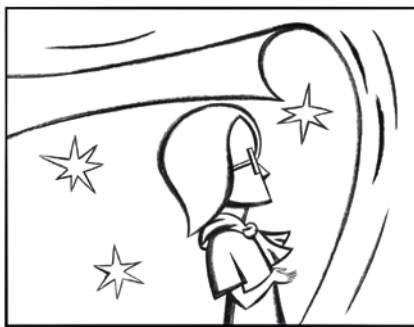
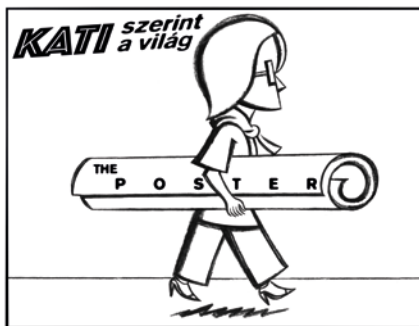




Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pecs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pecs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pecs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,

Bakos Katalin

70

Impresszum

Szeretettel ajánljuk Bakos Katalin születésnapjára

Koncepció Földi Eszter, Hessky Orsolya

Szerkesztők

Földi Eszter, Hessky Orsolya, Radványi Orsolya

Olvasószerkesztő Radványi Orsolya

Szerzők

András Edit, Bárdi Sára, Botár Olivér, Csizmadia Krisztina, Drienyovszki Zsófia, Ferkai András, Földi Eszter, Hessky Orsolya, Katona Anikó, Kopócsy Anna, Prékopa Ágnes, Róka Enikő, Sárosdy Judit, Szeredi Merse Pál, Szőnyeg-Szegvári Eszter, Szücs György, Tokai Gábor, Turai Hedvig, Vargyas Júlia, Zwickl András, Zsákovics Ferenc

Grafikai tervezés és könyvterv Zámbó Gergő

Tördelés Horváth Zoltán, Luu Lan Liliána

Nyomdai munkálatok EPC Nyomda, Budaörs

A kiadványt Boskovitz Oszkár Pannon Next és Pannon Next Sans betűivel szedtük.

A borító és a címl oldalak az ITC Edwardian Script™ betűvel készültek.

A borítót Papp Gábor 1970-es Budapesti Nemzetközi Vásárra készült plakátja inspirálta.

Az 1. oldalon Rácmolnár Sándor munkája látható.

Támogatók

Köszönjük a The Salgo Trust for Education, New York, Várkonyi Ádám, a BAV ART Aukciósház és a Nemes Galéria nagylelkű támogatását.

A kiadvány az MTA HUN-REN BTK (Magyar Kutatási Hálózat Bölcsészettudományi Kutatóközpont) könyvkiadási pályázatának támogatásával készült. Külön köszönet Tóth Franciskának.

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

N
NEMES
GALERIA

BAVART
antik & modern

© Szerzők, 2024

ISBN 978-963-416-444-9

Sartalom

- 9 Földi Eszter – Hessky Orsolya** Egy születésnap ajándék elé
- 15 Hessky Orsolya – Katona Anikó** Bakos Katalin válogatott bibliográfiája
- 19** Tabula gratulatoria
- 20 Botár Olivér** Bakos Katalin köszöntése
- 24 András Edit – Sárosdy Judit** Moszkva–Havanna tengely, 1975, avagy ösztöndíjas élet a világ két végén, két szocialista fővárosban
- 44 Prékopa Ágnes** „Beteg kagyló gyöngye.” Aubrey Beardsley műveinek 1907-es kiállítása az Iparművészeti Múzeumban
- 52 Kopócsy Anna** Háborúban hallgatnak a múzsák? Néhány gondolat a nők művészeti szerepvállalásáról az első világháború idején
- 64 Szeredi Merse Pál** Bortnyik Sándor két berlini kiállítása
- 78 Ferkai András** Ablak, ház, reklám
- 90 Tokai Gábor** Medgyes László színházi tevékenysége 1921–1925 között
- 100 Vargyas Júlia** „Biztatni és buzdítani.” A Szinyei Merse Pál Társaság grafikai díja 1921–1948
- 116 Zsákovics Ferenc** „Kacéran berendezett kis terem.” A Magyar Rézkarcnyomó Műhely – grafikák és kiadványok, valamint visszaemlékezések, dokumentumok és sajtóhírek tükrében (1921–1930)
- 140 Drienyovszki Zsófia** Fiora Margit. Izgalmas adalékok egy elfeledett életműhöz
- 152 Csizmadia Krisztina** Zilzer Gyula párizsi évei
- 172 Katona Anikó** OMZSA és OMIKE. Art deco és modernista grafika a zsidó önségítő szervezetek munkájában a vészkorszak előestéjén
- 188 Bárdi Sára** Plakátok a magyar kormányzati propagandában (1938–1942)
- 202 Szőnyeg-Szegvári Eszter** Ezer embléma országa
- 226 Szücs György** A rendszerváltás jelei kettős időtükrökben
- 248 Turai Hedvig** Váratlan találkozások? Holokauszt és képregény
- 262 Róka Enikő** Lábjegyzetek a *Széljegyzetek*hez
- 278** A kötetben megjelent illusztrációk jegyzéke

Bakos Katalin

Földi Eszter – Hessky Orsolya

Egy születésnap ajándék elé

Noha Bakos Katinak nem volt sehol vezetése alá tartozó osztálya – sem tanintézményben, sem múzeumban –, s így közvetlen tanítványai névsora sem állítható össze, mégis többen mondhatják el, hogy egész pályájukat meghatározó módon tanultak tőle, elsősorban muzeológusi látásmódot, azt, hogy miként lehet viszonylag elhanyagolt, csak időnként fel-felkapott műtárgyanyagot mégis egyenrangúként, illetve teljesen új, más nézőpontokból vizsgálni. E kötet szerzői közül többeknek fiatalkori élménye a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályának plakátgyűjteményében tett egyetemi látogatás, amelynek során Kati a plakátokról – és általában a műtárgyakról – a szigorúan vett művészettörténeti, stílustörténeti módszerek kereteiből kilépve beszélt, a hallgatók számára revelatív módon kitérve a muzeológiai munka lehetőségeit.

A Katival való közvetlen munkatársi együttműködésen kívül azonban szerteágazó tevékenységének és érdeklődésének köszönhetően számos más intézmény, szakterület, sőt alkotótevékenység képviselői is olyan emlékezetes módon kerültek kapcsolatba vele, amely megtermékenyítőleg hatott. E jelentőségteljes szavaknak annál is inkább létjogosultsága van, mivel Bakos Kati munkássága eleve nem látványosan felkarolt szakmáknak soha nem az előterében zajlott, inkább búvópatakként volt jelen, s akiknek szüksége volt rá, tudták, hogy mindig számíthatnak tudományos támogatására. Ismét csak a kötet szerzőire hivatkozunk: egy részük pályájuk elejétől munkatársként dolgozott Katival, mellettük fiatalkori barátok, más szakterületek képviselői és legnagyobb részt fiatalok írásai szerepelnek a köszöntők között, akik még ma is örömmel vehetik Bakos Kati alaposan megfontolt, minden irányból mérlegelt, de szakmai megalkuvást nem ismerő tanácsait.

Pályája elején nem dőlt el egyből, hogy grafikával, alkalmazott grafikával és plakáttal fog foglalkozni. Szakdolgozatát az orosz avantgárd magyar kapcsolatainak témaköréből írta, ez kijelölte érdeklődésének egyik irányát. Az egyetem után azonban ehhez képest teljesen új területre, a Múcsarnokba került. 1976–1986 között művészettörténészként kortárs kiállítások szervezése volt a feladata. 1979–1983 között a Fiatal Művészek Stúdiójának éves kiállításait is ő rendezte vidéki, majd budapesti helyszíneken. A sok és különböző tárlat létrehozása során ismerkedett meg számos művésszel, találkozott sokféle művészi és művészettörténeti nézőponttal, de a gyakorlatról is sokat tanult. Ekkor alakította ki például a nézők gondolkodásra ösztökélését és egyben szórakoztatását célzó, sokszor merész, szokatlan kiállításrendezési elveit. Publikációs tevékenysége is ebben az időszakban bontakozott ki, hiszen a számos, nevéhez fűződő kiállítás katalógusában, illetve a szaksajtóban is rendszeresen jelentek meg hosszabb-rövidebb írásai, kritikái. (Ezek hiánytalan összegyűjtése még a jövő kutatóinak feladata.)



1. Bakos Katalin a *Párbeszéd fekete-fehérben* című kiállítás megnyitóján, Magyar Nemzeti Galéria, 2009



2. Bakos Katalin,
Csizmadia Krisztina
és Katona Anikó
Hódmezővásárhelyen,
2015

1986-ban a Múcsarnok emlékezetes *100+1 éves a magyar plakát* című kiállítása terelte új irányba pályáját. A nagyszabású, hatalmas anyagot felvonultató kiállítás rendezőjeként a katalógusban Kati a két világháború közötti időszak plakátművészetét dolgozta fel, s ez hosszú időre meghatározta szorosan vett kutatási területét is. Még ugyanebben az évben, 1986-ban a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán folytatta munkáját; az osztály akkori vezetője, Bajkay Éva hívására a plakátgyűjtemény gondozójaként került át a gyűjteménybe, ahol aztán nyugdíjba vonulásáig, 2016-ig főmuzeológusként dolgozott. A múzeumi munka lett igazi szenvedélye, érdeklődésének középpontjában a plakátokkal, de mindig tágabban, a grafika és a rajzművészet szélesebb kontextusában értelmezve azokat. A gyűjtemény megismerése után nagy erővel látott neki a szerzeményezésnek, munkájának köszönhetően a Grafikai Osztály legdinamikusabban gyarapodó

része – természetesen a lehetőségek figyelembevételével – ez a gyűjteményi egység lett. A naponta megjelenő plakátanyag megszerzése mellett felvette a kapcsolatot idős mesterekkel vagy elhunyt mesterek családtagjaival, hagyatékokat, jelentős műveket szerzett meg így, de gondot fordított a korszakok általános vizuális kultúráját demonstráló művek, műcsoportok beemelésére is, és a gyűjteményezést az alkalmazott grafika egyéb területeire – reklám-, arculat-, címlaptervek, könyvművészet – is kiterjesztette. A rá jellemző alapossggal szinte fejest ugrott a plakátművészet történetébe, és az 1890-es évek végétől a magyar plakát eddigi utolsó nagy felívelő korszakáig, azaz az 1980–90-es évek alternatív, illetve rendszerváltó plakátjaiig szinte mindennel foglalkozott. Nem csak a nagy művészegyeniségek, mint Faragó Géza, Bortnyik Sándor, Konecsni György, Káldor László vagy Macskássy Gyula kerültek sorra, de az egyes korszakok is, mint a két világháború közötti évtizedek, az 1960-as évek vagy a rendszerváltás körüli időszak. De az igazi trükk – és ezt mindannyian igyekeztünk eltanulni tőle – az a komplex szemlélet, amellyel a plakátművészetre, és végső soron a grafika műfajára tekint. Kati értelmezése szerint a plakát egyszerre műalkotás, melynek alkotója van; litográfia technikai jellemzőkkel; hirdetési médium gazdaságtörténeti, reklámtörténeti vonatkozásokkal; illetve nyomdai termék, amelynek létét törvények és szabályozások határozzák meg. De a plakát még ennél is több. Korszakok, az életmód legváltozatosabb jelenségei tűnnek fel: kereskedelmi termékek, kiállítások, mulatók, filmek, ünnepek, idegenforgalom és egészségügy, technika és tradíció, az élet minden egyes szegmense megfigyelhető, vizsgálható rajtuk keresztül. Rengeteg rész kutatás után Kati 2007-ben nagy monográfiában összegezte ismereteit a magyar

plakát történetéről, jellemző tendenciáiról, irányultságáról *10×10 év az utcán* című könyvében. Ilyen teljes, a magyar plakát történetét bemutató szakkönyv korábban nem jelent meg Magyarországon.

A plakát mellett Kati szakterülete a 20. század első felének magyar grafikája, amellyel kapcsolatban számos publikációja született. 2004-ben a stuttgarti galériával (Staatsgalerie) és annak vezetőjével, Ulrike Gausszal együttműködésben hozták létre a *Modernizmusok* című kiállítást, amelyben a Galéria és a Szépművészeti Múzeum munkatársaival együtt, két helyszínen (Budapest, Stuttgart) lényegében e tárgyban folytatott kutatásait összegezte a kiváló magyar anyag látványos nemzetközi kontextusba helyezésével. Úttörő jelentőségű, nemzetközi kooperációban készült kiállítás volt ez a Magyar Nemzeti Galériában, de a grafikátörténet területén is meghatározó jelentőségűnek tekinthető: a Kati által koncipiált katalógus azóta is a korszakra vonatkozó, magyar nyelvű alapvető szakirodalom. De nem csak a nyugati irányú kontextus érdekelte, általánosságban véve művészközösségeket és párhuzamokat is bevont kutatásaiba, amelyek újabb és újabb szempontokkal bővítették látószögét. Ennek eredményeképpen született meg 2009-ben a varsói Nemzeti Galériával közösen rendezett lengyel–magyar grafikai kiállítás, amely a modernizmus és tradíció közép-európai jelenségei között vont párhuzamot. A *Párbeszéd fekete–fehérben* című, szintén két helyszínen bemutatott anyag a Galéria harmadik emeleti, korábban időnként grafikai kabinetornak nevezett kiállítóterében a szerény installáció ellenére, pusztán a művek párhuzamainak felfedezésével az elmúlt évtizedek egyik leglátványosabb, legérdekesebb kiállításaként maradt meg látogatóinak emlékezetében.

Egy-két évvel későbbre tehető Kati egyik legérdekesebb kezdeményezése, amely bátor, kísérletező kurátori szemlélete mellett tudományos tartásának emlékeinkben maradandó tanúja: a Magyar Nemzeti Galéria 2010 után kialakult, átmeneti időszakában megrendezett *Királyok, szentek, hősök* című, új szempontokat, kutatásokat nem hasznosító kiállítását



3. Bakos Katalin,
múzeumlátogatás
Debrecenben, 2012



5. Bakos Katalin a Deák Gyűjteményben, Székesfehérvár, 2017

egészítette ki saját „széljegyzeteivel”. Az intézményen belül számos kollégát megnyert ötletének, így a kiállítás nyitva tartása alatt hétről-hétre amolyan pop-up extra kamarakiállításokat helyezett el a kiállítótérben látható *mainstream* festmények mellett, amelyek az eredeti állítások árnyalására a kurátorok és a nézők számára folyamatos kritikai reflexiót kínáltak. Ilyen jellegű kísérleti kiállítási technikával azóta sem találkozhattunk magyar közgyűjteményben. Ha korábban nem is, ekkor már minden bizonnyal általános ismertségre és elismertségre tett szert szakmai körökben, s megjegyzéseit, véleményét már nem lehetett figyelmen kívül hagyni.

Ezzel párhuzamosan szakmai szervezetekben, zsűrikben egyre többet szerepelt, ami eddig kialakult

szakmai pozícióját erősítette, illetve már meglévő, kortárs művészekkel fennálló kapcsolatait mélyítette. Tagja és motorja volt a tervezőgrafikusok első kezdeményezéseinek, amelyek révén az alkotók elkezdtek megismerni az általuk művelt terület még mindig elfeledettnek tűnő múltját: ennek fórumai voltak a *Plakát Parnasszus* kiállításai a kilencvenes években. Részt vett a szakmai szervezetek munkájában (Magyar Plakátért Alapítvány, Magyar Plakát Társaság); sok fontos kortárs tervezőgrafikus életművével foglalkozott egyedüli kutatóként ezen a területen, publikált róluk és begyűjtötte műveiket. A grafikusok kiállításain, biennáléin, pályázatain gyakran jelent meg szakértőként, megnyitó személyként vagy zsűritagként, s ezt a tevékenységét a mai napig folytatja.

2014-ben Zwickl Andrással közösen rendezett grandiózus bemutatót Derkovits Gyulának. A baloldali mester életművét a két kurátor ismét csak új szempontok szerint, nemzetközi kontextusban értelmezte. A nagyszabású kiállítást olyan hívószavak strukturálták, amelyek ma már szinte természetesnek hatnak e korszak vizsgálatában, így például a szociofotó kérdése kiállított művekben merült fel. Ugyanebben az évben részt vett az Iparművészeti Múzeumban megvalósult *Merészebb, mint a festészet* című, a két világháború közötti modernista plakátot bemutató tárlat rendezésében; a kiállítás alap gondolata a korábban Valenciában általa rendezett modern plakátkiállításban gyökerezett, ez bővült a múzeum profiljának megfelelően a korszak tárgykultúrájának bemutatásával.

Mindezekon kívül foglalkozott könyvművészettel, reklámtörténettel, a grafikai iskolák, műhelyek történetével, és persze Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkásságával, amelyet már 2000-ben, doktori disszertációjában feldolgozott. Bortnyik munkássága három évtizede egyik fő kutatási témája, amelyre korszakának és érdeklődésének számos témájával rákapcsolódhatott. A disszertáció jelentősen kibővítve 2018-ban a L'Harmattan kiadónál jelent meg *Bortnyik Sándor és a Műhely* címmel. Ez a szöveg Kati Bortnyik nemzetközi megismertetésére irányuló törekvésének megfelelően 2022-ben újabb átdolgozás után német nyelven az *Acta Historiae Artium*ban is napvilágot látott.

Bakos Kati kutatói érdemeinek, szakmai eredményeinek ismertetése e keretek között csak nagyon vázlatosan lehetséges. De róla szólva nem elég ezeket sorolni. Kati ugyanis minden értelemben csapatjátékos. A műcsarnoki éveket követően a Grafikai Osztály kisebb közösségében alakult ki munkamódszere, hogy végül legtöbb kiállítása, kutatása mások, jelentős mértékben fiatalok bevonásával, közreműködésével készüljön. Nyitott és kíváncsi, szívesen gondolkodik közösen, megosztja minden tudását (nem gyakori a mi szakmánkban...!). Számos projektet csak beindított, majd átadta a fiatalságnak, vigyázó szemeit rajta tartva a munkán. Említsük meg a legaktuálisabbat: a Magyar Nemzeti Galériában 2022-ben bemutatott art deco plakátkiállítás (*Art deco Budapest*) alapötletét még 2012-ben az Iparművészeti Múzeum *Art Deco és modernizmus*, illetve a *Merészebb, mint a festészet* című kiállításai szolgáltatták, és a kurátor, Katona Anikó munkáját Kati ötletadóként, alkotótársként, majd tanácsadóként mindvégig támogatta.

Kati jelenleg is tele van tervekkel, fáradhatatlanul kutat. Papp Gábor munkásságának feldolgozása éppen az ő sokrétű látásmódját és alaposságát igényli. Emellett másokat maga elé engedve, de mindvégig segítve igyekszik életre hívni a magyar plakát legfontosabb alkotóit feldolgozó kismonográfia-sorozatot, amelyből egyelőre az első két kötet jelent meg.

András Edit, Kati régi barátja azt mondta egyszer: „a tanítvány főhajtása mindig a legértékesebb”. Így tehát hálás tanítványaiként és kollegáiként ezzel a kötettel köszöntjük Bakos Katalint hetvenedik születésnapja alkalmából.

Kötetünk eredetileg 2023-ban, limitált példányszámú magánkiadásban jelent meg. Az eltelt időben lehetőségünk nyílt arra, hogy az MTA HUN-REN BTK pályázatának, valamint a Salgo Trust for Education, a BÁV ART Aukciósház és a Nemes Galéria nagylelkű támogatásának köszönhetően bővített formában újra megjelentessük. Köszönjük az ünnepektől türelmét és támogatóink hozzájárulását.



6. Róka Enikő, Földi Eszter, Zsákovics Ferenc és Bakos Katalin, Miskolc, 2005

Hessky Orsolya–Katona Anikó

Bakos Katalin válogatott bibliográfiája

Moholy-Nagy László 1923-as
Alekszandr Rodcsenkóhoz írt levele.
Ars Hungarica 1977. 2. sz. 327–339.

Goncsarova (A művészet kiskönyvtára).
Corvina, Budapest, 1981

*Pillanatkép: a magyar festők három
nemzedéke.* Kiállításkatalógus, szerk.:
Bakos Katalin. Műcsarnok, Budapest, 1985

1920–1944. In: *100+1 éves a magyar plakát:
A magyar plakátművészet története 1885–1986.*
Kiállításkatalógus, szerk.: Néray Katalin.
Műcsarnok, Budapest, 1986. 64–73.

Bakos Katalin – Simon Magdolna (szerk.):
*Faragó Géza (1877–1928). Plakátok a Váci út,
Teréz krt. és Király utca háromszögéből.*
Kiállításkatalógus, Kecskeméti Galéria,
Kecskemét, 1987

A Bauhaus hatása a magyar plakátművészetre.
Kiállításkatalógus, bevezető: Bakos Katalin.
Fészek Galéria, Budapest, 1988

*Kunst und Revolution: Russische und Sowjetische
Kunst 1910–1932/Art and Revolution: Russian and
Soviet Art 1910–1932.* Katalin Bakos & al. eds.
Museum für angewandte Kunst, Wien, 1988

Életrajzok. In: *A magyar grafika külföldön:
Németország 1919–1933.* Kiállításkatalógus,
szerk.: Bajkay Éva. Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest, 1989

Posters by Pócs – Plakátok. Bevezető: Bakos
Katalin. Novotrade kiadó, Budapest, 1990

A változás jelei: Plakátok 1988–1990.
Kiállításkatalógus, Magyar Nemzeti Galéria,
Budapest, 1990

Design Barath... Baráth Ferenc plakátjairól.
Új művészet, 1992. október, 34–39.

Plakátok '92. Nemzetközi
plakátkiállítás a Pécsi Galériában.
Új művészet, 1993. február, 43–46.

Ár & ás. [Árendás József] *Új művészet*,
1993. április, 54–57.

Kerékgyártó, avagy kollázsmester.
Jiří Kolář prágai kiállításáról.
Új művészet, 1993. augusztus, 25–29.

Az első magyar Gebrauchsgraphiker.
Bortnyik Sándor műhelye és „Műhely”-e.
Új művészet, 1993. november, 9–12.

Mítoszok és tények. A modern cseh
művészet története három kiállítás tükrében.
Új művészet, 1994. május, 48–50.

A durvaság gyöngyszemei. Otto Dix fiatalkori
grafikái. *Új művészet*, 1994. május, 65–66.

A cseh art deco. *Új művészet*,
1994. június, 30–33.

Művészet minden érzéknek.
A két világháború közötti cseh avantgárd.
Új művészet, 1994. július–augusztus, 57–60.

A színházi plakát az előadás folytatása.
Új művészet, 1994. október, 72.

Konecsni, pályatársai és tanítványai.
In: *Plakát Parnasszus I.* Kiállításkatalógus,
szerk.: Kerényi János. Szent Korona Galéria,
Székesfehérvár, 1995

Párhuzamos korszakrajzok.
Kiállítások a 20-as évek művészetéről.
Új művészet, 1995. október, 22–26.

Musen und Kanonen. Ungarische Plakatkunst
der Gegenwart. In: *Musen und Kanonen.*
Kiállításkatalógus, szerk.: Bakos Katalin.
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1995

x=xx (20). A magyar tervezőgrafika 20 éve.
Album. Szerk.: Bakos Katalin. Békéscsaba, 1999

Folyamatosság és törés a plakátművészetben. In: *A fordulat évei, 1947–1949. Politika, képzőművészet, építészet*. 1956-os Intézet, Budapest, 1998. 239–263.

A szolid reklám kora.
Pesti Est különszám, 1998. május

Plakát '14. Egy miskolci kiállítás rekonstrukciója. In: *Modern magyar litográfia 1890–1930*. Kiállításkatalógus, szerk.: Bajkay Éva. Miskolci Galéria, Miskolc, 1998. 83–94.

„Párhuzamos életrajzok.” Káldor László és Gábor Pál, két magyar reklámgrafikus 1933–1963. In: *Szivárvány Áruház és Nagyvilág*. Kiállításkatalógus, szerk.: Bakos Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. 6–71.

Mucha és társai. Szecessziós plakátok a Magyar Képzőművészeti Egyetem gyűjteményéből. Kiállításkatalógus, koncepció: Bakos Katalin, rendező: Bakos Katalin és Földi Eszter. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2001

Jaschik Álmos, a művész és pedagógus. Szerk: Prékopa Ágnes. Noran, Debrecen, 2002

Az Atelier művészeti tervező és műhelyiskola 1931–1948. In: *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*. Szerk.: Köves Szilvia. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003. 77–79.

Grafika a modern magyar művészetben 1900–1930. In: *Modernizmusok 1900–1930*. Modern grafika a stuttgarti Staatsgalerie és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből a budapesti Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének közreműködésével. Kiállítás-katalógus, szerk.: Bakos Katalin, Róka Enikő, Ulrike Gauss. Magyar Nemzeti Galéria, Stuttgarter Staatsgalerie, Budapest–Stuttgart, 2004. 44–71. Katalógus: Fametszet – a lázadás nyelve, 188–193., Kuboexpresszionizmus az 1920-as években – az utópia nyelve, 281–287.

MODERNIZMUSOK – európai grafika 1900–1930. *Artmagazin*, 2004. 4. sz. 25–29.

Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940. In: *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890–1950*. Kiállításkatalógus, szerk.: Róka Enikő. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005. 71–103.

Ellentétek szintézise: Konecsni György plakátművészete 1932–1948. Kiállításkatalógus, szerk.: Bakos Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2005

10×10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990. Corvina, Budapest, 2007

Merészebb, mint a festészet. A konstruktivizmus hatása a magyar plakátművészetben. In: *A modern magyar kereskedelmi plakát 1924–1942*. Kiállításkatalógus, szerk.: Scholz László. MuVim, Valencia, 2009. 19–43.

Bakos Katalin – Anna Manicka: Valami törté-
nik közöttünk. Szubjektív előszó a Párbeszéd fekete-fehérben. Lengyel és magyar grafika 1918–1939 című kiállításhoz. In: *Párbeszéd fekete-fehérben. Lengyel és magyar grafika 1918–1939*. Kiállításkatalógus, szerk.: Bakos Katalin, Anna Manicka. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Varsói Nemzeti Múzeum, Varsó, 2009. 9–25., katalógustételek

A Bauhaus magyar művészeinek munkája a tervezőgrafika területén. In: *A művészettől az életig*. Magyarok a Bauhausban. Kiállítás-katalógus, szerk.: Bajkay Éva. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010. 248–265.

Neue Typografie – neue Werbung. In: *Von Kunst zu Leben. Die Ungarn am Bauhaus*. Ausstellungskatalog, hrsg. von Éva Bajkay. Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Berlin, 2010. 67–70., 248–265.

Modern és merész + kifinomult és elegáns nyomtatványok = art deco a magyar alkalmazott grafikában. In: *Art deco és modernizmus. Lakásművészet Magyarországon 1920–1940*. Kiállításkatalógus, szerk.: Horányi Éva. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 61–75.

Egy kép és a hátoldala. Bortnyik Sándor: Alakok. *Artmagazin*, 2012. 48. sz. 34–41.

Vystava Alexandra Bortnyika (1924)/ Exhibition of Alexander Bortnyik (1924). In: *Kosická moderna/Kosice modernism*. Kiállításkatalógus, szerk.: Lena Lesková, Helena Nemcová. Vychodoslovenská galéria, Kosice, 2013. 214–231.

Plakátok macskafejes emblémával. In: *Macskássy Gyula, animációsfilm-rendező, tervezőgrafikus, a magyar rajzfilmgyártás megteremtője*. Szerk. Macskássy Katalin, Orosz Anna Ida, Orosz Márton. Utisz grafikai stúdió, Budakeszi, 2013. 149–173.

Egy megszólító életmű. In: *Derkovits. A művész és kora*. Kiállításkatalógus, szerk.: Bakos Katalin, Zwick András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 26–47., katalógustételek

Merészebb, mint a festészet. A modern magyar plakát. *Artmagazin*, 2014. 69. sz. 42–49.

Köszönet a plakátokért! Kapcsolódó életművek, építkező gyarapítás a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteményében I. *Artmagazin*, 2015. 78. sz. 48–53.

Avantgárd vagy akadémia. Adalékok Bortnyik Sándor Korszerűsített klasszikusok című sorozatának megszületéséhez (1953–1963). In: *„Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit”*. Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára. Szerk.: Földi Eszter, Hessky Orsolya. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. 226–247.

Bortnyik Sándor és a „műhely”. Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947)

és a „magyar bauhaus” (1928–1938). L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2018

Gúnykép vagy vágykép? Bortnyik Sándor: Mona Lisa a XX. században, 1963. *Artmagazin*, 2019. 112. sz. 72–79.

Földi Eszter: *Helbing Ferenc. A plakátművészet mesterei* 1. Sorozatszerkesztő: Bakos Katalin. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest, 2020

Bortnyik und die „Werkstatt”. Das gebrauchsgrafische Schaffen von Sándor Bortnyik (1893–1976) und das „Ungarische Bauhaus”. *Acta Historiae Artium*, 2022 (LXII) 171–366.

Allgemeine Künstlerlexikon (AKL), szócikkek: Falus Elek. 36. kötet; Faragó Géza, Faragó István, Farkas Bea. 37. kötet; Fejes Gyula, Fekete György, Felsmann Tamás, Fenyves Sándor. 38. kötet; Fery Antal. 39. kötet; Filo, Finta József, Fiora Marguerita. 40. kötet; Flohr János, Fodor Attila, Földes Imre. 41. kötet; Gábor Pál, Gál Mátyás. 47. kötet.

A stílusokon túl. A magyar art deco plakátművészet vizuális forrásai. In: *Art deco Budapest. Plakátok, tárgyak, terek 1925–1938*. Kiállításkatalógus, szerk.: Katona Anikó. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2022. 26–37., katalógustételek

Katona Anikó: Biró Mihály. A magyar plakát mesterei II. Szerk. Bakos Katalin, Veress Kinga. Budapest, Magyar Kereskedelmi- és Vendéglátóipari Múzeum, 2023



Bakos Katalin a Miskolci Galériában, 2022

Tabula gratulatoria

- András Edit

Bajkay Éva

Bárdi Sára

Bodnár Szilvia

Botár Olivér

Csizmadia Krisztina

Drienyovszki Zsófia

Dsupin Luca

Eörsi Anna

Ferkai András

Földi Eszter

Földvári Zoltán

Gergely Mariann

Hessky Orsolya

Horányi Attila

Horányi Éva

Imre Györgyi

Jávor Anna

Katona Anikó

Kemény György

Király Erzsébet

Kopócsy Anna

Anna Manicka

Márkus Dorottya

Nemes Péter

Orosz Márton

Pálinkás Réka
- Plesznivy Edit

Prékopa Ágnes

Radványi Orsolya

Rajna Bálint

Rácmolnár Sándor

Reichart Dóra

Róka Enikő

Sasvári Edit

Sárosdy Judit

Scholtz László

Szabó András és Szabó Gréti

Szabó Katalin

Százados László

Szeredi Merse Pál

Szőnyeg-Szegvári Eszter

Szücs György

Tamási Balázs

Tokai Gábor

Török Róbert

Turai Hedvig

Vargyas Júlia

Várkonyi Ádám

Várkonyi György

Zámbó Gergő

Zwickl András

Zsákovics Ferenc

Bakos Katalin

Botár Olivér

Bakos Katalin köszöntése

Bakos Katalin munkásságára már régen felfigyeltem. Legelőször akkor, amikor 1977-es *Moholy-Nagy László 1923-as Alekszandr Rodcsenkóhoz írt levele* című cikkét olvastam az *Ars Hungarica*-ban az 1980-as évek elején.¹ Azután az óriási, lélegzetelállító *100 + 1 éves a magyar plakát: A magyar plakátművészet története, 1885–1986* című kiállítást láttam a Múcsarnokban, majd az 1990-es *A változás jelei: Plakátok 1988–1990* című, szintén remek tárlatot. Micsoda kiállítások! Micsoda kutatási eredmények! Ezután pedig a grafika terén tűntek fel nekem eredményei, írásai, ilyen volt a 2004-ben Róka Enikővel közösen rendezett *Modernizmusok. Európai grafika 1900–1930* című kiállítás, és annak tartalmas katalógusa. De az orosz avantgárddal foglalkozó írásai is figyelemfelkeltőek voltak számomra (*Goncsarova*, 1981).

Személyes kapcsolatba Bortnyik Sándor hagyatéka kapcsán kerültünk. 2001–2002-ben a Salgo Trust for Education kurátoraként sikerült egy nagyobb anyagot megszereznünk Andries Van Dam holland–kanadai–amerikai műkereskedőtől. Ebben a nagyobb magyar avantgárd grafikai anyagban szerepelt Bortnyik hagyatékának egy meglehetősen gazdag, de abban az időben nem túl divatos része is. Többek között a kései korszak grafikai anyagai, és különösen a szatirikus munkáihoz készült skiccek, rajzok, továbbá kései levelezésének nagy része (így a Vasarelyvel folytatott gyönyörű levélváltása) került ily módon a Trusthoz. Úgy döntöttem, hogy ezeknek a helye Magyarországon, pontosabban a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán, illetve Adattárában van. Bajkay Évát már korábban ismertem, de most felkerestem Bakos Katalint azzal a szándékkal, hogy cserét ajánljak. E látogatás alkalmával megismerkedtem több munkatárssal, például Zsákovics Ferivel is.



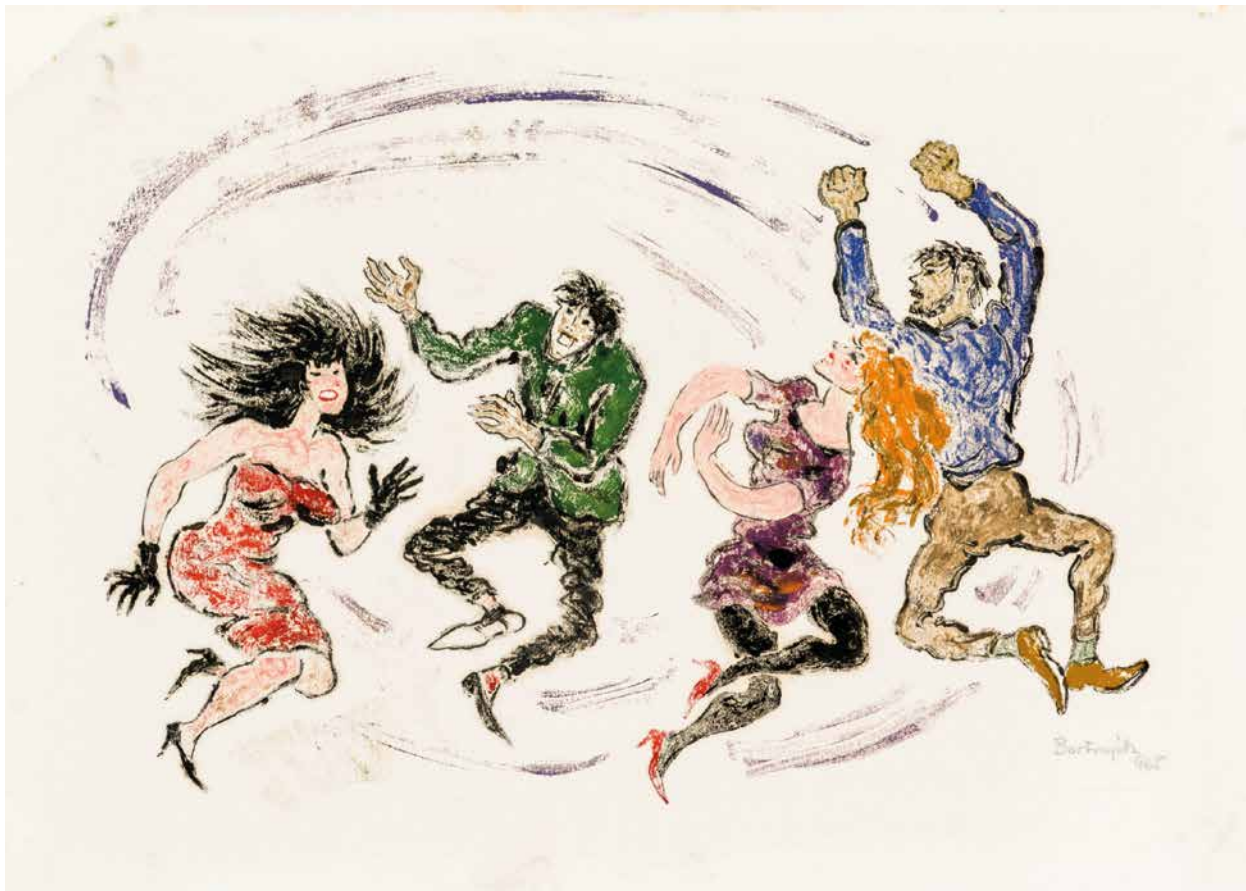
1. Bortnyik Sándor:
Extázis, 1965

1 — A hivatkozott írásokat lásd ebben a kötetben Bakos Katalin válogatott bibliográfiájában.

Akkortájt nemigen érdekelt senkit a kései Bortnyik-œuvre – gondoltam én –, ameddig nem találkoztam Katival. Megismerkedésünkkor rögtön láttam, hogy nem csak kellemes külsejű, üde, lelkes, barátságos természetű, de szikrázóan intelligens személyiség, aki, hogy is fejezzem ki, *frissen* látta a dolgokat. Szinte figyelmen kívül hagyta azt a hagyományos hozzáállást, amely addig megszabta, hogy mi is az érdekes a magyar grafika-, plakát- és avantgárd kutatásokon belül. Bortnyik, és különösképpen a kései Bortnyik iránt olyan mély volt akkoriban az ellenszenv – érthetően, az 50-es években a Képzőművészeti Főiskola igazgatójaként tanúsított viselkedése miatt –, hogy szinte senki sem foglalkozott vele, annak ellenére, hogy ő volt a modernista magyar művészet, és különösen a grafika és design egyik legfontosabb, legkövetkezetesebb, és – valljuk be – legintelligensebb figurája a két világháború között. Kései munkásságát pedig – amely szinte skizofrén-hipokrita módon egyrészt nyugati galériások segítségével felelevenítette korai avantgárd munkásságát, és anyagilag profitált belőle, másrészt viszont ügyesen-gúnyosan kifigurázta mind az akkori nyugati (és magyar) absztrakt törekvéseket és a fiatalok új kultúráját – meglehetősen értetlenség fogadta. Szóval problematikus, komplex, ellentmondásos figura: éppen ilyenl kellett volna már rég foglalkoznia a magyar művészettörténet-írásnak!

Bakos Katalin ezt tisztán látta és látja ma is. Találkozásunkkor rögtön összebarátkoztunk, és később járt ő is nálunk, a Salgo Trust New Yorkhoz közeli, a Guggenheim család számára a 30-as években épült erdei villájában. Barátságunk minden találkozás alkalmával tovább mélyült.

2. Bortnyik Sándor:
Extázis, verso, 1965



3. Bortnyik Sándor:
Mona Lisa, 1964



Végül a csere kérdésében is sikerült egyezsége jutnunk, és a Bortnyik-anyag így szerencsésen hazakerült. Szóval – és ez nem csak Kati érdeme volt, de főleg az övé – a tervemet sikerült véghez vinnem. A barátság megmaradt, a Trust később Kati Bortnyik-könyvének megjelenését is segítette.

Kati munkásságát szívvel-lélekkel támogatom, mert személyisége, munkássága ritka kincse egy nemzet művészettörténeti gárdájának. Bakos Katalin a magyar művészettörténet jelentős alakja, kedves barátom, és én nagy szeretettel gondolok rá ez alkalommal!

Ifj. Dr. Botár Olivér
Művészettörténész professor

Associate Director (Graduate Studies and Research)
School of Art
University of Manitoba
Winnipeg, Kanada

A The Salgo Trust for Education (New York) kurátora

András Edit – Sárosdy Judit

Moszkva–Havanna tengely, 1975,

avagy ösztöndíjas élet a világ két
végén, két szocialista fővárosban



1. Balról jobbra:
Sárosdy Judit,
Bakos Katalin és
András Edit, 2023

András Edit és Sárosdy Judit évfolyamtársak voltak művészettörténet szakon, Bakos Katalin eggyel felettük járt, szintén művészettörténetre. Kati és Edit már régebből ismerték egymást, mindketten az Újvidék téri Általános Iskola diákjai és mindketten énekkarosok (Kati mezzo, Edit alt) voltak. Később ugyanabba a gimnáziumba jártak – egy év eltéréssel. Kati orosz tagozatos, Edit matematika–fizika tagozatos volt az ELTE Radnóti Miklós Gyakorló Gimnáziumában. **(1. kép)**

Érettségi után mindketten az ELTE Bölcsészkarán orosz szakosként kezdték meg egyetemi tanulmányaikat. Kati orosz–német, Edit orosz–történelem szakon, de párhuzamosan mindketten felvették az akkor még csak B szakként létező művészettörténetet. Mivel az első évfolyam után művészettörténet lett a főszakjuk, mindketten leadták az orosz.

Az 1974–1975-ös tanév második szemeszterére, vagyis 1975 januárjában Kati és Edit megkapták az orosz szakosoknak szóló féléves moszkvai ösztöndíjat a Lomonoszov Egyetemre. Sárosdy Judit, aki történelem–spanyol szakosként indult és a történelmet cserélte művészettörténetre, ugyanekkor kapott egyéves (eredetileg posztgraduálisoknak szóló) ösztöndíjat a Havannai Egyetemre.

A Moszkva–Havanna tengely Edit és Judit levelezésébe és azon keresztül a szovjetunióbeli és kubai diákéletbe enged betekintést. Ezt a „betekintést” a két baráti ország szorgos cenzorai már anno megtették, noha erről sajnos nem rendelkezünk dokumentumokkal. Ahol a történet túlságosan hiányos volt, mert a levelek elvesztek, ott eredeti naplórészletekkel, illetve utólagos visszaemlékezéssel pótoltuk a réseket; ez utóbbiakat – a korhűség kedvéért – eltérő tipográfiával. (A korhűséghez az is hozzátartozik, hogy egy-egy levél körülbelül három hét alatt ért célba. De megesett, hogy a levelek a hajóposta miatt öt-hat hónapig is bolyongtak. Ezért Kubában igyekeztünk minden más lehetőséget megragadni: a diplomáciai futárszolgálatról a hazautazókig.)

Kati ugyan csak egyszer fordul elő név szerint a moszkvai levelekben, de a többes szám mögött mindig ő értendő.



Havanna, 1975. február 12. (Egy elveszett levél rekonstrukciója S. J. eredeti naplóbejegyzései nyomán)

Végtelennek tűnő repülőút után, január 29-én hajnali 4-kor (helyi idő szerint 22 órakor) megérkeztünk Havannába. Tömény mosogatólé csapott az arcunkba. Nem számítottunk ilyen párás melegre. De az igazi meglepetések csak ezután következtek. Mivel az előzetes hivatalos értesítések dacára a Követségről senki nem várt bennünket, így azt sem tudtuk, hová is kéne mennünk. Se ismerősünk, se címünk, se pénzünk.¹

Kisebb-nagyobb zűrök után éjfél tájt végre bepréselődtünk két taxiba (hat lány hús csomaggal!), hogy a kultúrattasé teraszán ülve várjunk a sorsunkra. Víz nincs, piszkosak, fáradtak vagyunk, nem értjük, hogy több hónapos hivatalos egyeztetés ellenére miért nincs kollégiumi helyünk? Kínosan csevegünk, ismerkedünk a helyi viszonyokkal. A közelben zúg a tenger, 22 fok van – a kubaiak szerint hideg! Egész napos telefonálgatás a Követségről: az egyetemi kollégiumban nincs hely (?!), júliusig ne is reménykedjünk! Délután végre sikerült szállást találni, elhelyezkedni.

Siboneyben egy régi kis villában fogunk lakni.² A környék szép, pálmafák, virágok, de hatan vagyunk egy kis szobában: három emeletes ágy, egy kis asztal, két szék és hat kicsi szekrény. A hat Hófehérekének. A „koleszban” már laknak: néhány lány a baráti országokból (SZU, Csehszlovákia), illetve Guyanából. A gond, hogy csak egy kis fürdőszoba van (egy WC, egy mosdó, egy kád) mindnyájunknak, ja és persze vízhiány! „Természetesen” az emeleten lakó Natasáéké az elsőbbség, akik méteres hajszálaikkal mindent elborítanak és zsebkendőt se használnak. Viszont nem is takarítanak. WC papír is csak az van, amit otthonról hoztunk.³

Jártunk a városban (nagyon messze van a központ), sétáltunk (nyomasztó, pusztuló részek) és fagyiztunk a Coppeliában (kölcson pénzből, amit majd a taxival együtt vissza kell fizetnünk a követségnek!).⁴ Az egyetemről még semmi hír, viszont a playa közel van. A tenger szuper, a helyiek már kevésbé. Fura, hogy nem tudnak úszni. Minket folyton oroszoknak néznek, de amikor kiderült, hogy magyarok vagyunk, csak azt kérdezték a srácok, hogy „ti tényleg rágózhattok?” Persze jegyrendszer van, a supermercado-ban szegényes a választék, alig valamit lehet „szabadon” venni. Igaz, nekünk nincs is miből. A kollégiumban étkezzünk: alumíniumedényekből és -poharakból!⁵ Igyekszünk felfedezni a várost, az Óváros

után a Forradalom terén és a Nemzeti Könyvtárban is voltunk. Ez tényleg csodálatos, főleg a gyerekrészleg tetszett. Már vettem néhány könyvet, szerencsére ezek olcsók. Voltam a Szépművészeti Múzeumban is, ahol igazán a kubai részleg érdekelt. A modern anyag klassz (Lam, Abela stb.). Láttunk egy kubai folklór műsort is, tulajdonképpen balett és folklór. A táncosok kitűnőek, de a zene szörnyű.

A cucarachákkal [svábbogarakkal] és a honfitársainkkal való találkozásaink egyaránt kínosak. Az utóbbi a ritkább.

Belekezdtem Werner Hofmann: A modern művészet alapjai-ba. Délután pedig Kuba gazdaságtana mint kötelező olvasmány:

„Hazánkban megszűntek a bórszín és a nemi okok miatti diszkrimináció problémái, mert eltűnt a diszkrimináció e két formájának alapja: az ember ember általi kizsákmányolása.”

Fidel Castro főparancsnok, 1966. december 10.⁶

Megint voltam a Múzeumban, sajnos csak az európai termek voltak nyitva. Bár az anyag szegényes, de szépen rendezett. A teremőrök viszont idegesítőek, egy őrizettest nem figyelnek úgy, mint itt a kedves látogatót! Legalább ötten vigyáztak rám!

A koleszban kaptunk harminc doboz cigit! Mivel nem dohányzom, az öt dobozom jó lesz „valutának”.⁷

Moszkva, 1975. február

Elég sokban hasonlítanak első benyomásaink, majd utalok rá, melyek azok. Ami sajnos egyáltalán nem, az a mínusz 18 fokos hideg, ami minket fogadott. Otthon a Keleti⁸ is, meg mások is váltig hajtogatták, hogy a moszkvai száraz hideg mennyivel jobb, mint a fele annyi nedves hideg, dehát engem nem tudtak meggyőzni. Azt hittem, hogy leég a bőröm már egy-két óras séta után. Szóval az nagyon elviselhetetlen volt, s akkor gyakran gondoltam arra, milyen lehet neked. A ciki csak az volt, hogy még a szobában is hideg volt (5–6 fok körül). Az tény, hogy ennek is megvoltak a maga szépségei; hóborította hagymakupolás templomok, gyönyörű fenyők.

Minket ugyancsak a kutya sem várt, lévén, hogy későbbre vártak minket. De azért estére már elrendeződött minden, s a Katival ketten kaptunk egy szobát saját fürdőszobával és WC-vel.

Sarokszobában laktunk, ami kétfelől is „égrenéző” volt, ezért jóval hidegebb, mint a többi szoba. Egy magyar kandidatustól kölcsönkaptunk egy elektromos fűtőtestet, ami langyosra befűtötte a szobát. Másnap, az órák után a fűtőtestnek hűlt helye volt. Helyette csak egy cetli várt:

⁶ — Tapasztalataink azonban nem ezt igazolták.

⁷ — Az antikváriusoknál is jól jött, a szükséges könyvek beszerzéséhez.

⁸ — Keleti Éva az I. évfolyamon orosz–történelem szakos csoporttárs.





2. Vlagyimir Jankilevszkij moszkvai, Ruzakovszkij utcai műtermében, 1975

raportra hívnak bennünket. A szobában hosszú asztal, rajta vörös terítő, az asztalnál három-négy szigorú ember ült. Számonkérés: ha mindenki ilyen individualistán és önzőn gondolkodna, mint mi, és extra elektromosságot használna, azt nem bírná az emelet, az egyetem, a város és összeomlana az elektromos hálózat.

– De nagyon hideg van a szobában. – próbáltunk felmentést találni tettünkre. – Mínusz húsz fok alatt nincs hideg. – szólt az ellenvetés. Ha ez még egyszer előfordul, értesítik a követséget és szedhetjük a sátorfánkat.

Később beköltöztettek hozzánk egy bolgár újságíró kandidatust. Utólag tudtuk meg, hogy ő volt a beépített ember. Alighanem

unalmas volt, hogy csak művészettel foglalkoztunk, s nem volt mit jelenteni, mert egy idő után külön költözött. Az orosz underground non-konformista művészeihez – Kabakovhoz, Jankilevszkijhez, Infantéhoz, illetve a komoly archívummal rendelkező Talocskinhoz és Kostaki rendkívül gazdag orosz avantgárd magángyűjteményébe – csak ösztöndíjunk második felében jutottunk el, ami érdekes lehetett volna a belügyeseknek, de addigra ő már nem volt velünk.⁹ **(2. kép)**

Az emeleten pedig telefonügyelet van, egyszóval luxus szállás. Havonta nyolcvan rubel ösztöndíjat kapunk, s ebből hét rubel a szoba. Most irtó klassz, hogy jeles lettem, mert erre kapok ötven rubel kiegészítést, s ennek köszönhetem, hogy elmehetek Szovjet Közép-Ázsiába (Taskent, Buhara, Szamarkand), ha igaz. Hat nap lesz, százharminc rubelbe kerül.

Azon nagyon jól szórakoztam, ahogy az orosz lányokat jellemzed, ugyanis nekem is ez a véleményem, csak még tömörebben. Vagyis, bár már másfél hónapja vagyunk itt, de egy orrossal sem sikerült semmilyen kapcsolatot teremteni. Egyáltalán nem barátságosak.

Örmény, grúz, bolgár és iráni ismerőseink már vannak, de oroszok nem. Azonkívül, tudod, itt már tizenhét éves korban egyetemre mennek a gyerekek. Szóval a másodévesek, akikkel én is együtt hallgatók előadásokat, még tizenkilenc évesek. Rádásul gyerekesebbek is. Barátkozni abszolút nem hajlandók. A lányok egymásba kapaszkodva járnak és állandóan vihognak, a fiúk pedig jóformán még kamaszok.

Heti négy oroszunk van, de ez jóformán semmit sem ér, mert a nő vagy beteg, vagy nem izgatja, csak hogy minél előbb teljen el az óra. Régi orosz művészetből heti

9 — Ld. erről: Kinga Bódi: Building Constructively: Works on Paper by Russian Avant-garde and Moscow Non-conformist Artists in the Collection of Prints and Drawings of the Museum of Fine Arts, Budapest. An Acquisition and Reception History. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* (2015–2016), nos. 120–121., 165–214.

hat óra előadás van. Elég nehezen értem még a szakszöveget, s így az olvasás is meglehetősen nehezen megy. Júniusra kell írnom egy dolgozatot Rubljov-ikonokról.

Ha igaz, Leningrádba is el fogunk menni.

Tulajdonképpen nagyon sok mindent tudnék írni, de ezek főleg olyan dolgok, amiken túl kell lenni ahhoz, hogy az ember felfedezze jelentőségüket. Kell bizonyos távlat ehhez. Ezért azt sem tudom egyértelműen meghatározni, hogy jól érzem-e magam. Az mindenesetre tény, jó, hogy kijöttem, s remélem nem fog haszon nélkül elmúlni.

Mire a legközelebbi leveled jön, talán már utána leszek a közép-ázsiai útnak, s akkor arról is be tudok számolni, meg addigra talán feloldódik kicsit ez a nyomasztó elszigeteltségünk.

Írj, sikerült-e már bejutni az egyetemre, s hogy milyenek a benyomásaid!

Havanna, 1975. március–április (naplóbejegyzések nyomán)

Az egyetemmel gondok vannak [...] De hasznosítom az időt, ismerkedem a kubai valósággal: elképesztő lakásviszonyok, megideologizált szegénység. Fura jegyrendszer (a gyerekek is felnőtt adagot kapnak: kávé és cigit is, illetve a szülők megkapják a kollégisták fejadagját, de tej csak hat éves korig, illetve a betegeknek jár! Mi bezzeg minden nap ihatunk kozmás tejet! Mert kakaó csak a hét-tizennégy éveseknek jár. Egy nyolctagú család kilenc napra 1,5 kg húst kaphat, kevés a zsír – szóval nagyon nem oké.) Minden jegyre van, élelmiszert csak meghatározott üzletekben vásárolhatnak. [...]

*A forradalmi öntudat erősítésével egyre határozottabban közeledünk az első Pártkongresszushoz. A kubai srácok meg hozzám szeretnének, de sajnos egyikkel se lehet értelmesen beszélgetni. A lányokkal se. Idétlenek. De a Katedrális téren lévő Grafikai Műhelyben [Taller] **(3. kép)** van egy idősebb spanyol grafikus,*



3. A Katedrális tér a Grafikai Műhellyel (Taller), Havanna, Óváros



José Luis Posada¹⁰ (hála érte Szabados Árpádnak!), vele tudok csak beszélgetni, eddig egyedül ő segített. Mert az ismerős profok is csak ígéretnek, hogy majd, ha meglesznek a papírjaink, járhatunk az órákra, de van, aki térden állva kért bennünket, hogy hozzá lehetőleg ne járjunk (pedig ajándékokat is hoztunk). Kész örület! Így az Egyetem helyett inkább a Tallerbe járok, amikor tehetem. Egész jó litókat csinálnak, bár inkább a technikai tudás dominál.

A nagykövet (M. elvtárs) egy szörnyeteg; kioktatott bennünket erkölcsről, politikáról, kötelességről, felelősségről, de semmiben nem segít. Sőt! [...]

A városban járkálva van egy vizuális felfedezésem: a „Kerti Martí”.¹¹ Kuba szobrászata jelentéktelen (az őslakos indiánokat a spanyolok anno kiirtották, a behurcolt néger rabszolgák kései utódai pedig inkább a zenében, táncban jeleskednek).

Képzeld, találkoztam Gregorióval Cojimarban! Hemingway öreg halásza nyolcvan évesen is fantasztikus! A bőre cserzett, a haja fehér, de emberfeletti erő, keménység, rugalmasság jellemzi. Láttunk egy cápát, amit ma fogtak!

Március 5-én volt az első óráim az egyetemen. Förtelmesen rossz, gyorstalpaló külföldieknek (a művtörisek nem ismerik Rembrandtot, Van Goghot!). A prof. megkért, h. ne járjak az óráira, mert neki kínos. Akikhez szeretnék, nem járhatok (saját kérésükre!), amire még szeretnék (kubai művtöri), arra meg nem kapok engedélyt. Pedig ezért vagyok itt! Rádadásul a koleszban ellopták három tekercs színes diámat¹² és a gyönyörű spanyol melltartómat! Persze nem gyanúsíthatjuk drága barátainkat... Száz peso ösztöndíj helyett csak harmincat kaphatunk – majd valamikor. A Követség és a Minisztérium is szarik ránk. Rohadt meleg van. Sok furcsa dolgot tapasztalunk. [...] Torkig vagyok! Ha leírnám mindazt, amit érzek, epe folyna a tollamból.

Egy fiatal festővel voltam a Cubanacánon.¹³ **(4. kép)** Irtó klassz hely! Beszélgettünk a képzőművészeti oktatásról, lehetőségekről, célokról. Nincs még egyetemi szintű képzés; nincs elég felkészült oktató, nincs utánpótlás (Kubában összesen hét idősebb szobrász él), ezért monitor rendszer van. Így a fiatal művészek már huszonöt évesen egyetemi tanárok lehetnek! Az egyik grafikus szerint a képzőművészetben náluk mindent lehet, de az absztrakt „contrarrevolucionario”, ezért jobb mindent Martí, Fidel, Che fejjel ellátni.

¹⁰ — José Luis Posada Medio, *El Gallego* (1929–2002) spanyol származású kubai képzőművész, karikaturista.

¹¹ — José Martí (1853–1895) „a kubai Petőfi” portrészobrai több helyen „kertitörpeként” díszítik a kisebb tereket.

¹² — Mivel maximum tíz tekercs filmet vihettünk magunkkal (én főleg diát), az egy évre összesen 240–360 fotót jelentett!

¹³ — Az ENA (Escuela Nacional de Artes – Nemzeti Művészeti Iskola), vagyis az új Képzőművészeti, Balett- és Színházművészeti Főiskola 1961–1965 között épült a hajdani Country Club helyén. Tervezői: az európai iskolázottságú kubai Ricardo Porro (1925–2014) két olasz építészrt kért fel, a velencei Roberto Gotardi (1927–2017) és a milánói Vittorio Garatti (1927–2023) személyében. A cement és acél hiányában vöröstéglából épült, barokkos ihletésű, organikus öt épületkomplexum, mely egy nagy parkban kapott helyet a Cubanacánon, joggal aratott nemzetközi sikert.



4. Vizuális Művészeti Iskolai Komplexum a Kubai Nemzeti Művészeti Iskolák campusán, Cubanacán



5. Finca Vigía – a Museo Hemingway szalonja, Havanna

Olvasok egy tanároknak készült kubai történelemkönyvet. Tömör, demagóg, a legalapvetőbb terminus technicusokat is magyarázgatja. Nem igaz, hogy ilyen ki lehet adni!

Március 19-én volt az első igazi művtöri óráim. Senkivel nem lehet beszélni. Jegyzet nincs, sajátot pedig senki nem ad kölcsön. Érted ezt?

Március 29. Húsvétra (a kubaiak persze nem tartják!) egy magyar család meghívott minket. Kérésünkre ehettünk végre sült krumplit és krinolint (mindent én sütöttem, amíg a többiek beszélgettek) és kaptunk három csomag WC papírt, csokit, cigit. Éjjel pedig jót úsztunk a tengerben. Ünnepe.

Képzeld, elvállaltam egy ingyen tolmácsolást: Patay László festőművésznek! Végre hírek otthonról, míg Bp-en havazott, rólunk itt szakadt a veríték. Remélem, nem hivatalos kísérőként én is eljutok pár helyre.

Április 19-én (Patay önkéntes tolmácsaként) voltam a Museo Hemingwayben.

(5. kép) Gyönyörű táj, bár nagy a szárazság; a ház szerényen elegáns. Egyszerű, szép, kényelmes, ízléses. A tróféák szépek, de én nem szeretem őket. A sok könyvet, amik uralják a terepet, szívesebben venném kézbe. Santa María del Rosario barokk temploma sajnos zárva volt, a csodás oltárt se láthattuk. Havannában azonban láttam egy cseh plakátkiállítást, volt egy-két zseniális darab. Másnap Patayval és a hivatalos kubai kísérőnkkel eljutottam Varaderóba! Útközben is szép tájak, de minden száraz. A türkizkék tenger és a szinte fehér homok viszont mesés. P-t hiába figyelmeztettem, hogy ez nem a ráckevei Duna-part, rákvörösrre égett. Hétfőn kiállításrendezés, én is aktívan részt vettem, nem ördögösség, csak a helyiekkel nehéz: állati merevek, mindenhez napok kellenek.

Április 21. hétfő: Délután, rögtön az első órám (!), dogát írtam az egyetemen kubai művészetből. Minden előzmény nélkül. Az ötödévesekkel, én, aki nem is járhattam eddig az órákra! Azért igyekeztem összeszedni a gondolataimat...

A csoporttársakra itt se számíthattam. Később sem segítettek („felsőbb utasításra”?), nem is kommunikáltak velem. Kubaiaktól ez elképesztő teljesítmény.

A szomszéd kertész bácsi kérésére csináltam pár fotót róla, cserébe kaptam egy kókuszt és egy mangót! Régebben próbáltam rábeszélni, hogy ültessen zöltséget is, de nem állt kötélnek. Igaz, a paradicsomot és a paprikát is magyar biológusok honosították (vissza) néhány éve. Nem is sokat ehettünk belőle.

Egy ismerősnél jó kis grafikákat láttam: xilográfiák, plakátok, litók és egy eredeti japán fametszetet. Zseniális! Voltam megint a múzeumban, a 20. századi kubai festészet igazán klassz, egyre jobban tetszik. Jó lenne alapvető ismeretekre szert tenni (kompozíció, szín...). Jártam az Amelia Peláez¹⁴ keramikus műhelyben is, ahol három keramikus dolgozik – exportra! Elég jók. Patayval művészetről beszélgetünk. Ő elveti a nonfiguratív művészetet, nekem nincs elég ismeretem.

14 — Amelia Peláez (1896–1968) kubai képzőművész, az avantgárd jelentős képviselője. Párizsban az orosz emigráns Alexandra Externél is tanult, aki nagy hatással volt rá, illetve művészetére. **(13. kép)**



6. Gur Emir mauzózeum, Szamarkand

Moszkva, 1975. április 17.

Miután hazajöttünk az útról [...] úgy képzeld el, hogy ott 27 fok volt, gyönyörű idő, nagy fokú koncentráltság élményekben, s akkor hulla fáradtan megérkezni haza (azaz épp az volt a ciki, hogy nem haza), ahol senkinek sem lehet mesélni, hanem hatvan példányban minden levelezőtársnak leírni. Azonkívül havazott és sötét volt az ég (ez nem vicc!). Rém lehangoló!

Az az igazság, hogy Közép-Ázsiát jobb szeretném előszóban elmesélni, mert nagyon nehéz, sőt nem is lehet a hangulatát levélben átadni, de azért ízelítőt megpróbálok belőle adni. Öt napot voltunk ott és ez alatt ötször repültünk. Három várost láttunk Üzbegisztánból, Taskentet, Szamarkandot **(6. kép)** és Buharát.

8-án indultunk 8:53-kor IL 18-cal és négy órát repültünk. Ez már maga is külön élmény volt, mivel most ültem először repülőn életemben. Négy óra volt, mire megérkeztünk Taskentba, mivel három óra eltérés van Moszkvától. Sajnos ott „не повизло”¹⁵ – ahogy az orosz mondja, mert nem volt szállás. Elég dühítő volt, hogy három órát kellett ülni a reptéren ahelyett, hogy a várossal ismerkedtünk volna. Ennek iszonyú voltára csak másnap jöttünk rá, amikor

15 — Nem volt szerencsénk.



láttuk, mi mindenre nem maradt idő. Másnap korán keltünk, s útikönyvvvel, térképpel, képeslapokkal felszerelve nekiindultunk a városnak. Elmentünk először a „Szépművészeti Múzeumba”, ahol faragott asztalok, szőttések, hímzések voltak kiállítva és néhány kép is. Ezen utóbbiak nagyon gyengék és direktsek voltak. Azt hiszem, nem kell különösebben elemezni, enélkül is „все понятно”.¹⁶ A következő állomás az Iparművészeti Múzeum lett volna, de eltévedtünk, s akkor megláttunk egy igazi keleti bazárt. Zajos és nagy a nyüzsgés. Az emberek népviseletben, a férfiak általában fekete „tübitejkában” – négyzet alakú kis hímzett sapka, amit a fejük búbján viselnek –, az idősebbek turbánban (ehhez többnyire nagy szakáll is társul), a nők fején szintén ilyen sapka, csak díszesebb és a hajuk sok vékony copfba van fonva. Ott aztán nagyban folyik az alku, s minden keleti csemegét lehet kapni. Az emberek nagyon kedvesek és barátságosak. Csak úgy a kezünkbe nyomtak két paradicsomot (április elején!), és állandóan érdeklődtek: „Omкyдa Bы?”.¹⁷ Azonkívül keleties muzsika szólt a hangszóróból, szóval csodálatos hangulata volt. Ettünk gránátalmát, fügét, datolyát, és „lepjoscát”, ami a nemzeti kenyérük – akkora és hasonlóan néz ki, mint egy lángos, csak a közepe felé vékonyabb, és rém finom.

Az Iparművészeti Múzeum nagyon klassz volt, s emiatt kevés időnk maradt. El akartunk jutni az óvárosba minél gyorsabban, tehát fogtunk egy taxit. De miközben kerestük, láttunk egy olyan kerti presszót, vagy nem is tudom, hogy nevezzem, ami sok különálló ilyesmiből állt: leterítve szőnyeggel, rajta elég alacsony kis lapos asztal, amit törökülésben ülnek körbe a férfiak (emberek helyett gyakran fogom ezt írni, lévén, hogy muzulmán területen vagyunk). (7., 8a–b. kép)

Tehát elmentünk az óvárosba. Az egyik nevezetes épület, amit ott láltunk, az egy régi medresze volt (muzulmán papnevelde), ahol most a SzU. egész területéről jött muzulmánok nyernek felsőfokú vallási diplomát. Találtunk még egy-két mauzóleumot is. [...]

6-kor újra felszállt a gépünk (IL 18) és 35 perc múlva már Szamarkandban is voltunk, azaz korábban, mint ahogy elindultunk, ugyanis Sz. ban egy órával kevesebb van, mint T. ben.

Sajnos mire elhelyezkedtünk a Tranzitban (kétágyas fürdőszobás), addigra már csak egy esti sétára maradt időnk. Vacsorára (most jól kapaszkodj meg) bedobtunk egy-egy egész grillcsirkét.

Másnap körülvezettek minket a városban. Kaptunk külön buszt és idegenvezetőt is. Ez most kivételesen jó volt, mert az emlékek meglehetősen messze esnek egymástól, s egy nap alatt nemigen tudtuk volna végignézni őket. Képzeld, itt egész [épület] együttesek is megmaradtak épen. Nagyon monumentálisak, díszesek. Ezek tövében pedig elengedhetetlenül ott a piac, ami még tarkább volt és keletiesebb ízű, mint Taskentben. Időnként olyan érzésem volt, hogy valami keleti mesében járkálok, amiben szakállas aggastyánok sétálgatnak fel-alá turbánban és kaftánban. Szóval egész nap a várost jártuk. Még azután is, hogy a közös program befejeződött, elmentünk a központba, s újra végignéztük a legszebb emlékeket.

16 — Minden érthető.

17 — Honnan valók vagytok?

Másnap délelőttre maszek foglalkozás volt, s mi jó korán kimentünk a piacra, mert az reggel az igazi. Aztán taxiba ültünk (képzeld, nem kellett fizetni, mert a sofőr kijelentette, hogy csak nem képzeljük, hogy fizettet vendégekkel – ez a szitu egyébként többször is előforult), s elmentünk azokhoz az emlékekhez, amelyek kimaradtak.

Szűk sikátorokon mentünk keresztül, amelyeket alacsony vályogházak szegélyeztek, s a gyerekek a ház előtt írták a házi feladatot, meg ott is játszottak. Mindehhez fényes napsütést képzelj, ami még valószínűtlenebbé tette az egészet. Majd átvágtunk a piacon (ahol a kezünkbe nyomtak egy-egy érett paradicsomot) és elmentünk Szamarkand egyetlen működő mecsetéhez, megnézni a nagy heti imát, ami szerencsénkre éppen péntekre esik. Mindenki (azaz csak a férfiak, erre még visszatérek) „diszmuzulmánba” vágta magát. Két teljes órán át gyűlt a nép. Hozták magukkal a kis szőnyeget, amit leterítettek az udvaron, s arra térdepeltek.

Ez ugyanis nyári mecset volt, s még a két udvar is megtelik néppel. Nők ide nem járhatnak. A külföldieket még csak megtűrik – de csak az udvarban, és csak a műezzin felhangzásáig. No és fotózni elvileg nem lehet, mert azt tartják, akkor rendelkezünk a lelkükkel – persze mi rengeteg fotót csináltunk, de a saját muzulmán asszonyaik csak a kerítésen kívülről nézhetik az eseményeket, s csak egész arcukat elfátyolozva. Ők földig érő fehér ruhában jöttek, és fekete fátyollal. Sajnos nem nézhettük végig (bár így is nagyon klassz volt), mert $\frac{3}{4}$ 4 kor felszállt a gépünk és újabb harmincöt perc múlva Buharában voltunk.

Ha a három város összképét akarom összehasonlítani, úgy néz ki a dolog, hogy Taskent már nagyváros jellegű, s csak egy-két különálló műemlék maradt meg (persze mindezt „elősegítette” a földrengés is), de már vannak olyan hangulati csírák, amelyek majd a másik kettőben jelennek meg elementárisan. Szamarkandban mint volt muzulmán központban sokkal több (mint írtam már, együttesek is) emlék maradt meg, de itt sem döntő súlyúak, mert mellettük új házak épülnek stb. Az emberek és a hangulat azonban már teljesen keleties. Buharában azonban egymást érik a műemlékek és köztük is régi vályogházak vannak szűk sikátorokkal.

Szóval itt őrződött meg leginkább a régi városkép. Igaz, hogy nem olyan grandiózusak az emlékek, mint Szamarkandban, s nem olyan díszesek, de nagyon szépek így együtt. A város régi falai is megmaradtak. Nem messze tőle pedig kezdődik a sivatag. Az új város is eléggé külterületen épül, úgyhogy semmi sem zavarja az általános képet. Itt is volt vezetés, még a megérkezés napján megnéztük az emléanyag jelentős részét, majd másnap délelőtt folytattuk. Ebéd után átrepültünk Szamarkandba, majd onnan Moszkvába. Pontosan éjfél volt, mire beértünk az egyetemre.

Napokig nem tudtunk észhez térni az élmény súlya alatt, és sajnos erre még az időjárás is rájátszott, mert a 27–28 fok után Moszkvában hóesés fogadott. Az egész út költsége nyolcvan rubel volt, szóval igazán méltányos. [...]

Havanna, 1975. május (naplóbejegyzések nyomán)

Még márciusban láttam egy filmet Trinidadról. Gyönyörű város, 460 éves, a koloniális művészet gyöngyszeme. A templom és a házak, a rácsok és az udvarok, a pregonerók, a vallásos rítusok és a naiv művészet nagyon csábító. Remélem, láthatom majd, de sajnos nem hagyhatjuk el Havannát, mivel nincsenek papírjaink: az útlevelünket érkezéskor le kellett adjuk a követségen, „Nehogy ellopják!”. Így

csak az utazhat, aki tolmácsol, de én megtagadtam a hivatalos delegációknak való ingyenmunkát. Pedig a többiek legalább jókat esznek. Én meg hónapok óta csak rizst, babot, csicseriborsót, meg „robbantott húst”. Zöldségről, gyümölcsről csak álmodok. De végre láttam több jó kubai dokumentumfilmet: például Antonia Eiriz kubai festőnőről és kreatív mozgalmáról, illetve a Sulkarit a Kubai Nemzeti Modern Táncegyüttes tolmácsolásában. Hihetetlen, hogy mit tudnak kifejezni a testükkel!

Végre megkaptuk a carnet de extranjero-t és az ösztöndíjunk töredékét. Így bátrabban mozoghatok. A Múzeumban is elkezdtem jegyzetelni, reprók nincsenek, nem fotózhatok, így csak képjegyzéket csinálok, mivel a képek zömét nem láthatom.

Az avantgárd, illetve a forradalom előtti művészek raktári anyaga csak külön engedéllyel volt tanulmányozható. Ezt tíz hónap után végre megkaptam, de váratlan hazautazásom miatt már nem vehettem hasznát.

Április 24. Eljutottam Trinidadba! A tolmácsolás mellett van idő városnézésre. Állati klassz! Remekül megőrizte a múlt század hangulatát. A Museo de Romanticóban érdekes darabok, hangulatos utcák, templomok, paloták... Ide vissza kell jönni! Fotózni nem tudok, rossz a gépem. Délután egy távolabbi tengerparton P.[Patay] fest, mi a kubai lánnyal kagylót, csigát, rákocskákat, tengeri sünöket gyűjtögetünk. Csodás a természet, és ezek a színek! De a jejeneket¹⁸ nem szeretem. A Topes de Collantes tudószanatóriumnál viszont gyönyörű a panoráma.

Patay Barcsay utóda a Főiskolán, este nagy beszélgetések a művészetről, de a Cubanacánon a szakmai találkozó nem sikerült túl jól. Viszont az ebéd a Bodeguita del Medióban fantasztikus volt (disznósült, congri, plátano frito, boniato frito, ensalada, dulces, mojito).

„Mi mojito en la Bodeguita, mi daiquiri en la Florida.”¹⁹ (Hemingway)

A falakon mindenütt képek, aláírások; az itt járt hírességek.

P. hazautazott (hajnali 4-re kint kellett lennünk a reptéren, ahol órákat vártunk az útlevelére és a repülőjegyre). A gép 8-kor indult. Micsoda állatság! De P-től „örököltünk” egy csomó mindent: gyógyszert, illatszert, kulacsot. Éljen!

Havanna, 1975. május (naplóbejegyzések nyomán)

Voltam a május 1-i felvonuláson a Forradalom terén. Iszonyú meleg, tömeg, láрма, de viszonylag fegyelmezettek. Szép a színes kalapok, zászlók tengere. Öt körül sikerült lelépni. „Müteremlátogatás”, képnézés egy ismerősnél; kubai barátaim a forradalmi, „analfabetizációs” emlékeiket idézgetik. Hőskor, ifjúság. Nekem sok ennyi forradalmiság.

¹⁸ — Apró, fekete kubai szünnyog.

¹⁹ — „Mojitóm a Bodeguitában, daiquirim a Floridában”. Hemingway kedvenc italait népszerű törzshelyein itta.





9. Karibi
kisz-esekkel
1975 nyarán

Cirkuszok a követséggel, M. elvtárs végtelen ostobasága kétségbeejtő. De a Cubanacán épületei fantasztikusak. Jó lehet itt tanulni. A leendő táncosok, zenészek, képzőművészek, színészek mind egy helyen. Az órákra azonban nem merek bemenni. A könyvtárban érdekes dolgokat találtam, például Kelemen Pál könyvét a latin-amerikai koloniális művészetről, de sok más magyar szerző is van.

Május 3. Esti séta Reglában, Havanna másik csücskében. Munkásnegyed, fantasztikusan rohadt körülmények, szar lakások. Mindegyikben Krisztus-kép, elképesztő giccsek, Che-vagy Camilo-portré és persze tévé. A Lukumi kápolna elképesztő. A sötétben egy katona két férfit kergetett és a levegőbe lőtt. Elég ijesztő. Vajon lopni akartak? Ha elkapják, húsz évet kaphat, mint az a faszinger, aki egy turmixgépet, egy ollót és egy törölközőt lopott. Ez örület! Cserbenhagyásos gázolásért (egy halott, két

súlyos sebesült) csak négy év. Lopásért húsz! Hol élünk...?

Május 5. Luz Merino szerint jó lett a művtőri dolgozatom, de semmi konkrétat nem mond, majd konzultálunk... Majd.²⁰

Látogatás Eliseo Diego neves kubai költőnél. Jó fej az öreg, állati kedves, csak nagyon rossz bőrben van. A lakás, könyvtár, „házi múzeum” megint ledöbbsent. Itt azért ellennék.

Május 6. Edittől buharai, szamarkandi lapok. Szörnyen meleg van, meg kell fulladni, de azért próbálok jegyzetelni, tanulni.

Május 8. Edittől levél, lelkes beszámoló a közép-ázsiai útjáról. Állati rendes, Anyunak akar írni! (Anyu eltörte a lábát, egyedül van otthon, én meg itt.) Az Edit varrta ruhám a kánikulában is botrány (meztelen háttal, melltartó nélkül!), a népek megbámulnak ledér öltözékem miatt. Igaz, itt a nők még a playán is melltartót hordanak a bikini alatt. Mi is kaptunk hivatalból egyet az egyenruha mellé. **NDK** gyártmány, jó masszív, műszálás. Örök darab. **(9. kép)**

Délután mozi, este színház (Héctor Quintana: Contigo pan y cebolla) a forr. előtti idők kispolgárainak paródiája. Ma is érvényes lehet... A szerző talán jó, de az előadás harsány, a színészek ripacsok. Elég nehezen értem a szöveget. Olvasni jobb lenne... A színészek általában gyengék, a közönség szörnyű, akkor érzi jól magát, ha valamin röhögni lehet. Ezt gyakran tapasztalom.

Május 19. Végre megjött az ösztöndíjunk! Száz peso!!! Levélírás Editnek (egyetem helyett), reproték. Könyvvásárlás, képeslapok.

A Múzeumban befejeztem a katalógizálást; láttam egy pocsék kiállítást, amit a parasztság tiszteletére rendeztek. A José Martí könyvtárban hiába kerestem anyagot, de végül megtaláltam a képzőművészeti részleget.²¹

Május 21. Bő kétórás sorban állás a tömegben a García Lorca Színház előtt a csütörtöki Gades előadásra, reménytelen...

²⁰ — Ez sajnos nem történt meg. Finoman szólva, nem voltunk egy hullámhosszon.

²¹ — A vezető tanárom később letiltotta, hogy nekem bármit is kölcsönözzenek. Sőt elintézte, hogy a szükséges diákhoz, reprotékhoz máshol se lehessen hozzáférésem. Akkor még nem sejtettem, hogy saját kis könyvtárból (amit nem hozhattam haza, mivel a Forradalom előtti kiadványokat tilos volt kivinni az országból!) végül más fog doktorálni Havannában.

Május 22. A Követségen külön pártgyűlés foglalkozik az erkölcsainkkal (két lány „saját kérésre” hazamegy). Ennek azért is örülök, mert így a házi spiclinktől is megszabadulunk. A másik téma X. J. hajsátra és kirívó szoknyahossza: szőke lobonca és farmerszoknyája túl kirívó. Kubában senki nem hord midit. Határozat születik: ezentúl csak összefogott hajjal és rövidebb szoknyában járhat. Az elvtársaknak még erre is van gondja! Én meg az alaptalan pletykákkal vagyok torkig. Elegem van ebből az egészből!

Május 23. Meleg van, víz persze nincs. [...] Zuhog az eső, a forró beton csak úgy gőzölög a napsütésben. A múzeumba hiába megyek, fotózni nem lehet. Honnan lesz reproték a szakdolimhoz?

Május 27. Levelek otthonról, Editnek levél, lapok: Santiago, Cubanacán.

Moszkva, 1975. május 30.

Valószínűleg Leningrád már utolsó állomásom lesz. Megpróbálom jól kihasználni az időt, hisz van mit nézni. Aztán még két hét Moszkva, s megyek haza. **(10. kép)**

Havanna, 1975. június–július (naplóbejegyzések nyomán)

Júni elején a Magyar Nők Országos Tanácsának képviseletében két nőnek kellett tolmácsolnunk. Nem volt jó élmény. Mert, ami szerintem érdekes lett volna, az őket csak untatta. Én főleg a santiagoói kirándulás reményében vállaltam el, de oda végül a nagykövet lánya ment helyettem. Micsoda véletlen! Azért egy-két helyre így is eljutottam. Az viszont bosszantott, hogy a „hivatalos” delegációk mennyivel különb elbánásban részesülnek, mint szegény Patay, aki bár főiskolai tanár, de: „csak egy festő”.

Június 11. levelek, lapok Editnek is.

Június 14. Edittől lapok, június 25-én levél.



10. Edit és Kati
Leningrádban,
1975. május

Július 4. Az egyetem reménytelen, a vezető tanárom csak forradalmi irodalmat olvastat velem, mert „ideológiailag nem vagyok elég képzett ahhoz, hogy a kubai avantgárd művészettel foglalkozzak”. Bibliográfiát pedig csak ígéret. Elmaradt órák, elzárkózó csoporttársak és tanárok. Mindent csak nagy nehézségek árán lehet elérni. Mintha direkt betartana mindenki. Persze olvasok, amikor tudok (mindenfélét, nemcsak szépirodalmat), fordítok, de nehezen haladok... Werner Hofmanntól A modern művészet alapfogalmai például állati klassz volt; talán mégis a modern művészettel kéne foglalkoznom!

Július 18. Hárman lányok készülünk Santiagóba, a karneválra, de a Követség közbeszól. Kötelező tolmácsolás, de ezúttal egyikünk sem vállalja. Fenyegetés, kecsegtetés, zsarolás: „hálátlanok vagyunk, hogy a saját szórakozásunkat többre tartjuk a Borsod megyei párttitkár kényelménél. Velünk csak a baj van!” Jól kiborultunk. De az úttal is zúrók vannak.

Santiago de Cuba, 1975. július (Kiegészítés naplóbejegyzések nyomán)

Hát eljutottam Santiago de Cubába, a turisták „álmvárosába”.

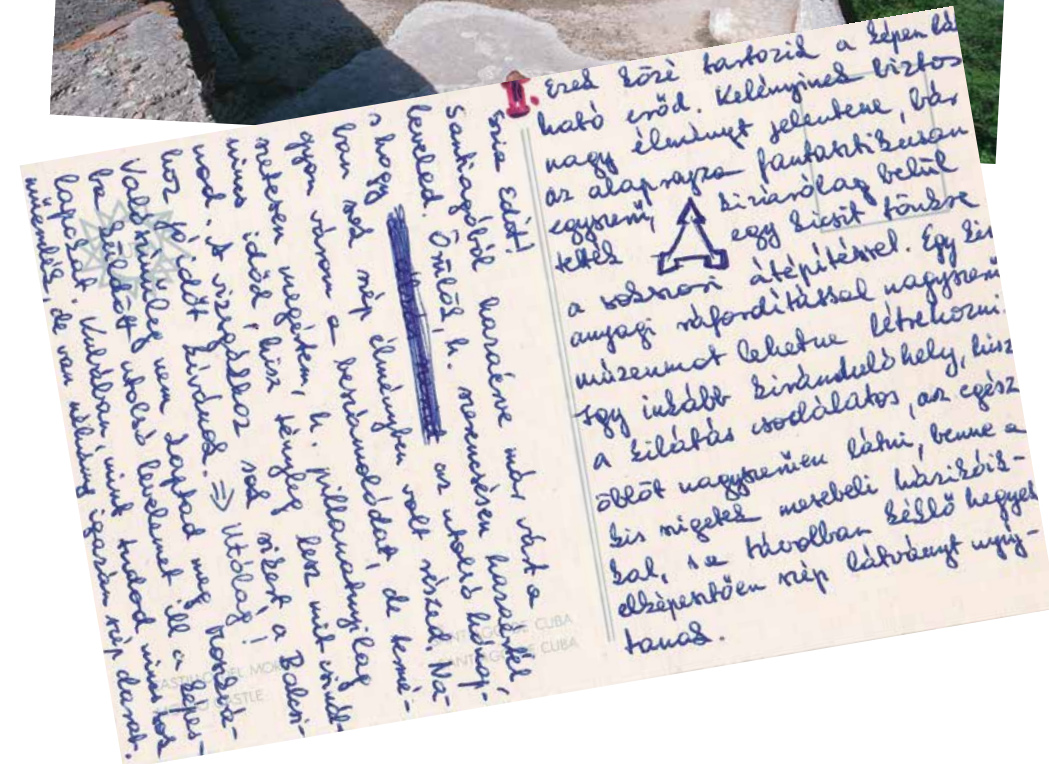
Az út iszonyú volt, hajnaltól délig vártunk a buszra, alig kaptunk jegyet, rettentő tömeg, hullá fáradtak voltunk, mire tizennyolc óras zötykölődés után megérkeztünk. A karnevál miatt nem lehet kenyeret kapni. Havannában sincs körülbelül 1,5 hete. Szörnyű hőség, árnyékban 34, napon minimum 40 fok, a nyárikonyhában vagy 50. Nem túl jó a hangulat, gond van a szállással, vita a barátokkal: Kuba forradalmisága, Európa impotenciája... Nincs közös nevező. Hajnali fél kettőkor végre irány a karnevál! Túl későn jöttünk, a comparsának vége. **(11. kép)** Óriási, kavargó tömeg, sörtenger, vödörnyi rumokkal vonulnak a népek, hangos, szörnyű zene, mindenki táncol; jól érzi magát. Én nem. Kaja nincs, másnap egy ismerős családnál eszünk. Délután városnézés.

Oriente fővárosa festői helyen fekszik, a spanyol hódítóknak legalább jó ízlésük volt, tudták, hol alapítsák meg a második fővárost. A kép bal oldalán a fák mögül kikandikáló épület a XVI. századi koloniális építészet egyik gyöngyszeme, volt kormányzói palota – ma múzeum. Sajnos itt sem nézhettem körül kedvemre,

a vezető nincs hozzászokva a szakmai érdeklődéshez. Kétszer is visszamentem, hogy fényképezhessek, de félek, hogy nem lesz belőle semmi, azt pedig borzasztóan sajnálnám. (A katedrálist a '20-as években végzett újjáépítés, restaurálás teljesen tönkretette.) Egyéb történeti, művészeti látnivaló alig van, szörnyű kisváros, pangó kulturális élettel. Van néhány szép, hangulatos utca, a hegy-völgy is szemet gyönyörködtető. A színháza híres, de nyáron uborkaszegény van. A 40 fokos hőség miatt is jobb lett volna ősz végén jönni, de most volt lehetőségünk, s a karnevált is látni akartuk. Hát úgy kellett!



12. Castillo del Morro, Santiago de Cuba és alaprajza (levélrészlet)



Másnap egész nap ömlött az eső, a comparsa is elmaradt. Délután egyedül csavarogtam – szörnyű nyomornegyedek, lehangoló. Nem merek fényképezni, mert egyszer már elkapott két rendőr. A múzeumok zárva. Helyette: Playa Siboney.

Július 26. Nemzeti ünnep: Asalto simbólico del Moncada hajnali 5.15-kor. Nem sokat látunk, teljes a sötétség, hatalmas a tömeg, elég szervezetlen. Szörnyű a lövöldözés... Később tévézés: Fidel rossz formában volt, összefüggéstelen adathalmazok sok hibával... A helyiek napok óta részegek, ostoba viták az ismerősökkel, barátokkal... Szeretnék már HAZA menni!

Július 29. Véget ért a karnevál. Kirándulás! Az első nekem való nap. A Castillo del Morro gyönyörű helyen, döbbenetesen jó állapotban. Jó lenne múzeummá alakítani (már tervezik: A kalózok múzeumát). A XVI. századi Casa de Velázquez ma Koloniális Múzeum. Nagyszerű, de a vezetés csapnivaló.

Persze az itt szerzett tapasztalatok érnek annyit, mintha kellemesen nyaraltunk volna. Jobban megismerhettük az embereket, egy családnál betekintést nyertünk a hétköznapiakba.

11. René Portocarrero:
Három táncoló
női alak
(cím nélkül), 1978





Santiagoból hazatérve már várt a leveled. Örülök, hogy szerencsésen hazaértél, s hogy az utolsó hónapban sok szép élményben volt részed. [...]

Valószínűleg nem kaptad meg Moszkvába küldött utolsó levelemet, illetve a képeslapokat. Kubában, mint tudod, nincs sok műemlék, de van néhány igazán szép darab. Ezek közé tartozik a képen látható erőd. Kelényinek biztos nagy élményt jelentene, bár az alaprajza fantasztikusan egyszerű, kizárólag belül tették egy kicsit tönkre a sokszori átépítéssel. Egy kis anyagi ráfordítással nagyszerű múzeumot lehetne létrehozni. Így inkább kirándulóhely. A kilátás csodálatos, az egész öblöt belátni, benne a kis szigetek a mesebeli házikóikkal, s a távolban kéklő hegyek elképesztően szép látványt nyújtanak. **(12. kép)**

Havanna, 1975. augusztus 11.

Meglehetősen fáradt vagyok, mert huszonhat órás vonatozás után – afféle cowboyfilmbe való öreg szerelvényen – hajnalban értem haza a koleszba, ahol azzal fogadtak, hogy azonnal lássak neki a csomagolásnak, mert reggel költözünk.

Már rendben vagyunk, itt kicsit jobbak a körülmények, bár a környezet rosszabb, a szobánk is egy egérlyuk, ahol nappal is égetni kell a villanyt, s a dohszagot is alig tudjuk kiszellőztetni. De legalább tisztaság van, a kaja ehető, s ami fő, a város központjában van, a könyvtár gyalog ½ óra. Közel vannak a könyvesboltok, múzeumok, színházak és mozik. S ha a tengert akarjuk látni, hát tíz perces sétával már a Malecónon vagyunk. Igaz, itt nem lehet fürdeni. Visszagondolva Santiagóra, el kell ismernem, hogy szép kis város, talán leginkább Szentendréhez hasonlítanám, bár kopottabb, vidámabb, szegényebb és persze melegebb. A táj viszont tényleg csodaszép. Sajnos a Sierra Maestrába nem jutottunk el, de tettünk néhány nagyszerű kirándulást.

Szóval kezdem megszokni az új környezetet, remélem, ezt a négy hónapot már baj nélkül átvészeli. [...] Ha a kulturális életről panaszkodtam – most némi vigaszt lelhetek a szeptember közepéig tartó színházi fesztiválban. Kubában ez az egyik legelmaradottabb művészeti ág, s valóban eddig iszonyú tapasztalataim voltak, de a tegnapi előadás (egy brazil szerző műve) valamennyire enyhítette azokat. Tulajdonképpen tetszett, nem annyira a darab, mint inkább az előadás. Majd meglátjuk a folytatást. Otthon van az Ernstben egy kubai kiállítás. Nézd meg helyettem is!



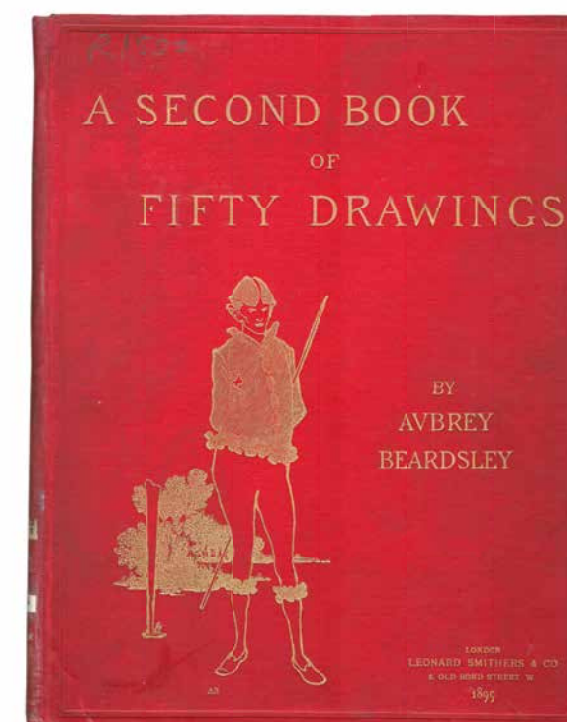
13. Amelia Peláez: Nő profilból (cím nélkül), 1958

Prékopa Ágnes
„Beteg kagyló gyöngye”¹
 Aubrey Beardsley műveinek 1907-es
 kiállítása az Iparművészeti Múzeumban

Nem egészen egy évtizeddel Aubrey Beardsley (1872–1898) halála után, 1907. április 26-án nyílt meg a rajzaiból rendezett kiállítás a budapesti Iparművészeti Múzeumban, Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter jelenlétében. A csupán egy hónapig, május 26-ig látogatható tárlat a gyors előkészítés, a „korhatáros” képek elkülönítésének módja és e megoldás fogadtatása, valamint az erotikus téma által múzeumba csábított „művészetbarátok” tömegének kezelése miatt is figyelemreméltó – amellet, hogy meghatározó esemény volt a magyar grafikatörténet szempontjából. A kiállítás egyik további hozadéka, hogy a múzeumi könyvtárban elérhetők maradtak az ez alkalomra megvásárolt Beardsley-kötetek. A lenyűgözően gazdag grafikai anyag mellett a művész által tervezett, szignált kliséjű kiadói kötések is tanulmányozhatták a könyvtár olvasói, köztük az Iparművészeti Iskola növendékei.

A tárlat a Párizsban élő Hein Béla (1883–1931) művészeti író – a későbbiekben az afrikai tárgyakkal foglalkozó első műkereskedők egyike – kezdeményezésére jött létre, aki 1907. február 23-án kelt levelében hívta fel a múzeum vezetésének figyelmét Beardsley párizsi kiállítására.² Radisics Jenő (1856–1917) igazgatónak tetszett az ötlet, a részletes tájékozódás céljából pedig könyveket rendelt az Eggenberger-féle könyvkereskedéstől. A dátumos könyvtári pecsétek tanúsága szerint két Beardsley-monográfiát sikerült a leghamarabb beszerezni: Hermann Esswein és Rudolf Klein munkája 1907. március 5-én került be a gyűjteménybe.³ 1907. március 22-én került leltárba négy, Beardsley által illusztrált mű: *A Second Book of Fifty Drawings*, az *Under the Hill* című esszékötet Beardsley saját írásaival, Alexander Pope *Fürtrablása* (*The Rape of the Lock*) és talán a leghíresebb illusztrációsorozat, amely Oscar Wilde *Salomé*jához készült.⁴ Ezek a kötetek együttesen több száz

1. Aubrey Beardsley:
*A Second Book of Fifty
 Drawings*, 1899



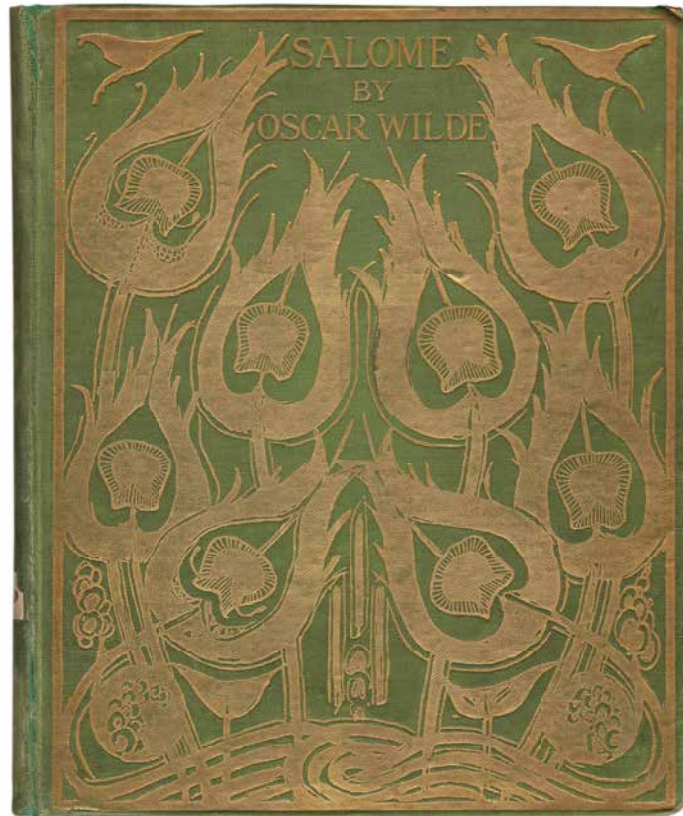
1 — Czakó Elemér: Aubrey Beardsley művészete. *Magyar Iparművészet* 1907. 126.

2 — IMM Adattár, 96/907.

3 — Hermann Esswein: *Aubrey Beardsley*. Moderne Illustratoren VIII. München, Piper, é.n. [1906] (KT 4026).; Rudolf Klein: *Aubrey Beardsley*. 2., unveränderte Auflage. Die Kunst V. Berlin, Julius Bard, é.n. (KT 4027).

4 — A kötetek adatai: *A Second Book of Fifty Drawings*. London, Leonard Smithers & Co, 1899 (KT4060); Aubrey Beardsley: *Under the Hill and other Essays in Prose and Verse*. London–New York, John Lane, 1904 (KT 4061); Alexander Pope: *The Rape of the Lock*, Smithers, London, 1896. (KT 4062); Oscar Wilde: *Salome*. London, John Lane, 1907 (KT 4064); Itt kell megjegyezni, hogy volt egy ötödik kötet is a sorban, a *Fürtrablásból* egy további kiadás, John Lane-é 1902-ből (KT 4063) – ez utóbbi példány már nincs a könyvtár gyűjteményében, sorsának kiderítése további kutatást igényel.

