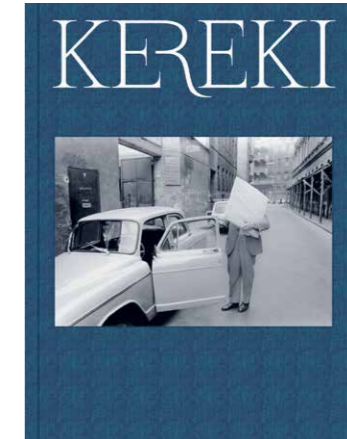
## Fiatalságom alakjait látom

Kovalovszky Márta: *Mit látsz, Laca?* Corvina Kiadó, Budapest, 2023, 176 oldal, 3490 Ft

A szakmai szövegekre jellemző távolságtartással egyes szám harmadik személyt használ a szerző, muzeológus barátnőnként emlegetve magát. De ezzel a megkettőződéssel rögtön be is von minket, olvasókat a körébe, és innentől kezdve együtt figyeljük, mik történnek azzal a másikkal. Aki furcsa foglalkozást választott (művészettörténész lett), aki egyre otthonosabban érzi magát a kisvárosban, és aki az egyébként ekkoriban – 1962-től kb. 2000-ig – cseppet sem otthonos múzeumi közegbe is családiasságot lop a dolgozó nő-, feleség- és anyaszerep összehangolásának korai példájaként. Arról csak nagyon keveset tudunk meg, hogy ez az összehangolás járt-e lemondással, okozott-e bármikor konfliktust, de abban biztosak lehetünk, hogy tudatos volt és szabadon választott. Hiszen mi másért került volna a könyv borítójára egy olyan kép, amin a főhősnő épp felmos a férjével közösen vezetett múzeumban? Miközben bent, a lapokon épp azon ámuldozunk, hogyan tudhat valaki így írni? Hogyan tudja a kisvárosi életet megörökítő legjobb magyar irodalmi hagyományt feléleszteni, miközben olyan természetességgel vonultatja fel a kortárs magyar képzőművészet általa szeretett alakjait, és helyezi el őket a magyar művészet történetében, mintha soha nem olvasott volna tudományos vagy tudományoskodó szakszöveget, rossz memoárt?

Utazások, kiállítások, mindenféle művek, és a mindennapi élet elemei állnak össze a régi nagy olvasások emlékeit felidéző eleggyé, és még azt is megtudjuk, hogy Székesfehérvár szigetekre épült.

(Topor Tünde)



## Almássy téri Canova-szobor

Szilágyi Róza Tekla (szerk.): *Kereki Sándor – A hetvenes évek egy srác szemével*. Kollektív Fotográfia, Budapest, 2023, 252 oldal, 12900 Ft

A Szinyei és a Kmety sarkán eső elől összefutó emberek az egyébként üres utcán. Hivatásos sportolóknak ható HÉV-hez sprintelők. A futam állására tizenegyféléképp grimaszoló, kupacnyi kabátos férfi a lovilelátón. Fejek sűrűn, hajuk az izzadás eltérő fokán, az arcok mintha nem is koncerten lennének jelen. A Fővám téri Vásárcsarnok emeletén könyöklő, kába fröccsöző. Szigorú tekintetű látogató szokatlanul közlő vizsgál egy hosszú-keskeny Vasarely-szobrot a '69-es műcsarnokbeli tárlaton, mintha mérőszalaghoz hajolna – rendkívül magas, és a műtárgy még nyújt is rajta. Nyitva az autó, az ajtó vonalában megindul(na) egy dalmata, de fehér kalapos gazdája utánahajol, hogy nyakörvénel fogva visszatartsa. Kalapos-bőrkabátos alak egyik lábával picit babakocsin támaszkodik, megemelt térdének döntve kisbát tart, mögötte, az utca túloldalán neonfelirat: *Marika*. Városi parkban napozó család; a nők keresztbe tett karokkal, a gyermekien kerek kislány lába apja atlétás vállán. Egy másik padon két idős pár, az egyik asszony keze férje tarkóján, nem egymásra néznek. Néni és bácsi az Almássy téren, előbbi drámai tartással napozik, utóbbi ölében két seprű. Nem is olyanok, mégis Canova *Ámor és Psziché*jére emlékeztet, ahogy összehajolnak.

Leírások a tizen-huszonéves Kereki Sándor szülei konyhájában előhívott fotóiról a hetvenes évekből, a 7. és a 8. kerületből, amit jó megnézni a Capában az Eidolon Centre for Everyday Photography által rendezett kiállításon, de aztán úgysem lehet kibírni, haza kell vinni az albumot, újra és újra végiglapozni, otthoni kényelmes lassúsággal.

(Kergyó Zsófia)

# Utcáról lakásba!

1997 júliusa és 1998 februárja között a Big Hope (Erhardt Miklós és Dominic Hislop) negyven eldobható fényképezőgépet osztott szét Budapesten élő hajléktalanok között, hogy fényképeket készítsenek a mindennapjaikról, majd az elkészült képekről interjút rögzítettek velük. A résztvevők munkáját támogatóinknak köszönhetően honorálni tudták. Online ajánlónkban megosztjuk a projekt linkjét, ahol valamennyi szerző fotója és kommentárja olvasható, valamint az Utcáról Lakásba! Egyesület munkájának támogatására biztatunk mindenkit.

Utcáról Lakásba! Egyesület  
Magnet Bank: 16200151-18523939



„Városliget, játszótér. Ez egy hirtelen, egy éjszakára felhúzott építmény, és pont sikerült elcsípni. Szerintem a köztisztaságiak másnapra eltakarították.” (Budai Ferenc)

Big Hope (Dominic Hislop – Erhardt Miklós): *Saját szemmel - Budapesti hajléktalan emberek fényképei, 1997–98.*



**4000+** művészkönyv, fotókönyv, fanzine,  
művészetelméleti kiadvány, katalógus,  
monográfia  
**10+** kiállítás évente  
**30+** könyvbemutató, tárlatvezetés,  
vetítés, workshop

1084 Budapest, Víg utca 2. [www.isbnbooks.hu](http://www.isbnbooks.hu)



SCAN ME



Soós Tamás (1955): *Substances*, 1982/1983, papírmásé, akril, karton, 260 x 200 cm, részlet, fotó: Einspach Brúnó

1054 Budapest, Hold utca 12.,  
a Batthyány-örökmécsesnél  
Nyitvatartás: keddtől péntekig 14-18 óráig  
Bejelentkezéssel: [info@einpach.com](mailto:info@einpach.com)

[einpach.com](http://einpach.com)

**EINSPACH**  
**FINE ART & PHOTOGRAPHY**