2. Oscar Wilde:
Salome, 1907



képet tartalmaznak, tehát megfelelő lehetőség nyílt az életmű előzetes áttekintésére a kiállítás rendezését megelőzően.

A napisajtó többször is tájékoztatta olvasóit az előkészületekről. A Magyar Iparművészet című folyóiratban közzé tett beharangozó rövidhír névvel nem jelzett szerzője a következőképpen kommentálta a művész munkásságát: „Aubrey Beardsley minden perverzitása mellett is sok tanulságot rejteget a dekoratív művészek számára. Aki nem kedveli miszticizmusát és szimbolizmusát, az is meg fogja találni bámulatos stílusérzékében, amivel a fehér-fekete foltok és vonalak e nagy mestere káprázatba ejt, a maga művészeti gyönyörűségét.”⁵

A kiállítás színhelye a múzeum kupolaterme volt, a katalógus szerzője Czako Elemér (1876–1954), az Iparművészeti Múzeum könyvtárosa, 1907-től őre.⁶ A kupolateremben azonban csak 92 rajz szerepelt a kiállításon, a 102 tételes katalógusban a 93–102. számú műről a következőket olvashatjuk: „E lapok azonban erotikus voltak folytán a nagy nyilvánosság számára ki nem állíthatók.” A szűk nyilvánosság helye a könyvtári olvasóterem volt. Czako Elemér így írt erről némi derűvel a Rajzoktatás című folyóiratban: „... még tíz rajzot mutatott be a Múzeum. Ez utóbbiak azonban nem voltak a nagy nyilvánosság számára kiállíthatók, kifejezetten erotikus vonatkozásai miatt, csupán szakemberek tekinthették meg a könyvtári helyiségben. Aristophanes

5 — N. N.: Beardsley-kiállítás. Magyar Iparművészet 1907. 106.

6 — Aubrey Beardsley rajzainak Iajstroma. Bevezeti Czako Elemér. Kiáll. kat., Országos Magyar Iparművészeti Múzeum, Franklin, Budapest, 1907.

Lysistraté című drasztikus vígjátékéhez (magyarul Arany Jánostól) rajzolta ezeket Beardsley, amelyben vidám kergetődzésekkel és félre nem magyarázható jelenetekben harcolnak az athéni nők férjeikkel. Érdekes reklámul szolgáltak e rajzok. Egy ízben megtekintette azokat egy tábornok, másnap jött két ezredes, harmadnap jelentkezett 14 tiszt, a hét végén már az egész önkéntesi kar fölcsapott a művészetek tanulmányozójává.”⁷ Hogy ki és hogyan döntötte el, kik tartoznak azok közé a „szakemberek” közé, akik megnézhetik az erotikus grafikákat, nem tudjuk, de a Czako által említett katonák nagy száma ellenére ez mégiscsak valamiféle szűkebb nyilvánosság volt.

A Magyar Könyvszemle névtelen recenzense így írt ugyanerről a problémáról: „A kiállítás rendezőinek erkölcsi aggályait teljes mértékben méltányoljuk s részünkről a tényleg kiállított rajzok egynémelyikére is kiterjesztettük volna, csak azt nem tudjuk megérteni, mit keresnek ezek a képek a tényleg kiállított rajzok katalógusában? Ha egyszer nem valók a nyilvánosság elé, ugyan minek kell róluk a nyilvánosságnak tudomást szereznie? Még kevésbé tudjuk azonban megérteni a kiállítás rendezőségének azon eljárását, hogy az ekként megbélyegzett képeket mégis kiállította, csakhogy a többtől elkülönítve, a mindenki számára hozzáférhető s főleg az iparművészeti iskola 15–16 éves növendékei által sűrűn látogatott könyvtári olvasóterem egyik szögletében.”⁸ Hogy pontosan hogyan alakították ki a tíz grafikai lapot bemutató térrészt, nem tudjuk. Az bizonyos, hogy az épület egy másik szintjén lévő és önálló beléptetéssel rendelkező könyvtári tér kiválasztása komoly körütekintésről tesz tanúságot, és hogy a nagy kiállítótértől a „korhatáros” anyag bemutatóhelyét ennél jobban szeparálni valószínűleg ma sem tudnánk. Nyilvánvaló, hogy a nagyközönség számára az erotikus grafikák jelentettek különösen nagy vonzerőt, a fokozott érdeklődés eredménye pedig egy meglepően magas látogatószám lett: a kiállítást egy hónap alatt több mint 30 ezren látták.⁹

Még a zárást követően is volt a tárlathoz kapcsolódó rendezvény: május 4-én tartott előadást Eisler Mihály József Beardsley munkásságáról,¹⁰ ennek

3. Alexander Pope:
Fürtrablás (The Rape
of the Lock), 1896



7 — Czako Elemér: Beardsley rajzai. Rajzoktatás 1907. 6. sz., 324–328.

8 — N. N.: Aubrey Beardsley kiállítása. Magyar Könyvszemle 1907. 203–204. (Vegyes közlemények).

9 — Lapzártáig 30010-en látták a kiállítást a Pesti Napló Színház és művészet rovatának rövidhíre szerint, 1907. május 26. 18.

10 — Eisler Mihály József: Aubrey Beardsley művészete és egyénisége. (Az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai. II.) Budapest, 1907.

szövege füzet formájában meg is jelent *Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum ismeretterjesztő előadásai* című sorozatban. A kiállítás egyik késői visszhangjaként azt is meg kell említeni, hogy 1909-ben a Radisics Jenőt támadó, rosszindulatú névtelen cikkek is felemlegették az erotikus grafikákat, de az írások mögött álló Hamvay Ödön rágalmazásait bírósági ítélet nyilvánította megalapozatlannak.¹¹

Közvetlenül a kiállítás bontását követően az Iparművészeti Múzeum a grafikai anyagot Budapestre szállító Shirleys párizsi kereskedőtől további, Beardsley által illusztrált könyveket vásárolt: Ben Jonson *Volpone*-ja és Ernest Dowson költeményei¹² 1907. május 23-án kerültek a könyvtári gyűjteménybe. Legutoljára, július 6-án leltározták be az életmű legjavát felvonultató két kötetet, amelyeket John Lane adott ki *Early Work* és *Later Work* címmel.¹³ E két példány állapotából gondolhatjuk, hogy sokakra gyakorolhatott nagy hatást Beardsley munkássága, ugyanis szinte rongyosra olvasták ezeket a köteteket az elmúlt bő évszázad alatt – feltehetően leginkább az Iparművészeti Iskola, majd Főiskola grafikushallgatói.

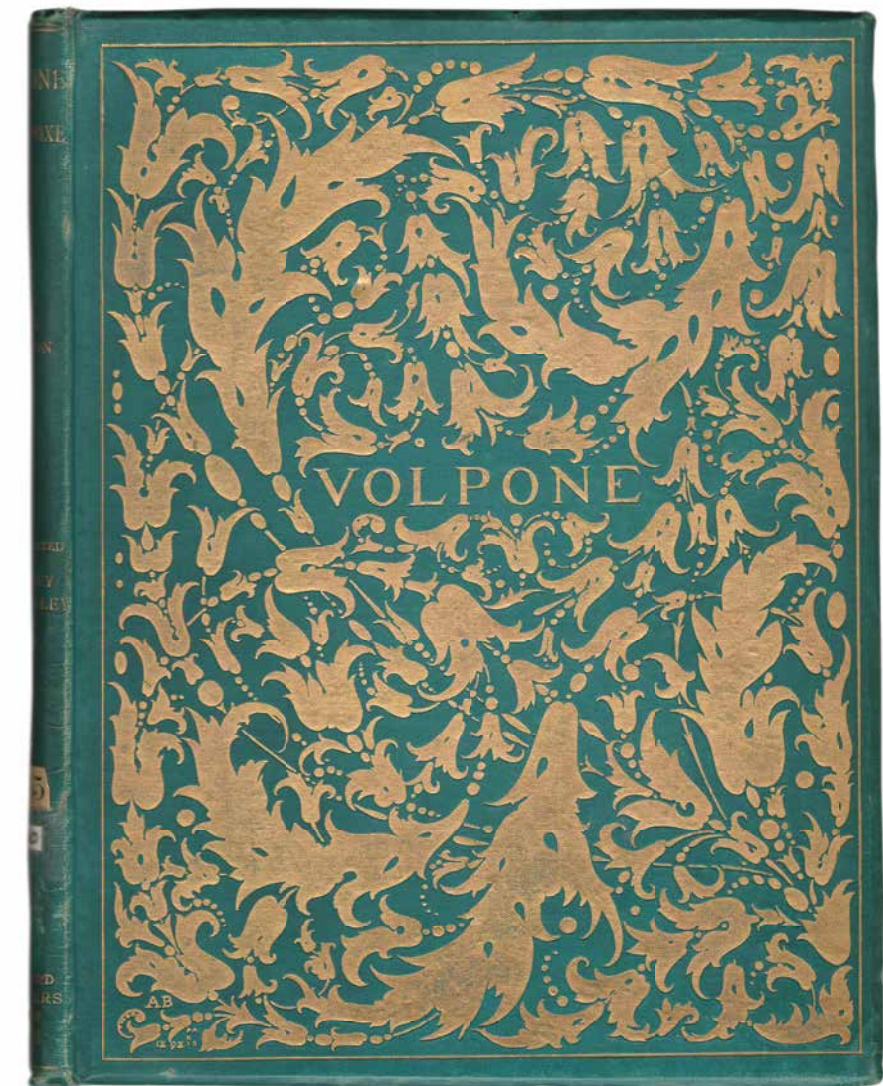
Az Iparművészeti Múzeum könyvtárában őrzött, Beardsley által illusztrált kötetek közös jellemzője, hogy kiadói vászonkötésük díszítését maga a művész tervezte, és valamennyin szerepel a jelzése is – mintha ez is egyfajta sokszorosított grafikai alkotás lenne. Ez a részlet azért érdemel kiemelt figyelmet, mert a kiadói vászonkötések történetében nagyon kevés szignált kötéstáblát találunk. Beardsley felmérte, milyen fontos a gondosan megtervezett kötés nyújtotta első benyomás, és hogy mennyire vonzza a szemet a könyvkötővászon élénk színével hangsúlyos kontrasztot alkotó aranszínű dekoráció. A múzeumunk könyvtárában őrzött kötetek a tervezői feladat megoldási lehetőségeinek különféle példáit jelenítik meg. A *Second Book of Fifty Drawings* tábláján – mintha a kötetből lépett volna ki – egy térdnadrágos fiatal fiú áll **(1. kép)**. Kifejezetten címlap számára komponált dekoráció a *Salomé*-é **(2. kép)**, amely aztán kicsit átkomponálva az *Under the Hillen* is megjelenik.

A *Fürtrablás* kötése megelőlegezi a kötet illusztrációit, amelyeken Beardsley nem historizál, hanem egy kifinomult dekadenciájú fantáziavilágot alkot a rokokó motívumainak felhasználásával. Beardsley rajzai nem annyira illusztrálják, sokkal inkább díszítik és kiegészítik

11 — Prékopa Ágnes: Hamvay Ödön és a Művészi Ipar. Egy cselszövő lapalapító különös története. *Műértő*, 2021. 4–5. sz., 10–11.

12 — Ben Jonson: *Volpone or the Foxe*. Leonard Smithers, London, 1898 (KT 4089).; Ernest Dowson: *The Poems*. John Lane, London, 1905. (KT 4090).

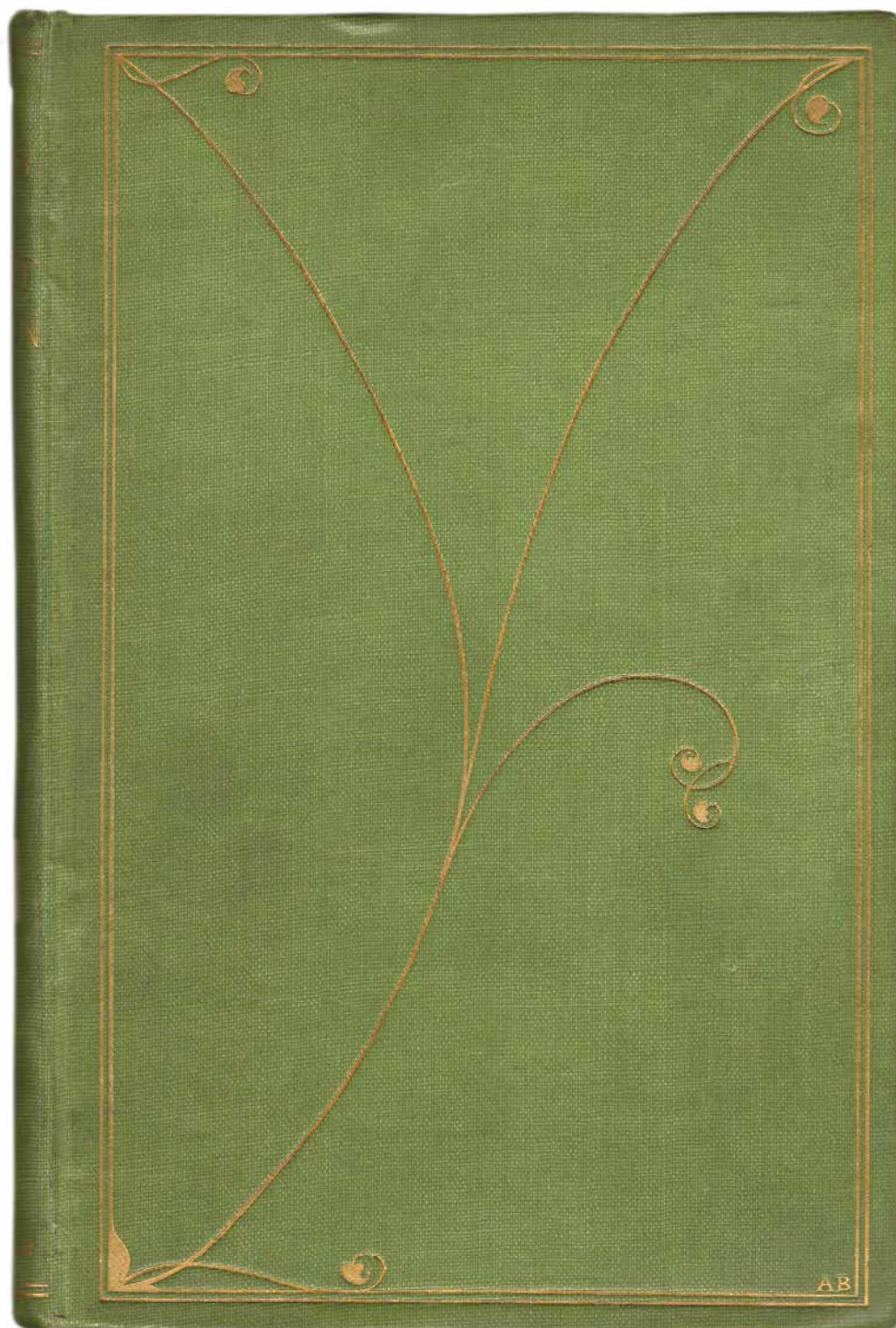
13 — H. C. Marillier (előszó): *The Early Work of Aubrey Beardsley*. John Lane, London, 1899. (KT 4091); *The Later Work of Aubrey Beardsley*. John Lane, London, 1901. (KT 4092) Itt kell megjegyezni, hogy az Iparművészeti Múzeumban őrzött Beardsley-kötetek gyűjteménye tovább gyarapodott 1959-ben, amikor könyvtárunk Krisztinkovich Bélától megvásárolta Beardsley első, két kötetben kiadott, nagyszabású grafikai sorozatát: *Le Morte D'Arthur. The Birth, Life and Acts of King Arthur*. Joseph Malaby Dent, London, 1893/1894. (KT 16132.1–2) A kiadói vászonkötésen nincs ugyan monogramos jelzés, de stíluskritikai alapon Beardsley műveként határozható meg. A múzeumunkban őrzött két kötet vászonkötése pezsgőszínű.



4. Ben Jonson: *Volpone or the Foxe*. 1989

a művet, legalábbis valahogy így kell értelmezni a „képekkel való kihímzést”, amit a címlap szövege említ: „embroidered with nine drawings by Aubrey Beardsley”. A befejezetlenül maradt és a művész halála után megjelent *Volpone* kötéstáblája és az elkészült iniciálék tanúsítják, hogy Beardsley hatalmas alkotókedvvel és fantáziával nyúlt a reneszánsz motívumokhoz, és azokból is teljesen egyedi formavilágot hozott létre. A kötéstábla bal alsó sarkában olvasható tervezői jelzés nemcsak a művész monogramját tartalmazta, hanem az 1898-as évszámot is. **(3–4. kép)**

5. Ernest Dowson:
The Poems. 1905



John Lane (1854–1925), Beardsley kiadója 1905-ben jelentetett meg egy antológiát Ernest Dowson (1867–1900) költeményeiből. A kötetben Beardsleytől mindössze öt grafikai mű reprodukciója jelent meg, ám a kiadói vászonkötés nagyvonalú, szellemesen elegáns, AB monogrammal jelzett terve látványosan demonstrálta a kortársaknak – és az utókornak –, hogy minimalista eszközökkel is lehet karakteresen szecessziós kompozíciót létrehozni. Múzeumunk a második, 1906-os kiadást őrzi, amely ugyanebben a kiadói vászonkötésben jelent meg. **(5. kép)**

A Lane által 1899-ben, illetve 1901-ben megjelentetett *Early* és *Later Work* kiadói vászonkötése is Beardsley tervének felhasználásával készült, de élénk színek helyett itt elefántcsontszínű vászon borítja a köteteket. Mindkettőn ugyanaz a – síremléket is megidéző – portikuszmotívum látható, csak a fiatalkori művek kötetét zölddel, a kiteljesedett alkotói korszakét pedig aranysszínrel nyomták. A színszimbolika ilyen finom és átgondolt használata elég kivételesnek számít a kiadói kötések történetében. Van egy érdekes részlet is, amely szinte észrevétlen marad a köteteken: a gerincen a címfelirat alatt egy fügefalevél látható. Az életmű sokszor említett anekdotája, hogy a Salome-sorozat Heródiás bevonulását illusztráló jelenetére John Lane fügefalevelet rajzoltatott Beardsleyvel az egyik ábrázolt figura nemi szervének eltakarása céljából. Az életművet bemutató két kötet fügefalevelei láttán feltételezhetjük, hogy nincsenek olyan rajzok a válogatásban, amelyek nagyon megbotránkoztatnák a közönséget – hiszen a kötetek értékesíthetősége lehetett a kiadó legfontosabb szempontja.

Az Iparművészeti Múzeum Könyvtáráról kevesen tudják, hogy Beardsley műveinek ilyen gazdag tárháza a legkorábbi idők óta, s hogy ezért kötetei a hazai Beardsley-recepció története számára megkerülhetetlenek. Még kevesebben ismerik a Beardsley tervezte kiadói könyvkötéseket, amelyek annak a műfajnak a történetében képviselik a legmagasabb minőséget, amely még a 20. század során is névtelenségben hagyta a tervezőit.

Kopócsy Anna

Háborúban hallgatnak a múzsák?¹

Néhány gondolat a nők művészeti szerepvállalásáról az első világháború idején

A következő tanulmány alapját két, az első világháború kezdetén született fotósorozat adja, amelyek közvetlenül a Képzőművészeti Főiskola hadikórházzá alakítása után készültek. A fotók igen érdekesek, hiszen paradox módon az egykor virágzó, termékeny kulturális térbe olyan funkció került, amely a pusztítás következtében nyerte el létjogosultságát. Nevezetesen a képzőművészek oktatását a sebesültek ellátása váltotta fel, miközben minden átalakítás ellenére megőrződött az eredeti környezet. Az Epreskert szobrai, vagy a könyvtárterem falaira szegezett stúdiók bizzar díszletekként tűnnek fel a sebesültek, orvosok, ápolók körül.

E rövid tanulmányban a képek készítőivel, különösen az eddig teljesen elfeledett Fabinyi Lilivel és az általa fotózott képekkel foglalkozom, aki – mint látni fogjuk – e különös történelmi pillanatot nemcsak dokumentálni akarta, de a képek egy részét sajtófotóként is felhasználta.

Roland Barthes a sajtófotót külön kategóriaként kezeli fényképekről szóló vizsgálódásaiban: „A sajtófotó üzenet” – ahogy fogalmaz. Komplex folyamat eredménye, ahol a fénykép értelmezését számos dolog irányítja, a szöveges képfeliratok, címek, de maga az újság is, ahol megjelenik, komoly befolyásoló tényező.² A fotók interpretációjában néhány példán keresztül próbálok rávilágítani a különböző kontextusok jelentőségére.

Női szerepek az első világháborúban

A női művészi professzionalizáció szempontjából rendkívüli korszak volt ez, hiszen a hátszágban maradt művészek, művészhallgatók nagy része nő volt, azaz a modern történelem során először, a férfiakkal ellentétben ekkor nekik volt leginkább lehetőségük az alkotásra. Az első világháború idejében ugyan ritkán, de megjelentek fronton harcoló nők is, bár ez nem volt jellemző. Tudunk többek között lengyel, ukrán, orosz példákról, de ők inkább a szabályt erősítő kivételeknek tekinthetők. A frontra kikerülő nők leginkább katonaeorvosi, postatiszti és irodai munkakört láttak el.³

1. Weyde Gizella: Nyomorúság, 1919.



1 — E tanulmány egy változata 2023-ban a Rómában rendezett AIWAC nemzetközi konferencián hangzott el. Az előadás címe: Inter Arma Silent Musae. Journalist Lili Fabinyi's Photo Series on the Royal Hungarian Academy of Fine Arts as a War Hospital in 1914.
2 — Roland Barthes: Photographic message. In: *Image, Music, Text*. (ed. Stephen Heath), Fontana Press, London, 1977. 15.
3 — Takács Róbert: *Nők a fronton. Hadszintér és Hátszág*. Politikatörténeti Intézet, Budapest. <http://elsovh.hu/nok-a-fronton/> (Legutolsó hozzáférés: 2024. január 15.)

Az Osztrák–Magyar Monarchia hadseregében egyetlen képzőművésznőt, Vészi Margitot (1885–1961) ismerünk, aki haditudósítóként fordult meg a fronton.⁴ A nők többségükben – alkalmazkodva a hagyományos női szerepekhez – a hátszágban ápolták a sebesülteket, a fronton szolgáló katonák számára kesztyűt, sálát horgoltak, az árván maradt gyerekek segítőiként hazafias kötelességüknek engedelmeskedve jótékonykodtak.⁵ Így volt ez a női művésznövendékek, illetve a művészfeleségek esetében is.

2. Fabinyi Lili:
Kertészlet, 1914.



4 — Gonda Éva: *A magyar haditudósítás az első és második világháborúban*. PhD, Ludovika, Közzszolgálati Egyetem Budapest, 2012. 72.

5 — *Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola Évkönyve 1914–1915*. (Bev. Várdai Szilárd) Kellner, Budapest, 1915. 16, 27. (a továbbiakban: Várdai 1915.)

Az 1914 nyarán kitört első világháború következményeként – egy kultuszminisztériumi rendeletnek megfelelően – a művészettel foglalkozó intézmények többségét hadikórházzá kellett átalakítani.⁶ A Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola épületei, azaz a főépület az Andrassy úton és az Epreskertben található mesteriskolák szintén erre a sorsra jutottak. A főiskola két fotósorozatot rendelt meg 1914-ben a hadikórházzá való átalakítást követően abból a célból, hogy dokumentálja az utókor számára ezt a különleges állapotot.⁷ A képeken a művészdíjakok és művésztanárok helyett sebesült katonákat, operáló orvosokat, ápolószemélyzetet, a könyvtárteremben és műtermekben kórtermeket, műtőket láthatunk. A férfi diákok nagy többsége, amennyiben egészségileg alkalmasnak találták őket, bevonult katonai szolgálatra, a női hallgatók jó része pedig önkéntes ápolónőként tevékenykedett.⁸ Ahogy a főiskolai évkönyvben olvashatjuk: „Volt és jelenlegi nőnövendékeink közül a katonáknak szánt női kézimunka készítésén kívül többen az ápolónői tanfolyam végzése mellett, szabad óráikban sebesültek ápolása által is érdemeket szereztek.”⁹ A beszámoló szerzője hazafias cselekedetnek nevezte a női hallgatók helytállását. Az évkönyv név szerint is megemlékezett azokról, akik részt vettek ebben a munkában. Számos, mára teljesen feledésbe merült női név közül ismerősnek tűnhetnek olyanok, akik bekapcsolódtak a modern művészeti élet vérkeringésébe, mivel a művészettörténeti kutatás már foglalkozott velük. Az egyik ilyen név Dömötör Gizelláé (1894–1984), aki már főiskolai éveiben is kubisztikus műveket hozott létre, bár modern művészeti szemlélete a nagybányai művésztelepről származott és nem a konzervatív főiskolai képzésből fakadt.¹⁰ A másik hallgató, aki később művészettörténésként és restaurátorként vívott ki elismerést, Weyde Gizella (1894–1984). A Magyar Nemzeti Galériában őrzött, 1919-ben készült *Nyomorúság* című grafikája egyértelműen a háború következményeire utal. **(1. kép)** Expresszionista rajza, mely anyát és gyermekét ábrázolja, nem tipikus, szeretetteljes szülő-gyermek kapcsolatot mutat be, a sovány, meztelen, esetlen anya és gyermeke az éhezést, a kiszolgáltatottságot mutatja, a család megcsonkítottságát jelképezi.¹¹

6 — N.N.: Megmozdult a társadalom. Országos segítő-akció. *Magyarország*, 1914. augusztus 7. 7.

7 — Peternák Miklós: Hadikórház. In: *Felejtés emlékei fotó/modell 2.* (szerk. Peternák Miklós). Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2018. 32–38. A képek egy részét reprodukálták az Évkönyvben. Várdai 1915. i. m. (5. j.)

8 — Tudható, hogy 1915 augusztusára legalább 1350 sebesültet kezeltek az intézmény falai között, és legalább 50 operációt hajtottak végre. Várdai 1915. 27. i. m. (5. j.)

9 — Uott.

10 — Életművéről lásd: Bajkay Éva–Murádin Jenő: *Dömötör Gizella, Mund Hugó*. MissionArt Galéria, Budapest, 1996.

11 — Weyde Gizella: *Nyomorúság*. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz: F 88. 155. Weyde Gizelláról mint önkéntes ápolóról készült fotót lásd: *Gisela Weyde. Od Atény k Hére*. (Bev. Zsófia Kiss-Szemán), Galéria Mesta Bratislavy, 2022. Kat. 6_5. kép

Fotográfusok, akik a hadikórház-sorozatot készítették

A Képzőművészeti Egyetem jelenleg 46 fényképet őriz, ebből 13 Fabinyi Lilihez, 33 Weinwurm Antalhoz kapcsolható.¹² A fotókat 1915-ben vásárolta meg a Képzőművészeti Főiskola. Mint a számok is mutatják, Weinwurm Antaltól több fotót vettek meg, mivel a hadikórházi jelenetek mellett a rajztanárnők képzését is megörökítette, akiket ekkor ideiglenesen a Mezőgazdasági Múzeumba helyeztek át.¹³ Ezen felül a minisztériumi támogatású megrendelés feltehetően nemcsak az Andrássy úti épületre és az Epreskertre terjedt ki. Fabinyit felkérték más művészettel kapcsolatos intézmények fotózására is. A Múcsarnok, illetve az Iparművészeti Iskola hadi kórházzá alakításáról is készített képeket, melyeket reprodukáltak a *Művészet* című folyóiratban, illetve az Iparművészeti Iskola Évkönyvében.¹⁴

Fabinyi Lili (1881–1964) kolozsvári születésű, neves orvos-értelmiségi családból származó író, színésznő, újságíró, fotográfus. A két háború közötti időszakban a politikai szélsőjobb irányába sodródott, 1945 után mint a nép ellensége négy évet töltött börtönbüntetésben, ahonnan 1950-ben szabadult.¹⁵ Feltehetően politikai szerepvállalása miatt életművével eddig nem foglalkozott senki, ehhez hozzájárulhatott, hogy hagyatéka, ha egyáltalán létezett, nyilván az előbbiekből következően nyomtalanul eltűnt. Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni hadikórház-fotósorozatát, mely mind dokumentumértéke, mind művészi kivitelezése miatt fontosnak tekinthető.¹⁶ A Képzőművészeti Egyetemen 2018-ban rendezett, *A felejtés emlékei* című kiállításban foglalkoztak bővebben a sorozatokkal.¹⁷ Bár Peternák Miklós, a kiállítás kurátora és a hozzá kapcsolódó katalógus szerzője megemlíti, hogy két sorozat létezett, nem különíti el egymástól azokat.

12 — *Andrássy úti hadikórház*. Fabinyi Lili és Weinwurm Antal felvételei. MKE Könyvtár, Adattár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz: 6520/1–2. A fényképek elérhetők a következő linkeken: http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/foto/6520-1/6520-1.htm?fbclid=IwAR1M-Za6SWQGQG-7Mlc_M79bbNy2fntme1E_DPSee6rkRtbJFHE__4i_kiqo; http://corvina.mke.hu:8080/voyager/images/foto/6520-2/6520-2.htm?fbclid=IwAR1MZA6SWQGQG-7Mlc_M79bbNy2fntme1E_DPSee6rkRtbJFHE__4i_kiqo

13 — Várdai 1915. i. m. (5. j.) 17, 19, 23, 25.

14 — Lyka Károly: Művészeti intézményeink a háborúban. *Művészet*, 13, 1914. 383–384; *Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola Évkönyve 1904–15*. (szerk. Czákó Elemér), Budapest, 1915. 71–72.

15 — A bírósági iratok, benne vallomásával a Budapesti Fővárosi Levéltárban található. ltsz: HU_BFL_XXV_1_a_1946_1008. Egy távoli rokona segítségével sikerült halálozási adatát megtudni. Politikai radikalizációja 1919 után következett be. A Magyar Asszonyok Nemzeti Szövetsége egyik alapítója volt.

16 — Pető Andrea említette nevét a szélsőjobboldali értelmiségi nők között, de tévesen úgy gondolta, hogy büntetését megúsza, nem került népbíróság elé, mivel Nyugatra menekült. Pető Andrea: *Láthatatlan elkövetők*. Akadémiai doktori értekezés, Budapest, 2012. 135. https://real-d.mtak.hu/567/7/dc_84_10_doktori_mu.pdf [Hozzáférés: 2024. január 15.]

17 — Peternák 2018. i. m. (7. j.) 32–38.

Fabinyi 1914-es sorozatát nem szeretném a későbbi élettörténet tükrében értelmezni, még akkor sem, ha – amint látni fogjuk – fotói egy részénél kimutatható egyfajta propagandisztikus jelleg, amely a háború igenlését szolgálta, de ezzel 1914–15-ben a társadalom jelentős része – függetlenül származástól, vallástól, vagyontól – egyetértett, tehát ebből nem feltétlenül következnek későbbi preferenciái. Fabinyi fényképeinek egyik fontos publikációs helye *Az Érdekes Újság* volt, amely már a háború kezdetétől fogva tudósított a frontról, számos, főként amatőrök által készített harctéri fotót publikált, albumokat adott ki. Fabinyi nem járt a fronton, de a budapesti helyszíneken megörökített rokkant katonákra elsősorban hőskölként, és nem mint a háború szerencsétlen áldozataira tekintett.

A jelenlegi kutatásaimat nagyban segítő Arcanum adatbázisban szereplő napilapok, cikkek, publikált fényképek alapján rajzolódott ki élettörténete. Ezek szerint Fabinyi 1910-ben Erdélyből költözött Budapestre, hogy önálló karrierbe kezdjen, megvalósítsa magát. A tízes években viszonylagos ismertségre tett szert, a kor neves íróiról, művészeiről készített fotóportrékat, melyeket publikált is. Specialitása volt, hogy híres modelljeit igyekezett természetes, családi környezetükben fotózni. Így készültek fényképek Móricz Zsigmondról Leányfalun gyermekei között, Nagy Endréről, amint gyermekei társaságában éppen veteményes kertjében dolgozott, vagy Csók Istvánról, miközben leányát, Züzüt festette.¹⁸ Rendszeresen jelentek meg írásai folyóiratokban, szavalt, színdarabokban szerepelt. Cikkünk szempontjából talán a legfontosabb, hogy 1913-tól kezdődően



18 — Az írókról *Az Érdekes Újság*ban: 1917. 28. sz. 5–6.; Csók Istvánról mások mellett: Piktórok zöldben. *Új Idők*, 1917. 302.

3. Fabinyi Lili: *Kertrészlet, napfürdő*, 1914.



4. Weinwurm Antal:
Az Epreskerti Kálvária
épület homlokzata,
1914

bukkantak fel fényképei különböző folyóiratokban, ahol gyakran a maga által készített fotókkal illusztrálta beszámolóit. Nincs információ azzal kapcsolatban, hogy hol tanulta a fényképezést. Ebben az időszakban egyre több nő vette a bátorságot és kezdett fényképezésbe. Fabinyi fotói meglepően professzionálisnak tűnnek, bár tudomásom szerint nem rendelkezett önálló műhellyel, mégis egy ideig pénzkeresetet nyújthatott számára a fényképezés. Megemlítendő, hogy Magyarországon a fényképezés

területén is hasonló folyamatok játszódtak a nők szempontjából, mint más művészeti ágakban. Az 1910-es évekig nem volt szervezett női oktatás e területen. Néhány népiskolában vagy magániskolában indítottak a nők számára fényképészeti tanfolyamot, de számukra az általános feladatot a segédi állás mellett a retusálás, esetleg gyermekportrék készítése jelentette. A korabeli kritikákból kiderül, hogy egy bonyolultabb, sokalakos kompozíció elkészítésére nem találták a nőket alkatilag megfelelőnek.¹⁹ Az amatőr fényképészeti mozgalom viszont virágzott, elsősorban az arisztokraták körében, számos klub alakult, ahova nőket is felvettek. Fabinyi Lili esete azért is érdekes, mert az újságírást és a fotózást egyszerre művelte, amire nemigen van példa a korszakban. Fabinyit egy újságcikkben feministaként említették.²⁰ Ő maga odafigyelt a női karrierlehetőségekre más művészeti ágakban, bizonyítja ezt beszámolója a magyar építésznőkről, akiknek szintén csak a tízes években kezdték meg a képzését.²¹ (Az első női építészdiploma kiadására csak 1924-ben került sor.)

Weinwurm Antal (1845–1918) 1865-ben alapította meg sokszorosítással is foglalkozó vállalatát, hamarosan a leginkább foglalkoztatott fotográfusok közé tartozott, később fia is önálló vállalkozást indított.²² Számos megrendelést kapott képzőművészettel foglalkozó intézményektől, így a Szépművészeti Múzeum gyűjteményéről is

19 — E. Csorba Csilla: *Magyar fotográfusnők 1900–1945*. Enciklopédia kiadó, Budapest, 2000. 9–21.

20 — d.o.: *Feministák Matyóországban*. *Pesti Napló*, 1913. június 24. 7–8.

21 — Fabinyi Lili: *Magyar Építésznők*. *Új Idők*, 1917. 242. A nők emancipációjáról az építészet területén lásd Mészáros Zsolt tanulmányát, melynek címét Fabinyi Lili építésznőkről szóló cikkéből emelt át: "...haladásunk legújabb tanúsítója: az asszony építész." *Magyar női építészek a múlt századelőn*. In: *Táguló horizont. Tanulmányok a fiatal művészettörténészek marosvásárhelyi konferenciájának előadásaiból*. Szerk. Kovács Zsolt és Orbán János. Erdélyi Múzeum Egyesület – Maros Megyei Múzeum – Entz Géza Művelődéstörténeti Alapítvány, Marosvásárhely–Kolozsvár, 2013. 187–197.

22 — Peternák Miklós: *Fényképek a művészeti képzés hátterében. Pillanatképek a Magyar Képzőművészeti Egyetem fotógyűjteményéből*. *Per Aspera ad Astra*, 8, 2021. 162.

ő készített reprodukciókat. A hadikórház-sorozat nem az első megrendelése volt a Képzőművészeti Akadémiától, az 1900-as párizsi világkiállításon szereplő, az Akadémián folyó munkát bemutató képek is az ő nevéhez fűződnek. Életműve a mai napig feldolgozatlan.²³

Különböző nézőpontok

Fabinyi 13 fotójának mindegyike beállított fénykép. Egy része a kórtermekben és a műtőben, más része a kertben készült. A mozdulatok kiszámítottak, beállítottak, ebben hasonlítanak a Weinwurm-féle sorozatra, mely ugyanúgy a műtermi fotográfia hagyományait követi, azaz a külső helyszín ellenére a jelenetek előre elrendezettek, mint a műteremben készült felvételeknél, a beállítottság miatt sok esetben nehéz elkülöníteni a két szerzőt egymástól. Mégis mik azok a karakterjegyek, melyek révén különbözik a két sorozat?

Egyrészt Weinwurm fotói nagy méretűek, saját műtermi pecséttel ellátottak, Fabinyié fele akkorák, pecsét nélküliek. Weinwurmnak óriási tapasztalata volt a kompozíció és fényhatások beállításának terén,

5. Fabinyi Lili: *Fürdő*,
1914



23 — Életműve kutatásához kiindulópont lehet: F. Nagy Veronika: *A századfordulás Budapest megörökítője – 175 éve született Weinwurm Antal fotográfus*. Feltöltés: 2020. április 1. https://pestbuda.hu/cikk/20200401_f_nagy_veronika_a_szazadfordulos_budapest_megorokitoje_175_eve_szulett_weinwurm_antal_fotografus (Legutolsó hozzáférés: 2024. január 15.)

Negyedik 3000 koronás fényképpályázatunkra beérkezett pályamű.



Mikor a Dunán valami látnivaló van.

(Fabinyi Lili pályaműve.)

6. Fabinyi Lili: *Mikor a Dunán valami látnivaló van*, 1916

művei az úgynevezett piktorializmus fényképészeti stílusvilágát követik. Ugyanakkor Weinwurm professzionalizmusa mellett inkább törekszik a dokumentumszerűsége, míg Fabinyi fotóinak nagy része „többet” akar ennél, a narratíva nála lényeges momentum. Ez a fajta lényegi különbség abból is adódhat, hogy Fabinyi elsősorban az újságok számára fotózott, tehát elképzelhető, hogy már eleve azért manipulálta a képi beállításokat, hogy aztán egészen más céllal publikálja őket. Az Arcanumnak köszönhetően derült ki, hogy a főiskolai sorozatból néhány felvétele más-más címmel megjelent újságokban is, ami népszerűsítő, sőt időnként propagandaszerű jelentésekkel társította az eredeti kontextust. Fabinyi tisztában volt a kép kontextualizálásának fontosságával, és kihasználta az abban rejlő üzeneteket.

Az egyik fotó az Epreskertben álló Milói Vénusz szobormásolat felé forduló hadirokkant katonát ábrázol. **(2. kép)** A kép eredetileg a semleges tartalmú *Kertrészlet* címet viselte. E cím segít abban, hogy az eredeti és a jelenlegi funkció egymásra vonatkoztatásával új értelmezési lehetőség jöjjön létre. Különleges pillanat, amikor egy szintre kerülhet az akadémiai művészet szimbóluma és egy rokkant katona, s ami összehozza őket, a háború abszurdításából fakadó torzó mivoltuk. Azaz egy extrém szituáció kiválthatja a torzónak, a töredéknek a felmagasztalását. Ugyanakkor ez a fotó megjelent *Az Érdekes Újságban* is, mely szórakoztató, szépirodalmi írásokat is tartalmazó hetilap volt, a következő magyarázó címmel: „A béna istennő és a béna félisten. Sebesült bosnyák egy másik istennőre gondol, aki nincsen kőből.”²⁴ E bulváros címadással a sebesült katonáról mint hősről emlékezik meg, aki épp a szerelmére gondol. A Vénusz szobor mint művészet-szimbólum jelentés teljesen elvész, helyette a hazáért való önfeláldozást és az érzéki-testi vágyakozást hangsúlyozza.

Fabinyi másik fotója, melyet szintén publikált, eredeti címén *Kertrészlet, napfürdő*. A fényképen a katonák a középpontban lévő antik mellszobor körül csoportosulnak. **(3. kép)** Hasonlóan az előző *Kertrészlethez*, *Az Érdekes Újságban* is megjelent fényképen megint egy képzelt párbeszéd zajlik le a hadirokkantak és a klasszikus antik szoborbüsz (Héraklész) másolata között: „Az öreg klasszikus is szeretettel néz le a hős fiúkra.”²⁵ Fabinyi kihasználta a fej tartásában lévő lehetőséget, hogy párbeszédet hozzon létre. Az Epreskert, mely talán az egyik legizgalmasabb műkert, melyet Stróbl Alajos szobrász alakított ki tanítványaival, nemcsak akadémikus mintakert, hanem a mester egyfajta színpadnak is tekintette, mely a művészlét számára nyújtott keretet, menekülést a kortársi valóság elől.²⁶ Fabinyi ráértett az Epreskertnek erre a színpadiasságára és az új szereplők számára új darabot rendezett benne. Fabinyihez hasonlóan Weinwurm Antal is készített fotót a kertben

24 — Megjelent: *Az Érdekes Újság*, 1914. november, 8. 9.

25 — Megjelent: *Az Érdekes Újság*, 1914. november 8. 10.

26 — Révész Emese: Az emlékezés és felejtés kertje. Az Epreskert szobrai. *Múzeumcafé* 61, 2017. 77–113. Révész reprodukálja tanulmányához Fabinyi fent elemzett fotóját.

katonákkal, de a szobrok és a katonák közötti kapcsolat lehetőségét nem, vagy kevésbé hatásosan használta fel.²⁷ **(4. kép)**

Még egy fényképet emelnék ki a Fabinyi-féle sorozatból, mely önmagában, szöveg nélkül is sokrétű értelmezést enged a néző számára. **(5. kép)** A fotó az Andrássy úti épületben kialakított fürdőben készült. A kádakban ülő, meztelen felsőtestű, sebesült fiatal katonákat ápolók mosdatják. Ép testükből nem következtetnénk sérüléseikre, inkább mintha modelleket vagy szoborbüszttöket látnánk. Az ápolók kéztartása felerősíti az illúziót, mintha érintésükkel ők lehelnének életet e testekbe. Ezzel nemcsak a jézusi érintések révén bekövetkező gyógyító csodákat sugallja, de a művészet teremtő erejét kifejező Pygmalion-legendát is felidézi képi beállításával. Azaz azt az illúziót kelti, mintha a két funkcióból (az egykori művészetiből és a mostani gyógyítóból) következő tevékenység egymást lefedhetné.

Fabinyi Lilit eredetileg a dokumentálás szándékának kellett volna vezetnie, de a fotográfia nyelvén olyan képtársításokat hozott létre, amellyel kilépett a kor által megszokott klisékből. A különleges szituációk megragadására való affinitását bizonyítják „előre nem beállított” fényképei is. **(6. kép)**

7. Weinwurm Antal:
Rajztanító jelöltek
a Mezőgazdasági
Múzeum belső udvarán,
1914–15



27 — Weinwurm egyik fényképén kevésbé hatásos módon használja ki a Héraklész fejtartásában lévő lehetőséget, amikor a szobrot nem a kép centrumába helyezi. MKE Könyvtár, Adattár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz: 6520/2/04

Ahogy korábban szó volt róla, Weinwurm Antal immár másodszor teljesített megbízást a Képzőművészeti Főiskola számára. Az 1900-as világiállításra kiküldött két album az intézményben folyó munkát hivatott ábrázolni.²⁸ A férfinövendékeket bemutató képek elmélyülten, szorgos munkálkodás közben ábrázolják őket. A női festőiskolát bemutató sorozat, mely szerzőjét tekintve nem nevesített, feltehetően szintén Weinwurm munkája. A női hallgatókat a „felfüggesztett munka” állapotában, azaz a „munka pózá”-ba állítva ábrázolja. Bicskei Éva művészettörténész szerint inkább idézik a „Festőnők az atelier”-ben kerettémát, ahol ők nem alkotóként, hanem modellként tűnnek fel. Egy-egy fotón az egymásból nyíló terek végtelenjével, esetleg egy-egy apró tevékenykedő női figurával a 17. századi holland zsánerképek világát idézi fel.²⁹

Az első világháború alatt készült sorozaton már munka közben látjuk a női hallgatókat, dekoratív elrendezésük által azonban továbbra is szép tárgyai a fényképész szemének. **(7. kép)** Ugyanakkor párhuzamként már nem a férfi művészhallgatók tevékeny társaságával, hanem rokkant katonák néma tekintetével szembesülünk a művészet egykori szentélyében. A Képzőművészeti Főiskola 1915-ös évkönyvében reprodukált fotók tanúsága szerint a művészettel kizárólag nők foglalkoztak. Az itt szerzett előnyt végül is kamatoztatták a háború után. A Képzőművészeti Főiskola reformja 1920-tól elsöpörte a szegregált oktatást, megszüntette a női festőiskolát és bevezette a koedukált képzést. Ez persze még sokáig nem járt az előítéletek, a nőket illető sztereotípiák megszűnésével, de az a tény, hogy 1914-ben egy fényképésznőt is felkértek egy ilyen felelősségteljes megbízás teljesítésére, már a változó idők jelének tekinthető.

28 — Magyar Királyi Női Festőiskola. Fényképek a növendékekről munka közben és az iskola alaprajza, 1899. MKE Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, Műtárgyraktár: J VII/24.; Az Országos Magyar Királyi Mintarajziskola és Rajztanárképző fényképalbuma és az intézet alaprajza, 1899, MKE Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény, ltsz: 3568/15. A fotók reprodukálva az egyetem honlapján: <https://www.mke.hu/mintarajztanoda/konyv1-20.htm> [Hozzáférés: 2024. január 15.] A képek elemzését Bicskei Éva végezte el: Bicskei Éva: A Női festészeti tanfolyam – A magyar királyi női festőiskola története (1885–1921), *Ars Hungarica* 2007. 51–94.

29 — Bicskei 2007. i. m. (28. j.) 76.

Bortnyik Sándor

Szeredi Merse Pál

Bortnyik Sándor két berlini kiállítása

Bortnyik Sándor a magyar avantgárd képzőművészet egyik kiemelkedő alkotójaként ismert.¹ A magyar művészettörténeti kánonban az 1910-es és 1920-as években készített festményei kiemelkedő helyet foglalnak el, munkái a kelet-közép-európai avantgárd művészetet bemutató nemzetközi időszaki kiállításokon is gyakorta megjelennek. Képzőművészetének legintenzívebb korszaka 1918 és 1926 között, Budapesten, Bécsben és Weimarban zajlott, amikor festőművészként a magyar és nemzetközi avantgárd mozgalom aktív, alakító tagjaként volt jelen a művészeti életben. Ugyanakkor Bortnyik korai munkássága ma csak fragmentum: számos fontos műve nem, vagy csak reprodukciókon keresztül ismert, újbóli előkerülésükre a szakma már évtizedek óta számít.²

A művész korai munkásságának feldolgozását nehezítette az, hogy Bortnyik, engedve a nemzetközi műkereskedelem által gyakorolt nyomásnak, az 1960-as évek elejétől haláláig elkészítette számos, az 1920-as években Nyugat-Európában eladott, illetve elveszettnek hitt munkájának időskori változatát, képeit pedig megtévesztő módon az 1920-as évekre datálva mutatta be. Ezek az antedatált, újrafestett munkák mind a műkereskedelemben, mind pedig múzeumi gyűjteményekben megtalálhatók, sok esetben mind a mai napig hibás dátummal. Az elmúlt évtized során a nemzetközi és a magyarországi műkereskedelemben szerencsés módon számos kiemelkedő kvalitású Bortnyik-festmény került elő, így a művészettörténész-szakma feladata a művész oeuvre-jének folyamatos felülvizsgálata és az előkerülő alkotások elhelyezése az életműben.

Bortnyik munkásságának feldolgozásában, s annak a hazai és nemzetközi avantgárd művészet és tervezőgrafika kontextusában történő értékelésében Bakos Katalin 2000-ben megvédett PhD disszertációja, valamint az ez alapján 2018-ban megjelent önálló kötet és a tanulmány



1. Bortnyik Sándor:
Lámpagyűjtő,
1921

1 — Borbély László: *Bortnyik Sándor festőművész munkássága 1915-től 1926-ig*. Szakdolgozat, ELTE. Budapest, 1968; Borbély László: Bortnyik Sándor korai művészete. *Művészettörténeti Értesítő*, 1969 (18) 46–73.; Borbély László: *Bortnyik*. Corvina, Budapest, 1971; Borbély László: Bortnyik Sándor és a Tanácsköztársaság. *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve* 2. Budapest, 1974. 247–249.

2 — Borbély 1969. i. m. (1. j.); Bajkay Éva: Aktuális Bortnyik-történetek. *Új Művészet* 1993. december, 48–53.

német változata mértékadó és időtálló szakmai munka.³ Jelen írásomban – a 2010-ben írt alapszakos szakdolgozatom, valamint az időközben felbukkant művek alapján – Bortnyik karrierjének két állomásához, az 1922-ben és 1924-ben megrendezett berlini önálló kiállításaihoz szeretnék apró adalékokkal szolgálni.

Bortnyik az emigrációban

Bortnyik 1918-ban került kapcsolatba a Kassák Lajos által vezetett *Ma* folyóirat körül csoportosult avantgárd képzőművészekkel, és hamarosan a folyóirat, valamint Kassák galériájának meghatározó alkotójává vált. A Tanácsköztársaság bukását követően Kassák és társai Bécsbe emigráltak, ahol folytatták Budapesten megkezdett művészeti projektjüket. Bortnyik 1920. február végén érkezett Bécsbe,⁴ és Kassákkal közösen a *Képarchitektúra* gyakorlati-elméleti kidolgozásában vállalt úttörő szerepet. Bortnyik bécsi munkásságának egyik legfontosabb mérföldköve az 1921 májusában, a *Ma* kiadásában megjelent *Képarchitektúra album*.

Bár 1922 tavaszán a magyar aktivista emigráció sikereinek csúcsán volt, őszre a mozgalom két részre szakadt, és korábban oszlopos tagjai szakítottak Kassákkal. Vitájukat ideológiai összekülönbözés vezérelte: Kassák művésztársai úgy látták, hogy a szerkesztő a *Ma* folyóiratot a dadaista és konstruktivista vizuális nyelv adaptálásával elfordította a szocialista tematikától. Bortnyik 1922. május 2-án kelt levelében írta Hevesynek, hogy „megvált” a *Mától*.⁵ 1922 nyarán saját elhatározásából elhagyta Bécset. A vele készült későbbi interjúkban említette, hogy Párizsba akart menni (amelynek előkészületeiről Hevesy Ivánnak írt több levelében is említést tett⁶), ugyanakkor a Berlinbe történő továbbindulás gondolata is felmerült benne.⁷ Visszaemlékezései szerint 1922 tavaszán a Bauhausban tanuló Molnár Farkas Bécsben járt, és Bortnyik az ő

³ — Bakos Katalin: *Bortnyik Sándor tervezőgrafikai tevékenysége és pedagógiai munkássága 1914–1938*. PhD disszertáció, ELTE, Budapest, 1999; Bakos Katalin: *Bortnyik Sándor és a „műhely”: Bortnyik tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a „magyar bauhaus” (1928–1938)*. L'Harmattan kiadó, Budapest, 2018; Katalin Bakos: Bortnyik und die „Műhely”: Das gebrauchsgrafische Schaffen von Sándor Bortnyik (1893–1976) und das „Ungarische Bauhaus”. *Acta Historiae Artium* 2022 (62) 177–366.

⁴ — Bortnyik Sándor levele Hevesy Ivánnak, Bécsből Budapestre. 1920. március 1. MTA Kézirattár, Ms. 4512/61. Hajdú István: Beszélgetés Bortnyik Sándorral. *Kritika*, 1976 (5) 8. sz. 16–20., 18.

⁵ — Bortnyik Sándor levele Hevesy Ivánnak, Bécsből Budapestre, 1922. május 2. MTA Kézirattár, Ms. 4512/84.

⁶ — Hajdú 1976. i. m. (4. j.), 19. Bortnyik Sándor levelei Hevesy Ivánnak, Bécsből Budapestre. MTA Kézirattár, Ms. 4512/72 (1922. április 8.), Ms. 4512/82 (1922. május), Ms. 4512/79 (1922. augusztus 2.).

⁷ — Bortnyik Sándor levelei Hevesy Ivánnak, Bécsből Budapestre. MTA Kézirattár, Ms. 4512/61 (1920. március 1.), Ms. 4512/63 (1921. május 19.).

hatására döntött úgy, hogy Párizsba történő utazása előtt látogatást tesz Weimarban, ahol végül 1924 nyaráig lakott.⁸ Bortnyik nem iratkozott be a Bauhausba, de szoros kapcsolatban állt az ott tanuló magyar és német hallgatókkal, és művészeti stílusát is nagyban befolyásolta az iskolában folyó munka. Először a magyar hallgatók számára kiemelt jelentőségű, Theo van Doesburg által elterjesztett *De Stijl*-hatás vált fontossá számára, majd fokozatosan visszatért a háromdimenziós ábrázolásokhoz, és végül ezeket a térszerkezeteket népesítette be ismét emberi alakokkal, a német új tárgyilagosság (*Neue Sachlichkeit*) jegyében.

Bortnyik kiállítása a Der Sturm galériában

A *Ma* és a berlini expresszionista folyóirat, a *Der Sturm* Kassák jóvoltából már a bécsi emigráció kezdetétől kapcsolatban állt. Az egyoldalú viszonyt 1922 februárjában Moholy-Nagy László és Péri László törték meg, akik a Der Sturm berlini galériájában konstruktivista munkáikkal szerepeltek.⁹ 1922 és 1925 között a magyar avantgárd művészek jelenléte a *Der Sturm*ban felerősödött, több magyar művésznek is volt saját kiállítása, valamint számos író és képzőművész jelent meg a folyóiratban is.¹⁰

Bortnyik részéről, aki tisztában volt a galéria hírnevével és szerepével, logikus lépés volt, hogy a még Bécsben megismert, akkor már Berlinben élő Moholy-Nagyot azzal a kéréssel kereste fel, hogy szervezzon neki egy találkozót Herwarth Waldennel, a galéria tulajdonosával.¹¹ A sikeres találkozó eredményeképpen Bortnyik 1922 decemberében, a Der Sturm galéria 114. kiállításán 21 képpel szerepelt.¹² A kiállítás másik, önálló kollekcióval szereplő résztvevője két helyi baloldali avantgárd művész, Paul Fuhrmann és Oscar Nerlinger volt.

Sajnálatos módon ennek a tárlatnak az anyaga ma csak töredékesen ismert. A katalógusban közölt címek alapján a bemutatott művek között két csoport különíthető el: figurális és konstruktivista munkák, melyek hűen tükrözik Bortnyik bécsi munkásságának paradox jellegét. Bortnyik a kiállítást megelőző eseményekről tudósított levelében Hevesynek:

Múlt héten pár napra Berlinben voltam, felkerestem a „Sturmot”, Waldennek nagyon tetszettek a képeim, kettőt (a „vörös mozdonyt” és a „lámpagyújtogatót”) meg is vett, persze olcsón. Reményem van

⁸ — Rozgonyi Iván: „Változást ugyan akartak, de...” Interjú Bortnyik Sándor festőművésszel (1963). In: Uő.: *Párbeszéd művekkel*. Budapest, 1988. 356.; Hajdú 1976. i. m. (4. j.), 19.

⁹ — Botár Olivér: *Természet és technika. Az újraértelmezett Moholy-Nagy 1916–1923*. Budapest, 2008.

¹⁰ — Szeredi Merse Pál: Budapest – Berlin – Budapest. Magyar művészek Berlinben az 1920-as években. In: *Berlin – Budapest 1919–1933. Képzőművészeti kapcsolatok Berlin és Budapest között*. Szerk. Virág Judit et al. Budapest, 2016. 11–147.

¹¹ — Hajdú 1976. i. m. (4. j.), 19; Botár 2008. i. m. (9. j.), 170.

¹² — Galerie Der Sturm. 114. Ausstellung. Alexander Bortnyik, Paul Fuhrmann, Oscar Nerlinger. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Gesamtschau. Dezember 1922.

azonban, hogy valamennyit megveszi. Azonkívül írásban kötelezte magát, hogy decemberben kiállítást csinál a dolgaiból, ezzel szemben én nem állíthatok ki Berlinben egy évig sehol, csak a Sturmnál.¹³

A fent említett két kép a katalógusban „Tunnel” címen szereplő, a Magyar Nemzeti Galéria 1918-ra datálható *Vörös mozdony* című festményének 1921-ben festett változata, és a katalógusban nem szereplő *Lámpagyújtogató*.¹⁴ A *Lámpagyújtogató* című festmény, amely feltételezések szerint azonos a Bortnyik által említett kompozícióval, 2008-ban szerepelt a Kieselbach Galéria aukcióján.¹⁵ **(1. kép)** A magángyűjteményből előkerült, korábban hazai kiállításokon nem szereplő festmény hátoldalán egy, a Der Sturm galéria által kiállított, felragasztott cédulán a „Der Lampenanzünder” cím olvasható. A festmény eredetiségét szóban számos szakember kétségbe vonta, azonban Molnos Péternek az aukciós katalógushoz írt tanulmányán kívül az eddigiekben nem születtek további értelmezések és elemzések a képről. A mű meghatározásához mindenképp szükséges lenne további autopszia, valamint a kiállítás anyagából fennmaradt további – az alábbiakban elemzett – művekkel való alapos összehasonlítás is.

A *Vörös mozdony* 1921-re datálható változatát Herwarth Walden még 1922 októberében továbbadta Katherine S. Dreiernek, aki az amerikai *Société Anonyme* gyűjteménye számára vásárolta meg.¹⁶ **(2. kép)** A *Société Anonyme* az 1920-as évek első felének legfontosabb amerikai gyűjteményét hozta létre a kortárs európai avantgárd művészetből, és számos magyar művész is képviseltette magát gyűjteményükben: Bortnyik mellett Kádár Béla, Scheiber Hugó, Moholy-Nagy és Péri is. Az anyag Dreier halálát követően a New Haven-i Yale egyetem művészeti gyűjteményébe került. Az adásvételről egy 1922. október 13-án kelt számla tudósít.¹⁷ Dreier nem találkozott személyesen a művésszel,¹⁸ Bortnyik képe tizenötezer márkáért egy több tételből álló vásárlás részeként került Amerikába, és feltételezhető, hogy 1923 októberé előtt már ki volt fizetve.¹⁹ A mű 1923 áprilisában még biztosan Berlinben volt, ugyanis szerepelt a Der Sturm galéria állandó kiállításán.²⁰ Mindkét fentebb említett festményről készült rézkarc-változat, amelyeket

13 — Bortnyik Sándor levele Hevesy Ivánnak, Weimarból Budapestre.

1922. szeptember 22. MTA Kézirattár, Ms. 4512/75.

14 — A kompozíció újrifestett változata: *Lámpagyújtó*, 1921/1960-as évek.

Olaj, vászon, 80×60 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 69.125 T.

15 — Kieselbach Galéria, 38. aukció 46. tétel. 2008. október 7.

Molnos Péter: *Bortnyik Sándor: Lámpagyújtó*, 1921. Budapest 2008.

16 — *The Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University*. Szerk.

Robert L. Herpert – Eleanor S. Kapter – Elise K. Kenney. New Haven, 1984. 80.

17 — New Haven, Yale University Archives, YCAL MSS 101, Box 33, Folder 977, 39–40.

18 — Herpert – Kapter – Kenney 1984. i. m. (16. j.), 82.

19 — Uott. 81.

20 — Galerie Der Sturm. 118. Ausstellung. M. H. Maxy:

Gemälde, Gesamtschau. April 1923. Kat. sz. 31.



2. Bortnyik Sándor: *Vörös mozdony*, 1921



3. Bortnyik Sándor:
Szép Meluzina, 1921
(fotóreprodukció)

Bortnyik *Pályaudvar és Lámpagyújtó* címen Magyarországon is terjeszthetett.²¹

A *Vörös mozdony* bécsi változata a Budapesten maradt festmény tematikáját folytatja, azaz ezen a képen is a kompozíció középpontjában, centrálisan elhelyezett, frontálisan közeledő vörös gőzmozdony alkotja a kép központi elemét. A mozdony alagúton halad át – innen a német nyelvű címadás –, mögötte vagonjait is látjuk. Az előtérben, bal szélén vasutas áll, kezében lámpással világítja meg a vonat előtti sínpart. A kép, mely a budapesti változattól mind stílusában, mind színeiben távol áll, újabb állomást jelez Bortnyik művészetében. A kép sötét, vörös-lila-zöld harmóniai ugyanakkor teljesen egyedivé teszik a művet a bécsi, weimari képek között is.

Bortnyik későbbi visszaemlékezései alapján Herwarth Walden az összes képét megvette, majd továbbadta egy svéd gyűjtőnek.²² Ezután nem sikerült a képek nyomára bukkannia, és magángyűjteményekből sem kerültek elő.

A művekről egyedül Dénes Zsófiának 1922. február 17-én, a *Bécsi Magyar Újság*ban megjelent interjúcikke tudósít, melyben a kiállításon szereplő művek közül cím alapján azonosíthatóan említ többet is, még hozzá a kubizmusból a képarchitektúrába való „átmenet” 1921-es képeiként:

Először is otthagytá [a *Képarchitektúráért*] távlati ábrázolása erejét. *Vörös mozdonya* milyen mély perspektívából fut elénk. Másodszor pedig otthagytá a színek tónusait, amelyek hangolásához mesterien értett, romantikát vitt a pusztá árnyalatokba, lírai érzést, tavaszt vagy nyári fulladást vagy éjszakát vagy szép nőt éreztetett bizonyos lila vagy piros vagy szürke vagy barna [...] Fél is Bortnyik a színektől, mert erősen érzi őket; [...] ezért fogott sokszor ollót és színes papírból vágta ki az ábrát: a kép zavartalan egység legyen. *Lámpagyújtogatója*, *Szép Meluzinája*, *Korcsmázó kispolgárokja* és *Kávéháza* így adják – elvont harmóniákkal – minden idők hangulatát [...] úgy hogy ezeknek a fogalmaknak örök lényege benne legyen. Vannak még elvontabb ábrázolásai – távolodás a kubizmustól – testetlen fogalmakról, egyik képe *Sikolyt* jelent, a másik *Polgári örömet*, a harmadik

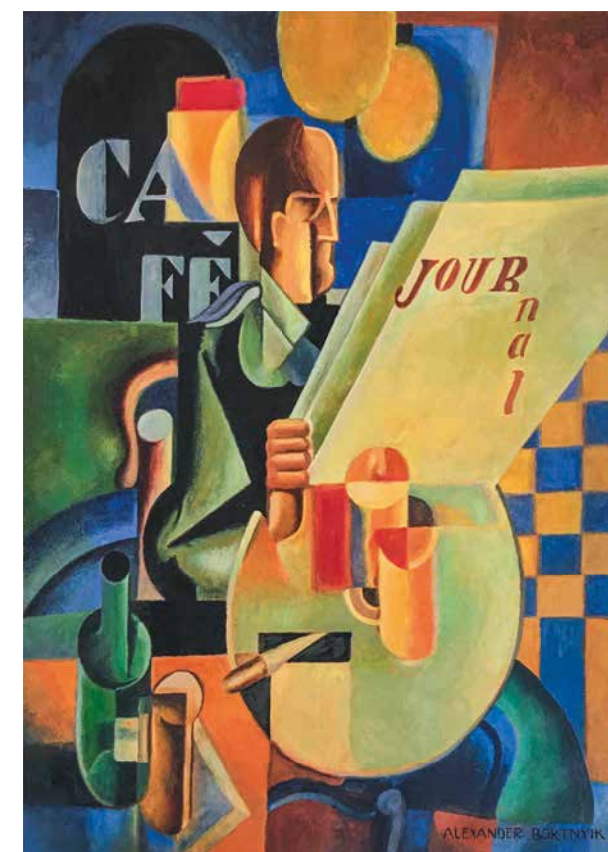
21 — A magyar grafika külföldön. Bécs, 1919–1933. Szerk. Bajkay Éva. Budapest, 1983. 16–18.

22 — Bortnyik úgy emlékezett, hogy az információt Walden titkárnőjétől tudta meg. Hajdú 1976. i. m. (4. j.), 19.

Újságot, a negyedik *Hívást*, az ötödik *Szétesést*. [...] Primitív eszközökhöz is folyamodik, szavakat ír a képbe [...] újságot, plakátot ragaszt bele.²³

Bortnyik ismert művei, valamint az eddig ismeretlen alkotások leírása alapján a német expresszionizmus, a francia kubizmus, valamint az orosz avantgárd kubo-futurista irányzatának hatását is felfedezhetjük munkáin. A képek formaépítésének alapelemei az absztrahált forgástestekként megjelenített térbeli formák, ami alatt a sötétből világosba való átmenettel jelzett elemeket kell érteni. A kubizmusból kiinduló módszer az 1910-es évek második felében ugyanúgy megtalálható Fernand Léger és Francis Picabia, mint az oroszok: Kazimir Malevics vagy Natalia Goncsarova művészetében. Bortnyik 1921-ben, Bécsben párhuzamosan dolgozott a kubista térszerkesztést és a kubo-futurista színhasználatot egyesítő figurális alkotásain, valamint a nemzetközi dada és az orosz konstruktivizmus által inspirált síkkonstruktivista *Képarchitektúrákon*, Kassákkal közösen. Nem elhanyagolható, hogy Bortnyik korai művei – a művész bevallása szerint is – Chagall hatását mutatták kompozíciós szerkezetükben,²⁴ Bécsben festett képein pedig az orosz művész által is preferált színkezelés mutatható ki.

A *Vörös mozdony* – valamint a katalógusban nem szereplő *Lámpagyújtogató* – mellett a Der Sturm-kiállítás további két kompozícióját ismerjük ma: a feltehetően svájci magángyűjteményből 1938-ban Berlinben az Entartete Kunst akció keretében feltűnt *Szép Meluzinát*,²⁵ valamint a katalógus nyolcadik tételeként „Die Zeitung” (*Az újság*) címen szereplő, az eddigi szakirodalom által nem ismert festményt. A fekete-fehér fotóreprodukcióról ismert *Szép Meluzina* a középkori európai mítosz illusztrációja: gyönyörű nő, aki valóságban félig sellő. **(3. kép)** Az alak, akinek története a 14. századtól kezdve számtalan feldolgozást megélt, Bortnyik képén inkább egy androgün, mintsem női figuraként jelenik meg hal-farkával, kezében papírcetlit tartva, saját nevének gótbetűs feliratával: „Die schöne Melusine.” A kubisztikusan tagolt képsík



4. Bortnyik Sándor:
Az újság, 1921(?)

23 — Dénes Zsófia: Bortnyik műhelyében. *Bécsi Magyar Újság*, 1922. február 17. 5.

24 — Borbély 1969. i. m. (1. j.), 46–73.

25 — A *Szép Meluzina* sokáig a *Der Sturm* gyűjteményét gazdagította, ugyanis két további kiállításon is szerepelt. Galerie Der Sturm. 116. Ausstellung. Moholy-Nagy, Peri, Gesamtschau. Februar 1923. Kat. sz. 47. Galerie Der Sturm. 131. Ausstellung. Aurel Bernath, Adolf Bauer-Saar, Benjamin Ferenczy. Juni 1924. Kat. sz. 73.



5. Bortnyik Sándor: Gáspár Endréné arcképe, 1921

elő- és háttérét absztrahált emeletes házak töltik ki, melyek között a Szép Meluzina óriásként emelkedik a magasba. A háttérben, az alak feje mögött a napkorong látható, valamint a később a *Képarchitektúra album* utolsó lapján megismétlődő hullámvonal, itt hármas csoportban. A kép jobb alsó részén egy másik felirat olvasható: „Weiter Gehen” (Tovább menni).

Az *újság* című, eddig publikálatlan festményt személyesen 2020-ban vizsgáltam meg. **(4. kép)** Jelenleg egy magyarországi magángyűjteményben található, ahová egy svéd származású, Stuttgartban élő család gyűjteményéből került csere útján. A kartonpapírra temperával festett kép technikája és kivitele egyezik a *Lámpagyújtogató* és a *Vörös mozdony* kompozícióival, mérete pedig pontosan a fele a két korábban ismert alkotásnak (124×90 cm és 62×45 cm). A mű eredetisége természetesen jelen pillanatban csak fenntartások mellett fogadható el, azonban fontosnak tartom ráirányítani a szakmai figyelmet. A korábbi tulajdonosokkal eddig nem sikerült felvennem a kapcsolatot, ugyanakkor a mű provenienciájának tisztázása okvetlenül szükséges a mű eredetiségének megállapításához. A mai tulajdonos elmondása alapján a művet a Der Sturm galéria kiállításáról vásárolták meg a korábbi gyűjtemény számára.

A kompozíción az expresszionizmus keveredik a bécsi emigrációban felfedezett kubizmus térszerkesztési felfogásával. A kép középpontjában egy kávéházi asztalnál ülő férfi látható, aki újságot olvas, amiről a rajta olvasható „JOURNAL” felirat tanúskodik. Asztalán kávéscsészék, valamint egy másik asztalon borosüveg és pohár áll. A háttérben a kávéház lámpái világítanak, mögöttük pedig a bejárat feletti „CAFÉ” feliratú cégér látható. Noha a festmény témája, az ábrázolt alak és a tárgyak meghatározhatók, Bortnyik a teljes képteret dekoratív síkként kezelte és geometrikus formákból összeálló felületekre osztotta fel. A kubizmus analitikus térszerkesztési módszerét alapul véve Bortnyik különböző nézőpontokat egyesített a képen, azaz nem perspektivikus rendszerben helyezte el a tárgyakat, hanem építőelemeikre bontva, dekoratív síkfelületek egymásba olvadó sorozataként. A festmény színhasználatában megjelennek a Bortnyikra jellemző erőteljes, plakát-hatású színek és a komplementerek, amelyek tudatos alkalmazásával a festő tovább erősítette a mű dekorativitását.

Feltehetően főként Bortnyik metszeteit és grafikáit árusította a bécsi magyar művészeket kiemelten támogató helyi galéria, a Kunstsalon Max Hevesi. A galériát 1920-ban nyitotta meg az 1911 óta Bécsben élő magyar származású művészeti író, Hevesi Sándor, a belvárosi Mariahilfer Strasse 13. szám félemeleti termében.²⁶ A galériában Hevesi modern és antik művészeti alkotásokkal kereskedett, kínálatában festmények, grafikák, sokszorosított grafikák és szobrok is megtalálhatók voltak. A Bécsbe érkező avantgárd magyar művészek számára is megnyitotta galériáját: 1921 szeptemberében Kádár Béla és Scheiber Hugó műveiből rendezett kiállítást,²⁷ illetve Uitz Béla sokszorosított grafikáit is kiadta, terjesztette.²⁸

26 — Werner J. Schweiger: Kunstsalon Max Hevesi. Eintrag für geplante Publikation „Lexikon des Kunsthandels der Moderne im deutschsprachigen Raum 1905–1937”. Kézirat, 2005 körül. Berlin, Berlinische Galerie, Kunstarchiv Werner J. Schweiger, BG-WJS-M-1,229.

27 — Neues Wiener Tagblatt, 13. September 1921. 11.

28 — Fritz Karpfen: Der Bildhauer Gustinus Ambrosi. Wien 1921. Hirdetések.

A bécsi kortárs művészek metszetsorozatainak is kiadója volt. Bortnyik *Az újság* című festményének hátoldalán ma is látható a Kunstsalon Max Hevesi kiállítási cédulája. Ennek megfelelően Hevesi galériájában egészen biztosan megfordult Bortnyiknak legalább ez a festménye, azonban Bécsben nem talált vevőre. Elképzelhető, hogy Hevesi Bortnyik festményét 1921 szeptemberében a bécsi Nemzetközi Vásár területén megrendezett modern művészeti kiállítás alkalmával vette át kiállításra (*Messe-Ausstellung für Moderne Kunst*), ahol standjával ő is szerepelt.

Az újság kompozíciójában több hasonlóságot mutat az azonos időszakban és stílusban készült – a Fővárosi Képtárba a képen ábrázolt Gáspár Endréne tulajdonából került – olajjal vászonra festett portréval. **(5. kép)** Feltehetően a portré műfaja: azaz a megrendelő léte jelentette a kivétel okát a drágább alapanyagok választásakor. A nagy méretű festmény szintén 1921-ben készült. Stílusáról mindaz elmondható, ami a korszakban készült többi műről. Erőteljes kontrasztjai, gazdag színskálája, valamint az erőteljesebb médium nyújtotta előnyök mind a kép hatását növelik. A festmény stilizáltságából adódóan sokkal kevésbé funkcionál portréként, mint – *Az újság* című képhez hasonlóan – egy absztrakt, személytelen alak dekorativitást sem mellőző bemutatásaként.²⁹

Bortnyik állítása, mely szerint a kiállítása teljes anyagát egy svéd gyűjtő vette meg, nem fogadható el feltételek nélkül. A *Vörös mozdony* amerikai közgyűjteményben található, a *Lámpagyújtogató* ismeretlen magángyűjteménybe (esetleg Svájcba) került, a *Szép Meluzina* pedig legkorábban 1924 júniusa után került el a galéria tulajdonosától. A Borbély László szakdolgozatában *Polgári tavasz*,³⁰ a Der Sturm katalógusában *Bürgerfrühling* címen szereplő temperafestmény szerepelt a Sturm szekcióban sok magyar művész festményét is felvonultató Első általános német művészeti kiállításon a Szovjetunióban (1-я Всеобщая германская художественная выставка) Moszkva, Leningrád és Szaratov állomásokkal 1924–1925-ben.³¹ Tekintettel a képek fent vázolt változatos sorsára, valamint arra, hogy a kiállítás képei még sokszoros felértékelődésük után sem tűntek fel a műtárgypiacon, annak a számlájára írhatjuk, hogy valószínűsíthetően nem egyetlen gyűjteménybe kerültek a Der Sturm termeiből.

Bortnyik kiállítása a Graphisches Kabinett J. B. Neumannban

Bortnyik, bár 1923 nyarán még weimari látogatásra invitálta Hevesyt – feltehetően a német hiperinfláció miatt hihetetlenül rossz anyagi helyzete okán –, szeptember 14-én tudatta budapesti barátjával, hogy októberben

végleg haza akar utazni, csak az útlevéllal kapcsolatos kellemetlenségek tartják vissza.³² Bár a levelezés itt megszakad, azt tudjuk, hogy csak 1924–1925 telén érkezett vissza Budapestre; előbb Kassára utazott, ahol 1924 nyaratól tartózkodott. A maradás okaként, feltételezhetjük, egy jövőbeli kiállítás reménye szolgált, mely nem volt alaptalan.

Bortnyik 1924 márciusában egy Otto Freundlichhal közös tárlaton, a Karl Nierendorf vezetése alatt álló Graphisches Kabinett J. B. Neumannban (Berlin, Kurfürstendamm 252.) állította ki az 1922 és 1924 között Weimarban készített munkáit.³³ Azt, hogy Bortnyik hogyan ismerkedett meg a galériát 1923 októbere óta vezető Karl Nierendorffal, nem tudjuk pontosan, de valószínűsíthető, hogy az 1923-as Bauhaus-kiállítás idején, mert Nierendorf érdekelt volt a kiállítás szervezésében és a katalógus kiadásában is.³⁴ A galéria kiállítási politikájára jellemző, hogy februárban El Liszickij, áprilisban Otto Dix képeit állította ki.³⁵ Az intézmény működésére vonatkozó részletes adatok nem maradtak fenn,³⁶ így a kiállítás anyaga nem rekonstruálható; viszont – ellentétben a Der Sturm kiállítás lappangó műveivel – Bortnyiknak sok, 1923–1924-re datálható művét ismerjük, amelyek többségéről feltételezhetjük, hogy szerepelt a Graphisches Kabinett tárlatán. A kiállított művek rekonstruálásához az egyetlen támpont Willi Wolfradt műkritikusnak a *Der Cicerone* hasábjain megjelent rövid írása.³⁷ Az ismertetőből kiderül, hogy a kiállításon szereplő Bortnyik-műveknek alapvetően három csoportját lehet megkülönböztetni: a *De Stijl* hatásról árulkodó geometrikus műveket, a geometrikus térben elhelyezett „próbababa-szerű” (*Mannequin*) alakokkal gazdagított figurális alkotásokat, valamint az absztrakt, erőteljes térhatású csendéleteket.

A recenzió alapján a képek egy csoportját azok a „csendélet szerűen” megfestett alkotások képezik, melyek „inkább hengerek, urnák, gömbök zárt plasztikus hatását veszik alapul a tárgyak meggyőzően plasztikus összjátékaként.” Tudjuk, hogy azok a csendéletek, amelyeket a párizsi *L'Esprit nouveau* folyóirat által közvetített purizmus hatása is befolyásolt,³⁸ és amelyek jelenléte a kiállításon egyértelműen kimutatható, egy gyűjteményben voltak: Siegfried Poppe hamburgi magánkollekciója volt Bortnyik purista képeinek gyűjtőhelye, egészen a német gyűjtő haláláig. Az öt festmény közül azóta három Kieselbach Tamás gyűjteményét

³² — Bortnyik Sándor levele Hevesy Ivánnak, Weimarból Budapestre. 1923. szeptember 14.

MTA Kézirattár, Ms. 4512/78.

³³ — Anja Walter-Ris: *Die Geschichte der Galerie Nierendorf*. PhD Dissertation, Freie Universität, Berlin, 2003. 385.

³⁴ — Uott. 366.

³⁵ — Uott. 385.

³⁶ — *Sechzig Jahre Galerie Nierendorf*. Galerie Nierendorf, Berlin, 1980. 179.

³⁷ — Willi Wolfradt: Berliner Ausstellungen. *Der Cicerone*, 1924. Nr. 6. 292–293.

³⁸ — *L'Esprit Nouveau. Purism in Paris, 1918–1925*. Ed. Carol S. Eliel. Los Angeles, 2001.

gazdagítja, két másik még nem került aukcióra.³⁹ A képek provenienciáját igazolja az is, hogy a berlini Neue Nationalgalerie saját festményét 1960-ban a Nierendorf Galéria tulajdonából vásárolta.⁴⁰

A kiállítás másik két fő képcsoportjából nem tudunk egyértelműen azonosítani egyet sem. Leírásuk ugyan egyezik Bortnyik ismert műveivel, viszont feltételeznünk kell, hogy ezek a képek nem azonosak a kiállítás anyagában szereplőkkel, hiszen a síkkompozíciók egytől-egyig a művész személyes ajándékaként kerültek elő magánkollekciókból, ismert figurális képeit pedig magával hozta Budapestre, nagy részük a művész haláláig tulajdonában maradt.⁴¹

Wolfradt tudósítása szerint a kiállításon külön egységet képeztek a „tisztán síkbeli kísérletek,” ami alatt inkább a *Bauhaus-Vorkurs* hatását mutató szintanulmányokat, geometriai formákból felépített konstrukciókat kell értenünk, nem pedig a bécsi *Képarchitektúrákat*. Bortnyik már 1922 őszén meghaladta a Kassák szemléletére épülő képszerkesztési módot, és nem készített többé orosz hatást mutató síkkonstruktivista képeket. Emellett Wolfradt megjegyzi, hogy képein a „Stijl-csoport műhelyfelfogása és internacionalizmusa kap helyet.” Ezek a képeken „az üres vászon esetenként színpaddá lép elő, ahol a térképző pódiumok és az erőteljesen elmozdított [ti. térben] falblokkok” képezik a központot. Feltételezhető, hogy a ma is ismert, *Geometrikus formák térben* című kompozícióhoz hasonló további művek is szerepeltek a kiállításon.⁴²

- 39** — *Kompozíció lámpával*, 1923. Olaj, karton, 55×45 cm, j.b.l. Bortnyik 1923. Kieselbach Tamás: *Modern magyar festészet 1919–1964*. Budapest 2004. Kat. sz. 81.; *Kompozíció vázákkal*, 1923. Olaj, karton vászonra kasírozva, 61,1×61,6 cm, j.j.l. Bortnyik 1923. Uott. Kat. sz. 80.; *Kompozíció üveggel*, 1923. Olaj, karton, 40,5×31,5 cm, j.j.l. Bortnyik 923. Uott. Kat. sz. 83.; *Kompozíció*, 1923. Olaj, papír, 40,5×49,5 cm, j.b.l. Bortnyik 1923. *Konstruktive Malerei 1915–1930*. Ausstellungskatalog, hrsg. Ewald Rathke. Frankfurter Kunstverein. Dr. Hans Peters Verlag, Hanau, 1967. Kat. sz. 33.; *Kék henger*, 1923. Olaj, karton, 49,5×71,5 cm, j.j.l. Bortnyik 1923. Uott. Kat. sz. 32.
- 40** — Bortnyik Sándor: *Stilleben mit Krug* [Csendélet], 1923. Olaj, papír, 35×44,5 cm, j.b.f. Bortnyik 1923, j.j.l. Bortnyik 1923. Berlin, SMB Neue Nationalgalerie, ltsz. NG 5/60.
- 41** — *Forbát építész és felesége*, 1924. Olaj, vászon, 62×88 cm. Elveszett. Reprodukció: Kállai Ernő: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, 1925; *Pihenők*, 1924. Olaj, vászon, 65×82 cm, j.j.l. Bortnyik 1924 Weimar. Magángyűjtemény. Bővebben lásd: Bakos Katalin: Egy kép és a hátoldala. Bortnyik Sándor: Alakok, 1924. *Artmagazin*, 2011. 48. sz. 34–41; *Tér, asszony, én*, 1924. Olaj, vászon, 41×51 cm, j.j.l. Bortnyik 1924. Magángyűjtemény; *Új Ádám*, 1924. Olaj, vászon, 48×35 cm, j.j.l.: Bortnyik 1924. MNG, ltsz. 64.85 T; *Zöld Szamár*, 1924. Olaj, vászon, 60×55 cm, j.b.l.: Bortnyik 1924. MNG, ltsz. 64.84 T.
- 42** — A *Geometrikus formák térben* című kompozíciónak két változata ismert: (1.) Olaj, vászon, 46,4×60 cm, j.b.l. Bortnyik Weimar 1923. New York, Museum of Modern Art, The Riklis Collection of McCrory Corporation, ltsz. 996.83; és (2.) Olaj, vászon, 54×74 cm, j.b.l. Bortnyik 1924. Budapest, Magyar Nemzeti Bank gyűjteménye. Egykor Forbát Alfréd gyűjteményében. Közölte Geskó Judit: *Cezanne-től Malevicsig. Árkádiától az absztrakcióig*. Kiáll. kat., szerk.: Geskó Judit. Budapest, 2021. Kat. sz. 98. 394–401.

Ezek a kompozíciók képezik a technikai háttérét azoknak a képeknek, melyeket már „merev beállítású, ragyogóan kemény körvonalakkal megfestett próbababák töltenek meg.” A művész a mágikus realizmust és a mechano-fizikai formákat úgy egyesíti, hogy mégsem steril, hanem heroikus, egyéni hangulatot kölcsönöz képeinek. Azokon a festményeken kívül, melyeket Bortnyik magával hozott Budapestre, csak hármat ismerünk egy fotóról. Az 1923 augusztusára datált felvételen Bortnyik műtermében mind a falon, mind a festőállványon ismeretlen, elveszett vagy lappangó képeket látunk. **(6. kép)** A képek ugyanúgy jelen lehettek a berlini, mint a következő, 1925-ben megrendezett budapesti kiállításának anyagában. Előbbi feltevést lappangó, ismeretlen voltuk, utóbbit pedig a Mentor-beli kiállítás képjegyzékében szereplő, tematikusan illeszkedő címeik támaszthatják alá.⁴³ Az előtérben állványra helyezve egy önarckép látható, melynek bal szélén Bortnyik keretből néz ki a szemlélőre, a kép többi részét geometrikus térkonstrukciók teszik ki. A háttérben jobbra a falon, egy teljes egészében látszódó festményen félig sík, félig perspektivikus konstrukcióban férfi és női alak áll, akik tisztas távolból tekintenek egymásra. A figurák leginkább az *Új Ádám* figurájával rokoníthatók. A harmadik kép, amelynek csak egy részlete látszik Bortnyik feje mögött, egy alakot ábrázol profilból. Bár a reprodukció minősége nem engedi meg messzemenő következtetések levonását, a kivehető arc és a váll rajzolata hasonlít Oscar Schlemmer jellegzetes, absztrahált, a legnagyobb felületek törvényét alkalmazó profiljaira.

A kiállítás anyaga feltehetően nagyrészt elkelt, magángyűjteménybe került. Mivel a tárlat katalógusát nem ismerjük, Bortnyik 1923–1924 fordulóján készített festményeinek teljes listája sem állítható össze. Az azonban biztos, hogy az *Új Ádám*on és a *Zöld számaron* elért szatíra ezeken a képeken is már csírájában megvolt, a „technika szatíráját” adva.⁴⁴ A kiállítás anyaga azonban – Wolfradt szavaival élve – „nem az új tárgyak víziójának lendületét, hanem csak egy újfajta képszerkesztés módszertanát mutatta be.”



6. Weininger Andor, Breuer Marcell, Bortnyik Sándor és Forbát Alfréd Bortnyik műtermében, Weimarban, 1924. augusztus

43 — Csaplár Ferenc: *A Mentor Könyvesbolt és Galéria 1922–1930*. Budapest, 1996. 24.

44 — Szeredi Merse Pál: Az Új Ádám (Bortnyik Sándor szerint).

Helikon, 2017 (63) 1. sz. 126–135.

Ferkai András

Ablak, ház, reklám

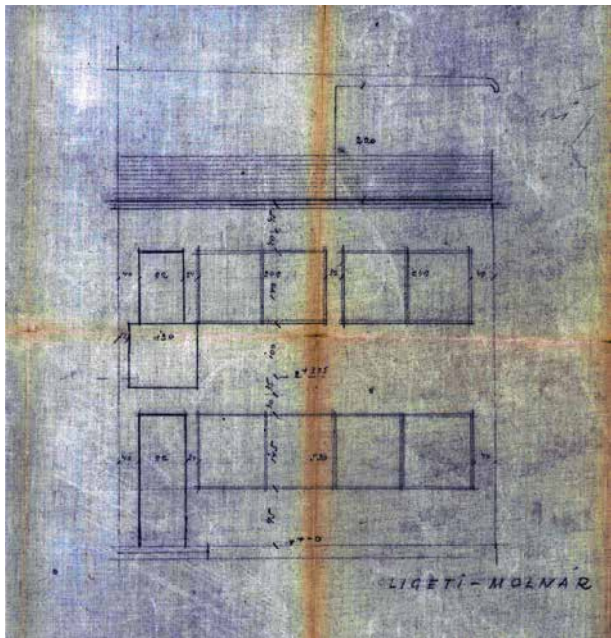
A régi épületek tervrajza többnyire éppolyan mives, mint maga az épület. A modern kor ebben is változást hozott. A húszas-harmincas évek engedélyezési tervein a homlokzat rajza gyakran semmitmondó vonalas rajz, alig érzékeltet valamit abból az élményből, amit az épület valósága vagy korabeli fényképe nyújt. Régen is előfordult, hogy az ablakokat üres lyukként vagy fekete foltként ábrázolták, de ez nem okozott gondot, hiszen a nyílásokat profilok keretezték, a falfelületet párkányok és falpillérek tagolták, stukkók, szobrok, olykor sgraffitók, mozaikok díszítették. A modern építészet azonban elvetette a történeti formákat és a díszítést, mellőzte az olyan hagyományos elemeket, mint a magas tető és anyagokat, mint a nyerstégla vagy a terméskő. Így eszköztára jelentősen leszűkült. Szinte csak a tömeget és a teret formálhatta, absztrakt síkokkal és vonalakkal, színekkel kellett komponálnia. Ilyen körülmények között felértékelődtek a homlokzati nyílások, és a beléjük kerülő – szerencsétlen szakkifejezéssel – „nyílászárók”, vagyis az ajtók és ablakok. Írásom az ablakokra koncentrál. Megvizsgálom, milyen szellemben kívánták a modern építészek megújítani ezt az ősi elemet, és hogyan szolgálták az ő céljukat a szakiparosok a maguk találmányaival és korszerű termékeikkel. Választott témámat e szakiparosok reklámja köti Bakos Katalin kutatási területéhez, hiszen nemcsak ablakaikkal igyekeztek a világszínvonalhoz felzárkózni, hanem hirdetéseikkel is, melyek a korabeli reklámgrafika, az „elementáris tipográfia” ismeretéről tanúskodnak.

A hagyományokat megtörő új építészet a mai napig nehezen érthető a nagyközönség számára, a legtöbb ember képtelen szépnek látni a modern házakat. Kevesen tudják, hogy a reneszánsz teoretikus építész, Leon Battista Alberti szerint a szépség nem jelent mást, mint „valamennyi rész harmóniáját olyan arányosításban és kapcsolatban, hogy semmit sem lehet hozzátenni, elvenni vagy megváltoztatni, csak az egész elrontása árán”.¹ Márpedig ennek a definíciónak a legjobb modern épületek megfelelnek. Még akkor is, ha hiányzik róluk a díszítés, amit egyébként Alberti csupán ráadásnak tekintett a szépség műben rejlő immanens tulajdonságán felül. Talán meglepően hangzik, de a modern építészek többsége Albertihez hasonlóan törekedett a szépségre. Gondoljunk csak Le Corbusier arany metszést követő arányrendszerére, vagy Molnár Farkas Bauhausban elsajátított esztétikájára: „A mi épületünk egy abszolút tér-test, amely esztétikailag is megindokolt méretviszonyaiban, ellentétbe helyezett alkotóelemeivel, mint egyensúlyban lévő

1a. Ligeti Pál – Molnár Farkas: Napraforgó utcai családi ház fotója, 1930-as évek



1 — Alberti. Szerk. Taksás Mihály. Bercsényi 28–30, Budapest, 1982. 40.



1b. Ligeti Pál – Molnár Farkas: Napraforgó utcai családi ház homlokzati rajza, 1930

szerepet tulajdonítanak az ablaknak. Mind hangsúlyozzák, hogy a történeti korok főfalas szerkezeti rendszere csak keskeny nyílásokat engedett meg, az acél- vagy vasbetonvázás építés szabadította fel a homlokzatot, s tette lehetővé vízszintes szalagablakok vagy sarokablakok létesítését, akár a teljes homlokzat üvegfallá változtatását. „A régi építés a homlokzatból indult ki. – szögezi le egy korabeli recenzió – Az ablakok sorát, a lakások magasságát az épület külső megjelenése határozta meg... A mai építész az alaprajzból indul ki. Az ablakok elhelyezését a belső szükség állapítja meg, ott van és oly nagy az ablak, amilyent a házban élők életfolyamata megkíván”.⁴ A gazdaságosság mellett kiemelt szerepet kap a higiénia és a kényelem: felismerik a napfény és a friss levegő élettani hatását, egyre fontosabb lesz az enteriőr összekapcsolása a természeti környezettel. Az építészek rajzokkal bizonyítják, hogy a lyuk-ablak egyenlőtlenül és elégtelenül világítja meg a mögötte lévő helyiséget, ellentétben a nagyméretű, horizontális ablakkal, vagy a szinte panoráma képet adó, faltól-falig érő szalagablakkal. A nagy ablakot a célszerűséggel magyarázzák, ám gyakran sokkal nagyobbra méretezik, mint amekkorát a hatóságok minimumként előírtak. Ennek részben formai oka, részben szimbolikus jelentése van, hiszen a modern ablak a korszerű technika eredménye, egyben a modern életeszmények kifejezője. Ebből következik, hogy a kívülálló és a csak külsőségekre figyelők számára az új építészet legfőbb ismertetőjegye. Bierbauer Virgil már 1932-ben szóvá tette, hogy – bár még alig honosodtak meg nálunk – a modern formákból divat lett. Lényegüket meg nem értve, hagyományos elrendezésű épületekre illesztene sarokablakot, fognak össze kerettel különálló ablakokat,

dinamikus formajelenség hat”.² A profilírozás vagy dekoráció – mondja – csak gyöngítené hatását, „a szépítgetést nem csak a gazdaságos felfogás tiltja meg, hanem a szigorúan esztétikai elmélet is”.³ Az aszimmetria és a dinamika részben a korszerű szerkezetek nyújtotta lehetőségekből, részben az egészségesebb és természetesebb életmód ideáljából, és jelentős mértékben az avantgárd művészet formai kísérleteiből táplálkozott. A kubista vagy konstruktivista kompozíciókra, ipari-mérnöki szerkezetekre vagy járművekre – inkább, mint házakra – emlékeztető épületeken leginkább az ajtók-ablakok maradtak felismerhető elemek, még akkor is, ha méretük, arányaik vagy működésmódjuk gyökeresen eltért minden addig ismert példától.

Az új építészeiről szóló írások fontos

hogy sávablaknak tűnjenek, s még a vidéki pallér is modern villát akar építeni – legalább a kijelentés szintjén.⁵ Hat évvel később akár önkritikának is vehetjük Molnár Farkas szavait: „Van a falnyílásoknak egy másik, letagadhatatlan szerepe. Az ornamentikamentes világban szinte egyedüli eszköz az épületek túlságosan egyszerű, stereometrikus külsejét felélénkíteni. (...) Az épületeknek ablakokkal való díszítését pedig a szakmán kívüliek ritkán honorálják elismeréssel”.⁶ **(1a–b. kép)** Mint láttuk, ezt az eszközt nem csak a másolók és divatkövetők vették át, a legjobb építészek is alkalmazták a falfelületek tagolására, vagy színek kompozíciók létrehozására. A modern épületek falai eleinte gyakran színesek voltak, az ajtók és ablakok viszont szinte mindig. A tok és a szárny különböző színű festésével, sőt a káva bevonásával még gazdagabb hatást érthettek el. A szakiparosok újfajta ajtó-ablakai valamennyire pótolták a modern építészetből hiányzó részletek finomságát. Asztalos üzemek fejlesztettek és szabadalmaztattak új ablaktípusokat, a lakatosüzemek is felzárkóztak melléjük a korábban főként ipari épületeken használatos acélablakok új választékával. A két világháború között működő nagyszámú asztalos és lakatos vállalat közül kettő érdemel különös figyelmet korszerű szemléletével: Halaman János asztalosárugyára, valamint Haas és Somogyi mérnökök vasszerkezeti gyára, akik a harmincas évek legtöbb modern épületéhez szállították az ablakokat.

Ifjabb Halaman János (1894–1972) apja halála után vette át az óbudai asztalosműhely vezetését. A Szőlő utca 27. szám alatti ingatlanon 1925-ben építette fel földszintes műhelyét, amit 1929-ben emelettel bővített, és „villanyerőre berendezett famegmunkálóteleppé” alakított át. A külföldi tanulmányútjain⁷ szerzett tapasztalatok alapján igyekezett azokra az újfajta termékekre specializálódni, melyek a modern építészet meghatározó elemei voltak. Ezek között első helyen a nagyméretű horizontális tolóablakok álltak. A hagyományos függőleges tolóablakot nálunk a századforduló óta több cég gyártotta,⁸ és ezeket a húszas években is sok helyen használták. Az angoloktól származó típus azonban a régi építésmódhoz tartozó keskeny, álló formátumú nyílásokba illett, s így akkor már nem tűnt modernnek. Halaman jó érzékkel kezdett hozzá a vízszintesen eltolható ablakszárnyak fejlesztéséhez, és Magyarországon elsőként szabadalmaztatta tolóablakait. **(2. kép)**

2. Molnár Farkas: Balla-villa (Hankóczy utca 3.), az emeleti hálószoba Halaman-tolóablaka



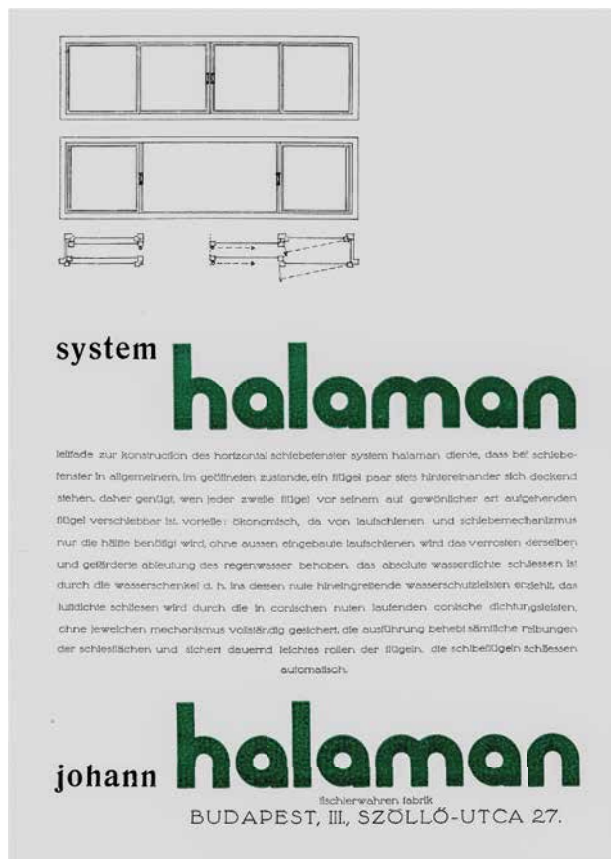
⁵ — Bierbauer Virgil: A korszerű építészeti forma vagy tartalom? *Tér és Forma*, 1932 (5) 1. sz. 1–26.

⁶ — Molnár Farkas: Ablakok és ajtók az utolsó 10 évben, *Tér és Forma*, 1938 (11) 5. sz. 150–153.

⁷ — Rendszeresen járt a bécsi és lipcsei bútorgyárra, berlini és más németországi építőipari kiállításokra, és előadásokon, cikkekben számolt be az ottani asztalosipar fejlődéséről.

⁸ — Tomancsik asztalosárugyáros, Teichner Ádám, Michl Alajos bútorgyár Rt., a Schmid-tolóablakot pedig a Sorg Antal Építőipari Rt.

3. Halaman János
tolóablak reklámlapja,
1930-as évek eleje



Először külföldön mutatta be termékeit, mégpedig a CIAM⁹ harmadik kongresszusán Brüsszelben, 1930 novemberében, ahol kifejezetten erre a témára szerveztek nemzetközi kiállítást. „Magyarországot és a magyar ipart ezen a téren Halaman János budapesti cég két kitűnő tolóablak-moddellel képviselte. – írja a korabeli tudósító – A magyar tolóablakok Magyarországon két év óta jól beváltak, s most a külföld legnevesebb szakembereinek kritikáját is jól kiállták”.¹⁰ A hazai közönség a következő évben találkozhatott Halaman ablakaival, előbb az Őszi Háztartási és Lakberendezési Vásáron, ahol a magyar CIAM-csoport által szervezett Kollektívház-kiállításon életnagyságú modellbe építették be a két- és négyszárnyú tolóablakokat, majd a két hónappal később avatott Napraforgó utcai kislakásos mintatelepen, melynek legmodernebb, Molnár Farkas és ifjabb Masirevich György¹¹ által tervezett házain voltak láthatók. A CIAM-

csoport tagjai attól kezdve szinte kivétel nélkül Halamantól rendelték az asztalosmunkát, nemcsak családi házaik és villáik számára, hanem nagyobb bérházakra, és ritkán elnyert középületeikre is. A Molnár Farkas épületein gyakran alkalmazott megoldás,¹² – a szoba homlokzatából zárterkély módjára kiugró részen a négyrészes tolóablakhoz merőlegesen két további ablak csatlakozik, oldalirányban is kilátást biztosítva – akár a cég állandó reklámja lehetett volna. Sok más, kevésbé progresszív tervező is rendelt a cégtől ablakokat. A szolnoki posta (Králik László és Müller Pál, 1932) utcai homlokzatán nagyméretű, függőleges tolóablakok vannak, melyek vízszintes osztásaikkal mégiscsak modern hatásúvá változtatják a nyílások álló formátumát. A *Tér és Forma* folyóirat reklámodalán Halaman János kiemeli, hogy „speciális, ellensúly nélküli” tolóablakról van szó.¹³ A modern mozgalom nemzetközi jelentőségű építészeti folyóiratában az egyes alkotásokban közreműködő iparosok lehetőséget kaptak cégük hirdetésszerű megjelenítésére, akár egy-két mondatos szöveg elhelyezésére is.

9 — Francia betűszó: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (A modern építészet nemzetközi kongresszusai).

10 — *Technika*, 1930 (11) 10. sz. 334.

11 — Molnár a magyar csoport delegátusa, Masirevich pedig a másoddelegátusa volt. Előbbi háza ma a Napraforgó utca 15., utóbbié a 13. szám alatt található.

12 — Például a Toldy Ferenc utcai bérház, Darányi (ma Hankóczy) utcai villa, Lotz Károly utcai bérvilla, vagy a pestújhelyi OTI kórház személyzeti épülete.

13 — *Tér és Forma*, 1932 (5) 10. sz. IV.



4. Halaman János
asztalosárugyárának
reklámlapja,
1930-as évek

Halaman János ezt gyakran felhasználta újításainak bemutatására. A balatonakarattyai nyaraló (Molnár Farkas, 1933) esetében például megemlíti, hogy itt alkalmazta először „az egy síkban elhelyezkedő, de egymás mögött vízszintesen eltolható ablak” akkor frissen szabadalmaztatott típusát, s hogy a 3,20 m szélességű, háromszárnyú teraszajtó, „amely harmonika módra, az egyik falra felfektetve, teljesen felnyílik, könnyed kezelhetőségével és tökéletes záródásával kitűnőnek bizonyult”.¹⁴

Halaman reklám szórólapokat is készített, melyek szövege a tolóablakok megbízhatóságát igazolja,¹⁵ a hagyományos ablakokhoz viszonyított előnyeit sorolja,¹⁶ és tipográfiája évről-évre egyre modernebb. Egy A4-es műnyomó papírra nyomtatott lapon már a négyes tolóablak rajza is megjelenik. A német szöveg alapján feltételezhető, hogy ezt a szórólapot a brüsszeli CIAM-kiállításra készítették. A Herbert Bayer-féle bauhaus betűtípusra emlékeztető (kisbetűs!) „halaman” felirat alapján még azt is gyaníthatjuk, hogy a kongresszusra kiutazó Molnár Farkas működött közre a lap grafikai tervezésében. Ugyanezt a betűtípust találjuk meg a cég fekvő formátumú, négyoldalas, zöld kartonra nyomott füzetén, ahol az aszimmetrikus komponálás és a vastag lénia még a *Bauhausbücher* tipográfiájára is emlékeztet. Halaman 1932-től rendszeresen kiállított a Budapesti Nemzetközi Vásáron: szétszedhető favázás, reklámtornyos kis pavilonba illesztve mutatta be toló- és sarokablakait, többszárnyú erkélyajtóit. Két évvel később asztalos szaktársa írta külföldi útjukról hazatérve: „Patent, oldaltolós, különféle záródású ajtók és ablakok

14 — *Tér és Forma*, 1934 (7) 1. sz. IX.

15 — „Az ablak teljesen légmentes záródását a beiktatott filclécek és Conus rendszer biztosítja. Az oldalt eltolható szárnyak acélgolyós ágyazásban futnak, ami a tartósan könnyű kezelést eredményezi.”

16 — „Az ablak a legalacsonyabb helyiségben is alkalmazható bármilyen szélességben. (...) Óriási tüzelőanyag és helymegtakarítás! A szárnyakat a légvonat és a szél nem csapkodhatja, ami által az üvegtörések állandó veszélye és a függönyök rongálódása ki van küszöbölve.”

5. A Haas és Somogyi Rt. Wema-acélablak-reklámja a *Tér és Forma* című folyóiratban



6. A Haas és Somogyi Rt. fotómontázs reklámja a *Tér és Forma* című folyóiratban



7. Az Excelsior-szervíz (XI. Fehérvári út 71.) acélszerkezeteinek reklámja a *Tér és Forma* című folyóiratban



terén is nagy a verseny, számos kiállító rukkolt ki ezekkel a dolgokkal, de igazi tökéletes megoldást nem találtunk és Halaman János barátom boldog meglepedettséggel állapította meg, hogy az ő találmányai és szabadalmi nemcsak felvennék a versenyt a német asztalosipar ezirányú termékeivel, hanem azokat felül is múlták”.¹⁷ (3–4. kép)

8. A Retek utca 29–31. számú bérház fényképe, 1931



17 — n.n. [Füredy Lajos]: Mit tanulhatunk a németektől? Épületesztalos munkák. *Asztalosmesterek Lapja*, 1934 (16) 21. sz. 2–3.



9a. Négy szárnyú acéltolóablak tervrajza, 1935

9b. Az Átrium-ház ablakai, fénykép a *Tér és Forma* című folyóiratból

A Haas és Somogyi Részvénytársaság 1922-ben alakult, Haas János (1883–1936) és Somogyi Károly (?–?) gépészmérnökök vezetésével. Nevük először 1908-ban tűnt fel, mint az Osztrák–Magyar Luxfer Prisma gyár budapesti fiókjának vezetői, majd 1910-ben önállósultak Haas és Somogyi mérnökök speciális üveg és vasszerkezetek gyára néven. Ekkor vásárolták meg a Frangepán utca 7. szám alatti területet, ahol első nagy fémárugyárukat felépítették. A Luxfer üvegprizmákat elsősorban bronz üzletportálok és áruházak homlokzatán használták, továbbá reprezentatív üvegmennyezeteknél, melyek szép példái láthatók még ma is a Párisi-udvarban vagy a Harmincad utcai egykori Hazai Bank pénztártermében. Gyártottak még üzemcsarnokok felülvilágítására szolgáló üvegtetőket és tiszta üveg növényházakat. A háború után a céget jó néhány évig a gyárépítkezések, igényes portálok és exportmunkák tartották el. A fővárostól kivilágítható hirdetőoszlopokra, busz- és villamosváró pavilonokra és telefonfülkékre kaptak megrendelést. Az évtized vége felé azonban az ajtó-ablakok tervezése és gyártása került előtérbe. A modern építészet által igényelt nagy ablakokat és üvegfalakat már versenyképesen lehetett gyártani középületek és lakóépületek esetében is.

Megvették az angol Fenestra Crittal- és a német Wema-profilok szabadalmát, és maguk fejlesztettek vízszintes tolóablakokat, illetve újszerű módon – az egymásra hajtogatott szárnyakat félretolva – teljesen felnyitható harmonika ablakokat. A *Tér és Forma* folyóiratban a harmincas évek elején megjelent reklámban a saját készítésű portálok és üvegtetők mellett még kizárólag külföldi épületekkel népszerűsítették (izgalmas montázstechnikát alkalmazva) a modern acélszerkezeteket,¹⁸ néhány számmal később azonban már villák, bérházak és középületek fotóinak sora indult meg, jelezvén, hogy a közönség elfogadta, sőt, megszerette ezeket a modernitás élményét nyújtó gyártmányokat. A Fehérvári úti Excelsior autószervez (Lauber László, 1930) újszerű hatásában meghatározó szerepe volt a Haas és Somogyi cégnek. Ők kiviteleztek a színesre festett acél sávablakot, a billenő garázskapukat, az este kivilágítható fém-üveg előtetőt, illetve függőleges reklám-lanternát, és a tetőre állított fémbetűs feliratot.¹⁹ **(5–7. kép)**

Az első acélablakos bérház (Fenyves és Fried, 1931) nem sokkal később a Retek utcában épült meg. A teljes utcai homlokzat Wema tolóablakokkal készült, a földszinti portálokat, a lépcsőház Luxfer üvegbeton ablakait,

¹⁸ — *Tér és Forma*, 1930 (3) 10. sz. VIII.

¹⁹ — *Tér és Forma*, 1930 (3) 11. sz.



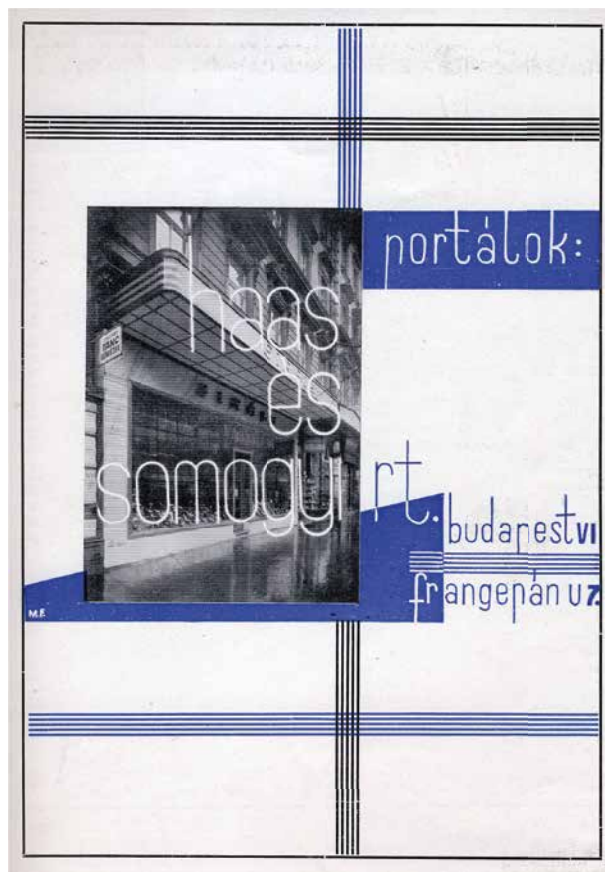
a folyosó és lift rácsait egyaránt a Frangepán utcai üzem gyártotta.²⁰ **(8. kép)** A Haas és Somogyi által szabadalmaztatott négy szárnyú acél tolóablakot Kozma Lajos több lakóházán is használta. Hagyatékában fennmaradt egy német feliratú tervlap, mely az ablak nyitásmódját magyarázza. A két külső szárny aszimmetrikus függesztése teszi lehetővé a hozzájuk kapcsolt két másik szárny rájuk hajtását, majd a tokkal párhuzamos állásba fordítva együttes eltolását, minek következtében egy nagy középső és két keskeny szélső sáv válik szabaddá szellőzésre. Ilyen ablak található az Orsó utcai Gellért-villán (1933) hét méter, a Margit-körúti Átrium-házon (1935) pedig körülbelül négy méteres szélességben. **(9a–b. kép)** Figyelemre méltó, hogy utóbbi esetben milyen karcsú a Csepel-profilból²¹ készült, kettős üvegezésű acélablakok kerete, s ezáltal milyen könnyed, szinte súlytalan a szürke üveglapokkal burkolt mellvédek közötti ablaksávok hatása. A fénykép melletti szövegben Kozma büszkén jegyzi meg, hogy az inspirációt adó óceánjáró hajóhoz képest sokkal elegánsabb megoldást talált.²² A harmincas évek közepétől már középületeken is dolgoznak (MABI-kórház, OTI Baleseti kórház, Szilágyi Erzsébet gimnázium folyosójának homorú virágablaka). A háborúhoz közeledve reklámjaikban megjelenik a légmentes óvóhely ajtó. A Haas és Somogyi Rt. már az 1910-es években komoly figyelmet fordított a cég reklámozására. Egyik hirdetésükön szecessziós sarokportál szép

10. A Haas és Somogyi Rt. grafikus reklámja a *Tér és Forma* című folyóiratból

²⁰ — *A Pesti Napló képes melléklete*, 1931 (7) november 15. 4.

²¹ — A csepeli Weiss Manfréd Művek gyártmánya.

²² — *Tér és Forma*, 1936 (9) 5–6. sz.



11. Molnár Farkas egyedi reklámgrafikája a *Tér és Forma* című folyóirat 1929-es évfolyamában

perspektivikus rajzát látjuk hozzá illő betűkkel, a másikon üvegbeton földém elmetszett képét, masszívabb blokkbetűkkel. Az utóbbi reklám még 1928-ban is megjelent a *Tér és Forma* első évfolyamában, ám a következő évfolyamban korszerűbb tipográfiára váltottak. A 6. és 7. szám reklámoldalán látható hirdetés²³ ismeretlen tervezője a húszas évek „új tipográfiájához” kívánt felzárkózni a szöveg blokkokra tördelésével, dinamikus elhelyezett léniaival és az őket kiegyensúlyozó fekete koronggal, miközben betűtípusa inkább az art deco irányzathoz köthető. **(10. kép)** Egyedi kompozíciót készített a részvénytársaságnak Molnár Farkas,²⁴ melyen a Sirály cipőbolt portáljának fényképét foglalta kék-fekete vonalhálóba és kék felületek közé, a kisbetűs feliratot maga festette fehér festékkel – kissé ügyetlenül – a színes felületekre. Ez a munkája jól illik az egy időben készült folyóirat- és könyvborító terveihez. **(11. kép)** A hazai avantgárd másik építész képviselője, Forgó Pál is tervezett reklámot Haas és Somogyi megbízására.²⁵ A Luxfer üvegtetőket és

üvegfalakat népszerűsítő szignóval ellátott grafika erőteljes eszközöket használ: vastag fekete mezőbe ír fehér betűket, a fölé helyezett négyzethálóba állítja a fekete „luxfer” feliratot, és ebből, mint alapsíkból emel ki axonometrikusan két vázas falfelületet, az üvegtéglákat jelképező négyzethálós betétekkel. A kétdimenziós rajz így térbe fordul, tökéletesen kifejezve az „új építés” tiszta, konstruktív szemléletét. A grafika párhuzamosan születhetett a Haas és Somogyi cég pavilonjával, amit Forgó tervezett az 1929-es BNV-re.²⁶ **(12–13. kép)** A vázas szerkezetet kitöltő üvegtégla falak, a továbbfutó síkok és táblák háromdimenziós rendszere adhatott inspirációt az avantgárd szellemű reklámhoz, melynek megjelenésekor szerzője már nem élt, a sztálini terror áldozatául esett. A háború és az államosítás mindkét cég esetében véget vetett ennek a „fénykorszaknak”.

23 — *Tér és Forma*, 1929 (2) 6. sz. VI. és 1929 (2) 7. sz. VIII.

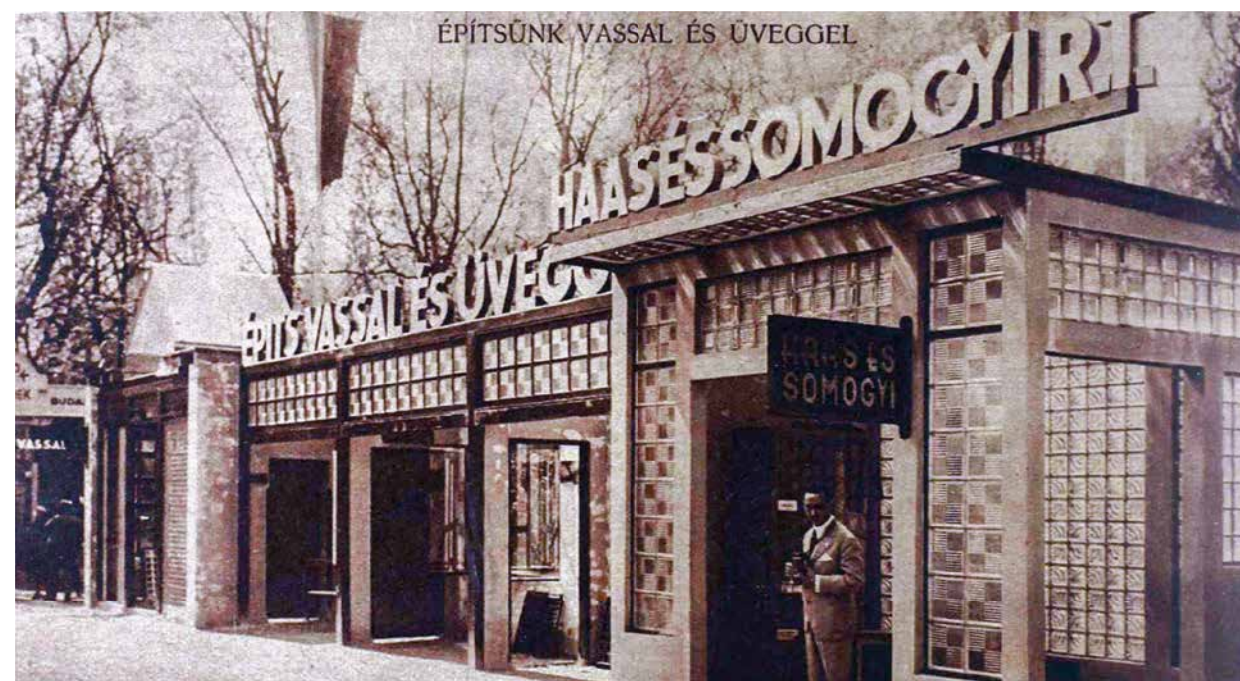
24 — *Tér és Forma*, 1929 (2) 5. sz. hátsó belső borító.

25 — Ez a reklám furcsa módon sokkal később jelent meg (a *Magyar Építőművészet* 1941. évfolyamában három szám hátsó belső borítóján), Forgó Pál minden bizonnyal 1929-ben készíthette.

26 — „A szabadban elhelyezett pavillonok között különösen ki kell emelnünk a Haas és Somogyi cég építményét, amely célját a korszerű modern, vassal és üveggel való építkezés propagálását egyszerű eszközökkel, modern tárgyilagossággal, anyagszerűséggel szolgálja és átgondolt művészetével tervezőjének, Forgó Pálnak elismerést szerzett.” dr. Naményi Ernő: A Nemzetközi Vásár művészi képe, *Magyar Iparművészet*, 1929 (32) 5–6. sz. 92.



12. Forgó Pál egyedi reklámgrafikája a *Magyar Építőművészet* című folyóirat 1941-es évfolyamából



13. A Haas és Somogyi Rt. pavilonja a Budapesti Nemzetközi Vásáron. A *Pesti Napló* képes melléklete, 1929

László

Medgyes

Tokai Gábor

Medgyes László színházi tevékenysége 1921–1925 között

Medgyes Lászlónak (1892–1952) sokáig még a pontos halálozási dátuma sem volt ismert, ami azért volt különösen fájó, mert jószerevével ő az egyetlen, az 1920-as években külföldön is ismert és ott karriert befutó művészünk, aki az avantgárd díszlettervezés területén működött.¹ Medgyes tevékenysége nem állítható össze külföldi kutatások nélkül, azonban az interneten megtalálható anyagok, illetve a magyar folyóiratok és egyéb kiadványok előrehaladott digitalizálása (Hungaricana, Arcanum) segítségével az életmű e szeletének összefoglalása is elvégezhető.² Váratlan segítséget jelentett a francia Geneanet családfakutatásra specializálódott oldal, mely Medgyes nevére 276 francia és amerikai újsághírt hozott elő.

Medgyes László a *Ma* körének tagja volt, a Tanácsköztársaság bukása után elhagyta Magyarországot. Egy rövid kitérő – Berlin, Olaszország és Tunézia – után valószínűleg már 1920-tól Párizsban tartózkodott.³ Talán már 1920-ban egyéni kiállítása is volt, de a következő évben biztosan (és ettől kezdve nagyjából éves rendszerességgel). 1921-ben, alig egy-másfél évnyi párizsi tartózkodás után már bővebb



1. Medgyes díszletterve Richard Wagner *A walkür* című operájához

1 — Ami az egyik legfontosabb újdonság, hogy Szeredi Merse Pál az interneten rábukkant Medgyes László élete utolsó szakaszának dokumentumaira: a művész 1951-ben megismerkedett Ruth Jewell Kennedyyel, majd a következő évben össze is házasodtak, azonban Medgyes még ugyanebben az évben meghalt; Szeredi Merse számos más, a művésszel kapcsolatos cikke is hivatkozik. Szeredi Merse Pál: Medgyes László Színpadtechnikai Iskolája. In: *Párizs–Budapest 1890–1960: képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*. Szerk.: Kaszás Gábor, Szeredi Merse Pál. Virág Judit Galéria, Budapest, 2017. 296–297. Medgyesről korábban Galács Judit is írt cikket, összefoglalva a vele kapcsolatos ismereteket. Galács Judit: Akinek színházművészeti iskolája volt Párizsban: Medgyes László. *Artmagazin*, 2011. 47. sz. 22–27.

2 — Jelen tanulmány szerzője egy Passuth Krisztina vezette színházi szeminárium kapcsán végzett kutatások során foglalkozott először az École Medgyès működésével, s ismerte meg az Országos Széchényi Könyvtár Színházi tárában őrzött díszlettervét. Később ezt folytatta szakdolgozatként, és témavezetője, Passuth Krisztina a szerző rendelkezésére bocsátotta a Medgyesről (részben Párizsban) összegyűjtött anyagát. A szakdolgozat megvédését követően Róka Enikő átengedte 2004-es párizsi kutatásainak Medgyesre vonatkozó gyűjteményét. A szerző ezek után kötelezve érezte magát arra, hogy az interneten fellelhető adatokkal kiegészítve közlétegye e kutatási eredményeket. Ezúton is szeretne köszönetet mondani mindkettőjüknek.

3 — Medgyessel kapcsolatos számos információt tartalmaznak az alábbi magyar cikkek: George Waldemar: Medgyes László. *Magyar Művészet*, 1926 (2) 149–160., 149. (a cikk „Valdemár”-nak nevezi a szerzőt, azonban ezt a téves, magyar fonetikával írt alakot nem szeretnénk megtartani); Gyomai Imre: A legnagyobb amerikai selyemtröszt, a Cheney Silks idei őszi kiállítását egy magyar művész munkáinak jegyében rendezi. *Újság*, 1927. szeptember 11. 38.; N. N.: Magyar zeneszerzőket akar népszerűsíteni Párizsban Medgyes László, egy új francia színház magyar igazgatója. *Magyar Hírlap*, 1928. szeptember 4. 9.

ismertetések jelentek meg róla.⁴ Bár itthoni díszlettervezői munkásságáról nem tudunk, ugyancsak 1921-ben már egy ezt tárgyaló írás jelent meg a *La Vie des Lettres des Arts* című folyóiratban. Ugyanakkor ez még nem jelentette azt, hogy azonnal minden kapu megnyílt előtte.⁵

Bár Magyarországon készült díszletterveiről nincs tudomásunk, Medgyes színház iránti érdeklődése régre nyúlt vissza, kamaszként már színházi kritikákat írt.⁶ A *La Vie des Lettres des Arts* fentebb említett cikkében három darabhoz készült fametszetes díszlettervét reprodukálták (és a szövegben egy további darabról történik említés⁷), amelyek stilisztikailag leginkább a *Ma* körében megjelenő „kuboexpresszionista” alkotásokkal mutatnak párhuzamot. Mivel a tervekben semmi franciás jelleg nincs – amire egy már másfél éve Párizsban tartózkodó fiatal művésznél számíthatnánk –, azt sem zárhatjuk ki, hogy a művek valójában még a magyarországi alkotóperiódushoz kapcsolhatók. **(1. kép)**

Tudomásunk szerint Medgyes első, bemutatásra kerülő díszleteit Waldo Peirce amerikai festőművésszel együtt készítette az 1922. november 18-án a párizsi Apollóban bemutatott *Le Baiser aux enchères* (Csók az aukción) című darab egyik jelenetéhez („Kubista tánc”). A darabot 1923. január 2-ig játszották, az előadás programfüzetében Medgyes neve felismerhetetlenül eltorzítva jelent meg (Meidige). A *The New York Herald* 1923. május 13-i híre szerint a Six Americansban bemutatott *Her Husband's Wife* (Férjének a felesége) című előadáshoz is tervezett díszleteket.

Az amerikai vonatkozások egyáltalán nem véletlenek. Medgyes a jelek szerint kifejezetten kereste az Európában tartózkodó amerikaiak társaságát, és meglepve olvassuk amerikai cikkekben, hogy őt magát is gyakran tartották

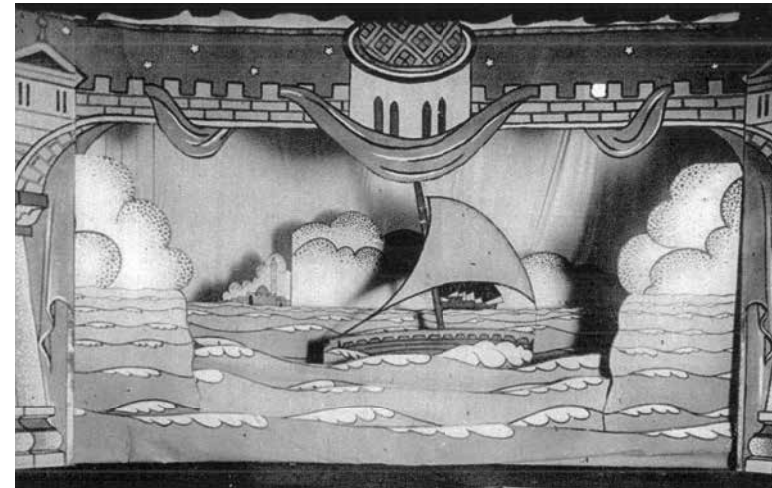
4 — *Revue moderne des arts et de la vie*, 1921. március 30. 20. [itt több művésze is közöltek rövid bemutatást]; *The New York Herald*, 1921. szeptember. 4. 2. A cikkből az is kiderül, hogy Medgyes Münchenben is töltött egy hónapot a rövid idő alatt, amióta hazáját elhagyta.

5 — Nicolas Beauduin: Au sujet de quelques essais d'un décor dit „Cubiste”. *La Vie des Lettres des Arts*, 1921. július; idézi Galács 2011. i. m. (1. j.), 23. 4. j.; a cikk fénymásolata Róka Enikő párizsi kutatásai révén áll rendelkezésemre.

Medgyes színházi érdeklődéséről, valamint kiállított díszletterveiről már néhány hónappal korábban értesülünk: „Megjegyzem, Ladislav Medgyes nagyon érdeklődik a modern díszlettervezés iránt, [...] Az e hónapban a Povolozky galériában tartott kiállításán látható volt néhány színházi makett...” *Revue moderne des arts et de la vie*, 1921. március 30. 20.; Továbbá arról, hogy Medgyes színházi díszletterv-vázlatokat mutatott be a Povolozky Galériában, a rue Bonaparte 13-ban: *The Chicago Tribune and Daily News (New York)*, 1921. április 8. 4.

6 — „Tizenhét éves koromban protekcióval sikerült megkapnom egy temesvári színházi újság tudósítói állását. Innen küldözgettem két évig színházi tudósításokat Temesvárra.” *Magyar Hírlap*, 1928. i. m. (3. j.) Egy színikritikát Galács Judit 2011. i. m. (1. j.), 22. 2. j. is idéz, bár ekkor Medgyes már huszonnégy éves volt.

7 — August Strindberg: *Jeu de Rêve* című művének említése mellett Franz Schubert: *A halál és a leányka*, Richard Wagner: *A walkür*, és egy *Szerelem* című, szerzőként Medgyest feltüntető pantomimelőadásról van szó.



amerikainak. Egy amerikai újságíró szerint hibátlanul beszél angolul,⁸ mi több, amerikai akcentussal.⁹ Az amerikai újságok európai kiadásában számtalanszor csak „Laddie”-ként említik, egy amerikai újságíró pedig „Budapest baseball fan”-nek nevezi.

1923-ban kezdődött Medgyes – hosszú távúnak bizonyult – együttműködése a Théâtre Bériza nevű társulattal is, amely különböző színházépületekben tartotta előadásait. A társulatot Marguerite Bériza (1880–1970) operaénekesnő vezette, aki gazdag férje révén foghatott a vállalkozásba. Először saint-cloud-i családi birtokukon alakította ki társulata számára a fellépés lehetőségeit, később időszakosan bérelt ki párizsi színházakat. Amint egy 1924. áprilisi brossúrából kiderül, Saint Cloud-ban az *Aucassin és Nicolette* című darabot mutatták be Paul Le Flem szövegkönyve alapján, Georges Valmier díszleteivel és Medgyes színpadra állításában (1923. május). Az előadás későbbi, 1925-ös bemutatójáról George Waldemar két fotót is közölt Medgyes neve alatt, majd egy 1925. novemberi kiállításon Medgyes többek közt az *Aucassin és Nicolette* díszleteit is kiállította, a Waldemar által közölt díszletek tehát valószínűleg már Medgyes munkái. **(2. kép)**

Egy 1923 decemberében és 1924 januárjában a Théâtre de l'Étoile-ban több előadást megélt bábjáték díszletét és a bábokat is Medgyes készítette, míg a jelmezeket a híres divattervező, Paul Poiret. A darab Charles Perrault *Hüvelyk Matyi* (*Le Petit Poucet*) című meséjének Pierre Albert-Birot által átdolgozott változata volt. **(3. kép)**

Annak ellenére, hogy a Théâtre Bériza később nagyon népszerű lett, jól látható, hogy Medgyesnek kezdetben csak egy alkalmi társulatban, illetve bábszínházban volt lehetősége színházi elképzeléseit bemutatni.



2. Jelenet az *Aucassin és Nicolette* előadásából

3. A *Hüvelyk Matyi* című bábjáték egy jelenete

8 — Az angolon kívül franciául és németül is folyékonyan beszélt és írt, de talán olaszul és spanyolul is tudott egy kicsit.

9 — „ő maga, a jenki akcentusával és szarukeretes szemüvegével származhatna akár Upstate-ból vagy Connecticut-ból.” „Amerikai sokoldalúsága és energiája van, hobbijait addig úzi, amíg szakmává válnak.” William Leon Smyser: Ladislav Medgyes. *The Chicago Tribune and the Daily News (New York)*, 1928. március 26.

A Théâtre Bériza első bérelt helyszíne a Théâtre des Champs-Élysées volt, ahol 1924. április 24–25-én és 27-én tartottak előadásokat. Az ehhez készült brossúra címlapját Medgyes tervezte. Három darabot adtak elő, köztük Igor Sztravinszkij *L'Histoire du soldat* című művét (A katona története), melyhez Georges Pitoëff készített díszleteket. A másik két darab díszletét Medgyes tervezte. A H. Sauguet – P. Lardin: *Le Plumet du Colonel* (Az ezredes tolla) című darab díszletéről semmi információnk sincs, Lord Berner Prosper Mérimée nyomán írt *Le Carosse du Saint-Sacrement* (Az oltáriszentség hintaja) című művéhez készíttettekéről is csupán néhány leírás áll rendelkezésre: „Így helyezi át a rokoko spanyol udvar mesterkélt légkörét Peruba (a Carosse-ban) a festett drapériák sokaságával.”¹⁰ Medgyesnek itt van alkalma kifejteni figyelemre méltó elképzelését: „A ritmus a *Théâtre Beriza* titka [...] A *Le Carrosse du Saint-Sacrement*-ről, amely Medgyes színpadi elképzelései szerint készült, így nyilatkozik: »Ebben a produkcióban egy bizonyos ritmust valósítottam meg, melyben minden szereplőnek van egy bizonyos sebességbeli, hangsúlybeli és mozgásbeli karaktere, mint a hangszereknek egy szimfóniát felépítő zenekarban.« ... A *Le Plumet du Colonel* katonai opera-bohózat, a rendező kinetikus elméletének megfelelően nagy sebességgel lesz eljátszva.”¹¹

A brossúra külön érdekessége, hogy két benne megjelent fotót – a karmesterről és az ügyvezetőről – Man Ray készített. Arra gondolunk, hogy Medgyesnek az amerikai avantgárdal való jó kapcsolatának köszönhető a dadaista művész közreműködése. Annál is inkább gyanakodhatunk erre,

4. Jelenet
Georges Ribemont-
Dessaignes *Szívárvány*
című darabjából.



¹⁰ — Georges Pillement leírása szerint: „Az Oltáriszentség hintájához tervezett... trompe-l'oeil függönyöket ... egy rokokó udvar mesterkélt ...” (A cikk fénymásolatán a hasáb egyik széle lemaradt, a magyar szöveg nem ennek fordítása; viszont a francia leírás még hiányosan is hozzászól a magyarhoz, ez indokolja, hogy töredékességében idézzük.) Georges Pillement: Une Ecole Technique Théâtrale. *Chantecler*, 1926. október 25.

¹¹ — *The New York Herald*, 1924. április 23. 2. (a szerző fordítása).

mivel Medgyes közvetítése révén szóba került az is, hogy a Théâtre Bériza 1924 februárjában bemutatja Ezra Pound operáját. Ez végül mégsem valósult meg, egy híradás szerint azonban május végén a Théâtre Bériza bemutatót egy „ballet mécanique”-ot Fernand Léger díszleteivel, George Antheil amerikai komponista zenéjére.¹² Egy másik híradás szerint a darab ezt követően kerül színpadra.¹³ Erre való utalás Antheil levelezésében is felbukkan,¹⁴ ugyanakkor a szakirodalomban a *Ballet mécanique* című filmet (1924) megelőző színházi bemutató ténye nem közismert. Több mint valószínű, hogy Antheil darabját – akinek barátnője, későbbi felesége a magyar származású Márkus Böske – ugyanúgy Medgyes közvetíthette a Théâtre Bériza felé, ahogy Poundét is.

Az 1925-ös tavaszi szezonban a Théâtre Bériza egyszerre három helyszínen tartott előadásokat, a tervek szerint a következő beosztásban: a Théâtre des Mathurins-ben május 1. és 30., a Trianon-Lyrique-ben május 16. és 30., majd a Théâtre de l'Exposition des Arts décoratifsban május 28. és 30. között.¹⁵ A Trianon-Lyrique előadásai azonban a tervezetthez képest jelentősen eltolódtak, azokra május 25. és június 19. között került sor, ezek programját pontosan ismerjük.

A Théâtre des Mathurins-ben három darabot játszottak, melyek díszleteit Waldemar közli is a cikkében: az 1923-ban már előadott *Aucassin és Nicolette*-et, Malipiero *Les Sept chansons* (A hét dal), valamint Ribemont-Dessaignes *Arc-en-ciel* (*Szívárvány*) című műveit mutatták be, amelyeknél Medgyes „részben festett, részben plasztikus díszleteket alkalmaz”.¹⁶ A kritika általában kevés szóra méltatta ez utóbbi produkciót, de több dadaista előkép is szóba került.¹⁷

¹² — Azonosíthatatlan újságkivágás 1924. május 31-ről, Passuth Krisztina gyűjtéséből.

¹³ — „Ez a fiatal amerikai zeneszerző [Antheil] éppen most írta ezt a »ballet mécanique«-nak nevezett darabját. Hamarosan bemutatják a párizsi Theatre Berizában, Fernand Léger díszleteivel.” *The Paris Times*, 1924. június 11. 7.

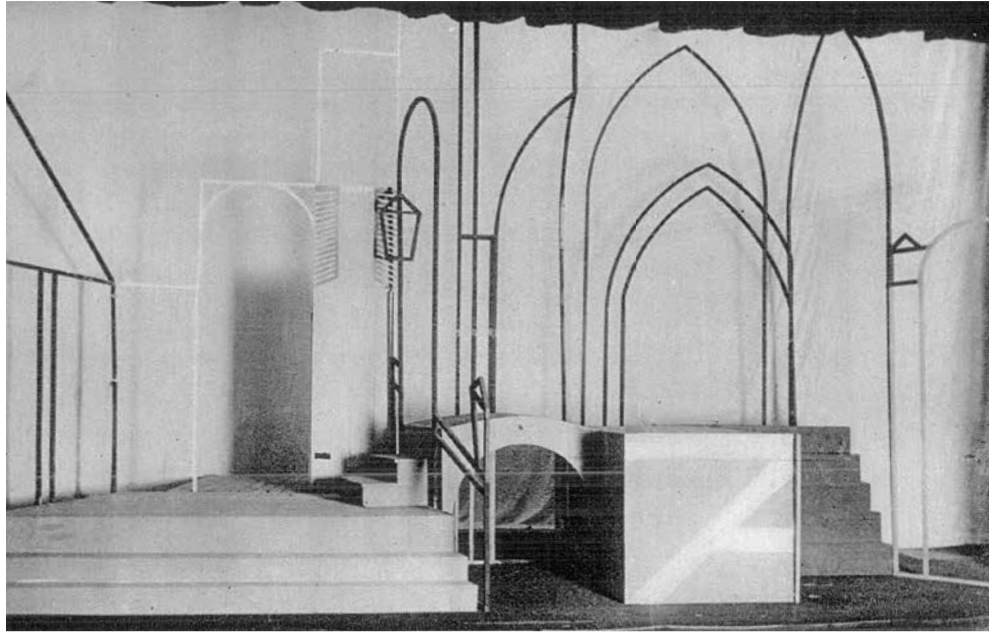
¹⁴ — „Ami határozottan ígéretes »Ballet Mécanique« című darabom számára, amelyet F. Léger, a »Skating Ring« tervezője állít színpadra az új Theatre Berizában, egy hónappal több hangszelvény munkát jelent, de Párizs teljesen új, a legutóbbi Sztravinszkij műtől gyökeresen eltérő művet fog kapni, amely éppen olyan, amilyenre sóvárogva vár.” (1924. május) Wayne D. Shirley: Another American in Paris: George Antheil's Correspondence with Mary Curtis Bok. *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, 34. kötet, 1. sz. (1977. január) 2–22. (10.) <https://www.jstor.org/stable/29781715/>. Hogy valóban megvalósult-e az előadás, azt a fenti ellentmondás miatt lehetetlen eldönteni, annyi mindenesetre kétségtelen tény, hogy készültek rá, és szempontunkból ennyi elég is.

¹⁵ — *Le Gaulois*, 1925. április 29. 4.

¹⁶ — A képmelléklet alapján (ld. Waldemar 1926. i. m. (3. j.), 152., 157–159.) leginkább expresszionistának nevezhetnénk. Georges Pillement „caligaresque”-ként jellemezte, utalva a *Dr. Caligari* című film expresszionista díszleteire (Pillement 1926. i. m. (10. j.).

¹⁷ — „A harmadik mű, Ribemont-Dessaignes *Szívárványa* hasonlít a *Gázzsívek*re és a *Felhőzsebkendők*re, valamint a dadaista zseni más alkotásaira. Egy fekete egyensúlyoz a színpadon, miközben halkán néhány szaxofon-futamot játszik, amelyet távoli zongoraszó kísér.” *Musique et théâtre*, 1925. május 15. 6; Les Mariés de la Tour Eiffel. *L'Action française*, 1925. május 5. 2.

5. Medgyes díszlete
Francesco Malipiero
A hét dal című
darabjához



Két amerikai cikkben viszont a három produkció közül csak ezt tárgyalták, kiemelve a jazz és a blues elemek alkalmazását a zenében, melyet Jean Wiener mellett egy fekete zenész, Vance jegyzett. **(4. kép)**

Az art deco kiállítás színházában Bériza két új darabot szeretett volna bemutatni, a *La Farce du cuvier*-t (A kád bohózata) és a *Jacob chez Laban*-t (Jákob Lábánnál), – az előbbihez Medgyes, az utóbbihoz Maurice Denis készítette a díszleteket. Mivel a színház szabályzata kizárta a festett díszletek alkalmazását, így végül a régi repertoárból Sztravinszkij *L'Histoire du soldat* című művét, valamint a Mathurins-ben játszott *Les Sept chansons*-t választotta. Egy cikk kiemeli ez utóbbival kapcsolatban, hogy Medgyes kovácsoltvas díszlete úgy volt alkalmas a hét jelenet előadásához, hogy a konstrukciót meg kellett volna változtatni.¹⁸

Talán itt érdemes megemlíteni egy összefoglaló jellemzést Medgyes díszlettervezésének egy sajátos vonásáról, amelyet később színházi kongresszusok alkalmával is propagált: „Medgyesnek megvan a saját elképzelése arról, hogyan kell felépíteni egy színpadi díszletet, hatékony és gazdaságos »blokk-rendszerét« sikerrel próbálta ki a Théâtre Beritza [sic!] – amelynek színigazgatója és gyakran díszlettervezője is –, a Marionett Színház (Théâtre de l'Étoile, 1923) és más produkciók révén.”¹⁹ **(5. kép)**

Maga Medgyes később így beszél erről: „Amikor a Théâtre des Mathurinsben Malipiero *Sept chansons*-ját rendeztem, a díszletemből már mindent elhagytam, ami dekoratív vagy utánzó. Csak kontúrok maradtak, vékony lécből konstruálva, boltívek, hidak, tornyok, utcalámpák kontúrjai.”²⁰

A Trianon-Lyrique programja így elsősorban az említett két új darabot (*La Farce du cuvier* és *Jacob chez Laban*), valamint egy harmadikat (*La Fête de la*

18 — *Paris-soir*, 1925. május 5. 5.

19 — *The Paris Times*, 1925. október 8. (a szerző fordítása).

20 — Medgyes László: Színház – technika – iskola. *Magyar Művészet*, 1931 (7) 111–120., 117.

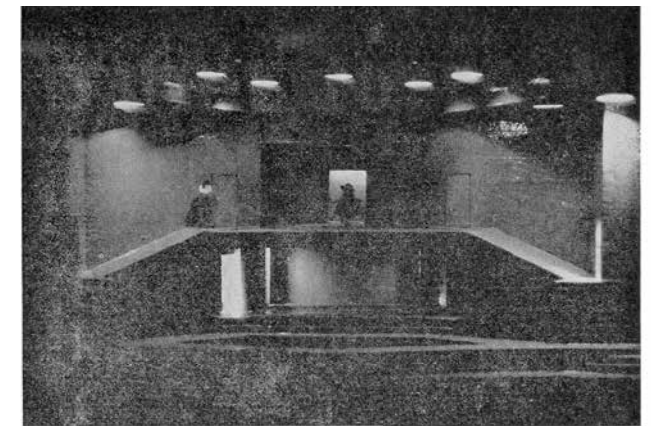
Bergère – A pásztorlány ünnepe, Jean Leleu-Bourgoin díszletével) tartalmazta. Gabriel Dupont *La Farce du cuvier* című művének díszleteit, amelyeket Medgyes tervezett, nem ismerjük, és a kritikák szűkszavú említései alapján sem tudjuk elképzelni. Georges Pillement szerint régi bohózatához illően ez Medgyes legbarokkosabb és legbolondosabb díszlete.

Igazán forradalminak a Malipiero-darabhoz készített díszleteket nevezhetjük, ezt elemzi részletesebben Waldemar, de maga Medgyes is, aki még egy 1934-es kiállításon is legfrissebb munkái mellett szerepelteti. A díszlet magától értetődő újdonságához – ahogyan a térbeli formákat mindössze a testek élei jelölik – nem is kell semmit hozzáfűzni. Inkább azon gondolkodhatunk el, hogy Medgyes vajon elvi megfontolások alapján talált-e rá erre a zseniális megoldásra, vagy ez „mindössze” a gazdaságos, egyszerű és könnyű díszletekkel való kísérletezésének eredménye? Ő maga saját színpadképét végletes leegyszerűsítésnek, lecsupaszításnak látta, a már idézett egykorú ismertetések pedig a díszlet praktikusságát emelték ki. A Waldemar által említett André Lévinson kísértet-szintérnek nevezte, amelyben a néző képzelete hozza létre az illúziót – tegyük hozzá: ahogyan a gyerekeknél vagy a színház archaikus formáiban. Ez a kritika tehát közel került a díszlet konceptuális jellegének megértéséhez, de azt az egzisztenciális többletet, az ürességet és a szorongást, amit vélhetően minden mai néző megérez a láttán, a „kísértet-szintér” meghatározás ellenére is hiába keressük, és nem is szabad visszavetítenünk ilyen elvárásokat egy korábbi korszakra.

Medgyes 1925 júniusában díszletterveivel részt vett az Iparművészeti Társulatnak az Andrássy úti régi Múcsarnokban rendezett negyven éves jubiláris kiállításán. A *Magyarság* kritikusa ezt írta: „Az egyetlen korszerű művész, a Parisban élő kiváló magyar piktor, Medgyes László, az 1925-ös II. színpadtípus alkotója. Ez a szigorúan konstruktív, megkapó effektusokra alkalmas színpad-terv több mint érdekes kísérlet.”²¹

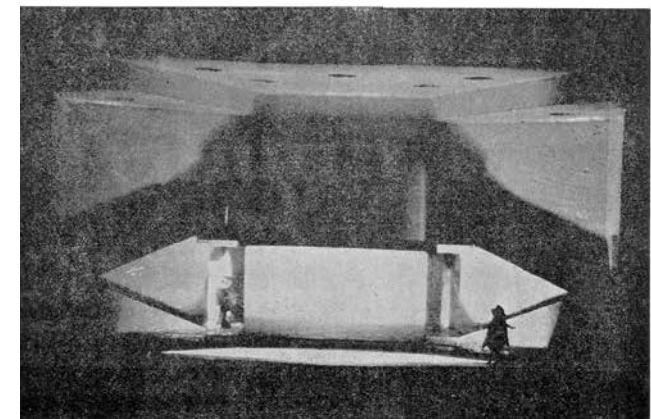
Az „1925-ös II. színpadtípus” feltehetőleg azonos azzal a „théâtre No. II” megjelölésű színpadmakettel, amelyet a *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau* első száma csak 1927-ben közölt.²² A két fotót Galács Judit is közreadja, kiegészítve ennek egy átrajzolt változatával, amely talán jobban

6. Medgyes
László „II. színpad-
típusának” makettje



ladislas medgyés

théâtre n° II



21 — N. A.: Színpadművészeti kiállítás. *Magyarság*, 1925. június 3. 15.

22 — *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, 1927. 1. sz. 14.

magyarázza a pontos szerkezetet.²³ **(6. kép)** Minden bizonnyal ennek a leírását adja Medgyes egy ugyancsak 1927-es interjújában:

Olyan színházat konstruáltam, amely egyszerű, látványos, modern és hatásában klasszikus. Permanens, de csaknem észrevehetetlen architektúrája van. Lényege az, hogy a színpadnak három szintje van. Az első a karéj-színpad, amely egy kilencven zenész befogadására alkalmas lesüllyesztett orkesztrát vesz körül. Mögötte két lépcsővel magasabban van a formális színpad, két oldalt bejárókkal és hátul mozgó függönnyel, amely ajtót vagy alkóvtól alkothat. Bal és jobboldalról feljáró vezet a felső színpadra, amelynek konstrukciója olyan, hogy a nézőtér minden részéről látni lehet. Ennek is kijárata van két oldalt, hátul és elől mozgó függöny, amely utóbbi segítségével a felső színpadot teljesen el lehet tüntetni. Proszcéniumfüggöny nincs. Az előadás előtt a ház elsötétül és a sötétség tartama alatt rendezik át a színpadot az első felvonáshoz. A hátsó színpadot az emelettel teljesen le lehet sülyeszteni a pincébe és így meg lehet adni a perspektívát azoknak a daraboknak, amelyek úgy kívánják. A hátsó függönyök, az alsó és felső, együtt vagy külön-külön roppant ablakszárnyat alkothatnak, vagy teljesen széthúzva, a tér végtelenségét érzékeltethetik. Kevésbé látványos produkcióra kizárólag a hátsó színpad használható. Díszlet nincs és nem is állítható be. A konstrukciót nem lehet drapériával elrejteni. A technikai rendezés főként világítási effektusokkal történik.²⁴

Itt tehát vélhetőleg az 1925-ös tervről van szó, azonban hasonló díszletről egy cikk már 1923 májusában beszámolt:

Medgyes úgy véli, hogy a dráma titka a mozgás, és díszleteit olyan szempontból rendezi el, hogy a színészeknek a lehető legnagyobb mozgásteret biztosítsa. Megtervezett egy sokféleképpen alkalmazható színpadi teret, melynek makettje a műtermében látható. Ez egy sor mozgatható emelvényre épült, mindkét szárnyán mozgatható lépcsőkkel, valamint a színpad elején épült emelhető és süllyeszthető híddal; változtatható különböző hátterek segítségével, hogy bármilyen jelenethez illeszkedjen.²⁵

Az idézet első mondatát Medgyes egy későbbi írásában bővebben is kifejti:

A díszlet nem adott terepnek, legyen az szoba vagy táj, pittoreszk leírása, hanem a színpadtér organikus megszervezése bizonyos drámai cselekmény követelményei szerint. Ebben a térben, amely a színészek mozgására van alapítva, a színészek mozgása végtelen fontossá válik, annyira, vagy még fontosabbá, mint a beszéd.²⁶

A legelső makettjével kapcsolatos ismertetés – nyilván Medgyes elmondása alapján – annak praktikusságát, sokféle igény szerinti alkalmazhatóságát emeli ki (ahogyan „blokk-rendszer”-vel kapcsolatban is). Ilyen megközelítésben a színészeknek biztosított legnagyobb mozgáslehetőség is a legváltozatosabb cselekményű darabok igényeihez tűnik alkalmazkodni, és nem elvi, hanem gyakorlati szempontokhoz igazodik. Medgyes univerzális színpadát illetően feltétlenül párhuzamot kell vonnunk a Bauhausban felbukkant színházépítészeti törekvésekkel, Molnár Farkas *U-színház* tervével (1924) valamint Walter Gropius és Sebők István *Totális Színház* tervével (1927).²⁷ Mindkét elképzelés ugyanazt a variálhatóságot, sokféle alkalmazási lehetőséget célozza meg – jóval grandiózusabb léptékben és korlátlanabb technikai apparátussal –, mint Medgyes „II. színpadtípusa.” Medgyes 1923-as makettje alapján nem gondoljuk, hogy a Bauhaus hatásáról lenne szó (Molnár tervét csak 1925-ben publikálta), és viszont, a Bauhausban sem ismerhették Medgyes elképzelését, aki azt csak 1927-ben közölte. Azonos problémára adott hasonló válaszokról lehet szó, amelyek egymástól függetlenül is kialakulhattak.

A mozgásigények alapján felépülő színpad első pillantásra emlékeztet Oskar Schlemmer elképzelésére, aki azonban az ember mozgáslehetőségeihez alkalmazkodó teret szinte filozófiai szinten kezelte, nem is kísérte meg a gyakorlatban alkalmazni,²⁸ saját munkáiban pedig, ha tehette, mindenféle díszletelemet, még az emelvényeket és lépcsőket is nélkülözte.²⁹

Medgyes páratlanul gazdag színházi munkássága éppen azon a ponton vett hatalmas lendületet, ahol ismertetését abbahagyjuk, és amelyet csak címszavakban érzékeltethetünk: színháztechnikai iskolája; részvétele a nagy színházi kiállításokon és kongresszusokon; amerikai kiállítása és előadókörútja; magyarországi díszlettervei; színház- és moziépítészeti munkái. Minderről sok információt sikerült összegyűjteni, de még többet sejtet az, ami hiányzik: a lappangó adatok, valamint díszletfotók, -rajzok és -makettek sokasága. Csak remélhetjük, hogy hamarosan módja lesz valakinek ezeket is felkutatni.

²³ — Galács 2011. i. m. (1. j.), 25. A képalírás szerint a vázlat forrása: Sheldon Warren Cheney: *Stage Decoration*. Ayer Co. Publication, 1967. 1928. 98. tábla.

²⁴ — (F. N.): Magyar színpadi reformátor nyilatkozata a jövő színházáról Newyorkban. *Pesti Napló*, 1927. október 23. 40.

²⁵ — *The New York Herald*, 1923. május 13. 4. (a szerző fordítása).

²⁶ — Medgyes 1931. i. m. (19. j.), 117.

²⁷ — Karin Wilhelm: *Utópisztikus színháztervek*. In: *A művészettől az életig. Magyarok a Bauhausban*. Kiáll. kat., szerk.: Bajkay Éva. Pécs, 2010. 266–277., 269–273.

²⁸ — Oskar Schlemmer: *Ember és műfigura*. In: *A Bauhaus színháza*. Corvina, Budapest, 1978. 7–24.

²⁹ — Dirk Scheper: *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Akademie der Künste, Berlin, 1988.

Vargyas Júlia

„Biztatni és buzdítani”¹

A Szinyei Merse Pál Társaság
grafikai díja 1921–1948

A két világháború közötti időszak kiemelkedő alkotóinak életrajzi ismertetőjében – akár nyúl farknyi lexikoncikkben is – a Szinyei Merse Pál Társaságtól kapott díjak kivétel nélkül említésre kerülnek, ami jól jelzi, milyen fontos mérföldkönek számítottak művészeink életútjában. Az egyesület három legfontosabb jutalma közül az egyik kifejezetten grafikai alkotók és alkotások elismerésére szolgált, azaz a társaság grafikátörténetben elfoglalt helye feltétlen kutatást igényel.

A Szinyei Merse Pál Társaság 1920-tól 1951-ig működött, és a magyar képzőművészeti élet meghatározó, befolyásos és szinte félhivatalosnak tekinthető intézményeként tartjuk számon. Célkitűzései között a névadó mester emlékezetének ápolása, művészi hagyatékának képviselése, valamint a fiatal, tehetséges művészek felkarolása és érvényesülési lehetőségének megszervezése szerepelt.² Az alapító tagok – Szinyei barátai, tisztelői – nem egy konkrét művészeti irány vagy új idea képviselőjében szerveződtek egy csoportba, hiszen nem fogalmaztak meg saját művészeti programot;³ alapítólevelükben a modern szellemű magyar művészet fejlesztését tűzték ki célul, profiljuk így elsősorban művészetszervező és -pártoló tevékenységük révén határozható meg, mindenekelőtt a komoly presztízst jelentő díjaik áttekintésével.⁴

Ezeket a díjakat a Szinyei halálának évfordulója alkalmából megrendezett éves díszközgyűlésükön osztották ki az érdeklődő közönség előtt a díjazottak névsorát és érdemeiket 1925-től a Társaság által kiadott

¹ — Lyka Károly: *Jelentés a Szinyei Merse Pál Társaság jutalomdíjairól*. 1925. január 25. Kézirat Varga Nándor Lajos hagyatékában. (A teljes idézetet lásd a 7. jegyzetben.)

² — A társaságról született összefoglaló tanulmányok: Tóth Antal: A Szinyei Merse Pál Társaság. In: *Magyar Művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985. 72–74.; Bajzáné Szinyei Merse Anna: A Szinyei Merse Pál Társaság történetéből (1920–1951). In: *Szinyei Merse Pál Társaság 1920/1992*. Vác, 1994. o.n., másodközlése: *Szinyei Merse Pál Társaság 1992–2002*. Szerk. Szemadám György. Budapest, 2002. 5–7; Vargyas Júlia: Baráti társaságtól az egyesületi kapcsolathálóig. A Szinyei Merse Pál Társaság története 1920–1951. In: *Kép és kultusz. Szinyei Merse Pál művészete*. Kiáll. kat., szerk. Hessky Orsolya–Krasznai Réka. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2021. 123–145.

³ — Habár a húszas években Rabinovszky a közös programot és közös művészi orientációt hiányolta az újonnan alakult művészcsoportok esetében (Rabinovszky Máriusz: Művészi életünk pangásáról. *Nyugat*, 1926 (19) II. 1023–1026.), a Szinyei Társaság – annak ellenére, hogy a statútumban nem került megfogalmazásra – egy jól meghatározható szellemiség keretén belül alakult, melynek alapját Szinyei és a nagybányai tradíciók jelentették.

⁴ — Azt, hogy a kiutalt díj mennyire az egyesület direktíváját tükrözte, jól jelzi az alábbi, Ybl Ervin jelentéséből kiemelt részlet: „Kétségtelen, hogy a kritika – beleértve a művészeti díjazásokat, kitüntetések is – csak utólagos leszögezése, elismerése az eredményeknek, viszont egy komoly hivatást betöltő művésztársaság fontos díjainak odaítélésénél nem elégedhetik meg egyedül az eredmények tárgyilagos megállapításával, hanem ezzel kapcsolatban művészi hitvallást is kell tennie, önkénytelenül programot adnia a jövő fejlődés irányaira vonatkozólag.” Ybl Ervin jelentése. *Magyar Művészet*, 1928 (4) 62.

folyóiratban, a *Magyar Művészet*ben tették közzé.⁵ Habár az alapító művészek elsősorban festői törekvéseket képviseltek, „a magyar grafika bámulatos fellendülése, a nagyérdemű [...] Olgyai Viktor iskolájának nagyszerű termése sem kerülte el a társaság figyelmét.”⁶ Hamar felismerték, hogy a művészi grafikának is „biztatásra és buzdításra” van szüksége,⁷ így a magyar grafika hőskoraként emlegetett periódusban fontos tényezőként írták be magukat a műfaj történetébe. Legfőbb elkötelezettjeit az egyesület tagjai között találjuk: Lyka Károly, Majovszky Pál, Meller Simon, Genthon István és Hoffmann Edith munkássága kiemelkedő változást hozott a grafika megítélésében, lelkes(ítő) szakértelmükkel a múzeum grafikai gyűjteményét, kiállításainak sorát, valamint a műfaj irodalmát és tudományos feldolgozását egyaránt gazdagították.⁸ Jelen tanulmány célja, hogy feltárja a társaság és a két világháború közötti magyar grafika és rajzművészet kapcsolatát, az intézmény ugyanis komoly szerepet vállalt a papíralapú műfajok újjászületésében, népszerűsítésében és felvirágoztatásában.

Művészi grafika: szaknyelv, köznyelv

A korszak grafikátörténete mindezidáig technikák és médiumok szerint került feldolgozásra;⁹ intézménytörténeti megközelítésből még nem született összefoglaló, pedig a Szinyei Társaság díjazottjainak névsora mintegy látteleletét nyújtja a vizsgált korszak grafikai törekvéseinek.¹⁰ A díjazott művészek és művek katalógizálása során azonban ismét felmerült az az elvi kérdés, ami a művészgrafika kezdetei óta magát a kifejezést kíséri: hogy tulajdonképpen mely technikák tartoznak a szigorúan és szélesebb

5 — *Magyar Művészet*: 1925. 49.; 1926. 35–36.; 1927. 109–111.; 1928. 61–64.; 1929. 47–50.; 1930. 58–59.; 1931. 49–52.; 1932. 50–52.; 1933. 51–54.; 1934. 59–63.; 1935. 58–63.; 1936.

93–94.; 1937. 94–96.; 1938. 87–92.; 1948. 111.; 1949. 84–85.

6 — Jeszenszky Sándor: Jelentés a Szinyei Társaság tízéves működéséről. *Magyar Művészet*, 1930 (6) 55–58., 58.

7 — A teljes idézet: „A bizottság szemlét tartott a lefolyt év nagyszámú kiállításain a mindenekelőtt grafikai művészetünk ez évi termését vetette mérlegre. Ez a mérleg örvendetesen kedvező, mert egyrészt arról tanúskodik, hogy grafikusaink számát frissen felbukkant fiatal tehetségek jelentősen gyarapították s ezek munkálkodása mintegy a tavaszi bimbófakadás reménykeltő képét festi elénk, másrészt sok jelét látjuk annak, hogy a nemes grafika egyre nagyobb megértésre talál a közönség körében. Nem volt tehát hiábavaló munka, hogy a Szinyei Merse Pál Társaság különös gonddal igyekezett közvetlenül és közvetve biztatni és buzdítani ifjú tehetséges művészeinket, hogy szeretettel és elmélyedéssel foglalkozzanak a grafikával.” Lyka 1925. i. m. (1. j.) Idézi: Zsákovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929*. A Miskolci Galéria könyvei 21. 2001. Miskolc, 65.

8 — Rendszerint *A Műbarát*, az *Új Idők*, az *Ars Una* és a *Magyar Művészet* közölte írásait.

9 — Lásd *Modern magyar litográfia 1890–1930*. Szerk. Bajkay Éva. A Miskolci Galéria könyvei 16. Miskolc, 1998.; Zsákovics 2001. i. m. (7. j.); *A modern magyar fa- és linóleummetszés (1890–1950)*. Szerk. Bajkay Éva. A Miskolci Galéria könyvei 26. Miskolc, 2005.

10 — A díjazottak névsorát lásd: Vargyas 2021. i. m. (2. j.), 123–145., 135–142.



1. Szalay Lajos:
Feltámadás, 1945

értelemben vett *grafika* megnevezés alá, így az egyesület grafikához fűződő viszonya a terminológiai értelmezés keretei között válik igazán érdekessé.

A grafika szakterminológia történetét és a magyar szaknyelv következtlen használatának problematikáját Földi Eszter a művészgrafika kezdeteiről írt könyvében kimerítően vizsgálta,¹¹ és arra a következtetésre jutott, hogy az 1890-től 1914-ig tartó időszakban jelentkező terminológiai bizonytalanságok tulajdonképpen a *műfaj* megszületésének körülményeiről tudósítottak. Magyarországon a reprodukív és a műalkotásnak szánt grafika megkülönböztetésével azonban nem zárult le a grafikai művészetek meghatározásának kérdésköre, a további következtelenségek a technikák körül jelentkeztek. Tekintve, hogy a művészgrafika a reprodukciós célra

11 — Földi Eszter: *A képzőművészet mostohagyermeké*.

A magyar művészgrafika kezdetei 1890–1914. L'Harmattan, Budapest, 2013. 25–37.

használt, tehát sokszorosító nyomdai technikákból vált műfajjá, kezdetben nem volt kétség afelől, hogy nyomtatott műveket, tehát mély-, magas- és síknyomást értsenek rajta. A századfordulón viszont (talán a megtévesztő „eredeti” jelző révén) jelentésének holdudvara kibővült, és grafikainak nevezett kiállításokon, sőt, még grafikai egyesületek tárlatain is előfordult, hogy a sokszorosított papírmunkák mellett akvarelleket és rajzokat egyaránt bemutatnak; igaz, a különböző technikákat azért valamennyire elkülönítették. A szűkebb szakma ugyanakkor továbbra is kizárólag a nyomtatott alkotásokat értette grafika alatt,¹² és a papíralapú műveket célzó díjak esetében különbséget tettek az eltérő technikák és műfajok között; 1903-tól *rajz* (figurális és tájrajz), *illusztráció*, *nyomtatott grafika* (eredeti metszet, karc, könyomat) és *akvarell*, majd később *pasztell* kategóriában osztottak díjakat a vallás- és közoktatásügyi miniszter megbízásából.¹³ Habár a két világháború közötti időszakban ezek az állami díjak megmaradtak, a valódi presztízzsel járó díjak kiosztásának szerepét – ha nem is hivatalosan, de a gyakorlatban egyértelműen – a Szinyei Társaság vette át, mely saját grafikai díja esetében már nem kategorizálta a fentebb említett módon az alkotásokat. Ebből arra következtethetnénk, hogy a szakmai gárda immár valóban csak és kizárólag a nyomtatott grafikára szűkítette le a díj fogalomkörét; és valóban, az akvarellt és a pasztellt innentől kezdve már nem illették grafikai díjjal,¹⁴ ugyanakkor a rajz továbbra is a kategória részét képezte; a negyvenes években előfordul, hogy rajzművészeti alkotásokat találunk a díjazottak sorában. Sőt, legnagyobb tekintéllyel járó díjukat, a Szinyei-jutalmat a kor valóban meghatározó és kiemelkedő festői és szobrászai mellett mindössze egy esetben utalták ki grafikus életműnek – akkor is az expresszív rajzművészet mesterének, Szalay Lajosnak (1946) **(1. kép)**. Érdekes, hogy egy ilyen kvalitásos szakmai kör sem érezte sürgető feladatnak a terminológia – mai napig félreértéseket okozó – határozatlanságait feloldani.

A Zichy Mihály grafikai díj

Zsákovics Ferenc az 1920-as években fellendülő magyar grafika történetét, szerepének a magyar művészeti életben végbement változásait, művészeinek eredményeit a rézkarcoló nemzedékről írt monografikus

feldolgozásában kimagasló körültekintéssel dokumentálta,¹⁵ és ebben a két világháború közötti időszak legfontosabb grafikai díjának a Szinyei Társaság 1921-ben alapított grafikai díját nevezte meg.¹⁶ Habár több egyesület is rendelkezett saját grafikai díjjal (például a Paál László Társaság), a Szinyei Társaság díja – amely 1927-től Zichy Mihály nevét viselte a művész születésének centenáriuma alkalmából¹⁷ – lényegesen nagyobb tekintélyt és értéket képviselt, elsősorban az egyesület befolyásos tagsága és annak oktatást, állami gyűjteményezést, kül- és belföldi reprezentációt érintő művészetszervező tevékenysége miatt. Mindemellett a díj értékét nyilván az is növelte, hogy kiutalásával (néhány év késéssel) akár egyesületi tagságot is nyerhetett az illető művész, ami további presztízst jelentett, valamint igen magas, ötezer koronás pénzjutalom kísért. A díj anyagi alapját a magyar rajzolóművészek szakszervezete biztosította, mely 1920 októberében történő feloszlását követően nyolcezer koronás vagyonát a társaságra hagyta.¹⁸ Nem tudni, vajon ez adta-e az ötletet egy grafikai díj megalapítására, vagy az ötlet már megszületett, és csak anyagi fedezetre volt szükség. Az egyesület 1920 márciusában kelt alapítólevelében¹⁹ három díjuk közül kizárólag a legnagyobb értéket képviselő Szinyei-jutalmat említették, az 1925-ben kiadott *Értesítőben*²⁰ pedig csak a Nemes Marcell által felajánlott összegből finanszírozott tájképfestészeti díj részleteit ismertették; a grafikai díj alapításának körülményeit sehol nem közölték. Sajnos nem maradt fenn forrás az alapításról, mindazonáltal feltételezhető, hogy – a többi egyesület, és egyéb díjak mintájára – a társaság maga is célul tűzte ki a grafikai műfajok támogatását. Az alapszabályból tudjuk, hogy a grafikai díjbizottság három főből állt (ebből általában ketten képzőművészek), kinevezésük egy évre szólt, tagjait kizárólag az egyesület rendes tagjai közül választották; feladatai között a megbízatása évében rendezett kiállítások látogatása, majd az év lezárultával a díjra érdemes jelölt(ek) – először szóbeli, végül írásbeli, indoklással ellátott – megnevezése szerepelt;²¹ a díj odaítéléséről azonban titkos szavazás útján végül a közgyűlés döntött. Kizárólag olyan művészeket illeltek díjjal, akik nem voltak az egyesület tagjai. A zsűri

¹⁵ — Zsákovics 2001. i. m. (7. j.).

¹⁶ — Ezúton is köszönöm Zsákovics Ferencnek, hogy szakmai lektorként segítette munkámat.

¹⁷ — Dr. Décei Géza: A Zichy Mihály díj első nyertes magyar grafikusa. *Pásztortűz* 1927. 13. sz. 310–311. Tulajdonképpen a grafikai díj Zichy Mihályról történő elnevezése is érdekes döntés, tekintve, hogy a művészt rajzművészetéért tisztelték.

¹⁸ — A Szinyei Merse Pál Társaság felolvasóülése. *A Világ*, 1920. október 19. 5.

¹⁹ — Az alapítólevél a szabállyal együtt 1925-ben kiadványként megjelent, lásd *A Szinyei Merse Pál Társaság alapszabályai*. Athenaeum R.t. Könyvnyomdája, Budapest, 1925.

²⁰ — A Jánoshalmi Nemes Marcell-féle Szinyei Merse Pál Képzőművészeti Alapítvány alapítólevele. In: *Szinyei Merse Pál Társaság alapítólevele, beszámoló öt éves működéséről 1920–1925, alapszabályai, ügyrendje stb.* Budapest, 1925. 30–34.

²¹ — A társaság fennmaradt iratanyagában számos díjra történő ajánlás található. Szépművészeti Múzeum – Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI), Archivum és Dokumentációs Központ (ADK), Itsz. Ad / 26145-2021.

egyik „különleges szempontja” volt, hogy „ne befejezett és kiformált pályát értékeljen, hanem olyan kvalitásokat, amelyek komoly teljesítmények után egy széles ívelő fejlődés lehetőségei előtt állanak”.²² És mivel a húszas években „a magyar grafikának új gazdag termésében” igazán nem volt könnyű a döntés, ezért az „egyformán értékes eredmények és ígéretek között azt választotta ki, aki a grafikának legmélyebb és legkomolyabb területén dolgozik”.²³

De vajon mit jelenthetett ez a két markáns jelző: legmélyebb és legkomolyabb, melyek mint legfőbb kritériumok szerepeltek a díjazottak laudálásakor? Nyilvánvalóan a grafikának arra a tulajdonságára gondoltak, ami szakmai körökben megkülönböztette a nyomtatott grafikát a közvetlen rajzi vonaltól: úgy vélték, hogy a „könnyen kezelhető, a friss technikájú kifejezésmódokkal megrögzített tanulmányokkal” ellentétben a nyomtatásra jellemző aprólékos komponálásmód végül valódi „alkotássá érleli a gondolatokat”.²⁴ A műfaji meghatározásban fontos szerepe volt annak is, hogy a fiatal grafikusgárda a háborút követően egyfajta társadalmi felelősségvállalás jegyében alkotott, témáikat az őket körülvevő komor valóságból merítették, melyhez mind a húszas évekre jellemző rézkarc, mind a harmincas években kiteljesedő fametszet kitűnő formalehetőséget nyújtott.²⁵ A díjazottak másik közös vonása, hogy „a naturalizmus világában”²⁶ alkottak, ami nem meglepő, hiszen az egyesület alapvetően heterogén tagjait kizárólag a természetelvű hagyományok iránti elkötelezettség tartotta össze harminc éven át, és önmagukat is kizárólag ez alapján különböztették meg a korszakban születő új, progressziót hirdető egyesületektől (például a Képzőművészek Új Társaságától, az Új Művészek Egyesületétől vagy a Szentendrei művészteleptől).

Felmerül a kérdés: vajon a Szinyei társaság díjazottjai valóban lefedték a kor legkiválóbbjait? A korszak legfontosabb művészeti íróinak és író művészeinek köteteit megvizsgálva kijelenthetjük, hogy a zsűri tényleg jó érzékkel válogatott a tehetségek között, felismerve a mindenkori évtized tendenciáinak elsőbbségét. Mivel sok esetben félreértést okozott, hogy az adott évi díjakat a következő év februárjában osztották ki, jelen tanulmányban a továbbiakban nem az átadás időpontja, hanem a díjra vonatkozó évszám került zárójelben feltüntetésre.

A háború lezárultával az Olgyai Viktor vezette grafikai szaktanfolyam ismét benépesült, és az itt alkotó fiatal generáció új fejezetet nyitott a hazai grafika történetében; a technikai és stiláris újításnak köszönhetően

a „rézkarcoló nemzedék” egy egész évtizedet meghatározó műfajjá emelte a mélynyomást, így a húszas években szinte kizárólag *rézkarral* foglalkozó művészek kaptak díjat. Az első díjazott Prihoda István volt (1921), majd a technika iránymutató mestere, Varga Nándor Lajos két ízben is elnyerte az elismerést (1923, 1924) **(2. kép)**.²⁷ A művész 1935-ben kiadott, rézkarról írt kötetében²⁸ rövid jellemzést közölt az eljárás nyolc legkiválóbb művészeről, akik közül öten részesültek a Zichy Mihály-



2. Varga Nándor Lajos:
Nirvana, 1923

22 — Bálint Lajos jelentése. *Magyar Művészet*, 1929 (5) 47–50., 49–50.

23 — Uott.

24 — A teória nem új, 1909-ben már Lengyel Géza is papírra vetette a *Nyugatban*. Lengyel Géza: A grafikus tárlat. *Nyugat*, 1909 (4) 179–186. Idézi: Földi 2013. i. m. (11. j.), 32.

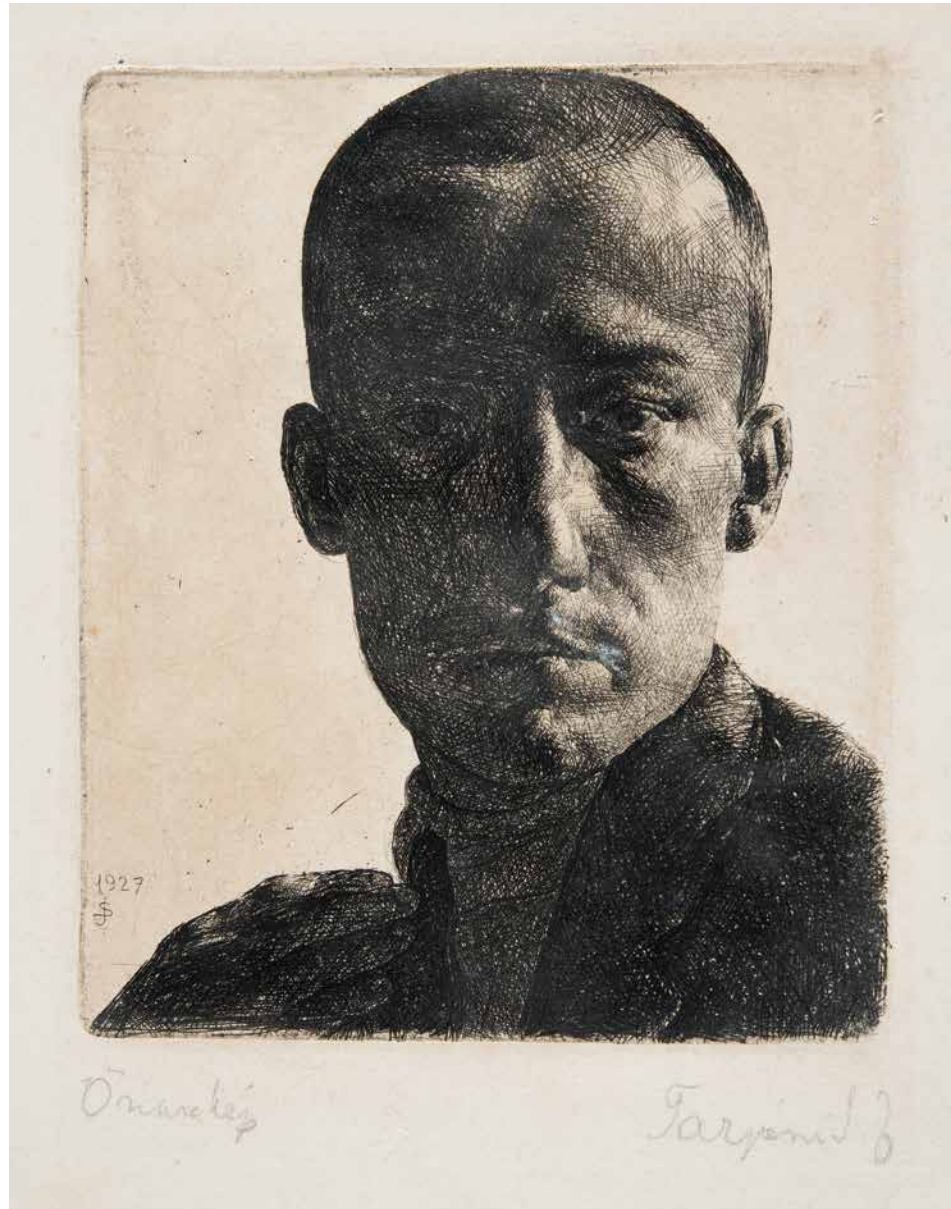
25 — Kopócsy Anna: A jelen értelmezése fa- és linóleummetszet-sorozatokban a két világháború között. In: *A modern magyar fa- és linóleummetszés (1890–1950)*. i. m. (9. j.), 137–157.; Róka Enikő: A fametszet nagymesterei: Buday György, Gáborjányi Szabó Kálmán, Molnár-C. Pál. In: uott. 105–136.

26 — Farkas Zoltán jelentése a kiadott díjakról. *Magyar Művészet*, 1937 (13) 96.

27 — Erre mindössze Varga Nándor Lajos esetében került sor. A díjak elnyeréséről szóló értesítéseket lásd MTA-MKI-MDK-C-II-265/105, 106.

28 — Varga Nándor Lajos: *A rézkarc. Könyv a rézmaratásról a rézkarc történetének rövid összegezésével*. Budapest, 1935.

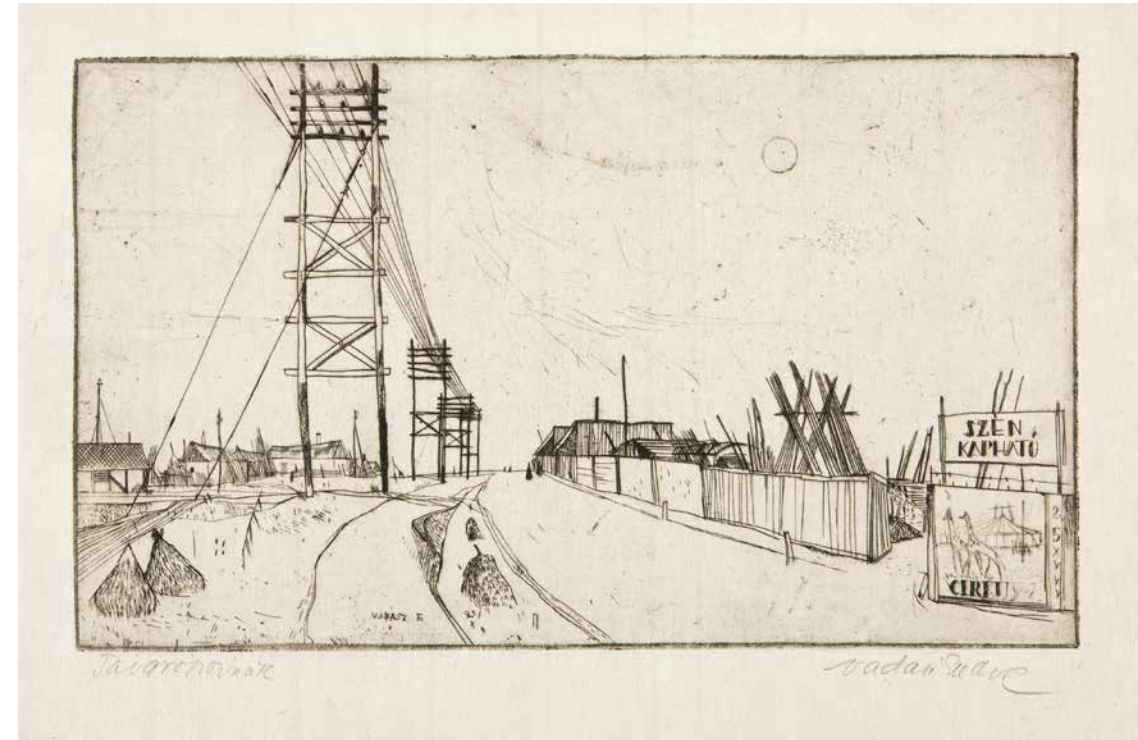
3. Tarjáni Simkovics
Jenő: Őnarckép, 1927



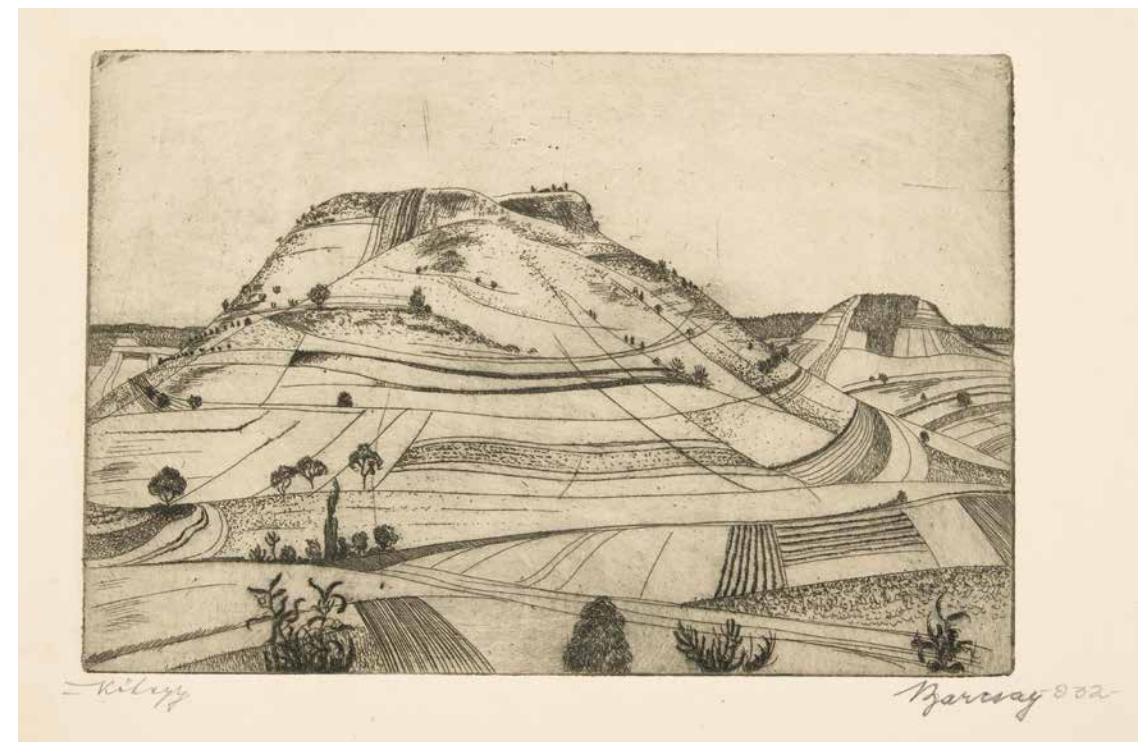
féle grafikai díjból: a szerző maga, Aba-Novák Vilmos (1925), Komjáthy Wanyerka Gyula (1926)²⁹ és Simkovics Jenő (1927) (**3. kép**); valamint a díjat fametszetei révén elnyerő Nagy Imre (1938). Ám a kimaradt művészek, Szőnyi István, Patkó Károly és Rudnay Gyula esetében is van magyarázat: Szőnyit elsőként jutalmazták a társaság legfőbb díjával, a Szinyei-jutalommal (1920), Patkó utazási ösztöndíjban részesült (1923),³⁰ Rudnay pedig 1921-től rendes tagként nem kaphatott díjat az egyesülettől. A korszak grafikájának másik szaktekintélye és krónikása, Elek Artúr

29 — Wanyerkának még a rézkarcaihoz készített tollrajzait is „önmagukban befejezett alkotásoknak” tekintették.

30 — Ugyanakkor komolyan elgondolkodtató, hogy lehet az, hogy Patkó Károly a társaság három legfontosabb díja közül egyet sem nyert el?



4. Vadász Endre: Távírópóznák, 1931



5. Barcsay Jenő: Kőhegy, 1932

a fent említett művészek mellett³¹ az elsők között hívta fel a figyelmet Weil Erzsébet (1928), Boldizsár István (1929), Vadász Endre (1931) **(4. kép)**, Istokovits Kálmán (1932) és Barcsay Jenő (1937) rézkarcaira **(5. kép)**,³² akik szintén részesültek a Zichy Mihály grafikai díjból. Ugyanakkor felmerül a kérdés, miért nem kapott díjat az 1930-ban megfogalmazott cikkben említett további öt rézkarcoló, mikor a római ösztöndíjas fiatalnak, Szabó Vladimirnek – saját szavaikkal élve – tulajdonképpen „megelőlegezték” az elismerést (1934). A válasz feltehetően abban keresendő, hogy Tordai Schilling Oszkár, Haranghy Jenő és Conrad Gyula egy korábbi generációnak voltak kiemelkedő művészei, Kmetty Jánosnak – 1920-ban kiadott rézkarc albuma ellenére – elsősorban festői törekvéseit értékelte a nagybányai hagyományokat éltető társaság (Tájképfestészeti díj 1940, Szinyei-jutalom 1942), ahogy Szobotka Imre (Tájképfestészeti díj 1929, Szinyei-jutalom 1940) és Derkovits Gyula (Tájképfestészeti díj 1932) is festészeti díjban részesült. Zádor István esete pedig egyértelmű: alapító tagként nem számíthatott díjra. És habár Elek Artúr 1937-ben írt cikkében még nagyobb merítést közölt az általa tehetségesnek tartott grafikusokról,³³ ebben az évtizedben már nem a rézkarc, hanem a fametszés dominált, és a díjakat ennek megfelelően a magasnyomással foglalkozó művészeknek ítélték.

A harmincas években egyre nagyobb népszerűsége szert tevő technika, a *fametszés* Olgyai Viktor részéről kevesebb figyelmet kapott. Elek Artúr úgy látta, hogy „egyik nemzedék sem folytatta a másik munkáját”,³⁴ azaz nem alakult ki egy hagyomány, amelyet követni lehetett volna. A technikát végül 1931-ben Olgyai utóda, Varga Nándor Lajos illesztette be a tananyagba.³⁵ A korszakban jelentkező új igény a fametszet iránt elsősorban az újjászülető könyvművészetnek volt köszönhető,³⁶ mely a harmónia megteremtése érdekében – nyomdászati szempontból – a magasnyomást részesítette előnyben. Ily módon tehát a fametszet mint technika egybefonódott a hajdan külön kategóriát képező *illusztrációval*. Az illusztrálás folyamata, formanyelve és célja azonban maga is megújult; a háború traumájából ébredő művészek expresszív formatörekvéseinek elsősorban a kortárs irodalom és a Biblia felelt meg és szolgáltatott témát,³⁷ ugyanakkor a szöveg és kép kapcsolata meglazulni látszott: a kép sok esetben függetlenedett, és önálló művészi és kifejező értékkel bírt. Az illusztrálás típusait a szakmai zsűri is megkülönböztette, és a díjazotról írt méltatásban külön kitértek a kép szöveghez való

31 — Elek Artúr: Ifjú magyar rézkarcolók. *Magyar Művészet*, 1925 (1) 421–434.

32 — Elek Artúr: Az új magyar grafikai művészet. *Erdélyi Helikon*, 1930 (3) 1. sz. 12–17.

33 — Elek Artúr: Az újabb magyar grafikai művészet. *Magyar Művészet*, 1937 (13) 201–228.

34 — Uott. 214.

35 — A technikáról a rézkarchoz hasonlóan könyvet írt: Varga N. Lajos: *A fametszet*. Budapest, 1940.

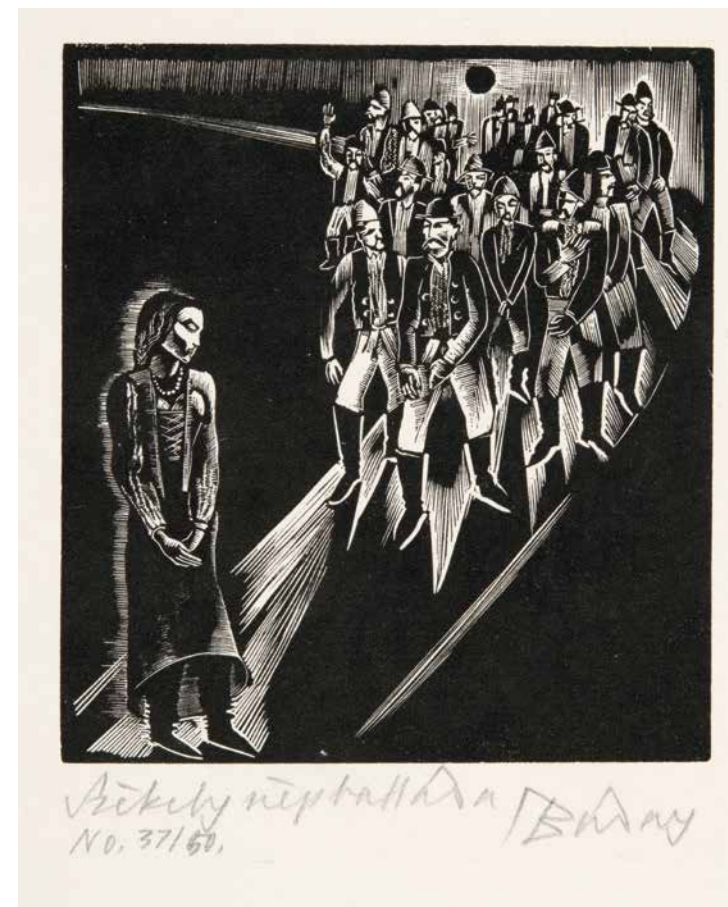
36 — Lásd Bakos Katalin: *Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940*.

In: *A modern magyar fa- és linóleummetszés (1890–1950)*. i. m. (9. j.), 71–103.; Mezei Ottó: *A két világháború közötti magyar grafika. Műfaji önállóság és az irodalom szolgálata. Alföld*, 1994. 6. sz. 57–71.

37 — Bakos 2005. i. m. (36. j.), 72.



6. Molnár-C. Pál: Illusztráció *The Little Flowers of Saint Francis of Assisi* című kiadványhoz, 1930

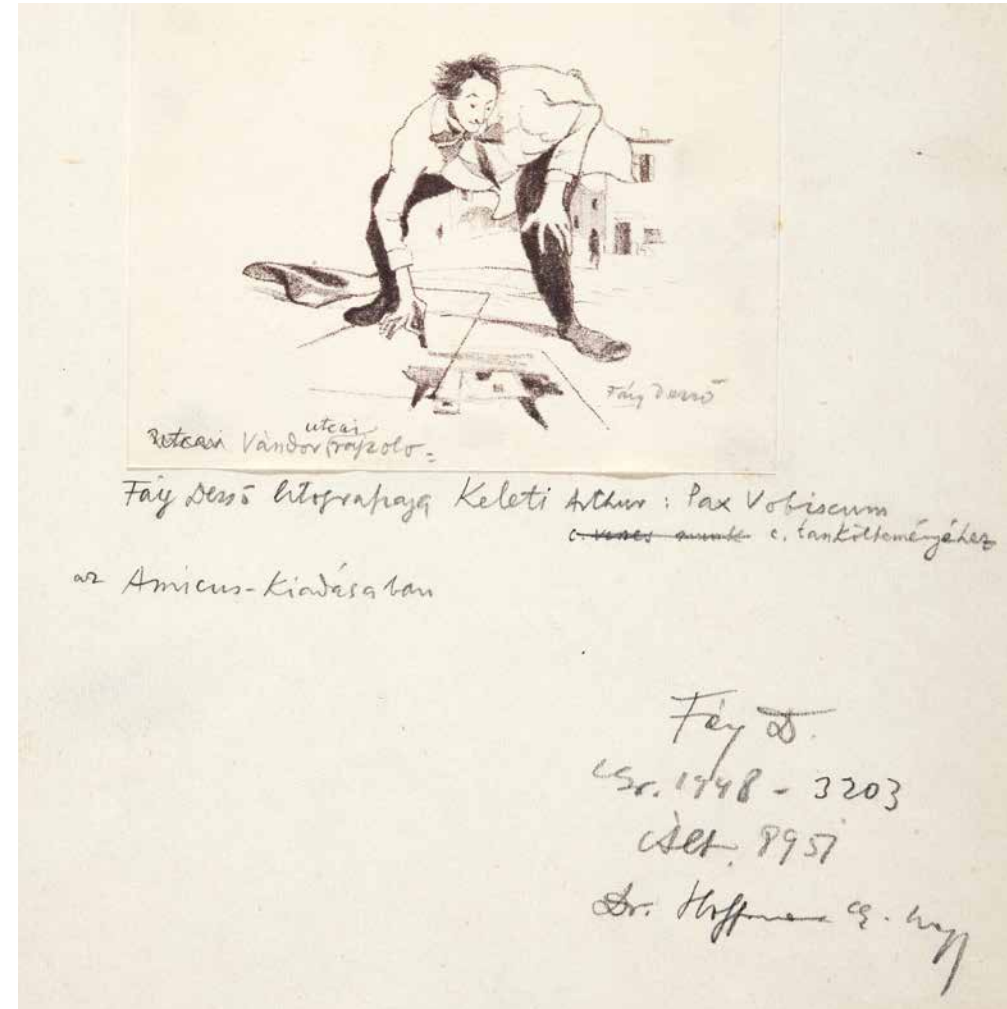


7. Buday György: *Homlódi Zsuzsánna*. Illusztráció a *Székely népballadákhoz*, 1935

viszonyának értékelésére. Rosner Károly, a magyar fametszés új mestereit bemutató cikkében³⁸ első helyen méltatta Molnár-C. Pált, nem véletlen tehát, hogy a művész a fametszők közül elsőként kapta meg a díjat (1930), elsősorban a *Fioretti* illusztrációkért **(6. kép)**. A díjkiosztás során azonban mind Keleti Arthúr *Angyali üdvözlését* kísérő fametszeteit, mind Kosztolányi Dezső *Alakok* című kötetéhez készített rajzait felemlgették, melyeket a beleérzés érdemével illettek. Míg Buday György fába metszett kompozícióiban (1935) éppen azt értékelték, hogy félreérthetetlenül kísérik a szöveget és nem akarnak átértelmezések lenni **(7. kép)**, addig Koffán Károly *De profundis* fa- és linómetszetekkel illusztrált albumát (1940) kifejezetten egyéni látásmódja és szuggesztív erővel kifejezett saját belső látomásai miatt díjazták. Az illusztrációk mellett – ahogy korábban már említésre került – Nagy Imre robosztus fametszetű lapjait is kitüntették (1938).³⁹ Ugyanakkor érdekes, hogy egészen kiváló fametszők hiányoznak a díjazottak sorából, például – a Rosner és Elek Artúr⁴⁰ által is kiemelt – Dallos Hanna, Gáborjáni Szabó Kálmán, Reiter László.

A fametszethez hasonlóan a *litográfia* is az illusztráció kategóriában került díjazásra, mindössze két alkalommal. Fáy Dezső Keleti Arthúr *Pax Vobiscum* című költeményét kísérő rajzai révén vált érdekessé a díjra (1922) **(8. kép)**; a szakma a szoros érzelmi kötődést és egybefonódást éltette, a szöveg és rajz közösségét, egymást kiegészítő szerepét.⁴¹ A másik díjazott Hincz Gyula volt (1936), akinek Mécs Imre *Megdicsőülés* című verseskötetét kísérő kompozícióira figyeltek fel; különlegessége, hogy mindaddig ez volt az első eset, hogy „a természetet utánzó” körén kívül díjaztak művészt és művet.⁴²

Besorolhatatlan kategóriát képez Gedő Lipót esete, aki karikatúráiért kapta az elismerést (1933). Míg azonban a húszas és a harmincas években kivétel nélkül a nyomtatott grafika élvezett elsőbbséget, az évtized végén váltás következett be, és a vonal „közvetlen kifejezőmódja”,⁴³ a *rajz* került az érdeklődés középpontjába.⁴⁴ A nagybányai iskolázottságú Simon György János brüsszeli szereplése után arcképrajzai, párizsi utcákat ábrázoló szén- és tusrajzai, illetve – meglepő módon – pasztelljei révén vált érdekessé a díjra (1939), ez utóbbiakat „biztos technikával támogatott hangulatgrafikaként”



8. Fáy Dezső:
Vándor utcai rajzó.
Illusztráció Keleti
Arthúr *Pax Vobiscum*
című költeményéhez,
1922

apostrofálta Oltványi Imre.⁴⁵ Vélhetőleg a papírmunkák festőiségét kívánta ezzel kifejezni, mely kifejezőmódot gyakorta szembeállították a grafikusai attitűddel. Szintén nagybányai tradíciókat követő festőművészként nyerte el a grafikai díjat Szentiványi Lajos (1944/1945?).⁴⁶ Érdekes, hogy Szalay Lajost nem az 1941-es Nemzeti Szalon-beli kiállítása révén díjazták,⁴⁷ hanem két évvel később – már a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége Grafikai Osztályának titkáráként –, feltehetően a Szabó Lőrincsel közösen publikált

38 — Rosner Károly: A magyar fametszés új mesterei. *Magyar Iparművészet*, 1932 (35) 9–10. sz. 161–198.

39 — A kiadása 1939–1947 között szünetelt, más művészeti folyóiratban pedig nem hozták le a díj odaítélésének indoklását.

40 — Elek 1937. i. m. (33. j.), 201–228., 214–228.

41 — Bálint Aladár: Fáy Dezső grafikai művei. *Magyar Grafika*, 1922 (3) 10. sz. 236–237.

42 — Farkas Zoltán jelentése a kiadott díjakról. *Magyar Művészet*, 1937 (13) 94–96., 96.

43 — Varga Nándor Lajos *Vonalművészet* című kötetében külön fejezetben taglalta a vonal közvetett (nyomtatott) és közvetlen (rajz) természetét. Lásd Varga Nándor Lajos: *Vonalművészet. Gondolatok a rajz és nyomtatott vonalvilág művészetéről*. Varga Nándor Lajos kiadása, Budapest, 1944.

44 — Radnai Béla beszél grafikai gyűjtéséről. MTA MKI MDK-C-II-30. 3.

45 — Oltványi Imre: Zichy Mihály grafikai díj: Simon György János. In: Sümegi György (szerk.): *Oltványi Imre. Művészeti krónika. Összegyűjtött képzőművészeti írások*. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Budapest, 1991. 83.

46 — Szentiványi életrajzi adatai között egy 1946-ban átadott Zichy Mihály grafikai díj van feltüntetve, mely vélhetően az 1945. évi díjat jelenti. Ugyanakkor a források szerint Duray Tibor is 1946-ban kapott grafikai díjat, így e két művész díjazásának adatai kérdésesek.

47 — Az 1941. évi díjat vagy nem adták ki, vagy még nem sikerült a díjazott nyomára bukkannom, az 1942. évi díjat bizonyosan nem adták ki. A kutatást nehezíti, hogy ezidőből nincs tudósítás a Szinyei Társaság életéről, kizárólag egy-egy művész kutatása során a művészi hagyatékokban lelhető fel ez az információ.

Tizenkét vers – Tizenkét rajz című kötetért (1943);⁴⁸ ahogy Duray Tibor sem az 1939-es Ernst Múzeum-beli kiállítása után, hanem több évvel később vált érdemessé a díjra (1944/1945?), pedig időközben Pogány Ö. Gábor is felhívta a figyelmet tehetségére **(9. kép)**.⁴⁹ Mégis, reménykeltő a figyelem, mellyel „a magyar rajz fiatal mesterei”,⁵⁰ Szalay és nemzedéke felé fordultak, hiszen ez az irányvonal felelt meg leginkább az egyesület és a díj alapításakor megfogalmazott eszméknek, és „a magyar művészi kultúra ügyét” ezeknek az alkotóknak a támogatásával tudták volna igazán „előmozdítani”.⁵¹ Ennek ellenére a díjbizottság a következő években bizonyos korlátok között hozta meg döntéseit, és utolsó három díjazottjukat a díj korábbi leiratával ellentétben nem az ígéretes pályakezdő művészek sorából választották. Beron Gyula már beérkezett grafikusként 62 évesen kapta az elismerést (1946); az idegenben élő Vértess Marcell világhírű művészként vette át a kitüntetést (1947), Domján József pedig szintén bizonyított fametszőként nyerte el az utolsó Zichy Mihály díjat (1948), elsősorban Stockholmban, Malmőben, Koppenhágában rendezett sikeres kiállításainak köszönhetően.⁵²

A Szinyei Társaság 1949-től – a többi egyesülethez hasonlóan – passzivitásra ítéltetett; művészetszervező tevékenységét berekesztették, működését politikailag ellehetetlenítették, majd 1951-ben végleg feloszlatták. Mivel azonban fennállásának három évtizede során generációknak nyújtott alkotói lehetőséget, küldetését, az általuk képviselt természetelvű tradíciók átörökítését sikeresen teljesítette a kényszerű végszóra. Tekintélyének töretlensége elsősorban annak volt köszönhető, hogy mindvégig a modern művészet támogatását tűzte zászlajára, és annak ellenére, hogy a modernséget elsősorban a nagybányai hagyományok alapján határozta meg, az újabb generáció alkotásait képes volt tágabb perspektívából szemlélni. Különösen igaz ez a grafikai díj esetében. Míg a festészeti díjjal elismert műveknél a téma – a tájkép –, és ebből adódóan a formanyelv is viszonylag behatárolt volt – festői, lírai, politikamentes, posztnagybányai stílus –, a grafikát nem érte semmilyen megkötés. Sőt, ebben a műfajban mintha a társaság átlépte volna saját határait, és azonnal felismerte a legújabb törekvések értékét és aktualitását. Az is szerencsés döntés volt, hogy nem konkrét műre adták a díjat, így több lehetőség nyílt arra, hogy a korszak kiemelkedő tehetségei csakugyan megmérettessenek, és – akár megkésve, de – idővel a díjazottak sorába kerüljenek. A Zichy Mihály grafikai díj hiánypótló ösztönzést és támogatást jelentett a kísérletező grafikusnemzedék számára, és hű tudósítója a korszakban jelentkező különféle grafikai tendenciáknak.

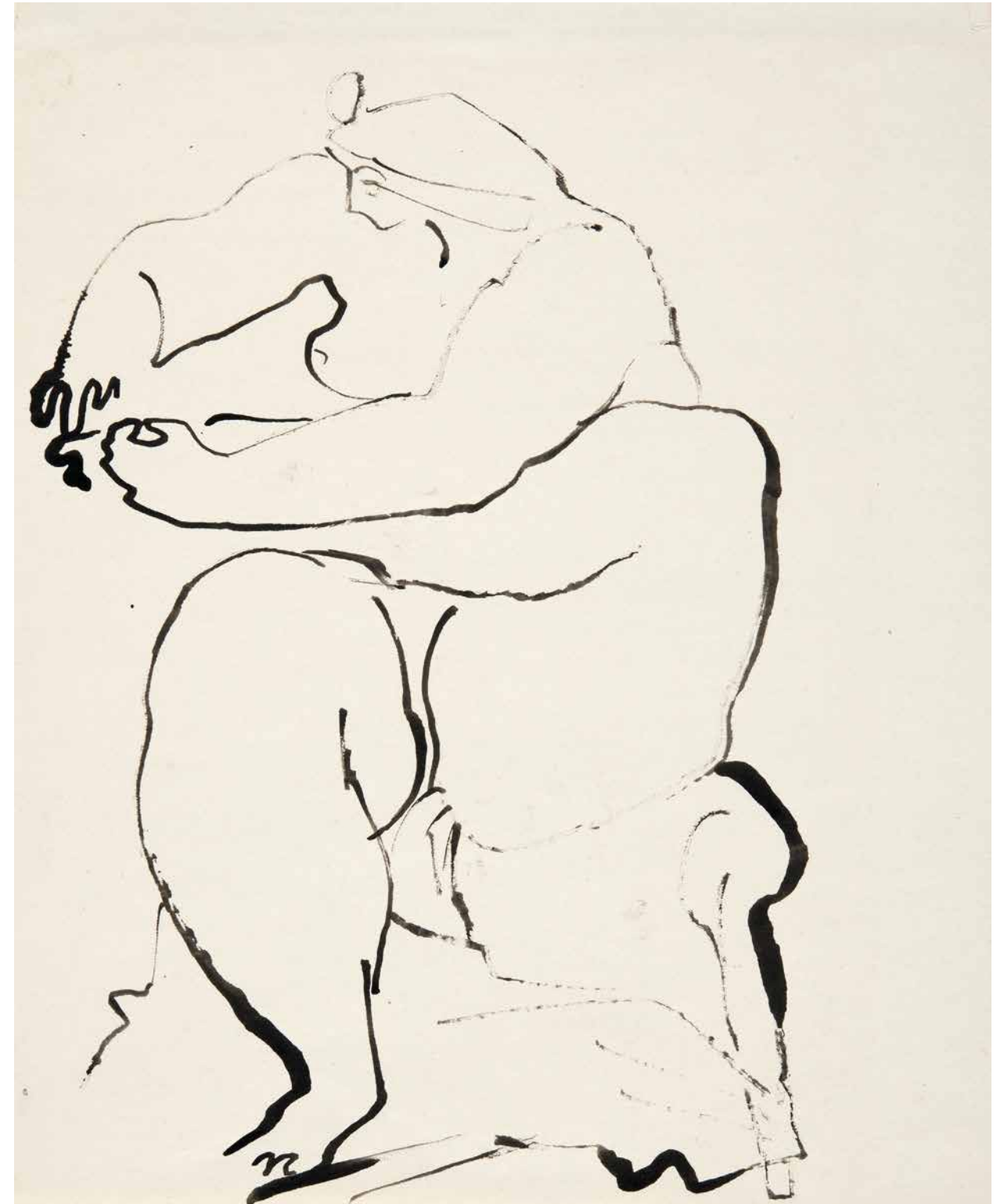
48 – A díjazottak névsorán túl nem közöltek további indoklást. *Szépművészet*, 1944 (5) 105.

49 – Pogány Ö. Gábor: A holnap mesterei. Duray Tibor. *Ünnep*, 1942. augusztus 15.

50 – „A magyar rajz fiatal mesterei”. Szalay Lajos és nemzedéktársai 1932–1949. Szerk. Bán András, Zsákovics Ferenc. A Miskolci Galéria könyvei 35. Miskolc, 2009.; „Csak a lényegét rajzolta”. Szalay Lajos és nemzedéktársai 1932–1949. Szerk. Bán András. A Miskolci Galéria könyvei 40. Miskolc, 2010.

51 – A Szinyei Merse Pál Társaság alapszabályai 1925. i. m. (19. j.)

52 – E három díjazott díjra történő felterjesztésének kézírata megtalálható a társaság iratanyagában. Lásd a 21. jegyzetben.



9. Duray Tibor: *Ülő női akt*, 1945–1946

Zsákovics Ferenc

„Kacéran berendezett kis terem”¹

A Magyar Rézkarcnyomó Műhely –
grafikák és kiadványok, valamint
visszaemlékezések, dokumentumok
és sajtóhírek tükrében (1921–1930)

A Magyar Rézkarcnyomó Műhely már több mint két évtizede foglalkoztat, mióta az 1920-as évek sokszorosított grafikájának kutatása során elő-
előkerültek a műhelyre és kiállítóteremre vonatkozó első adatok:
visszaemlékezések, szórványosan meghívók és műtárgyjegyzékek, egy-egy
említés a sajtóban és néhány bélyegző a Magyar Nemzeti Galéria grafikai
gyűjteményében őrzött rézkarcok hátoldalán. Csupán töredékeknek tűntek
a valamikori egészhez képest, ezért annak ellenére, hogy a kíváncsiságtól
hajtván már 1997 májusában sikerült megtekintennem a Dezső Kázmérné
Miskolczy Erzsébet által a nagykőrösi múzeumnak ajándékozott grafikai
gyűjteményt,² nem igazán volt folytatása a kutatásnak. Bár a rézkarcoló
nemzedék feldolgozása kapcsán³ röviden érintettem ezt a témát is, az addig
gyűjtött adatok, cédulák továbbra is egy dossziében várták jobb sorsukat.
Persze gondolva a jövőre, ha újabb adatra bukkantam, elhelyeztem a többi
közé: egyszer talán még szükség lehet rá. A Magyar Rézkarcnyomó Műhely
napjainkig a feldolgozandó témáim között várakozott és egy elvetélt kísérlet
után végül „nagyon adta magát”, hogy Bakos Katalin művészettörténészt,
kolléganőnkét – megköszönve korábbi együttes munkálkodásainkat – ezzel
az összefoglaló tanulmánnyal köszöntsem 70. születésnapja alkalmából.

Az 1920-as évek intézménytörténetének a Magyar Rézkarcnyomó
Műhely ugyan csak egy kicsiny, de nagyon fontos szelete. Csaknem teljes
feledésbe merülése igazán méltánytalan a művészettörténet művelői részéről,
hiszen kulcsszerepe volt az évtized rézkarc-termésének megszületésében.
Ebben az időszakban a sokszorosított grafika oktatásának intézményei
(Magyar Képzőművészeti Főiskola, Iparművészeti Iskola) mellett néhány
grafikusunk műtermében volt ugyan rézkarcnyomó prés, de azokat elsősorban
próbanyomataik, illetve kisebb sorozataik elkészítésére használták. A rézkarcok
nyomtatása nagyobb példányszámban nem volt megoldott, a művészeti kiadók
és könyvkiadók is kénytelenek voltak külföldre, legközelebb Bécsbe vinni ilyen
jellegű munkáikat. A rézkarművészet első világháború utáni fellendülése,
a több példányban sokszorosított önálló lapok viszonylag csekély ára,
valamint a szépen kivitelezett, illusztrált bibliofil könyvek, mappák, albumok
és az ex librisek egyre divatosabbá válása „követelte ki” egy hazai, budapesti
rézkarműhely megindítását. A Móríczt Miklósné által létrehozott Műhely
először a művészek támogatásának szándékával jött létre, később vált tudatos
üzletpolitikával sikeres vállalkozássá.

1 — (e.a.) [Elek Artúr]: Grafikai kiállítás. *Ujság*, 1926. február 13., 6.

2 — Arany János Múzeum, Nagykőrös, ltsz. 1983.1. 1–41.

3 — Az 1920-as évek rézkarcoló nemzedékéről, intézményekről, egyesületekről, gyűjtőkről,
kiállításokról és díjakról ld. Zsákovics Ferenc: *A rézkarcoló nemzedék 1921–1929. A magyar
rézkarművészet megújulása Magyarországon az első világháború után*. A Miskolci Galéria
Könyvei 21. Miskolci Galéria, Miskolc, 2001. Zsákovics Ferenc: „Ifjú magyar rézkarcolók”.

A grafika megújulása az első világháború után. In: *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–
1928*. Kiáll. kat., szerk.: Zwiczk András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. 37–48.

Dr. Móricz Miklósné Miskolczy Erzsébet

A Magyar Rézkarcnyomó Műhely alapítója, Dr. Móricz Miklósné (1892–1991) 1914 őszén kötött házasságot Dr. Móricz Miklóssal,⁴ a népszerű író testvérével, majd 1919-ben fejezte be a Pázmány Péter Tudományegyetem könyvtárosi szaktanfolyamát Szabó Ervin, Riedl Frigyes és Alexander Bernáth tanítványaként. 1921-től vezette Budapesten Dorottya utcai rézkarcműhelyét és kiállítótermét, majd 1923-ban szülővárosába, az erdélyi Nagybányára települt át.⁵ Az 1930-as évek második felében tért vissza Magyarországra, és a Vöröskereszt megbízottjaként tevékenykedett. 1941-ben másodszor is férjhez ment, ezúttal Dezső Kázmér⁶ nagykőrösi polgármesterhez. 1945 után a Városi Múzeum, valamint a helyi Arany János Gimnázium munkatársa volt, 1961-ben megbízást kapott a gimnázium számos ritkaságot tartalmazó tudományos könyvtárának rendezésére és feltárására. Az 1960-as években külföldi tanulmányutakon vett részt, előadásokat és tárlatvezetéseket tartott magyar és külföldi látogatóknak 1978-as nyugdíjba vonulásáig. 1982-ben grafikai gyűjteményét a városi múzeumnak ajándékozta, ennek kapcsán írta meg visszaemlékezését a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyről⁷, majd 1984-ben Heit Gáborral osztotta meg adatait az Arany János Múzeum tudományos könyvtáráról.⁸ A szeretett és tisztelt „nagyasszony” haláláig érdeklődő, segítőkész és aktív szereplője volt Nagykőrös kulturális életének.⁹

4 — Házasságot kötöttek ... *Nagybánya és Vidéke*, 1914. november 22. Dr. Móricz Miklós (1886–1966) jogász, újságíró, szerkesztő, könyvkiadó, könyvkereskedő, Móricz Zsigmond író öccse. Férje révén Móriczné olyan irodalmi-művészeti közegbe került, amelynek művészeteket művelő és kedvelő tagjai bizonyára kedvezően fogadták a Magyar Rézkarcnyomó Műhely tevékenységét, támogatták kiállításait.

5 — Móriczné édesapja géresi Miskolczy Sándor dr. (1857–1932) ügyvéd, városi tisztii ügyész, bányatársulati elnök, református presbiter, szülei Nagybányán éltek. Férje, Dr. Móricz Miklós 1923–1928 között a *Brassói Lapok* szerkesztője volt, Móriczné a Brassói Református Nőegylet tagjaként, majd elnökeként tevékenykedett.

6 — Dezső Kázmér (1883–1959) jogász, 1924–1944 között Nagykőrös polgármestere, az Arany János Társaság (1925) és a Városi Múzeum (1928) megalapítója.

7 — Dezső Kázmérné Miskolczy Erzsébet: *Az első magyar rézkarcnyomó műhely és működése*. (Géptelt kézirat) 1982. október 28. 1–5., Arany János Múzeum, Adattár, ltsz. 692–82.

8 — *Krónika az Arany János Múzeum tudományos Könyvtáráról* (D. Kázmérné szíves közlése alapján lejegyezte a szerző); D. Kázmér özvegye. In: Heit Gábor: *Mozaikok egy tanyás mezőváros szellemi életéről. Kultúra és Közösség*, 1984/2. 18–21.

9 — Dr. Novák László: Búcsú Erle nénitől. In: *Az Arany János Társaság Évkönyve XXI–XXII*. Szerk. Farkas Péter. Nagykőrös, 1992. 137–138. Móriczné halálának évfordulóin több emlékezés jelent meg, amelyekben megemlézték a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyt is: *Népszabadság. Pest Megyei Krónika melléklet*, 1996. augusztus 9. 21.; 1997. augusztus 4. 21.; 1998. augusztus 9. 24.



1. Gara Arnold:
Alkalmi grafika, 1921

A Magyar Rézkarcnyomó Műhely alapítása

A rézkarcművészet mesterei és közönségük számára különleges otthont teremtett Móricz Miklósné, amikor 1921 elején megnyitotta műhelyét és kiállítótermét Budapest belvárosában. A „műnyomó intézetet” az V. kerületi Dorottya utca 12-ben találták meg az érdeklődők a Lloyd-palota udvarában, szemben a kapuval.¹⁰ Az angol Lloyd Társaság számára Hild József által 1828-ban tervezett és felépített, a pesti panorámát meghatározó épület a főváros egyik legkorábbi és legszebb klasszicista palotája volt. A két világháború között földszinti helyiségeiben Móriczné műhelye mellett vendéglátóipari egységek, üzletek és raktárak működtek a később háborús károkat szenvedő épület 1948-as lebontásáig.¹¹

Móriczné a rendelkezésére álló teret két helyiségre osztotta, belső részében helyezte el a műhely központi elemét, a már korábban megvásárolt rézkarcprést, továbbá rakodó asztalokat, polcokat és szekrényeket. A bejáráthoz közelebb eső területen pedig egy kisebb kiállítótermet

10 — A Műhely megnyitását Móriczné hirdetésben adta közre: „Ne küldje lemezeit külföldre! Művészi rézkarcnyomó üzem V. Dorottya utca 12. Telefon 45–58. Újonnan és modernül berendezett műhelyem elsőrangú kivitelben szállít nyomtatokat. – Próbanyomatokat és auflagokat vállalak – Mintanyomatok a Katz G. könyvkereskedésben megtekinthetők. Dr. Móricz Miklósné” *A Műbarát*, 1921/1–2., 262., Katz Gusztáv könyvkereskedése (V. Dorottya. 12.) Dr. Móricz Miklós Ordó könyvkiadó vállalata kiadványainak értékesítője és főbizománya volt. A Katz-cég új tulajdonosa 1921 közepétől Dr. Móricz Miklós lett. *Corvina*, 1921. január 18. 16. és *Corvina*, 1921. június 3. 1.

11 — A patinás épület helyén, a Széchenyi tér és a Dorottya utca sarkán ma modern, az 1980-as években épült szállodakomplexum helyezkedik el.

alakított ki. A 20–30 grafikai munka elhelyezésére alkalmas helyiség falain a műhelyben nyomtatott rézkarcokat kívánta közzé tenni az érdeklődő közönség számára, időről időre változó bemutatók és kiállítások keretében.

A műhely és kiállítóterem belső kialakítását jól dokumentálja Gara Arnold 1921-ben készített alkalmi grafikája, amellyel a vállalkozást reklámozták.¹² **(1. kép)** A rézkarc előterében a kiállítóteremben kisebb társaságot, kiöltözött urakat és hölgyeket látunk 19. század eleji viseletben, akik érdeklődve szemlélik a falakon elhelyezett grafikai munkákat. A kiállítás meglátogatása során persze alkalmuk nyílik arra, hogy egy nyitott ajtón keresztül betekinthesse a műhelybe, ahol éppen rézkarcot nyomtatnak, egy elegáns hölgy – bizonyára a Műhely vezetője – pedig az elkészült nyomatot vizsgálja. Gara archaizáló modora stílusosan illeszkedett a patinás környezethez, amelynek oldalfalán helyet kapott Móriczné édesanyjának Barabás Miklós által 1885-ben festett késő biedermeier arcképe is.¹³

Móriczné visszaemlékezései

Móriczné 1982-ben írt visszaemlékezéseiben¹⁴ részletesen kitért a Magyar Rézkarcnyomó Műhely alapítására, az ott folyó műhelymunka körülményeire, grafikusokra, gyűjtőkre, megrendelőkre és a rézkarcok iránt érdeklődőkre egyaránt. Sajnálattal említette meg a művészek háborús esztendők utáni sanyarú helyzetét, kiemelve a hazai nyomtatási lehetőségek szűkösségét. Ez inspirálta arra, hogy külföldről rézkarcprést szerezzen be és művészt szerződtessen a nyomtatási munkák elvégzésére. A hűvösvölgyi lakásukba szállított gépet először Markó Lajos próbálta ki, sikertelenül – pedig Móriczné tőle szerette volna ellesni a lemezek tamponálásának, törlésének, a papírok előkészítésének fogásait. A külföldről hozatott szakkönyvek és technikai leírások tanulmányozása után folytatódtak a kísérletek, de csak hosszas próbálkozás után sikerült a lemezt jól előkészíteni és jó minőségben elkészíteni egy nyomatot. Ezután kerülhetett sor a prés elszállítására a Móricz Miklós által bérelt Dorottya

utcai helyiségbe. Itt elsőként Gara Arnold sietett Móriczné segítségére és látta el szakmai tanácsaival, a kísérletezések pedig tovább folytatódtak.

A praktikusan kialakított műhely és kiállítóterem vonzotta a grafikusokat, az első látogatók között volt Gara Arnold mellett Aba-Novák Vilmos, Kmetty János, Nagy Sándor, Bayer Ágost, Komjáti Wanyerka Gyula, Rákosi Uitz János, Mátrai Vilmos, Zádor István, Pérely Imre, Tordai Schilling Oszkár, Conrad Gyula és Anton Bouten holland művész. Később megjelentek a Dorottya utcában nyomtatandó lemezeikkel Dobai Székely Andor, Baranszky E. László, Iványi Grünwald Béla, Ferenczy Valér és Derkovits Gyula is.

Pérely Imrét Móriczné kérte fel, hogy készítse el néhány érdekes ember, írók és tudósok arcképét, így születtek meg Babits Mihály, Rákosi Jenő, Kern Aurél, Fraknoi Vilmos és D’Albert rézkarc-portréi.¹⁵ Egyik megrendelés hozta a másikat, a több lapos sorozatok és illusztrációk nyomtatásához azonban már segéderőre volt szükség. Először Czigler litográfus, majd Dr. Schilling Aladár gyakorlati segítségével születtek meg a nyomatok. A kapacitás bővítése már alkalmassá tette a Műhelyt nagyobb feladatokra, a több száz példányos megrendelések teljesítésére. Itt nyomtatták Oscar Wilde könyvéhez Komjáti Wanyerka rézkarcait, valamint Heinrich von Kleist *Die Marquise von O...* című novellájának Gara által a Kellner Kiadó felkérésére készített illusztrációit. A különleges munkákhoz Móriczné kiváló anyagokat rendelt, Németországból festéket, Angliából firniszt (lenolajat) és Olaszországból papírt hozatott, így a legjobb minőségű nyomatokat tudta szállítani a bibliofil kiadók számára.

Több kiállítást rendeztek a Műhelyben készült legújabb rézkarcokból, a sikeres tárlatokat a sajtó is nagy figyelemmel kísérte. Móriczné műhelyének kiemelt megbecsülését jelentette, hogy a kortárs grafikusok itt alapították meg a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesületét, és rendszeres megbeszéléseiknek is a Dorottya utcai helyiség adott otthont.

A legújabb munkákat bemutató tárlatok látogatói között találjuk Majovszky Pált,¹⁶ aki kormánybiztosként Móriczné segítségével szervezte Lipcsében a nemzetközi vásáron megrendezett, anyagilag is sikeres

¹² — Gara Arnold: *Alkalmi grafika* – Dr. Móricz Miklósné műnyomó intézete (kiállítóterem látogatókkal, mögötte műhely), 1921, felirata: DR. MÓRICZ MIKLÓSNÉ, BUDAPEST, rézkarc, papír, lapméret: 75×110 mm, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1940-2696. A rézkarchoz készült, a művész által 1921. karácsonyán Móricz Miklósnénak dedikált vázlatok: 6 mű egy lapon, ceruza, toll, 405×235 mm, Arany János Múzeum, Nagykovács, ltsz. 83.1.34.4. A Műhely népszerűsítésére egy másik, szintén archaizáló modorú lap is készült: Markó Lajos: *Alkalmi grafika* – Dr. Móricz Miklósné rézkarcnyomó műhelye (nyomólemezen dolgozó hölgy), 1921 körül, felirata: DR. MÓRICZ MIKLÓSNÉ RÉZKARCNYOMÓ MŰHELYE. BUDAPEST, V. DOROTTYA u. 12., rézkarc, papír, lapméret: 165×135 mm, Arany János Múzeum, Nagykovács, ltsz. 83.1.33.1

¹³ — Móriczné visszaemlékezése szerint Barabás Miklós festményét Hoffmann Edith, a művész monográfusa első látogatása alkalmával egy később rendezendő kiállításra elkérte, és felvette a művész alkotásait tartalmazó jegyzékébe.

¹⁴ — Dezső Kázmérné Miskolczy Erzsébet 1982. i. m. (7. j.), 1–5. A visszaemlékezés alapján született meg Sáfrán Györgyi népszerűsítő cikke: A műhely és alapítója. *Új Tükör*, 1983. július 17. 16–17.

¹⁵ — Pérely irodalmárokról és művészekről készült rajzai később 1100 példányban, litografált változatban is megjelentek: Pérely Imre: *Magyar fejek*. Tóth Árpád előszavával, Kókai Lajos kiadása, Budapest, 1922.

¹⁶ — Majovszky Pál (1871–1935), műgyűjtő, művészeti író, a *Magyar Művészet* folyóirat szerkesztője.

kiállítást.¹⁷ Hoffmann Edith¹⁸ szintén nagy érdeklődéssel nézte végig a számára még ismeretlen, fiatal művészek alkotásait. Móriczné – mivel a rézkarcnyomtatás technikáját kívánta összefoglalni Dürertől a 20. század elejéig – viszonzta Hoffmann látogatásait, és több alkalommal eredetiben tanulmányozta a múzeum klasszikus rézkarcait. Az ott látott munkák inspirálták folyamatos kísérleteit, például a selyemre való grafikai nyomtatást.

Móriczné grafikai gyűjteménye

A kezdeti néhány esztendőben nyomtatott rézkarcok gazdag anyaga – próba- és szignált, számozott nyomatok, valamint duplum példányok¹⁹ – halmozódtak fel Móriczné műhelyében. A változatos kollekció darabjai jól dokumentálták az ott folyó műhelymunkát és a cég árukészletét, de referencia-lapokként is bemutatathatóak voltak a technikák iránt érdeklődők és a megrendelők számára. Ezeket a grafikai lapokat, egy szép korszak emlékeiként Móriczné elvitte magával Erdélybe, visszatérése után a már ritkaságnak számító rézkarcok végül Nagykőrösre kerültek.

A gyűjteményt Móriczné – akkor már Dezső Kázmérné –, az egykori polgármester özvegye ajándékként ajánlotta fel a nagykőrösi Arany János Múzeum Képzőművészeti Gyűjteményének.²⁰ A csaknem 100 lapos kollekció²¹ 1982 októberében került átadásra, átvételi jegyzékében tételesen felsorolták a rézkarcokat, amelyek között önarcképeket, irodalmi és a művészeti élet szereplőiről készített portrékat, tájképeket és városábrázolásokat, mitológiai és biblikus kompozíciókat

- 17** — Erről a kiállítási szereplésről további adatot nem találtam, Móriczné anyagából bizonyára a Lipcsében 1921–1923 között megrendezésre kerülő nyomdászati és könyvművészeti kiállítások egyikének keretében mutattak be egy kollekciót, feltehetően illusztrációkat és kisgrafikákat. Más alkalommal is lehetőség nyílt az újabb nyomatok népszerűsítésére: a klasszikus könyvanyag mellett „a modern magyar metszeteket pedig Móricz Miklósné rendezte el szép válogatásban” a Lantos Rt. Szalonjában. Braun Róbert: Könyv- és metszetkiállítás. *Nyugat*, 1922/II., 1484–1485. A Lantos-cégről: Mészáros Ildikó: Antikváriusok, ódonházak, használtkönyv-kereskedők Pesten és Budán. In: Tömegkultúra a századfordulós Budapestén. (Szerk.: Gyáni Gábor) *Budapesti Negyed*, V/2–3. sz. 1997. nyár–ősz, 145–162., 161–162.
- 18** — Dr. Hoffmann Edith (1888–1945), művészettörténész, muzeológus, 1913–1945 között a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának őre, osztályvezetője, később igazgató őre.
- 19** — A művészek által aláírt és a kivitelező Móricz Miklósné Miskolczy Erzsébet monogramjával (ME) ellátott önálló lapok és sorozatok általában 30, 50, 75 vagy 100 példányban készültek.
- 20** — Jeney-Tóth Annamária: 75 éves az Arany János Múzeum. (Múzeumtörténet 1978–2003). Képzőművészeti Gyűjtemény. In: *Studia Comitatus* 28. Múzeumtörténeti és régészeti tanulmányok (Szerk.: Farkas Rozália) Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 2004. 7–18., 12.
- 21** — Arany János Múzeum, Nagykőrös, ltsz. 1983.1. 1–41. (alszámozással, csaknem 100 grafikai lap)

egyenként találunk. A rézkarcolás hagyományos irányzatát Székely Árpád, Dobai Székely Andor, Baranszky E. László, Gy. Sándor József, Bayer Ágost és Zádor István lapjai, a századforduló ígézetében alkotókat Gara Arnold, Nagy Sándor, Tordai Schilling Oszkár és Markó Lajos szimbolista-szeccsziós alkotásai képviselik. Jelen vannak a kollekcióban klasszicizáló vagy expresszív kompozícióikkal, illusztrációikkal és sorozataikkal a fiatalabb generáció képviselői közül Aba-Novák Vilmos, Komjáti Wanyerka Gyula, Pérely Imre, Szigethy István és Szántó György is.²²

A Magyar Rézkarcnyomó Műhely korai periódusát gazdagon reprezentáló gyűjtemény bemutatására a következő esztendőben, 1983 tavaszán került sor Nagykőrösön az Arany János Múzeum termeiben, az ajándékozó jelenlétében.²³ A nyomtatott leporellóval kísért tárlatot Dr. Novák László múzeumigazgató rendezte, a nagyszámú közönséget Dr. Pogány Ö. Gábor művészettörténész megnyitó beszéde vezette be az 1920-as évek grafikai művészetének rejtelseibe. A sajtó örömmel üdvözölte

22 — A gyűjteményben szereplő alkotások: Aba-Novák Vilmos: *Önarckép, Kerékhajtó Gyula hegedűművész arcképe, Kompozíció, Arckép*; Székely Árpád: *Szada, Fej tanulmányok, Szadai kémények*; Anton Bouten: *Keresztlevétel, Éva az almával*; Nagy Sándor: *Kréta görög, Oláh ember, Meghasonlás*; Pérely Imre: *Babits Mihály arcképe, Rákosi Jenő arcképe, Kern Aurél arcképe, Fraknoi Vilmos arcképe, Szabó Dezső arcképe, D'Albert arcképe*; Kmetty János: *Falurészlet*; Gara Arnold: *Kleist: Marquise von O... címlapja, Illusztráció, a Koronelli Dóm-hoz illusztráció, Rézkarc előkészítése tanulmány*; Markó Lajos: *Ex libris, Gyerekek, Dirigáló nimfa*; Komjáti Wanyerka Gyula: *Illusztráció a Readingi fegyház balladájához, Tanulmány*; Rákosi Uitz János: *Utcarészlet*; Székely Andor: *Öreg nő arcképe*; Bayer Ágost: *Önarckép; Város részlet, Utcasarok Esztergomban, Dunapart, Hídépítés*; Gy. Sándor József: *Vak ember, Tűz, Tanulmány, Naplemente*; Páris Erzs: *Nagybányai részlet*; Baranszky E. László: *Church professzor*; Weil Erzs: *Kompozíció*; Ladoméri Sz. János: *Tisza István arcképe, Tanulmány*; Zádor István: *Diplomata arcképe*; Fenyő György: *Arckép*; Spitzer Sándor: *Madarak, Majmok*; Mátrai Vilmos: *Harsányi Kálmán arcképe*; Szücs Endre: *Erő*; Tordai Schilling Oszkár: *Halott-vivők, Lángvédő, Arany-csináló I.*; Kompozíció; Kövér Gyula: *Arckép*; Kohner Ida: *Oroszlán-tanulmány*; Gödöllői Nagy Sándor: *Boszorkány-konyha*; Pérely Imre: *Kompozíció, Keresztfán*; Szigethy István: *Grotesque*. Album Kosztolányi Dezső előszavával. Öt rézkarc. (Muzsika, Szerelem, Játék, Fajfentartás, A nagyember); Georg Szántó: *10 Radierungen*; A Magy, Kir. Iparmúzeum és Anyagvizsgáló Intézetétől: Egy találmány: ZEA papír, rézkarcnyomtatásra javaslatra küldve. Ex libris. Rézkarcok jegyzéke Dezső Kázmérné gyűjteményéből (gépirat). Nagykőrös, 1982. október 28., 1–2. Arany János Múzeum, Nagykőrös, Adattár, ltsz. 696–82.

23 — *Első Magyar Rézkarcnyomó Műhely anyagából rendezett kiállítás*. Arany János Múzeum, Nagykőrös, 1983. március 5. – április 4. Leporelló Dr. Novák László múzeumigazgató bevezetőjével és Dezső Kázmérné portréjával, valamint Aba-Novák Vilmos (*Önarckép*), Kmetty János (*Falurészlet*), Nagy Sándor (*Oláh ember*), Pérely Imre (*Babits Mihály*) és Székely Árpád (*Szadai kémények*) rézkarcaival.

az ajándék-lapokat, a csaknem elfeledett különleges anyagot több híradásban és ismertetésben ajánlották az érdeklődő közönség figyelmébe.²⁴

A Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete és technikai bemutatói

A rézkarcok nagy példányszámban és jó minőségben való nyomtatásának lehetősége szinte csapatostul vonzotta a technika művelőit Móricz Miklósné Dorottya utcai műhelyébe. Előbb csak látogatóként és érdeklődőként, majd a minőségi munkát látva megrendelőként is megjelentek a korszak jelentősebb grafikusművészei, számosan az idősebb korosztályból és sokan az akkor induló ifjú nemzedék tagjai közül is. Móriczné elkötelezettsége a grafikai művészetek iránt garancia volt a művészek számára, a műhely végül a magyarországi grafikusok társaságának egyik legfontosabb központja lett.

A sajtó 1922. február 18-án adott hírt arról, hogy a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben megalakult a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete.²⁵ Az Egyesület céljaként tűzték ki a rézkarcnak és rokonágainak művelését és terjesztését. A társaság, illetve üléseik székhelyeként határozták meg Móriczné műhelyét, partnereik ide postázhatták az Egyesületnek címzett leveleket, belépési nyilatkozatokat és más megkereséseket is. Az Egyesület elnökévé Olgyai Viktort, a Magyar Képzőművészeti Főiskola Grafikai Tanszékének professzorát, titkárává Conrad Gyulát választották. A társaság alapító művésztagei Baranszky E. László, Beron Gyula, Divéky József, Gara Arnold, Kmetty János, Kubinyi Sándor (München), Lénárd Róbert, Nagy Sándor, Prihoda István, Gy. Sándor József, Székely Andor, Szőnyi István és Zádor István voltak. Tervbe vették, hogy évente legalább egy kiállítást rendeznek a tagok és a meghívott művészek alkotásaiból.²⁶

24 — Fazekas Péter: Nagy merészséggel a hiány pótlására. Rézkarcajándék Nagykőrösnek. *Pest Megyei Hírlap*, 1983. március 3. 4.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. *Békés Megyei Népiújság*, 1983. március 4. 2.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. Kiállítás Nagykőrösön. *Délmagyarország*, 1983. 4. 5.; N. N.: Kiállítás. *Fejér Megyei Hírlap*, 1983. március 4. 8.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. *Kisalföld*, 1983. március 4. 5.; N. N.: Hírek. *Népszabadság*, 1983. március 4. 8.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. *Petőfi Népe*, 1983. március 4. 8.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. Kiállítás Nagykőrösön. *Somogyi Néplap*, 1983. március 4. 5.; N. N.: Kiállítótermekben. *Pest Megyei Hírlap*, 1983. március 5.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely. *Vas Népe*, 1983. március 5. 14.; N. N.: Kiállítás Nagykőrösön. Rézkarcnyomó Műhely. *Pest Megyei Hírlap*, 1983. március 6. 1.; N. N.: Az első rézkarcok. *Népiújság*, 1983. március 25. 5.; Losonci Miklós: Első Magyar Rézkarc-nyomó Műhely. Nagykőrös, Arany János Múzeum. *Új Tükör*, 1983. április 17. 3–4.

25 — N. N.: Megalakult a rézkarcoló művészek egyesülete. *Budapesti Hírlap*, 1922. február 18. 7.; N. N.: Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete. *Az Ujság*, 1922. február 18. 4.; N. N.: Megalakult a Magyar Rézkarcoló-művészek Egyesülete. *Szózat*, 1922. február 18. 7.; N. N.: Magyar Rézkarcolóművészek Egyesülete. *Világ*, 1922. február 18. 10.

26 — A Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete a következő esztendőben sorra rendezte meg sikeres kiállításait Budapesten és külföldön egyaránt. Zsákovics Ferenc: A Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete és kiállításai. In: Zsákovics 2001. i. m. (3. j.), 62–63.

Az alapítók megállapodtak abban is, hogy a művészek választják maguk közé a tagokat, a grafikusok mint rendes tagok léphettek be, a további érdeklődőket pártoló tagokként tartották nyilván. A pártoló tagok tagdíját évi 500 koronában határozták meg, az egyesület kiállításairól évenként egy-egy számozott-aláírt rézkarcot választhattak, valamint díjtalanul látogathatták a társaság kiállításait és előadásait. Az Egyesület tárlatai mellett a grafikai műfajok népszerűsítése érdekében előadásokat is terveztek. Az első 1922. február 25-én délután 5 órakor tartották, amelyen Olgyai Viktor elnöki megnyitója után Conrad Gyula minták bemutatásával tartott ismertetést a rézkarcról.

Móriczné jól felszerelt műhelye és kiállítóterme a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesületének bázisa lett, ahol művészek és műértők, a grafikai művészetek művelői és kedvelői egyaránt otthonra találhattak. 1922 márciusában újra meghírdették a bemutató előadásokat a rézkarcról és



2. Conrad Gyula:
Lux ex tenebris, 1919

technikájáról, amelyeket minden pénteken délután 5 órakor tartottak meg.²⁷ A technikáról általában Conrad Gyula érkezett, a rézlemez előkészítésének és nyomtatásának rejtelseibe maga Móriczné vezette be a közönséget. A nagy érdeklődés és a szűkös műhely miatt szükségesnek tartották az előzetes bejelentkezést, mivel egy-egy előadáson legfeljebb 20 főt tudtak fogadni. A rendezvényre a belépődíj személyenként 40 korona volt.

A Műhely kiállításai az évtized elején

Móricz Miklósné rézkarcnyomó műhelyének bemutatkozó kiállítása 1921. december 18-án nyílt meg.²⁸ Meghívója eddig sajnos még nem került elő, ritkaságnak számít egyszerű, négyoldalas gépelt katalógusa, amely dokumentálja a tárlaton szereplő alkotásokat.²⁹ A bemutatott anyag jó összefoglalását adja Móriczné csaknem egy esztendő, megfeszített munkájának. A klasszikusabb felfogású kompozíciók között találjuk Baranszky E. László, Conrad Gyula **(2. kép)**, valamint Zádor István lapjait, akik egész kis kollekciókkal voltak jelen, a modernebb irányzatot Kmetty János alkotásai képviselték. Az önálló lapok mellett hangsúlyosan szerepeltek Gara Arnold, Komjáti Wanyerka Gyula illusztrációi, ex-librisei, valamint

27 — N. N.: (Műhely előadások a rézkarcról). *Magyarság*, 1922. március 14. 4.; N. N.: Műhely előadások a rézkarcról. *Az Ujság*, 1922. március 14. 5.; N. N.: (Műhely előadások a rézkarcról). *Pesti Hírlap*, 1922. március 14. 4.; N. N.: Műhely előadások a rézkarcról. *Szózat*, 1922. március 14. 8.; N. N.: Műhely előadások a rézkarcról. *Világ*, 1922. március 14. 8.; N. N.: Műhely előadások a rézkarcról. *8 Órai Ujság*, 1922. március 15. 5., N. N.: Műhely előadások a rézkarcról. *Budapesti Hírlap*, 1922. március 17. 7.; N. N.: Művészet. Magyar Rézkarcolóművészek Egyesülete... *Magyar Grafika*, 1922. 3. sz. 55.
28 — A tárlatok általában két hétig tartottak nyitva. A kiállítások közötti időszakokban a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben nyomtatott, megvásárolható rézkarcok kerültek a falakra és a mappákba, illusztrálva az ott folyó munka művészi és technikai minőségét. A betérő, nyomtatást rendelő művész vagy vásárolni szándékozó közönség gazdag és változatos kollekcióval, folyamatosan gyarapodó anyaggal, mintegy „ajánló katalógussal” találkozhatott.
29 — A bemutatott művek: Baranszky E. László: *Kútágas*, *Brassó*, *Ferenciek temploma*, *Fasor*, *Angol ház*, *Church prof. feje*, *Csuszkálók*; Markó Lajos: *Dante: Inferno-sorozat*, *Gyerekek*, *Halászbástya*, *Akt-sorozat*, *Nimfa faunokkal*; Csulak Elemér: *Tarka borjak*; Conrad Gyula: *Capri*, *Lux ex tenebris*, *Alkonyat a Posilippon*, *Örök város*, *Orologio*, *Ca d'Oro*, *Kerti ünnepély*; Zádor István: *Pozsonyi részlet*, *Budai részlet*; Kmetty János: *Női portrait*, *Hegyi beszéd*, *Őnarckép*, *Alföldi táj*, *Kompozíció*; Gara Arnold: *Illusztratio a Marquise von O...-hoz* – 11 lap, *Női tanulmány-fej*, Négy ex-libris; *Címlap a Koronelli dóm-hoz*; Komjáti Wanyerka Gyula: *Illusztratio a Readingi fegyház balladájá-hoz* – 8 lap, *Dante fej*, *Ady*, *Fiatal leány-akt*, *Kis Zsuzsánna*, *Magyar ökrök*; Kohner Ida: *Ballet-sorozat* – 6 lap, *Kutya*; Elszászné Gondos Emmy: *Pipázó öreg*. *Dr. Móricz Miklósné rézkarcnyomó műhelyének bemutató kiállítása*. Budapest V. Dorottya-utca 12. sz., 1921. december hó (katalógus), magántulajdon, Budapest.



3. Székely Árpád:
Tanya gémeskúttal,
1912

Markó Lajos és Kohner Ida³⁰ sorozatai. Ezen a tárlaton a művészek legfrissebb rézkarcait 200–1000 koronáért ajánlották a közönség figyelmébe. A sajtó nagy lelkesedéssel számolt be a kiállításról, kiemelve az új intézmény jelentőségét, egyediségét, amelyet a hasonló külföldi műhelyekkel egyenrangúnak tartottak. Dicsérték a rézkarc csaknem minden műfajára kiterjedő kínálatot, a nyomatok tökéletességét, kiváló minőségét és olcsóságát.³¹

A Műhely második kiállításának megnyitására 1922. december 10-én került sor.³² Ezen a tárlaton Tahi Antal, Székely Árpád³³ és Nagy Sándor rézlemezeinek legújabb nyomatait – Tahitól figurális kompozíciók, Székelytől romantikus tájbrázolások – ajánlották a közönség figyelmébe. A tárlat meghívója és műtárgyjegyzéke sajnos nem ismert, Móriczné három, a 19. században és a századfordulón alkotó mester műveit mutatta be,

30 — Kohner Ida sorozata később mappába helyezve jelent meg 50 példányban, a rézkarcokat feltehetően Schilling Aladár nyomtatta: *Orosz balett*. *Kohner Ida 12 rézkarca*. Tamás Henrik kiadása, Budapest, 1925.

31 — N. N.: (Művészi rézkarcnyomatok). *Budapesti Hírlap*, 1921. december 18. 10.; N. N.: Rézkarc-kiállítás. *Az Est*, 1921. december 18. 6.; N. N.: Rézkarc-kiállítás. *Magyarország*, 1921. december 18. 12.; N. N.: Rézkarcnyomó műhelykiállítás. *Nemzeti Ujság*, 1921. december 18. 14., N. N.: Rézkarc-kiállítás. *Pesti Hírlap*, 1921. december 18. 8.; (a.e.): (Megnyílt az első magyar rézkarcnyomó műhely). *Új nemzedék*, 1921. december 18. 11.; N. N.: Rézkarcnyomó-műhely. *Világ*, 1921. december 18. 14.; N. N.: Az első magyar rézkarcnyomó műhely kiállítása. *8 Órai Ujság*, 1921. december 18. 9.; i.e.: Rézkarcnyomó műhely. *Népszava*, 1921. december 23. 5.

32 — Tahy Antal, Székely Árpád poszthumusz kiállítása és Nagy Sándor kiállítása. 1922. december.

33 — Székely Árpád rézkarművészetéről: Révész Emese: *Egy elfeledett életmű. Székely Árpád (1861–1914)*. Székely Bertalan Múteremház füzetek I. Szada, 2003.

4. Nagy Sándor:
Attila palotája, 1908



megszerezve Tahi és Székely hagyatékából a régi nyomólemezeket, amelyekről poszthumusz nyomatok születtek. A megállapodás szerint Székely lemezeit özvegye adta át nyomtatásra, az elkészült nyomatokat a művész leánya, Székely Erzsébet hitelesítette és írta alá. Nagy Sándortól is korábbi, még 1914 előtti rézkarcainak újabban készített nyomatait állították ki.³⁴ A sajtó több elismerő híradásban ajánlotta a kiállítás anyagát, Tahi és Székely hagyományosabb felfogású lapjait, illetve Nagy Sándor szecessziós rézkarcait a közönség figyelmébe.³⁵ **(3–4. kép)**

Illusztrációk és sorozatok

A két világháború közötti periódust Európa-szerte és Magyarországon is a fellendülő könyvművészet,³⁶ a bibliofil kiadványok kiadásának virágkoraként tartjuk számon. Számos kiadó jelentetett meg szépen tipografált, különleges köteteket, jó minőségű anyagok felhasználásával,

- 34** — A sajtóban Nagy Sándor rézkarcait a művész újabb munkáiként üdvözlötték, ezzel szemben a rézlemezek még az első világháború előtt készültek. A művész rézkarcainak jegyzéke: Varga Nándor Lajos: *Adattár a magyar művészi grafikához. Rézkarcolók 1900–1936*. A szerző kiadása, Budapest, 1937. 329–332.
- 35** — r.e.: Képek és rézkarcok. *Budapesti Hírlap*, 1922. december 10. 10.; N. N.: Két kiállítás. Rézkarcnyomó műhelyben. *Az Est*, 1922. december 10. 8.; N. N.: Magyar Rézkarcnyomó Műhely. *Műbarát*, 1922. 11-12. sz. 247.; F. Z.: Rézkarc-kiállítás. *Szózat*, 1922. december 31. 8.; (bl.): Kiállítások. *Világ*, 1922. december 10. 8.
- 36** — Farkas Judit Antónia: *Szép könyvek kultusza. Bibliofil könyvkultúra Magyarországon (1914–1949)*. PhD-disszertáció. Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011.

eredeti sokszorosított grafikákkal illusztrálva.³⁷ Az irodalom és a képzőművészet barátai, gyűjtői nagy örömmel lapozgatták ezeket a gondosan megtervezett és kivitelezett könyveket, illetve grafikai mappákat és albumokat.³⁸ Az 1920-as évek elején nagy hozzáértéssel nyomtatott rézkarcaival a Magyar Rézkarcnyomó Műhely is hozzájárult az egyre divatosabbá váló bibliofil kiadványok piacához. Néhány kiadó, illetve a művészek felkérésére a Dorottya utcában több száz példányban nyomtatták a kötetek illusztrációit.

1921 folyamán Móriczné első nagy munkája Komjáti Wanyerka Gyula nyolc rézkarc-illusztrációjának kivitelezése volt, amelyet Oscar Wilde *A readingi fegyház balladája* című költeményéhez készített a Dante Könyvkiadó megbízásából.³⁹ A rézkarcokat illusztrációnként 200 példányban különleges papírra nyomtatták, és a Világosság Könyvnyomdában kivitelezett szöveges oldalakkal összefűzve, majd bekötve kerültek az érdeklődők kezébe. A bibliofil-gyűjtők különleges igényeit figyelembe véve több változatban adták ki a kötetet, amelyeknek művészi kötését Bíró Márta készítette.⁴⁰ Móriczné még ebben az esztendőben újabb különleges feladatot kapott: Kellner István, a ritka könyvek és bibliofil kiadványok gyűjtőjének és kiadójának⁴¹ megrendelését teljesítette. Gara Arnold tíz rézkarcát kivitelezte egyenként 500 példányban Heinrich von Kleist művének német nyelvű kiadásához.⁴² A rézkarcokat a Thália Nyomdában nyomtatott szöveges oldalakkal fűzték és kötötték egybe, végleges formáját a könyv 25 példánya Bíró Márta egészsbőr kötésében nyerte el. A Műhely harmadik nagy vállalása szintén 1921-ben Turcsányi Elek *Koronelli dóm* című kötetéhez Gara Arnold címlapjának és

- 37** — Szij Rezső: A művészi magyar könyv a Horthy-korszakban 1900–1944. Válogatás egy műgyűjtemény könyvtárából. In: *Könyvkiadás – könyvművészet – társadalom*. 3. kötet. Szenci Molnár Társaság, Budapest, 1997.
- 38** — Szij Rezső: A XX. század bibliofil-amatőr könyvkiadásának áttekintése (1900–1944) In: *Könyvkiadás – könyvművészet – társadalom*. 2. kötet. Szenci Molnár Társaság, Budapest, 1995. 33–208., *Szij Rezső gyűjteménye*. Első kiadások, számozott, illusztrált és dedikált könyvek. Kéziratok. Műgyűjtő magyarok 4. Borda Antikvárium, Zebegény, 2003.
- 39** — Oscar Wilde: *A readingi fegyház balladája*. Fordította: Tóth Árpád. Komjáti Wanyerka Gyula 8 eredeti rézkarcával. A szöveg a Világosság Könyvnyomdában, az illusztrációk Dr. Móricz Miklósné Rézkarcnyomó Műhelyében készültek 200 aláírt példányban. Dante Könyvkiadó, Budapest, 1921.
- 40** — 1–4-ig mintakötetek eredeti vázlatokkal és megsemmisített lemezekről nyomtatott lapokkal 7.000 korona, 5–15-ig különleges bőrkötésben remarque-okkal díszített rézkarcok 5.000 – korona, 16–50-ig egész bőrkötésben 3.500 korona, 51–100-ig félbőr és félpergamen kötésben 1.800 korona, 101–200-ig kartonkötésben 1.200 korona. Corvina (A Magyar Könyvkiadók és Könyvkereskedők, Zeneműkiadók és Zeneműkereskedők Országos Egyesületének közlönye) 1922. január 6. 3.
- 41** — Farkas Judit Antónia: Két bibliofil vállalkozó. Reiter László és Kellner István. *Ars Hungarica*, 2011. 4. sz.
- 42** — Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O...* Gara Arnold 10 eredeti rézkarcával. Német nyelvű kiadás. A szöveg a Thália Nyomdában, az illusztrációk Dr. Móricz Miklósné Rézkarcnyomó Műhelyében készültek 500 példányban, 25 példány a művész aláírásával és Bíró Márta egészsbőr kötésében. Stefan Kellner Verlag, Buda—Pest, 1921.

illusztrációnak kinyomtatása 300 példányban.⁴³ A szerző magánkiadásában megjelenő különleges, sok munkát igénylő kötetet litografált borítóval és az illusztrátor fába metszett kezdőbetűivel is díszítették, első 15 példánya Kellner István részére készült el.

A bibliofil kötetek illusztrációinak nyomtatásával párhuzamosan Móriczné néhány mappa-formában megjelenő kiadványhoz is készített rézkarcokat. Elsőként említhetjük Szántó György⁴⁴ nagyon ritka, tízlapos kuboexpresszív sorozatát, amely 1921-ben a művész magánkiadásában jelent meg. Az önarcképpel díszített egyszerű papírborítóba helyezett rézkarcokat maga a kivitelező is megőrizte a gyűjteményében.⁴⁵ Móriczné még ebben az esztendőben Markó Lajos Dante *Divina Commediájának Infernójához* készített huszonöt kompozícióját nyomtatta, a lapok mappában, 101 példányban, szintén a művész magánkiadásában jelentek meg.⁴⁶ Utolsóként valósult meg Szigethy István groteszk figurákat

felvonultató, öt rézkarcból álló sorozata, amely 1922-ben 100 példányban Kosztolányi Dezső előszavával jelent meg a Pán Könyvkiadónál.⁴⁷

Dr. Schilling Aladár

Schilling Aladár (1886–?)⁴⁸ 1896-ban kezdte meg középfokú tanulmányait, már gimnazistaként több művészeti ágban is tehetségesnek bizonyult, nemcsak festett, hanem gordonkán is játszott. 1905-től a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem joghallgatója

volt, később, az 1910-es évek elejétől 1941-ig a Magyar Királyi Államvasutak hivatalnokaként tevékenykedett fogalmazói, titkári és tanácsosi beosztásokban. Az 1920-as évektől rendezvényeken, vállalati-egyesületi hangversenyeken csellósként lépett fel. Móriczné Schillinget annak testvére, a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben gyakran megforduló Tordai Schilling Oszkár ajánlására vette maga mellé segéderőnek, itt tanulta meg a lemezek előkészítését és nyomtatását. Móricznétól annak Erdélybe való távozása után, 1924-től vette át a Műhely irányítását, több kiállítást is szervezett, kiadványokat adott ki. Technikai ismeretei elmélyítése érdekében 1928–1930 folyamán a sokszorosítóipari szakirányú tanonciskolában folytatott tanulmányokat. Schilling présének aktív működéséről Kaveczky Zoltán még elégedetten tájékoztatta Varga Nándor Lajost egy 1930 novemberében kelt levelében.⁴⁹ Sajnos ezek után nincs adat a cég működéséről, bizonyára ezt is a gazdasági válság sepete le több kisebb galériával és kiadóval együtt a kulturális vállalkozások palettájáról. A Szőny család levelezése és Elekfy Jenőné visszaemlékezései⁵⁰ szerint Schilling feleségével az 1930–1940-es években több alkalommal is meglátogatta Szőnyi Istvánt Zebegényben. A vidám hangulatú baráti összejövetelekről, a Szőnyi köré sereglő művészkolónia tagjairól számos érdekes, a későbbiekben publikált csoportkép is született.⁵¹

Az irodalom és a grafikai művészetek iránti vonzódását mutatja, hogy Schillingnek már diákkorában, 1907-ben egy hegedülő nőalakot ábrázoló ex librist készített Rozsnyay Kálmán, a századforduló egyik jelentős alkotója.⁵² Másfél évtizeddel később Imrey Lajos könyvre támaszkodó kezét ábrázoló könyvjegye⁵³ és Markó Lajos gordonkázó férfit megjelenítő, rézkarc technikával készített ex-librise⁵⁴ gyarapították gyűjteményét, amelyeket felhasznált könyvtára köteteinek megjelölésére is.

49 — Kaveczky Zoltán levele Budapestről Varga Nándornak Londonba (kézirat), 1930. XI. 13. Varga Nándor Lajos hagyatékában, Budapest.

50 — *Levelek otthonról. Szőnyi István és Bartóky Melinda levelei Szőnyi Zsuzsához és Triznya Mátyáshoz (1949–1960)*. Szerk.: Köpöczi Rózsa. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 2009. Elekfy Jenőné: *Tizennégy nyár Zebegényben*. Szőnyi István Emlékmúzeum Baráti Köre, Zebegény, 1970.

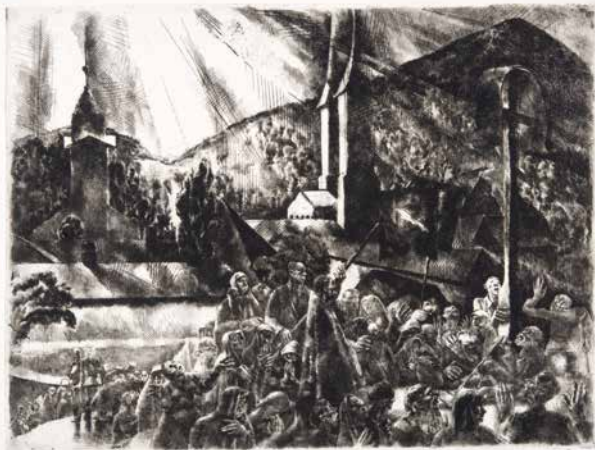
51 — *Árkádiából Zebegényig. A zebegényi művészkolónia 1928–1942 között*. Szerk.: Klemmné Németh Zsuzsa. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, Szentendre, 2003.

52 — Rozsnyay Kálmán: *Ex Libris* – Schilling Aladár könyve (Hegedülő nő), 1907, felirata: SCHILLING ALADÁR KÖNYVE, színes klisé, papír, lapméret: 98×145 mm, Iparművészeti Múzeum – Adattár – Ex libris gyűjtemény, ltsz. ELT 94.64.

53 — Imrey Lajos: *Ex libris* – Dr. Schilling Aladár (Könyvre támaszkodó kéz), 1920-as évek, felirata: Ex libris Dr. Schilling Aladár, rézkarc, papír, lapméret: 192×116 mm, Iparművészeti Múzeum – Adattár – Ex libris gyűjtemény, ltsz. ELT 45.102.

54 — Markó Lajos: *Ex libris* – Dr. Schilling Aladár könyve (Gordonkázó férfi), 1920-as évek, felirata: Dr. SCHILLING ALADÁR KÖNYVE, rézkarc, papír, lapméret: 113×83 mm, Iparművészeti Múzeum – Adattár – Ex libris gyűjtemény, ltsz. ELT 43.188a.

5. Aba-Novák Vilmos: *Körmenet*, 1925



43 — Turcsányi Elek: *Koronelli dóm*. Versek, novellák. Gara Arnold rézkarcaival, belső címlapjával és címképével, litografált borítóval és fába metszett kezdőbetűkkel. A szöveg Weiss L. és F. nyomdájában, a rézkarcok Móricz Miklósné rézkarcprésén készültek 300 példányban. Az első számozott 40 példány rézkarcnyomatait a művész készítette, az első 15 példány Kellner István részére készült. A szerző kiadása, Budapest, 1921.

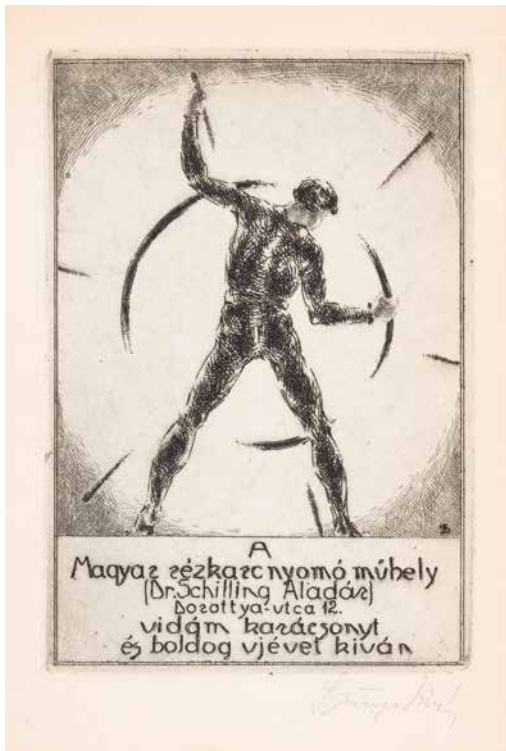
44 — Szántó György rézkarcait a művész visszaemlékezéseiben reprodukálták. Szántó György: *Fekete éveim I–II*. Erdélyi Szépműves Céh, Kolozsvár, 1935.

45 — *10 Radierungen von Georg Szántó*, 1921. Arany János Múzeum, Nagykőrös, ltsz. 83.1.13. 1–12.

46 — *Markó Lajos 25 eredeti rézkarca. Dante Divina Commedia (Inferno)*. Berzeviczy Albert előszavával. Készült 101 számozott példányban. A művész kiadása, Budapest, 1921. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.2011.10/1–25.

47 — Szigethy István: *Grotesque. Öt rézkarc*. (Muzsika, Szerelem, Játék, Fajfenntartás, A Nagy Ember) Album Kosztolányi Dezső előszavával, a rézkarcok Dr. Móricz Miklósné Rézkarcnyomó Műhelyében készültek 100 példányban. Pán Könyvkiadó, Budapest, 1922. Arany János Múzeum, Nagykőrös, ltsz. 83.1.15. 1–5.

48 — Dr. Schilling Aladár alapvető életrajzi adatainak összefoglalása során az Arcanum Digitális Tudománytár archívumában (adt.arcanum.com) elérhető információkra, kisebb cikkekre és híradásokra, valamint intézményi-vállalati kiadványokra támaszkodtam.



6. Szőnyi István:
Üdvözlőlap,
1926 körül

A Műhely kiállításai az évtized második felében

Schilling Aladár bemutatkozó tárlatát 1925. december 13-án nyitotta meg: a Dorottya utcai kiállító teremben ifjabb Almássy Dénesné grófné⁵⁵ részlemezeinek nyomatait tárták a közönség elé.⁵⁶ Bizonyára egy kisebb kollekciót mutattak, be, mert kiegészítették a Műhely törzsanyagából Augustin Mária, Tordai Schilling Oszkár, Rákosi Uitz János, Boldizsár István, Gerstner Ödön és Schönberger Armand rézkarcaival. Kiállítási meghívó, katalógus vagy műtárgyjegyzék egyelőre még nem került elő, ezért ennek a bemutatónak az anyaga sajnos nem rekonstruálható.⁵⁷

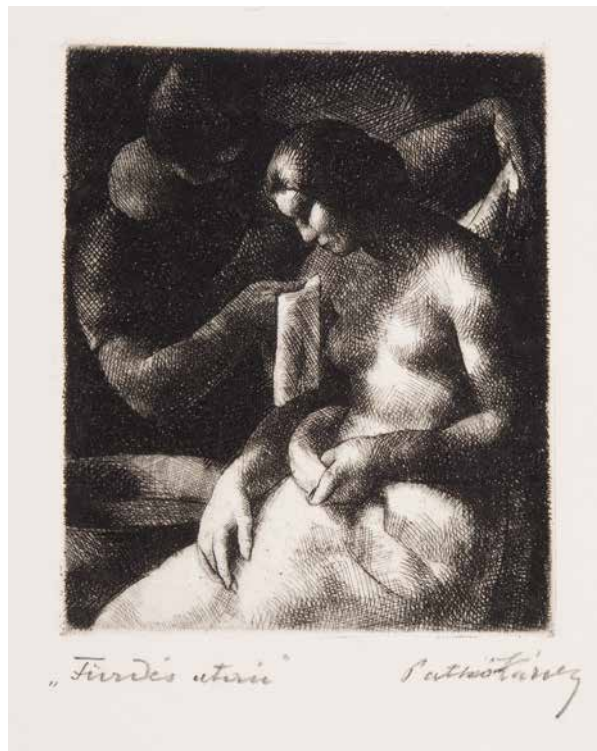
A következő kiállítás megnyitására 1926. február 14-én került sor. A *Magyar Művészet* folyóirat Elek Artúr által jegyzett, gazdagon illusztrált cikkében⁵⁸ publikált fiatal grafikusok közül négy a munkáit mutatták be a közönségnek:⁵⁹ Aba-Novák Vilmos, Patkó Károly, Simkovics Jenő és Szőnyi István összesen 21 lapját, az általuk leginkább követendőnek tartott Rembrandt és a klasszikus rézkarcolók által inspirált bensőséges

portrékat, lírai tájábrázolásokat és életképeket, valamint szinte szobrászi jellegű aktkompozíciókat és expresszív felfogású biblikus kompozíciókat láthattak ezen a tárlaton. A rézkarcokat kiemelt áron, 150.000–500.000 koronáért ajánlották a közönség figyelmébe, a tárlatot naponta 10 órától este 7 óráig tekinthették meg az érdeklődők. A kollekció jelentőségét és a nyomatok kiváló minőségét jelzi, hogy a Szépművészeti Múzeum is vásárolt öt rézkarcot a kiállítás anyagából.⁶⁰

A sajtó igen elismerően nyilatkozott⁶¹ a klasszikus hagyományokat modern felfogással ötvöző fiatal rézkarcolók alkotásairól.⁶² **(5. és 7. kép)**

A februári tárlat sikere megerősítette Schilling új irányvonalát, a korábbi hagyományosabb jellegű kollekciókkal szemben a legfrissebb irányzatok bemutatásának folytatását. **(6. kép)** A rézkarcoló nemzedék legfontosabb tagja, Szőnyi István alkotásait 1926. november 14-től tekinthették meg a látogatók.⁶³ A kiállításon a művész legújabb rézkarcait, 19 sorszámon összesen 27 alkotást tártak a közönség elé. A bemutatott kollekcióban Szőnyi szinte minden műfajának jellegzetes munkáit megtalálhatták az érdeklődők: jellemző erejű portré-ábrázolásokat, nagyszabású tájkép-kompozíciókat, intim hangvételű falusi életképeket és állat-tanulmányokat, munkás-ábrázolásokat, valamint reprezentatív biblikus kompozíciókat is.

A lapokat 50.000–180.000 koronáért vásárolhatták meg a rézkarművészet kedvelői. A reprezentatív válogatást a korabeli kritika lelkesedése kísérte,⁶⁴ elismerve, hogy Szőnyi rézkarc-művészetével⁶⁵ méltán vált a fiatal nemzedék iskolateremtő mesterévé.



7. Patkó Károly:
Füredés után, 1925

61 — (e.a.) Grafikai kiállítás. *Ujság*, 1926. február 13. 6.; (J.): (Rézkarc-kiállítás). *Budapesti Hírlap*, 1926. február 16. 10.; N. N.: (Kiállítások). *Magyar Művészet*, 1926 (2) 48.

62 — A két világháború közötti korszak klasszicizáló törekvéseiről, festészetéről és grafikájáról lásd: *Árkádia tájain. Szőnyi István és köre 1918–1928*. Kat., szerk.: Zwickl András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2001. Tarjáni Simkovics Jenő grafikus munkásságáról: Zsákovics Ferenc: *Tarjáni Simkovics Jenő*. Művészetbarátok Egyesülete, Budapest, 1995.

63 — A bemutatott művek: *Csavargó, Heki kutya, Akt, Fekvő akt, Nő tükör előtt, Gondolkodó nő, Tanulmány fej, Tanulmány, Falu a völgyben, Kisgyermek imádsága, Szénás szekér, Krisztus sírbatétele, Hegyi út, Kazlak, Népszónok, Krisztus sírbatétele, Női fej, Lovas, Kerti munkások, Szénahordás, Delelő, Őrház, Kaszálók, Halászház, Kettesben, Anyám, Favágó*. Szőnyi István grafikai műveinek kiállítása. 1926. november, a nyomtatott meghívó Dr. Hoffmann Edith anyagából, Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, ltsz. 2058/1924, a gépelt műtárgyjegyzék budapesti magántulajdonban.

64 — e.a.: Szőnyi István új rézkarcai. *Ujság*, 1926. november 14. 16.; N. N.: Szőnyi István rézkarckiallítása. *Magyarság*, 1926. november 14. 17.; N. N.: (Szőnyi István rézkarcai). *Budapesti Hírlap*, 1926. november 14. 19.; N. N.: Kiállítások. *Magyarság*, 1926. december 15. 9.; N. N.: Kiállítások. *Magyar Művészet*, 1926 (2) 539.

65 — Összefoglaló Szőnyi István rézkarc-művészetéről, gazdag képanyaggal illusztrálva: Köpöczi Rózsa: *A grafikus Szőnyi. Rézkarcok*. Pest megyei Múzeumok Igazgatósága – Szőnyi István Alapítvány, Szentendre–Zebegény, 2000.

Az 1927. január 23-án nyíló kiállításon Istokovits Kálmán rézkarcai sorakoztak a falakon,⁶⁶ amelyeket naponta délelőtt 10–1 óráig, délután 4–7 óráig, ünnepnapokon 10–2 óráig tekinthetett meg a közönség. Az eddigi legnagyobb anyagot – 22 sorszámon összesen 29 alkotást – mutattak be a művész újabb terméséből. A kollekció jól szemléltette a régi mestereken nevelkedő, azokhoz igen sok szállal kötődő fiatal alkotó aktuális törekvéseit. Istokovits kompozícióit Rembrandt mellett elsősorban Goya alkotásai inspirálták, klasszicizáló pályatársai közül kitűnik szimbolikus rézkarcainak kissé fanyar hangvételével. A tárlaton fej-tanulmányok, szegény emberek és koldusok, lírai táj-ábrázolások, valamint biblikus kompozíciók szerepeltek. A kiállított lapokat 50.000–375.000 koronáért kínálták a grafikákat kedvelőknek. A kritikusok kiemelték Istokovits romantikus szemléletét és nagyszabású kompozícióinak különlegességét.⁶⁷ **(8. kép)**

A Műhely utolsó nagyobb szabású bemutatója Derkovits Gyula 1920–1927 között készített rézkarcainak kiállítása volt.⁶⁸ A lappangó 18 tételes műtárgyjegyzék szerint összesen 22 alkotással találkozhatott a közönség.⁶⁹ A tárlatot 1928. március 4–15. között, naponta délelőtt 10–12, délután 4–7 óráig, ünnepnap 10–12 óráig látogathatták az érdeklődők. Derkovits válogatott rézkarc-kollekcióját a Műhely talán legjelentősebb bemutatójaként értékelhetjük. A művész ugyan már az évtized első felében megfordult a Dorottya utcában, de Schilling Aladár figyelmét bizonyára Elek Artúr és Fónagy Béla irányíthatta a szélesebb körben kevésbé ismert alkotóra. A tárlaton Derkovits rézkarcoló munkásságának szinte teljes termését bemutatták a korai klasszicizáló lapoktól a nagyszabású kompozíciókig. Csaknem minden jelentős rézkarca szerepelt a szerepjátszó önarcképektől kezdve, az árkádikus hangvételű aktábrázolásokon és életképeken át, a biblikus ábrázolásokig és az expresszív kompozíciókig. A kritikusok jó szívvel ajánlották az erőteljes kollekciót a közönség

figyelmébe, hosszabb méltatás jelent meg a művész elkötelezett támogatója, Fónagy tollából a *Nyugat* folyóirat hasábjain.⁷⁰ **(9. kép)**

Kisgrafikák és albumok

Schilling Aladárt egy híradásban az ex librisek gyűjtőjeként említették. A kisgrafikák iránti elkötelezettségét mutatja, hogy a Műhely második periódusában több alkalmi grafikát, lényegében a vállalkozást reklámozó lapokat rendelt a Műhely körébe tartozó rézkarcoló művészekről. Markó Lajos a Műhelyt népszerűsítő kompozíciója⁷¹ mellett elkészült – bizonyára nem függetlenül a művész 1926-ban megrendezett kiállításától – Szőnyi István stílusosan rézkarcprésen dolgozó férfiaktot ábrázoló üdvözlő lapja⁷² is. Utolsó volt a sorban Pohárnok Zoltán hirdetménye,⁷³ amelyen Schilling önálló lapok és kisgrafikák, valamint üzleti nyomtatványok számtalan változatának kivitelezését ajánlotta a megrendelők figyelmébe. **(6. kép)**

1928 őszén Schilling egy nagyobb szabású vállalkozásba kezdett, magyar művészek önálló kompozícióinak kiadására vállalkozott. Elek Artúrnak küldött tájékoztatójában⁷⁴ leszögezte, hogy a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben készült azoknak a nyomatoknak a többsége, amelyeket a budapesti kiállításokon mutattak be és a műkereskedésekben forgalmaztak. Magyar mesterek újabb grafikáinak kiadását tervezte, 24 művész munkáiból válogatott, kéthavonként megjelenő mappákat⁷⁵ ígért a közönség számára. Schilling a borítóképpel is ellátott kiadványokban négy mester egy-egy alkotását kívánta szerepeltetni. A 100 számozott példányban megjelenő mappákat kedvezményesen 12 pengős áron kínálta. Az előfizetések gyűjtésében ügynökök részvételére nem számított, a múzeumok, követségek, közéleti személyiségek és társadalmi egyesületeknek fenntartott 50 példányon túl a műpártolók részére csak további 50 példány állt rendelkezésre.

66 — A bemutatott művek: *Koldusok, Maros, Vízmerő, Szt. Sebestyén, Koldusfej, Anya, Komédiások, Ivók, Salome, Ülő öreg, Fejek, Tanulmány, Mulatók, Siroki táj, Gyöngyösi táj, Temetés, Tanulmány, Kéregetők, Ucca részlet, Alkony, Halottak, Visió, Pécsvárad, Aranyborjú imádása, Havi ucca, Örömvásár, Őszi táj, Siroki lány, Kompozíció.* Istokovits Kálmán grafikai műveinek kiállítása. 1927. január–február, nyomtatott meghívó és gépelt műtárgyjegyzék Hoffmann Edih anyagából, Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, ltsz. 2063/1927a, b.

67 — (e.a.) Istokovits rézkarcai. *Ujság*, 1927. január 22. 18.; N. N.: Kiállítások. *Magyarság*, 1927. január 23. 20.; N. N.: (Istokovits Kálmán rézkarcai). *Budapesti Hírlap*, 1927. január 30. 20.

68 — Az azonosítható művek többek között: *Nyár, Kalapos önarckép, A csók, Nagy fa alatt, Kártyázók, Menekülők, Munka, Öcsém a ravatalon, Temetés, Hazafelé, Hídnál, Süveges önarckép, Halottsiratás, Ucca, Menekülő asszonyok, Evezősök, Menekülők.* Derkovits Gyula grafikai műveinek kiállítása. 1928. március, nyomtatott meghívó Hoffmann Edith anyagából, Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, ltsz. M.M.A. 2295/1928, a lappangó gépelt műtárgyjegyzék magántulajdonban.

69 — Körner Éva: *Derkovits Gyula* (œuvre-katalógussal). Corvina Kiadó, Budapest, 1968. 113–114., 300.

70 — N. N.: Derkovits Gyula rézkarcai. *Ujság*, 1928. március 4. 27.; N. N.: Kiállítások. *Magyar Művészet*, 1928 (4) 144.; Fónagy Béla: Derkovits Gyula rézkarcai. *Nyugat*, 1928. I. 6. sz. 474–475.

71 — Markó Lajos: *Alkalmi grafika* – Magyar Rézkarcnyomó Műhely – Dr. Schilling Aladár (Ülő, grafikát szemlélő hölgy), 1925 körül, felirata: MAGYAR RÉZKARCNYOMÓ MŰHELY, Dr. SCHILLING ALADÁR, V. DOROTTYA U. 12., rézkarc, papír, lapméret: 90×100 mm. Iparművészeti Múzeum – Adattár – Ex libris gyűjtemény, ltsz. ELT 43.187.

72 — Szőnyi István: *Üdvözlőlap* – Magyar Rézkarcnyomó Műhely (Férfiakt nyomópréssel), 1926 körül, felirata: A Magyar rézkarcnyomó műhely (Dr. Schilling Aladár) Dorottya-utca 12. vidám karácsonyt és boldog újévet kíván, rézkarc, papír, lapméret: 175×120 mm, magántulajdon, Budapest.

73 — Pohárnok Zoltán: *Alkalmi grafika* – Magyar Rézkarcnyomó Műhely (Friss nyomat a présből), 1928–30 között, felirata: MAGYAR RÉZKARCNYOMÓ MŰHELY V. DOROTTYA U. 12. UDVARBAN Dr. SCHILLING ALADÁR, MŰLAPOK, EX LIBRISEK, MEGHÍVÓK, SAISON-KÖRÖZVÉNYEK MINDEN SZINBEN, ÜZLETI ÓRÁK: DÉLUTÁN ½ 4–8-ig, rézkarc, papír, lapméret: 205×140 mm, Iparművészeti Múzeum – Adattár – Ex libris gyűjtemény, ltsz. ELT 44.90.

74 — Magyar Rézkarcnyomó Műhely [Dr. Schilling Aladár] tájékoztatója Elek Artúrnak. 1928. október, Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, ltsz. 14958/62.

75 — A kiadványok végül fűzött változatban, album formátumban jelentek meg.



8. Istokovits Kálmán: *Vízió*, 1925



9. Derkovits Gyula: *Halottsirató*, 1924

A mappákat jelentkezési sorban lehetett megrendelni, a próbafüzet a Műhelyben volt megtekinthető naponta, a délutáni órákban.

Az első kiadvány 1928 végén jelent meg Aba-Novák Vilmos, Markó Lajos, Szőnyi István és Tordai Schilling Oszkár rézkarcaival, a borítón Markó Lajos kompozíciójával.⁷⁶ Közvetlenül utána, 1929 elején – a második is napvilágot látott Brenner Nándor, Patkó Károly, Tihanyi Lajos, Gy. Sándor József kompozíciójával, a borítón Csulak Elemér alkotásával.⁷⁷ A művészek által aláírt rézkarcokat 100 példányban sokszorosították, papírborítóban, fűzött kötésben kínálták az érdeklődő közönségnek. A szépen tervezett és kivitelezett bibliofil kiadványok már 1929 folyamán bekerültek a Szépművészeti Múzeum Könyvtárába is. Az album-sorozatnak sajnos nem lett folytatása,⁷⁸ az egyre rosszabb gazdasági helyzetben Schilling több kiadvány megjelentetésére bizonyára már nem tudott vállalkozni.

Utószó helyett

A két világháború közötti rézkarcművészet⁷⁹ népszerűsítésében a Magyar Rézkarcnyomó Műhelynek és vezetőinek, Móricz Miklósné Miskolczy Erzsébetnek és Schilling Aladárnak elvülhetetlen érdemei vannak. A kiállító intézményekben, kis galériákban és művészeti kiadókban⁸⁰ nagy mennyiségben mutatták be, illetve forgalmazták kiváló minőségben sokszorosított lapjaikat.⁸¹ Az 1920-as évek folyamán az újabb és

76 — *Magyar Rézkarcnyomó Műhely 1. albuma*. (Aba-Novák Vilmos, Markó Lajos, Szőnyi István és Tordai Schilling Oszkár 1–1 aláírt kompozíciójával, a borítón Markó Lajos alkotásával), rézkarc, papír, lapméret: 398×338 mm, készült 100 fűzött példányban, Dr. Schilling Aladár kiadása, Budapest, é. n. [1928], Szépművészeti Múzeum Könyvtára (Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály), ltsz. Gf 178.

77 — *Magyar Rézkarcnyomó Műhely 2. albuma*. (Brenner Nándor, Patkó Károly, Tihanyi Lajos, Gy. Sándor József 1–1 aláírt kompozíciójával, készült 100 fűzött példányban, Dr. Schilling Aladár kiadása, Budapest, é. n. [1929], Szépművészeti Múzeum Könyvtára (Szépművészeti Múzeum, Grafikai Osztály), ltsz. Gf 179.

78 — *Dr. Szemlér Lőrinc gyűjteményének aukciója*. M. Kir. Postatakarékpénztár Árverési Csarnoka. Árverési Közlöny XVII/5. sz. rendkívüli melléklete, Budapest, 1936. november, 765. tétel: A Magyar Rézkarcnyomó Műhely két rézkarc-mappája (a sorozatból több nem jelent meg).

79 — A 20. század első felének sokszorosított grafikáiról készült alapvető jegyzéket Varga Nándor Lajos állította össze: Varga Nándor Lajos: *Adattár a magyar művészi grafikához. Rézkarcolók 1900–1936*. A szerző kiadása, Budapest, 1937. Varga Nándor Lajos: *Adattár a magyar metszőművészethez*. II-ik kötet. Fametszők és rézkarcolók munkasora 1891–1944. A szerző kiadása, Budapest, 1945.

80 — Zsákovics 2001. i. m. (3. j.).

81 — A Műhelyből kikerült lapok egy része azonosítható, az alábbi bélyegzőkkel látták el őket: „Magyar Rézkarcműhely, BUDAPEST, Dr. Móricz Miklósné” és „DR. MÓRICZ MIKLÓSNÉ rézkarcnyomó műhelye, BUDAPEST”, valamint a korai periódusban használtak külön bélyegzőt például az alkalmi grafikák felülbélyegzésére is: „BUDAPEST V. Dorottya u. 12. Telefon: 45-58.” Az 1924–1925-től Schilling Aladár által használatos bélyegző felirata: „Magyar Rézkarcműhely, Budapest, V. Dorottya u. 12.”

legújabb nyomatok ott voltak a nagyobb budapesti grafikai tárlatokon (Ernst Múzeum, Nemzeti Szalon) és a kisebb intézmények (Auróra Műkereskedelmi Rt., Alkotás Művészház, Helikon Galéria, Belvedere Szalon, Mentor Könyvesbolt és Galéria) igen fontos grafikai kiállításain. A rézkarcokat kedvelő közönség megtalálta őket a monografikus és csoportos bemutatók anyagában egyaránt, valamint a grafikai munkákkal foglalkozó Magyar Műkiadó Rt. kínálatában. A Dorottya utcában kivitelezett rézkarcokkal méltán reprezentálták a műfajt a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesülete hazai és sikeres nemzetközi kiállításain, 1924–1925-től Zürichben, Clevelandben és amerikai nagyvárosokban,⁸² 1927-ben Stockholmban, Tokióban, Firenzében, majd 1929-ben Londonban. A Műhelyből kikerülő rézkarcok nagy mennyiségben voltak jelen a hazai gyűjtők (Rados Ernő, Szilárd Vilmos műkereskedők és Füst Milán író-költő, esztéta)⁸³ sokszorosított grafikai kollekcióiban. Csaknem készülésükkel egy időben bekerültek vásárlás vagy ajándékozás útján a Szépművészeti Múzeum Hoffmann Edith által gondozott anyagába is.⁸⁴ A hazai és külföldi sajtó elismeréssel szólt a Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben is bemutatkozó fiatal grafikus nemzedékről, sorra kapták meg a rangos grafikai díjakat, köztük a Szinyei Merse Társaság kitüntetését.⁸⁵ A kritikusok elismeréssel üdvözltek az újabb és újabb kollekciókat, írásaikban néhányan – Elek Artúr és Fónagy Béla⁸⁶ – szinte baráti szerepkörben emlékeztek meg a grafikák „társ-alkotóiról”, ezzel díjazták Móricz Miklósné és Schilling Aladár kivételes teljesítményét.

82 — Zürichben 400 művet, az amerikai körúton több mint 1000 lapot mutattak be, feltételezhető, hogy jelentős hányaduk Móriczné, illetve Schilling Dorottya utcai műhelyében készülhetett.

83 — Zsákovics Ferenc: Rados Ernő. Egy elfeledett műkereskedő a 20. század első feléből.

In: „Bátran megnyitni a művészettörténet kapuit”. Tanulmánykötet Bajkay Éva 75. születésnapjára. Szerk.: Földi Eszter és Hessky Orsolya. A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai 2018/1. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. 206–225., Bajkay Éva: Egy unikális kollekció a hazai grafika aranykorából – Magyar művek Füst Milán és Helfer Erzsébet gyűjteményéből. Kézirat, 2022. (Megjelenés alatt)

84 — A Magyar Rézkarcnyomó Műhelyben készült, a művészekről, műgyűjtőktől és műkereskedőktől vásárolt vagy ajándékba kapott lapok gazdag anyagát ma a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályának gyűjteményében őrzik.

85 — Lásd jelen kötetben: Vargyas Júlia: „Biztatni és buzdítani”. A Szinyei Merse Pál Társaság grafikai díja 1921–1948. 77–91.

86 — Fónagy Béla (1875–1935), művészeti író, a Belvedere Szalon vezetője, a progresszív magyar képzőművészet lelkes propagátora.



10. Pohárnok Zoltán: *Alkalmi grafika*, 1928–1930 között

Fiora Margit

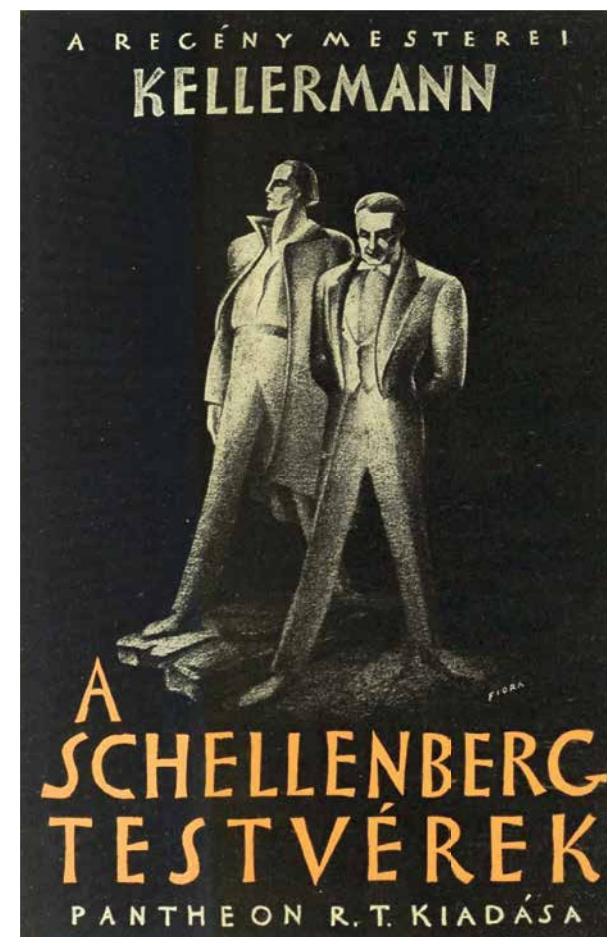
Drienyovszki Zsófia

Fiora Margit

Izgalmas adalékok
egy elfeledett életműhöz

Magyarországon az 1920–30-as években számos női alkotó választotta az alkalmazott grafika területét.¹ A téma egyrészt fontos, új kutatási szempont a művészi pályát választó nők érvényesülési lehetőségeit tekintve, másrészt az eddig ismeretlen életművek önmagukban is érdemesek lennének az alaposabb feldolgozásra.² Jelen tanulmány Fiora Margit életművéről kíván vázlatos képet adni, kiemelt tekintettel alkalmazott grafikai munkásságára.

Fiora Margit rendkívül sokoldalú alkotó, életművében külön-külön fejezetet jelent iparművészeti, illetve képzőművészeti tevékenysége. Karrierjének kezdetén a magyar könyv- és reklámművészet területén helyezkedett el, a korabeli teoretikusok a szakma élvonalával együtt emlegették. Mára azonban neve méltatlanul feledésbe merült, a mai magyar művészettörténeti irodalom rövidebb szócikkek erejéig,³ illetve a 20. századi grafika bizonyos részterületeit tárgyaló tanulmányokban tér ki néhány szóban művészetére.⁴ Munkásságáról elsősorban korabeli művészeti írásokból,



1. Fiora Margit:
Könyvfedélterv, 1926

1 — Az alkalmazott grafika területével hosszabb-rövidebb ideig foglalkozó női alkotók sorában Lukáts Kató a legismertebb, bár az ő életműve is máig feldolgozatlannak mondható. Ide lehet még sorolni Fiora Margitot, Szirmai Ilit, Dallos Hanna és Mallász Gitta párosát, Galambos Margitot, Csillag Verát, F. Györffy Annát, Deli Annát, Kőszegi Bellát és még sok más grafikust, kiknek munkásságát érdemes lenne alaposabban megvizsgálni.

2 — Köszönettel tartozom Bakos Katalinnak és Katona Anikónak, hogy az *Art deco Budapest. Plakátok, tárgyak, terek (1925–1938)* című kiállítás előkészítése során felhívták a figyelmemet a téma fontosságára, illetve sok hasznos tanácsot kaptam tőlük kutatásommal kapcsolatban.

3 — *Magyar Életrajzi Lexikon*. Főszerk.: Kenyeres Ágnes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 263.; Gyöngy Kálmán: *Magyar karikaturisták adat-és szignótára 1848–2007: karikaturisták, animációs báb- és rajzfilmesek, illusztrátorok, portrérajzolók*. Ábra KKT., Budapest, 2008. 65.; Bakos Katalin: *Marguerite Fiora*. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00517671/html (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

4 — Bakos Katalin: *10x10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Corvina kiadó, Budapest, 2007. 69., 74.; Horváth Hilda: Ex Librisek a 20. század első felében. In: *A magyar fa- és linóleummetszés története*. Kiáll. kat., szerk.: Róka Enikő, Zsákovics Ferenc. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005. 189–208. 191.

újságcikkekből, katalógusokból tájékozódhatunk.⁵ A művész vázlatos bemutatásához a leghasznosabb információkat az MTA Művészettörténeti Intézetének lexikongyűjteményében, valamint a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában találtam. A források szerint Fiora Margit műveit számos hazai, illetve külföldi gyűjteményben őrzik. Magyarországon a Magyar Nemzeti Galériában, az Iparművészeti Múzeumban, a Petőfi Irodalmi Múzeumban, az egykori Iparművészeti Főiskola gyűjteményében, a gyomai Kner Nyomdaipari Múzeumban, valamint a Békés Megyei Levéltárban találhatóak munkái. Külföldön német, francia, valamint izraeli intézmények gyűjteményeiben érdemes keresni nyomait.⁶

Jelen írásomat elsősorban a Magyar Nemzeti Galériában és a Petőfi Irodalmi Múzeumban található grafikai művek, valamint az adattári anyag ismeretére alapoztam. Céлом az, hogy az elérhető források összegyűjtésével felhívjam a figyelmet egy – sajnálatos módon elfeledett, ám mind magyar, mind külföldi vonatkozásait tekintve – izgalmas és szerteágazó alkotói pályára. Fiora Margit teljes életművének feldolgozása, azon belül is a különböző korszakok, a művész iparművészeti, grafikus és festészeti tevékenységének teljes körű feltárása, illetve a 20. század művészeti tendenciáiba való beágyazása azonban továbbra is megoldandó és fontos feladat marad a magyar művészettörténetírás számára.

Fiora, leánykori nevén Fischer Margit (Budapest, 1898. szeptember 5. – Aix-en-Provence, 1984. április 21.) az Iparrajziskolában Jaschik Álmos⁷ keze alatt kezdte el művészeti tanulmányait,⁸ majd 1914-ben beiratkozott az Iparművészeti Iskola grafika szakára.⁹ 1918-ban szerezte meg diplomáját, tanuló éve során több alkalommal ösztöndíjjal, elismerő oklevéllel jutalmazták munkáit.¹⁰ 1922 és 1924 között ismét Jaschik Álmosnál, immár a mester magániskolájában tanult tovább.¹¹ A nyugat-európai szellemiséget képviselő műhelyiskolában kiemelten fontos volt a reklámgrafika, illetve a könyvművészet technikáinak minél kreatívabb elsajátítása,¹² így a magániskolai évek Fiorának is megfelelő technikai tudást és alapot

nyújthattak az érvényesüléshez. Ebben az időszakban a Magyar Művészeti Műhelyben is dolgozott, valószínűleg itt kezdett el porcelánfestéssel is foglalkozni.¹³ Kerámiáit 1927-ben Fränkel György lakberendezési terveivel közösen a Mentor galériában állították ki.¹⁴ Jellegzetes finom, rokokós motívumokkal díszített tárgyainak több darabját az Iparművészeti Múzeum őrzi. A közönség az 1985-ös *Magyar Art Deco* kiállításon,¹⁵ illetve a 2012-es *Art deco és modernizmus* című lakásművészeti tárlaton több darabot is megtekinthetett közülük.¹⁶ Az 1920-as években bontakozott ki könyv- és reklámgrafikai karrierje. A legtöbb könyvművészettel foglalkozó írás őt is megemlíti a kor legnevesebb illusztrátorainak sorában.¹⁷ A korszakban számos ex librist, szignetet, plakátot, meghívót és egyéb reklámgrafikát készített. Franciaországi tartózkodásának kezdetekor is hasonló munkákból teremtette elő megélhetését.

A művész 1928-ban utazott Párizsba a Kereskedelmi és Iparkamara ösztöndíjával,¹⁸ ahol egészen 1940-ig élt és alkotott.¹⁹ Fiora párizsi munkásságának kezdetéről sok mindent megtudhatunk a barátjával és támogatójával, a korabeli magyar grafika szakértőjével és népszerűsítőjével, Rosner Károllyal folytatott levelezéséből, amelyet a Nemzeti Galéria Adattára őriz.²⁰ Az 1929-es, körülbelül fél évig tartó levélváltás elsődleges forrás a művész 1920–30-as évekbeli működésének felvázolásához, hiszen nemcsak párizsi korszakának kezdeteit dokumentálja, hanem mélyebb betekintést enged Fiorának a magyar grafikus közegben betöltött szerepére, kapcsolatrendszerére, illetve arról is sok mindent elárul, milyen volt a művészethez, alkotáshoz való viszonya. Rosner Károly mindig is támogatta a művész karrierjét, számos magyar és külföldi publikációjában foglalkozott munkáival.²¹ Levelezésükből az is kiderül, hogy több megbízást ő közvetített Fiorának. Együttműködésük kölcsönös volt, olykor a művész is közbenjárt

13 — [n. n.]: *Fiora Margit*. é. n. i. m. (6. j.)

14 — Csaplár Ferenc: *A Mentor könyvesbolt és galéria 1922–1930*. Kiáll. kat., Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Budapest, 1996. 27.

15 — Bánszkyné Kiss Éva – Csenkey Éva (szerk.): *Magyar Art Deco*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1985. 43–44.

16 — *Art deco és modernizmus. Lakásművészet Magyarországon 1920–1940*. Kiáll. kat., szerk.: Horányi Éva. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2012. 211.

17 — Kontha Sándor (szerk.): *Magyar művészet 1919–1945*. 1. kötet, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985. 403.

18 — [n. n.]: *Fiora Margit*. é. n. i. m. (6. j.)

19 — Fabó Irma: *Néhány adalék Bölöni György és Bölöni Györgyné életéhez*. Kézirat, 1972, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, Kisnyomtatványtár, raktári jelzet: Any.73.14/a–b.

20 — Rosner Károly levelezése Fiora Margittal. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, Budapest, ltsz. 19981/1978/154–171.

21 — Fiora neve és néhány munkája Rosner Károlynak köszönhetően az alábbi neves külföldi grafikai szaklapokban jelent meg: *Das Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Der Holzschnitt, Gebrauchsgraphik, Commercial Art and Industry, Modern Publicity, Arts et Métiers Graphiques*.

Rosner érdekében: például több levélben is szóba kerül, hogy Fiora segítése, kapcsolatai kellettek ahhoz, hogy az író publikálni tudjon a magyar plakátművészetről az egyik legfontosabb francia szaklapban, az *Arts et Métiers Graphiques*-ban.²² A két barát levelezéséből azt is megtudhatjuk, hogy Fiora milyen színházakat, mulatókat, mozikat, illetve képzőművészeti és iparművészeti kiállításokat látogatott Párizsban, vagy ha valamelyik neves áruház kirakata megihlette. Leveleiben több alkalommal kifejtette a korabeli nemzetközi és magyar művészetről alkotott véleményét is.

Fiora Rosnernek többször megírta, mennyire jól érzi magát Párizsban, és hogy művészeti felfogásához is közelebb érezte az ottani tendenciákat. Sosem tervezett visszatérni Magyarországra, ennek ellenére továbbra sem szakadt ki teljesen a magyarországi művészeti szcénából: művei Rosner közvetítésével több alkalommal megjelentek magyar grafikai szaklapokban,²³ illetve alapító tagja volt az 1930-ban megalakult Könyv- és Reklámművészek Társaságának. Az egyesület a korabeli magyar grafika legfontosabb alakjait tömörítette, bemutatkozó kiállításukon Fiora műveit is kiállították.²⁴ Fiora mellett, hogy Rosner Károlyon keresztül továbbra is küldött munkákat Magyarországra, Párizsban textiltervezéssel kezdett foglalkozni,²⁵ illetve az Agence Havas Hír- és Reklámügynökségnek, és a főképp amerikai képregények importálásával foglalkozó Opera Mundi kiadónak is dolgozott.²⁶

Fiora Margit párizsi időszakából több olyan rajzot ismerünk, amelyeket szintén ott élő, híres magyar barátairól készített. Párizsi magyar kapcsolati hálójáról Rosner Károllyal folytatott levelezése mellett más források is tanúskodnak. A Petőfi Irodalmi Múzeum egyik, Fiora Margit műveinek adományozásával kapcsolatos dokumentumából kiderül, hogy a művész szoros barátságot ápolt Bölöni Györggyel és annak párizsi körével.²⁷ Fiora magáról Bölöni Györgyről, illetve szűkebb körének több tagjáról is készített portrérajzokat. A Petőfi Irodalmi Múzeumban található dokumentum alapján a rajzok vázlatkönyvekből származnak, amelyek nagy része a német megszállás alatt megsemmisült.²⁸ Egyes, 1928-ban készült portrék fennmaradtak Bölöni feleségéről, az Itókának becézett

22 — Charles Rosner: L' Affiche Moderne en Hongrie. *Arts et Métiers Graphiques*, 1932. január 31., 135–139.

23 — Rosner Károly levelezése Fiora Margittal. i. m. (20. j.)

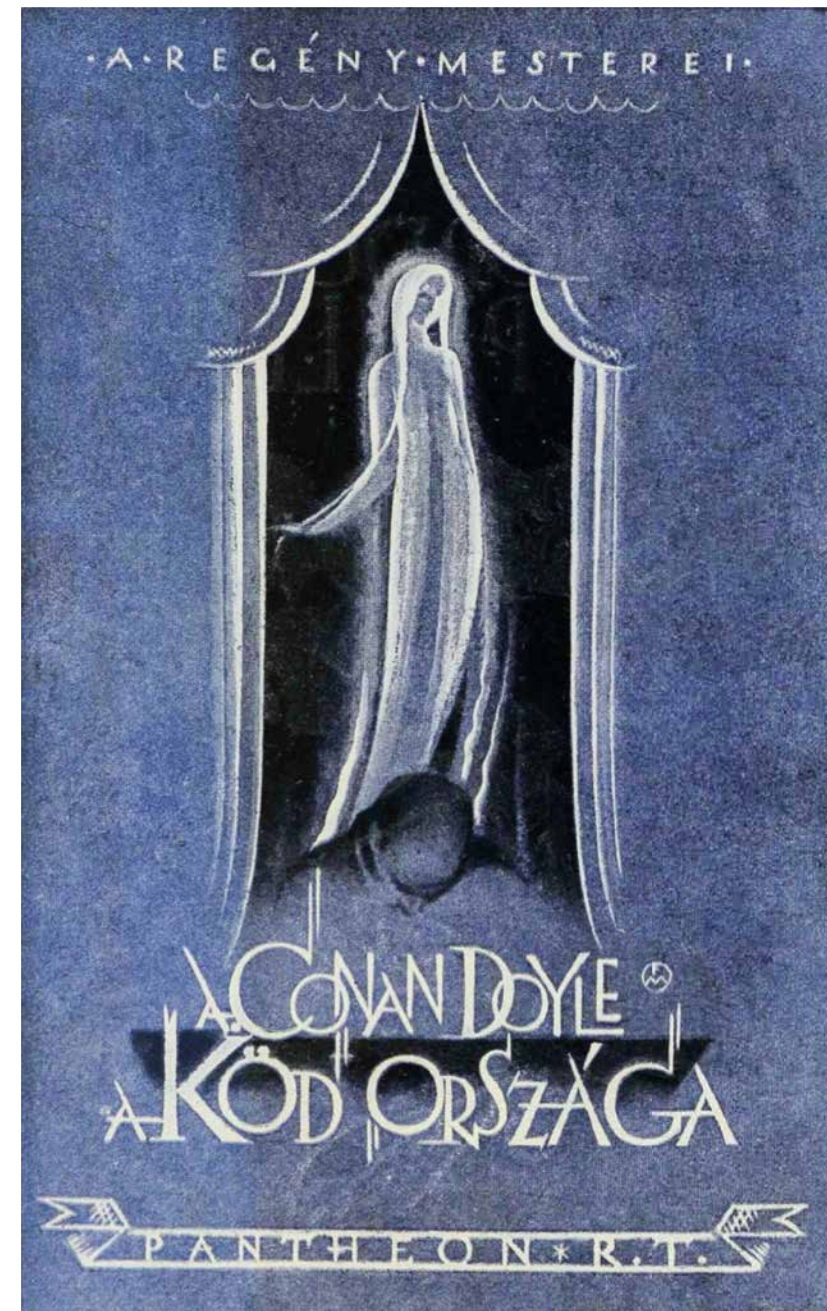
24 — A társaság tagjai: Berény Róbert, Biró Miklós, Bortnyik Sándor, Conrad Gyula, Csabai-Ékes Lajos, Czigler István, Divéky József, Fáy Dezső, Fiora Margit, Gara Arnold, Gádor István, Gáspár Antal, Gedő Lipót, Gróf József, Jaschik Álmos, Jeges Ernő, Kaesz Gyula, Kassák Lajos, Kner Albert, Kner Erzsébet, Kner Imre, Kolozsvári Sándor, Kolozsvári Zsigmond, Kozma Lajos, Kriszl Béla, Moholy-Nagy László, Molnár-C. Pál, Molnár Farkas, Naményi Ernő, Náday Pál, Pécsi József, Reiter László, Rosner Károly, Vargha Oszkár. In: Naményi 1930. i. m. (5. j.), 24.

25 — Rosner Károly levelezése Fiora Margittal. i. m. (20. j.), ltsz. 19981/1978/154.

26 — [n. n.]: *Fiora Margit*. é. n. i. m. (6. j.)

27 — Fabó 1972. i. m. (19. j.)

28 — Uott.



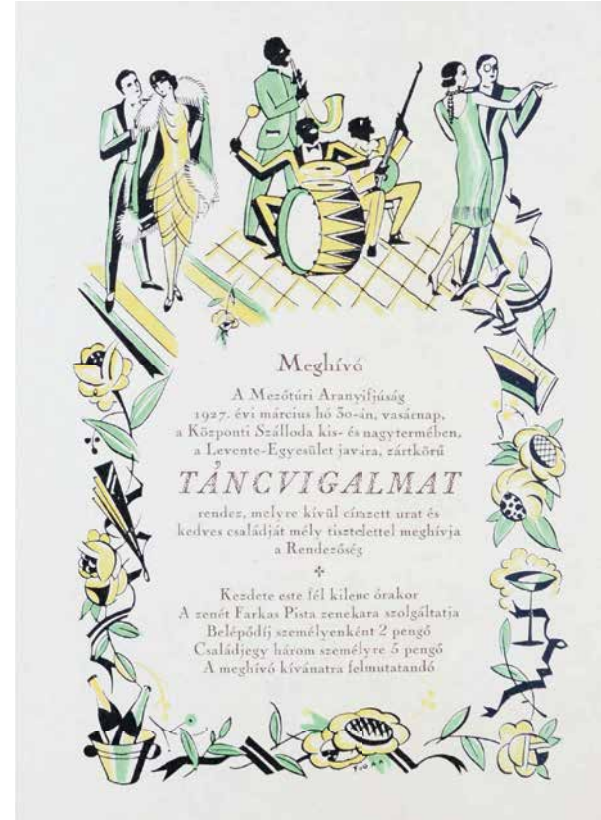
2. Fiora Margit: Könyvborítóterv, 1926

Márkus Ottliáról, Tihanyi Lajosról, illetve Harsányi Tibor zeneszerzőről is. Márkus Ottliáról és Tihanyi Lajosról a Petőfi Irodalmi Múzeum Képzőművészeti gyűjteménye őriz egy-egy vázlatos rajzot,²⁹ a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán pedig Harsányi Tibor portréja³⁰ mellett található még két tusrajz Márkus Ottliáról,³¹ egy vázlatos ceruzarajz³² pedig Tihanyiról.³³

Bölöni fontos alakja volt azoknak a Franciaországban élő magyaroknak, akik a II. világháború idején csatlakoztak az ottani ellenálláshoz,³⁴ így kerülhetett kapcsolatba Fiora is a mozgalommal, amiről több munkája is tanúskodik.³⁵ A Petőfi Irodalmi Múzeumban található egy női alakokat és háborús jeleneteket magába foglaló rajzsorozat, amelyet 1938-ban a művész a Bölöni György és Aranyossi Magda által szerkesztett *Nők a Jövőért* című antifasiszta hetilap számára készített.³⁶ Az újság először 1937-ben jelent meg, a háború és a fasizmus elleni írások mellett a nők helyzetével is foglalkozott, munkatársai között volt Márkus Ottilia is.³⁷ A művész 1944–1945-ben egy antifasiszta mappát is készített,³⁸ melynek előszava állítólag Paul Éluard francia írótól származik.³⁹

Fiora Margit 1940 körül, a háború borzalmainak következtében elhagyta Párizst. Kezdetben több dél-franciaországi településen is járt, majd Aix-en-Provence-ban telepedett le, ahol egészen haláláig élt és alkotott.⁴⁰ Későbbi franciaországi munkásságáról keveset lehet tudni, de a rendelkezésre álló források alapján is nyilvánvaló, hogy művészete

- 29 — Bölöni Györgyné Itóka arcképe, Petőfi Irodalmi Múzeum, Képzőművészeti szakanyag, ltsz. 79.179.1.; Tihanyi Lajos arcképe, Petőfi Irodalmi Múzeum, Képzőművészeti szakanyag, ltsz. 79.129.2.
- 30 — Harsányi Tibor portréja, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.72.159.
- 31 — Itóka, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.72.201.; Bölöni Györgyné, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.72.202.
- 32 — Tihanyi Lajos, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.72.158.
- 33 — Fiora Margit néhány Párizsban készült rajza az Iparművészeti Múzeumban található: <https://gyujtemeny.imm.hu/gyujtemeny/grafikakvazlatok/71781?f=F2SW3oAIlFuG-Rb-NW-C-YmA8F8XpQkAmXo8QWxc4VtoXtN8Brx7V7BIA7xLxrh7V7BoEqS8w75QwrBsEs18Y&n=2> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)
- 34 — Bene Krisztián: Szemelvények a franciaországi Magyar Függetlenségi Mozgalom levelezéséből (1944–1945). *Lymbus Magyarságtudományi Forrásközlemények*, 2018/1. 723–744., 724.
- 35 — Bene Krisztián: A francia ellenállás magyar tagjai. *Lymbus – Magyarságtudományi Forrásközlemények* 2017/1. 499–522., 516.
- 36 — *Nők a Jövőért*. Rajzsorozat Bölöni György és Aranyossi Magda antifasiszta hetilapja számára. Petőfi Irodalmi Múzeum – Képzőművészeti szakanyag, ltsz. 74.22.1.
- 37 — Markovits Györgyi: *Magyar haladó sajtó francia földön*. Budapest, 1968. 255.
- 38 — A mappa jelenleg lappang, egyetlen lapot sikerült megtalálnom egy külföldi online adatbázisban, melyen Fiora Margit szignója olvasható, és feltehetően a mappa egyik ábrázolása: https://www.infocenters.co.il/gfh/notebook_ext.asp?book=116500&lang=eng&site=gfh (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)
- 39 — [n. n.]: *Fiora Margit*. é. n. i. m. (6. j.)
- 40 — Uott.



3. Fiora Margit: Báli meghívó, 1927

gyökeres változásokon ment keresztül: a grafika helyett festésszettel kezdett el foglalkozni, művei egyre dekoratívabbakká, monumentálisabbakká váltak.⁴¹ Élete végéig alkotott, számos francia tárlaton szerepelt műveivel,⁴² egy adattári forrás szerint még egy nagyméretű dekorációt is festett a Saint-Paul-lès-Durance községben lévő, 1959-ben épült, nukleáris energiával foglalkozó Cadarache Kutató Központ egyik falára.⁴³ Magyarországon 1983-ban a Műcsarnokban több kései munkáját is kiállították a *Tisztelet a szülőföldnek* című kiállításon. A tárlaton bemutatták az 1966-os *Torreádorok balettje* című festményét is,⁴⁴ amely ma a Szépművészeti Múzeum 1800 utáni nemzetközi gyűjteményében található.

- 41 — Kenyeres 1994. i. m. (3. j.), 263.
- 42 — Több forrás szerint Párizsban, Marseille-ben, Aix-en-Provence-ban, Arles-ban, Avignonban, Nîmes-ben, Montpellier-ben, Vichyben, Monte Carlóban, Nizzában, Cannes-ban és Toulonban is kiállította műveit, a Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, Budapest adattárában őrzött Fiora Margit mappában található néhány franciaországi katalógus alapján.
- 43 — Danièle Bougon-Vautier: *Peintres et Sculpteurs du Pays d'Aix*. 1969. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, Budapest, ltsz. 23485/1994/6.
- 44 — *Hommage à la terre natale/Tisztelet a szülőföldnek. Külföldön élő magyar származású művészek II. kiállítása*. Kiáll. kat., Műcsarnok, Budapest, 1982. 45.



4. Fiora Margit: Seligmann Géza ex librise, 1930 körül

Fiora Margit könyv- és reklámművészeti munkássága az 1920-as években

Fiora Margit könyv- és reklámgrafikai karrierje már igen korán, tanulóévei alatt kibontakozott. Az Iparművészeti Iskolában töltött évei során munkáit többször ösztöndíjjal jutalmazták. Ex libris tervei már a második tanévben bekerültek az iskola évkönyvébe, illetve egyik munkájával elnyerte a Singer és Wolfner vállalat felirat-rajz pályázatát.⁴⁵ 1917-ben megnyerte a Majovszky Pál nevével fémjelzett levelezőlap pályázatot, a második félévben pedig dicséző okmányt kapott grafikából.⁴⁶ Egy, az iskolában készült meseillusztráció linómetszetét,⁴⁷ illetve diplomamunkájának egyik darabját, az Oscar Wilde *Az ifjú király* című elbeszéléséhez készült színes, fantáziadús illusztráció vázlatait a Petőfi Irodalmi Múzeum gyűjteménye őrzi.⁴⁸

Az 1920-as évekből származó, Fiora Margittal foglalkozó művészeti írások, cikkek elsősorban a művész könyvdíszítéseivel foglalkoznak. Ebben az időszakban nem csak Magyarországon, hanem több nemzetközi könyvművészeti kiállításon is bemutatták alkotásait.⁴⁹ A magyar könyvkiadás gyors fellendülésnek indult az I. világháború után, több régi és újonnan alakult nyomda és könyvkiadó vállalat, mint például a gyomai Kner Nyomda vagy a Pantheon Kiadó kiadványai külalakjára immár nagy hangsúlyt fektetett, ezáltal új munkalehetőséget biztosítva a kor grafikusművészeinek. A könyvek minőségi kivitelezésének, tudatos művészi tagolása igényének leginkább a fametszés felelt meg, ennek köszönhetően a technika virágzásnak indult a korszakban.⁵⁰ A legismertebb magyar grafikusok mellett Fiora Margit is előszeretettel alkalmazta ezt a technikát illusztrációinak és gyakran ex libriseinek kivitelezéséhez.⁵¹ Fiora a Singer és Wolfner Könyvkiadó mellett kezdetben a Légrády testvérek vállalatának is dolgozott, 1924 és 1928 között pedig a Pantheon Irodalmi Intézet foglalkoztatta.⁵² Ezen túl a Kner nyomdától is kapott különböző illusztrátori, illetve reklámgrafikai megbízásokat.⁵³ Két leghíresebb könyvillusztrációját Benedek Elek Goethe átdolgozásához, a *Csili Csali*

Csalavári csalafintaságai című gyerekkönyvhöz,⁵⁴ és Bíró Lajos *A szerelem születése* című regényéhez⁵⁵ készítette.⁵⁶ Utóbbi illusztrációját Fiora egyik legjobban sikerült művének tartotta: „Legőszintébb munkám ez a könyv” – írta egyik levelében Rosner Károlynak.⁵⁷

A *Magyar Grafika* 1927-ben egy teljes számát a könyvművészetnek szentelte, kiemelt alkotóként pedig Fiora Margit munkásságát mutatta be.⁵⁸ A művész olyannyira jelentős szerepet kapott a lapszámban, hogy annak modern, letisztult színekből és formákból összeállított címlapját is ő tervezhette.⁵⁹ Fiora munkái közül a legnagyobb hangsúlyt a *Csili Csali Csalavári csalafintaságai* című gyerekkönyvhöz készített illusztrációk és iniciálék kapták, de számos könyvborítójának reprodukciója is megtalálható a lapban, munkáiról pedig a korabeli könyvművészet egyik szakértője, Nádai Pál írt egy rövidebb összefoglalót. Nádai szerint Fiora grafikai munkássága és különösen fejlett technikai tudása teljes összhangban áll az új reklámkultúrával. Kiemelte bravúros tipográfiai munkáit is, „melyeken a betű nyugodtan és nemesen érlelődik stílussá”.⁶⁰ A könyvcímlapok is elismerő szavakat kaptak az összefoglalóban: „Néha nyersen, robosztus erővel, piros fénykévéből lép ki figurája: plakáthatás. Olykor fekete alapból lassú tömbök, arc síkok, testlélek villannak ki mint optikai élmények: filmhatás.”⁶¹ Nádai különböző más médiumok eszközeit kiemelő megállapításai érvényesek lehetnek Fiora Bernhard Kellermann *A Schellenberg testvérek* című regényéhez készített kontrasztos, expresszív címlapjára **(1. kép)**, illetve Sir Arthur Conan Doyle *A Kód országa* című művéhez rajzolt finomabb, sejtelmesebb könyvborítójára is **(2. kép)**.

Fiora munkái sok esetben vegyítik a különböző modernista irányzatokat, közülük is kiemelkednek azok a finom, elegáns darabok, amelyek az art deco tendenciájának különböző formai sajátosságait mutatják. A gyomai Kner Nyomda megbízásából tervezett Mezőtúri Aranyifjúság Egyesület 1927-es báli meghívóján például az ornamentika és a különböző jelenetek az art deco hangulatát idézik: a szöveget Kozma Lajos rokokós motívumaira emlékeztető, pezsgősüvegekkel, legyezőkkel tarkított ornamentika keretezi, felül pedig egy jazz zenekart, illetve a korabeli divatos ruházatot viselő táncoló párokat láthatunk **(3. kép)**. Fiora számos ex librisének egyik kiemelkedően színvonalas darabja a Seligmann Géza számára készített kalapos, rövidhajú nőalakot ábrázoló fametszet **(4. kép)**. A technika figyelemre méltó ismeretéről árulkodik a síkokkal, vonalakkal

⁴⁵ — Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti iskola évkönyve 1915–1916.

Szerk.: Nádler Róbert, Pátria Nyomda, Budapest, 1916. 17., 44.

⁴⁶ — Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti iskola évkönyve 1916–1917.

Szerk.: Nádler Róbert, Pátria Nyomda, Budapest, 1917. 31–32.

⁴⁷ — Meseillusztráció [Az Iparművészeti Iskolán készült linómetszet nyomata]. Petőfi Irodalmi Múzeum, Képzőművészeti szakanyag, ltsz. F. 74.25.1.

⁴⁸ — Oscar Wilde: *Az ifjú király*. Illusztráció, diplomamunka. Petőfi Irodalmi Múzeum, Képzőművészeti szakanyag, ltsz. 74.13.2–4.

⁴⁹ — Julius Zeitler: Nemzetközi könyvművészet. *Könyvbarátok lapja*, 1927. 1. sz. 88–91.; [n. n.]: A Nemzetközi Goethe-kiállítás magyar résztvevői. *Magyar Grafika*, 1932 (12) 5. sz. 59.

⁵⁰ — Bakos Katalin: Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940. In: *A modern magyar fa-és linóleummetszés 1890–1950*. i.m. (4. j.), 71–104., 71–72.

⁵¹ — Rosner Károly: Új magyar fametszet. *Debreceni Szemle*, 1932. 96., 100.

⁵² — Naményi 1930. i. m. (5. j.), 34.

⁵³ — [n. n.]: Fiora Margit grafikai művészete. *Budapesti Hírlap*, 1927. május 10., 11.

⁵⁴ — Benedek Elek: *Csili Csali Csalavári csalafintaságai*. Goethe Reineke Fuchs című műve alapján. Fiora Margit rajzaival. Pantheon, Budapest, 1925.

⁵⁵ — Bíró Lajos: *A szerelem születése*. Fiora Margit rajzaival. Pantheon, Budapest, [1927 körül].

⁵⁶ — Mindkét könyv illusztrációinak tervei a Petőfi Irodalmi Múzeum képzőművészeti gyűjteményében található.

⁵⁷ — Rosner Károly levelezése Fiora Margittal. i. m. (20. j.), ltsz. 19981/1978/155.

⁵⁸ — *Magyar Grafika*, 1927 (8)

⁵⁹ — <https://dka.oszk.hu/html/kepoldal/index.phtml?id=096218> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

⁶⁰ — *Magyar Grafika*, 1927. 120.

⁶¹ — Uott. 119.

több helyen megtört, kontrasztos kompozíció, melyen „az art deco finom eleganciája franciás könnyedséggel párosul.”⁶² A Magyar Nemzeti Galéria grafikai gyűjteményében található két, 1930 körüli fekete-fehér tussal készített reklámterven szintén érzékelhető a korszak finom, modern eleganciája. A Dr. Salgó kozmetika számára tervezett logóján a könnyed vonalakkal megformált, maszkját kezében tartó, stilizált figura méltó módon képviseli az 1920-as évek reklámplakátjain is sokszor megjelenő modern, divatos nő ideálját **(6. kép)**. Fáy Boris tánciskolájának⁶³ **(5. kép)** stilizált reklámjához pedig Fiora bravúros, modern kompozíciót tervezett: a táncmozdulatokat végző nőalakokra reflektorfényszerűen vetődő középső kör a fekete-fehér kontrasztok dinamikus játékát eredményezi.

Az írásomban bemutatott néhány mű is jól mutatja, hogy Fiora Margit alkalmazott grafikai munkássága életművének egyik legizgalmasabb fejezetét képezi. Természetesen a téma méretét tekintve ennél a rövid áttekintésnél részletesebb kifejtést igényelne: a művész számos munkája, további könyv- és reklámgrafikák, ex librisek, csomagolások, textiltervek várnak még felkutatásra és bemutatásra magyarországi, illetve párizsi éveiből egyaránt.

5. Fiora Margit:
Fáy Boris, 1930 körül



62 — Horváth 2005. i. m. (4. j.), 191.

63 — Fáy Boris Madzsar Alice mozdulatművészeti módszerein alapuló tánciskolája az 1930-as évek első felében működött Budapesten, az iskola indulásáról szóló első újsághirdetés 1930-ból származik (lásd: *Magyar Hírlap*, 1930. szeptember 21., 15.), így Fiora terve is jól datálható.



6. Fiora Margit: *Dr. Salgó kozmetika*, 1930 körül

Zilzer Gyula

Csizmadia Krisztina

Zilzer Gyula párizsi évei (1924–1932)

Zilzer Gyula rendkívül érdekes, sokoldalú, szövevényes kapcsolati hálójával rendelkező, viszont annál kevésbé ismert alakja a 20. századi magyar és nemzetközi művészetnek. Bár nem tartozott a nagy mesterként nyilvántartott művészek körébe, ennek ellenére még életében jelentős sikereket ért el Franciaországban és az Egyesült Államokban. A húszas években a párizsi magyar emigráció egyik alakja volt, és más, akkoriban ott élő, Franciaországba elszármazott külföldi festőkkel, írókkal, fotográfusokkal és filmrendezőkkel is inspiratív szellemi kapcsolatban állt. Zilzer különböző műfajokban tevékenykedett: festő, grafikus, illusztrátor, filmes látvány- és díszlettervezőként is dolgozott, illetve mérnöki találmányok¹ is kötődnek nevéhez. Művészetére több irányzat is hatással volt, lévén, hogy Münchenben és Párizsban is tanult: művein tetten érhetők a fauvizmus, a német expresszionizmus, az új tárgyilagosság, a verizmus, sőt a szimbolizmus jegyei is. Képzőművészeti formanyelvére jellemzőek a groteszk, sötét hangulatú jelenetek, utópisztikus víziók, amelyek olykor szorongató érzéseket keltenek a szemlélőben. Valójában mire szeretett volna figyelmeztetni Zilzer? Mik voltak a korszak égető társadalmi és politikai problémái, amikre fel akarta hívni a figyelmet?



1. André Kertész:
Zilzer Gyula
a budapesti
Klauzál téren,
1921. december 11.

1 — Néhány közülük: rádió-irányítással működő torpedó 1917–1918 körül (Látogatás Zilzer Gyulánál. *Művészet*, 1970. január, 18.); spirális alakú, föld alatti parkolóház óvóhellyel (Shaul Greenstein: *The Artist Who Forewarned the Dangers of the Nazis*. 2018. április 9. <https://blog.nli.org.il/en/zilzer/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

Tanulmányom készülő doktori disszertációm egy fejezete, mely az új tárgyilagosság/mágikus realizmus² témakörével foglalkozik. Céлом Zilzer Gyula párizsi időszakának részletesebb ismertetése, illetve a *Gáz* című album kultúrtörténeti jelentőségének, történeti háttérének vizsgálata.

A kezdetek

Zilzer Gyula 1898. február 3-án született budapesti zsidó családban.³ Születési anyakönyvi kivonata szerint Zilzerék Erzsébetvárosban, a Csányi utca 8. szám alatt laktak.⁴ Anyja Kaiser Berta (1872–1957), apja Zilzer Rezső (1869–1932), a Velodrom bicikliversenypálya igazgatója, automobilok kereskedésével foglalkozott. Ő rendezte 1909. október 17-én⁵ az első repülőnapot Budapesten.⁶ Nagybátyja Zilzer Antal (1860-1921) portré- és tájképfestő, akinek lánya, Zilzer Hajnalka (1893–1947) szobrászművész, Gyula unokatestvére. Másik unokatestvére Frank Frigyes festőművész (1890–1976), akinek édesanyja Zilzer Ilona volt. Zilzer tehát – leginkább oldalán – művészcsaládba született, bár ő maga nem készült festőnek.

Visszaemlékezései alapján az apja által vásárolt szocialista irodalom hatására valamikor 1911 februárja után csatlakozott a progresszív baloldali szabadgondolkodók Galilei Köréhez.⁷ Tanulmányait 1908–1916 között az V. kerületi Bólyai Főreáliskolában, majd a Reáltanoda utcai Főreáliskolában végezte.⁸ Az iskolai értesítő kimutatása szerint Zilzer nem vonult be a nagy háborúban katonának, ugyanis azokat a tanulókat külön megjelölték a névsorba.⁹ Beiratkozott az Iparművészeti Iskola esti

2 — A mágikus realizmus ernyőfogalomnak tekinthető, amely nemzetenként más és más név alatt létezett. Kulcsfontosságú irodalma a Franz Roh művészetkritikus által írt, a *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* című, a lipcei Klinkhardt & Biermann kiadónál 1925-ben megjelent könyv. Ugyanebben az évben nyílt meg a mannheimi Kunsthalléban a *Die Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* című kiállítás, melynek kurátora Gustav Friedrich Hartlaub művészettörtész, az intézmény igazgatója volt. Hartlaub szakított a mágikus realizmus elnevezéssel, és bevezette a *Neue Sachlichkeit*, vagyis új tárgyilagosság fogalmát. Az elnevezést később Franz Roh is átvette – a két fogalom egyébként ugyanarra a műcsoportra vonatkozott.

3 — Az életrajzi adatokhoz a Zilzer Gyula emlékkiállítás katalógusát vettem alapul: *Zilzer Gyula emlékkiállítása*. Kiáll. kat., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1971. (o.n.). A kiállítást Pogány Ö. Gábor és N. Péntes Éva rendezte.

4 — Születési bejegyzése a Budapest VI. kerületi polgári születési anyakönyvbe 731/1898. folyószám alatt. (Legutolsó hozzáférés: 2022. július 26.)

5 — Tóth Bálint: Repülőnapok szerepe Magyarországon – A repülés kezdetétől a második világháborúig. *Közlekedés- és technikátörténeti szemle*. Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum, Budapest, 2018. 111.

6 — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 18.

7 — Uott.

8 — *A budapesti V. kerületi magyar királyi főreáliskola XL-ik értesítője 1911/1912*. 147.

9 — *IV. kerületi (belvárosi) községi főreáliskola hatvanharmadik értesítője 1916/1917*. 48.

tagozatára, ahol Helbing Ferenc és Haranghy Jenő növendéke volt.¹⁰ Érettségi után a Műszaki Egyetemen mérnöki tanulmányokat folytatott. 1919-ben részt vett a Tanácsköztársaság szakmai és társadalmi mozgalmaiban, ezért 1920-ban egyetemi tanulmányait abbahagyva egy barátjával Triesztbe menekült, ahol motorbiciklijavító műhelyt üzemeltettek.¹¹ A kint töltött időszak alatt kezdett el komolyabban foglalkozni festéssel és rajzolással. 1921-ben hazatért és a Képzőművészeti Főiskola hallgatója lett, ahol Csók István és Vaszary János voltak mesterei **(1. kép)**. Fél év után azonban a *numerus clausus* miatt elbocsátották a Főiskoláról. Rövidebb ideig Korb Erzsébet műtermében dolgozott barátjával, Kelemen Emillel. Kelemen kiemeli, hogy Korb újklasszicista művészete hatással volt Zilzer Gyulára,¹² mely egyértelműen megmutatkozik *Női fej* című szénrajzán.¹³ **(2. kép)** 1923-ban Münchenbe ment és két évig Hans Hofmann (1880–1966) német festő modern szabadiskolájában tanult.¹⁴ Hans Hofmann, aki később az absztrakt expresszionizmus stílusában alkotott, 1915-ben nyitotta meg modern művészeti iskoláját, ahol olyan művészek szemléletét építette be az oktatásba, mint Cézanne, Kandinszkij, vagy a kubisták.¹⁵ Zilzer visszaemlékezésében külön kiemeli, hogy jelen volt, amikor Hitler 1923 novemberében végrehajtotta a sörpuccsot.¹⁶

1924-ben kiadta első fontos munkáját, a tizenhét litografált lapból álló *Kaleidoszkóp* című albumot. **(3. kép)** A lapok szimbolikus-allegorikus módon mutatnak be emberi tulajdonságokat, gyarlóságokat „fantasztikus-groteszk” hangnemben. Az albumot több folyóiratban is méltatták többek



2. Zilzer Gyula: *Női fej*, 1920-as évek első fele

10 — *Az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola évkönyve 1916/1917*. 16, 26.

11 — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 19.

12 — Zilzer Gyula. *Művészet*, 1970. március, 10.

13 — Zilzer Gyula: *Női fej*, 1920-as évek első fele. Szén, papír, 384×270 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. F.2004.18.

14 — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 19.

15 — <http://www.hanshofmann.org/1910-1919> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január. 15.)

16 — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 19.

3. Zilzer Gyula:
Rajz a Kaleidoszkóp
album Örök halász
című lapjához,
1923–1924



között, a *Nyugatban* és a *Magyar Grafikában*¹⁷ is. Az előbbiben Hevesy Iván művészettörténész lényeglátóan fogalmazott: „Zilzer művészete tulajdonképpen tipikus illusztráló grafika, amelyben a reális formák csak mint érzés és gondolat asszociációkat közvetítő motívumok szerepelnek. Kifejezési módszerükben közel állnak ahhoz az újnémet törekvéshez, amelyben a szimbolizmus összeolvad valamilyen groteszk hatásra törő expresszionizmussal.”¹⁸

Párizsi évek

A *Kaleidoszkóp* olyan sikeres volt, hogy az összes példánya elkelt, és annyi pénzt hozott a művésznek, hogy Párizsba is kiutazhatott, később édesanyját is segíthette a bevételből.¹⁹ A Párizsban töltött időszak, mely 1924-től 1932-ig tartott, igencsak gyümölcsöző volt Zilzer számára, számos szakmai és személyes jelentőségű kapcsolatot kötött. Párizs abban az időben az avantgárd művészet fellelegvára volt, baloldali szellemiségű festők, írók,

költők, gondolkodók, filmrendezők, fotográfusok leltek itthonra, akiknek a város inspirációs forrásul szolgált. A szürrealizmus csúcsidejét élte, 1924-ben született meg a mozgalom első kiáltványa André Breton (1896–1966) író tollából. Számos kiemelkedő kulcsszereplő élt a városban akkoriban, mind nemzetközi, mind magyar szempontból. Mire Zilzer megérkezett, már kint élt Tihanyi Lajos, Czóbel Béla, Uitz Béla, Vértes Marcell, Csáky József, Bölöni György és Illyés Gyula is.²⁰ Kassák Lajos 1926 nyarán több napra visszalátogatott a francia fővárosba. A magyar emigráció törzshelyei a Montparnasse negyedben található Café du Dôme és a Rotonde voltak. Zilzer rézmetszést Georges LeBlanc metsző-illusztrátortól tanult,²¹ majd a *L'Humanité* és a *Clarté* lapoknál kezdett illusztrátorként dolgozni, olyan, egymással sokszor szembenálló szerkesztők mellett, mint Henri Barbusse (1873–1935) baloldali költő és író, illetve Romain Rolland (1866–1944) pacifista író és gondolkodó.²² Barbusse-szel és Rolland-nal barátságot is kötött, erről levelezéseik is tanúskodnak.²³ Ezek a magyar emigráción kívüli ismeretségek kulcsfontosságúak, ugyanis Zilzer későbbi munkái rajtuk keresztül majd újabb közismert személyekhez jutnak el.

Zilzer párizsi időszakának kezdeti éveiben anyagi nehézségekkel küszködött. Egyik barátja, Jean Vigo (1905–1934) francia filmrendező segített neki, 1928-ban fél évig lakásában nyújtott hajlékot a nélkülöző Zilzernek.²⁴ A művész aztán kisebb munkát is végzett 1929 nyarán Vigo első, *Nizzáról jut eszembe* (*À propos de Nice*) című kisfilmjének forgatásán, ahol segédoperatőrként dolgozott.²⁵ A mű operatőre a *kinopravda* megalkotójának, Dziga Vertovnak a fivére, Boris Kaufman volt. Bár műfajilag dokumentumfilmnek nevezték, a várost és lakóit olykor szürreális elemekkel megtűzdelt művészi montázsban mutatja be. Zilzer ekkor csöppenhetett bele a filmezés világába, amely később markánsan meghatározta életét.

André Kertész (született: Kertész Andor, 1894–1985) fényképész a két világháború közötti Párizs magyar emigrációjának egyik legismertebb alakja volt. Zilzer és Kertész közel egy időben telepedtek le Párizsban, míg az előbbi 1924-ben, utóbbi 1925 szeptemberében. Amikor Kertész megérkezett Párizsba,

20 — Szeredi Merse Pál: A szürrealizmus vonzásában: A magyar avantgárd Párizsa az 1920-as években. In: *Párizs–Budapest 1890–1960. Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*. Virág Judit Galéria, Budapest, 2017. 363.

21 — Georges LeBlanc (1904–1973) nyomdász, illusztrátor. <http://worldcat.org/identities/lccn-no2017077944/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

22 — Jean Relinger: *Henri Barbusse*. <https://maitron.fr/?article97985> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

23 — Az Izraeli Nemzeti Könyvtár és Levéltár Zilzer Gyula Archívuma többet is őriz a Zilzernek Barbusse-szel és Rolland-nal váltott levelei közül. Romain Rolland két levele Zilzer Gyulának, The National Library of Israel, Gyula Zilzer Archive, mutatószám: ARC. 4* 1779 01 41; Henri Barbusse levele Zilzer Gyulának, The National Library of Israel, Gyula Zilzer Archive, mutatószám: ARC. 4* 1779 01 01.

24 — Zilzer Gyula: Remembrances of Jean Vigo. *Hollywood Quarterly*, 1947–1948 (3) nr. 2., 126.

25 — Uott.

17 — Német Antal: Zilzer Gyula tizennégy litográfiai műve. *Magyar Grafika*, 1924 (5) 5–6. sz. 152.

18 — Hevesy Iván: Zilzer Gyula: Kaleidoszkóp. *Nyugat*, 1924 (17) 8–9. sz.

19 — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 19.

Zilzer éppen a latin negyedben lakott, csakúgy, mint Tihanyi Lajos és Csáky József.²⁶ Kertész több felvételt is készített Zilzerről a kint töltött évek során: festés közben és baráti összejöveteleken egyaránt. **(4. kép)** Gondolhatnánk, hogy barátságuk a francia fővárosban kötöttetett, de Kertész korábbi, Magyarországon készült fotói²⁷ arról tanúskodnak, hogy ismeretségük már régebbi keletű. 1919-ben Kertész fivérével, Jenővel (1897–1986) és Zilzerrel közösen készített néhány humoros fotót Dunaharaszti, melyek egyikén a művészt Jenő barátjaként írják le.²⁸ Ha hihetünk ennek az azonosításnak, akkor az ismeretség Jenőn keresztül jött létre és vált aztán évtizedekre szóló barátsággá.

Kertész fényképei egyértelmű bizonyítást tesznek arról, hogy Zilzer tagja volt a neves művészek nemzetközi párizsi körének. Egy 1926-ban készült képen, melyen felülnézetből láthatunk rá egy diskuráló társaságra, az asztal körül négyen ülnek: Michel Seuphor belga (flamand) festő, művészettörténész; Louis Saalborn holland festő, színész, rendező, zenész; Zilzer Gyula, és a helyszínt biztosító művész, Piet Mondrian, az ő műtermében készült

4. André Kertész: Zilzer Gyula párizsi hotel-szobájában, 1926



26 — Kati Marton: *The Great Escape – Nine Jews Who Fled Hitler and Changed the World*. Simon & Schuster, New York, 2006. 75. *Kilenc magyar, aki világgá ment és megváltoztatta a világot*. Corvina, Budapest, 2012.

27 — Kertész fotóinak és negatívjainak egy részét a francia államra hagyományozta. Ezeket a Francia Kulturális Minisztérium digitalizálta és kereshető adatbázisba töltötte fel. *POP: la plateforme ouverte du patrimoine* <https://www.pop.culture.gouv.fr/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

28 — Felirata: Gyula Zilzer, ami de Jenő. Dunaharaszti, 1919. Fotónegatív. Száma: 72L004013. Referenciaszám: AP72L004013

a felvétel.²⁹ A holland művész az első világháború után tért vissza másodszor Párizsba, itt kezdte el festeni absztrakt, alapszínekből álló képeit. Források szerint Zilzer mutatta be Kertészt Mondriannak³⁰ és Michel Seuphornak is.³¹

Hogy ne itt érjen véget a párizsi művészkörök történetének szövevényes fonala, fontos említést tenni az 1926 szeptemberében Párizsba érkező József Attiláról. A költő az 1926/1927-es tanévet a Sorbonne-on töltötte,³² és ő is hamar beilleszkedett az avantgárd művészkörökbe. Bár eddig konkrét forrást nem sikerült találnom, József Attila és Zilzer valószínűleg ismerték egymást, mivel ugyanazokban a körökben mozogtak, mindketten a Kertész- és Seuphor-féle társaságokat látogatták. Michel Seuphor annak a *L'Esprit Nouveau* című avantgárd művészeti folyóiratnak volt a szerkesztője, amelyben 1927 elején József Attilának is megjelent francia nyelven egy verse.³³ 1927. március 12-én az Au Sacre du Printemps Galériában nyílt meg André Kertész első önálló kiállítása, amelyen harminc fotóját állították ki. A megnyitóhoz kapcsolódóan a *L'Esprit Nouveau* felolvasóestet rendezett, amelyen többek között Kassák és József Attila verseit is előadták.³⁴

Végül még egy személy, aki bizonyára fontos szerepet játszott Zilzer életében: Korda Vince festő, később díszlettervező, aki 1925-ben érkezett Párizsba.³⁵ József Attila nővérének, Jolánnak írt levelében említést tesz róla, hogy Korda épp a portréját³⁶ festi: „Korda Vince fest most különben, a kép gyönyörűnek ígérkezik, de nem én (érzésem szerint), hanem egy megdöbbentően szuggesztív félhülye van a vásznon eddig. S az a rémes, hogy nagyon hasonlít hozzám.”³⁷ Korda Vince a két világhírű filmrendező, Korda Sándor és Korda Zoltán öccse volt. Zilzer és Korda ismerhették egymást, és ez a kapcsolat segítette hozzá Zilzert a negyvenes években néhány hollywoodi munkájához, ugyanis több Korda-produkciós filmben dolgozott látványtervezőként.³⁸

29 — André Kertész: *Mondrian műtermében*, 1926. Zselatinos ezüst. New Orleans Museum of Art, szerzeményezési szám: 73.173. <https://noma.org/collection/in-mondrians-studio/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.) A fényképen látható személyek azonosításában segítségemre volt: <http://www.artnet.com/artists/andr%C3%A9-kert%C3%A9sz/dans-latelier-de-piet-mondrian-michel-seuphor-2p6BHoXboVGtLzR38W4QQ2> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

30 — Marton 2006. i. m. (26. j.), 77.

31 — Lengyel András: József Attila, André Kertész és a párizsi „soirée”. *Tekintet – Kulturális szemle*, 2008 (21) 2. sz., 139.

32 — Tverdota György: Eszmék és poétikák keresztútján – József Attila Párizsban. *Literatura*, 2005 (31) 2. sz., 176.

33 — Uott. 177.

34 — Lengyel 2008. i. m. (31. j.), 137.

35 — https://www.kieselbach.hu/muvesz/korda-vince_693 (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

36 — Korda Vince: *József Attila portréja*, 1927. Olaj, karton, 81×60 cm. Petőfi Irodalmi Múzeum, Képzőművészeti szakanyag, ltsz. 65.43.1.

37 — József Attila levele József Jolánnak [Párizs, 1927. március 12.]. In: Fehér Erzsébet (szerk.): *József Attila válogatott levelezése* (Új Magyar Múzeum. Irodalmi dokumentumok gyűjteménye 11.) Budapest, 1976. 142–143.

38 — Például: *Sahara*, 1943; *Macomber-ügy*, 1947. Mindkettőt rendezte: Korda Zoltán.

A párizsi időszak alatt készült művek közül kiemelkedik *A Jockey Bárban* című rézkarc, illetve az Edgar Allen Poe *A fekete macska* (*Le Chat Noir*) című novellájának francia díszkiadásához készült illusztrációja.

Zilzer legismertebb és legtöbbet reprodukált műve *A Jockey Bárban* című rézkarc,³⁹ mely a Montparnasse negyed egyik szórakozóhelyét ábrázolja. **(5. kép)** A bárt 1923-ban egy amerikai festő és egy korábbi lovaszsoké nyitották – innen ered a hely neve is. A bárnak otthont adó épület homlokzatát vadnyugati stílusban lovas indiánok, sombrero-sponcsos mexikóiak és egy szarvasmarhakoponya képeivel díszítették.⁴⁰ A hely a korszakot meghatározó jazz-zenének is teret adott, ezt láthatjuk Zilzer grafikáján is. A kompozíció két térsíkra osztható, a hátsó síkban egy jazz zenekar játszik két táncoló párnak. Alakjaik expresszíven elnyújtottak. Az előtérben a jelenet főszereplőit, két mulatozó nőt és egy férfit láthatunk. A rendkívül groteszk figurák karikaturisztikusak, valódi dekadenciával, hetykén cigarettázva beszélgetnek. Koruk tipikus alakjai, akik önfelédtszórakozással töltötték az *années folles* időszakát a párizsi éjszakában. A rézkarc alsó felén levő ceruzás feliratból kiderül, hogy a bal oldali sötét hajú, bubifrizurás nőalak Kiki de Montparnasse, a Párizsszerte ismert modell, az éjszakai élet állandó alakja, a jobb oldali férfialak pedig Jules Pascin bolgár festő és grafikus, akit Herman Lipót (1884–1972) festő és grafikus is a barátai között tudhatott, és aki az ő meghívására 1912. január vége és március vége között két hónapot Budapesten töltött.⁴¹ Mindketten a negyed híres személyiségei voltak, és érdekesség, hogy bár nem alkottak egy párt, Kiki állandó jelzője a „Montparnasse királynője”, Pasciné a „Montparnasse hercege” volt. Nem csoda, hogy Zilzer fontosnak tartotta éppen őket megörökíteni. A középső, teltebb alkatú hölgy kilétét egyelőre nem sikerült kideríteni. Egy, a bár előtt készült csoportfotó tanúsága szerint Man Ray, Jean Cocteau és Tristan Tzara is rendszeres látogatója volt a bárnak.⁴²

A groteszkség és karikaturisztikus jelleg rokonítható a német új tárgyilagossággal, mellyel Zilzer minden bizonnyal az 1923–24-ben Münchenben töltött évei alatt találkozhatott. Az új tárgyilagosság az első világháború végétől létező művészeti tendencia volt, amely a Weimari Köztársaságban (1919–1933) bontakozott ki, és a háború borzalmait és annak társadalmi hatásait, a köztársaság polgárait, a mindennapi élet képeit ábrázolja, leginkább groteszk módon. A mágikus realizmus műveinek jellemzője a fotószerű finomság, a pontos részletek és a valóság misztikus, nem anyagi aspektusainak ábrázolása. Az irányzat

39 — Zilzer Gyula: *A Jockey Bárban*, 1927. Rézkarc, papír, 495×325 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.518.

40 — *Le Jockey*. <https://blogmontparnos.paris/le-jockey-ou-le-western-a-montparnasse/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

41 — Herman Lipót: *A művészasztal*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1958. 89–92.

42 — Rollo Myers: *A Music Critic in Paris in the Nineteen-Twenties – Some Personal Recollections*. *The Musical Quarterly*, October 1977. Nr. 4., 525.; *A Jockey Bár előtt készült fotó 1923 novemberéből*: <https://bit.ly/3QGob5r> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)



5. Zilzer Gyula: *A Jockey Bárban*, 1927

6. Zilzer Gyula: Lap
Edgar Allen Poe
Le Chat noir című
novellájához készült
alumból, 1927



legfőbb képviselői George Grosz (vagy Georg Groß, 1893–1959) és Otto Dix (1891–1969) voltak. A rézkarc elkészülése előtt egy évvel, 1926-ban Zilzer George Grosszal és másokkal közösen állított ki az Orosz Művészettudományok Akadémiája által szervezett *Nyugati forradalmi művészet* című kiállításon Moszkvában.⁴³ Grosz és Dix hatása egyértelműen megmutatkozik Zilzer grafikáin.

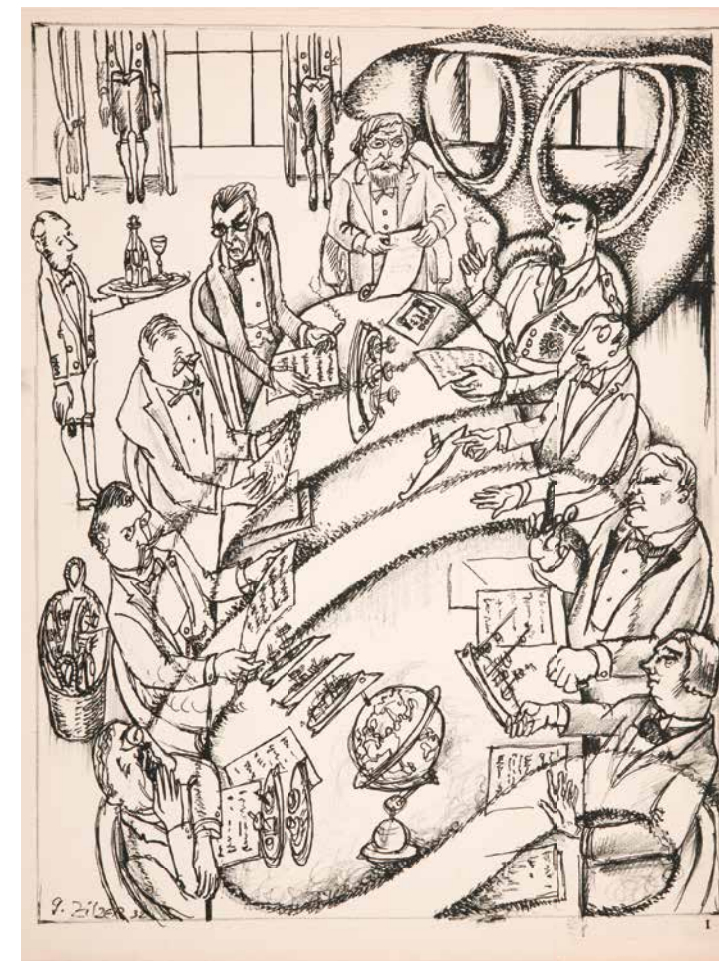
43 — Marija Podzorova: Being a Revolutionary Artist after 1917. In: Jaromír Mrňka (szerk.): *Beyond the Revolution in Russia: Narratives – Concepts – Spaces: 100 Years Since the Event*. Karolinum Press, Prague, 2021. 270.

1927 elején a párizsi Picart kiadónál jelent meg Edgar Allen Poe *A fekete macska* (*Le Chat noir*) című novellája díszalbum formában, Zilzer Gyula litográfiáival.⁴⁴ (6. kép) Az album 215 példányban jelent meg; a Picart tervezte Poe összes művének díszkiadásban való megjelentetését.⁴⁵

A lapok szignói szerint a kőrajzok 1926-ban készültek.

Zilzer „groteszk-fantasztikus” stílusával tökéletesen adaptálta ennek a horrorisztikus, lidércnyomásos történetnek a jeleneteit. A novella, amely az alkoholista, depressziós, kedélybeteg férfi főszereplő elméjének megállíthatatlan széthullásáról és a melléje szegődött macska (macskák) tényleges és szimbolikus viszonyáról szól, sötét hangulatú, akárcsak Zilzer grafikái. A fekete macska démoni figurája, az örület és a bűntudat elhatalmasodása a főszereplő férfin gyötrő expresszivitással jelenik meg a lapokon. A magyar művész ideális választás volt Poe rémtörténetének illusztrálására.

Zilzer a párizsi időszak alatt több kiállításon is szerepelt, mint például a Salonokon, a Galerie Devambezben és a Galerie Zodiac-ban,

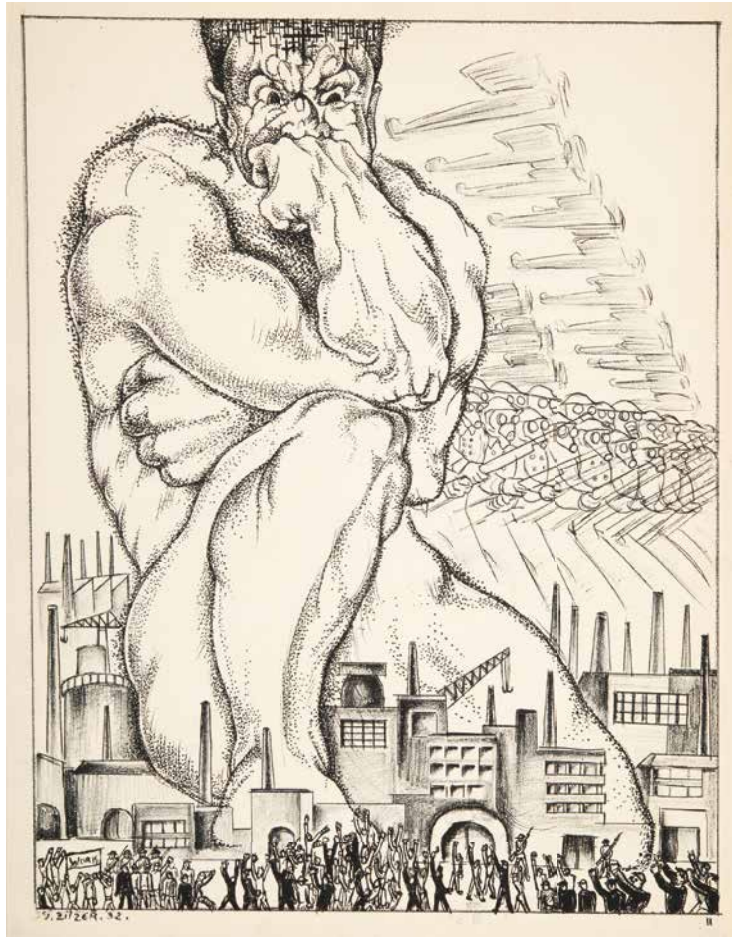


7. Zilzer Gyula:
A Gáz album
I. lapja, 1932

44 — *Le Chat noir*/Poe, Edgar Allan; traduction de Baudelaire, Charles; ill. Zilzer Gyula. – Paris: Picart Éd., 1927 (:Gaston Coquette Imp.). – [19] lev., [14] t: metszetek; 33 cm; Szépművészeti Múzeum Grafikai Gyűjtemény, ltsz. Gf 424.

45 — Magyar művészek sikere Párizsban. *Népszava*, 1927. február 16. 7.

8. Zilzer Gyula:
A Gáz album II.
lapja, 1932



illetve elnyerte a francia állam 10.000 frankos ösztöndíját.⁴⁶ Külföldön, Londonban és Amszterdamban is részt vett csoportos kiállításokon, 1928-ban pedig az Ernst Múzeumban szerepelt.

A Gáz album (1932)

Zilzer Gyula párizsi korszakának lezárása egyik legsikeresebb műve, a *Gáz* című litográfiai album.⁴⁷ Az album témájának megértéséhez fontos megvizsgálni azt a történelmi periódust – vagyis a két világháború közötti időszakot –, amikor keletkezett, illetve hogy milyen művészeti előképekből merített Zilzer, és hogy egyedülálló-e ez az elborzasztó és nyers ábrázolásmód, ami az album lapjait jellemzi?

Az 1932 első felében a párizsi Edition Du Phare, Grande Libraire Universelle kiadásában megjelent[jegyzet] album egy, Párizst érő elképzelt

⁴⁶ — Vajda János: Aki tehervonaton indult el a világhírnév felé – Hajnali beszélgetés egy világhírről lendült magyar piktorral. *Literatura*, 1932. szeptember. 643.

⁴⁷ — Zilzer Gyula: *GÁZ*, 1932. Litográfia, papír, változó méret. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.569/1–22

9. Zilzer Gyula:
A Gáz album VII. lapja,
1932



gáztámadást és annak katasztrofális következményeit mutatja be huszonnégy litográfált lapon.⁴⁸

A *Gáz* műfaját tekintve háborús album, de valójában mégsem teljesen az. A műfaj az első világháború idejéből származik: a sokszorosított grafikai lapok illusztrált könyvként mesélték el a hadszínterek jeleneteit, melyeket a frontokon harcoló művészek láttak és tapasztaltak.⁴⁹ Az albumok terjeszthetőségük révén széles körhöz eljutottak, és tájékoztatták a háterszágban maradtakat az eseményekről. Bár ezek az albumok ábrázoltak halottakat és sebesülteket, stílusuk inkább csendéletszerű és dokumentarista jellegű, mivel a sajtóhadiszálláson dolgozó művészekről az volt az elvárás, hogy ne a háború borzalmait,

⁴⁸ — Az album, amelynek leírásában 24 lapot említene, borítóból és huszonhárom számmal ellátott lapból áll (I–XXIII.). Az MNG Grafikai Osztályán őrzött példányból hiányzik az utolsó, XXIII. lap. A lapok szignóján 1932 szerepel, a legkorábbi újságcikk, ami a *Gáz* megjelenéséről tudósít: Gál László: Magyar sikerek Párizsban. *Pesti Hírlap*, 1932. május 31. 6. Így az album 1932. január 1. és május közepe közé datálható.

⁴⁹ — Róka Enikő: Művészek a háborúban. In: *Művészek és művészet az első világháborúban*. Kiáll. kat., szerk.: Róka Enikő, Szücs György. Balatonfüred, Vaszary Galéria. Balatonfüred Kulturális Nonprofit Kft., 2014. 65.

10. Zilzer Gyula: A Gáz
album XXII. lapja,
1932



hanem annak dicsőségét jelenítsék meg, tehát a cél a glorifikálás volt.⁵⁰ Ilyen sorozatok például Barta Ernő *Elnémult csataterék* című albuma⁵¹ vagy Biró Mihály harctéri rajzai.⁵² Fontos különbség az első világháborús albumok és a *Gáz* között, hogy míg az előbbiek készítői aktív résztvevőként harcoltak és saját élményeiket örökítették meg ezeken a lapokon, addig

50 — Zádor Istvánt idézi Róka Enikő 2014. i. m. (51. j.), 62–63.

51 — Barta Ernő: *Elnémult csataterék*. 10 lapos litográfia album, 1915–1916. Litográfia, papír, változó méret. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.73.282/1–10.

52 — Biró Mihály: *Biró Mihály harctéri rajzai*. 20 lapos litográfiai album, 1915–1916. Litográfia, papír, változó méret. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.73.271/1–20.

Zilzer nem vett részt a nagy háborúban, mégis felhasználta ezt a műfajt egy vízió-szerű, jövőbeli világégés felvázolására.

Az első világháborúban jelent meg az az új típusú hadviselés, mely Zilzer albumának is témája: a vegyi fegyverek bevetése. Ennek egyik legelrettetőbb emléke 1915 tavaszán a belgiumi Ypres városánál történt gáztámadás, mely során a német csapatok klórgázt vetettek be a franciák ellen. A gáztámadások beleivódtak az európai emlékezetbe és a húszas-harmincas években állandó fenyegetettséggel párosulva az az elképzelés gyökerezett meg, hogy a következő bizonyosan egy mindent elsöprő gázháború lesz, amelyet az emberi civilizáció aligha élhet túl.⁵³ Ettől az érzülettől túlhevülve készíthette el Zilzer a lapokat, figyelmeztetni akarva erre a komoly társadalmi fenyegetésre. Míg maga a fegyver láthatatlan anyag, amit nehéz képileg ábrázolni, inkább csak füstfelhő formájában lehetséges, addig a gázháború jellegzetes védekezési eszköze a gázmaszk, ami egyértelművé teszi a néző számára, hogy miről van szó.

Zilzer előképeiként ismét csak Otto Dixet és George Groszt említhetjük. Otto Dix tűzérként a nehéz gépfegyveres osztagban harcolt az első világháborúban. Traumatikus élményeit a húszas évek elejétől kezdte el feldolgozni műveiben, ezekből az egyik, az 1924-ben megjelent *A háború* (*Der Krieg*) című ötven lapos sokszorosított grafikai sorozata (rézkarc, hidegtű, aquatinta), bár brutalitásában felülmúlja Zilzer lapjait, stílusában azonban lehet annak előképe. Dix sorozata is a fentebb említett háborús albumok műfajába tartozik, mégis, mivel a katasztrófa kitörésének 10. évfordulójára jelent meg, ezért visszaemlékezésnek és egyben traumafeldolgozásnak is tekinthető.⁵⁴ Az album egyik legkiemelkedőbb lapja a *Rohamosztagosok előrenyomulása gáztámadásban*, amelyen három gázálarcos katona fenyegetően közeledik a néző felé. Érdekesség, hogy Dix galériása, Karl Nierendorf könyv formájában is kiadta a sorozatot, amelyhez Henri Barbusse írt előszót.⁵⁵

A másik előkép George Grosz *Háttér* (*Hintergrund*) című tizenhét lapos albuma,⁵⁶ amely a *Svejk*, a derék katona berlini előadásához készült 1928-ban.⁵⁷ Érdekessége, hogy ez a sorozat a háború lezárásának 10. évfordulójára jelent meg. A háború politikai hátterét bemutató, gunyoros, szarkasztikus-karikaturisztikus rajzok hasonló hangvételűek, mint Zilzer albumában a gázháborút megelőző politikai szervezkedéssel foglalkozó lapok. Témáját tekintve kiemelkedő a *Hintergrund* 10. lapja, amelyen egy

53 — Gabriel Moshenska: Gas Masks – Material Culture, Memory, and the Senses. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, September 2010. Nr. 3. 609–610.

54 — Paul Fox: Confronting Postwar Shame in Weimar Germany – Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix. *Oxford Art Journal*, 2006, Nr. 2. 261.

55 — Cordula Gries: *Otto Dix – Der Krieg, 1923/24 – 50 Radierungen*. disserta Verlag, Hamburg, 2014. 75.

56 — Nagyon köszönöm Szücs Györgynek, hogy felhívta figyelmemet erre a Grosz-albumra.

57 — George Grosz: *Hintergrund*. 17 Zeichnungen zur Aufführung des „Svejk“ in der Piscator-Bühne. Berlin, Malik, 1928. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, raktári jelzet: 46.805

gázálarcos keresztre feszített Krisztus látható „Maul halten und weiter dienen” felirattal, ami annyit tesz: „Pofát befogni és tovább szolgálni.”⁵⁸ Ez a lap kifejezetten botránykeltő volt, Groszt istenkáromlással vádolták meg miatta.⁵⁹ A 14. lapon egy hátán palackot viselő csontváz gázt fúj ki a csatatéren. E művek mind az első világháború gáztámadásait idézik meg.

A két világháború közötti időszakban a közbeszédben valóban jelen volt a gázháború lehetősége, és az állandó fenyegetettség érzése egy esetleges, levegőből érkező támadás miatt. Az 1929-es londoni leszerelési konferencián a nagyvárosok légitámadások elleni védtelenségére hívták fel a figyelmet, illetve arra, hogy a vegyészek napról napra újabb mérges gázokat fedeznek fel, amelyek ellen nehéz védelmi intézkedéseket kidolgozni. A légitámadás során ledobott gázbombák könnyen és gyorsan kiirtanak egy Londonméretű nagyváros lakosságát is.⁶⁰ Égető fontosságúvá vált a gázmaszkok háztartásokba kerülése. Magyar folyóiratokban is értekeztek a készülő gázháborúról.⁶¹ A téma megjelent Kassák Lajos *Munka* című folyóiratának 1935-ös címlapjain is:⁶² többször visszatér a gázálarcos figura alakja, akár egymás mellett felsorakozva is.

Az album a címlapot leszámítva 23 lapot tartalmaz, a benne szereplő grafikák különböző csoportokra oszthatók. Az első öt lap a politikusok egy lehetséges gáztámadásra való felkészülését **(7–8. kép)**, a a következő négy magát a támadást **(9. kép)**, a többi a káoszt és a következményeket mutatja be **(10. kép)**, az utolsó lap pedig epilógusként értelmezhető. A grafikák művészi minősége nem egységes, de a rajtuk megjelenő szimbolikus képi világ egyedülálló: például a második lapon a háború előérzete hatalmas, izmos monstrumként telepszik rá a tüntető tömegekre, a hetedik lapon dinamikus kompozíció a Párizs felett suhanó hadirepülőkkal, amelyek a gázháború megszemélyesítőjének ütemes dobverésére haladnak. A XXII. lapon a gigantikus tankon a gázálarcos hadúr, mögötte a politikus figurája ül. Előttük menekülő katonák, akiknek egy részét éppen maga alá gyűri a tank. A háttérben akasztófán lógó testek sora, felettük száguldó légiflotta: a háború borzalmas vízióját láthatjuk. Az utolsó lapon a túlélő tömegek egyként deklarálják, hogy elég a háborúból: a jobbra elől álló figura eltapossa, a bal oldali pedig elássa, a romokon pedig új társadalmat készülnek építeni.

⁵⁸ — Szücs György: A „nagy háború” és az „új művészet”: A világháború és következményei In: Tomka Béla (szerk.): *Az első világháború következményei Magyarországon*. Országgyűlés Hivatala, Budapest, 2015. 203.

⁵⁹ — Brossúra George Grosz *Hintergrund* című albumához. <https://www.foldvaribooks.com/pages/books/2032/promotional-leaflet-for-george-grosz-s-hintergrund> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

⁶⁰ — A nagyvárosok védtelenek a gáztámadással szemben. *Városi Szemle* (Hazai és külföldi szemle), 1929 (15) 6. sz. 1354–1355.

⁶¹ — A *Korunk* 1930. áprilisi (4) számának több cikke: Méray Pál: A készülő gázháború; Bálint László: Adalékok a gázháború lélektanához.

⁶² — *Munka*, 1935 (7) 42. sz. *Munka*, 1935 (7) 45. sz. Újfent szeretném megköszönni Szücs Györgynek, hogy felhívta erre a figyelmemet.

Az album előszavát Romain Rolland írta, megrögzött pacifistaként egészen pesszimista hozzáállással: „A vegyi háború nagyobb pusztítást fog véghez vinni, mint a XIV. század nagy fekete pestisjárványa: az emberiség jelentős részét meg fogja semmisíteni, véget fog vetni az európai (és amerikai) civilizáció bizonyos formáinak, nevezetesen a városi civilizációnak, hiszen lerombolja majd a nagy városokat, és a védelem szükségszerűsége arra bírja majd a népek alkotta haderőket, hogy szóródjanak szét vidéken. [...] Semmilyen módja sincs annak, hogy elkerüljük a háborút, mivel az emberi örültséget gyógyíthatatlannak látom.”⁶³

Akár a *Gáz* album is inspirálhatta Szenteleky Kornél 1933-as *Holnap, holnapután...* című novellájának történetét, amely a gáztámadás sújtotta Párizsban játszódik.⁶⁴ A főszereplő Róbert mindenáron vissza akar jutni a városba feleségéért és lányáért, bízva abban, hogy túléltek a mérges foszgén betörését. Párizsba tartó útja során mindenhol a halálos gáz pusztításával találkozik, és küldetése reménytelenségbe fulladva a halálával végződik. Ez sokkal borúlátóbb történet, mint amit Zilzer mesél el albuma lapjain, Szenteleky novellájában nincs feloldozás, csak halál.

Zilzer 1932-ben az Egyesült Államokba emigrált. Kezdetben a „kisemberek Amerikáját” kereste⁶⁵ és hétköznapi jeleneteket örökített meg rézkarcban,⁶⁶ **(11. kép)** majd idővel hollywoodi produkciónak látványtervezésével kezdett el foglalkozni. 1933-ban, valószínűsíthetően Barbusse és Rolland révén felvette a kapcsolatot a világhírű fizikussal, Albert Einsteinnel. Barbusse, Rolland és Einstein közösen küzdöttek a fasizmus ellen, és 1927 februárjában együtt elnökköltek Párizsban az első nagy fasizmus elleni találkozón.⁶⁷ Einstein 1933 elején az Egyesült Államokban tartózkodott, ahonnan márciusban tért vissza Európába. Az *Amerikai Magyar Népszavában* megjelent újságcikk szerint Zilzer maga nyújtotta át az album egy példányát Einsteinnek, amikor a Belgenland hajóra felszállt.⁶⁸ A tudóst annyira megragadta az album háborúellenes

⁶³ — Zilzer Gyula: *GÁZ*, 1932. Előszó. A szövegrészlet Bauernhuber Enikő fordítása, amit bizonyos pontokon megváltoztattam. Vö: Veres Miklós: Egy új világháborútól a tökéletes társadalomig – Az első világháború hatása a hazai utópisztikus és sci-fi irodalomra. In: *Kosztolányi nemzedéke és a háború (1914–1918)*. Tanulmányok. Szerk.: Bucsecs Katalin. MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoport, Budapest, 2015, 381.

⁶⁴ — Veres 2015. i. m. (66. j.), 382.; A novella megjelent: Szenteleky Kornél: *Holnap, holnapután...* In: *Kalangya*, 1933 (2) 10. sz. 577–660.

⁶⁵ — *Művészet*, 1970. i. m. (1. j.), 19.

⁶⁶ — Zilzer Gyula: *Vermonti farmer*, 1930-as évek. Rézkarc, papír, 227×300 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. G.63.78. Zilzer Gyula: *Árusok a 14. utcában*. 1937. Rézkarc, papír, 335×252 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. G.63.79.

⁶⁷ — A nemzetközi antifasizista szerveződésről lásd: David James Fisher: *Romain Rolland and the Politics of Intellectual Engagement*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford, 1988. 152.

⁶⁸ — Mandel Ernő: Látom és hallom... *Amerikai Magyar Népszava*, 1933 (34) május 7. 5.

mondanivalója, hogy azt egy, még a hajóról feladott, német nyelvű levelezőlapon⁶⁹ köszönte meg Zilzernek:

„Mélyen tisztelt Zilzer úr!

Az S.S. Belgenland fedélzetéről
1933. március 26.

Albuma nagy örömet szerzett nekem, emberi és művészi szempontból egyaránt. Teljes szívemből köszönöm ezt az ajándékot, amelyet mindig nagyra fogok értékelni.

Kapja meg ez a kiadvány azt a figyelmet, amelyet annyira megérdemel, és legyen jelentős az emberiség lelkiismeretének felébresztésében.

Szívélyes üdvözlettel,

Albert Einstein⁷⁰

Ez az elismerés akkoriban hatalmas dolognak számított, és újabb lökést adott a *Gáz* album sikerének, mivel Amerikában is megélt egy újrakiadást, amelynek a brossúrájában⁷¹ Einstein levelét is közölték eredeti nyelven és angol fordításban. Az album amerikai újrakiadásért a szintén Barbusse köréhez tartozó Upton Sinclair író is igyekezett közbenjárni.⁷²

Látható, hogy Zilzer albuma a háborúellenes küzdelemben jelentős művészeti produktummá vált, amely az antifasiszta körök prominens személyeihez is eljutott. Összetett kultúrtörténeti háttéréből kitűnik, hogy merít az első világháborús művészeti propaganda, a háborús album műfajából, témájával reflektál a korban olyannyira rettegett gázháborúra, és sötét jövőképet vetít előre egy eljövendő katasztrófáról, amely a *Gáz* megjelenése után hét évvel ki is tört. Ugyan a második világháború végül nem a sokak által vizionált gázháború lett, viszont más formában, a holokauszt tragédiájában jelentős szerepet játszott a gáz használata. Bár elhunyt rokonokról egyelőre nincsen tudomásunk, zsidó származású művész lévén Zilzernek ez minden bizonnyal személyes tragédiát is jelentett.

Zilzer Gyula életművének feldolgozásával még adós a magyar művészettörténet, pedig bizonyos, hogy művészetének elhelyezése magyar és nemzetközi kontextusban is hasonlóan izgalmas felfedezésekkel kecsegtet.

69 — Albert Einstein levele Zilzer Gyulának, 1933. március 26. The National Library of Israel, Gyula Zilzer Archive, mutatószám: ARC. 4* 1779 01 04.

70 — A szerző fordítása.

71 — *Gas Attack*. 24 litographs by Gyula Zilzer. Foreword by Romain Rolland, text by Johannes Steel. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, a G.71.569/1–22 leltári számú albumhoz tartozó brossúra.

72 — Upton Sinclair levele Zilzer Gyulának. Kalifornia, Pasadena, 1932. június 23. The National Library of Israel, Gyula Zilzer Archive, mutatószám: ARC. 4* 1779 01 13.



10. Zilzer Gyula: *Árusok a 14-ik utcában*, 1937

Katona Anikó

OMZSA és OMIKE

Art deco és modernista grafika

a zsidó önsegítő szervezetek

munkájában a vészkorszak előestéjén

„íme a zordon időszak elmúlt,
az esős évszak megváltozott s elvonult,
virágok mutatkoznak a földön
elérkezett a dal ideje
s gerle bűgása hangzik a mezőkön”

(Énekek Éneke 2, 11) ¹

„A holokauszttudatában visszanezve megrázó élmény kézbe venni az ez időben született, a zsidó kulturális tradíciót és életsorsot felvállaló grafikai műveket.” – írta Bakos Katalin 2005-ben a Miskolci Galéria sorozatában kiadott modern magyar fa- és linóleummetszést feldolgozó kötetben.² A tanulmány lenyűgöző részletességgel mutatja be a modern magyar fametszés és könyvművészet kéz a kézben való felfutását a két háború közötti időszakban. Ezt a témát felületesen, de érintette a 2022-ben a Magyar Nemzeti Galériában Katalinnal közösen megálmodott *Art Deco Budapest. Plakátok, tárgyak, terek. 1925–1938* című kiállításunk.³ Az alapvetően plakátokkal, tehát a reklámok csillogó világával foglalkozó tárlat a műfaj jellegéből adódóan idilli képet festett egy olyan korról, amely egyébként magyar állampolgárok tömegének (és így több itt szereplő művésznek is) a megsemmisítésébe torkollott. Csak a sorok között tudunk utalni arra, hogy az általunk tárgyalt grafikai művészetek, mint a tervező-grafika és a könyvnyomtatás is, milyen sokat köszönhetett az ekkoriban éppen kizorításra ítélt zsidó kultúrának.

Magyarországon a zsidónak minősített állampolgárok jogfosztása példátlanul korán, már az 1920-as *numerus clausus*szal elindult, majd 1938 májusában az első zsidótörvénnyel fokozódott. Az újabb és újabb rendelkezések (1939 májusában a második, 1941 augusztusában a harmadik zsidótörvény, 1942–1944 között újabb rendelkezések sora) több szempontból tették súlyosabbá a helyzetet: változott, kit és mi alapján minősítenek zsidónak, és radikálisan csökkentették az így megjelölt csoporthoz tartozók jogait, mozgásterét, életlehetőségeit. A rendelkezések kezdetben a „keresztény térfoglalás” eszméjének jegyében igyekeztek kizorítani őket az oktatásból, az államigazgatásból, a gazdaságból, illetve a szellemi szférákból, majd egyre egyértelműbben az alapvető emberi szabadság és állampolgári jogaik is veszélybe kerültek.

1 — Részlet az Énekek énekéből, amelyet az OMZSA Haggada idéz. Dr. Ribáry Géza – Dr. Munkácsi Ernő: *Haggada*. OMZSA, Budapest, 1942. VII.

2 — Bakos Katalin: Fametszet és illusztráció: könyv, album, mappa, sorozat 1920–1940. In: *A modern magyar fa- és linóleummetszés 1890–1950*. Kiáll. kat., szerk.: Róka Enikő, Zsákovics Ferenc. Miskolci Galéria, Miskolc, 2005. 71–103., 93.

3 — *Art Deco Budapest. Plakátok, tárgyak, terek. 1925–1938*. Kiáll. kat., szerk.: Katona Anikó. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2022. A katalógus Prékopa Ágnes által írott tanulmánya foglalkozott a könyvművészettel.

Az egyébként nagyon megosztott zsidó közösség saját szervezeteket hozott létre, amelyek igyekeztek az egyre súlyosabb helyzetben védőhálót biztosítani, segíyezni a rászorulókat. A képzőművészek egyfelől kedvezményezettjei voltak ezeknek az akcióknak, hiszen közülük is sokan kerültek nehéz helyzetbe: kiszorultak az oktatásból, elveszítették vásárlóikat, kiállítási lehetőségeiket. Másrészt tevékenyen részt vettek a szervezetek munkájában, alkottak a segítségnyújtásuk felkérésére. Tanulmányom az utóbbival foglalkozik: azzal, hogyan járultak hozzá a grafikusok, különösen a tervezőgrafikusok a különböző szervezetek önmentő, önszervező munkájához.

A zsidó közösség különböző szervezeteinek történetét kutatva kibontakozik egy hálózat, amelyben a közösség prominens tagjai, a gazdasági és szellemi élet fontos alakjai mellett a művészek is szereplők. Írásom ennek a körnek a filantróp tevékenységéről ad vázlatot. Felmerül az a kérdés, hogyan tudott az art deco és modernista tervezőgrafika hasznosulni a közösség számára készülő munkákban, illetve az, hogy adott-e ezeknek sajátos ízt a zsidó vallás és kultúra?

E kérdések megválaszolása mellett a tanulmány szeretné egy olyan történetre felhívni a figyelmet, amely a legsötétebb időkben létrejött összefogás, kitartás, el nem múló remény története, végső igyekezet egy kultúra megmentésére.

A zsidó kulturális élet és tervezőgrafika az 1930-as években: OMIKE és OMZSA

Az OMIKE, azaz az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület⁴ 1909-ben jött létre, a magyar kulturális élet fontos szervezete volt, megindította például a *Múlt és Jövő* című lap kiadását. Kulturális feladatai mellett szociális problémák orvoslásával is foglalkozott.

Az 1920-as *numerus clausus* után például az oktatásból kiszorult zsidó származású fiatalok képzésének megszervezése fontos cél lett, ennek részét képezte a művészeti képzés is. A fiatalok oktatása mellett a legnehezebb években az OMIKE a zsidó származású képzőművészeknek többféle kezdeményezéssel igyekezett segíteni, erre jött létre a Művészakció (1939–1944),⁵ amely rendszeres kiállításokkal tette láthatóvá az egyébként ellehetetlenített alkotókat. Ilyen kezdeményezés volt az 1939 nyarán kiadott képeslap-sorozat is, amely tíz magyar zsidó művész műveit mutatta be.

4 — Források az egyesületről: <https://omike.hu/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.), valamint egy forrásgyűjtemény: Horák Magda (szerk.): *Ősi hittel, becsülettel, a hazáért' OMIKE 1909–1944.* Háttér kiadó, Budapest, 1998. A legújabb erről szóló irodalom: Harsányi László: *A fényből a sötétbe – Az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület évtizedei 1909–1950.* Napvilág kiadó, Budapest, 2019.

5 — A Művészakció történetét feldolgozó honlap forrás-adatbázisként használható. <https://omike.hu/omike/omike-muveszakcio-1939-1944> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

A Képzőművészeti Szabadiskola mögött az OMIKE Műbarátok Köre állt, amelyet Fónagy Béla építész vezetett, az iskola igazgatója ekkoriban Barta Ernő volt, tanárai pedig Beron Gyula, Fényes Adolf, Hermann Lipót, Magyar-Mannheimer Gusztáv, Gárdos Aladár, Zádor István, Glatte Ármán.⁶ Az iskola sikereit a diákok különböző állami díjai és a felvételik is igazolták (a diákok között Weil Erzsébet, Pollatschek Lily, Szemere Lenke, Istókovits Kálmán nevét említik a lapok). 1922-től a szabadiskola mellett grafikai tanfolyamot is működtettek.⁷

A sikerek ellenére a Műbarátok Köre 1924-ben az iskola átalakítása mellett döntött, vélhetőleg azért, mert ekkoriban a főiskolai felvételikben nem érte hátrány a zsidó származású művész fiatalokat. A grafikai tanfolyam megmaradt, talán annak jól hasznosítható, gyakorlati jellege, tervezőgrafikai irányvonala miatt, illetve az 1925-ös irányváltás értelmében az iskola nyitott az iparművészet felé is.⁸ Felmerült ugyanis az igény a zsidó hitélethez kapcsolódó tárgyak megújítására, amire pályázatokkal is motiválták a hallgatókat. Legjelentősebb a szövő- és ötvösműhely lett. A zsidó hagyományok továbbélését a régi tárgyak (Friedmann Ignác gyűjteményén keresztül) megismerése és az ornamentika tanulmányozása is biztosította. Bizonyos források szerint Medvei Mária egyiptológus, a zsidóság történetével is foglalkozó orientalista, Mahler Ede egyik első tanítványa tanított művészettörténetet.⁹ Az iskola művészeti igazgatója Náda Pál lett, ez már önmagában biztosíték lehetett a modern szellemű iparművészet megteremtésére.¹⁰ Az 1920-as évek végén az üvegfestészetet is fontos területté tették az iskola profiljában.

A zsidó kegyeszek (iparművészeti tárgyak) hangsúlya mellett a grafikai tanfolyam jelentette a másik kiemelt területet, amely kifejezetten „üzleti grafika, plakáttervezés” irányba haladt, de sokszorosító grafikával is foglalkoztak. A tanárok Kreisel Béla és Gara Arnold voltak.

Kreisel (1897–?) újságrajzoló, illusztrátor, tervezőgrafikus, illetve díszlettervező volt. Az első világháború évei alatt, 1914–1916 körül járt az Iparművészeti Iskolába,¹¹ ahol Szablya-Frischauf Ferenc tanítványa volt. Az 1920-as években Kaesz Gyulával – akivel együtt járhattak az Iskolába is – közösen tervezett színházi díszletet a Blaha Lujza színházba.¹²

6 — Patai Edith: Ahol a zsidó művészet útját egyengetik. *Múlt és Jövő*, 1927. október, 338.

7 — A Reklámgrafikai és Művészeti Iskola a Wesselényi utca 44-ben, a Grafikai Iskola 1932-től a Bethlen tér 2. alatt működött. Harsányi 2019. i. m. (4. j.), 313.

8 — *Egyenlőség*, 1924. október 18. 12. és november 15.

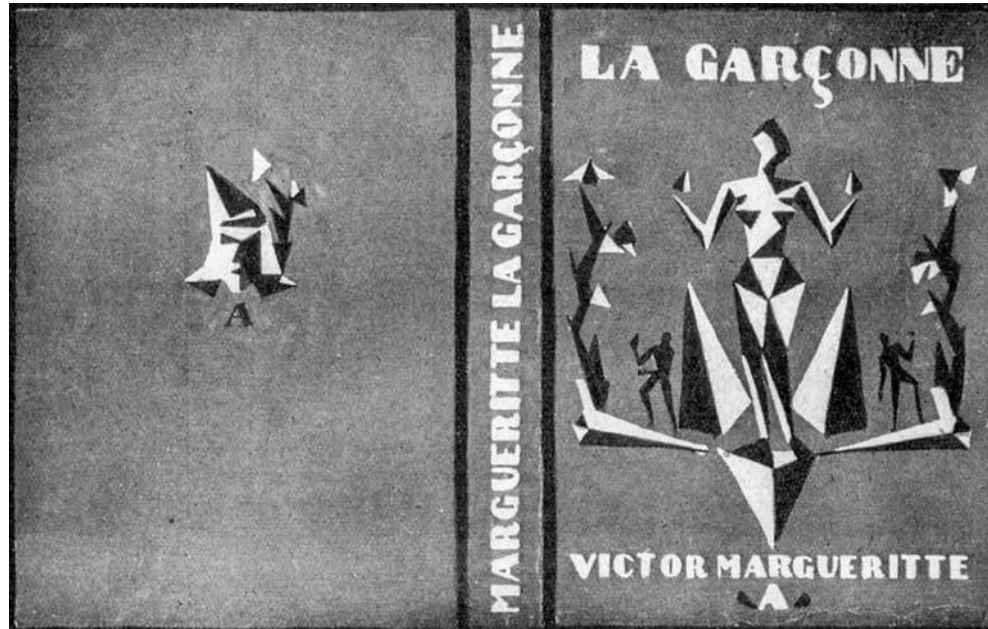
9 — *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944.* Szerk.: Köves Szilvia. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest, 2003. 58.

10 — Patai 1927. i. m. (6. j.), 337–338. „1925-ben a művészeti szabadiskola növendékeit föl-vették az Országos Művészeti Főiskolára és az új viszonyoknak megfelelően a Műbarátok Köre új szempontokat tűzött ki a Szabadiskola irányításában. Röviddel ezután teljesen átforgatták az iskolát, úgyhogy ma főképp iparművészeti irányban halad.”

11 — Államsegélyt, illetve ösztöndíjat kapott hallgatóként említik az iskola értesítői.

12 — Kosztolányi Dezső: *A lámpagyűjtő* című versének színházi adaptációjáról Hevesy Iván írt a *Nyugatban*. <https://bit.ly/3wa1kpm> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

1. Preisz Kató:
Könyvcímlap terve,
1927



2. Az OMIKE
grafikai iskolájának
kiállításából, 1931



Kreiselt grafikusként a *Pesti Hírlap*, a *Magyar Magazin*, a *Színházi Élet* is rendszeresen foglalkoztatta, illusztrációi megjelentek a *Zsidó Évkönyv*ben, emellett közölt képeket, sőt, cikket¹³ is a *Tűzhely* című női lapban, amelyet az 1930-as évek elején Nádai Pál szerkesztett. Egyaránt rajzolt erotikus ex libriseket¹⁴ és a zsidó vallási élet jeleneteit¹⁵, grafikáinak stílusa szecessziós és realista jegyeket mutat. Bár a források általában őt említik vezető tanárként az alapvetően tervezőgrafikára szakosodó OMIKE iskolában, ilyen jellegű műve nem sok ismert, kivételt képez egy Modianónak készült reklámráaj, amelyet a *Magyar Grafika* közölt 1931-ben.¹⁶ 1930-ban életrajzzal szerepelt a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társasága kiállításának katalógusában,¹⁷ tehát ennek tagja is volt.

A másik tanár, Gara Arnold (1882–1929) elsősorban iparművészként és illusztrátor-grafikusként jegyzett, de pályája során tervezett plakátokat, könyvborítót és más tervezőgrafikai művet is. 1929-ben elkövetett öngyilkossága után a kulturális élet prominensei emlékeztek meg róla a sajtóban; 1930-ban a Magyar Könyv- és Reklámművészek Társaságának kiállításához kiadott katalógusban az OMIKE iskola igazgatója, Nádai Pál emlékezett rá.

Ehhez képest furcsa, hogy a két, inkább illusztrátorként működő tanár mellett mégis a tervezőgrafika, és a modernista, illetve art deco ízlés trendje bontakozott ki az iskolában, legalábbis a kiállításokról beszámoló sajtó alapján.

Az első kiállítást 1927-ben rendezték, amelyen a *Múlt és Jövő* szerint: „Az üzleti grafika, a plakáttervezés mellett a zsidó vallási kegyeszeretek tervezésében és fejlesztésében is jelentős eredményeket értek el. A kiállításon a papírkivágástól kezdve egészen a rézkarcig a grafika több ága volt méltóan képviselve”,¹⁸ emellett említést érdemelt a könyvművészet. A *Múlt és Jövő* számos reprodukciót közölt, amelyek alapján képet alkothatunk a diákok teljesítményéről. Az art deco burjánzó, egzotikus világa jelenik meg az így bemutatott kottacímlapon (Virág Klári), könyvborítón (Ppreis Kató terve a kor egyik ismert művéhez, a *La Garçonne* című könyvhöz) (1. kép), ex librisen (Klein Ilus), emblémán (Hoffenreich Rózsi), könyvcímlap terven (Fehér Zsuzsi).¹⁹ Feltűnő, hogy a bemutatkozott diákok nagy része nő, ami arra enged következtetni, hogy az OMIKE iskola befogadóbb szemlélettel rendelkezett a női alkotók felé, mint a hivatalos oktatási rendszer.²⁰

13 — Virágos ablakok és befuttatott falak. Írta és rajzolta: Kreisel Béla. *Tűzhely*, 1933 (1) 15. sz. 6–7.

14 — Lásd az Iparművészeti Múzeum könyvtárában őrzött, Pokorni Ferencnek készült műveket.

15 — Például a *Zsidó Évkönyv* 1929–1930 illusztrációi.

16 — *Magyar Grafika*, 1931. 5–6 sz. 107.

17 — Kreisl Bélaként szerepel, a többi forrás inkább Kreiselként említi.

18 — Patai 1927. i. m. (6. j.), 337–338.

19 — Az itt felsorolt növendékek későbbi sorsáról, pályájáról eddig semmit nem tudtam kinyomozni.

20 — Ez egyelőre csupán hipotézis, talán azzal magyarázható, hogy a tervezőgrafika terén sikeresebbek lehettek a női alkotók, mint a képzőművészet más ágaiban. Ezzel a kérdéssel az *Art Deco Budapest* kiállítás katalógusában Drienyovszki Zsófia foglalkozott. Lásd: Drienyovszki Zsófia: „Finom női munkák.” Lukáts Kató és Szirmai Ili, két női alkotó az 1930-as évek magyar reklámgrafikájának élvonalában. In: *Art Deco Budapest* 2022. i. m. (3. j.), 96–110.

A későbbi években az OMIKE grafikai iskola évente jelentkezett kiállításokkal, melyekről röviden beszámoltak a napilapok, illetve az *Egyenlőség*, valamint a *Múlt és Jövő*. Utóbbiban az 1931-es kiállítás díjazott munkáiról képeket is közölnek. Az iparművészeti munkák közül Balla Éva art decós, orientalizáló üvegfestménye, Löwy Károlytól pedig egy szintén art decós fekete-fehér, cikk-cakkos tórafüggöny terv szerepel. Ehhez képest a tervezőgrafikusok között egyértelműen a modernista, konstruktivista irányt képviseli Kalmár István plakátterve és Stark Ernő *Múlt és Jövő* címlapterve – mindkettőn, elsősorban a tipográfiában Irsai István hatását érezhetjük. A tárlatot a *Budapesti Hírlap* kifejezetten mint „grafikai reklám kiállítás”-t méltatta.²¹ **(2. kép)**

1931-ben a *Magyar Grafika* közölt néhányat a kiállításon korábban üvegfestményével szereplő Balla Éva²² reklámlapjai közül. A tervek mind a modernizmus erős hatását tükrözik, piros-fekete színekkel, geometrikus formákkal, blokkbetűkkel, fotó használatával, diagonálisokkal és mértani szerkesztéssel. **(3. kép)**

1934 májusában az OMIKE műhelyiskola nyári tanfolyamán Irsai István volt a vendégtanár, majd ősszel kihirdették, hogy őt, azaz „a legkiválóbb reklámgrafikusaink egyikét”²³ megnyerték arra, hogy immár állandó jelleggel ott tanítson. Modernista tervezőgrafikai szemlélete nagyon megfelelt az iskola irányvonalának, amelyet a hallgatók munkái már korábban tükröztek.

Irsai 1929-ben tért vissza Magyarországra, és rövid idő alatt vált valóban a legkeresettebb magyar reklámgrafikusok egyikévé.²⁴ Úgy tűnik, az 1930-as évek elejétől már mintává vált mérnöki, funkcionalista, mégis játékos tervezői stílusa, kerekded groteszk betűi.

Az OMIKE támogatásán keresztül szintén igyekezett kiállítási lehetőséget biztosítani a fiataloknak a Magyar Izraelita Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Egyesülete (MIEFHOE), amely a keresztény egyetemista egyesületek mintájára alakult és próbált meg működni, de természetesen hasonló kormányzati támogatás nélkül. Az egyesület a harmincas években gyakran konfliktusba került az OMIKE-vel, amelynek segélyezési munkájába a fiatalok több beleszólást szerettek volna.²⁵

Az 1930-as évek végén, a zsidótörvények életbe lépésével a szakiskola a máshonnan kiszorult, szociálisan rászoruló fiatal művészeknek (köztük például Anna Margitnak, Ámos Imrének, Szántó Piroskának, Vajda Lajosnak stb.) egyfajta menedékké vált.²⁶ Számukra (vagyis a későbbi korszak



3. Balla Éva: Az Elina sapka reklámlapja, 1931

21 — *Budapesti Hírlap*, 1931 (51) 259. sz., Uott. 1931. november 14. 6.

22 — Balla Éva további pályájáról szintén nem találtam forrást.

23 — *Egyenlőség*, 1934. október 20. 14.

24 — Róla lásd még: Katona Anikó – Orosz Márton: Irsai István, a modern magyar plakát és a héber betű mestere. *Artmagazin*, 2014. 68. sz., 52–59. <https://bit.ly/3ZCjloB> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

25 — Harsányi 2019. i. m. (4. j.), 136–138.

26 — Lásd erről: Véri Dániel: Vajda Lajos zsidósága. Rétegek és kontextusok. *Múlt és Jövő*, 2018 (29) 4. sz. 52–71.

meghatározó művészei számára) fontos segítséget jelentett az OMIKE tanoncotthona, illetve menzája, a Mensa Academica is.²⁷ Az 1933-as kiállításon Vajda Lajos, Trauner Sándor és Anna Margit is szerepeltek, utóbbi kitüntető elismerést is kapott.²⁸

Az első zsidótörvény életbe lépése után más intézmények is alakultak: 1938-ban a MIPI (Magyar Izraeliták Pártfogó Irodája), majd 1939-ben a dr. Ribáry Géza alapította OMZSA (Országos Magyar Zsidó Segítő Akció), amelyek együttműködésben dolgoztak. Az OMZSA a közösség rászorulóinak gyűjtött, ételre, ruhára, gyermekek és idősök segítésére, illetve a munkaszolgálatosoknak.²⁹ Jelmondata – „Testvéredet ne hagyd el” – szerepelt az OMZSA első plakátján is, amelyet Berény Róbert műveként tüntetnek fel (azonban szerény grafikai színvonala miatt Berény szerzősége legalábbis kétséges). Ez a mottó szerepelt Szép Ernő megzenésített versében, amit kottaként is kiadtak.³⁰

Az OMZSA számára Irsai István³¹ tervezett logót, amely szépen formált modernista betűket és a két kőtábla stilizált formáját egyesítette. A logó szerepelt a legnagyobb adományozóknak ajándékozott bronzplaketten,³² amelyet Örkényi Strasser István szobrászművész készített. **(4. kép)** Irsai emellett két plakátot is tervezett az OMZSA számára „Mindenki adjon” illetve „Adj, hogy adhassunk” feliratokkal.³³ 1942-ben pedig egy képes brossúrát³⁴ (*Segíts, hogy segíthessünk!*) készített, amelyben fotómontázst használt, hogy a szervezet segélyező munkáját bemutassa. A szerény színvonalon (a Globus nyomda mélynyomásával) nyomtatott füzet a korszakra jellemző hatásos propaganda fotómontázsok stílusát idézi. **(5. kép)**

27 — Harsányi 2019 i. m. (4. j.), 110–111.

28 — *Az Újság*, 1934. május 19.

29 — Az Országos Magyar Zsidó Segítő Akció tájékoztató füzet – „Testvéredet ne hagyd el!” (1940). <https://bit.ly/3J7XWDx> (Legutolsó hozzáférés: (2023. január 15.))

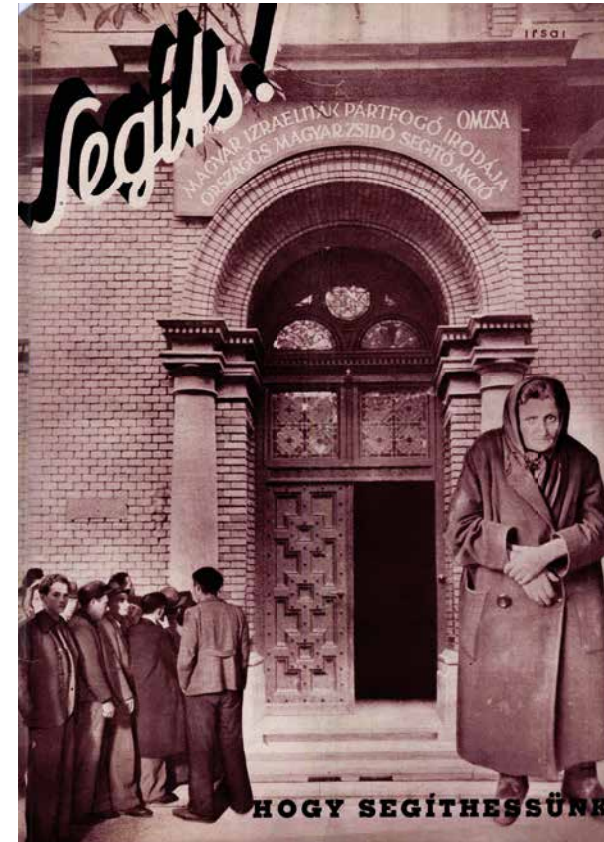
30 — Uott.

31 — „Az OMZSA levélpapírjain, levélzáró bélyegein és egyéb propaganda nyomtatványain rendszeresen alkalmazott rajz – stilizált kőtábla OMZSA felirattal – Irsai István grafikus műve”. Nádor Jenő (szerk.): *Magyar Zsidók naptára*, 1942. 380.

32 — A plakett egy példánya a Zsidó Múzeumban: <https://artsandculture.google.com/asset/plaquette-of-omzsa-istv%C3%A1n-%C3%96rk%C3%A9ny-strasser/fQGLnsa9MdC15g?hl=hu> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

33 — Irsai István: *Mindenki adjon!* Pengőket a kispolgár, százasokat a jómodu, ezreket a gazdag. Az OMZSA gyűjt – a pártfogó iroda segít! F.k.: Ribáry Géza, [1940] Budapest, Seidner. OSZK, PKG, ltsz. 1940/324; Irsai István: *Adj! hogy adhassunk.* Átképzést, munkát a munkakeresőnek, segélyt a kivándorlónak, kenyeret az éhezőknek. Az OMZSA gyűjt – a pártfogó iroda segít! F.k.: Ribáry Géza, [1940] Budapest, Seidner. OSZK, PKG, ltsz. 1940/325.

34 — Megtalálható a Magyar Zsidó Múzeum gyűjteményében. https://library.hungaricana.hu/hu/view/mioi_segelyszervezetek_omzsa_nyomtatvanyok_1940-1942/?pg=571&layout=s (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)



5. Irsai István: *A Segíts, hogy segíthessünk!* brossúra címlapja, 1940 körül



4. OMZSA érem hátoldala Irsai István logójával

Irsai hasonló stílusban alkotott egy sor cionista nyomtatványt is (például a *Keren Kayemeth nélkül nincs zsidó otthon*³⁵) a korszakban. A Palesztinából 1929-ben hazatért Irsai az egyébként a zsidó közösségben is perifériának számító cionizmust támogatta. A fenti példák alapján egyértelmű, hogy hazatérése után milyen fontos szereplője lett a budapesti zsidó közösségnek, mennyiféle módon igyekezett hozzátenni a kultúrát megőrző és önszegélyező munkához. Irsai jó kapcsolatokat ápolhatott a budapesti felekezeti elittel, talán ez vagy cionista kötődése okozhatta, hogy 1944-ben családjával együtt helyet kapott a Kasztner-vonaton, és túlélte a holokausztot.³⁶

35 — Julian Silberbush: *Keren Kayemeth nélkül nincs zsidó otthon.* Budapest, é. n. <https://konyvtar.or-zse.hu/cionista-nyomtatvany/keren-kayemeth-nelkul-nincs-zsido-otthon/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

36 — Lásd: Garami Erika et al.: *Budapest–Bergen–Belsen–Svájc. A Kasztner-vonat fővárosi utasai.* Budapest Fővárosi Levéltár, Budapest, 2020.

6. Göndör Bertalan:
*Illusztrációk
a Vándorlás
könyvéből*, 1938



A „csodás kiszabadulás példájával hasson a jelen nemzedékre”: OMZSA Haggada, 1942

Az OMZSA által kiadott legfontosabb mű mégis az 1942-ben megjelent Haggada,³⁷ amely a kései kritika szerint „a magyar zsidó könyvművészet csúcsa”.³⁸ A Haggada a Széder esti imádságos könyv, amely tartalmazza a Pészah, azaz a kovásztalan kenyér ünnepén rendezett vacsora szertartásrendjét, illetve elmeséli a zsidók egyiptomi fogságból való szabadulásának csodálatos történetét. A késő ókorban született, a családi ünnepen használatos szertartáskönyvet rendszeresen újra kiadják, gyakran gazdag illusztrációkkal, díszes kivitelben.

Bibliofil kiadványként készült, összesen 1000 példányban. A Magyar Zsidó Múzeum megőrizte az eredeti nyomókliséket is.³⁹

Az 1942-es kiadásnak fontos előzménye az 1936-ban megjelentetett *Haggada Pészach estéjére*, amelynek kiadását Naményi Ernő kezdeményezte, és Kolozsváry Sándor illusztrációival jelent meg.⁴⁰

Az 1942-es kiadás előszavát dr. Ribáry Géza ügyvéd, az OMZSA megszervezője írta, aki a Haggada kiadásának évében hunyt el, így a könyv utolsó nagy vállalkozásaként jelent meg. 1942-ben a jótékony céllal kiadott

³⁷ — Megtalálható a Magyar Zsidó Múzeum gyűjteményében, ltsz. 64.672, 66.425

³⁸ — 1986-ban újra kiadták, ekkor jelent meg több helyen ez a méltatás.

³⁹ — A Löbl nyomdáról lásd: *A Löbl-nyomda hatvan éve*. Írta: Löbl Dezső. Dallos Hanna rajzaival. Löbl Dávid és Fia Budapest, 1936. Officina-könyv.

<https://mek.oszk.hu/09500/09584/09584.htm> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

⁴⁰ — Vö. Bakos 2005. i. m. (2. j.), 93. Ld.: Naményi Ernő – Pap Károly: *Haggada Pészach estéjére*. Ézsajás Vallásos Társaság, Budapest, 1936.

Haggadának különleges jelentősége volt. Az előszóban Ribáry amellet érvel, hogy a bibliai történet sok részlete immár az egyiptológiai kutatások szerint tudományosan is alátámasztható, és ez a történet csodálatos részét is hitelesíti. A történet pedig nem is lehetett volna aktuálisabb. „Zsidó testvér! (...) gondolj arra, hogy miként a természetben következetes szükségszerűséggel váltakozik a napfény a sötétséggel, azonkép a történelemben is víg esztendő virrad a népre, melyet balsors régen tép...”⁴¹

A könyvben ezt követően dr. Munkácsi Ernő⁴² tudományos igényű tanulmányban veti össze a bibliai és az egyiptomi forrásokat, bizonyítva a kivonulás-, illetve a József-történet történeti hitelességét. Szövegét egyiptomi alkotások (sírkamrák festményei és egyéb leletek) átrajzolt ábrái illusztrálják. A történelem aktualitása ebben a szövegben is felsejlik, például: a Bibliából azt a passzust idézi, amelyben a fáraó a zsidók visszaszorítására buzdítja az egyiptomiakat, azzal érvelve, hogy háború esetén ők az ellenséggel tartanának.⁴³ „Ismerős hangok ezek, gyakran csendültek felénk az évezredes zsidó történelem mélységeiből. Először Egyiptomban, azután sokszor ismétlődött a történelemben...”⁴⁴ – írja Munkácsi.

A Haggada jelentőségét aktuális áthallásai mellett különleges illusztrációi adják, amelyeket Göndör Bertalan grafikusművész⁴⁵ rajzolt. A művész viszonylagos ismeretlenségét az alkotói pálya rövidsége okozza, Göndör ugyanis 37 évesen hunyt el Mauthausenben, másfelől pedig az, hogy „nem volt eléggé osztályharcos”⁴⁶ művész ahhoz, hogy az 1949 utáni műkritika kiemelje. Ahhoz a művészgenerációhoz tartozott, amely a két háború között visszatért a hagyományos grafikai technikákhoz, ő a magasnyomáshoz. Korának grafikusai



7. Göndör Bertalan:
*Illusztráció az Eszter
könyvéből*, 1943

⁴¹ — OMZSA *Haggada* i. m. (1. j.), V.

⁴² — A szerző a magyar–zsidó történelem kutatásának fontos alakja, a nagy nevű Munkácsi Bernát nyelvész professzor (aki az OMIKE megszervezésében is részt vett) fia, zsidó történettudományt tanult. 1934–1942 között a Zsidó Múzeum igazgatója, emellett a Pesti Izraelita Hitközség, majd a Zsidó Tanács főtitrkára volt. Utóbbi minőségében ellentmondásos alakká vált, mert eleve a német megszállás után a nácik által létrehozott (és valójában a zsidó közösség megosztását, megtévesztését szolgáló) szervezetet segített. Munkácsit rendkívül jogkövető magatartása megakadályozta abban, hogy komolyabb lépéseket tegyen a németek intézkedéseivel szemben 1944-ben. Lásd róla még: Bohus Kata – Csősz László – Laczó Ferenc – Munkácsi Ernő: *Hogyan történt? – Adatok és okmányok a magyar zsidóság tragédiájához*. Park kiadó, Budapest, 2022.

⁴³ — Exodus, 1, 8–10.

⁴⁴ — OMZSA *Haggada* i. m. (1. j.), XXII.

⁴⁵ — Göndör Bertalan 1908-ban született, az Iparművészeti Iskolában Helbing Ferenc tanítványa volt. 1947-ben a Műcsarnokban rendeztek tárlatot grafikai műveiből, amelyeket Pogány Ö. Gábor méltatott. 1962-ben emlékkiállítása volt a Magyar Nemzeti Galériában, amelyet Oelmacher Anna rendezett.

⁴⁶ — Kopócsy Anna megállapítása. Kopócsy Anna: A jelen történelmi értelmezése fa- és linóleummetszet-sorozatokban a két világháború között. In: Miskolc 2005. i. m. (2. j.), 137–157.,



8–11. Göndör Bertalan: Illusztrációk és oldaldíszek az OMZSA Haggadából, 1942

figuratív, expresszív stílusukkal aktuálissá tették a fa- és linómetszést, ebben Göndör munkáit Derkovits Gyula vagy Käthe Kollwitz műveivel állíthatjuk párhuzamba. Kopócsy Anna szerint „íroniája és kritikai valóságglátása révén a német *Neue Sachlichkeit* elsősorban Georg Grosz által képviselt vonulatába sorolható.”⁴⁷ Ha nem is volt „osztályharcos” (lapjairól a buzdítás, a kiutkeresés attitűdje hiányzik), metszetsorozatai társadalmi érzékenységről tesznek bizonyosságot, amelyek megrázóan számolnak be a szegények, kiszolgáltatottak, munkások életéről (*A zsákutca balladái* című sorozata, vagy Oscar Wilde *A readingi fegyház balladájához* készült illusztrációi). Zsidó identitása egész életében fontos szerepet játszott: meghatározó traumája lehetett, hogy 1927-ben, miután felvették a főiskolára, bajtársi egyesületekhez tartozó, antiszemita diákok igyekeztek a zsidó diákok tanévkezdését meggátolni; amikor Göndör egyedülként szembeszállt velük, megverték.⁴⁸ Ezek után döntött a bécsi emigráció mellett, ahol az Anschlussig (1938) tartózkodott, hazatérve pedig az illusztrációk mellett az OMIKE Művészakció⁴⁹ kínált neki kiállítási és megjelenési lehetőséget. Néhány linómetszetén a kortárs társadalmi problémák és a zsidóság sorsa egyszerre jelenik meg, az ótestamentumi idézetek a modern korban visszhangoznak (például *Elindula kezében a bizonyság tábláival*⁵⁰ és a *Ne csinálj magadnak öntött isteneket*⁵¹).

Göndör a Haggada előtt, 1938-ban illusztrálta a *Vándorlás könyve* című cionista⁵² kiadványt, amely az új palesztinai zsidó államot propagálta. A könyv első felének képpárjai a zsidóság hányattatásait mutatják be a történelem folyamán (bal oldalt mindig a virágzó korszak, jobbra a számkivettetés ábrázolásával), míg a második részben az isteni útmutatások, az őshaza keresésének jelenetei jelennek meg történelmi távlatban. Ez utóbbiak között szerepel az Egyiptomból való kivonulás jelenete is, amelyen Göndör egy rá jellemző, expresszív kompozícióban használja az ókori egyiptomi művészet motívumait. **(6. kép)** Az 1942-es Haggada illusztrációival szorosabb rokonságot mutatnak az 1943-ban a Pesti Izraelita Nőegylet kiadásában megjelenő *Eszter könyve* illusztrációi, ezeken a lapokon az ókori mezopotámiai művészet ihletése és az ókori mintakép stilizált mintákká alakítása érezhető. **(7. kép)**

A Haggada illusztrálása a zsidó képzőművészet talán legfontosabb területe. Bár a vallás tiltja az emberábrázolást, ezekben a könyvekben az évszázadok során kialakult az ábrázoló hagyomány. Az OMZSA kiadványában Munkácsi Ernő írt rövid szöveget a Haggada-illusztráció történetéről, ebben úgy érvel, hogy ez a könyv nem a templomban, hanem a családi asztalnál használatos, és alapvetően gyermekek oktatására jött létre. („Mondd el fiadnak!” hangzik el benne a felszólítás). Ez indokolta

47 — Uott. 151.

48 — *Egyenlőség*, 1927. október

49 — Az OMIKE Művészakció kiállításairól szóló online adatbázisban is szerepel a neve: <https://omike.hu/omike/omike-muveszakcio-1939-1944> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

50 — Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. G.70.9

51 — Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. G.88.91.

52 — A Keren Kayemeth Lejiszrael cionista szervezet kiadásában jelent meg.

mindig is a gazdag, és emberi alakokat is bemutató illusztrációkat. Munkácsi ismerteti a Haggada-illusztráció hagyományát a kezdetektől, a különböző középkori iskolákat (spanyol, német, itáliai), végül a kéziratok kódexek után a sokszorosító grafikai technikákkal illusztrált könyveket, (fametszetes, rézmetszetes) reneszánsz és barokk Haggadákat. Írása végén kitér arra, hogy ez a művészeti ág eltűnni látszott, de a modern mesterek újjáélesztették. (Göndör Bertalan munkáját nem méltatja.)

Göndör könyvdíszai a Munkácsi által bemutatott hagyományra, elsősorban a középkori, kézzel festett kódexek illusztrációs rendszerére támaszkodnak. Erre emlékeztetnek architektúraszerű keretelések, oszlopok között megjelenő címsorai, amelyek középkori megfelelői a keresztény kódexek kánontábláihoz hasonlítottak. A gótikus művészet formakincsét ezen kívül a rózsablak-szerű kördíszek is felidéznek. A kiemelt versek körül keretdíszeket rajzolt, a részek végén körzeteket, záródíszeket használt, a szöveg elején általában emberalakos iniciálékot. Mindez egységes rendszert alkot, minden eleme piros-fekete-fehér, és szigorúan követi az egyiptomi művészet ábrázolási hagyományát. **(8–11. kép)**

Az egyiptomi művészet ihletése és dekoratív, modern átírása az art deco jegye, ennek következtetes alkalmazása adja a könyv különleges értékét. A magyar art deco-ban ritkán találkozunk a nemzetközi szinten sokkal elterjedtebb Egyiptom-divattal, a legfontosabb példák a szobrászatban (például Huszár Imre állatfigurái), és az iparművészetben (például Mattyasovszky Zsolnay Teréz Tutanhamon váza-sorozata az 1920-as években) találhatók. Jelen esetben az egyiptizálás nem öncélú, hanem a témából következik. Göndör képei a könyvben egyébként nagy számban szereplő eredeti egyiptomi alkotással (falfestmények stb.) állnak kapcsolatban. A sokféle eredeti egyiptomi műalkotás olyan jelenségeket mutat be – mint a rabszolgák, a különböző általuk végzett munkák, a fáraó körüli tisztségek stb. –, amelyekről a szöveg mesél. Göndör ezeket a képeket írja át, és így megteremt egy fiktív egyiptomi művészetet, amely a rabszolgák szemszögéből szólal meg.

Az egyiptomi művészet rajzos, grafikus jellege, illetve a sematikus ábrázolásmód modern stilizálássá válik Göndör munkáin: a növényi ornamentika, a mintává alakuló sorolt alakok modern art deco stílusjegyek is egyúttal. Ez az ornamentális és egyiptizáló jelleg gyökeresen eltér Göndör egyéb illusztrációitól (kivéve a későbbi *Eszter könyvét*), amelyek inkább a munkásmozgalom realista hagyományával és a kortárs expresszionista vagy új tárgyilagossághoz sorolható grafikával mutatnak rokonságot. Modern és mégis orientalizáló, egyiptizáló stílusa a magyar könyvművészet gazdag kortárs anyagában is egyedülálló.

Göndör munkái becsatolhatók a fa- és linóleummetszetes könyvillusztráció két háború közötti felívelésének, a „fametszet újjászületésének”⁵³ folyamatába. A Haggada a két háború közötti magyar könyvművészet magasra ívelő fejlődésének egy végső pontjára illeszthető, miközben egy megsemmisítésre ítélt kultúra diadalmas öndemonstrációja is.

Összegzés

Közhelyszerű megállapítás, hogy a közép-európai modernista mozgalmakban alapvető szerepet játszott a zsidó származású polgárság, az asszimiláció kudarca és az ebből fakadó, sajátos identitás.⁵⁴ A modernizmus programját vivő művészek (írók, költők, festők) és a mecénások a századforduló óta egyaránt nagy arányban kerültek ki ebből a körből. Magyarországon már az első világháború alatt felerősödtek a túlzott dominanciájukkal, és így közvetve a modern kultúrával ellenséges hangok, majd ez a Tanácsköztársaság után heves antiszemitizmusba csapott át.

Annak ellenére, hogy az 1920-as években az antiszemitizmus a politika főáramához tartozott, a művészeti életben továbbra is meghatározó szereplők maradtak a zsidó háttérű alkotók és műértők is. Különösen fontos szerepet játszottak a tervezőgrafika, a könyvművészet és általában a modern iparművészet területén, előbbieknél egy kis szeletével foglalkozott tanulmányom.

Az OMIKE művészeti iskola a tervezőgrafika legmodernebb irányát képviselte. Az itt tárgyalt különböző önszervező szervezetek mellett a hazai zsidóságon belül is szélsőségeknek számító cionista szervezetek szintén a modernizmust képviselő grafikusokat (Irsai István, Gábor Béla) foglalkoztatták. A felívelő könyvművészet, a bibilofília gyűjtői, kiadói, nyomdái, tervezői között is igen fontos szerepet játszottak a zsidó származású értelmiségiek, ami talán magyarázható a könyvnek és a szövegnek a vallásban betöltött központi szerepével, illetve a zsidó könyvművészet gazdag tradíciójával. Az OMZSA válságos pillanatban kiadott Haggadája ezt a hagyományt folytatta, miközben a modern könyvtervezés remeke is.

53 — Vö. Bakos 2005. i. m. (2. j.), 71.

54 — Erről írt például Molnos Péter a Nyolcak kapcsán. Molnos Péter: A Nyolcak mögött – az új magyar festészet társadalmi bázisa. In: *A Nyolcak*. Kiáll. kat., szerk.: Markója Csilla. Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010. 101.

Bárdi Sára

Plakátok a magyar kormányzati propagandában (1938–1942)

Bakos Katalin a *10×10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990* című hiánypótló kötetében (2007) egy mind ez idáig elvégezetlen kutatás, a második világháború éveinek propaganda plakátjait és azok kontextusát feltáró komplex munka szükségét jelezte.¹ Ugyan a téma vizsgálata korántsem érintetlen terület,² a megjelent publikációk megközelítéseit nagyrészt a plakátok útján közvetítendő üzenetek, illetve azok téma szerinti kategorizálása határozzák meg.³ A megrendelőként, kiadóként fellépő intézményeket középpontba állító történeti kutatás a kérdéskör kapcsán kevésbé érhető tetten, noha a vonatkozó művek egy nagy csoportja különböző hivatalokhoz, szervezetekhez és az azok által rendszeresen alkalmazott művészekhez köthető. Így például – ahogy Bakos is kiemeli – Hollós Endre a Légoltalmi Liga, Gönczi-Gebhardt Tibor pedig a Vöröskereszt számára készített plakátokat a második világháború éveiben.⁴ A korszak kormányzati propaganda plakátjai első ránézésre nem alkotnak az említettekhez hasonló, szembetűnő, jól körülhatárolható csoportot. De vajon mely ismert plakátokat azonosíthatjuk kormányzati propaganda plakátként és beszélhetünk-e „hivatalos” alkotókról? A tanulmány a felelős kiadók,⁵ a fennmaradt írott és vizuális források vizsgálatával törekszik a kérdés megválaszolására, így hozzájárulva a Bakos Katalin által 2007-ben felvetett téma további feldolgozásához, megismeréséhez.⁶

1 — Bakos Katalin: *10×10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Corvina, Budapest, 2007. 99. 6. jegyzet.

2 — Művészettörténeti, média-, kommunikáció-, történettudományi tanulmányok, ismeretterjesztő cikkek egyaránt foglalkoztak már a területtel. A sokrétű érdeklődés háttérében a plakátok műfaji sajátossága áll, egyszerre tekinthetők művészeti alkotásnak, üzenetközvetítő eszköznek, vizuális forrásnak és egyfajta korlenyomatnak. Továbbá e szempontból az sem elhanyagolható, hogy az első világháborútól kezdve alapvető és jól bevált propagandaeszközként alkalmazták a plakátokat. Lásd Závody Szilvia: Plakátok és aprónyomtatványok a II. világháborúban. In: Ravasz István (szerk.):... és újfent hadiidők! (avagy a ,boldog békeidők’ nem térnek vissza) 1939–1945. Hadtörténeti Múzeum és Intézet, Petit Real, Budapest, 2005. 343–347. Bakos 2007. i. m. (1. j.), 96–99. Paál Gergely: Kommunikáció, II. világháborús plakátok. *Bolyai szemle* (17.) 1. 2008. 7–32. Ungváry Krisztián: Antiszemitától a rabbifestőig. *Artmagazin*, 2013. 59. sz., 48–52.

3 — Ilyen témák többek között a visszacsatolt területek értékei, a katonaeszmény népszerűsítése, lelki és gazdasági készülődés a háborúra, az ellenségkép megjelenítése, munkavédelem, a sport összekapcsolása a honvédelemmel, a takarékosági intézkedésekre, légvédelemre való felszólítás.

4 — Bakos 2007. i. m. (1. j.), 97.

5 — Felelős kiadó: a plakát kiadásáért jogi felelősséget vállaló személy, ennek feltüntetése, megnevezése nélkül legálisan nem jelenhetett meg plakát a korszakban.

6 — A kutatás kiindulópontját a M. Kir. Miniszterelnökség 1938 és 1942 tavasza között működő propaganda ügyosztályának iratanyaga (Magyar Országos Levéltár [MOL] K29. Társadalompolitikai Osztály 1938–1941), Lissák Tivadar a Fortepannak adományozott, Budapest plakátjait megörökítő fotói, az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Nemzeti Múzeum, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény, valamint a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteménye képezte.



1. Haranghy Jenő:
Plakát címfelirat
nélkül, 1938

Magyar kormányzati propaganda 1938 és 1942 között

A magyar kormányzati propagandát az 1938 és 1942 tavasza közötti időszakban a miniszterelnökség egyik ügyosztálya szervezte és végezte a miniszterelnök, illetve az államtitkár felügyelete mellett.⁷ A miniszterelnökség propaganda-ügyosztálya 1938 és 1940 között V. ügyosztály, Társadalompolitikai Szolgálat néven működött. Több félbemaradt – Hóman Bálint és Antal István nevéhez köthető – kísérlet után megszervezését, majd igazgatását Kovrig Béla, az Országos Társadalombiztosító Intézet (OTI) aligazgatója végezte. 1940 őszén Teleki Pál miniszterelnök átszervezte a Társadalompolitikai Szolgálatot, amely így Nemzetpolitikai Szolgálat néven folytatta működését 1942 tavaszáig.⁸ A Nemzetpolitikai Szolgálat igazgatója hivatalosan kezdetben Kovrig maradt, de a tényleges irányítás a Magánalkalmazottak Biztosító Intézetének

(MABI) tanácsosa, a Telekit még a cserkészidőkből ismerő Alföldy Alajos kezében volt, akit 1941-ben végül az ügyosztály igazgatójává neveztek ki.⁹

A miniszterelnökség propaganda ügyosztályáról töredékes, ám elsőrendű források állnak rendelkezésre.¹⁰ A fennmaradt iratanyag szerteágazó és rendkívül tanulságos a korszak propagandájának működése szempontjából, amelyet Pallos Lajos és Hámori Péter egy-egy tanulmány keretében dolgoztak fel.¹¹ A két szerző alapvetően az ügyosztály kiépülésének történetét, hatáskörét, tevékenységének jellegét, céljait mutatja be, azonban a megvalósult propaganda-produktumokra nem tér ki. Az ügyosztály különböző módszerekkel

7 — A magyar kormányzati propaganda a második világháború éveiben alapvetően két szakaszra tagolható. A tanulmány az első periódust, az 1938 és 1942 tavasza közötti időszakot tárgyalja. A második periódus az 1942 és 1944 közötti évekre tehető, ekkor a propagandát a nemzetvédelmi propagandaminiszter – Antal István – irányította saját ügyosztályai révén. Pallos Lajos: Magyar kormányzati propaganda 1938–1941. *Limes*, 2010. 1. 53–64.

8 — Pallos 2010. i. m. (7. j.), 53–64.

9 — Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL) 3.1.9 – V – 87314. 67–70. Vizsgálati dosszié Vollner Aurélné és társai ügyében. Alföldy Alajos vallomásának jegyzőkönyve 1945. augusztus 15.

10 — MOL K29. Társadalompolitikai Osztály 1938–1941.

11 — Hámori Péter: Kísérlet egy „Propagandaminisztérium” létrehozására Magyarországon. A Miniszterelnökség V. Társadalompolitikai Osztályának története 1938–1941. *Századok*, 1997 (131) 2. sz. 353–382. és Pallos 2010. i. m. (7. j.), 53–64.

igyekezett a lakosságot megszólítani, befolyásolni, s ennek egyik eszköze volt az „ábrázolóművészeti propaganda”, ezen belül a plakátművészet.¹²

Plakátok a miniszterelnökség propaganda ügyosztályának kötelékében

A miniszterelnökség propaganda ügyosztálya a plakátokat alapvetően „nemzetnevelő”, „hangulatkeltő” eszközként kívánta alkalmazni a kijelölt üzenetek közvetítésére, a kijelölt feladatok eléréséhez. A békeidőre és háborús helyzetre külön tervezeteket készítettek, ezekben a plakátoknak szánt funkció azonos volt, csupán az átadandó üzenet tartalma és a példányszámok mennyiségi igénye tért el, utóbbit a hadba lépéssel párhuzamosan növelni kívánták.¹³ A propaganda célokra legalkalmasabbnak vélt alkotókról vitéz Nagy Zoltán, a képzőművészeti propaganda felelőse készített ajánlati listát, amelyet Kovrig Béla a háborús tervezet „ábrázolóművészeti propagandát” tematizáló egységében



2. Haranghy Jenő:
Erre vártunk! 1938

12 — A plakátokra vonatkozó információk a MOL K29-a/1. MOL K29-a/2. MOL K29-c. dossziékban szórványosan, a személyi- és ügybeosztási iratokban, különféle tervezetekben, jelentésekben olvashatók.

13 — Uott.

szelektált és egészített ki.¹⁴ Az ezidáig tanulmányozott iratokban megnevezett alkotók közül Haranghy Jenő köthető a propaganda ügyosztály tevékenységéhez.

1938-ban, még az említett tervezetek elkészültét megelőzően, az ügyosztály kiépítésének változékony időszakában Haranghy két plakátja jelent meg az első bécsi döntés hatására, a felvidéki területek visszatérte alkalmából. Az egyik a Magyarok Nagyasszonya vonja óvón magához a visszatért területeket megjelenítő fiatal, töviskoszorús, meggyötört női alakot, háttérben a kassai dómmal. **(1. kép)** A másik, fekvő formátumú plakáton Horthy Miklós kormányzó látható, amint fehér lován Kassára vonul be ünneplő tömeg gyűrűjében **(2. kép)**. A jelenet a vágott, s 1938-ban Horthy Miklós vezetésével valóra vált sikeres, ám részleges területi revízió elégtételét ábrázolja, és ezt *Erre vártunk!* felirattal nyomatékossítja. Az említett két plakát felelős kiadója a miniszterelnökség sajtóosztályáról rövid időre a propaganda ügyosztályhoz áthelyezett munkatárs, Eszterhás István volt, ahogyan egy, a kormányzó portréfotóját megjelenítő, szintén ez alkalomból kiadott plakátnak is. Utóbbi felirata Horthyt mint vezért élte – *Horthy Miklós Magyarország kormányzója a mi vezérünk* – elsősorban az „anyaországhoz visszatért községekben és városokban”.¹⁵ **(3. kép)**

1940-ben Horthy ugyanezen portréja újra plakáton jelent meg módosított szöveggel – *Vitéz Nagybányai Horthy Miklós Magyarország országgyarapító kormányzója* –, kiadását ez alkalommal a második bécsi döntés, Erdély visszatérte és Horthy kormányzásának 20. évfordulója indokolták. A felelős kiadó ekkor már Kovrig Béla, a Társadalompolitikai Szolgálat igazgatója volt, mint ahogyan a szintén 1940-ben megjelent, Németh Nándor két, Erdélyt ünneplő plakát esetében is. **(4. kép)** Németh *Erdély újra magyar föld!* plakátján „a visszafoglalás diadalát közvetlenül hirdető szöveg és hazafiúi lelkesedést jelképező nemzeti lobogó” jelenik meg.¹⁶ Az „Erdély” plakáton pedig az ábrázolt település-részlet felett dicsfényben lebegő magyar Szent Korona sugallja sikerként a megélt eseményeket. Németh plakátjai kitűnnek az ebben az időben, ugyanezen alkalomból kiadott, a visszatért Erdélyt és természeti, kulturális értékeit, szépségeit hirdető plakátok sorából.¹⁷ A különbség a megrendelő intézmények jellegéből ered, hiszen az utóbbi, turisztikai plakátok az Idegenforgalmi Hivatal, míg Németh plakátjai a kormányzati propaganda ügyosztály kiadásában jelentek meg.¹⁸

14 — A vitéz Nagy Zoltán által megnevezett „plakátraajzoló” a következők voltak: Méhely Iván, Matskássy fivérek, Fery Antal, Haranghy Jenő, Szalay Lajos, Büky Béla, Irsai István, Dallos Hanna, Mallász Gitta, Lajos Ferenc, Mágóri Vargha Béla, Kokas Klára. Kovrig Béla háborús propaganda tervezetében pedig Méhely Iván, Jeges Ernő, Varga Mátyás, Fülöp Zoltán és Haranghy Jenő neve jelent meg. MOL K29-c. 33-40. vitéz Nagy Zoltán: Képzőművészeti propaganda, é. n. MOL K29-c. 158–170. Kovrig Béla a háborús propaganda-szolgálat tárgyában, 1939. augusztus 29.

15 — Pompás plakátokon adta ki a propagandahivatal Horthy Miklós kormányzó életnagyságú arcképét. *Magyarság*, (19.) 229. 1938. október 11. 7.

16 — Bakos 2007. i. m. (1. j.), 97.

17 — Például Konecsni György: *Erdély*, 1941.



3. Torna népe szétkapkodja a magyar államfő arckép-plakátjait, 1939



4. Fotó a Társadalompolitikai Szolgálat kiadásában megjelent plakátokkal, 1940

A Magyarok! plakátújság¹⁸

A felsoroltakon túl a Társadalompolitikai Szolgálat tevékenységéből mindenképp kiemelendők a „népnevelő plakátok”, amelyek ügye a Kovrig Béla által az 1939-es évre összeállított „sürgős akciók” tervezete között, előkészített feladatként szerepelt.¹⁹ Kovrig külföldi tapasztalataira hivatkozva úgynevezett plakátújság készítését és kiadását kezdeményezte, amelyet rendkívül hatékony eszköznek tekintette a „falusi társadalom” megszólításának szempontjából.²⁰ Ez alatt kifejezetten azt a réteget is értve, amely meglátása szerint anyagi, illetve kulturális elhagyatottsága okán még hetilapot sem olvasott.²¹



5. Magyarok! 12. szám, 1940



6. Magyarok! 35. szám, 1941

18 — Az Idegenforgalmi Hivatal vonatkozó plakátjairól lásd többek között Sümegi György: Erdélyi plakátok 1940–1941. *Székelýföld*, 2011 (15) 2. sz. 143–147.

19 — MOL K29-c. 51–70. Kovrig Béla: A m. kir. miniszterelnökség V. osztályának sürgős akciói, 1939. február 25.

20 — Kovrig külföldi tapasztalatainak, illetve a plakátújság műfajának, nemzetközi párhuzamainak és példáinak feltárásához további kutatás szükséges. Az azonban igazolható, hogy mind Kovrig, mind a propaganda-ügyosztály munkatársai jól ismerték a nemzetközi propagandajelenségeket és hasznosították azok tapasztalatait.

21 — MOL K29-c. 51–70. i. m. (19. j.)

A plakátújság megfogalmazott céljai a „nemzetnevelés”, a közízlés fejlesztése, a közönség olvasásra szoktatása, bizalmának megalapozása voltak. Kijelölt témái pedig „a nemzet időszerű legfőbb kérdései”, „az államnak a falusi lakosságot leginkább érdeklő tevékenysége”, a „vitézi erények” megjelenítése, és a „hagyományt ápoló elbeszélések” voltak.²² A tervezet szerint a plakátokon kevés politika kapott volna helyet, s pártpolitika egyáltalán nem. Utóbbi mellőzésével elvileg a kiragasztott plakátújság számainak leszaggatása ellen igyekeztek védekezni.²³ A kinyilatkoztatott politikamentességre való törekvés sikertelenségét többek között a *8 Órai Újság* 1939. június 8-i számában megjelent *Plakátújság* című versike is mutatja: „MÉP-ünk fejlett propagandája / Egész új vágányokra lépett. / Már plakátújsággal is készül / Lenyűgözni a magyar népet. [...] / Sok MÉP-ötlet között is méltán / Sorolhatjuk ezt annyi dalhoz: / Falra csirizett papírlappal / Akar állítani a falhoz.”²⁴ Az idézett részlet egyfelől jól szemlélteti, hogy a közönség egy része egyértelműen a kormánypárthoz és propagandájához kötötte a megjelent plakátújságot, másfelől azt bizonyítja, hogy a tervezetben megálmodott plakátújság 1939-től már az utcákon volt látható.

A plakátújság a Társadalompolitikai Szolgálat szerkesztésében kevés szöveggel, sok képpel, könnyen érthető ábrázolásokkal és „magyaros díszítőmotívumokkal” jelent meg. A *Magyarok!* címet viselő nyomtatványt Szekeres Lászlónak, a Faluszövetség elnökének jóváhagyásával és felelős kiadásában terjesztették.²⁵ Fennmaradt számait nagyrészt a Magyar Nemzeti Múzeum, a Hadtörténeti Múzeum, illetve a Budapest Gyűjtemény őrzi, azonban egyik intézmény *Magyarok!* gyűjteménye sem hiánytalan. A plakátújság egyes darabjait a folyóiratokhoz hasonlóan a kiadáskor számozással látták el – kivéve az 1939-ben kiadottakat –, így a hiányos anyag ellenére is felállítható nagyjábólí sorrendiségük. **(5–6. kép)**

A plakátújság megnevezés a *Magyarok!* esetében nem csupán rendszeres megjelenését és informatív jellegét definiálja, számai nem klasszikus értelemben vett grafikai plakátok, sokkal inkább hasonlítanak egy képes újság felnagyított oldalaihoz.²⁶ A szövegeket, az átadni kívánt üzenetet fotókkal, a magyar történeti festészet alkotásairól készült reprodukciókkal, fotómontázsokkal, illusztrációkkal hangsúlyozták, jelenítették meg. Bár az alkalmazott grafikai, vizuális elemek és megoldások művészi kvalitása rendkívül eltérő és sokszor erősen kérdéses, azonban a korszak propagandájának szempontjából gazdag forrásanyagnak tekinthető. A plakátújság jól szemlélteti a vizuális eszközök, képek alkalmazásának felismert szerepét és igényét a közönség megszólításának, befolyásolásának folyamatában. Például a fotómontázsok a korszak nemzetközi propaganda produktumaiban is hangsúlyosan megjelentek, a technika lehetővé

22 — Kovrig Béla: *A magyar társadalompolitika (1920–1945)*. Gondolat, Budapest, 2011. 241.

valamint MOL K29-c. 51-70. i. m. (19. j.)

23 — MOL K29-c. 51–70. i. m. (19. j.)

24 — A Magyar Élet Pártja (MÉP) volt 1939 és 1944 között a kormánypárt. „kos”: Plakátújság. *8 Órai Újság*, 1939 (25) június 8. 10.

25 — A szövegeket Babay József fogalmazta a „falu ízes nyelvén”, a képanyagot pedig főként a Magyar Filmiroda szolgáltatta az iratok tanúsága alapján. MOL K29-c. 51–70. i. m. (19. j.)

26 — A méretük átlagosan a 100×70 cm volt.

tette egy kívánt kontextus vizuális megteremtését a megfogalmazott üzenet effektív átadásának érdekében. A képek lehetőséget nyújtanak az érzelmek hatásos manipulációjára, irányított asszociációk megalapozására, vagy épp egy adott állítás kézzelfogható alátámasztására. A könnyen érthető ábrázolások és illusztrációk a tartalom produktív, befogadható közvetítését képesek elősegíteni.

A plakátújság számain nagyobb méretű, központi helyet elfoglaló grafikákkal, gyakran a művészi igényeket mellőző szemléltető ábrázolásokkal, vagy épp egészen plakátszerű kompozíciókkal is találkozhatunk. Ezek azonban csupán 1941-től, már a Nemzetpolitikai Szolgálat, majd pedig igazán hangsúlyosan 1942-től a Nemzetvédelmi Propagandaminisztérium kiadásában jelentek meg. A második világháború éveinek kormányzati propagandája szinte mindvégig megőrizte eszköztárában a *Magyarok!*-at. Témái gyakran összecsengtek a Nemzetpolitikai Szolgálat – amely később a Nemzetvédelmi Propagandaminisztérium kötelékében is folytatta működését – hivatalos lapjának, az *Országépítés*nek (1941–1944) a tartalmával.²⁷ **(7. kép)** A plakátújság vizuális elemei zömében ma már kevésbé ismert alkotók – például Gyapay Mihály, Kanizsai–Kripác Lipót – munkáiként azonosíthatók, ezzel együtt néhány megjelent illusztráció Légrády Sándornak tulajdonítható. **(8–9. kép)**

Légrády Sándor a Nemzetpolitikai Szolgálat hivatalos „plakátfestője”

Légrády Sándor neve és alkotásai nem csupán a *Magyarok!* plakátújság összefüggésében jelennek meg a kormányzati propaganda történetében. A háború után bélyegeiről, illetve a Kádár-címer megtervezéséről ismertté vált sokoldalú művész 1941-től kezdődően a Nemzetpolitikai Szolgálat szerződötetett plakátfestője volt, és egészen a nyilas időkig készített propaganda célú plakátokat az éppen aktuális kormányzati propagandaszerv megbízásából. Légrády saját vallomása alapján pontosan azonosítható, hogy mely plakátjait készítette a Nemzetpolitikai Szolgálat számára Alföldy Alajos igazgatósága idején.²⁸ Vonatkozó három munkája, a *Bölcös magyar honvéd* (1941), a *Győzelem* (1941) és a *A magyar kenyér ünnepe* (1941) Molnár Sándor felelős kiadásában jelent meg. Molnár 1941-től a Nemzetpolitikai Szolgálat egyik főelőadója volt,

27 — Az *Országépítés*, (1.) 12. 1941. július 1. számának *Csácsbozsók példát mutatott* című cikkében bemutatták a *Magyarok!* plakátújság lehető legideálisabb kiragasztásának módját, amelyhez illusztrációt is mellékeltek. Ezzel együtt a *Magyarok!* terjesztését az 1939-es tervezetben a levanteintézményen keresztül képzelték el. A témához további adalékokkal szolgál Kovrig 2011. i. m. (22. j.), 241.: e szerint „belügyminiszeri rendelet kötelezte a községi jegyzőket, hogy a miniszterelnökségtől közvetlenül a címükre küldött faluplakátokat késedelem nélkül minden olyan helyen kiragasztassák, ahová mozgósítási rendeleteket közlő plakátot kell elhelyezni, és a miniszterelnökség kémpróbák útján ellenőrizte e rendelet végrehajtását [...]”

28 — ÁBTL 3.1.9 – V – 87314. 67–70. Vizsgálati dosszié Vollner Aurélné és társai ügyében. Légrády Sándor vallomásának jegyzőkönyve, 1945. július 31.



7. Illusztráció a Nemzetpolitikai Szolgálat *Országépítés* című lapjában megjelent *Csácsbozsók példát mutatott* című cikkhez, 1941



9. A *Magyarok!* 32. száma Légrády Sándor grafikájával, 1941



8. A *Magyarok!* 51. száma Gyapay Mihály grafikájával, 1943

10. Légrády Sándor:
Győzelem, 1941



s azt megelőzően a Társadalompolitikai Szolgálat működésében is részt vett, ahol a sutgó propagandáért és röpcédulákért felelt.²⁹

A *Bölcsös magyar honvéd a Magyarok!* plakátújság felkiáltásához hasonlóan a magyar népet megszólító felirattal jelent meg, a plakát alján a következő sorokkal: „A magyar haza a mi otthonunk és a mi családjunk, ennek békéjét védi ezer esztendeje a vitéz magyar katona”. (11. kép) Ezt egy monumentális, fegyverére támaszkodó katona hangsúlyozza, amint a bölcsőben elhelyezett, a magyar jövőt megtestesítő, dicsfényt árasztó kisdud felett őrködik. Az ábrázolás a Légrádyra jellemző „finoman modelláló, klasszicizáló” formanyelvvel jeleníti meg a magyar katonaeszményt, a honvédek szerepét a magyar otthonok és családok biztonságának megőrzésében.³⁰ A plakát propagandisztikus célját tovább árnyalja az *Országépítés* című lap *Honvédségünk – büszkeségünk* című cikke, amelyhez a folyóiratban illusztrációként mellékeltek.³¹ A szöveg nem sokkal Magyarország hadba lépését (1941. június 27.) követően, 1941. augusztus

29 — MOL K29-a/1.

30 — Bakos 2007. i. m. (1. j.), 98.

31 — Honvédségünk – büszkeségünk. *Országépítés*, 1941 (1) augusztus 1. 3–5.

11. Légrády Sándor:
Magyarok, a magyar
haza a mi otthonunk,
1941



1-én jelent meg. Tartalma a második világháború eseményei nyomán a nemzet életének, fennmaradásának kérdését veti fel. Bukását, illetve felemelkedését egyaránt a hadsereg teljesítményéhez köti, amelynek addigi győzelmeit, dicső tetteit kiemeli, ezzel törekedve az olvasó honvédségbe vetett bizalmának megalapozására, megerősítésére. Ezt követően a háború, valamint a hadsereg fenntartásának súlyos költségeire tér ki és leszögezi, hogy vállalásuk a háterszág lakóitól is áldozatokat, kitartást követel. Légrády *Bölcsös magyar honvédje* így a kormány intézkedéseit és a háborút kedvező színben feltüntető, a közhangulat befolyásolására törekvő háborús propaganda korai vizuális példája.

A náci Németország 1941 júniusában támadást indított a Szovjetunió ellen, amihez a frontra vezényelt csapataival Magyarország júliusban csatlakozott. Ezzel egy időben a németek és szimpatizánsaik Európa-szerte propagandakampányba kezdtek. A kampányt a Magyar Távirati Iroda (MTI) hivatalos hírányaga, a korszak magyar sajtója egyaránt hirdette, illetve központi motívumát bélyegzőkön, jelvényeken árusították. Lényege a német küzdelemmel való együttérzés kifejezése volt, jelképe pedig a „V” betű, mint Viktória, azaz győzelem volt. Légrády nyár végén–ősszel megjelent *Győzelem* plakátján ezt a „V”-t láthatjuk, amint a képteret betöltve a háttér nemzeti trikolorjának fehérjéből kibontakozik, benne a magyar címerrel, s

alatta a „Győzelem” feliratával.³² A *Viktória* címmel megnevezett plakátról a Magyar Iparművészek Országos Egyesületének hivatalos közlönye, *Az Iparművész* elismerően számolt be.³³ **(10. kép)**

Légrády harmadik, a Nemzetpolitikai Szolgálat kiadásában megjelent plakátja az 1941 tavaszán visszacsatolt Szabadkán a július 27-én megrendezett „új kenyér ünnepét” hirdeti. **(12. kép)** Színeiben és motívumaiban egyaránt a Horthy-címet eleveníti meg: a kék háttér előtt három szál búzakalászt tartó páncélos hajlított kar jelenik meg. Ezt a magyar címer és az eseményre vonatkozó információk fehér feliratai egészítik ki. Légrády Horthy-címer kompozíciója ez időben az *Országépítés* lapjain, illetve a *Magyarok!* plakátújságon is helyet kapott. Majd 1942-ben – az ettől kezdve a kormányzati propagandában rendszeresen felbukkanó – „Egység, fegyelem, munka, győzelem!” szlogennel kiegészítve újra plakáton, és a BNV háborús vásárán a Nemzetvédelmi Propagandaminisztérium pavilonján is feltűnt.

Az 1942 tavaszától működő Nemzetvédelmi Propagandaminisztérium Légrády Sándort és a korábbi propaganda-ügysztyály vívmányait is tovább alkalmazta. Mi több, kötelékében a Nemzetpolitikai Szolgálat is folytatta működését. Az 1942 és 1944 között időszak kormányzati propaganda történetének és plakátjainak feltárása további kutatás tárgyát képezi. Ennek szükségét Bakos Katalin felvetésén túl az 1938 és 1942 tavasza közötti időszak itt vázolt plakáttermése és azok összefüggései is igazolják. A felelős kiadók azonosításával, és a forráskutatással a kormányzati propaganda plakátok is jól körülhatárolható csoporttá váltak.

32 — Légrády műve nem csupán 1941-ben jelent meg a sajtóban, 2014-ben több publicisztika is foglalkozott vele. (Csuha Ildikó: Győzelem Légrády-plakát virít a miniszterelnök dolgozószoba vitrinjében. Szimbolikus párhuzamok. *Népszabadság*, (72.) 183. 2014. augusztus 6. 6. Ács Dániel: Erdély visszacsatolását köszöntő plakáttal ünnepli magát a Fidesz. *444.hu*, 2014. november 3.) Az érdeklődés háttérében egy sajtófotó állt, amelyen Orbán Viktor miniszterelnök irodájának dekorációjaként jelent meg a *Győzelem*. A kormányfő – sajtófőnökének nyilatkozata szerint – a plakátot a 2014-es országgyűlési választások győzelmének apropóján kapta. A gesztust olyan értelmezések kísérték, miszerint az ajándék egyben arra is utalt, hogy a választások kimenetelében nagy szerepet játszottak a határon túli magyarok szavazatai. Ennek az interpretációnak az alapja – mind a sajtó, mind pedig feltehetőleg az ajándékozó részéről – Légrády alkotásának téves tartalmi azonosításából ered, tehát abból az elképzelésből, hogy a plakát az erdélyi területek 1940-es visszatérését dicsőíti és abból az alkalomból készült. A *Győzelem* aktualizálása ezt követően tovább folytatódott a 2014-es választásokkal összefüggésben: például a IX. kerületi Fiatal Demokraták Szövetségének (FIDESZ) pártszervezete a plakátot feliratokkal egészítette ki, s így a sikeres választási eredményeket ünnepelte vele irodájának kirakatába helyezve. A 2014-es események egyrészt rámutatnak a vizualitás történeti kutatásának a fontosságára, az egyes művek komplexebb megismerésének, megértésének szükségességére. Másrészt példát szolgáltatnak arra a kortárs jelenségre, amely a múlt vizuális elemeit új tartalmi rétegekkel tölti meg.

33 — *Az Iparművész*, Időszaki beszámoló 1941 (12).



12. Légrády Sándor: *Magyar kenyér ünnepe Szabadkán*, 1941

Szóanyag-Szegvári Eszter

Ezer embléma országa

A 20. századi magyar alkalmazott grafikának több olyan fejezete is van, amely egyre halványabban él a kulturális emlékezetben. Az egyik ilyen történet a Hungexpo nevével összeforrt külföldi magyar kereskedelmi és országimázs kiállításoké, amelyek kezdenek lassan, de biztosan enigmatikus grafikatörténeti jelenséggé válni, így végképp feledésbe merül ez a konszolidációs időszakban felvirágzó, de az évtizedek során jelentősen átalakult, ma már a szakmai berkekben is perifériára szorult műfaj.

A kiállítás efemer műfaj, ez a sajátosság pedig a tanulmányban tárgyalt speciális bemutatási formákra még inkább érvényes. Nem csak azért, mert létezésük napokban, hetekben volt mérhető, hanem azért is, mert a befogadó helyszín is csupán ugyanerre az időtartamra vált valódi kiállítótérre. Ezért ezeknek a bemutatóknak az *itt és mostja* minden más kiállításénál intenzívebb, lenyomatuk viszont sokkal halványabb.

Bár a Hungexpo vállalati iratanyagát a Magyar Nemzeti Levéltárban őrzik, abban csak elvétve találunk részletesen adatolt képi dokumentációt az Igazgatóság tervezői részlegének munkájáról. A vállalat nemzetközi tevékenységéről a sajtó (például a Világgazdaságban közölt *A Hungexpo jelenti* hasábjain) gyakorta cikkezett, de ezekben a rövid híradásokban is csupán ritkán bukkant fel egy-egy embléma, plakát vagy enteriőr. A Hungexpo saját, évente megjelenő magazinjában a kiállításokról készült felvételek mindig pusztá illusztrációk voltak, az alkotókat nem tartották említésre érdemesnek. Pontosabb hivatkozásokat a *Hungarian Foreign Trade* című magazin és a *Propaganda Reklám* folyóirat beszámolóiban találunk. A külföldi események nagy számára való tekintettel a művészeti szaksajtó sem értekezett rendszeresen az alkalmazott műfajok e speciális eredményeiről. Gergely István építész néhány cikkén kívül, 1979-ben megjelent könyve nyújt nagyobb segítséget a tervezőmunka vizsgálatához. Gergely *A kiállítás művészetében* kísérletet tett a kiállítástervezés módszertanának meghatározására és a gyakorlati tapasztalatokból kiindulva definiálta és mutatta be a „jó” kiállítás ismérveit. A kutatás ezért helyenként kizárólag a tervezőkkel készített, sokszor ellenőrizhetetlen információkat közlő interjúkra támaszkodik, és azokra a tervezési folyamatot és a végeredményt rögzítő tervek, felvételek, melyeket néhány alkotó harminc, negyven vagy ötven év elteltével is megőrzött.

A tanulmányban tárgyalt bemutatók a harmonikus környezetalakítás jegyében született komplex alkotómunka eredményei voltak, melyeket az egymással kooperáló belsőépítészeti és grafikai tervezés folyamatai határoztak meg. Bár az elemzés nem tekinthet el ettől a műfaji sajátosságtól, a továbbiakban kiemelten a kiállítások „arcával”, azaz a grafikai megoldásokkal foglalkozik, egyre szűkítve a kört az emblémák területe felé.

A kiállítási grafika

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy az elmúlt században valamennyi tervezőgrafikával foglalkozó alkotó készített kiállítási grafikát. A második világháború után a kulturális eseményekhez kapcsolódó tervezési megbízások mellett a grafikusoknak számos nagy szakértelmet igénylő feladatot biztosítottak az itthon megrendezett csoportos nemzetközi vásárok, ipari és mezőgazdasági seregszemlék monumentális árubemutatói, melyek a rezsim politikai és propaganda kiállításaival egészültek ki. Mester és tanítvány sokszor dolgozott együtt ezeknek a grandiózus tárlatoknak a létrehozásán, amelyeknek kulisszáit a legváltozatosabb művészi eszközökkel keltették életre. A fiatalabb generáció számára igazi beavatásnak is számítottak a kiállítási munkák, hiszen nemcsak jó keresetkiegészítés volt „slapajnak” szegődni a vezető grafikus mellé, de a mester útmutatását követve, jellemző stílusát imitálva, lehetőségük volt beletanulni a szakma praktikus és látványos fogásaiba is. Az ötvenes években a kiállítási feladatok növekedésének hatására több, kiállítástervezésre szakosodott alkotócsoport jött létre (például a Derkovits Gyula és a Budapest), melyek egyszerre működtek ügynökségként és tervezőstúdióként, azaz kiközvetítették tagjaik számára az elnyert megbízásokat, akik viszont hivatalosan csak rajtuk keresztül juthattak kiállítási munkákhoz.

Ugyan a kiállítási szcéná itthon is bőséges feladattal látta el a szakmát, a háború után a nemzetközi szintén is megjelentek és gyorsan népszerűvé váltak az országok sajátos „exportcikkévé” váló kereskedelmi jellegű és az imázsra fókuszáló hatalmas, több száz négyzetméteren megvalósuló bemutatók. Ezeket kezdetben a Magyar Kereskedelmi Kamara Kiállítási Osztálya, majd 1968-tól körülbelül a nyolcvanas évekig kizárólagosan, a több szerv összevonásával létrehozott Hungexpo Magyar Külkereskedelmi Vásár- és Propaganda Iroda Külföldi Kiállítási Igazgatósága bonyolította le.¹

„A második legjobb munka az országban”²

A kiállítási feladatok és az ezekhez kapcsolódó emlékek, anekdoták megőrződtek a grafikus generációk emlékezetében. Darvas Árpád úgy nyilatkozik egyik gyakran idézett interjújában, hogy a kádári Magyarországon az orvosok mellett a grafikusok kerestek a legjobban. Az alkotók a filmplakáthoz kapcsolódó megbízások mellett – amelyek szintén nem fizettek

rosszul, de szerepük elsősorban a szabad alkotói légkör miatt értékelődött fel – a kiállítási munkák révén tehettek szert átlagon felüli keresetre.³ A Külföldi Kiállítási Igazgatóság mindig külsős munkatársként, megbízással foglalkoztatta a grafikusokat, akik – egészen addig, amíg teljesítményük garantálta a felkérések folytonosságát – a szakma elit klubjában érezhették magukat.⁴ Ahogy Antal Pál fogalmaz: „(...) a nagy hajtások ellenére magas szakmai presztizsű, irigyelt grafikus pozíció volt külföldi kiállításokat tervezni”.⁵ Darvas generációjából többek között Balogh István, Görög Lajos, Gunda Antal, Erneyi Sándor, Kovács Vilmos, Máté András, Szilvász Nándor, Töreky Ferenc, a Révész Antal – Wigner Judit és a Soós László – Kemény Judit (So-ky) házaspár már a Hungexpo név alatt összevont vállalat megalakulása előtt is készített kiállítási grafikákat külföldi rendezvényekhez. A hatvanas években diplomát szerzett generációból például Antal Pál, Benczúr Gyula, Molnár Kálmán, Molnár Gyula, Székely Kálmán, Vertel Beatrix és a hetvenes évektől aktív fiatal titánok közül Kara György, Pálfi György, Sára Ernő, Zsótér László dolgozott több alkalommal az Igazgatóságnak.

A kiállítások típusai

A hatvanas évektől a kiállítási műfaj mint a 20. századi kereskedelmi és tömegkommunikáció attraktív médiuma a külföldi szerepléseknek köszönhetően a piaczgazdaság felé való nyitás egyik csatornája volt, amely számos különböző feladatot látott el. A műfaj virágkorában a kiállítás az egyes típusokra jellemző kereskedelmi vagy országimázs-jelleg hangsúlya függvényében egyszerre volt gazdaságpolitikai kapcsolatokat ápoló kommunikációs platform, az értékesítés konkrét helyszíne, megelevenedett idegenforgalmi és magyarsággép-reklám is.

A Hungexpo Külföldi Kiállítási Igazgatóságának megalakulása után a nemzetközi szerepléseket három nagyobb típusba sorolhatjuk. A részvétel a hetvenes évek derekáig egyrészt az olyan általános tematikájú, nagy nemzetközi vásárokra koncentrálódott, amelyeken számos külkereskedelmi vállalat bevonásával a kulturális, ipari és mezőgazdasági produktumok széles skáláját tudták bemutatni.⁶ Bár a vásárok a fogyasztási és befektetési

³ — Darvas, számos nemzedéktársával egyetemben, a hatvanas években maga is részt vett nemzetközi kiállítások megvalósításában: Uott.

⁴ — A Budapest Alkotócsoport dátumozatlan, valószínűleg a hetvenes évek végén publikált kiadványa azt sejteti, hogy a Hungexpo rajtuk keresztül (is) szerződhetett a grafikusokkal. A tevékenységi köröket illusztráló munkák válogatásában a hungexpós megbízások közül többek között megjelent: Milánói Magyar Hét, 1976 (építész: Gaul Emil, grafikus: Zsótér László); Máté András tipografikus logója (1970-es évek); Magyar Kiállítás, Nemzetközi Vásár, 1978 (építész: Gaul Emil, grafikusok: Kara György, Székely Kálmán); Budapest Grafika, katalógus. ⁵ — Antal Pál grafikus levele 1970–80-as évekbeli kiállítási munkáiról (2013. május 25). ⁶ — Ezeknek a sokszor nagy múltú eseményeknek – mint a Lipcsei Tavaszi Vásár, a Poznani Kiállítás, a Limai, Damaszkuszi vagy Hannoveri Vásárok – sorába illeszkedett itthon a Budapesti Nemzetközi Vásár is. A vásárokon belül voltak önálló kiállítások is, amikor egy-egy ország díszvendégként szerepelt és kiemelt kiállítói lehetőséget kapott.

javak értékesítése céljából jöttek létre, a szocialista blokkon kívül a nemzeti jelleg kifejezése is számottevő volt. A másik nagy típus az úgynevezett önálló nemzeti kiállítás, melyeken nem az értékesítés volt a cél, hanem már kifejezetten a vonzó országpropaganda bemutatása és a keleti blokkon kívül az imázs hangsúlyozása.⁷ Az évtized második felétől a tőkés és a fejlődő országok kínálatában egyre inkább elterjedtek a tematikus árubemutatóra fókuszáló szakkiállítások, amelyeket az esemény profiljához illeszkedő vállalatok vagy egy adott cég bevonásával valósítottak meg.⁸ Már a hatvanas évtized végén megjelent, de a hetvenes években vált igazán népszerűvé az országimázs-kiállítások egy új típusa, a Magyar Napok vagy Hetek. Ezek az események általában szállodákban, éttermekben valósultak meg, többek között olyan helyszíneken, ahol nem volt hagyománya a vásári pavilonoknak.⁹ A nyolcvanas évek második felére mind a monumentális imázskiállítások, mind a gazdasági összképet szemléltető csoportos bemutatók végleg elvesztették jelentőségüket. Ez már az iparági szakkiállítások kora volt, melyek kizárólag az egyes vállalatok kereskedelmi célkitűzéseit szolgálták és a tényleges export fórumaivá váltak. A nyolcvanas években a Hungexpo is csupán egy lett a sok kiállításrendezéssel foglalkozó vállalat és cég közül,¹⁰ a rendszerváltás után pedig a kiállítások magánstúdiókba vándoroltak.

Aranyérmes díszletek

Ma már elképzelni is lehetetlen, hogyan készültek ezek a bemutatók. Egy-egy találékony megoldás mindig komoly előkészítést és verejtékkal végzett kézműves munkát takart. A hetvenes évekig a külföldi kiállítások még nagy többségben teljesen egyedi kivitelezéssel jelentek meg. A tervezők kifogyhatatlan kreativitással komponálták meg papírból, textilből, fémből, fából, műanyagból a sík felületeket vagy plasztikus megoldásokat. A falképeket kézzel festették, a tipográfiát maguk vágták ki, ragasztották fel a hordozóra. A típusinstallációk elterjedésével a kiállítástervezés eszköztára lassan

átalakult,¹¹ és a rendszerváltás utáni időszakra a továbbélő kereskedelmi célzatú megjelenések már láthatóan uniformizálódtak, és egyre inkább nélkülözték a designnal hivatásszerűen foglalkozó tervező szakértelmét.

A pavilon-építészetet gyakran csúfolták díszlettervezésnek és kétségtelen, hogy az „időtlen” építészeti formákkal szemben a kiállítás nem lehetett más, mint provizórikus alapanyagokból konstruált illúzió. A nemzetközi kiállítások példáján keresztül Varsányi Tamás építész egy interjúban így fogalmazott a jelenség kapcsán: a kiállítás olyan színház volt, melynek díszletei között mindig csak premiert játszottak.¹² A fennmaradt felvételekről azonban a „műsort” már nem, csak a „színpadképet” láthatjuk.

Azokon az eseményeken, ahol jelentékeny volt az árubemutató, a reprezentáció kettős célt szolgált. Egyrészt a kiállítástervezés és az árurendezés mindent bevetett, hogy a lehető legvonzóbb körítéssel kínálja megvásárlásra a termékeket. Másrészt, ha kellett, a megfelelő forma arra is alkalmas volt, hogy ügyesen elterelje a fókusz a kiállítás tárgyáról, így igazi tervezői kihívásnak számított, hogy a technikai fejlettség mércéje a termékek (és azok minősége) helyett a tervezői kulissza legyen.

Az országimázs-rendezvényeken viszont a kiállítás tárgya maga a kiállítás volt, annak valamennyi elemével együtt, a kóstontható Pick szalámitól a legapróbb grafikai díszítőelemig. A Hungexpo tevékenységének konkrét gazdasági hatását valószínűleg sokkal könnyebb lenne megvizsgálni, mint az országpropaganda eredményességét. Bár azt talán már sosem tudhatjuk meg, hogy a helyiek többet hallgatták-e Bartókot, miután 1977-ben a mexikóvárosi kiállításon *Magyarország megismerésének ABC-jéből*¹³ megismerték a zeneszerző munkásságát, vagy hogy a Rubik-féle bűvös kockát a zágrábi közönség 1981 után a vásári reklámok ösztönzésére a helyi boltokban vásárolta-e meg vagy inkább beszerzett egy hamisítványt a horvát pavilonból;¹⁴ annyi bizonyos, hogy a propagandagépezet hatásosságának kulcsa a tervezők kezében volt.

A helyi vásárbizottságok vagy a fogadó ország kereskedelmi kamarája szinte minden alkalommal díjazta a jól sikerült tervezőmunkát, és a magyar kiállítások is számos ilyen nemzetközi elismerésben részesültek.¹⁵ Itthon

11 — A típusinstallációk (például Octanorm, Syma) már a hetvenes években megjelentek,

de a modulrendszerek használata kezdetben nem jelentette a tárlatok uniformizálódását,

sőt a kihívás éppen abban állt, hogy a szisztéma variálhatóságát kihasználva hozzanak létre exkluzív végeredményt.

12 — A szerző interjúja Varsányi Tamás építésszel (2014. április 29).

13 — Több alkalommal használt propagandaanyag, dokumentációs kiállítás hazánk tájairól, gazdasági és kulturális életéről.

14 — Molnár Gyula az 1981-es Zágrábi Nemzetközi Vásár kapcsán úgy emlékszik vissza az esetre könyvében, hogy a horvátok hamisított Rubik-kockákat árusítottak a saját pavilonjuk területén, ami nagyon jó ingyen reklám volt a magyaroknak: Molnár Gyula: *Az én vizuális nyelvem*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2008. 57.

15 — A vásári „szépségversenyeken” számos kategóriában zsebelhettek be díjakat a tervezők. Az egyik legemlékezetesebb szereplés az 1969-es Barcelonai Nemzetközi Vásáron volt, ahol a Hungexpo 32 résztvevő közül nyerte el a helyi kereskedelmi kamara fődíját: Magyar Egyveleg. *Amerikai Magyar Világ*, 7. 1970. 34. sz.

a külföldi kiállítások plakátjai gyakran felbukkantak és többször jutottak előkelő helyezésekhez a Magyar Hirdető *Az év legjobb plakátja* versenyein, amit hagyományosan a Magyar Nemzeti Galériában mutattak be. Ugyanitt, a Galéria és a Kereskedelmi Kamara szervezésében háromévente megrendezett Magyar Reklámnymutatvány Kiállításokon is rendszeresen feltűntek hungexpós munkák. A tematikus Békéscsabai Alkalmazott Grafikai Biennálén is folyamatosan szerepeltek a megbízott grafikusok plakát- és emblématerveikkel. 1988-ban pedig az Ipari Formatervezési Tájékoztató Központ (Design Center) egyetlen alkalommal megrendezett *Az év kereskedelmi kiállítása* című pályázatán a Hungexpo kollektívája második díjat nyert a barcelonai és a lausanne-i magyar hét kiállításáért.¹⁶ Gergely István, a Hungexpo Külföldi Kiállítási Igazgatóságának első és meghatározó építész 1964-ben, az azévi megrendezett São Paulo-i kiállításért a Munkácsy-díj II. fokozatában részesült.¹⁷

A kiállítás emblémája

A kiállítási grafika legzártabb, legintenzívebb eleme az embléma volt. Megalkotása valójában mindig a kiállítást létrehozó team közös munkájának eredményét tükrözte,¹⁸ amely a két ország közötti kapcsolatokat feltáró kutatással kezdődött. Az előkészítő munka során olyan politikai, gazdasági, kulturális analógiákat kerestek, amelyekből mindkét fél számára értelmezhető és szerethető üzenetet tudtak közvetíteni.¹⁹ A grafikusnak tehát minden egyes megbízás alkalmával

16 — A díjazott tervezők: Gál Gizella, Kara György, Kassai Márta, Mátrai István, May Attila, Molnár Gyula, Nagy Péter, Szirmai Éva, Tóth Judit: H.Z.M.: Az év kereskedelmi kiállítása. *Világgazdaság*, 20. 1988. 245. sz.

17 — Frank János: Gergely Istvánnál. *Élet és Irodalom*, 15. 1971. 5. sz. 12.

18 — Ez a Hungexpónál a kezdetektől fogva jelen lévő gyakorlat, amiben az arculat a különböző reklámszakemberek, kutatók bevonásával csapatmunkában készült, a vállalatok önállósulásával itthon csak a nyolcvanas években vált elterjedté. Erről lásd még: Bakos Katalin: *10x10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Corvina, Budapest, 2007.

19 — A vendéglátók megnyerésére irányuló gesztus kulcsfontosságúnak számított a nemzetközi megjelenéseken. Ezért a vizualizációs anyagokon túl a kiállítás tartalmában számos formában testet öltött. Egy jellemző esetről az 1977-es mexikóvárosi kiállítás kapcsán Pilkhoffer Mónika így ír tanulmányában: „A magyar könyvnyomtatást szemléltető bemutatón a magyarul kiadott latin-amerikai szerzők köteteinek szerepeltetése a vendéglátók felé tett gesztus volt. Azonban a magyar és a mexikói néprajzi sajátosságokat párhuzamba állító népművészeti bemutató már egy kicsit erőltetettnek tűnik, főleg annak ismeretében, hogy a kiállítások szervezőinek nem okozott gondot más esetekben a magyar és a perui vagy a magyar és a japán néprajzi sajátosságok közötti kapcsolat megjelenítése sem.” Pilkhoffer Mónika: *Magyarságkép a Hungexpo kiállításain az 1960–80-as években*. In: Hornyák Árpád – Vitári Zsolt (szerk.): *Kutatási füzetek 14. A magyarságkép a közép-európai tankönyvekben a 20. században*. Pécs, 2009. 31.



1. Máté András műtermében. A háttérben a caracasi magyar kiállítás emblémája (1969)



2. Magyar kiállítás, Caracas, 1969. A kiállítás emblémája. Grafikus: Máté András

meg kellett ismerkednie egy másik (sokszor ismerős, máskor merőben eltérő) jelrendszerrel, és olyan vizuális kohéziót kellett létrehoznia, amely tekintettel volt a kiállítás helyszínére, a nemzet speciális tradícióira, kultúrájára, történelmére is. „A »jó« embléma sosem szónokias vagy érzelmes, finom arányérzékkel és vonalkultúrával bír”,²⁰ a figyelemfelkeltés és a kiállítás sikere múlhatott a megfelelő, gazdag jelentéssel bíró, vagy csupán frappáns jelkép megtalálásán. Megalkotásakor a különböző reklámanyagok sokfélesége is szempont volt: a nyomtatványok fejlécén, a programfüzetben, a kitűzőkön, öntapadós címkéken vagy a szuveníreken kis méretben és fekete-fehérben is mutatósnak kellett lennie, míg a villamos oldalán megjelenő hirdetésen vagy az épületek falára rögzített transzparensen a fekvő formátumhoz kellett illeszkednie, végül a plakáton mindig álló, nagy alakban jelent meg.

Az embléma megoldásaiban elsősorban a grafikus sűrítő és absztraháló készsége, a kötöttségekkel zsonglőrködő, a grafikai alapeszköztárat jól kihasználó alkotókat lehet azonosítani. A műfaj sajátos konvenciói ellenére ezen a területen is fel-felbukkannak a korabeli grafikai, képzőművészeti irányzatok, melyek talán a konstruktív formanyelvet és az ehhez kötődő trendeket (például geometrikus absztrakció, op-art) tudták a leghatásosabban integrálni. A kiemelt jelképek esetében értelemszerűen ritkábbnak számított a korszak kereskedelmi hirdetéseiben egyre népszerűbbé váló humoros hangvétel, és hangsúlyosabban jelentek meg az egyszerű, szerethető, de semleges szimbólumok, vagy a folklórból inspirálódó motívumok. A fotós megoldások a nyolcvanas években váltak elterjedtebbé, később pedig szinte kizárólagossá. A forma mellett az embléma másik fő összetevője a szín volt, ami jellemző módon a magyar trikolor és a fogadó ország nemzeti színeinek összekomponálására szorítkozott.

Az emblémák típusai

Az emblémákat számos módon tipizálhatjuk. A dokumentált arculatok alapján, a technika szempontjából beszélhetünk grafikus és fotós megoldásokról, a formát tekintve pedig tipografikus karakterű és szimbólumokra épülő emblémákról. A szimbólumok területén belül három fő csoportot különböztethetünk meg. Nagy számban fordultak elő azok a jelképek, melyek a befogadó vagy a vendégország kultúrájához, illetve a vásár profiljához kapcsolódó szimbólumtárból inspirálódtak, és ezáltal könnyen azonosíthatók, konkrétak voltak (például a holland tulipán, a magyar búvös kocka). Egy másik csoport az esemény rövidségére, megismételhetetlenségére, „pillanatnyi” létére utalt egy mindkét kultúra számára közérthetőnek számító képi elem segítségével (például a pillangó).

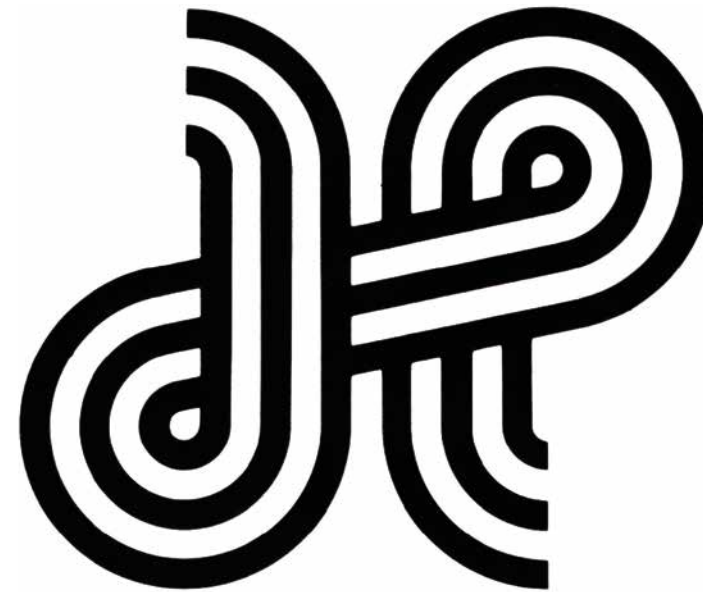
²⁰ — Bakos definíciója. Vö. Bakos Katalin: Folyamatosság és törés a plakátművészetben. In: Ständeisky Éva (szerk.): *A fordulat évei, 1947–1949. Politika, képzőművészet, építészet*. 1956-os Intézet, Budapest, 1998. 245.

A harmadik csoportba pedig az egyetemes kultúrából kiemelt, pozitív asszociációkat keltő, univerzális szimbólumok tartoztak (például a szív).

A tipografikus „H”

A Külföldi Kiállítási Igazgatóság egyik legendás párosa Gergely István főépítész és Máté András grafikus voltak. Közös kiállításaikon már a hatvanas évek végétől használták Máté tipografikus emblémáit. Az országjel (H) a latin betűs világban jól értelmezhető volt, és más nemzetek is sikerrel alkalmazták külföldi megjelenéseiken.²¹ Az 1969-es caracasi kiállításon (*Hungría se presenta – Magyarország bemutatkozik*) a fekete-fehér koncentrikus sávok közepén a betű kézírásra hajazó kacsaringós verziója rajzolódott ki. **(1–2. kép)** Az embléma kialakításában visszaköszön a MALÉV plakátokról ismerős, a neoszecceszó hatását tükröző sávozással felrakott dekoratív képi elem. A caracasi bemutatón a változatosan alakítható csíkos szalag színes és fekete-fehér formavariánsai a térbe lógatott és az installációra tapasztott körtárcsákon is megjelentek, amivel a tervezői koncepció a kiállított gépekre és berendezésekre utaló dinamikai hatást kívánta fokozni.²²

A szalagfonat egy merőben más, az 1972-ben a Buenos Aires-i magyar kiállításon is feltűnt variációjában már a pontos szerkesztés és arányok, a szimmetrikus forma dominált. **(3. kép)** A popos hatásokat elhagyó és inkább a geometrikus tradíciókat tükröző változat a hazai kereskedelmi grafikából már ismerős, tömör jellé absztrahált emblémák csoportjába sorolható.



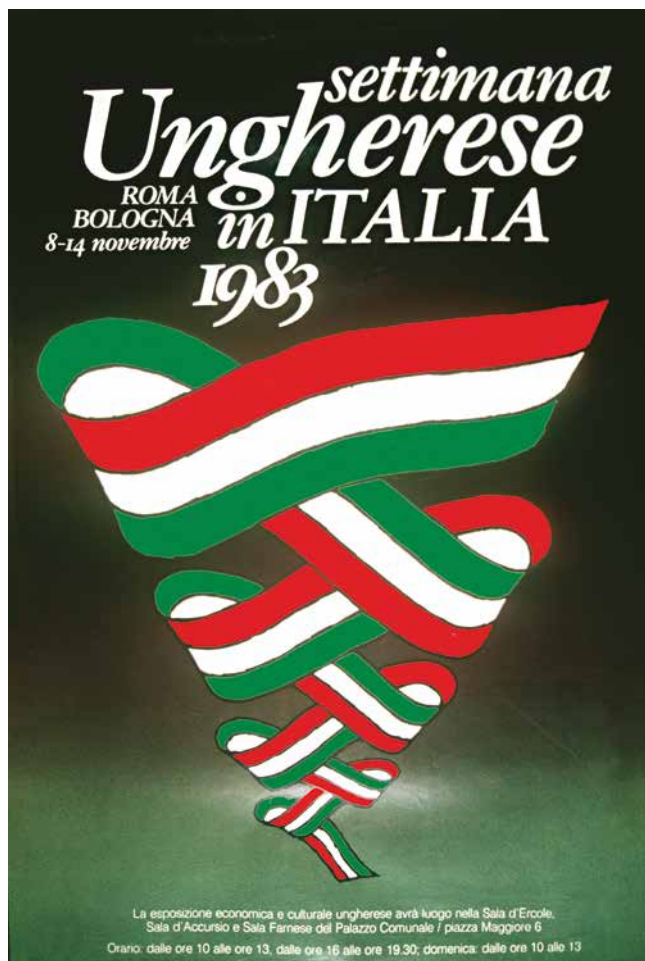
3. A Buenos Aires-i magyar kiállításon is használt embléma, 1972. Grafikus: Máté András

²¹ — Ilyen volt például a tervezők által gyakran emlegetett Ausztria egységes piros-fehér piros „A” országjele, amivel a nemzetközi bemutatókon szerepelt.

²² — G. I.: Magyar kiállítás Caracasban (Venezuela). *Magyar Építőművészet*, 18. 1969. 6. sz. 59.

Máté kiállítási grafikáiban a letisztult, gyakran dekorelemmé váló tipográfia, a piktogramok domináltak, amelyek a kiállítás narratíváját, a látogató tájékozódását és az expozíciós anyag értelmezését támogató koherens, térszervező jelrendszerré álltak össze. A reklámgrafikai tárlatokhoz hasonlóan az olyan általános országbemutató kiállításokat, ahol az árujelenlét nem volt jellemző, és a bemutatás kifejezetten dokumentáció-érzékeny volt, gyakran nevezték „papírkiallításoknak”. Gergely és Máté megoldásaiban ez az elmarasztaló kifejezés is új értelmet nyert: az anyag könnyedségét sugallták 1971-ben, a torontói kiállítás kibomló filmtékercsekre hasonlító, szalagos konstrukciói, míg az 1972-es bejrúti turisztikai kiállításon is felhasznált ívesen hajlított modulrendszer egy harmonikaszerűen szétnyitott, hatalmas hullámmzó papírcsíkra emlékeztetett. Ez a papíreffektus a lehető legszellemesebben játszott rá a műfajra jellemző átmenetiség, mulandóság szimbolikájára.

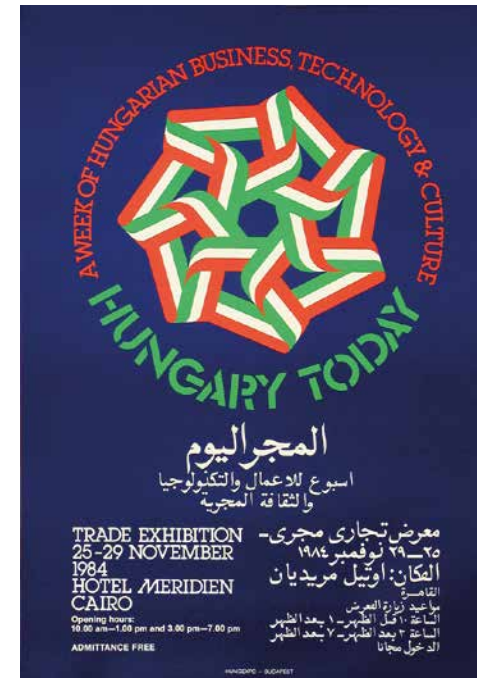
4. Magyar Hét, Bologna, 1983. A kiállítás plakátja. Grafikus: Molnár Gyula



A kultúrnemzettől a nemzeti közhelyig

A második világháború után egyre nagyobb igény mutatkozott a megnyerő nemzetpolitikai arculat kialakítására, ezért a Hungexpo kiállításain – ott, ahol megjelenhetett az imázs is – a kommunikációs stratégia fontos részévé tette a nemzeti jelleg vizuális megjelenítését. Azt, hogy Magyarország a világ változatos pontjain – Japántól Venezueláig – milyen arcát mutatta meg, komoly előkészítő munka és felmérések előzték meg.²³ A nyugat-európai világban a Magyarországról kialakított képben a kultúrállam és a romantizáló prekonceptiók keveredtek egymással. Ahol a legjobban a gulyást és a cimbalmost várták, ott borítékolható sikere volt a kalocsai pingálóasszony attrakciójának, ahol pedig a Mátyás-templom idomai ismerősek voltak, ott bátran be lehetett mutatni a budavári ásatások szobordokumentációját is. Egyes helyeken érdemes volt megtanítani, ki volt az a Neumann János, máshol viszont nem

23 — Az előkészítés fázisában meghatározták a kiállítás szellemiségét, a témafeldolgozás koncepcióját, és a bemutatás belsőépítészeti és grafikai formavilágát. Ahogy arról több alkotó is beszámolt, a jelképeket fél évvel az esemény előtt elkezdték tesztelni a fogadó országban.



5. Magyar Hét, Kairó, 1984. A kiállítás plakátja. Grafikus: Molnár Kálmán



6. Magyar Hét, Caen, 1988. A kiállítási embléma, mint falkép. Grafikus: Molnár Gyula



7. A vásár hirdetése Caen utcáin, 1988. Grafikus: Molnár Gyula

kellett több egy kis popzenénél és divatbemutatónál. A világ számos pontján azonban még azt is meg kellett magyarázni, hol található az ország, és mi fán terem a magyar.

Nemzeti színű szalag

A klisékből frappáns jelképek készítésének egyik mágusa Molnár Gyula volt. Az 1983-ban Rómától Bolognáig utazó Magyar Hetek plakátján látható kacsaringós trikolor szalag „becsapós” vizuális feladvány volt: ha így nézem, magyaros sujtás, ha úgy nézem, spagetti. **(4. kép)** Persze a nemzeti színű szalag a kokárda asszociációját is keltette, de a MUK a nyolcvanas évekre már rég elnémult, és vele együtt a szimbólumtól való paranoiás rettegés is. Egy évvel később a Kairói Magyar Hét emblémája már látszólag direkter játszik ezzel az asszociációval, amit az arab díszítőművészetet idéző, geometrikus formaelemekből építkező végtelenített fonat jelképezett. **(5. kép)** Eredetileg persze ez sem kokárda akart lenni, hanem kerék, ami a kiállítás tematikájához (technológia és kultúra) kötődő mozgást, változást jelképezte.

Az emblémának nem kellett önmagában megidéznie a magyaros jelleget, ebben nagy segítségére voltak a különböző showelemek és kísérőprogramok is. A caen-i tárlat a kiállítás mit sem sejtő francia látogatóit például az országbemutató eseményeken más alkalmakkor is gyakran felbukkanó pusztába repítette, a csikós-gulyás romantikus alakjának autentikus környezetébe. Molnár Gyula emblématerve az illusztratív csikós figurájára épült, akinek a kezében a nemzeti színű szalag sujtásból a kiállítás éveit formáló ('88) ostorra változott. **(6–7. kép)** A kiállítás arculatában a lovasnemzet szellemisége dominált, a pusztai pásztor mellett az éttermi díszletben a huszárok is megjelentek. Míg a pingálóasszony olyan gyakran szerepelt, hogy szinte kötelező kiállítási „kellékké” vált, addig a francia rendezvényen bizonyosan egyedülálló látványosságnak számított az élő csikósbemutató, ami úgy hatott, mintha Molnár gigantikus falfestménye elevenedett volna meg.²⁴

Két, hazánkra vetett csábos pillantás

A gyakran ismétlődő kiállítási címadásban általában a találkozás, megismerés, látás szófordulatai (*Magyarország bemutatkozik, Találkozás Magyarországgal, Randevú Magyarországgal, Ablak Magyarországra*), vagy az esemény rövidségére utaló kifejezések szerepeltek (*Egy csipetnyi Magyarország, Magyarország ma, Egy pillantás Magyarországra*). A szlogen-típusú címek viszont a kiállítás konkrét mondánivalóját is tükrözték



8. Magyar Hét, Bécs, 1981. A kiállítás bejárata az emblémával. Grafikus: Kara György



9. Magyar Hét, Bécs, 1981. Nyomtatványon megjelenő kiállítási arculat. Grafikus: Kara György

24 — Molnár 2008. i.m. (14. j.), 70.



10. Magyar Hét, Lille, 1983. A kiállítás plakátja. Grafikusok: Antal Pál és Molnár Gyula

(Egy meccs két győztesse, Elindultam szép hazámból, Magyarország az ismerős és ismeretlen szomszéd).²⁵

Az 1981-es bécsi magyar kiállítás jelképe a kiállítás címében is megfogalmazott (*Ungarn der bekannte und unbekannte Nachbar – Magyarország az ismerős és ismeretlen szomszéd*) gondolattal kapcsolta össze a két országot. A puzzle alapú zöld térkép kivágatában Magyarországot és Ausztriát egy piros-fehér-zöld, íves hídalkaká kapcsolódó elem fogta össze. Az esemény emblémájává váló híd ugyanakkor csonka körként, kerékre utaló tárcsaként is értelmezhető volt. **(8–9. kép)** A kiállítás címében olvasható „ismerős” jelző a közös múltra utalt, az „ismeretlen” címszava viszont arra ösztönözte a látogatókat, hogy fedezzék fel újra és vessenek egy friss pillantást a szomszédra. Az arculat egyéb elemein (például a fogadófalán) megjelent a „pillantásra” való konkrétabb utalás is egy ártatlan tekintetű gyermek hatalmas portréfotóján keresztül. A kiállítási arculatban a grafikus, Kara György munkásságára általában jellemző friss, a kortárs vizualitást kidomborító, mindig az újdonságot, az alapötletet kiemelő kifejezőmód jelent meg.

Költői, szinte metaforikus hangvételű volt az 1983-ban megrendezett Lille-i Magyar Hét (*Un regard sur la Hongrie – Egy pillantás Magyarországra*) fotós emblémája, Antal Pál és Molnár Gyula közös alkotása. **(10. kép)** A tervezők egy, az országot jelképező, zöldellő fűkockát, mint egy ajándékdobozt, nemzeti színű szalaggal kötöttek át. Az embléma koncepciója Antal Páltól származott, a tipográfia Molnár Gyula munkája volt. Molnár visszaemlékezésében a zöldellő földdarab zabbá változott, amit egy vezető pártfunkcionárius a szétszakadt nemzet félreérthetetlen jelképeként értelmezett.²⁶ Antal azonban maga vájta ki a 10×10 cm-es fűkockát egy Lotz Károly utcai előkertből, amit otthon korallvirággal díszített fel.²⁷ A plakátot bíráló bizottság vonakodva fogadta a tervet, de a fő probléma korántsem a Trianont idéző Csonka-Magyarország-metafora megidézése volt – ahogy arra Molnár a könyvében utal –, hanem sokkal inkább az, hogy a polaroiddal megörökített kompozíció furcsán hatott a korábban megszokott grafikus plakátok között. A kiállítás építészének, Román Jánosnak azonban annyira tetszett ez az újszerű megoldás, hogy közbenjárásával a terv végül megvalósulhatott.

25 — A felsorolt címek a szerző Pataki Dóra és Simon Judit építészekkel készített interjúikból származnak (2013. április 10. és május 26.). A tervezők nem tudtak pontosabb adatokkal szolgálni az említett kiállításokra vonatkozóan. Pataki valószínűleg az 1975-ös rotterdami Magyar Hétre gondolt. A São Paulo-i kiállítás 1966 után valósulhatott meg, mert a cím az azében rendezett világbajnokságra utalt, ahol a magyarok megverték a brazil futballcsapatot.

26 — A történetet Molnár Gyula könyvében részletesen és a valóságnál színesebben meséli el. Az emblématerv gondolatosságát bemutató tanulmány jellegű fotósorozatban a fűkocka mellett egy villa is szerepel, így egyértelművé válik a grafikusok eredeti szándéka, a kóstolás-kóstoltatás motívuma: Molnár 2008. i. m. (14. j.), 60.

27 — Antal Pál szíves szóbeli közlése alapján (2022. november 4.).

11. Magyar Hét,
Dubai, 1978.
Embléma. Grafikus:
Antal Pál



A dubai-magyar szív

A 1978-ban a Dubai Magyar Hét (*Window on Hungary*) vezérmotívuma a szív volt, amit Antal Pál tervezett.²⁸ A szív korábban és később is gyakran felbukkant grafikai dekorelemként, de ez volt az első alkalom, hogy egy kiállítás emblémájaként szerepelt.²⁹

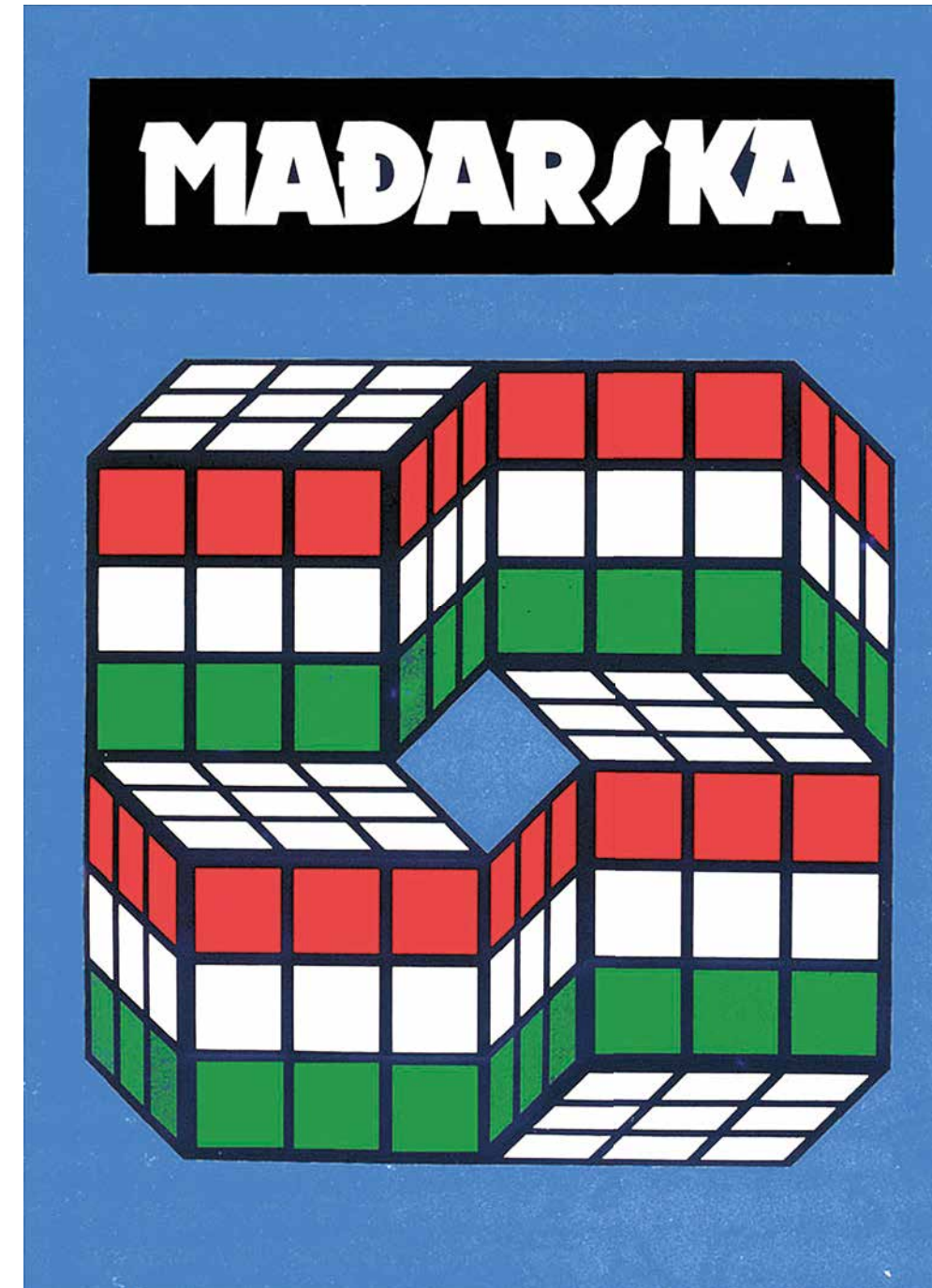
A grafikus a motívum kiválasztásában a közérthetőségre törekedett, és a szív kultúrákon átívelő egyetemes jelenléte, népművészeti felhasználása, szimbolizmusa ennek tökéletesen megfelelt, emellett a latin betűs világon kívül is megállta a helyét. **(11. kép)** A tervezés során szigorú, de elegáns szerkesztést választott, az arányok és formák harmóniája biztosította a jó olvashatóságot. Az embléma térbeliségének illúziója az axonometrikus ábrában a Penrose Triangle, a Möbius-szalag, M. C. Escher és Vasarely munkáinak ismeretében született meg. A trikolor beágyazásából következő sávos megoldás, a szív „testét” adó szélesebb kialakítás és az egymásba fonódó forma már teljesen levetkőzi a nemzeti szalag etimológiáját, a folytonosság, megújulás minőségeinek megjelenítése pedig frissességet kölcsönzött az évezredes szimbólumnak. Az embléma annyira jól sikerült, kompakt és szerethető lett, hogy a grafikusban felmerült, hogy az talán alkalmas lehet a nemzetközi megjelenések állandó logójának is. A Dubai-szív, bár

28 — A fejezetben ismertetett embléma tervezésének körülményeit és történetét Antal Pál írta meg a szerzőnek „Window on Hungary” című levelében (2014. január 21.).

29 — A szív-motívum Máté András hatvanas-hetvenes évekbeli szalagos grafikáinak variációiban is megjelent (például az 1969-es és az 1976-os caracasi magyar kiállításokon).

Szívet formáztak 1982-ben a Hamburgi Vásáron a plafonról belőgatott, szíromként és levélmotívumként is „olvasható” dekorelemek, és aprócska díszként egy méretes pirospaprika társaságában a caen-i csikós falképének illusztratív háttérében is felbukkant.

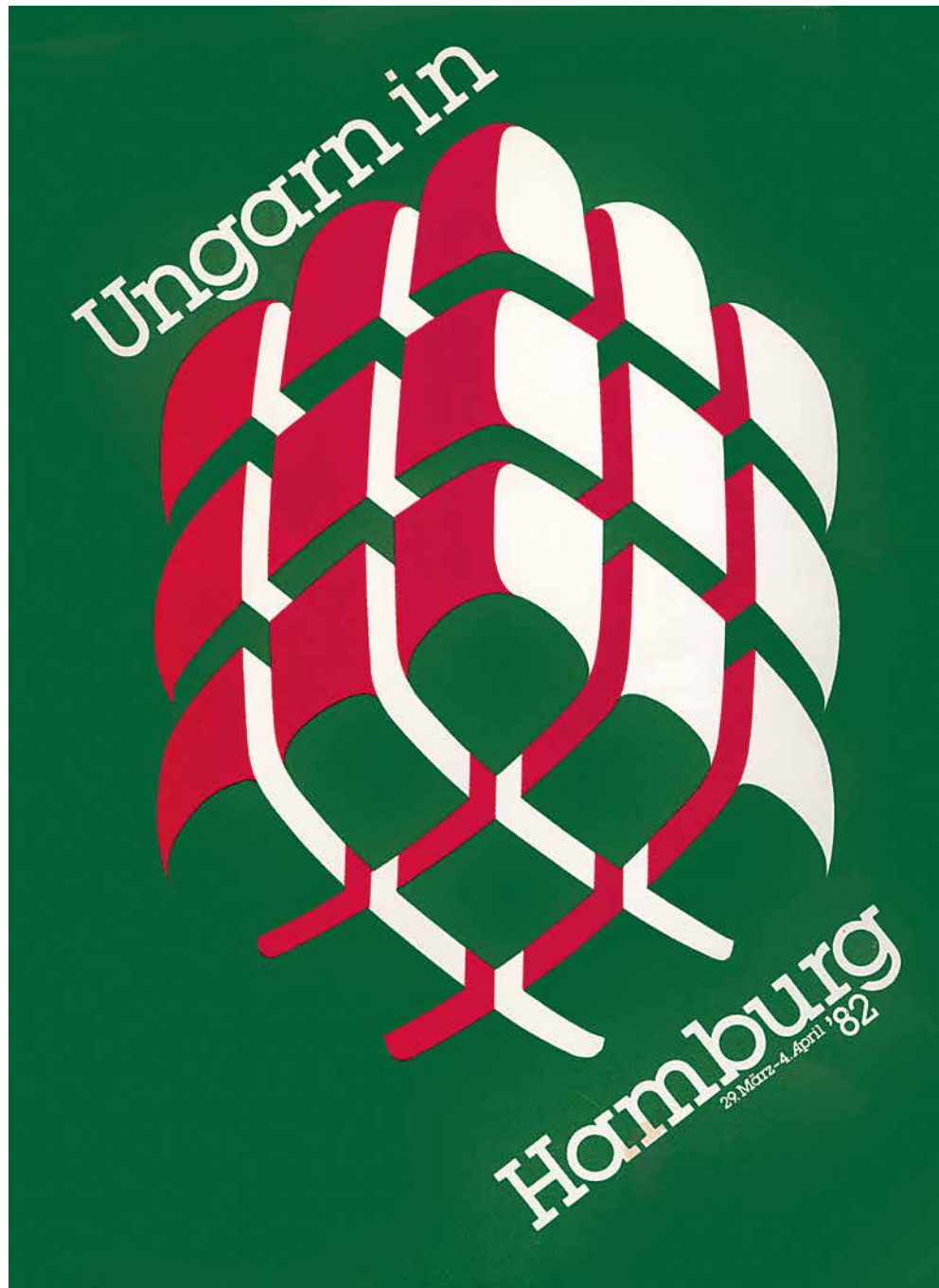
birtokában volt mindannak, ami garantálta volna a sikert, a megfelelő menedzsment és a központi vállalati érdeklődés hiányában végül tiszavirág-életű lett.³⁰ Szakmai berkekben viszont elismerték az embléma kvalitásait, megalkotásáért Antal Pálnak ítelték oda az 1982-es Békéscsabai Alkalmazott Grafikai Biennálé egyik nagydíját.



12. Magyar kiállítás,
Zágráb, 1981.
A kiállítás plakátja.
Grafikus: Molnár
Gyula

30 — Antal szerint az embléma a Hungexpo berkein belül azért is került a süllyesztőbe, mert a kiállítást követően az építész-tervező Pavlovits Iván disszidált. In: Antal Pál „Window on Hungary” című levele (2014. január 21.).

13. Magyar kiállítás,
Hamburg, 1982.
A kiállítás emblémája.
Grafikusok: Molnár
Kálmán, Vertel Beatrix
és Fogas Péter



A Rubik kocka el van vetve

Az emblémákhoz felhasznált szimbólumok tárháza kifogyhatatlannak tűnt, ráadásul egy-egy ütős ötlet ráncfelvarrás és aktualizálás után újra fel lehetett használni. A nyolcvanas évek elején Rubik Ernő bűvös kockája elsőprő nemzetközi sikerével feltűnt egy új hungarikum, ami szinte azonnal megjelent a Hungexpo külföldi kiállításain. A Rubik-kocka végre nem az elcsépett asszociációkkal dolgozott, hanem egyrészt bővítette a magyar találmányok sorát, másrészt megjelenését követően szinte azonnal a modern magyar design szimbóluma és nagykövete lett.

A kocka – Hungexpós színekben először, de korántsem utoljára – az 1981-es zágrábi kiállításon debütált.³¹ Molnár Gyula grafikájában az op-art illuzórikus megoldásait felhasználva négy kockát szerkesztett egyetlen térbeli elemmé, amit a magyar és horvát zászló színeivel kombinált. **(12. kép)** Csupán egy évvel később, a Dubai Magyar Hetekre szintén egy háromdimenziós idomot tervezett, a sarkára állított bűvös kockát egy piros és egy zöld poligonnal szívvé egészítette ki. Az 1987-es, Dipoliban megrendezett magyar kiállítás vezérmotívuma pedig az új játék, a bűvös négyzet lett, ezen az eseményen Rubik Ernő is részt vett.

Az 1982-es hamburgi vásárra (*Ungarn in Hamburg – Magyarország Hamburgban*) Fogas Péter és Molnár Kálmán grafikusok elképzeléséből született meg a kocka domború élű verziója, amelyben az elemek – megőrizve a tárgy eredeti felépítését és osztását – kissé elváltak egymástól. **(13. kép)** Az előkészítő munka során a grafikusok különböző emblématerveket nyújtottak be a grafikai zsűrihez: Molnárnak már volt egy kötéllel átkötött bálaformája, míg Fogas egyértelműen a játékforma felhasználásban gondolkodott. A két terv egyesítéséből született meg a „bálásított bűvös kocka”,³² ami még azonosíthatóan jelenítette meg a játékot, ugyanakkor a hamburgi kikötőkben napi látványosságnak számító kötegelt bálák megidézésével a kiállítás helyszínére is utalt.

Máté András gyakran használt tipografikus emblémái után a Rubik-kocka volt az, amely több kiállításon, számos variációban megjelent, és a Dubai-szív mellett a következő olyan jelkép lett, amelynek kapcsán felmerült – ezúttal a sajtó ösztönzésére –, hogy a Hungexpo külföldi megjelenéseinek mint állandó és egységes logó szerepeljen.

Az egységes országjel felé

Bár a vállalat látszólag egyáltalán nem ösztönözte, hogy a nemzetközi szerepléseken Magyarországnak legyen jól felismerhető, egyedi országjele, a grafikusokat egyre jobban érdekelte ennek a kihívást jelentő vizuális feladványnak a megoldása. A probléma általános jellege számos hazai grafikus érdeklődését felkeltette és ennek köszönhető, hogy a Békéscsabai Művésztelep a grafikai lottóötössel kecsegtető feladatnak szentelte három (1983, 1984, 1985) egymást követő alkalmát. A telepeken a *Hazánk, Magyarország* jelmondat gondolati és grafikai értelmezését olyan témák mentén közelítették meg az alkotók, mint a folklór,

³¹ — Molnár Gyula szerint a Hungexpónál kezdetben problémásnak látták a Rubik-kocka emblémaként való felhasználását, attól félve, hogy egy bonyolult játékkal fogják azonosítani az országot. Molnár 2008. i. m. (14. j.), 57. A kocka azonban már akkor is nagy népszerűségnek örvendett külföldön. 1979-ben kezdte el forgalmazni az Ideal Toy Corporation, 1980-ban pedig Angliában az év játékává választották. Forrás: <https://buvoskockakirakasa.hu/rubik-kocka-tortenete/> (Legutolsó hozzáférés: (2023. január. 15.)

³² — Nógrádi Péter: Miért nincs állandó embléma? Bűvös bálakocka. *Magyar Hírlap*, 1982. 74. sz. 15.

az ipari találmányok, a sport, a mezőgazdaság és a gasztronómia vagy a történelem.³³

A második alkalom eredményeit bemutató katalógus jól tükrözi, hogy a kísérletek széles és változatos skálán mozogtak. A választott téma díszítőelem, plakát, szimbólum, illusztráció és fotósorozat formájában is megjelent. Antal Pál (trikolor pipacs) és Benczúr Gyula (absztrahált lóidomból kialakított H tipográfia) a magyar jelképrendszerben kiemelkedő szerepet betöltő komponensekkel dolgozott. A lovas figurája talán iróniától sem mentes, inkább játékos formát öltő főszereplője lett Székely Kálmán (kolbászt kettéhasító huszár) és Szereday Ilona (csákós huszár) munkáinak. Máté András és Molnár Gyula megvalósult hungexpós emblématerveikkel szerepeltek, melyek azonban jórészt a telepek időszaka előtt születtek, ezeken kívül viszont valamennyi kísérlet csupán tervezői fantázia maradt. A művésztelep nem mondott búcsút teljesen a témának, az 1986-ban meghirdetett új programban a szervezők már olyan képeslap-terveket vártak, melyek a „Magyarország-hírkép” gondolatára reflektáltak.³⁴

Az alulról szerveződő szakmai felhívások után³⁵ 1987-ben az MSZMP Központi Bizottsága bízta meg a Magyar Hirdetőt egy országjel-pályázat lebonyolításával,³⁶ amelyre huszonnégy grafikus kilencvennyolc alkotása érkezett be. A következő év tavaszán több bizottság is értékelte a beérkezett pályaműveket.³⁷ Az 1989-ben elfogadott nyertes embléma végül Schmal Károly grafikus, a Lánchíd oldalsó nézetéből képzett, H betűként is olvasható terve lett, amely azonban nem aratott osztatlan sikert. A kritikusok abban látták a problémát, hogy a jel csupán fekete-fehérben és kizárólag a latin betűs világban volt értelmezhető.³⁸ Továbbá a Lánchíd, mint Kelet és Nyugat összekötője, a nemzetközi szintén téves asszociációkat kelthetett, ahogy Szegő György írja ezzel kapcsolatban:

33 — Békéscsabai füzetek I. Alkalmazott Grafikai Művésztelep. Békéscsaba, 1984.

34 — Ibos Éva: Képeslapok Békéscsabáról. *Művészet*, 1987 (28) október, 15.

35 — Az egységes országjel kialakítására később is voltak kísérletek. Tanulmányomban azt az esetet ismertetem, amely legalább a „tesztelés” fázisáig eljutott. A Hirdető pályázatán kívül érdemes megemlíteni egy másik, hasonlóan nagyszabású, de végül sikertelenül záródó akciót is, amelyet 2001-ben az Országimázs Központ szervezett. A 2001-es milliárdos tendernek két résztvevője volt: a megbízást végül elnyerő Happy End Kft. és a Hungexpo Zrt. A Hungexpo

részvételét az egyenes kiírás gyanúját elfedő alibinek is tartották. Országimázs vagy országblamázs? Tenderek piros szemű és sárga sapkás sántáknak. *Népszava*, 2001 (129) 88. sz.

36 — A reklámcég kiválasztása is pályázat útján történt, de ezen a tényen kívül nem ismert olyan információ, amiből kiderül, hogy a Hungexpo is jelentkezett-e a lehetőségre. M. Zs.: Országembléma vagy védjegy? *Világgazdaság*, 1988 (20) 242. sz.

37 — Kóztük a Hungexpo delegáltjai is: Lesz-e jel? *Reform*, 1. 1988. 1. sz.

38 — A „H” kezdőbetű problematikája ennél összetettebb, hiszen számos nyelven más kezdőbetűvel vagy előtaggal jelölik Magyarországot (például: Ung-, Veng-, Magyar-). Erről lásd bővebben: Papp-Váry Árpád: *Országmárka-építés. Országnevek, országszlogenek, országlogók, országarculatok és Magyarország márkáépítési törekvései*. Dialóg Campus, Budapest, 2020. https://nkerepo.uni-nke.hu/xmlui/bitstream/handle/123456789/16130/843_Orszagmarka-epites_web.pdf?sequence=1. (Legutolsó hozzáférés: 2023. január. 15.)



14. Hármasszív embléma, 2018.
Grafika: Graphasel Design Studio

„kérdés marad, hogy a világ számára a budapesti Lánchidat jelenti-e ez, vagy inkább a Londontól 30 km-re fekvő Marlow város világhírű lánchídjára gondol-e? Mindenesetre Széchenyi annak idején azt tekintette meg, és a tervezőt, William Tierney Clarkot meg is bízta a mi hidunk megtervezésével”.³⁹ Bár a Magyar Gazdasági Kamara megvásárolta a grafikát és tárgyalásokat kezdeményezett szélesebb körű (például a hazai termékek minősítésére alkalmas védjegyként való⁴⁰) felhasználásáról is, az embléma nem maradt tartósan Magyarország országjele. A pályázatot kísérő sajtópolémiában találkozhatunk azzal a felvetéssel is, hogy miért nem a Kiváló Áruk Fóruma (KÁF) 1967-től használatban lévő és harminc országban levédett emblémája⁴¹ tölti be az egységes országjel funkcióját.⁴² A minőséget garantáló védjegy és az országjel összekapcsolásának lehetősége 1988-ban a Magyar Szabványügyi Hivatal javaslatára kiírt, a Kamara és a Design Center szervezésében megvalósított pályázaton jelent

39 — Szegő György: Igen és nem. *Delta-Impulzus*, 1989 (5) 9. sz.

40 — 1979-ben a Magyar Kereskedelmi Kamara felhívást tett közzé az exporttermékek megkülönböztetésére szolgáló egységes magyar reklámjegy létrehozására. A pályázat első díját Rákosi György Möbius-szalagra épülő emblémája nyerte el, de azt az eredményhirdetés után szinte azonnal plagizálással vádolták meg, ezért a terv nem kerülhetett használatba. Szintén a Kamara indítványára, de már a Hungexpóval együttműködésben indult el 1984-ben a „Gutes aus Ungarn” (Jót Magyarországról) szlogennel ellátott, először az NSZK-ban tesztelt, átfogó kezdeményezés, amely az exportra készülő válogatott magyar fogyasztási termékeket látta el a megkülönböztető védjeggyel. Az akció emblémájával (nemzeti színű csavart szalag) márkázott termékek ezután rendszeresen felbukkantak a Hungexpo külföldi árubemutatóin.

41 — „A bizalom háromszögének” tervezője Máté András volt, az embléma egy 1968-as nemzetközi kiállításra készült változata pedig szerepelt az 1973-ban megjelent *Top symbols and trademarks of the world* című hétkötetes reprezentatív enciklopédiában is.

42 — M. Zs. 1988 i. m. (36. j.)

meg. Bár ez a próbálkozás sem járt eredménnyel, a nyertes terv Zahorán Máriáé lett, aki a csabai művésztelepek alatt véglegesítette a népművészeti ihletettséggű virágemléjét.

Szívtől szívig

A Dubai-szív előtt csupán egy évvel debütált Milton Glaser I Love NY logója, melyet a New York State Department for Economic Development ösztönzésére készített azzal a céllal, hogy a nehéz időket élő város magas bűnözési ráta által megtépázott renoméját a turisták számára újra vonzóvá tegye. Glaser logójának elsőpró sikere nagy hatással volt arra, hogy a szív a turizmus mai napig megunhatatlan, közkedvelt kliséjévé vált. Az országimázs és a hozzá kapcsolódó egységes embléma kialakításának problémája az államhatárok megnyitását követően itthon is az idegenforgalom kiemelt feladata lett. A kilencvenes években ismét felbukkant, és a magyar turisztikai image védjegyévé vált a szívbe fonódó nemzeti három színű szalag, amely számos változtatáson átesve a 2010-es évek végéig használatban volt.⁴³ A logó, ahogy arról Antal Pál frappánsan megjegyezte, a Dubai-szív távoli unokatestvére is lehetett volna. Bár a szív-motívumot integráló államemléjét a grafikusok újra és újra „feltalálták”, a nemzeti szín szalagból kialakított forma sehol máshol nem volt ismert. A turisztikai logó nem mutatott túl a szimbólum hagyományos értékei, a vendégszeretet, a barátságosság kifejezésén, ami Magyarország esetében általában kiegészült még az „Európa szíve” – topográfiai és spirituális – képzetével is.⁴⁴

A Magyar Turisztikai Ügynökség 2018-ban írta ki a Magyarország államárka logó és szlogenpályázatát.⁴⁵ A pályázati kiírásban az Ügynökség a Magyarország természetes vizeivel való különleges kapcsolatának kifejezését határozta meg. Az utolsó fordulóba jutott öt pályázó terveinek nagyobb része valóban erre a tematikára épített, azonban a közönség szavazatainak többségét besőprő Balás Benedek logó-konceptiója az életfa-agancsos aranyszarvas, a szakmai bizottság által kiválasztott végső győztes Graphasel Design Studio trikolor *hármasszív* emblémája pedig a címer hármass halmának, a turisztikai logó szívformájának és a tarsolylemez palmettamotívumának

szimbolikáját egyesítette.⁴⁶ **(14. kép)** A Graphasel az államjelben egyesülő, a különböző forrásból inspirálódó etimológia vizuális megjelenítésével igyekezett a szimbólumhoz kapcsolt legalapvetőbb képzetársításokon kívül gazdagabb mondanivalót, vizuális asszociációt társítani. A kérdés csupán az, hogy ezek az egyediként meghatározott és integrált értékek mennyivel képesek frissebb és önazonosabb magyarságképet közvetíteni, mint a Hungexpo nemzetközi megjelenése in uralkodó, a csikós-paprika-gulyás bermudaháromszögének erőteljes vonzásában mozgó etnosztereotípiák (amelyek egyébként az első nyitott forduló számos pályázati művében megjelentek). A szív változatos formában és nyilvánvalóan az adott nemzet meghatározott márkapilléreihez illeszkedő plusz tartalommal tehát ma is számos ország (például Bosznia-Hercegovina, Kolumbia, Dánia, Dubai, Szerbia vagy Szlovénia) logójában jelen van. Az ő jelük történetét nem ismerjük. Az új magyar államemléma mögött viszont – Konecsni György frázisával élve – ott húzódik egy olyan „grafikai vándordallam”,⁴⁷ amelyet talán a jelenlegi logó hungexpós nagyszülője indított útjára.

⁴³ — Az embléma tervezője és megalkotásának körülményei ismeretlenek. A turisztikai logó a leglátványosabban a kétezres években újult meg, amikor a szalag a térhatást jobban érvényesítő piros és zöld szalagokra cserélődött, a középső zászlószínt pedig a felület fehér háttére adta.

⁴⁴ — Erről lásd bővebben: Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor: Magyarság-szimbólumok idegenforgalmi kiadványok tükrében. *Jel-kép*, 2001. 3. sz. 58.

⁴⁵ — A pályázat nyitott fordulóit követően Bakos Katalin és Szőnyeg-Szegvári Eszter szűk körű fórumot szervezett, amelyen az érintett szakmák képviselői vitatták meg az aktuális kiírást az -országimázs problémafelvetéseinek tágabb összefüggéseiben. *Országimázs-fórum*, Budapest, Patyolat-Próbaüzem, 2018. július 7.

⁴⁶ — A kiírásra beérkezett összesen 216 pályaműből a szakmai zsűri 5 pályázót emelt ki, de nem hirdetett győztest, sőt a következő konzultációs szakaszban kibővítve az önként pályázók körét, szakmai szervezeteket is felkért a feladatra. A megbízást végül a Graphasel Design Studio kapta meg. A logó a használatba vételéig több változtatáson is átesett a tanulmányban bemutatott alapkoncepcióhoz képest. *Magyarország államárka logó- és szlogenpályázat Konceptió I.* <https://mtu.gov.hu/documents/prod/graphasel2.pdf> (Legutolsó hozzáférés: 2022. augusztus, 17.)

⁴⁷ — Antal Pál grafikus levele 1970–80-as évekbeli kiállítási munkáiról (2013. május 25.).

Szücs György

A rendszerváltás jelei kettős időtükörben

Előszó és utószó

Szabad György, az 1990 tavaszán megválasztott Országgyűlés elnöke november 14-én nyitotta meg *A változás jelei* című plakátkiállítást, amelyet a Magyar Nemzeti Galéria stábja rendezett.¹ **(1. kép)** A múzeum már ekkor jelentős plakátgyűjteménnyel büszkélkedhetett, az összeszedett anyag azután szintén a kollekción gazdagította. Az éppen formálódó politikai-társadalmi struktúra nyilvános és rejtett mozgásai nyilvánvalóan sokkal átláthatatlanabb összképet mutattak, mint amelyet – bármennyire is jellemzőek – csupán a falragaszok, szórólapok alapján regisztrálni, utóbb rekonstruálni lehetne. Közelebb áll a valósághoz P. Szabó Ernő látlete: „Választottunk. Miközben dúlt a plakátháború. Pontosabban: dúlt a plakát-, röplap-, jelvény-, transzparens-, falírka-, videoklip-, tv-hirdetés-, rádióműsor-háború. Szavak és képek, dicsérő (lásd saját program) és elítélő (ellenfelek programja) jelzők, karikaturisztikusan vagy érzelmesen megfogalmazott formák csatáznak, pártok, frontok, mozgalmak küldenek harcba új és új fegyvereket, hogy legalább néhány méterrel előrébb szúrhassák földbe a harci zászlót.”² A politikai szocializációt és a választási viselkedéskultúrát elemző szociológus, Kleeberg László a plakátokra koncentrálna még plasztikusabban fogalmazott: „Mintha napszúrászt kapott volna a város. Legalábbis olyan a lakókörnyezetünk, mintha hámlana. A házak falai, az aluljárók oszlopai, a terek hirdetőtáblái rongyosak, tépettek, szakadtak. Úgy tűnik, lassan levedli falragasz-gúnyját az utca. [...] A plakát-dzsumbuj sajátos szubkultúrát teremtett. Amit ragasztottak délig, letépték estére, amit kivittek lopva, szép csendben éjszakánként, virradat után nyomtalanul eltűnt. Hova, ki által? Ki tudja. Igazán senkinek sem volt fontos. A pártokat, amikor már csupán tizenketten folytatták rendíthetetlen ragasztó-hadjáratukat, szintén nemigen izgatta. Az újabb és egyre újabb látvány úgy hasított, csípett meg kíméletlenül, akár a finisben vágató lovat zsokéja palcája.”³ **(2. kép)**

A „plakátpárbaj” valójában a felszabadult közélet már évekkel korábban elkezdődött pezsgését képezte le, azt az élményt, ahogy



1. A *változás jelei* kiállítás megnyitása 1990. november 14-én, a Magyar Nemzeti Galériában. Balról: Szabad György, az Országgyűlés elnöke, Horváth György, főigazgató-helyettes, Fekete György, helyettes államtitkár, Bakos Katalin, a kiállítás egyik rendezője

1 — *A változás jelei. Plakátok 1988–1990.* Magyar Nemzeti Galéria, 1990. november 14.–december 31. Rendezte: Bakos Katalin, Szücs György. A kiállítás plakátját és a katalógus borítóját Baráth Ferenc tervezte. A kiállítás dokumentációja: Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK, ltsz. 23828/96.

2 — P. Szabó Ernő: A változás jelei. *Magyar Nők Lapja*, 1990. április 28. 15.

3 — Kleeberg László: Plakátpárbaj. *Jel-Kép*, 1990. 2. sz. 70–74.

a hosszú évtizedek statikus állapota után az egyéni nézetek utat törtek, amely kisebb véleménycsoportok, politikai szekták, pártkezdemények kialakulásához vezetett.⁴ Alig egy évtizeddel korábbi az az egyetemi emlék, amikor 1981-ben az ELTE Esztétika Tanszék szervezésében Erdély Miklós megtartotta – egyáltalán megtarthatta – *Optimista előadását*, s a hallgatóság soraiban még nagy tetszést arathatott a „Nekem mint mindenben illetékes személynek...” kezdetű mondata.⁵ A nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójára a Jürgen Habermas-féle „nyilvános okoskodás” kategóriáját⁶ újabb, immár kelet-európai személyes tapasztalattal lehetett kibővíteni, az elméleti-szociológiai téziseket korrigálni, amit a német filozófus meg is tett. Figyelemre méltó, ahogy a nyugat-európai fejlődésmódelhez képest a kelet-európai változások eltérő voltára rámutatott: „Lengyelországban és Magyarországon, Csehszlovákiában, Romániában és Bulgáriában, tehát azokban az országokban, melyek az államszocialista társadalmi és uralmi rendszert nem autochton forradalmak révén, hanem a háború következményeként a Vörös Hadsereg bevonulásával inkább megkapták, hogysem kivívták volna, a régi nemzeti szimbólumokhoz való visszatérés jegyében, és – ahol ilyen kínálkozik – a két háború közti

2. „Tavaszi nagytakarítás”
Budapest,
1990. április



4 — Az *Ifjúsági Szemle* 1989. 1. száma a különféle független kezdeményezések programjáról, politikai irányultságáról tett fel körkérdést. A köztörténetből ismert pártok, szerveződések mellett felbukkannak mára már elfeledett nevek: Balközép Öntevékeny Csoport, Galiba Kör stb. A létező egyesületek, pártok lexikonszerű áttekintése: Dr. Patakfalvi József: *Politikai bedekker*. Credit, Budapest, 1990.

5 — Erdély Miklós. *Optimista előadás. Tartóshullám (Jóvilág 2., Cápá 3.)*. A Bölcsész Index Antológiája. Szerk.: Beke László, Csanádi Dániel, Szőke Annamária. ELTE BTK, Budapest, 1985. 146.

6 — Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. Gondolat, Budapest, 1971.

időszak politikai hagyományaihoz és pártstruktúráihoz való visszakapcsolódásként zajlik a népi demokrácia megszüntetése.”⁷

A változás jelei kiállítás azonos című előzménye a Bodor Ferenc vezette Tölgyfa Galériában került megrendezésre szintén Beke László – ekkor már a Magyar Nemzeti Galéria főosztályvezetője – közreműködésével. Az egykori villamos-, majd trolibuszjavító szerviz a Magyar Iparművészeti Főiskola kiállítási helyszínének, hivatalosan a Vizuális Nevelési Központ gyárépületének aurája, belül pedig a szellemi műhely kísérletező karaktere közel állt az alakuló valóság dinamikájának megragadásához, az utcakép folyton változó arculatának elemzéséhez. Ahogy Bodor Ferenc nyilatkozta: „Naponta cserélődnek a falakon, oszlopokon az információk. Szerintem van olyan hely, ahol már két-három centi vastag a fal »bőre«. Folklor értékűek a plakátokon a különböző feliratok, kiegészítések, amik sokszor más, ellenkező értelmet adnak nekik. S ezek is, de maguk a plakátok is hihetetlen gyorsan váltják egymást. Nem tudnánk két egymást követő napon ugyanarról a felületről még csak hasonló fotót sem készíteni.”⁸

A helyén később felépült, az eredeti téglafalakat posztmodern gesztusként részben megőrző Margit Palace (ép. Ekler Dezső) kapcsán sommázta egykori jelentőségét a kritikus: „A Tölgyfa Galéria mindenképpen azon kultikus helyek közé tartozott Budapesten, ahol a rendszerváltást követő évek eufóriája a legnagyobb koncentrációban volt tapasztalható, akárcsak a Tilos az Á!-ban vagy a Szerb utcai Egyetemi Színpadon és sok más, akkor még bőven kidobó- és beugrómentes helyen.”⁹ A tépett plakátdarabkákból összemontírozott, alkalmi fénymásolat (Lajta Gábor) 1990. március 8–23. között hirdette meg *A változás jelei* kiállítást, amely alcíme szerint a „politika – propaganda – vizuális kultúra” nézőpontjait próbálta egységben láttatni. **(3. kép)** A posztereket szigorúan abc sorrendben tálták, különféle vélt vagy valós hangsúlyokkal nem kívántak beleavatkozni a választások menetébe. A Tölgyfa Galéria hagyományaihoz híven a megnyitó alkalmából a FIDESZ Akadémia és a Szabadelvű Esték (SZDSZ) keretén belül beszélgetést kezdeményezett a témában, amelynek házigazdája Beke László volt,

7 — Jürgen Habermas: Pótló forradalom és a baloldali revízió szükséglete. Mit jelent a szocializmus ma? *Társadalomtudományi Közlemények*, 1991. 1–2. sz. 103–117.

8 — karizs [Karizs Tamás]: Plakátokon a magyar snassz. *Mai Nap*, 1990. március 8. 13.

9 — Szentpéteri Márton: Épület: Tölgyfába vágott fejsze (A Margit Palace). *Magyar Narancs*, 2004. március 4. 30–31.



3. A Tölgyfa Galéria
kiállítási plakátja,
1990. március
(Terv: Lajta Gábor)

felkért hozzászólónak pedig a kiállításban is részt vevő György Pétert, valamint Bojár Iván Andrást, Jovánovics Györgyöt, Pohárnok Mihályt és Vági Gábort hívta meg.¹⁰

Nagy történelmi fordulatok, háborúk és forradalmak időszakában, a könyvtárak, levéltárak, múzeumok az eseményekkel párhuzamosan megkezdtek a dokumentumok, tárgyak, relikviák gyűjtését; az újságokban gyakran találkozunk erre vonatkozó korabeli felhívásokkal. Nem volt ez másként a világháborúk alatt vagy 1956-ban sem, és ez a hagyomány folytatódott az 1980-as években, a második nyilvánosság anyagai esetében. A Petőfi Irodalmi Múzeum szisztematikusan törekedett a szamizdat kiadványok beszerzésére. Az 1990 decemberében rendezett bemutatót az egykori közreműködő, Göncz Árpád köztársasági elnök nyitotta meg.¹¹ A tényleges rendszerváltás időszakában már közvetlenül kínálkozott, hogy a lecserélt (lebontott, ledöntött) emlékművek, kisebb szobrok, jelképek a területi és országos szakmúzeumok történeti raktáraiba „meneküljenek”. Az MDF plakátszlogenjével aktualizálta új szerzeményi rovatának egyik hírét a Múzeumi Hírlevél szerkesztősége: „A »tavaszi nagytakarítás« eredményeként volt köztéri műalkotásokkal gazdagodott a szegedi Móra Ferenc Múzeum. Többek között hozzájuk került az egykori Csongrád Megyei Pártbizottság (ma JATE épület) előtt álló nagyméretű Lenin-szobor, valamint Komócsin Zoltán portréja és emléktáblája a róla elnevezett térről.”¹²

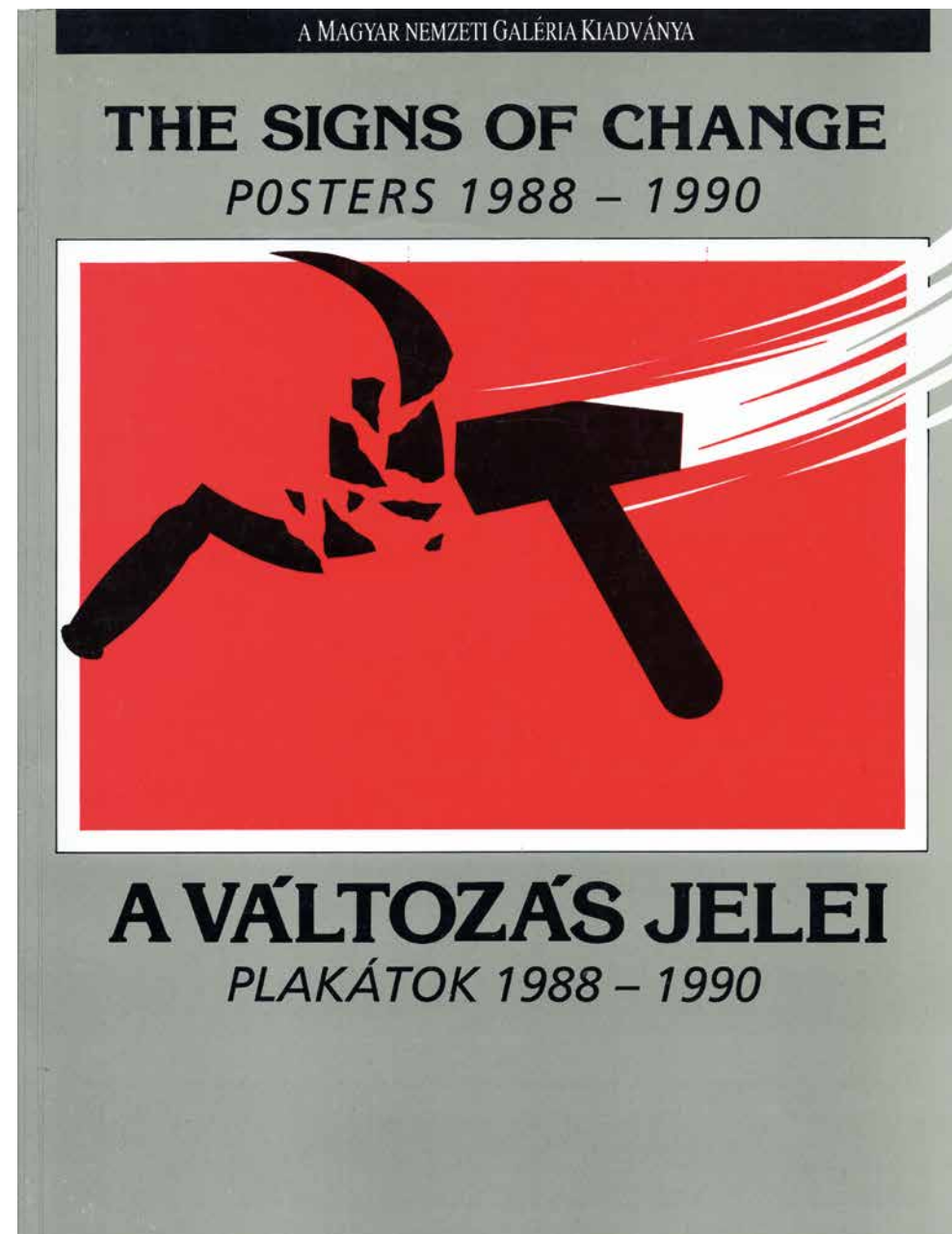
Különleges az 1979-től működő Artpool Művészetkutató Központ története, amelynek alapítói, Galántai György és Klaniczay Júlia elsősorban a vizuális kultúra alternatív művészeti megjelenéseire figyeltek. Bekapcsolódtak a küldeményművészet (mail art) nemzetközi hálózatába, gyűjtötték a hivatalos postai úton hozzájuk érkező munkákat, dokumentálták és publikálták az alternatív kulturális nyilvánosság, az akció- és eseményművészet megnyilvánulásait, plakátjait, szövegeit, többek között például a hazai Inconnu művészcsoporthoz anyagaihoz is hozzájutottak. Az 1983–1985 között házilag sokszorosított *Aktuális Levél/Artpool Letter* (AL) éppúgy tekinthető egyfajta művészkönyvnek, mint előadásokat, dokumentumokat, írásokat, képeket közvetítő médiumnak.¹³ A hivatalos csatornák és alternatív magatartás közötti egyensúlyozó helyzetből és a személyes kapcsolatokról következett, hogy a művészeti szamizdatkiadások mellett egyéb, politikai jellegű magánkiadásokat

10 — A kiállítási plakát és a vita meghívója megjelent: *Beszélő*, 1990. március 10. 30. A plakát szerepelt a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán is (kat. sz. 229.) Sinkó István neve alatt. Sinkó 2022. augusztus 16-i közlése szerint valójában Lajta Gábor csinálta, amire ő kérte fel mint a kiállítás egyik szervezője az SZDSZ oldaláról.

11 — (murányi) [Murányi Gábor]: „Tiltott zászlók alatt”. Múzeumban a szamizdat. *Magyar Nemzet*, 1990. december 14. 4.

12 — *Múzeumi Hírlevél*, 1990. 9. sz. 14–15.

13 — Kürti Emese: „Ne kérdezz, válaszolj!” Az Aktuális Levél szerepe és módszertana a nyolcvanas évek magyarországi kultúrájában. Lehetetlen realizmus. *Enigma* 99. sz., 2019. 22–35. Az Artpool 2015-től a Szépművészeti Múzeum, 2020-tól a Szépművészeti Múzeumhoz tartozó Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI) keretében működik.



4. A Magyar Nemzeti Galéria katalógusának borítója, 1990. november (Terv: Baráth Ferenc)

is archiváltak, mint a *Beszélő* vagy a *Hírmondó* számait. Az Artpool tevékenységét elméleti szinten érinthette Haraszti Miklós 1986-os *A cenzúra esztétikája* című kötete, amelynek borítóját Rajk László tervezte.¹⁴ A Nemzeti Galéria-beli „második felvonás” már e muzeologizálódási folyamat befejező fázisát jelentette, már csak azért is, mert a Tölgyfa Galéria anyaga előzetesen az intézmény leltárába került. **(4. kép)** A választások végeredményének tudatában, a lezárult kampány vizuális elemeinek ismeretében lehetett válogatni belőlük, s immár az esztétikai szempontot is

14 — Haraszti Miklós: *A cenzúra esztétikája*. AB Független Kiadó, Budapest, 1986. (szamizdat kiadás). Az 1991-es változat (Magvető) borítóját az eredeti felhasználásával szintén Rajk tervezte.

5. A változás jelei
című kiállítás előtere



6. A változás jelei
című kiállítás egyik
részlete



beillesztve különbséget tenni a professzionálisan megtervezett plakátok és az alkalmi ötletek szerényen kivitelezett szóróanyagai között. A belső világítású, némileg laboratóriumi hatású kiállítási teret a tematikus csoportokban fellógatott, egymástól elkülönülő plakátok változatos méretei, illetve néhány, aktív előéletükre utaló megoldás bontotta meg. Akkoriban például nem volt túl bonyolult feladat a lemálló vagy leszaggatott plakátrétegekből pár négyzetméternyi vastag kérget az előtér fogadófalára összeszedni, nehezebbnek bizonyult azonban a várbusz (a 16-os elődje) hátsó peronján a helyszínre szállítani. Így a kiállítás bejáratánál, az imitált hirdetőoszlopok mögött igazi „talált tárgy”, az utcakép eredeti montázs mintegy idézetként fogadta a látogatókat. **(5. kép)** A látvány egy köztéri paddal bővült, amelyet a pár hónappal korábban kinyitott Tilos az Á nevű alternatív „kultúrkocsmá” engedett át.¹⁵ További kiegészítő elemként érkezett a kiállításba az író, szerkesztő, szamizdatfordító mozgalmár, Nóvé Béla jóvoltából a *Save Our Settlements* feliratú, az erdélyi falurombolás elleni tüntetésen használt tiltakozó transzparens.

A gyors pusztulásra ítélt, efemer termékek skanzen-léte ezzel elkezdődött, múzeumi megőrzésben immár akár műtárgyként, akár a közelmúlt vizuális lenyomataként hosszú távon tanulmányozhatók. **(6. kép)** Eltűnt azonban az életteli világszínpad-közege, a nagy átalakulásokra rezonáló performance és alkalmi installáció lehetősége, az átragasztásokból és visszatépeésekből születő montázs és dekollázs véletlenszerűsége, amelyet akkoriban Szőnyi Tamás újságíró és az újhullámos plakátok gyűjtője láttató erővel megfogalmazott: „Ahogy a tavaly karácsonyi eseményeket akár heroikus, ösztönös videó-artnak is tekinthetjük, ahogy a sok kilométernyi graffitit hordozó, nyugatról színpompás, keletről szürke, sztálinista land-art alkotás, a Berliini Fal bontásának rituáléjából tömeges performance lett számtalan tévéstáb és fotóriporter jóvoltából, úgy a magyarországi rendszerváltás hónapjaiban is eleven múzeummá vált az utca. Lelkes amatőrök és ide is, oda is dolgozó profik játszadoztak szentnek tartott vagy gyűlölt szimbólumokkal, gyártottak plakátot, szórólapot, matricát, önkéntesek ragasztották ki és át ezeket, egészítették ki és torzították el őket firkákkal, tépésekkel. Ilyen fantasztikus politikaipлакát-kavalkád több mint negyven éve nem volt hazánkban, és valószínűleg sokáig nem is lesz.”¹⁶

Ebben a hangulatban keletkezett 1991 májusában jelen írás második része, amely magán hordozza a szerző akkori kortársi pozíciójából következő, időnként fésületlen megfogalmazását, amely a jelen idő/múlt idő váltakozásában is érzékelhető. Nem tanulság nélküli az a kettősség, hogy a szöveget az akkori, még nem megszilárdult helyzetre emlékezve, illetve a kifutás ismeretében, mai tudásunkkal egyszerre olvashatjuk.

15 — A plakátmontázs és a pad együttesével illusztrálta cikkét: K.M.I. [Katona M. István]: Plakáttárlat. *Magyar Honvéd*, 1990. november 30. 37.

16 — Szőnyi Tamás: Plakátparádé. *A Világ*, 1990. november 21. 39.

A szöveg menetén ezért lényegesen nem változtattam, csak tartalmi pontosításokat és stiláris javításokat végeztem, a hivatkozások, illetve néhány későbbi kiegészítés jegyzetbe kerültek.¹⁷

Metamorphosis Hungariae

A címről a magyarországi olvasónak Apor Péter *Metamorphosis Transylvaniae* műve jut eszébe. A jeles 18. századi emlékiró, hazája, a török függőség alól éppen csak felszabadult, majd a Habsburg-ház alatt guberniummá süllyedt Erdély hanyatló sorsán szánakozva írta meg az ország „e mostani kevély, cifra, felfordult állapotjában koldusságra való változását.”¹⁸ Korszakonként különbözhet, miként élük meg az emberek a változatos politikai rendszerek cserélődését, a hatalomváltást, a viszonyítási ponthoz, a valamikori „aranykorhoz” fűződő érzelmeik tükrében. Apor személyes élményei, megfigyelései alapján pontos leltárát adja az akkori életnek, megelevenednek előttünk az ebédek, vacsorák, a díszes viseletek, az utazások és temetések szokásrendje. Számunkra tanulságnak kívánczok, hogy az átmeneti időszakok értelmezését még kevésbé végezhetjük el a *jelenségvilág* elemeinek számbavétele és megfejtése nélkül.

Magyarország története nem csak a lezajlott események hideg kronológiája. A régió, amelybe tartozik, a félig sikerült tervek, félig élt életek illúziótermő közege, ahol a dolgok, folyamatok megértéséhez többnyire az átmenetiség, viszonylagosság nem tudományos kategóriáihoz kell nyúlunk. Az itt letelepedett – nyugatról nézve kelet-európai – népek mindig valamihez képest, valami ellen definiálták magukat, s Bibó István-i terminussal élve kudarcos történelmük a „hamis realisták” és a „túlfeszült lényeglátók” sohasem vagy ritkán közelíthető lehetőségei között zajlott.¹⁹ Közép-Európa – mondjuk magunkról, hogy kivédjük a nagyhatalmak bekebelező szorongatásait, s valami független, ránk jellemző, zárt minőséget tudjunk felmutatni. E minőség – ha létezik – nehezen megfogható, gyakran irracionális, időnként érthetetlennek tűnő, mégis kapaszkodó a túléléshez. Nem véletlen, hogy Hanák Péter történész az 1988-as salzburgi fesztivál ünnepi beszédében a térséget egy letűnt vagy sosemvolt *imaginárius régió*ként határozta meg.²⁰

[1990-ben] Ismét rendszerváltás korát éljük. A múltból előkerülnek az eltemetett értékek, de a problémákat megoldani akaró görcsösség is, a friss gondolatok mögött pedig az egykori elfeledettnek hitt beidegződések. Lehullanak a régi (valamikor magát újnak tételező) államforma jelvényei,

17 — A szöveg rövidített, jegyzeteletlen változata megjelent az *Inconnu* csoport grafikáival: György Szücs: Sickie Amnesia. *The New Hungarian Quarterly*, No. 123., Autumn 1991. 68–76.

18 — Apor Péter: *Metamorphosis Transylvaniae*. Kriterion, Bukarest, 1978.

19 — Bibó István: Eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem (1948). In: Uő.: *Válogatott tanulmányok* II. kötet, 1945–1949. Vál.: Huszár Tibor. Magvető, Budapest, 1986. 603–607.

20 — Hanák Péter: Közép-Európa keresi önmagát. *Liget*, 1988. 1. sz. 3–11. A fogalom kibontása: Közép-Európa: az imaginárius régió. In: Uő.: *Ragaszkodás az utópiához*. Liget Műhely, Budapest, é.n. [1992] 156–212.

hogy átadják helyüket a tradicionális (azelőtti) és új keletű szimbólumoknak.

(7. kép) Az igazi történelem, a múlt bevallásának követelménye olykor amnéziás állapotot teremt: a kiiktatott („bűnös”) kor hatalmas repedéseit leghamarabb a szimbólumok erős érzelmi szálaival tudjuk összevarrni. Megteremtődik egy korábbi, jónak vallott korszak díszletezése, s a *változás jelei* így lesznek pillanatnyi szabadságmámort nyújtó narkotikumok, s egyúttal egy vágyott rend megnyugtató biztosítékai.

A Münsterben élő Gregor Droste másfél évi magyarországi tartózkodás után csinálta meg *Budapest ’88* című animációs filmjét. Az alig tizenöt perces, dinamikus alkotás egyik fő erénye, hogy a külső, kulturálisan idegen szem ellenére nem félreértések és felszínes látszatok halmazát tárja elénk, hanem egy stabilnak hitt állapot lényeges elemeit komponálja egybe. A film egyik vonulata Budapest jellegzetes helyszíneinek (hidak, utcák, vásárcsarnokok, lépcsőházak) számba vétele, s az itt élők keltette „zajok” (futballmeccs közönségének kiáltozása, az első tüntetések, nyugdíjas csoszogása, rádióból kiszűrődő zene) rögzítése. Az egzisztenciális környezet mellett feltűnik azonban a könnyen leváltható jelképek sorozata. A száguldó képeket 1988-ban átítatja a vörös zászlók színe, s még a helyén van az egykori Lipótvárosi Kaszinóból létesült BM Klubot vigyázó, dobtaras géppisztolyos, államvédelmis katonaszobor.²¹ A valóság a filmhez képest némileg megváltozott, az értelmezési keretben új vagy ismét elővett régi jelek, jelképek tűnnek fel. Az összehatás mégis hiteles egész. Droste maga is érezte, hogy filmje csak a Lajtától keletre értelmezhető, az apró utalások, ismerős zörejek, felvillanó képek csak azokban nyílnak meg, akik már hozzákoptak a régió hétköznapijaihoz. A jelek kicserélődtek, s ezt a korrekciót a rendező is észrevenné, ha most készítené el helyszínrajzát – az alapszöveget viszont ugyanaz maradna. Ennek megváltozásához, s a film előregedéséhez sokkal több időre van szükség.

A jelképek sohasem ideiglenes jelleggel készülnek. Mindig az örökkévalóságot célozzák meg, az árnyékukban hétköznapijait görgető emberek pedig tudomásul veszik ezt, sokan azonosulnak velük, mások nem. A többség számára talán nincs is jelentőségük. A rendszer- és

7. A Kőbánya–Kispest metrómegálló Orosz István plakátjával, 1990. március



21 — Szücs Ferenc: *A néphatalom védelmében* (1950). A szobor 1989-ben eltűnt a talapzatról, sorsa azóta ismeretlen. Repr.: P. Szücs Julianna: Gondolatok a legújabbkori műtárgyrombolásról. *Népszabadság*, 1989. december 23. 30.; Wehner Tibor: Jaj a szobroknak! *Hitel*, 1990. 10. sz. 48.

jelképváltás olyan lendületes, hogy általában utólag lehet rekonstruálni, mi is történik. Jobbára csak egymásutániságot vagyunk képesek érzékelni, de a felgyorsult események egy nagy történetté gombolyodnak, s a végén a bizonytalan érzeteken kívül néhány dátum konkrétuma kínál racionálisabb fogódzót. A jelképváltás kettős, tér/idő dimenzióban zajlik le, hiszen az ellenkező előjelű szimbólumok egy másik létező államkeretben, vagy az adott ország korábbi történetében fordulnak elő. A másik, elutasított ideológiára épülő országot határrendszer és kisebb-nagyobb áteresztő képességű és akaratú szűrő választja el. Ha bekövetkezik a megfelelő történelmi pillanat, a nézőpontok, elvek, jövőképzetek kiegyenlítődnek, hirtelen az elválasztó és megkülönböztető jegyek anakronisztikussá és nevetségessé válnak, s értelmetlenségükben önmaguk paródiáját, ugyanakkor bizarr emlékművét jelentik. S mivel (még) léteznek, az emberek, csoportok, különféle érzelmi viszonyaikat politikai, művészi stb. szinteken manifesztálják, s így kialakul egy izgalmas színpad, a rendszerváltás vizuális kísérőjelenségeinek hálózata.

A Magyarországra látogató külföldiek vagy hazatérő emigránsok a finom elmozdulásokat nemigen érzékelik, lényegében az összenyomások alapján ítélnék. A jelképek esetében észreveszik, hogy az univerzális vörös csillagot már majdnem minden középületről eltávolították, a sarló-kalapács megbélyegző rajzolatná vált, s újra szabályozott nemzeti ünnepeinken a piros-fehér-zöld nemzeti lobogót nem támogatja erős színével a vörös zászló. Ha a Budai Várból lejövet végigmennek a Mártírok útján (Margit körút), talán fel sem tűnik már az Ipari és Kereskedelmi Minisztérium²² tetejéről hiányzó csillag, meg a Május 1. mozi névváltozása (Átrium), azonban az élesebb szemű turista apróbb árnyalatokra azért felfigyelhet. A Fővárosi II. Kerületi Állami Zeneiskola eddig érvényes címerét új matricával fedték le, míg az odaköltöző önkormányzati testület már szabványosan elkészített zománcablát helyezett el. Így a két azonos felületű táblán eltérő tipográfájú címerek helyezkednek el. (Sokáig érdekes variációkat mutatott a hivatalos levelezés. A gumibélyegzőkből sok helyen egyszerűen kivágták a régi címet, másutt alkalmi véseteket vezettek be. Előfordult ugyanazon az iraton mindkét címeres hitelesítő pecsét.) Az átragasztott hivatali táblák jó részéről hamar levált a felső réteg, s az tűnő régi és a lifegő új kép kicsit a rendszerváltás elgondolkodtató metaforája is lehetne.²³

Mit kezdjünk a letűnt kor relikviáival? A későbbi kormánypárt, a Magyar Demokrata Fórum (MDF) egyszerű megoldást ajánl egyik választási plakátján (1990 tavasza). Az „Országos tavaszi nagytakarítást!” felhívás mellett egy félig nyitott kuka látható, amelyből Sztálin-szobor,

22 — Korábban itt működött a Margit körúti katonai fogház, ahol többek között Rajk Lászlót is kivégezték 1949-ben. Az 1971-ben átadott irodaépületet 2014-ben lebontották.

23 — Lásd Szolnoki József: Provisorium Hungaricum: A rendszerváltás heraldikája. In: 1989 és a rendszerváltás: a társadalmi cselekvés lehetőségei. Interdiszciplináris jelenkor-történeti és politológiai konferencia Szeged, 2019. november 30. Absztrakt: http://acta.bibl.u-szeged.hu/66651/1/1989_es_a_rendszervaltas_302-303.pdf (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

Kim Ir Szen arcképével díszített könyv, valamint egy pisztolytáska lóg ki (Aba Béla). A szerteheverő szeméthalomban felismerhető Lenin fotója, az ötvenes évek hírhedt pártlapja, a *Szabad Nép*, s néhány politikai broszúra. **(8. kép)** A plakát üzenete világos: radikális változást akar. Ám kevésbé politikai, inkább közéleti szempontból nézve még ott munkál a félelem, hogy a radikalizmus megreked a jelképek szintjén, mivel a valódi változtatás munkaigényesebb feladat. A lecserélt díszletelemek, a környezeti korrekciók nem csupán állapotjelek, hanem egyszersmind vágyképek kivetülései. Ha létezik politikai pszichológia, mindenképpen elgondolkodtató témája lehetne az a dühös lendület, az eddig visszafojtott türelmetlenség, ahogy a régi jelképeket (címerek, emléktáblák, szobrok) eltávolították. Hirtelen minden képlékennyé vált, a szabályok, viselkedési normák viszonylagossá, s igen ritkán és későn lehetett észlelni a higgadtabb, megfontoltabb hangokat. Sok esetben egy önjelölt magatartás politikai tőkéje lehetett például olyan köztéri szobor ledöntése, amelyet pár hónap múlva úgyis áttelepítettek vagy raktárba helyeztek volna. Az emberek akciókat kívántak, ha nem volt igazi, teremtettek maguknak pszeudó-cselekvéseket. Mindenki egyedi akart lenni, s tetteiben korlátok nélküli. Ha létezik politikai esztétika, sajátos gyűjteményt hozhatna létre az olyan akciókból, amelyek már végrehajtásukkor is unalmasak, üresek voltak, hiszen a történelem már lefuttatta őket, de akkor élesben. Mások viszont olyan színvonalon működtek, hogy valóban egyedit hoztak létre; nem elégedtek meg a készen kínált jelmezek és klisék pusztá kitöltésével. Ily módon kettévált a szemöldökráncolóan komolykodó magabiztosság és a szellemes, ámde jóval nyitottabb viselkedés.

8. Építkezési terület a Keleti pályaudvar mellett Aba Béla plakátjaival, 1990. március



Természetesen szigorúan a jelképek területén kell maradnunk, hiszen a még nem letisztult helyzetben az észlelések, megállapítások kimondása itt is bizonytalan. A jelképváltás megragadása lényegében két kategóriában képzelhető el. Az első egy *statikus* láttatási mód, amikor a konkrét elemeket külön-külön vesszük számba. A másik pedig egy összetettebb, *akció jellegű* csoportosítás; kis megszorítással ide sorolhatók a kiállítások is tömegeket vonzó jellegük miatt. Az egyes motívumok (jelek, jelképek) legelső előfordulásait nem könnyű fellelni, hiszen utólag regisztráltuk, hogy valami hangsúlyeltolódás történt. Az elmúlt évtizedekben hangoztatott internacionalizmus sajátos szégyenlőséget termelt ki, a nemzeti színek szinte csak ünnepeken vagy más kitüntetett alkalmakkor fordultak elő. A nemzeti mivolt hangoztatása sokkal erősebb, sőt direkter formában mutatkozott meg Ceaușescu Romániájában. Náluk például az úttörők piros nyakkendőjét saját nemzeti színeikkel szegélyezték. Magyarországon a piros-fehér-zöld színvariáció az elszaporodó olasz pizzériák homlokzatán volt feltűnő, majd az addig fehér péksüteményes zacskó sarkára került egy kis háromszínű szalag. A kommersz T-shirt-ök aztán ipari mennyiségben hordták szét a harsogóra kevert színeket (persze *I love Hungary* stb. feliratokkal). Az egyik korai, 1988-as politikai bulvárlap, a *Reform* jó érzékkel sávozta be a cím „O” betűjét, s keretezte a lapokat a nemzeti színekkel: a „kiéhezett” olvasók már csak ezért is megvették. A következő év tavaszára, amikorra a politikai barométer további enyhülést ígért, a szerkesztők is újíttattak, az „O”-ban immár a hagyományos koronás címer virított. (A hatalmas példányszámú sikerűség mellett jellemző a máig magánkiadású *Demokrata* esete: ők más irányt és színvonalat céloztak meg az „O” betűjükbe rajzolt földgömbbel.) Az 1990-es parlamenti választásokra készülődő pártoknak rá kellett ébredniük arra, hogy programjuktól függetlenül nem mellőzhetik a nemzeti színeket jelvényeikről, plakátjaikról. Az emblémák megtervezésénél első feltétel volt a nemzeti vonal hangsúlyozása, amely azonban a pártok közötti látszatazonosságot sugallta. Elterjedt a lírai virágmotívum, a szociáldemokratáknál a rózsát, a szocialistáknál a szegfűt, az MDF-nél a tulipánt használták fel. A virág piros szirmai mellé természetesen adódott a szár zöldje. A liberális Szabad Demokraták Szövetsége (SZDSZ) repülő madarai szintén e három színt játszották ki. Egyedül a Fiatal Demokraták Szövetsége (FIDESZ) tartott ki mindvégig a narancsszín mellett, s a hozzájuk közel álló politikai-kulturális lap felvette a sokértelműen alternatív *Magyar Narancs* nevet.

A nemzeti színek leggyakoribb tárgyi hordozója a zászló. Az 1988-as évben a Szent István király napjára rátelepült, szovjet mintára készült alkotmány ünnepe előtt megjelent a szokott felhívás: „A Fővárosi Tanács felhívja a lakosság, illetve a gazdálkodó szervek és közintézmények vezetőit, hogy augusztus 20-án, az alkotmány ünnepének alkalmára a lakóházakra és a középületekre tűzzék ki a nemzeti és a vörös lobogókat.” 1989. október 23-ig, a köztársaság kikiáltásáig bizonytalan helyzet alakult ki. Számos idejétmúlt rendelet érvényben maradt, így az ünnepi díszítésről rendelkező is. Az épületgondnokok saját hatáskörben döntöttek el a dilemmát. A törvénytisztelőbbek továbbra is kitűzték a vörös zászlót, mások csak a nemzetit. A kérdés azért érdekes, mivel a kommunista négy évtized alatt

kétágú zászlótartókat szereltek fel a kapuk fölé, amelyekbe ilyenformán vagy két nemzeti zászló került, vagy az egyiket üresen hagyták, s feltűnően értelmetlenül nézett ki a féloldalas elrendezés.²⁴

Nem hivatalosan, mégis a legtöbbet szerepeltetett motívum a lyukas zászló volt, eredete az 1956-os forradalomig nyúlik vissza, amikor a felkelők kivágták a gyűlölt korszakot jelképező címert. Ezért üdvözölhattük ismerősként a romániai rendszerváltás képei között a hasonlóképpen preparált piros-sárga-kék zászlót. (Külön feladat lenne megvizsgálni, miként alakult át a szabályos lyuk a román TV közvetítései alatt a bemondó háttérben lassanként az ország földrajzi körvonaláivá, hogy néhány héttel később teljesen eltűnjön.) Mindkét ország sajtójában nagy mennyiségben bukkantak fel olyan felvételek, ahol a fotós a hasítékon keresztül fényképezett, hogy az új helyzet viszonylatait mintegy a megfelelő pillanatban csípje el.

Bonyolultabb átformálódáson ment át a *magyar címer*, hiszen az elmúlt másfélszáz évben is számos variációja volt forgalomban. A legősibbnek tekintett típus az, amelynek elemei első Árpád-házi királyainkig követhetők, s a baloldali (címertanilag jobboldali) pajzsmező vörös-ezüst vágásai, a jobboldali (címertanilag baloldali) kettős kereszt, valamint a tetején nyugvó Szent Korona jelképezték a magyar történelemben a folytonosságot. A sors furcsa fintora, hogy az 1848–49-es polgári forradalmak idején, a nemzet függetlenségi harcát azok ellen a Habsburgok ellen vívta, akik egyúttal a magyar koronát is viselték. 1849-ben, Kossuth Lajos kormányzó alatt megfosztották az osztrák urakodóházat a tróntól, s így a szabadságharc leveréséig a korona nélküli, úgynevezett Kossuth-címer terjedt el. Ezt elevenítették fel 1945 után a demokratikus államot építeni akarók, majd 1956-ban az 1848-as hazafiak kései utódai. A Rákosi-korszakban, a „kemény” ötvenes években egyértelműen szovjet előkép alapján készített címer volt érvényben. A heraldikai szabályokat semmibe vevő címerképben a munkásosztályt jelképező kalapácsra, és a parasztságot jelentő búzakalászra sugározta fényét a vörös csillag. 1956-ban ennek lett ellenpárja a Kossuth-címer, illetve a kivágott zászló. A forradalom leverése után az új hatalom belátta, hogy a totális szisztémát nem lehet tovább működtetni, s áttételesebb irányítás szükséges. A címer is némiképp módosult: a kalapácsot és búzakalászt felváltotta egy nemzetiszínű pajzs a csillag alatt. Ez a változat aztán több évtizedig függött a hivatalos helyiségekben, s hagyott nyomot a gumibélyegzett iratokon. 1988-ra tehát két címer jöhetett számításba, a tradicionálisabb koronás és a történelmileg kevésbé terhelt, a köztársasági államformához talán jobban illő Kossuth-címer. Már abban az évben, amely mint az államalapító Szent István halálának 950. évfordulója a nemzeti és keresztény elvek erősödését hozta, a demokratikus ellenzékkel szorosan együttműködő Inconnu művészcsoport (alakult 1978-ban) a Kossuth-címer ügyében követelt népszavazást: „Legyen ismét

24 — Vö.: „Kifakul, / mint a két zászló, melyet, / évre-év, a kapu fölé gipszelt / vashüvelybe kitettünk ünnepekkor, / fakul, veszti a színét a világ.” Petri György: Ismeretlen kelet-európai költő verse 1955-ből. In: Uő.: *Valahol megvan. Válogatott új versek*. Szépirodalmi, Budapest, 1989. 59.



9. Átalakított
címer,
Budapest, 1989

Kossuth-címer a magyar államiság hivatalos politikai jelképe!" Egy másik törekvést tükrözött az 1989. március 15-én lezajlott, a 48-as forradalmat megünneplő, független ellenzéki csoportok békés tüntetésének követelése között a 10. pont: „Vessenek véget a történelemhamisításnak! Adják vissza a nemzetnek címerét”. Az országgyűlés ugyan később a koronás címert szavazta meg, de sokáig lehetett találkozni olyanokkal, akik egyszerre hordták mindkét címet kabátjuk hajtókáján vagy autójuk rendszáma fölött.²⁵

A régi jogaiba visszahelyezett nemzeti szimbólumok mellett a negatív gesztus az idegennek tartott motívumokat illette. A *vörös csillag* mint címeralkotó elem, s mint önálló jelvény a kommunista világképben az eszme tárgyiasult foglalatoként a legelőkelőbb helyet foglalta el. A könnyen elérhető helyekről hamar eltűntették, másutt hosszabb vita előzte meg az akciót. A Lánchíd budai oldalán a körforgalom egy hatalmas, virágokból kirakott csillag mentén haladt. Egy nap valaki vécécésztét

tett a közepére, s a kertészeti vállalat egykettőre más formában ültette a növényeket. Hasonló kertátalakítás zajlott a Bajcsy-Zsilinszky kórházban is. Jóval problematikusabbnak bizonyult a Parlament csúcsán terpeszkedő, 3 méter átmérőjű, tízmázsás csillag leszerelése. Első fázisban a képviselők elérték, hogy világítását többet ne kapcsolják be, a második fázisban pedig a Parlament rekonstrukciós munkáival egyeztetve a tornyot felállványozták, a csillagot szétszerelték és elszállították. A csillaghoz fűződő viszony két oldala a pártok alakulásánál is megfogható. Az egykori állampárt, a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) némileg korszerűsített jelvényében megőrizte, míg a friss szervezésű Magyar Radikális Párt (MRP) emblémájában két kéz éppen szétszakítja a csillagot. Az utca embere a közintézmények tábláin lévő címer vörös csillagát a legkülönbélebb módon iktatta ki. A legelterjedtebb spray-fröccs helyett megfelelőnek bizonyult a bekenés, a matricával, ragtapasszal vagy rágógumival való leragasztás, a felületefroncsolás. **(9. kép)** Mindezek azonban csak szelíd, kicsit nosztalgizáló ismétlései az 1956-os cselekvéseknek. Annak idején a filmhíradó

25 — A címerdömping egyszerre eredményezett felértékelődést és devalválódást. A *Budapest Extra* reklámújság 1991. karácsonyi számában az Üllői úti Arezzo Gioelli ékszerszalón a koronás címert reklámozta: „Viselje ékszerként!”. A Jázmin GMK viszont a visszapiillantó tükörre akasztható autóillatosító tasakjára nyomtatta a Kossuth-címet. Párhuzamos elemzés: Hofer Tamás: *Harc a rendszerváltásért szimbolikus mezőben*. 1989. március 15-e Budapesten. *Politikatudományi Szemle*, 1992. 1. sz. 29–51.

rögzítette azt a jelenetet, amikor a gellérthegyi szovjet emlékmű (Kisfaludi Strobl Zsigmond) talapzatának csillagdíszét legéppisztolyozták, a napilapok pedig beszámoltak három munkás életveszélyes mutatványáról, akik lerobbantották a Parlament csillagát. Így vékonyodik el a jelen felé közeledve a múltban elkezdett ív, ismétlődik a történelem, s szaporodnak az idézőjelek. Mindenesetre Bill Lomax *Magyarország 1956* című könyvének 1989-es, legális magyar kiadásának borítóján (Háy Ágnes grafikája alapján) látható „csillaghullás” mindkét időpontra vonatkozik.²⁶

A politikai erózió lendületébe nem egy esetben a véletlen, esetleg más irányú szándék is besegített. A magyar nyelvtanban a történelmi eseményeket, nevezetesen napokat kis kezdőbetűvel írjuk. A nyolcvanas évek elejéig két kivétel volt: a Nagy Októberi Szocialista Forradalom és a Nagy Honvédő Háború. A nyelvtani alapszabály végül itt szívós közdelemben legyőzte az ideológiát. (Ezzel párhuzamosan az ellenzék szóhasználatában Petri György verse nyomán elterjedt az 1956-ra utaló „kis októberi forradalom” kifejezés.)²⁷ A másik ilyen eset, amely utólag kapott jelentőséget, a felvonulási térként funkcionáló Dózsa György úti Lenin-szobor példája. A szobrot 1989-ben renoválási szándékkal leemelték a talapzatról.²⁸ A politikai helyzet változásával visszaillesztése egyre késett, míg teljesen aktualitását nem veszítette. Ma a stabilnak hitt emlékmű helyén fű nő, létezésére mindössze néhány márványdarab emlékeztet a környező bokrok alatt. A látszólag jelentéktelen történeteket a végtelenségig lehetne sorolni, a közös bennük az, hogy már az államszocializmusban jelezték az addig megkérdőjelezhetetlen, „szent” elvek, személyek, szimbólumok megítélésének láthatatlan repedéseit.

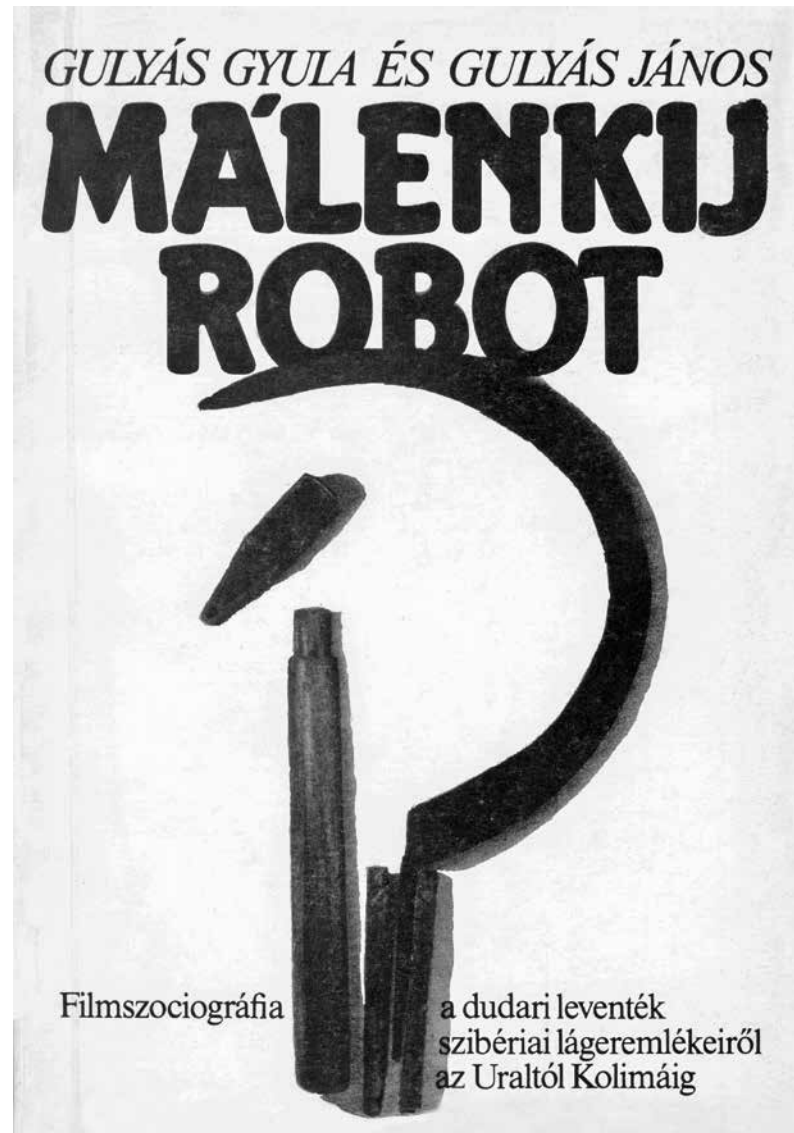
Ahogy haladt előre a Szovjetunióhoz fűződő kapcsolat lazulása, úgy szorult lassan háttérbe a vörös csillaggal párhuzamosan a *sarló és kalapács* embléma. Az ötvenes évekhez képest egyik jelvény megjelenése sem volt túl direkt, a hatalom szigorúan szabályozott pozícióba helyezte, amit az emberek tudomásul vettek. A hatvanas években a hangoztatott politikai elvek ellenére nyitás történt a nyugat-európai országok felé. Rögtön megnőtt a távolság az eddigi – szavakban legalábbis – kíméletlen harcosság és a tényleges élhetőség között. Az *Egyperces novellák* szerzője, a groteszkhez vonzó Örkény István észrevette az elmozdulást. A *Pisti a vérzivatarban* (1969–1979) című drámájában (1969–1979) a tragikus magyar történelmi sorsfordulókon újra és újra felbukkanó főhős naiv, hiszékeny, de nagyon emberi figurákat testesít meg. „Megint új világ van” – invitálja komoly játékra Pistit a történelem. A helyszín előkelő vendéglő, ahová Pisti olajfestékes dobozzal belép. Eltűnődik, majd sarlót és kalapácsot fest az ablaküvegre. „Mindig, ha elgondolkozom a világ folyásán – válaszolja a kihallgató rendőr ezredesnek, miután

26 — Bill Lomax: *Magyarország 1956*. Fordította és kiegészítette: Krassó György. Aura, Budapest, 1989.

27 — Petri György: A kis októberi forradalom 24. évfordulójára. In: Uő.: *Örökhétfő*. AB Független Kiadó, Budapest, 1981. 48. (szamizdat kiadás)

28 — Varga Zsolt: Kitelepítik a Lenin-szobrot. *Mai Nap*, 1989. szeptember 20. 7.

10. Málenkij robot.
Faragó István
könyvborítója, 1990



letartóztatják –, sarlót és kalapácsot szoktam festeni. Ez olyan szokás. Más ember kártyázik. Én festegetek.”²⁹ Az ideológia pórázát időnként hosszabbra engedték, ilyenkor csak az szúrt szemet, ha valaki szándékos határátlépést követett el, s a hatalom aktuális toleranciájának függvényében „másként gondolkodó”, „alternatív”, „ellenzéki” stb. megbélyegzést kapott.³⁰

29 — Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*. http://orkenyistvan.hu/pisti_a_verzivatarban (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.). A darabot 1988-ban mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház Babarczy László rendezésében, Gothár Péter díszleteivel.

30 — Korai képzőművészeti példa Pinczehelyi Sándor 1973-as sarló és kalapácsos önarcképének nyomata, amely több köz- és magángyűjteményben megtalálható. Játékos-ironikus „értelmezés” a nyolcvanas évekből: a Magyar Nemzeti Galéria 1985-ös farsangján Bellák Gábor és Plesznivy Edit Vera Muhina *Munkás és kolhozparaszt*nő szobrának sarlót és kalapácsot felmutató alakjait jelenítette meg.

A sarló-kalapácsos destruktív gesztusok adott pillanatban mindent elárasztottak. A keleti blokk utódállamainak újságjai nap mint nap közöltek karikatúrákat, amelyek egy részét ki is állították az *I. Budapesti Nemzetközi Karikatúra Fesztiválon* 1990-ben a Magyar Nemzeti Galériában.³¹ A könyvborítók grafikái képileg próbálták kifejezni a tényfeltáró, dokumentatív irodalom tartalmát. Kovács Imre *Magyarország megszállása* című könyvének borítóján az ország sziluettje fölött felhőként csúszik ki a képből a horogkereszt, ám már jön a sarló és kalapács (Balassa János).³² A leghíresebb magyarországi munkatáborról, Recskről szóló kötet címlapja a reménytelenség éjszakájában világító, sarlószerű holdat mutatja (Ducki Krzysztóf).³³ Ennek párja a Gulyás testvérek filmszociográfiája, a *Málenkij robot*. Az egymás mellé rakott, valódi munkaeszközök közül a kalapácsnak leesett a feje (Faragó István).³⁴ **(10. kép)** A jelkép teljes ellehetetlenülését mutatta, hogy a választásokon indulók egyik megbélyegző firkája lett az arcokon, a programokat hirdető plakátokon.

A fenti jelképek vegyesen jelentkeztek az *akció jellegű* rendezvényeken, amelyek két fő csoportba oszthatók: az inkább *politikai* és az *alternatív-művészi* megnyilvánulásokra. Ha a minőséget is tekintjük, a kettő között nincs igazán éles határ. A politikai jelképek eltávolítása sok helyen a kezdeményező párt gyűlésének keretében zajlott le. 1990 tavaszán Zalaegerszegen az MDF tagjai becsomagolták a helyi Lenin-szobrot, akciójukat politikai happeningnek nevezték. A képletes postai küldeményre ráírták: tartalma a kommunizmus szelleme, feladó a Magyar Demokrata Fórum.³⁵ Debrecenben a Lenin-szobrot leemelték („The End of Communism” felirattal), ám Kiss István *Proletárját* durván kiszakították a helyéből.³⁶ Természetesen a magyarországi eseményekkel párhuzamosan a széthulló szocialista tábor hasonló akcióit lehetett látni a televízió csatornáin Bakutól Ulanbátorig, Prágától Bukarestig. Egy korábban meghirdetett, debreceni tudományos konferencia kénytelen volt reagálni a történetekre: „Az »Emlékművek Magyarországon« konferencia résztvevői felhívással fordulnak az ország közvéleményéhez, az elmúlt évtizedek emlékműveinek történeti dokumentum mivoltukban indokolatlan megsemmisítése ellen. Megőrzésüket művészi értéküktől függetlenül kordokumentumként fontosnak tartjuk a közönség számára hozzáférhető helyen és formában. Javasoljuk, hogy az elmúlt időszak köztéri szobrainak megtartásáról vagy eltávolításáról az önkormányzatok döntsenek független

31 — Kádár Márta: Politikai pikantéria. *Magyarország*, 1990. augusztus 17. 26.; Szatmári Gizella: A demokrácia fesztiválja. *Népszava*, 1990. szeptember 14. 6. Az anyagból válogatást közölt a *Kapu* 1990. 7–8. száma.

32 — Kovács Imre: *Magyarország megszállása*. Katalizátor Iroda, Budapest, 1990.

33 — Böszörményi Géza: *Recsk 1950–1953*. Interart, Budapest, 1990.

34 — Gulyás Gyula és Gulyás János: *Málenkij robot. Film a dudari levonték szibériai lágeremlékeiről az Uraltól Kolimáig*. Századvég, Budapest, 1990.

35 — MDF demonstráció a zalaegerszegi Lenin-szobornál – az MSZMP tiltakozása a Demokrata Fórum akciója ellen. *Zalai Hírlap*, 1990. március 19. 2–3.

36 — Bartha Szabó József: A szobordöntögetés nem büntethető? *Népszabadság*, 1990. március 30. 5. Szabó Barnabás fotóin látható a földön fekvő Lenin-szobor, illetve a *Proletár* maradványa.

szakértő bizottságok bevonásával.”³⁷ A Lenin-szobrok elhelyezésére a legszebb ötlet az volt, hogy a recski kőfejtőben gyűjtsék egybe a köztéri Lenineket örök emlékül az ott raboskodóknak.³⁸ A praktikus gondolkodásúak a kereslet növekedésével nyugatiaknak adták volna el őket, de végeredményben többségük múzeumba került, vagy alkotójuk visszavásárolta őket. A korábban megkérdőjelezhetetlen jelképek egy pillanat alatt „elszuveníresedtek”, s hatalmas pénzek cseréltek gazdát a piacokon, kirakodóvásárokon. A nyugat-európaiak Trabantot vettek, vagy a berlini fal töredékeit árulták, a kelet-európaiak orosz tányérsapkát és az Ausztriánál lebontott drótkerítés darabkáját kínálták. Nagy keresletnek örvendett a „párizsi levegő”-t tartalmazó üres konzervdoboz mintájára kitalált „a kommunizmus utolsó lehelete”. A múzeumok hamar reagáltak, s igyekeztek a fontosabb kultúrtörténeti tárgyakat beszerezni. A Legújabbkori Történeti Múzeummá alakult, akkor még Magyar Munkásmozgalmi Múzeum örömmel regisztrálta új szerzeményei között a nyugati határzár mintegy 25 méteres darabját. Ide kerültek az 1958-ban kivégzett miniszterelnök, Nagy Imre, valamint Kádár János temetésének dokumentációi, a sírokon elhelyezett koszorúk szalagjai.³⁹ 1989 valóban a temetések éve volt. A budapesti Köztemető 301-es parcellájában exhumálták az 1956-os forradalom után jeltelen sírokban fekvő kivégzettek, köztük Nagy Imre holttestét. A végtisztességet június 16-ra, a kivégzés napjára időzítették. A látványtervezők, Bachmann Gábor és ifj. Rajk László az ünnepség színhelyén, a Hősök terén álló Múcsarnokot fekete textillel borította be, előtte helyezték el Nagy Imre és a vele együtt elítélt négy társának ravatalát. A jobboldali szónoki emelvényt és a Múcsarnok fekete oszlopait elnyújtott,

11. Készül a Nagy Imre és mártírtársai temetésének installációja, Hősök tere, 1989. június



³⁷ — *Múzeumi Hírlevél*, 1990. 5. sz. 24–25.

³⁸ — A gondolat gyökere: Szörényi László: Leninkert. *Hítel*, 1989. július 5. 62. Szörényi Csepelen képzelte el a Lenin-szobrok szabadtéri gyűjteményét.

³⁹ — Új szerzemények. *Múzeumi Hírlevél*, 1989. 9. sz. 2.

kiegészített lyukú fehér, zászlószerű sávval kötötték össze a Múcsarnok fekete oszlopaival. **(11. kép)** A temetés napjára az Inconnu csoport vállalta, hogy a jeltelen sírokra az 1988-ban még illegálisan felállított első után további 300 darab kopjafát farag, amelyek el is készültek. **(12. kép)** Érdeemes elgondolkodni azon, hogy miként találkozik egy ünnepi eseménysor láncolatában két eltérő eredetű motívum. Az egyik a plakátgrafikában divatos piros-fekete-fehér szín és a húszas évek konstruktivizmusának együttese. Bachmann önálló stílussá fejlesztette a búcsúztatón „alkalmazott” formában elkészített elemek használatát. A temetőbe kerülő 1956-os forradalom vértanúinak emlékművére kiírt pályázatra szovjet konstruktivista tribünt idéző művet küldött be. A jelképváltás adott pillanatában magyar honfoglalás-korinak tekintett, ősi faragott sírjelek, a kopjafák a mártírok egyezményes emlékművei lehettek, később azonban inkább a „népi-nemzeti” vonal preferálta a „liberálisok” ellenében. Figyelemre méltó, hogy a kopjafákat az aktivista Inconnu készítette el, amely vállalat korábbi és későbbi happeningjeiből, szobakiállításából, konceptuális grafikáiból egyáltalán nem következne. **(13. kép)**

A régi, megszokott kellékek jellemezték a július 6-án elhunyt Kádár János temetését. A nemzetiszínű, vörös, fekete zászlókkal feldíszített, munkásörök vigyázta pártház⁴⁰ utolsó nagy ünnepe volt, a koporsót ennek előcsarnokában ravatalozták fel. Kádár kitüntetéseit a koporsó előtti párnára tűzték, a párt vezetői díszőrséget álltak a koszorúk mellett. A két szertartás nemcsak közeli időpontjuk miatt függött össze egymással, hanem kimondva-kimondatlanul egy korszak kettős lezárásának lehetőségét teremtette meg. A jelképes és valóságos temetés egymásra rétegződött.

Külön fejezet illetné meg a FIDESZ és a Krassó György vezette Magyar Október Párt (MOP) tevékenységét. A FIDESZ „rendszerzáró” házibulit hirdetett meg 1990. március 21-re a Sportszarnokban.⁴¹ A vidám rendezvényen több helyszínen zajlottak az események, a párt képviselőjelöltjei zenekart alakítva énekeltek, egy hatalmas csoportképben kivágott arc helyére állva bárki lefényképezthette magát velük. Itt-ott néhány rendőrzelmez fiatal bukkant fel, az érdeklődők nosztalgia-gumibotozáson vehettek részt. A szegedi egyetem klubja hasonlóképpen búcsúzott a korszaktól. November 7-én „szocreál” bált szerveztek, amelyen az állampárt rekvizitumainak kiállítása mellett művészek léptek fel eredeti mozgalmi dalokkal, versekkel.⁴² (A változás gyorsaságára jellemző, hogy még 1988-ban a 301-es parcellába igyekvőket rendőrök igazoltatták, a november 7-én utcát seprő

12. A Köztemető 301. parcellája 1989. június 16-án



⁴⁰ — Az 1947–1949 között épült „Fehér Ház” eredetileg Belügyminisztériumként, majd a Magyar Szocialista Munkáspárt központi épületeként funkcionált, jelenleg az Országgyűlési Hivatal irodaháza.

⁴¹ — *Magyar Nemzet*, 1990. március 21. 6.

⁴² — Csarnai Edit: Lenin a peep-show-ban. Szocreál házibuli Szegeden. *Kurír*, 1990. november 10. 11.

FIDESZ-tagokat letartóztatták.) Míg a FIDESZ dinamizmusának hátterében a fiatalos szellem és céltudatos szakmai-politikai felkészültség állt, addig a MOP 1956 eszményeit igyekezett tisztán fenntartani még akkor is, amikor az egykori harcostársak a politikai viselkedéskódexnek megfelelően már régen az Országgyűlésben nyakkendőződtek. Az 1989. augusztus 20-ra időzített politikai fesztivál az idealista jobbat akarást és az iróniát egyesítette: politikai tombola, párthalászat, politikus-simogató és -pofozó, csillaghullás stb. Gyakran terjedtek el furcsa kis szórólapok ilyen szöveggel: „A Magyar Október Párt irodahelyiség hiányában 1990. február 8-án, csütörtökön este fél 8 órai kezdettel a Déli pu.–Örs vezér téri metróvonal egyik szerelvényének első, illetve utolsó kocijában tartja meg heti képviselőtestületi ülését. Az utazóközönséget és minden érdeklődőt szeretettel várunk összejövetelünkön.” Krassó György 1991-ben bekövetkezett halálával ez a gondolkodás- és viselkedésmód megroppant. „Ez az ország a temetések országa” – mondta búcsúztatásán Zsille Zoltán szociológus.⁴³

A „játékosabb” politikai akciók közvetlen rokonait és elődeit az alternatív zenei, illetve neoavantgárd kultúrák környékén kell keresnünk. Az alternatív együttesek már nevükben is kicsavartak, idézőjelbe tettek számos „akadémikus” fogalmat, mindamellett pontosan érzékeltették azt a világnézeti és érzelmi bizonytalanságot, amely elsősorban a fiatalokat jellemezte. A Balkan Futourist, a Trabant, az Európa Kiadó, majd az Auróra, a Mátyusi Kalapács, a Red Marinetti direkt, szókimondó szövegeikkel, izgalmas tördelésű plakátjaikkal egy életérzést fogalmaztak meg, mely életérzést igen nehezen respektáltak az éppen aktuális politikusok.⁴⁴ A rendszerváltás kettős hatással volt a szövegekre. Egyrészt felerősítette az állításokat, problémákat, másrészt arra ösztönözte a szerzőket, hogy tovább radikalizálódjanak. A most folyó szovjet alakulatok (remélhetően) végső kivonulására számosan búcsúdallal kedveskedtek, a Pa-Dö-Dö Bye, bye Szása..., az Auróra *Viszlát Iván* címmel. Egy fokkal magasabb szinten a Mátyusi Kalapács is megfogalmazta a történelem örök képtelenségét: „Ezt már nem lehet bírni tovább, / Hogy jönnek a, jönnek a jó katonák. / Virág a kezükben, és mosolyognak, / Itt voltak tegnap, és itt lesznek holnap.” (*A jó katonák*). Még 1990 elején komplex díszletezésű koncertet adott a Beatrice együttes (*Utálom az egész XX. századot*). A háttérret Hitler és Sztálin felnagyított képe foglalta el egy vörös csillag két oldalán, a színpadon egy kuka látszott Vörös Hadsereg felirattal. A nyakán hurkolt kötelet viselő Nagy Feró dobtáras géppisztolyt, sarlót és kalapácsot halászott elő belőle, miközben összemontírozott mozgalmi dalokat, illetve saját számait énekelte: „Honnan jövünk, hová megyünk, / Senki nem érti, hogy mi történik velünk” (*Hősök tere*).

A harsányabb, direktebb megnyilvánulások kissé háttérbe szorítják azokat, amelyek egy érzékenyebb, áttételesebb kifejezésmódot választanak.

43 — Krassó akcionizmusához lásd: Kinda Gabriella: A Nádor-utca akció. *Betekintő*, 2017. 3. sz. 1–21. https://betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2017_3_kinda.pdf (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

44 — Lásd erről: *Pokoli aranykor. New wave koncertplakátok a '80-as évekből Bp. Szabó György és Szőnyi Tamás gyűjteményeiből*. Szerk.: Rieder Gábor. Kieselbach Galéria, Budapest, 2017.

Galkó Balázs *Vér és arany* akciójának (1990) kiindulópontja az a történelmi véletlen, hogy a romániai forradalom kirobbanásának és Sztálin születésnapjának időpontja egybeesik. A diktátorokat jellemző vér-motívumot Galkó pozitív aurával látta el, a budapesti Fiatal Művészek Klubjában⁴⁵ december 21-re időzített akcióra valódi véradással lehetett bejutni. Az installáció 3×3 egymásra helyezett videó-képernyőből állt, mindegyikben előre összevágott típusmúsort – horror, akciófilm, kvízmúsort, híradó stb. – ment, a középső üres kávéban ő maga olvasott fel irodalmi szövegeket. Itt a világra való reflektálásnak egy mélyebb értelme csillan elő.

Elméletileg mindenkiben gomolyog egy-egy gondolatsor, kimondatlan érzet az elmúlt néhány évről. A politikusok, művészek formába öntik ezeket, s a „nézők” a számukra legmegnyerőbbel azonosulnak. Akinek eddig nem jutott testreszabott élmény, még reménykedhet, hiszen most bontják a felvonulási útvonal tribünjét, a Legújabbkori Történeti Múzeum a sikeres *Sztá-lin! Rá-ko-si!* kiállítás után készül a Kádár-korszakot bemutatóra, s Baász Szigeti Pálma sem hajtotta még végre a „sarló és kalapács temetése” akcióját a romániai Sepsiszentgyörgyön. A nemzet nagyjainak nyughelyével, a Kerepesi temetővel átellenben magasodik az Országos Társadalombiztosítási Intézet robusztus épülete. Sarkán hatalmas kőkeretben az eddig forgalomban lévő címer díszlik, észrevehető azonban a korábbi „ötvenes évek” eltávolított címerének lenyomata. Nemsokára ide is új, koronás címert faragnak. Illetve a régi koronást.⁴⁶



13. Az *Inconnu* matricája, 1980-as évek eleje

45 — Az FMK 1998-ig létezett az Andrássy út 112. sz. alatt, az épület később KOGART Házként működött.

46 — A felújított épületen a keretes falmező végül üresen maradt.

Váratlan találkozások?

Turai Hedvig

Váratlan találkozások?

Holokauszt és képregény

Art Spiegelman *Maus: egy túlélő regénye* című műve 1990-ben jelent meg magyarul.¹ Nyugtázhatnánk ezt a rendszerváltást követően a múlthoz való viszonyulás változásának jeleként, a holokausztra fordított új figyelem, a téma kibeszélésének kezdeteként. A helyzet azonban összetettebb és kevesebb optimizmusra ad(ott) okot. 1989 a könyvkiadásban is új korszakot hozott, sok korábban tiltott, nem vagy nehezen hozzáférhető művet adtak ki ekkor magyarul. A kiéhezett olvasóközönség ellátása szellemi táplálékkal, a hiány pótlásának igénye vezetett ahhoz a paradoxonhoz, hogy épp a szellemi tulajdont nem tartották tiszteletben, s tulajdonképpen megbocsájtható volt, ha nem tisztázták és fizették meg a szerzői, kiadói jogokat a „magasabb cél” érdekében, csakhogy végre magyarul is olvasható legyen egy-egy mű. Valójában a könyvkiadásban összemosódtak a politikai, szellemi és üzleti szempontok. A rendszerváltást követő években sokan foglalkoztak könyvkiadással. Jó üzlet volt, világos pótolni valókkal, a „nyugati áru” elérhetővé tételével, a szocializmus még létező könyvolvasási kultúrájával, a megfizethető árakkal és a vásárlóerővel is. Korábban a képregény is hiánycikk volt, azt ugyanis a magyarországi politikai vezetés úgy tekintette, mint a fiatalokat károsan befolyásoló nyugati terméket, amely észrevétlenül plántálja a fiatalokba a szocializmustól idegen eszméket, vagy táplálja a nyugati rendszerhez kapcsolódó vágyakat.² Más szóval: propagandaterméknek gondolták. Ifjúsági lapokban, rejtvényűságokban jelent meg csupán, gyakran irodalmi munkák, könyvek adaptációja volt edukatív céllal, olykor a szocializmus



1. Részlet Art Spiegelman: *Repül az idő... Maus. Egy túlélő története* című művéből, 2005

1 — Art Spiegelman: *Maus, egy túlélő regénye*. Napraforgó, Budapest, 1990. Később megjelent a jogtisztta kiadás: Art Spiegelman: *Maus. Egy túlélő története*. Ford. Feig András. Ulpius Ház, Budapest, 2005.

2 — A szocialista képregényről: Kertész Sándor: *Comics szocialista áruhában*. Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007. „Az 1970-es években a nyugati országokban készült képregényeket itthon hivatalos terjesztésben a Francia Kommunista Párt gondozásában Pif Gadget magazin formájában lehetett csak megvásárolni.” Rácmolnár Sándor: *A művészi jel és az interszubjektivitás a vizuális kommunikációban*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, DLA értekezés, 2015. 5. A dolgozat kiváló áttekintést nyújt a képregény történetéről is. http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/ra%CC%81cmolna%CC%81r_e%CC%81rtekeze%CC%81s_2015-f.compressed.pdf (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.) Köszönöm Rácmolnár Sándor segítségét.

bornírt könnyedségével mesélt vicceket, nem ritkán a Jucika³ típusú nőalakok kárára. A képregény népszerűségét kihasználva az amerikai háborús *comics*oknak valóban volt propagandacéljuk, a háborús morál, a hazafias érzések felkeltése, a harci kedv fokozása. A szocializmus alatt a magaskultúra adaptálásával, az erkölcsi tantörténetekként szolgáló képregényekkel próbálták „megszelídítve”, saját politikai, ideológiai céljaikra fordítva használni ezt a műfajt.

A képregény erősen kötődik a könnyed, szórakoztató műfajokhoz, az ifjúsághoz, rendkívül népszerű a gyerekek, fiatalok körében. Ezt a grafikai műfajt máig alacsonyabb rendűnek tekintik a művészet más műfajaihoz képest. A képregény nem vívta ki egyenrangúságát, miközben egyre többféle formában jelenik meg, filmet, animációkat készítenek belőle, és olvasótábora sem szűkül az ifjúságra. Az, hogy a populáris kultúra része, hogy erősen kötődik a piachoz, hozzájárul ahhoz, hogy ne tartsák megfelelőnek, illendőnek a holokauszttá ábrázolására. A képregény elfogadottságában, átértékelésében is fontos mérföldkő volt a *Maus*. A *Mausszal* kapcsolatos írások a műfaj és a téma, a holokauszttal találkozásáról szólnak. Szabad-e egy szórakoztató műfajt a súlyos témával összekötni? Az 1990-es években egyre több ilyen tabutörő, könnyed hangvétellű mű született a holokausztról, talán a legismertebb Roberto Benigni 1997-es filmje, *Az élet szép*, amely hatalmas vitát váltott ki. Azok, akik a rendszerváltást követő időkben Magyarországon jó üzletet láttak a könyvkiadásban, nemsokára valami egészen más vállalkozásba fogtak, vendéglőt nyitottak vagy szállítmányozók lettek. Ebbe a kontextusba kell helyezni a *Maus* első kötetének magyar változatát, ami, ahogyan Orbán Katalin írta, valóban változat, hisz „a felismerhetetlenségig különbözik”⁴ az eredetitől, nem követi annak formátumát, hibák vannak benne, a fordítás igénytelen. A gyors üzleti haszon előbbre való volt, mint az átgondolt kiadás; ahogyan ugyancsak Orbán fogalmaz, „Spiegelman könyvével a magyar kiadás ahelyett, hogy élne az alkalommal, és ráirányítaná a figyelmet a magaskultúra és tömegkultúra viszonyának kérdéseire s a populáris kultúrával kapcsolatos honi előítéleteinkre, teljes mértékben igazolja ezeket az előítéleteket. A kulturális köztudatba *behozni* egy könyvet alighanem nehezebb, mint a piacra kivinni.”⁵ Sokan reménykedtek abban, hogy a rendszerváltással eljön a nyílt beszéd, a szembenézés ideje, egyebek között a holokauszttal kapcsolatban is. Az elhallgatás feloldása és a tabutörés azonban akár ígéretes vállalkozás is lehet, durván fogalmazva üzleti sikert is hozhat a holokauszttal. A *Mausnak* ez a kalózkidítása ezen a keskeny mezsgyén járt.

3 — „Pusztai Pál magyar grafikus és karikaturista leghosszabb szériát megélt mini képregény-sorozata és legnépszerűbb figurája Jucika, akivel először 1957-ben, az *Érdekes Újság* oldalain találkozhattak az olvasók.” <https://www.kilencedik.hu/jucika-1957-58/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

4 — Orbán Katalin: Mauschwitz, avagy a hibrid esztétikája. *Café Babel*, 1995. 3. szám, 23–33.

5 — Uott. 29.



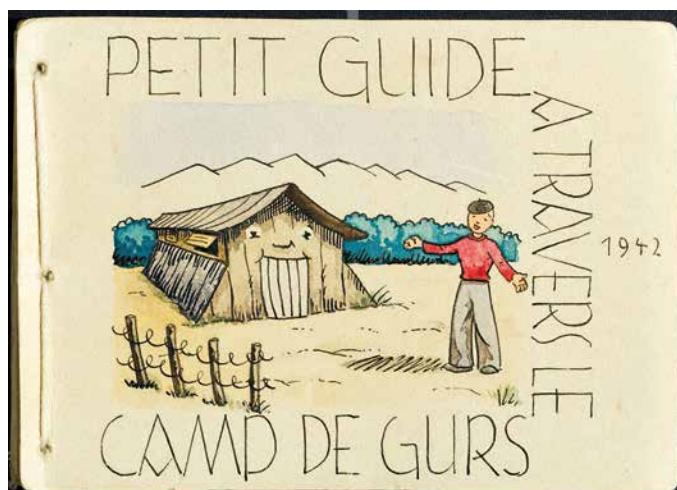
A *Mausnak* az Egyesült Államokban és világszerte elért sikere szerzőjét, Art Spiegelmant is meglepte, aki épp a siker kapcsán küzd kétségeivel, s ezt ábrázolja.⁶ A *Maus* 1986-ban, amikor az Egyesült Államokban az első kötet megjelent,⁷ olyan figyelmet generált, amit a holokauszttúlélők és a kutatók mindig is akartak. Hisz a képregény népszerűségével, hatalmas olvasótáborával támogatja azt az elvet, hogy a holokausztról „mindenkinek tudnia kell”, hogy „sohase felejtsek el”, hogy „soha ne történjék ismét meg”. Ugyanakkor sokak nemtetszését is kiváltotta a szórakoztató, könnyű műfaj és a komoly téma együttese. El kellett helyezni dokumentum és fikció, a(z) (állat)mesék és a valóság között; amikor 1992-ben Pulitzer-díjat kapott, egy olyan látszólag egyszerű kérdést is meg kellett válaszolni, melyik kategóriában szerepeljen: *fiction* vagy *non-fiction*.⁸ A *Maus* sikere egyrészt árnyékba borította a korábbi, háborúval, holokauszttal foglalkozó képregényeket, másrészt megváltoztatta azt is, ahogyan ezeket a műveket nézzük. A *Mausban* a képregény és holo-

6 — 2. kötet, 2. fejezet, 201. old. Legalább tizenöt külföldi kiadás. Orbán Katalin azt írja, hogy a *Mausnak* egyértelműen sikere volt, bár kritikai hangok is megszólaltak, amelyek kifogásolták a holokauszttal „giccsesedését” és felhasználását pornográf vagy szado-mazochista kontextusban. Ld. Orbán 1995. i. m. (4. j.), 3. jegyzet.

7 — Sorozatként korábban a *Raw Magazine*-ban közölték.

8 — Orbán 1995. i. m. (4. j.).

2. Horst Rosenthal: *Mickey a gursi táborban. Kiadva Walt Disney engedélye nélkül*, címlap és részletek, 1942



3. Horst Rosenthal:
Kis útikalauz a gursi
táborhoz, 1942

még legalább két kis képregényt készített a táborban, a táborról (*La journée d'un héberge: Camp de Gurs/A táborlakó egy napja Gursban és Petit guide à travers le camp de Gurs/Kis útikalauz a gursi táborhoz*).¹⁰ (3. kép) Mickey Mouse,¹¹ a populáris kultúra népszerű, ikonikus rajzfilmfigurája a humor forrása, ő az „idegen”, aki átéli a tábort, az ő szemén keresztül ismerhetjük fel a józan ésszel felfoghatatlan helyzetet és kort. Nem tudja felmutatni a „papírjait”, ezért dokumentumok nélküli idegennek minősül; meg tudja ugyan nevezni apját, Walt Disneyt, de anyját nem; állampolgársága nemzetközi, „internacionális”, ami a hivatalnok szemében egyet jelent a kommunistával. Ez a humor, irónia 1942-ben, utólag visszatekintve igazán hátborzongató. De sem a populáris kulturális formák, sem a szórakoztatás és humor összekapcsolása a történelem egyik leggyalázatosabb eseményével és alakjával nem egyedülálló. Chaplin *Diktátora* 1940-ben készült. Ez volt az egyik első olyan mű, amely a világháború kezdetekor, nem sokkal Lengyelország megszállása után, Hitlert parodizálta. Igaz, Chaplin később azt mondta, ha tudta volna, mi folyik a táborokban,

9 — David Mickenberg – Corinne Granof – Peter Hayes (eds.): *The Last Expression. Art and Auschwitz*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2003. 226.

10 — Pnina Rosenberg: Mickey Mouse in Gurs humour, irony and criticism in works of art produced in the Gurs internment camp. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 2002. 6:3, 273–292. Ghetto Fighters Museum, Haifa, Israel. Online kiadás: 2010. június 4. <https://bit.ly/3lZ3sd> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

11 — A *Maus* második kötetének elején szerepel ez az idézet: „Mickey egér a valaha felmutatott leghitványabb eszménykép. Minden önállóan gondolkodó fiatalembernek és tiszteletre méltó ifjúnak azt kell hogy súgják egészséges érzései, hogy ez az ocsmány és koszos élősd, az állatvilág ezen legnagyobb bacilushordozója nem lehet eszményi állat... Ne hagyjuk, hogy a zsidók tovább aljasítsák az emberiséget! Le Mickey egérrel! Viseljen mindenki horogkeresztet! – újságcikk, Pomeránia, Németország, az 1930-as évek közepe.” Spiegelman 2005. i. m. (1. j.), 165. Azt, hogy Rosenthal ismerte-e ezt a véleményt, vagy hogy Spiegelman a *Maus* előzményeként Rosenthalra utal-e, nem tudni biztosan.

kauszt találkozása újnak és szokatlannak tűnt, ugyanakkor nem volt előzmények nélküli. (1. kép)

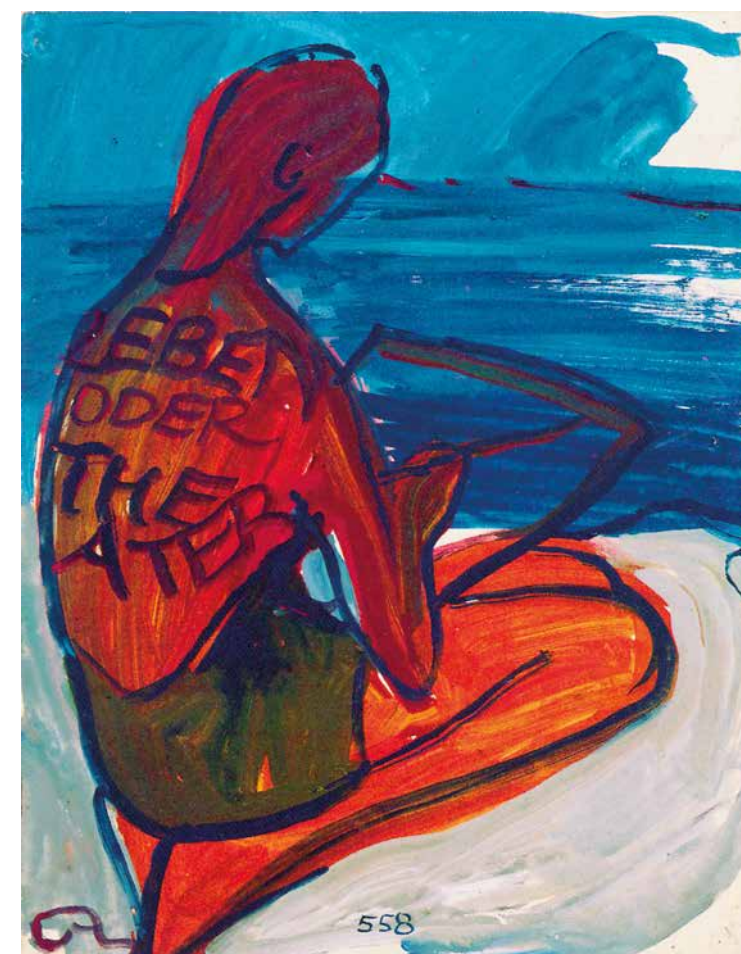
Horst Rosenthal Németországból menekült Franciaországba, ahol „idegen” volta miatt 1942-ben letartóztatták, a gursi internáló táborba, majd Drancyn keresztül Auschwitzba vitték, ahol megölték.⁹ Gursban rajzolta 15 lapból álló kis képregényét, *Mickey a gursi táborban. Kiadva Walt Disney engedélye nélkül (Mickey au Camp de Gurs. Publié sans autorisation de Walt Disney)* címmel. (2a–b. kép) 1942-ben



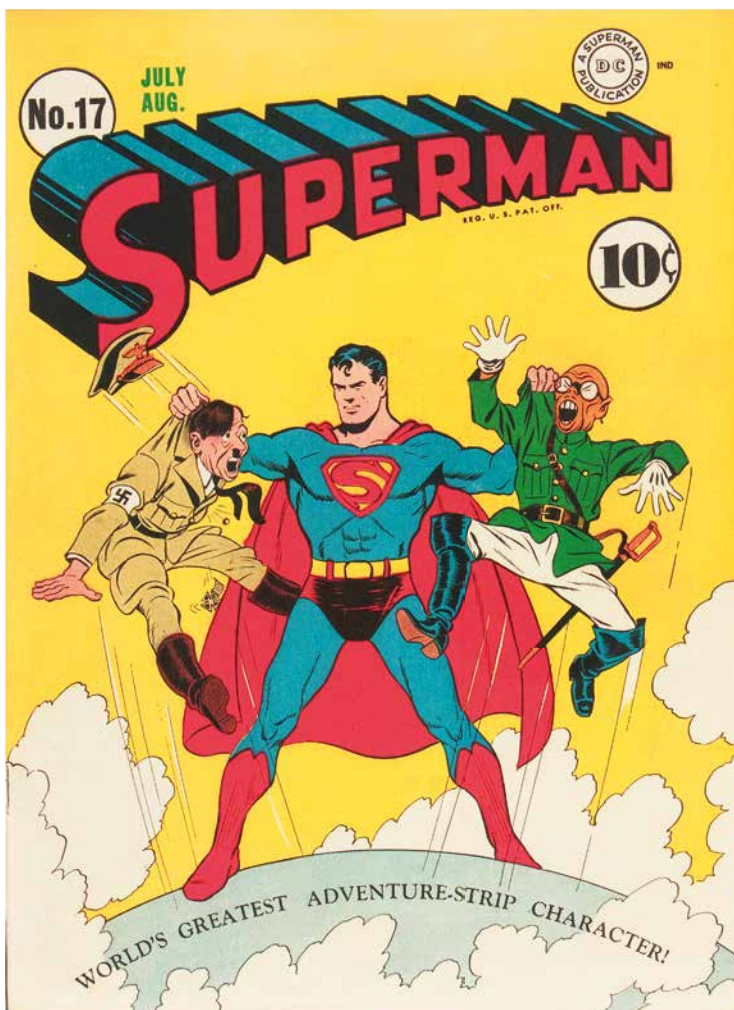
4a. Charlotte Salomon:
Élet? vagy színház?, 1940–1942



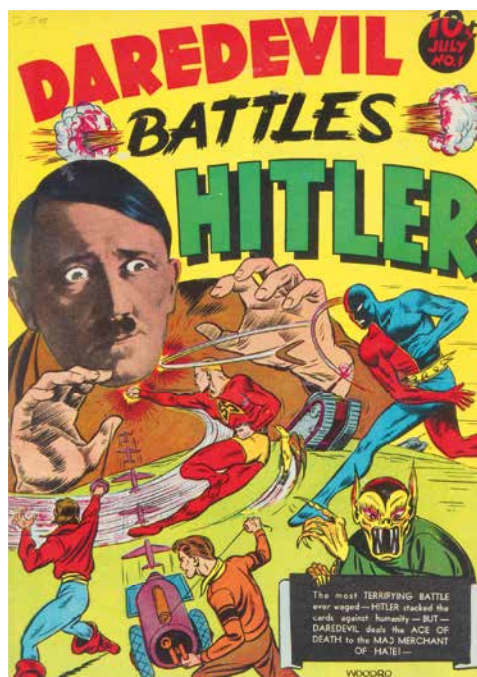
4c. Charlotte Salomon:
Élet? vagy színház?, 1940–1942



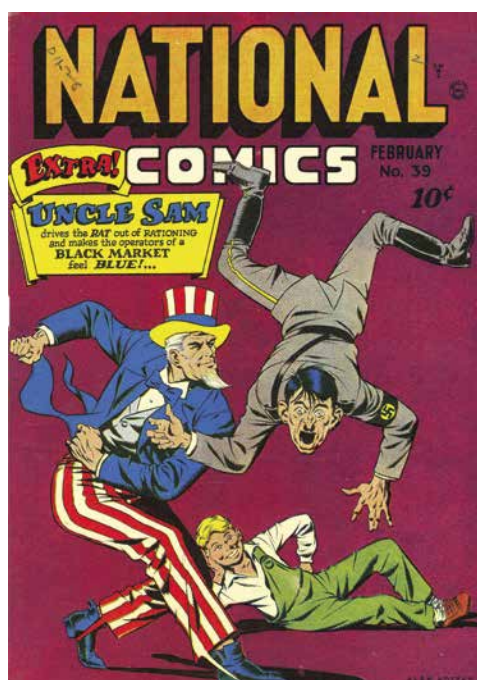
4b. Charlotte Salomon:
Élet? vagy színház?, 1940–1942



5. Superman megragadja Hitlert és a japán Tojo tábornokot: *Superman*, 1944



6. Daredevil harcol Hitlerrel: *Daredevil* 1941



7. Uncle Sam és Hitler: *National Comics*, 1944

nem csinálta volna meg a filmet.¹² Horst Rosenthal az internálótáborban élve készítette képregényeit, pedig ő tudta, hogyan folyik ott az élet.

A kultúra segítette az életben maradást. Számos értelmiségi és művész, németországi menekült került Gursba. A tábor 1939 és 1943 között működött Franciaországban, több szempontból is a csehországi Terezinhez hasonlíthatjuk. 1941-től minden blokk egyik barakkját „kultúrházzá” alakították.¹³ 1940-ben egy mentőakciónak köszönhetően jó néhányan kiszabadultak a táborból, köztük „neves” művészek, értelmiségiek, például Hannah Arendt.¹⁴ 1940-ben Hannah Arendttel egy időben tartották fogva Charlotte Salomont is a táborban, akár találkozhattak is, nem tudni. Charlotte Salomon azonban nem jutott hamis papírokhoz, ő nem volt „neves”, ismert entellektüel. Griselda Pollock szerint – s ez tanulmányának alapvetése – ha lett volna „neve”, lett volna esélye a túlélésre. Valójában Salomont is elengedték azzal az indokkal, hogy idős nagyapjának, nem lévén más rokona, csak ő lehetett a gondozója. Ennek az egésznek, írja Pollock, „semmi értelme. De ez még egy kaotikus, a Gestapo előtti időszak volt.”¹⁵ Charlotte Salomon Gursból való kiszabadulása után – 1940 és 1942 között –, mielőtt 1943-ban Auschwitzban megölték volna, készítette *Leben? oder Theater?* (*Élet? vagy színház?*) című képes önéletrajzát, szöveg, kép és zenei utalások együttesét. Charlotte Salomon súlyos, körülbelül 1400 gouache festményből és a hozzájuk illesztett szövegekből álló műve egy olyan fiatal nő életét beszéli el, akinek a családjában női ágon keresztül állandóan ott lebeg a feje felett az öngyilkosság fenyegetése. A hatalmas mű végső soron azért született meg, hogy az életet válassza az öngyilkosság állandó kísértése helyett, értelmet találjon; s Griselda Pollock szerint azért is, hogy „nevet szerezzen”. Salomon munkáját, szöveg-kép-zene együttesét nevezhetjük képregénynek, hiszen képekből és hozzájuk kapcsolódó szövegekből áll, sorba rendezve történetet beszél el. A *comics* és a *graphic novel* magyar fordítása egyaránt képregény; Salomon munkája nem *comics*, hanem *graphic novel*. Kép-regénynek, képes elbeszélésnek, képeskönyvnek volna helyes nevezni, bár ezeknek is van egyfajta degradáló, a gyermek- és ifjúsági irodalomhoz kapcsolódó konnotációjuk. **(4a–c. kép)**

12 — Chaplint idézi David Robinson: *Chaplin: His Life and Art*. Collins, London, 1985. 485.

A kötetet idézi Sidra DeKoven Ezrahi: Acts of Impersonation. Barbaric Spaces as Theatre. In: *Mirroring Evil. Nazi imagery/recent art*. Kiáll. kat., Jewish Museum. New York; Rutgers University Press, New Brunswick, N. J., 2001. 20.

13 — Rosenberg 2002. i. m. (10. j.), 274.

14 — Griselda Pollock ír az „amerikai Schindler”, azaz Varian Fry újságíró mentőakciójáról, melynek során mintegy 4000 embert, művészeket és értelmiségieket szabadított ki 1940-ben, köztük volt: Hannah Arendt, Jean Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, André Breton, Marc Chagall, Marcel Duchamp, Max Ernst, Lion Feuchtwanger, Hans Habe, Siegfried Kracauer, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba, André Masson, Roberto Matta, Max Ophüls, Jacques Lipschitz stb. Griselda Pollock: Nameless before the Concentrationary Void: Charlotte Salomon's *Leben? oder Theater?* 1941–42 'After Gurs'. In: Griselda Pollock – Max Silverman (eds.): *Concentrationary Memories. Totalitarian Terror and Cultural Resistance*. I.B. Tauris, London, 2012. 159–192., 183.

15 — Uott. 182.

Az említett példák „Auschwitz előtt”¹⁶ születtek. Akik készítették ezeket, a holokauszt folyamatának közepén voltak, ahonnan a nagy egész nem volt látható. Közvetlen tapasztalatból alkottak, de még megnevezése sem volt annak, amit átéltek. Az élni akarásból születtek. Horst Rosenthalnak minden bizsonnyal erőt adott a humor, a távolságtartás, a rajzfilmfigura, az „ártatlan szem” nézőpontja. Salomon műve pedig a gursi tábor tapasztalata után született, az öngyilkosság helyett, az élet választásaként. Az utólagos ismeretek birtokában ezek a munkák a hiábavaló remény dokumentumai is.

A nagy példányszámban kiadott és terjesztett képregény ipara az Egyesült Államokban született meg 1936 és 1950 között a grafikusok, szövegírók között számos zsidó származású alkotó volt.¹⁷ Ugyancsak „Auschwitz előtt” készültek az amerikai háborús *comics*-ok, köztük számos olyan, amelynek maga a háború volt a témája. 1941-ben Amerika kapitány volt az első, aki Hitlert püfölte. Az emberfeletti, supermanes képregények az USA-ban a háborúba lépés előtt Hitlert mint a gonosz megtestesülését ábrázolták, a háború alatti képregények pedig egyfajta propagandafunkciót is betöltöttek, a katonák harci kedvét táplálták a képregényhősök és a nácik szembeállításával. **(5–7. kép)** A második világháború képregény formában történt egyik első – ha nem az első – feldolgozása a *La bête est morte!* (*A vadállat halott!* 1944),¹⁸ amely a *Maus* felől visszatekintve is fontos, hiszen az egyes nemzeteket állatok formájában jeleníti meg.¹⁹ **(8. kép)** Ez a néhány példa alátámasztja, hogy a háború és a holokauszt populáris keretbe helyezése, „találkozásuk” a képregénnyel nem újkeletű, nem a 20. század végén született.

1945-ben, s azt követően, „Auschwitz után” több, az üldözés, a koncentrációs tábor tapasztalatait megörökítő grafikai sorozat készült, amelyet albumba rendeztek. A 2B galéria 2021-ben megrendezett *Szemtanúk*²⁰ című kiállítása a túlélők által készített, képet és szöveget vegyítő albumait, füzeteket, műveit a képregénnyel hozta összefüggésbe, és Charlotte Salomon *Leben? oder Theater?* munkájához, illetve a *Maushoz* kapcsolta. Ezt az összekapcsolást indokolja a történetet elbeszélő sorozat-jelleg, illetve az, hogy a grafikákat gyakran kísérik szövegek. Hogy a „képregény” ne valamiféle visszavetítés legyen a mából, az elnevezést magát is érdemes problematizálni.

16 – Uott., 160.

17 – Robert G. Weiner – Lynne Fallwell: Sequential Art Narrative and the Holocaust. In: Jonathan C. Friedman (ed.): *The Routledge History of the Holocaust*. Routledge, London and New York, 2011. 464.

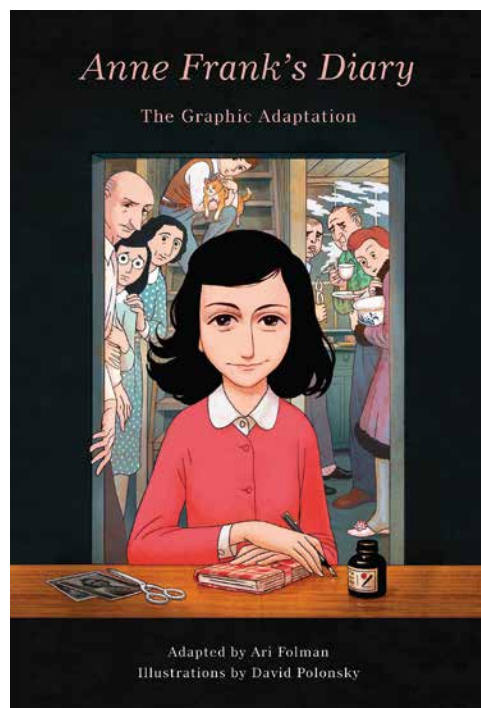
18 – Edmond-François Calvo – Victor Dancette: *La bête est morte! La Guerre mondiale chez les animaux*. G. P. Editions, Paris, 1946. <https://www.chrd.lyon.fr/musee/collections/la-bete-est-morte>, <http://cloud-109.blogspot.com/2010/07/la-bete-est-mort.html> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

19 – A franciák nyulak, míg De Gaule tábornok gólya, a Hitler legbelső köreihez tartozók közül Göring disznó, Himmler görény stb.

20 – *Szemtanúk. Traumaábrázolások a Magyar Zsidó Múzeum és Levéltár gyűjteményéből*. 2B Galéria 2021. július 14. – augusztus 17. Kurátor: Farkas Zsófia. Vö. még Turai Hedvig: *Szemtanúk, túlélők, utódok. Balkon*, 2021 (28) 11–12. sz. https://epa.oszk.hu/03000/03057/00134/pdf/EPA03057_balkon-2021-11-12_34-41.pdf (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)



8. Edmond-François Calvo – Victor Dancette: *A vadállat halott!*, 1944



9. Ari Folman – David Polonsky:
Anne Frank naplója, címlap és részletek, 2018



A helyzetet bonyolítja az is, hogy ezeket a szekvenciális műveket gyakran csak utólag fűzték össze könyvvé. Bár tény, hogy ezekben a művekben a szöveg és a kép, a sorozat-jelleg dominál, nem nevezhetjük őket sem képregénynek, sem képes elbeszélésnek, sem irodalmi képregénynek vagy képregény-könyvnek, amire az angol *graphic novel* használatos a *comics* helyett.²¹

Közvetlenül 1945-öt követően a művészetben még nem jött létre az a szabályrendszer, tiltások sora sem, amely a háború, a zsidóüldözés ábrázolását később körbebástyázta. Csak később alakult ki egy domináns holokausztkánon, amiben blaszfémiaának minősül a humor, elfogadhatatlan a fikció, a nevetés. Ami a túlélők számára az élet záloga volt, abban idővel az áldozatok és a túlélők megsértését, megalázását látták. Bár a holokausztról nem hallgattak, az 1970-es évekig más narratívák mögé szorult, a nyugati és a keleti, szocialista világban egyaránt a humanizmus, az egyetemes emberi értékek, az antirasszizmus és az antifaszizmus keretébe helyezve foglalkoztak vele. Tiltólistára került a humor, jó időre eltűnt vagy blaszfémiaának minősült az, ami pedig a háború alatt, előtt és közvetlenül utána is jelen volt.

A 20. század végén, az 1980–90-es években hosszú idő után jelent meg (ismét) az úgynevezett könnyed műfaj, sőt a humor is a holokauszt megközelítésében. A megújult nyelvezet, a generációs váltás azt is lehetővé tette, hogy magán a nyelvezeten, a közvetítő eszközön neveljenek, vagy azt tegyék kritika tárgyává használói. S az természetesen nem mindegy, hogy az áldozatokon nevetnek-e vagy a közhelyeken, a mediatiszt sztereotípiákon.²² Art Spiegelman holokauszt-túlélők gyerekeként, a második generáció tagjaként írta és rajzolta a *Maust*.

A képregény nem intellektuális, nem kíván magas képzettséget, a tömegekhez szól. Rokona az animációnak, a karikatúrának. Még mindig harcol saját kulturális lwrt, grafikai része nem tartozik a magas művészetbe, szövege szemben áll a kulturált, „komoly” olvasási szokásokkal. Azokhoz kötődik, akik még nem tudnak olvasni (gyerekek), vagy akik nem szívesen olvasnak (a populáris kultúrán élők, „műveletlenek”). A *Maus* megváltoztatta a szemléletünket. Hatalmas sikere után a képregény-formát használták például a legfiatalabbak holokauszt-oktatásához, illetve maga a *Maus* is bekerült az Egyesült Államok iskolai tananyagába. A képregény népszerűsége a *Maustól* függetlenül is vitathatatlan, s egyre több témát dolgoznak fel ebben a formában. Mára ilyen képregény (*graphic novel*) formában olvashatjuk például Anne Frank naplóját, amely egyszerre folytatja a holokauszt képregényként, ifjúsági irodalomként való megjelenítését és a *non-fiction comics* vagy *graphic guide*-nak a hetvenes években népszerűvé vált műfaját is, amely a „mély” olvasás helyett könnyű hozzáférést ígér a „nehéz témákhoz”. **(9a–c. kép)** Amikor Lacan pszichoanalitikus elméletét akarjuk képregény formában

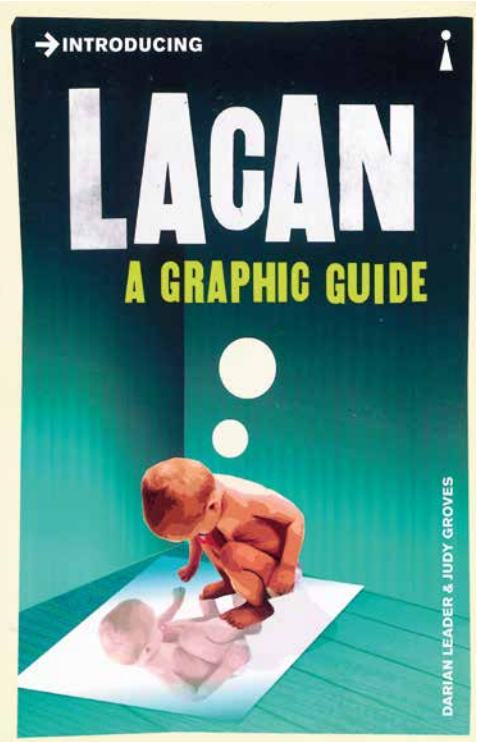
21 — A tapasztalat közelségéből az átélteket megőrkítő korai művek dokumentatív értékét sosem vitatták, míg a „művészi értéküket” kimondva-kimondatlanul kételyek vették, veszik körül.

22 — Így értelmezi Michael Rothberg a *Maust*. Michael Rothberg: „We Were Talking Jewish”: Art Spiegelman’s „*Maus*” as „Holocaust” Production. *Contemporary Literature*, 35. kötet, 4. sz. (1994. tél), 661–687.

megérteni, az a tudás felszabadítását, demokratizálását is jelenti, hisz feltételezzük, hogy több embert elér ez a forma. A könnyed vizuális nyelv már nehezebb kérdés például a fasizmus kapcsán, pedig a képiség, a vizualitás a totalitárius rendszerek életében fontos szerepet játszik. Valójában ezek a kötetek egyáltalán nem könnyedek, a vizuális kultúra, a képi fordulat után pedig azt is jelentik, hogy a szöveg dominanciáját kérdőjelezzik meg azzal, ahogyan kép és szöveg viszonyát alakítják, alkalmazkodnak a kortárs olvasási szokásokhoz, a *hyperreading*hez.²³ **(10a–b. kép)**

A kérdés az, miért jelent meg egyáltalán a 20. század végén ez a könnyed képi forma vagy humor a holokausz megközelítésében. Slavoj Žižek szerint azért, mert a korábbi „tragikus” megközelítések kudarcot vallottak.²⁴ Susan Rohr szerint szükség volt a megújulásra, az unalom elkerülésére, s a humor egyfajta „avantgárd” sokterápiaként újíttotta meg a megszokott, ismert nyelvet.²⁵ Ernst van Alphen szerint a generációváltásban, a harmadik-negyedik generáció megjelenésében lelhető meg az egyik fontos motiváció, a számtalan feldolgozás után reagálni kellett immár a feldolgozás és az emlékezés mikéntjére, mediatisáltságára is.²⁶ Amikor a humor, a könnyed műfajok és a holokausz találkozik, akkor az nemcsak alapvető ismereteket feltételez, hanem egyetértést is abban, hogy mi az, amin vagy akin nevetünk. A humor ezt a konszenzust feltételezi, véleményazonosságot az alapvető értékekben, például: elítéljük az antiszemitizmust, együttérzünk az áldozatokkal. Ez az egyetértés a holokausztal kapcsolatban elsősorban ott tud kialakulni, ahol feldolgozták, lezajlottak a nyilvános viták, kibeszélések, a közösségek elismerték saját felelősségüket, s jól működik a demokrácia. Nem vesszük névértéken, szó szerint azt, amit látunk, nem az áldozatokon nevetünk, akkor sem, ha az áldozatokat humorral vagy a populáris kultúra eszközeivel ábrázolják.

A következő kérdés az, mi lesz a jövője²⁷ ennek a típusú holokausz-megközelítésnek akkor, amikor maga ez a humoros, ironikus, populáris formákat használó megközelítés is végsőkéig feszítette saját határait, kimerülni látszik; akkor, amikor a világ számos részén nem működik a demokrácia, újjáéled a rasszizmus, s Afrikától Ázsiáig az egykori gyarmatosított világban immár globális elvárás lett a nyugati világban kialakult holokausz-értelmezés.



10a. A *Graphic guide*-sorozat Lacan kötetének címlapja és részlete, 2016

Egy amerikai államban a *Maust* kivették az iskolai tananyagból, hivatkozva a „nem megfelelő nyelvezetre” és a meztelenségre (egy egérfejű nőalak látható meztelenül).²⁸ Ez a tiltás annak a megváltozott, jobboldali beszédmódnak a következménye, amely immár nem a holokausz tagadásával, a nyílt antiszemitizmussal operál. Átveszi a holokausz-diskurzus elemeit, nyelvét és megfordítja, ki az áldozat és ki az elkövető, gyakran saját áldozatiságát hangsúlyozva „eltéríti” az emlékezetet.²⁹ Immár nem tekinthetjük evidensnek az alapvetésbeli konszenzust, ezért aztán ez az utolsó kérdés válasz nélkül marad.

23 — Katalin Orbán: A Language of Scratches and Stitches: The Graphic Novel between Hyperreading and Print. *Critical Inquiry*. Comics & Media, edited by Hillary Chute and Patrick Jagoda. 40. kötet, 3. sz. (2014. tavasz), 169–181.

24 — Slavoj Žižek: Camp Comedy. *Sight and Sound*, April 2000. <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

25 — Susan Rohr: „Genocide Pop’ – the Holocaust as Media Event. In: Sophia Komor und Susanne Rohr (eds.): *The Holocaust, Art, and Taboo. Transatlantic Exchanges on the Ethics and Aesthetics of Representation*. Universitätsverlag, Heidelberg, (2010. tél) 153–176.

26 — Ernst van Alphen: Szerepjátékok és játékszerek. Ford. Beck András. *Enigma*, 37–38. sz. (2003), 39–58.

27 — A kérdést Susan Rohr tette fel 2022. június 11-én Sentiment, Seduction, Soreness: Countering the Right with Holocaust Comedy című berlini előadásában. *Hijacking Memory. The Holocaust and the New Right*. Nemzetközi konferencia, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. 2022. június 9–12. <https://bit.ly/3CRUIFA> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

28 — Tennessee school district bans Holocaust novel *„Maus”*. The Christian Science Monitor, 2022. január 28. <https://www.csmonitor.com/Books/2022/0128/Tennessee-school-district-bans-Holocaust-novel-Maus> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

29 — Erről ld. *Hijacking Memory* idézett konferencia (27. j.).

Róka Enikő

Lábjegyzetek a Széljegyzetekhez

„A kritikai múzeumnak aktív szerepet kell vállalnia a közönség bátorításában, abban, hogy megértsék a jelen világ komplexitását, és felismerjék az emlékezet és a múlt jelentőségét a civil társadalom nemzetek feletti (kozmpopolita) és szerteágazó fejlődésében.”¹

(Katarzyna Murawska-Muthesius és Piotr Piotrowski)

Kontextus és kritika

A Magyar Nemzeti Galériában 2012. január 3-án nyílt meg a *Hősök, királyok, szentek. A magyar történelem képei és emlékei* című, egy teljes évig látogatható kiállítás, amely Magyarország Alaptörvényének kiadása alkalmából, direkt politikai megrendelésre született. Iniciátora a 2018-ban elhunyt színházi rendező, Kerényi Imre miniszterelnöki megbízott volt, aki az Alaptörvény széleskörű terjesztése és az érzelmi kötődés kialakítása érdekében egy képekkel illusztrált díszalbum kiadását és egy kiállítás megrendezését javasolta. A kormányzati támogatás, illetve nyomás eredményeként mindkettő hamarosan meg is valósult. Az előbbi az 1902-ben kiadott *Ősi erény. Fényes korszakok a magyar nemzet történelméből* című díszalbum illusztrációs anyagából indult ki, s ezt egészítette ki kortárs, állami megrendelésre született festményekkel, melyek éles kritikát váltottak ki.²

2011-ben a korábban szakmai autonómiával rendelkező Magyar Nemzeti Galéria helyzete megrendült. Egy 2011. október 20-án megjelent kormányhatározat rendelkezett az intézmény Szépművészeti Múzeumba történő beolvasztásáról, a Nemzeti Galéria főigazgatója, Csák Ferenc 2011. december 31-i hatállyal lemondott. A *Hősök, királyok, szentek* előkészítése ebben a bizonytalan és kiszolgáltatott helyzetben zajlott, s egy ex lex időszakban valósult meg. A köztársasági elnök fővédnökségével jelzett

1 — Katarzyna Murawska-Muthesius – Piotr Piotrowski: *Introduction. In: From Museum Critique to the Critical Museum.* (Szerk. Katarzyna Murawska-Muthesius –Piotr Piotrowski) Ashgate, Farnham, 2015. 2.

2 — Néhány kritika: Földes András, Miklósi Gábor, Szily László: Orbán Viktor egy kaméleon mellett kerül be az alkotmányba. https://index.hu/belfold/2011/11/08/orban_viktor_kameleon_kepeben_kerul_az_alkotmanyba/ (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.); Kürti Emese: A Nemzeti Galéria elesett. *Magyar Narancs*, 2012. január 19. <https://magyarnarancs.hu/kepzomuveszet/a-nemzeti-galeria-elesett-78263/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.); Dékei Kriszta: Királyok, „Kerényik”, kisdedek. <https://revizoronline.com/hu/cikk/3847/hosok-kiralyok-szentek-kortars-festok-a-magyar-tortenelemrol-magyar-nemzeti-galeria> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

kiállítás ideológiai és hatalmi³ reprezentációs funkcióját jól mutatta, hogy maga a miniszterelnök nyitotta meg.⁴

A kormányzati nyomás és a meggyengült intézményi pozíció ellenére az előkészítés során sikerült elérni, hogy a történeti és a frissen elkészült anyag ne egy térben helyezkedjen el, azaz a kortárs festmények a *Hősök, királyok, szentek* tárlattól elkülönítve, önálló címmel (*Kortárs festők a magyar történelemről*) mintegy kiegészítő, szatellit-bemutató keretében szerepeltek. Ezzel a gesztussal ugyan a múzeum igyekezett jelezni a távolságtartását a vitatott produktumoktól, ám az egy időben a Galéria földszintjén és első emeletén megrendezett két bemutató koncepciója, megformálása összességében tökéletesen megfelelt a nemzeti identitásteremtő kultúrpolitikai programnak. A *Hősök, királyok, szentek* kurátorai (Bakó Zsuzsanna, Bellák Gábor) néhány kivételtől eltekintve az MNG gyűjteményeinek 19. századi romantikus és historizáló festményeiből válogatták a képzőművészeti alkotásokat, jelentős részben azoktól a művészekről, akiknek művei a megrendelő által példaként állított *Ősi erények* című kötetben is felbukkantak. A parlamentarizmus és alkotmányosság történeti dokumentumainak zömét a Magyar Országos Levéltár és az Országos Széchényi Könyvtár kölcsönözte.

1. *Hősök, királyok, szentek* – kiállítási enteriőr, 2012



3 — A kiállítás megrendezését még 2011 nyarán a kulturális-politikai életbe erősen beágyazódott Munkácsy Alapítvánnyal szoros kapcsolatokat ápoló főigazgató, Csák Ferenc vállalta. A kiállítást az Alapítvány finanszírozta, ennek megfelelően a szerződésben a bevétel megosztása szerepelt. A *Magyar Közlöny*ben megjelent 1353–2011. 1.3. számú kormányhatározat szerint a Kormány egyetért „a Magyar Nemzeti Galéria beolvadása révén a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria egyesítésével”. *Magyar Közlöny*, 2011. évi 123. szám 31547. Az MNG tényleges beolvadásának dátuma: 2012. szeptember 1.

4 — <https://mng.hu/kiallitasok/hosok-kiralyok-szentek/> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.); A szakmai megnyitót az intézmény által felkért Katona Tamás történész tartotta.

A kezdeti Kerényi-féle vízió a legfontosabb nemzeti relikviák (Szent Korona, Tihanyi Alapítólevél, nagyszentmiklósi kincs, Szent István kardja stb.) és az Alaptörvény díszkiadásának együttesét képzelte el a kupolatér alatt, kétoldalt pedig a régi, historikus, illetve az általa megrendelt friss történeti festmények kaptak volna helyet.⁵ Végül a tárgyak prezentációja a didaktikus célnak alárendelve történt: a Himnusz és Szózat eredeti kéziratokat idéző betűkivágatok formájában elhelyezett sorai alkották a rendező elvet, s az ezekben foglalt gondolatokra reflektáltak a tematikus blokkok. A kiállítás legreprezentatívabb darabja Munkácsynak az Országgyűlésből áthozott *Honfoglalás* című műve volt. Az egész kiállítás patetikus, idealizáló, a 19. századi történelemfelfogást máig releváns szemléletnek tételező, s azt példaként állító, beleérzésre és azonosulásra ösztönző, moralizáló megközelítése mély megdöbbenést váltott ki a szakmai közvéleményből, beleértve az intézmény projekten kívüli muzeológusait is. **(1–2. kép)**

Bakos Katalin, aki elsőként adott hangot ellenérzéseinek, azonnal kérdések sorát tette fel. Miért maradt ki a 20–21. század, s miért kizárólag a 19. század szemüvegén keresztül mutatja be a történelem eseményeit? 2014-ben, a Pilla múzeumi szemináriumon tartott előadásában így tematizálta a problémákat: a kiállítás „egyszerűen képeskönyvként működik [...], nem ad történeti távlatot, értelmezést a mai kor felől nézve. A reprezentatív művek illusztráció szerepét töltik be. [...] A címnek megfelelően hősök, királyok, szentek, azaz feudális erények dominálnak. Láthatóan öröknek tekintett értékek, ideálok felmutatása, példának állítása a cél.” A „tendenciózan egyoldalú” megközelítéssel szemben – melyen az alapos tárgyfeliratok sem tudtak enyhíteni – hangsúlyozta, hogy már „1900 körül is számos különböző politikai, ideológiai elképzelés, esztétikai érték jutott kifejezésre a magyar társadalomban, kultúrában.”⁶ Azonnal megfogalmazódott benne a történeti, társadalmi, kulturális folyamatok komplexitását eltörölő szemlélet korrigálásának és módosításának a szándéka, hiszen világosan látta: az intézmény és a múzeumi munka hitele a tét.

Nem meglepő, hogy a protest akció-sorozat, melynek Bakos Katalin kurátorként az élére állt, az egész szakmai közösség támogatásával, illetve aktív részvételével valósult meg. A beavatkozáshoz a *Hősök, királyok, szentek* kurátorai is hozzájárulásukat adták (a koncepciót Bakos Katalin és Bellák

5 — Kerényi az *Ősi erény* című millenniumi kötet folytatásaként állította össze a sarkalatos események listáját: a dualizmus kora (Szinte Gábor), az első világháború (Somogyi Győző), A Tanácsköztársaság (Filep Sándor), Trianon (Kiss Tibor), Horthy Miklós kora (Incze Mózes), a második világháború (Bráda Tibor), a Holokauszt (Gyémánt László), Rákosi Mátyás kora (László Dániel), Forradalom és szabadságharc (Kocsis Imre), Kádár János kora (Rényi Krisztina), Nagy Imre újratemetése (Galambos Tamás), Nemzeti Színház (Atlasz Gábor), Lovasroham (Korányi János), Vörös iszap (Szentgyörgyi József), új alkotmány születik (Szkok Iván). A képek a felkérés pénzügyi lebonyolítását végző Közigazgatási és Igazságügyi Minisztériumból átadás útján 2013-ban a MNG törzsállományába kerültek.

6 — Bakos Katalin: *Széljegyzetek a „Hősök, királyok, szentek kiállításához” – a beavatkozás mint a muzeológia eszköze* című előadása a Pilla Kettő programon belül. 2014. január 7. Elérhető: <https://bit.ly/3H99TaC> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

Gábor együtt nyújtották be), ami azt sejteti, hogy maguk sem tudtak teljesen azonosulni az elvárt ideológiai programmal. A tiltakozás formája Bakos Katalin művészettörténész-muzeológiai munkájából logikusan következett, hiszen rendkívül széles tárgyismerettel rendelkező szakemberként már a kiállítás első megtekintésekor sorra jutottak eszébe az eredeti jelentést eltérítő művek. Így kézenfekvő volt, hogy az *intervenció* módszerét válassza, s ennek megvalósításához keresett közreműködőket a Nemzeti Galérián belül. Az átmeneti időszakban az intézmény vezetésével megbízott főigazgató-helyettes, Szücs György is támogatta a projektet, melynek során a részt vevő muzeológusok Bakos vezetésével három alkalommal egy-egy hétre olyan tárgyakat helyeztek el a kiállításban, melyek az eredeti koncepció szerinti jelentést árnyalták, módosították, vagy szélsőségesebb esetben annak direkt kiritikáját nyújtották.⁷

A szintén Bakos ötlete nyomán adott cím igazi telitalálat volt, tökéletesen megfelelt a beavatkozás jellegének és tartalmának. A széljegyzet, vagy *marginalia* műfaja a középkortól kezdve különböző változatokban ismert, lehet szöveges és képi, és eltérő attitűdöket foglalhat magába. A tudományos és irodalmi művekhez fűzött széljegyzetek kiegészítik, pontosítják, magyarázzák, kommentálják a szövegeket, újabb értelmezési tartományokat megnyitva, vagy kritikai tartalmakat hordozva. A műfaj a 19–20. századi képzőművészetben is ismert, s bár a festészetben is találunk példákat, különösen a grafikára jellemző, ahol a lapszéli kiegészítő rajzok/metszetek lehetnek szubjektívek, ironikusak, önreflexívek, hol aláhúzzák az eredeti jelentést, hol épp annak érvényességét vonják kétségbe. A *Széljegyzetek*-projekt mindezt a múzeumi térben valósította meg: az eredeti kiállítási tárgyak mellé újabbakat helyezve kommentálta, finomította, kibővítette és átértelmezte azokat, s összességében az irányított, egyféle identitás konstrukciót elfogadó, a kontextusokat és eltérő értelmezéseket lemetsző és semmibe vevő narratíva létjogosultságát vonta kétségbe. Az intervenció-sorozat véleményem szerint a *kritikai muzeológia* egyik legjelentősebb, sajnálatos módon visszhangtalanul maradt hazai példája. Ennek alátámasztására először a fogalom értelmezésére teszek kísérletet, majd a vázolt elméleti alapvetéseket, hozzáállást és módszereket a *Széljegyzetek* egyes elemeivel vetem össze.

Kritikai muzeológia

A *kritikai muzeológia* fogalma a kritikai teóriák hatására, két egymással számos ponton összekapcsolódó terület, az antropológia és a képzőművészet tudományos és intézménykritikai diskurzusában és az új muzeológiával összefüggésben született meg a kilencvenes években. Bár jól körülírható elméleti alapvetéseken nyugszik, és az elmúlt évtizedekben több gyakorlati módszertani „javaslat” is megfogalmazódott, e közös elemek ellenére sem

tekinthető szisztematikus rendszernek. Definiálásának és kanonizálásának lehetetlensége kritikai jellegéből fakad: alapvonása az állandó revízió, dekonstrukció és (ön)reflexió. Inkább felfogható folytonos dialógusnak vagy dinamikusan változó keretnek, amelyben az ágensek – intézmények és személyek egyaránt – komplexen, több nézőpontból és több tudomány módszertanát bevonva vizsgálják és prezentálják a jelenségeket, világosan artikulálják saját pozíciójukat, érzékenyen reagálnak az egyenlőtlenségen alapuló gyűjteményezés problémáira, a jelenkor égető kérdéseire, valamint annak megörökölt és újraformált hierarchikus viszonyaira.

Nem véletlen, hogy a kritikai muzeológia mindeddig legátfogóbb ismertetését egy olyan kutató nyújtotta, aki otthonosan mozog az antropológia és a képzőművészet területén is, egyaránt rendelkezik kurátori, múzeumi menedzseri és oktatói tapasztalatokkal. Anthony Shelton, a vancouveri University of British Columbia professzora és a Museum of Anthropology igazgatója 2013-ban közreadott manifesztuma szerint a kritikai muzeológia a teória és a praxis kölcsönhatásán alapul.⁸ Elemzésében háromféle muzeológiát különít el. A *praxiológiai muzeológia* szorosan kapcsolódik az intézménykritikus művészethez, amiről később még szót ejtünk. Az *operatív muzeológia* olyan tudások összességét jelenti, amelyek empirikus módszertanra építenek, s ezzel összefüggően az objektivitás látszatát keltik, elfedve a múzeum működése mögötti politikai, ideológiai indítékokat, hatalmi viszonyokat. Shelton szerint az operatív muzeológia intézményes kultúrájának (egyetemi tanszékek, oktatási intézmények, múzeumok és galériák) jellemzője, hogy elkerüli az analízis és a dekonstrukció fáradságos és saját alapjait is a kutatás tárgyává tevő munkáját. Ezért a kritikai muzeológia az operatív

2. *Hősök, királyok, szentek* – kiállítási enteriőr, 2012



8 — Anthony Shelton: Critical Museology. A Manifesto. In: *Museum Worlds: Advances in Research 1*. Berghahn Books, New York, Oxford, 2013. 7–23.

⁷ — Bakos Katalinon kívül részt vettek, szövegeket írtak: Földes Mária, Földi Eszter, Hessky Orsolya, Horváth György, Kolozsváry Marianna, Róka Enikő, Százados László, Szeifert Judit, Tokai Gábor, Zwickl András.

muzeológia különböző rendszereit is vizsgálja, arra törekszik, hogy feltárja milyen narratívák, diskurzusok, képzetek, illetékességek, milyen hatalmi, gazdasági kontextusok formálják.

A kritikai muzeológia alapja a történelem, a gyűjteményképzés, a tárgy, s végső soron magának a múzeumnak a kritikai szemlélete. Shelton a történetírás posztmodern fordulatából kiindulva állítja, hogy a történelem nem létezik emberi tapasztat és megismerés nélkül, alapvetően társadalmi konstrukció, nem lineáris és nem kumulatív, s az események elrendezése során létrehozott narratív struktúrák a mindenkori jelen hatalmi rendszereit tükrözik. A kilencvenes években Foucault nyomán a múzeumok kritikai elemzésébe bekerült téziseket felhasználva leszögezi, hogy a múzeumok intézményi voltukból fakadóan a mindenkori normatív rendszereket tükrözik, s közvetítik a társadalom felé. Legitimitásukat saját geneológiájuk elbeszélésével biztosítják (leszármazástörténetük az alexandriai könyvtártól kezdve), amit éppúgy kritikai vizsgálatnak kell alávetni, mint az egyenlőtlen hatalmi viszonyok összetevőit, vagy magának a gyűjtésnek a mozgatórugóit. A gyűjtés ősi emberi ösztönként való tételezése, az öröktől való, transzcendens gyűjtés-fogalom ugyanis valójában elfedi azokat a problematikus viszonyokat, társadalmi-politikai kontextusokat, amelyekben a gyűjtemények létrejöttek és identitáskonstruáló szerepet játszottak. A gyűjtés és a gyűjtemények vizsgálatának ezért törekedni kell mindezek feltárására, komplex értelmezésére, beemelve azt is, ami végül nem került gyűjtésre, hiszen a hiány éppoly beszédes, mint a halmozás.

A gyűjtés pszichologizáló értelmezéséhez hasonlóan nehezen fenntartható az az állítás, miszerint a tárgyaknak lenne független jelentése attól, ahogyan közvetítik őket. Ezért Shelton az antropológia és a múzeumtudomány neves szerzőire hivatkozva az obejktivista tárgyszemlélettel szemben a szubjektív tudáskonceptiók felé való elmozdulás szükségességét hangsúlyozza, ami a múzeumi praxisban az új kurátori stratégiák és kiállítási gyakorlatok felé nyitja meg az utat. Ha a tárgynak fizikai létezésén túl nincs önmagában való jelentése, és elismerjük, hogy egy adott kiállítási közegben a kurátor ruházza fel azzal, akkor a korábban objektív tudás birtokosának és közvetítőjének vélt kurátor is kimozdul pozíciójából és szubjektív elbeszélővé lép elő, aki csak egy történetet mond el a végtelen lehetséges variációk közül. Ezzel a kurátori és a múzeumi autoritás egyaránt megkérdőjeleződik: a kurátori szerep megnyitható a szaktudományon kívüliek felé (például művészek, közösségek), a múzeum pedig nem a vélt abszolút tudás átadásának helye, hanem eltérő szempontokat, olvasatokat bemutató, párbeszédet ösztönző intézmény. Módszertanilag ezért a többnézőpontúság mellett érvel, amivel bemutathatóak a különböző ágensek közötti relációk, a kulturálisan diverz működések, valamint lebontható és felülírható a „mi” és a „mások” normatív, önidentifikációs szerepet játszó merev konstrukciója. Ebből a múzeumok demokratizálása és dekolonializálása, transzparencia és közösségi elköteleződés, a gyakorlatban pedig kísérletezés és nyitottság következik.

A kritikai muzeológia nem azonos az új muzeológiával, de abból származtatja magát. Shelton meglátása szerint sokkal erőteljesebben kötődik a kurrens kritikai teóriákhoz és az antropológiához, mint

a művészettörténethez, messze túlmutat a módszertani ajánlásokon és a múzeum minden területének újragondolását célozza meg. Különösen hangsúlyozza az elméleti megalapozás jelentőségét, de ezt sem doktrínér módon képzei el. A problémák tematizálásához szükséges kritikai bázist a fent ismertetett tudományos diskurzusok nyújtják, de ez csak a kiindulópont, mert a múzeumi praxis, majd annak teoretizálása szükséges ahhoz, hogy a mindennapi gyakorlatba átültethető legyen. Gyakorlat és elmélet egymásra hatása példázza a kritikai muzeológia többnézőpontúságát és a folyamatos párbeszédet, ami a garanciája annak, hogy innovatív módon hozzá tudjon járulni a múzeumok jövőjéhez.

Shelton – mint fent láthattuk – külön kezeli a intézménykritikus művészetet és praxiológiai muzeológiának nevezi. Ez már egy 2001-es tanulmányában felbukkan,⁹ melynek állításait 2013-ban is érvényesnek tartja. Olyan gyakorlatokat ért rajta, amelyek során művészek a kiállított tárgyak mögötti tudáskonstrukciót és magát az intézményi működést problematizálják. Azokat a kilencvenes években rendezett antropológiai kiállításokat azonban, amelyek kortárs képzőművészek együttműködésével valósultak meg, mégis kritikai muzeológia alatt tárgyalja. Ez okoz ugyan némi zavart, de kirajzolódik néhány jól körvonalazható módszer: a radikálisan különböző kultúrák (beleértve a kortárs művészi alkotásokat) produktumainak egymás mellé helyezése, összeolvasása és a művészi intervenció praxisa.

Míg Shelton kritikai muzeológia-értelmezésében tehát az antropológia játssza a főszerepet, Katarzyna Murawska-Muthesius és Piotr Piotrowski 2015-ben megjelent *From Museum Critique to the Critical Museum* című tanulmánykötetében kifejezetten a képzőművészeti múzeumokra koncentrálnak.¹⁰ A könyv már címével is utal az intézménykritikus művészetre, mint e megközelítés egyik forrására, hiszen meghatározó alakjának, Andrea Frasernek egy publikációját parafrázálja (*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, 2005). A kiindulópontul szolgáló alaptézisből, mely szerint a múzeumok mindig is politikai, ideológiai szerepet játszottak még akkor is, ha ezt az obejktivitás és tudományosság látszatával leplezték el, a kötet szerkesztői Sheltonnál lényegesen radikálisabb – és tegyük hozzá politikusabb – következtetésre jutottak. Véleményük szerint a múzeumok felismerve hatalmukat nem csupán megkérdőjelezhetik a társadalmi elitizmust, ami különösen erőteljesen van jelen a képzőművészeti múzeumokban, de pozíciójukból fakadó lehetőségeiket hasznosíthatják a társadalom jobbra formálása érdekében. A kritikai muzeológia az ő értelmezésükben egyértelműen a társadalmi aktivizmus irányába mozdul el, melyben a múzeum él azzal a lehetőséggel, hogy vitát generáljon olyan aktuális kérdésekről, mint az idegengyűlölet, homofóbia, kirekesztés, társadalmi és gazdasági egyenlőtlenségek vagy a kulturális imperializmus. A kulturális kolonializmus ugyanis nem csak az antropológiai gyűjteményeket érinti, hanem – s

⁹ — Anthony Shelton: Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art and Antropological Discourses. In: *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. (Ed. Mary Bouquet) Berghahn Books, New York, 2001. 142–161.

¹⁰ — Murawska-Muthesius – Piotrowski 2015. i. m. (1. j.)

Piotrowski munkásságának fókuszában épp ez áll – a Nyugat hegemoniája és az aszimmetrikus viszonyrendszer a kelet-közép-európai képzőművészet felől olvasva is érvényesülni látszik. Ebből következően a kritikai muzeológia feladatának tekinti egy nem hagyományos művészeti földrajz megteremtését, amely a nyugati művészeti centrumokkal szemben a perifériákat helyezi előtérbe.

Katarzyna Murawska-Muthesius és Piotr Piotrowski a kötet bevezetőjében a képzőművészeti múzeumokat három típusba sorolja, s mindegyikhez politikai világnézetet és értékrendet társít. A *múzeum mint templom* modellt konzervatívnak és elitistának, a *múzeum mint szórakoztatás* elképzelést neoliberais gazdaságpolitikán alapuló profitorientált populista szisztémának, a *múzeum mint fórum* koncepcióját pedig demokratikusnak nevezi. Ez utóbbihoz tartozóként definiálja a kritikai múzeumot is, hisz mindkettőre jellemző, hogy teret enged a párbeszédnek, a társadalomkritikának, a különböző kisebbségeknek és lokális közösségeknek. A kritikai múzeum azonban ennél tovább megy, hiszen nem csak befogadja, de tematizálja is a dialógust, nem pusztán moderál, de provokál és állást foglal. Hogy ez mit jelent a gyakorlatban, s milyen következményekkel járhat egy kelet-közép-európai közegben, azt a kötet szerkesztőinek saját története mutatja: 2010-ben az *Ars Homo Erotica* című kiállítást követően mindkettőjüket rövid úton eltávolították a Varsói Nemzeti Múzeum éléről.

Shelton óva intette a kritikai muzeológia ágenseit attól, hogy az ideologikus elköteleződés mentén az egyik hegemonikus diskurzust egy másik ellendiskurzusra cseréljék, s ezért a politikai szkepticizmus mellett érvelt, ami véleménye szerint a múzeumi reflexivitás megőrzésének záloga. Néhány tényezőt azonban mintha nem vett volna tudomásul. A múzeum fórumként való elképzelése – éppúgy, mint a kritikai elméletek – a baloldali eszmék mentén formálódtak, s kérdésfelvetéseik, nézőpontváltásaik semmiképpen nem tekinthetők apolitikusnak. Nem véletlen, hogy többnyire nem, vagy kevéssé jelen(het)nek meg azokban a múzeumtípusokban, amelyeket Murawska-Muthesius és Piotrowski az első két csoportba soroltak. Különösen nehéz a terep Kelet-Közép-Európában, ahol a történelmi tapasztalatok és a jelenkori társadalmi feszültségek miatt az eszmei forrásvidék azonosítása azonnal megbélyegzéssel jár, bizonyos kérdések tematizálása önmagában „balos” és markánsan politikai gesztusnak számít, amibe muzeológusok és intézményvezetők egyaránt belebukhatnak.

Ebben a régióban, ahol az intézmények fokozatosan direkt politikai irányítás alá kerülnek, ahol már a különböző álláspontok bemutatása, a korrekció vagy az ítélkezésmentes beszédmód is irritáló, még erősebb kontúrt kap mindez. Sokszor nem az árnyalt üzenetek közvetítése, hanem a lét a tét: egyáltalán megmarad-e a múzeum bizonyos szellemi autonómiával rendelkező, saját startégiáját mindig újragondoló intézménynek, vagy közvetlen kiszolgálójává válik a direkt politikai propagandának.

A Szélgjegyzetek-projekt és a kritikai muzeológia

A *Hősök, királyok, szentek* erős példa a fent vázolt szélsőséges helyzetekre, hiszen nyilvánvalóan politikai megrendelésre született narratívája a jelen hatalmi

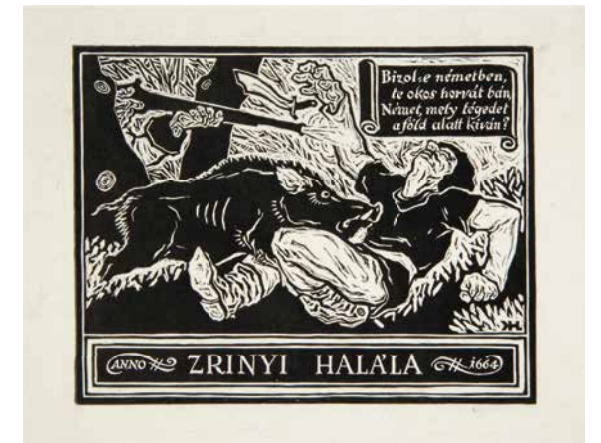
rendszerét tükrözi, a múzeumot a nemzet templomaként értelmezi. A benne megjelenő korrekt szaktudományos tárgyleírások és szövegek – ahogyan Shelton az operatív muzeológia elemzésében rámutatott – az objektivitás benyomását keltik, de ezzel inkább eltakarják a múlt tárgyainak jelenben történő kisajátítását, semmint rámutatnának az irányított elbeszélésben rejlő érdekek és ideológia veszélyeire. A *Szélgjegyzetek* ezzel szemben a történelem és a társadalom mindenkori komplexitása mellett érvel, tagadja az állandó erények és az egyetlen ideális narratíva létjogosultságát. Kísérletet tesz a képzőművészeti múzeumi tárgyak, és az azokból kibontható elbeszélések, kontextusok értelmezésére. Nem kinyilatkoztat, hanem felmutat és kérdez, a múzeumot diszkurzív helynek tekinti. Ahogyan Bakos Katalin a projektet összefoglaló, s a Magyar Nemzeti Galéria online archívumából mára már eltűnt szövegében finoman, de mégis egyértelműen megfogalmazta: „A kezdeményezés célja, hogy a művek párbeszédével gondolatokat ébresszünk a látogatókban.”

Érdeemes néhány példát kiemelni, melyek alátámasztják a kritikai muzeológia azon tézisé, miszerint a tárgyak jelentése a múzeumi bemutatás, interpretáció módjától függ, a kontextus(ok) megváltoztatása új értelmezési keret(ek)et terem, a többféle megközelítés egyidejű bemutatása pedig reflexióra ösztönöz. Maguk a művek is időhöz kötöttek, s bizonyos elkötelezettségek mentén, egyfajta hangnemben születtek,¹¹ de a romantikus heroizáló történelmi képek történelemértelmezése csupán egyféle a sok közül, ezért egyedüli példaként állítása félrevezető. Ha azonban különböző korok művészi múltértelmezéseivel egészülnek ki, számos új kérdés vethető fel.

Madarász Viktor *Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben* című festménye a 19. századi függetlenségi törekvéseket fejezi ki, azonban



3. Szélgjegyzetek 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12.

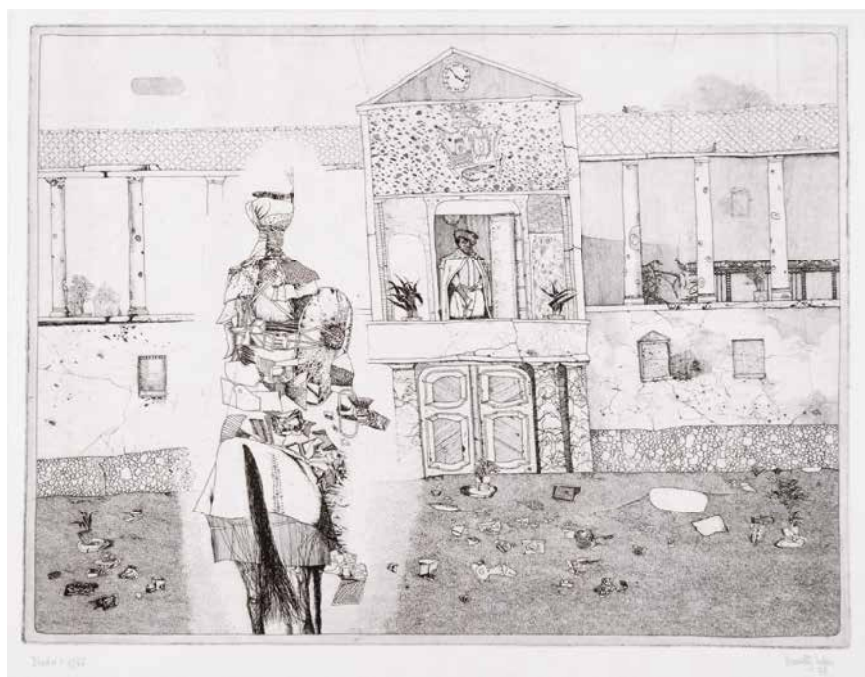


4. Háry Károly László: *Zrínyi halála. Két pogány közt egy hazáért IV.*, 1941

11 — Hayden White és Northrop Fry nyomán a *modus elméletet* épp Bakos Katalin emelte be a művészettörténelmi diskuzusba a Magyar Nemzeti Galéria Derkovits Gyula-kiállításának kurátoraként. Bakos Katalin: Egy megszólító életmű. In: *Derkovits. A művész és kora*. Kiáll. kat., szerk.: Bakos Katalin, Zwicli András. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2014. 26–47.



5. Szélgjegyzetek 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12.



6. Szemethy Imre: *Szigeti veszedelem XI. Diadal*: 1566, 1974

amikor mellé kerülnek Háy Károly László 1941-es karikaturisztikus, egyszerre archaizáló és expresszív *Két pogány közt egy hazáért* című sorozatának lapjai, az olvasatok megsokszorozódnak. A különböző korú művészi értelmezések nem függetlenek az aktuális politikai viszonyoktól. **(3. kép)** Madarász meggyőződéses Függetlenségi pártiként, Háy pedig a Horthy-korszak németbarát politikáját kritizálva és a Magyar Kommunista Párt közvetlen megrendelésére formálta meg a Habsburg birodalommal szembeni ellenállás hőseiként számon tartott alakokat. Közös pont tehát az autonómiatörekvések megjelenítése a múlt példáin keresztül, eltérő azonban a hangnem: míg Madarász pátosza az érzelmekre hat, Háynál a groteszk és az ironia dominál. Az utolsó lapon Háy egyszerre ábrázolta Zrínyi halálának kétféle magyarázatát: a forrásokból tudható vadkantámadást, és a nép emlékezetében élő hagyománynak megfelelően a gyilkos puskát, amit a linóleummetszet németellenes felirata még inkább aláhúz. („Bízzol-e a németben te okos horvát bán – Német, mely tégedet a föld alatt kíván?”) Történelem és emlékezet itt egy helyre s egy szintre került.¹² **(4. kép)**

Ugyanebben a szekcióban Szemethy Imre *Szigeti veszedelem* című, 1974-ben készített abszurd és ironikus rézkarcsorozata is szétfeszítette a korábbi kiállítás eszmei kereteit. **(5. kép)** Százados László bővített tárgyfelirata szerint a lapok anakronizmusai a „múlthoz való viszony befolyásolhatóságára, változékonyságára” hívják fel a figyelmet. „Egy »párhuzamos«, alternatív magyar történelmi múlt hétköznapi teszik idézőjelbe a megszokott reflexeket, nemzeti skatulyákat.” – írta.¹³ A *Diadal* című utolsó lapon a hős kúriája valójában egy dűledező, összetákolt, egykori nagyságára csak nyomokban emlékeztető épület, mely előtt a földön szerteszét hever a szemét és törmelék. A képi megformálás mögött itt nem a direkt politikai elköteleződés, hanem a nemzedéki tapasztalat sejlik fel: a hetvenes évek mindennapjainak lepusztult tereiben élő, s az 1973-as visszarendeződés után kiábrándult értelmiség reményvesztettsége érzékelhető. **(6. kép)**

Az intervenció-sorozaton napirendre kerültek a Lánchíd, a címer és a korona különböző történelmi korszakokban és eltérő céllal született ábrázolásai, a forradalmi múlt alakjainak kisajátításai és újraértelmezései. **(7–8. kép)** „Vajon hányféle forradalmi hagyomány létezik? És az ezekhez való viszonyt miként befolyásolják a változó történelmi szituációk, társadalmi berendezkedések – politikai és ideológiai – »igényei«?” – tette fel Százados László a kérdést,¹⁴ s ezt olvasva a látogató már nem gondolhatta, hogy a múltnak lennének egyedüli, abszolút, ártatlan és egyértelmű morális példaként állítható hősei és interpretációi.

Hosszan sorolhatóak lennének még a példák, melyekben a beavatkozás során a művek közötti konfrontációk újabb és újabb szinten térítik el a

12 — Bakos Katalin bővített tárgyfelirata. A szövegekhez való online hozzáférés az intézmény honlapján megszűnt, nyomtatott formában nem került publikálásra. Megtalálható: <https://adoc.pub/szeljegyzetek-január-31-február-12-trkvilág-magyarországon-1.html> (Legutolsó hozzáférés: 2023. január 15.)

13 — Százados László bővített tárgyfelirata.

14 — Százados László bővített tárgyfelirata.

megrendelői és a rendezői szándék szerinti eredeti jelentést. Álljanak itt a válogatás végén a *Hősök, királyok, szentek* egyik legnépszerűbb, s a sajtóban legtöbbet reprodukált művének, Munkácsy *Honfoglalásának* a széljegyzetei. Az eredeti festmény, melyet a Párizsban élő művésztől 1890-ben rendelt meg a magyar kormány az újonnan épített Parlament díszítésére, a szlávok hódolását ábrázolta, s a maga korában két irányból is bírálat érte: voltak, akik nem eléggé harcias karaktere miatt, mások épp ellenkezőleg, a nemzetiségekkel szembeni felsőbbrendűség túlzott hangsúlyozása miatt kritizálták.¹⁵ Függetlenül attól, hogy a századfordulón hogyan vélekedtek Munkácsy művéről, tény, hogy a kép az ősi jogon alapuló magyar dominanciát ábrázolta. Amikor a *Hősök, királyok, szentek* kiállításán az MNG báltermében Munkácsy műve uralta a teret, látványos, szinte szakrális közeget kapott, érzékelhetővé vált a jelenkori politikai szándék és a reprezentatív mű közötti összefüggés: a regionális küldetés, a magyar szupremácia 21. század elején újra feltámadó, s programmá formálódó ideológiája. **(9. kép)** A 19. században azonban többféle nemzeteszme élt egymás mellett. Az Árpádra való hivatkozás a közös eredeten alapuló nemzet-képzethez kapcsolható, de már a század elejétől jelen van egy másik, multietnikus nemzeti narratíva is, amely a Habsburg birodalomhoz, majd az Osztrák–Magyar Monarchiához való kötődést előbbre helyezte a nyelvi vagy származási közösségnél. Az intervenció tehát ezt a tévesen kizárólagossá tett nemzet-képzetet árnyalja, egészíti ki hitelesen, amikor az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című, 1885–1902 között megjelent, s a monarchia népeit bemutató könyvsorozat eredeti rajzaiból német, sokác és szerb életképeket helyez Munkácsy festménye mellé.¹⁶

Ennél is erősebb, s újabb idődimenziót nyit meg Bakos Katalin másik választása, Bokros Birman Dezső kisméretű plastikája, az 1946-ban készített *Duna-völgyi népek kórusa*. **(10. kép)** A közvetlenül a második világháború után született emlékmű-terv mindenféle heroizmust nélkülöz, s a többnemzetiségű régió összefogására hív fel, ami a további vérontás elkerülésének záloga. A Kossuthnál, majd Jászi Oszkárnál megjelenő konföderatív eszme, a Duna menti népek együttműködésének gondolata egy világégést követően, a mű születésének idején Bibó István írásaiban éled újra. Érdemes Bakos Katalin érzékletes tárgyleírását szó szerint idézni: „Bokros Birman Dezső kisplasztikája emlékműterv. Nem vezérnek, kiemelkedő történelmi személyiségnek állít emléket, hanem a túlfeszített munkában és nélkülözésben, a történelem viharában, a háborúban meggyötört népnek. A népnek, amelynek ereje csak az összefogásban nyilvánulhat meg, a népeknek, amelyek összefogása megakadályozhatja újabb háborúk kitörését. Nem erőteljes gesztusokat, mozgalmas tömegjelenetet, demonstrációt, nem felvonulást látunk, hanem békés együttműködésben, a szép, közös jövő reményében »összehangolódó« kórust. Az azonos, nehéz sors mutatkozik meg az emberek görcsös fagyókerekhez hasonló testében. Ezek az esendő alakok mégis erősek,

15 — Boros Judit: Munkácsy Mihály *Honfoglalása*. *Művészettörténeti Értesítő*, 2000. 1–2.

139–147.; Veszprémi Nóra: Nemzeti mitológiák. In: *XIX. Nemzet és Művészet*. (Szerk.: Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra) Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2010. 302–303.

16 — Hessky Orsolya bővített tárgyfelirata.



7. Széljegyzetek 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12.



8. Széljegyzetek 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12.



9. *Hősök, királyok, szentek* – kiállítási enteriőr, 2012

10. Bokros Birman
Dezső: *Duna-völgyi
népek kórusa*, 1946



reményt, erőt árasztanak. Van valami ünnepélyes is ebben a kis szoborban. Szinte megfoghatatlan, hogyan képes a művész érzékeltetni mindezt ilyen egyszerű formálással, kis méretben. Ez Bokros Birman műhelytitka, aki az expresszionista szobrászat eszközeivel fogalmazza meg azt a célt, amelyet József Attila *A Dunánál* című versében: »rendezni végre közös dolgainkat« – írja.¹⁷ Egy egészen más történelemkép és nemzetvizió szólal meg a műben s annak értelmezésében. Szerényen meghúzódva a kiállítás egyik dramaturgiai csúcspontjának szánt Munkácsy mű mellett, mégis képes érvényteleníteni annak abszolút értékét. **(11. kép)**

Az eredetileg kiállított és a beavatkozás során elhelyezett műtárgyak összeolvasásának eredményeként alapvető kérdések fogalmazódhattak meg a látogatókban. Vajon a történelem képét látják-e, vagy azt, ahogyan egyes korok és szerzők direkt elköteleződések mentén, vagy személyes tapasztalatokon átszűrve beszélnek, gondolkodnak a történelemről? Vajon a nemzet nagy történelmi pannói, melyek a mai napig gimnáziumi tankönyvek illusztrációi, s mélyen beívódtak a kollektív emlékezetbe, milyen pozícióból és milyen normarendszerben születtek, hogyan szóltak a nyilvánossághoz és milyen céllal? Milyen nemzetképzeteket hordoztak, s hogyan járultak hozzá a különböző identitások megerősítéséhez? A Magyar Nemzeti Galéria az 1990-es évektől több kiállításán bontotta ki ezeket a problémákat, melyek tehát több évtizede a múzeumi diskurzus, egyben az intézményi szellemi örökség részei. Hogyan juthatott el oda a múzeum, hogy hatalmi nyomásra saját eredményeit magának kelljen felszámolnia? Ez volt az a kérdés, amit



a múzeumi munkatársak feltettek, s önvizsgálatuk a korlátozott hatókörű, ám színvonalában mégsem elhanyagolható aktivizmus irányába mozdította őket. Az egész projekt egy traumatizált közösség markáns állásfoglalása, egy szakma kiállása saját autonómiájáért, az önálló gondolkodás jogáért, a plurális értelmezés szabadságáért, a múzeumi felelősség tudatában az intézmény hiteléért. Ad hoc jellege ellenére módszertanilag következetes akció, melyben a folyamatos revízió, önreflexió, a többféle olvasat és a társadalmi aktivizmus is megjelenik. Ezek a *kritikai muzeológiára* jellemző attitűdök és módszerek, még akkor is, ha az nem egy szigorú határok közé szorított, lezárt, pontosan körülírható rendszer. Szüntelenül alakulóban van, nem definiálható, s a praxisban már korábban létezett, mint ahogyan jellegzetes vonásainak megfogalmazása elkezdődött volna. A *Széljegyzetek* a gyakorlatból és egy konkrét helyzetből nőtt példászerű projektté, olyan akcióvá, mely – anélkül, hogy ez tudatosodott volna – a kritikai muzeológia eszközeivel operált.

11. *Széljegyzetek* 1.
kiállítási enteriőr,
2012. január 31 –
február 12.

17 — Bakos Katalin bővített tárgyfelirata.

Képlejegyzék

Az 1. oldalon: Rácmolnár Sándor: Kati szerint a világ, 2022

Földi Eszter – Hessky Orsolya: Egy születésnap ajándék elé

1. Bakos Katalin a *Párbeszéd fekete-fehérben* című kiállítás megnyitóján, Magyar Nemzeti Galéria, 2009

2. Bakos Katalin, Csizmadia Krisztina és Katona Anikó Hódmezővásárhelyen, 2015. Fotó: Földi Eszter

3. Bakos Katalin, múzeumlátogatás Debrecenben, 2012. Fotó: Földi Eszter

4. Bakos Katalin Székesfehérváron, a Deák gyűjteményben, 2017. Fotó: Földi Eszter

5. Zsákovics Ferenc és Bakos Katalin a Grafikai Osztályon, 2004

6. Róka Enikő, Földi Eszter, Zsákovics Ferenc és Bakos Katalin, Miskolc, 2005. Fotó: Szücs György

Fotó a 18. oldalon:

Bakos Katalin a Miskolci Galériában, 2022. Fotó: Földi Eszter

Botár Olivér: Bakos Katalin köszöntése

1. kép Bortnyik Sándor: Extázis
J. j. l.: "Bortnyik 965"
Monotípia, 29,7 x 42 cm
Ltsz. GH 1116

2. kép Bortnyik Sándor: Extázis
Verso: "Extázis 965 monotípia"
J. j. l.: "Bortnyik 965"
Monotípia, 29,7 x 42 cm
Ltsz. GH 1115

3. kép Bortnyik Sándor: Mona Lisa
J. b. l.: "Lino Nr 1 (kézi levonat) Mona Lisa 1964", j. j. l.: "Bortnyik 964"
Linometszet, 43 x 28,7 cm
Ltsz. GH 1117

A fotók tulajdonosa / jogkezelője: The Salgo Trust for Education, New York

András Edit – Sárosdy Judit: Moszkva–Havanna tengely, 1975, avagy ösztöndíjas élet a világ két végén, két szocialista fővárosban

1. Bakos Katalin, Sárosdy Judit és András Edit, 2022

2. Vlagyimir Jankilevszkij moszkvai, Ruszakovszkij utcai műtermében, 1975. Fotó: Rimma Solod. Közölve Rimma Solod szíves engedélyével

3. A Katedrális tér a Grafikai Műhellyel (*Taller*), Havanna, Óváros.

4. Vizuális Művészeti Iskolai Komplexum a Kubai Nemzeti Művészeti Iskolák campusán, Cubanacán

5. Finca Vigía – a Museo Hemingway szalonja, Havanna. Fotó: Impact Vacations

6. Gur Emir mauzóleum, Szamarkand.

7. Levélrészlet a taskenti teázó rajzával, 1975. április 17.

8a–b. Kati és Edit Taskentben a szabadtéri teázó előtt, 1975. április

9. Karibi KISZ-esekkel, 1975 nyarán

10. Edit és Kati Leningrádban, 1975. május

11. René Portocarrero: *Három táncoló női alak (Cím nélkül)*, 1978. Tempera, tus, papír, 640×489 mm

https://www.mutualart.com/Artwork/Figures/o8AE117oF76823A8CC3D223oAA853223

12. A Castillo del Morro, Santiago de Cuba

13. Amelia Peláez: *Nő profilból*, 1958. Vegyes technika, karton, 755×555 mm
https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/48C2DCAA8E6AE89

Prékopa Ágnes: „Beteg kagyló gyöngye.” Aubrey Beardsley műveinek 1907-es kiállítása az Iparművészeti Múzeumban

1. kép Aubrey Beardsley: *A Second Book of Fifty Drawings*. London, Leonard Smithers & Co, 1899 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

2. kép Aubrey Beardsley: *Under the Hill and other Essays in Prose and Verse*. London–New York, John Lane, 1904 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

3. kép Oscar Wilde: *Salome*. London, John Lane, 1907 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

4. kép Alexander Pope: *The Rape of the Lock*, Smithers, London, 1896 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

5. kép Ben Jonson: *Volpone or the Foxe*. London, Leonard Smithers, 1898 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

6. kép Ernest Dowson: *The Poems*. London, John Lane, 1905 Iparművészeti Múzeum Könyvtára

Kopócsy Anna: Háborúban hallgatnak a múzsák? Néhány gondolat a nők művészeti szerepvállalásáról az első világháború idején

1. kép Weyde Gizella: *Nyomorúság*, 1919. Szép-
művészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Grafikai Gyűjtemény: Ltsz: F. 88

2. kép Fabinyi Lili: *Kertrészlet*, 1914. Magyar
Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár
és Művészeti Gyűjtemény, Ltsz: 6520/1–03.

3. kép Fabinyi Lili: *Kertrészlet, Napfürdő*, 1914.
MKE Könyvtár, Levéltár és Művészeti
Gyűjtemény, Ltsz: 6520/1–13.

4. kép Weinwurm Antal: *Az Epreskerti
Kálvária épület homlokzata*, 1914 körül.
MKE Könyvtár, Levéltár és Művészeti
Gyűjtemény, Ltsz: 6520/2–03.

5. kép Fabinyi Lili: *Fürdő*, 1914 körül. MKE
Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény,
Ltsz: 6520/1–10.

6. kép Fabinyi Lili: „Mikor a Dunán valami
látnivaló van”. Fotó Az *Érdekes Újság* 3000
koronás pályázatára. Repr. Az *Érdekes Újság*,
1916. 42. sz. 15.

7. kép Weinwurm Antal: *Rajztanító
jelöltek a Mezőgazdasági Múzeum belő
udvarán*, 1914–15 körül. MKE Könyvtár,
Levéltár és Művészeti Gyűjtemény
Ltsz: 6520/2–27.

Szeredi Merse Pál: Bortnyik Sándor két berlini kiállítása

1. Bortnyik Sándor: *Lámpagyújtogató*, 1921.
Tempera, karton, 124×90 cm, j.j.l.
Alexander Bortnyik. Magángyűjtemény
© Kieselbach Galéria

2. Bortnyik Sándor: *Vörös mozdony*, 1921.
Tempera, karton, 124×90 cm, j.j.l.
Alexander Bortnyik. New Haven,
Yale University Art Gallery, ltsz. 1941'356
© Yale University Art Gallery, Gift of
Collection Société Anonyme

3. Bortnyik Sándor: *A Szép Meluzina*, 1921.
Fotóreprodukció. Berlin, SMB Zentralarchiv,
Künstlerdokumentation Bortnyik
© a szerző felvétele, 2010

4. Bortnyik Sándor: *Az újság*, 1921(?).
Tempera, karton, 62×45 cm, j.j.l. Alexander
Bortnyik. Budapest, magángyűjtemény.
© a szerző felvétele (2020).

5. Bortnyik Sándor: *Gáspár Endréné arcképe*,
1921. Olaj, vászon, 98×69 cm, j.b.l. Bortnyik
Wien. Budapest, Budapesti Történeti
Múzeum – Fővárosi Képtár, ltsz. KM. 70.30.
© Fővárosi Képtár.

6. Weininger Andor, Breuer Marcel, Bortnyik
Sándor és Forbát Alfréd Bortnyik műter-
mében, Weimarban. Forbát Pussy fotográfiája,
1924. augusztus 25. Dessau, Stiftung Bauhaus.
Kecskés Barbara jóvoltából.

Ferkai András: Ablak, ház, reklám

1a. Ligeti Pál – Molnár Farkas: Napraforgó
utcai családi ház korabeli fényképen, 1930-as
évek. MMA Műemlékvédelmi Dokumentációs
Központ Fényképtár, ltsz. 20525N

1b. Ligeti Pál – Molnár Farkas: *Napraforgó utcai
családi ház homlokzati rajza*, 1930. Budapest
Főváros Levéltára XV.17.d.329 11489/6

2. Molnár Farkas: Balla-villa (Hankóczy
utca 3), az emeleti hálószoza Halaman-
tolóablaka. Ferkai András felvétele.

3. Halaman János tolóablak reklámlapja,
1930-as évek eleje. Magántulajdon.

4. Halaman János asztalosárugyárának
reklámlapja, 1930-as évek. Magántulajdon.

5. A Haas és Somogyi Rt. Wema-acélablak-
reklámja. In: *Tér és Forma*, 3. évf. 9. sz. 1930. II.

6. A Haas és Somogyi Rt. fotomontázs reklámja.
In: *Tér és Forma*, 3. évf. 10. sz. 1930. VIII.

7. Az Excelsior-szervíz (XI. Fehérvári út 71.)
acélszerkezeteinek reklámja. In: *Tér és Forma*,
3. évf. 11. sz. 1930. IV.

8. A Retek utca 29–31. számú bérház fényképe.
In: *Pesti Napló képes melléklete*, VII. évf. 1931.
november 15. 4

9a. Négy szárnyú acéltolóablak terve. Átrium
bérház, Kozma Lajos, Iparművészeti Múzeum,
KRTF, ltsz. 647.1 .

9b. Az Átrium-ház ablakai. In: *Tér és Forma*,
9. évf. 5–6. sz. 1936. 140.

10. A Haas és Somogyi Rt. grafikus reklámja.
In: *Tér és Forma*, 2. évf. 6. sz. 1929. VI.

11. Molnár Farkas egyedi reklámgrafikája.
In: *Tér és Forma*, 2. évf. 5. sz. 1929. hátsó
belső borító

12. Forgó Pál egyedi reklámgrafikája. In:
Magyar Építőművészet, 40. évf. 12. sz. 1941. 442.

13. A Haas és Somogyi Rt. pavilonja a Buda-
pesti Nemzetközi Vásáron. A *Pesti Napló
képes melléklete*, 19. sz. 1929. május 12. 6.

Tokai Gábor: Medgyes László színházi tevékenysége 1921–1925 között

1. Medgyes díszletterve Richard Wagner
A walkür című operájához. In: Nicolas
Beauduin: Au sujet de quelques essais d'un
décor dit „Cubiste”. *La Vie des Lettres des Arts*,
1921. július, 168.

2. Jelenet az *Aucassin és Nicolette* előadásából.
In: George Waldemar: Medgyes László, *Magyar
Művészet*, II. évf. 1926. 157.

3. A *Hüvelyk Matyi* című bábjáték egy jelenete.
In: Max von Boehn: *Puppen und Puppenspiele*. 2.
kötet: Puppenspiele. München, 1929. 187. kép.

4. Jelenet Georges Ribemont-Dessaignes
Szivárvány című darabjából. In: George
Waldemar: Medgyes László, *Magyar Művészet*,
II. évf. 1926. 158.

5. Medgyes díszlete Francesco Malipiero *A hét dal* című darabjához. In: George Waldemar: Medgyes László, *Magyar Művészet*, II. évf. 1926. 158.

6. Medgyes László „II. színpadtípusának” makettje. In: *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, 1927. 1. sz. 14. sz. n.

Vargyas Júlia: „Biztatni és buzdítani”. A Szinyei Merse Pál Társaság grafikai díja 1921–1948

1. Szalay Lajos: *Feltámadás*, 1945. Tus, toll, papír, 297×208 mm. J.n. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. FK 7796

2. Varga Nándor Lajos: *Nirvána*, 1923. Hidegtű, papír, 265×215 mm. Aláírva j.l.: Varga N L 923; b.l.: 21. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1923-1541

3. Tarjáni Simkovics Jenő: *Önarckép*, 1927. Rézkarc, papír, 135×112 mm. J. b. l.: 1927 monogram. Aláírva j.l.: Tarjáni S. L.; b.l.: Önarckép. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. G68.375

4. Vadász Endre: *Távírópóznák*, 1931. Rézkarc, papír, 170×235 mm. J.k.l.: Vadász E. 931. Aláírva j.l.: Vadász Endre; b.l.: Távírópóznák. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1953-4068

5. Barcsay Jenő: *Kőhegy*, 1932. Rézkarc, papír, 160×240 mm. Aláírva j.l.: Barcsay 932; b.l.: Kőhegy. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1934-2412

6. Molnár-C. Pál: Illusztráció *The Little Flowers of Saint Francis of Assisi* című kiadványhoz. Printed for the Limited Editions Club New York, 1930. Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény, Iksz. G.318

7. Buday György: *Homlódi Zsuzsánna*. Illusztráció a *Székely népballadákhoz*, 1935.

Fametszet, papír, 115×105 mm. Aláírva j.l.: Buday; b.l.: Székely népballada No.37/50. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1948–3052.

8. Fáy Dezső: *Vándor utcai rajzoló*. Illusztráció Keleti Arthur *Pax Vobiscum* című költeményéhez, 1922. Litográfia, papír, 70×90 mm. Aláírva j.l.: Fáy Dezső; b.l.: Vándor utcai rajzoló. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1948-3203

9. Duray Tibor: *Ülő női akt*, 1945–1946. Fapálca, tus, papír, 272×225 mm. J.n. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. FK 8319

Zsákovics Ferenc: „Kacéran berendezett kis terem”. A Magyar Rézkarcnyomó Műhely – grafikák és kiadványok, valamint visszaemlékezések, dokumentumok és sajtóhírek tükrében (1921–1930)

1. Gara Arnold: *Alkalmi grafika – Dr. Móricz Miklósné műnyomó intézetének hirdetése*, 1921. Rézkarc, papír, 85×110 mm. A lemezen j.k.l.: Gara; j.j.l.: Dr. Móricz Miklósné intézményi bélyegzője. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1943-2909

2. Conrad Gyula: *Lux ex tenebris*, 1919. Színes rézkarc, papír, 315×245 mm. A lemezen j.j.l.: Conrad Gyula 1919. Aláírva j.l.: Conrad Gyula; b.l.: Lux ex tenebris 1918. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1923–1533

3. Székely Árpád: *Tanya gémeskúttal*, 1912. Rézkarc, papír, 215×285 mm. A lemezen j.j.l.: Székely 912. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. G.74.212

4. Nagy Sándor: *Attila palotája*, 1908. Rézkarc, papír, 135×210 mm. A lemezen j.j.l.: NS 1908. Aláírva j.l.: Nagy Sándor. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. G.68.258 (FK 9794)

5. Aba-Novák Vilmos: *Körmenet*, 1925. Rézkarc, papír, 350×460 mm. Aláírva j.l.: Aba-Novák 26; b.l.: Körmenet. Hátoldalon: Magyar Rézkarcnyomó Műhely-bélyegző és aláírva: Dr. Schilling. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1926–1731

6. Szőnyi István: *Üdvözlőlap* – Magyar Rézkarcnyomó Műhely, 1926 körül. Rézkarc, papír, 140×92 mm. Aláírva j.l.: Szőnyi István. Magántulajdon, Budapest

7. Patkó Károly: *Fürdés után*, 1925. Rézkarc, papír, 120×100 mm. Aláírva j.l.: Patkó Károly, Fürdés után. Hátoldalon: Magyar Rézkarcnyomó Műhely-bélyegző és aláírva: Dr. Schilling. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1926–1728

8. Istokovits Kálmán: *Vízió*, 1925. Rézkarc, papír, 360×500 mm. A lemezen k.l.: ÁLOM. Aláírva b.l.: Istokovits Kálmán; j.l.: Vision. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1938–2592

9. Derkovits Gyula: *Halottsiratás*, 1924. Rézkarc, papír, 260×523 mm. Aláírva j.l.: Derkovits Gyula; k.l.: Halottsiratás, b.l.: 1924. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1928–1967.

10. Pohárnok Zoltán: *Alkalmi grafika – Magyar Rézkarcnyomó Műhely*, 1928–1930 között. Rézkarc, papír, 165×115 mm. A lemezen j.b.l.: embléma (pohár). Magyar Iparművészeti Múzeum, Adattár, Iksz. ELT 44.90

Drienyovszki Zsófia: Fiora Margit. Izgalmas adalékok egy elfeledett életműhöz

1. Fiora Margit: Könyvfedélterv, 1926. In: *Magyar Grafika* 1927. 8. évf., 4. sz., 147.

2. Fiora Margit: Könyvfedélterv, 1926. In: *Magyar Grafika* 1927. 8. évf., 4. sz., 149.

3. Fiora Margit: Báli meghívó, nyomtatta: Kner Izidor nyomdája 1927. In: *Magyar Grafika* 1927. 8. évf., 11–12. sz., 444.

4. Fiora Margit: Seligmann Géza ex librise, 1930 körül. Fametszet. In: *Debreceni Szemle* VI. évf., 3. sz. 1932. 96.

5. Fiora Margit: *Fáy Boris* (reklámcédula-terv), 1930 körül. Tus, papír, 120×137 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, XY.78.35

6. Fiora Margit: *Dr. Salgó kozmetika*, 1930 körül. Tus, papír, 130×82 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. XY.78.34

Csizmadia Krisztina: Zilzer Gyula párizsi évei

1. André Kertész: *Zilzer Gyula a budapesti Klauzál téren*, 1921. december 11. Fotónegatív, negatívszám: 72L003925. © Donation André Kertész, Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion RMN-GP.

2. Zilzer Gyula: *Női fej*, 1920-as évek. Szén, papír, 384×270 mm. J.n. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. F.2004.18

3. Zilzer Gyula: Rajz a Kaleidoszkóp album *Örök halász* című lapjához, 1923–1924. Grafitceruza, papír, 328×249 mm. J.n. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. 1924-1086

4. André Kertész: *Zilzer Gyula párizsi hotel-szobájában*, 1926. Fotónegatív, negatívszám: 72L000832. © Donation André Kertész, Ministère de la Culture (France), Médiathèque dupatrimoine et de la photographie, diffusion restreinte

5. Zilzer Gyula: *A Jockey Bárban*, 1927. Rézkarc, papír, 495×325 mm. J.j.l.: Zilzer Paris 927.; Aláírva j.l.: Gy. Zilzer Paris 27, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Iksz. G.71.518

6. Zilzer Gyula: *Lap Edgar Allen Poe Chat Noir című novellájához készült albumból*, 1927. Litográfia, papír, 322×252 mm. J.b.l.: Gy. Zilzer 926. Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény, ltsz. Gf 424

7. Zilzer Gyula: *A Gáz album I. lapja*, 1932. Litográfia, papír, 300×229 mm. J.b.l.: G. Zilzer 32. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.569/1

8. Zilzer Gyula: *A Gáz album II. lapja*, 1932. Litográfia, papír, 293×226 mm. J.b.l.: G. Zilzer 32. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.569/2

9. Zilzer Gyula: *A Gáz album VII. lapja*, 1932. Litográfia, papír, 290×233 mm. J.b.l.: (tükrőírással) Zilzer 1932. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.569/7

10. Zilzer Gyula: *A Gáz album XXII. lapja*, 1932. Litográfia, papír, 295×235 mm. J.b.l.: (tükrőírással) Zilzer 1932. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.71.569/22

11. Zilzer Gyula: *Árusok a 14-ik utcában*, 1937. Rézkarc, papír, 335×252 mm. J.b.l.: Gy. Zilzer 1937. Aláírva j.l.: Gyula Zilzer 37; b.l.: Árusok a 14ik utcában (NewYork). Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G.63.79

Katona Anikó: OMZSA és OMIKE. Art deco és modernista grafika a zsidó önségítő szervezetek munkájában a vészkorszak előestéjén

1. Preisz Kató: Könyvcímlap tervének reprodukciója, 1927. Forrás: *Múlt és Jövő*. 1927. október. 345. Országos Rabbiképző Egyetem Könyvtára.

2. Az OMIKE grafikai iskolájának kiállításából, 1931. *Múlt és Jövő* 1931. december. 410. Országos Rabbiképző Egyetem Könyvtára.

3. Balla Éva: Az Elina sapka reklámlapja, 1931. Forrás: *Magyar Grafika*, 1931. 1–2. szám. 33.

4. OMZSA érem hátoldala Irsai István logójával. Örkényi Strasser István: *Testvéredet ne hagyd el!*, 1939. Magyar Nemzeti Galéria, Szobor gyűjtemény és Éremtár, ltsz. ET_85.67-P.

5. Irsai István: *A Segíts, hogy segíthessünk!* brossúra címlapja, 1940 körül. Országos Rabbiképző Egyetem Könyvtára.

6. Göndör Bertalan: Illusztrációk a *Vándorlás könyvéből*, 1938. Magyar Nemzeti Galéria, Könyvtár

7. Göndör Bertalan: Illusztráció az *Eszter könyvéből*, 1943. Magyar Nemzeti Galéria, Könyvtár.

8–11. Göndör Bertalan: Illusztrációk és oldaldíszek az *OMZSA Haggadából*, 1942. Országos Rabbiképző Egyetem Könyvtára.

Bárdi Sára: Plakátok a magyar kormányzati propagandában (1938–1942)

1. Haranghy Jenő: *Plakát címfelirat nélkül*, 1938. Ofszet, papír, 125×95 cm. F. k.: Eszterhás István, Ny.: Klösz. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. XY. 61.99

2. Haranghy Jenő: *Erre vártunk!* 1938. Ofszet, papír, 95×125 cm. F. k.: Eszterhás István, Ny.: Klösz. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.0089

3. „Torna népe szétkapkodja a magyar államfő arckép-plakátjait.” Az *Est hármaskönyve*, 1939. 396.

4. Fotó a Társadalompolitikai Szolgálat kiadásában megjelent plakátokkal, 1940. Fortepan, Dobóczy Zsolt adománya, képszám: 100814

5. *Magyarok!* 12. szám, 1940. Nyomdai technika, papír, 100×70 cm. F.k.: Szekeres László, Ny.: Pallas. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.0083

6. *Magyarok!* 35. szám, 1941. Nyomdai technika, papír, 100×70 cm. F.k.: Szekeres László, Ny.: Pallas. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.0094

7. Illusztráció a Nemzetpolitikai Szolgálat *Országépítés* című lapjában megjelent *Csácsbozsók példát mutatott* című cikkhez. *Országépítés* 1. évf. 12. sz. 1941. július 1. 13.

8. *A Magyarok!* 51. száma Gyapay Mihály grafikájával, 1943. Nyomdai technika, papír, 100×70 cm. F.k.: Szekeres László, Ny.: Pallas. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.0076

9. *A Magyarok!* 32. száma Légrády Sándor grafikájával, 1941. Nyomdai technika, papír, 100×70 cm. F.k.: Szekeres László, Ny.: Pallas. Magyar Nemzeti Múzeum, ltsz. 60.0066

10. Légrády Sándor: *Magyarok, a magyar haza a mi otthonunk* [...] Kiadja a Nemzetpolitikai Szolgálat, 1941. Ofszet, papír, 94×63 cm. F.k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Klösz. Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1940/322.

11. Légrády Sándor: *Győzelem*. Kiadja a Nemzetpolitikai Szolgálat, 1941. Ofszet, papír, 94×63 cm. F.k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Athenaeum. Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1941/353.

12. Légrády Sándor: *Magyar kenyér ünnepe Szabadkán*, 1941. Ofszet, papír, 95×62 cm. F.k.: dr. Molnár Sándor, Ny.: Klösz. Országos Széchényi Könyvtár, ltsz. PKG. 1941/202.

Szőnyeg-Szegvári Eszter: Ezer embléma országa

1. Máté András műtermében, a háttérben a caracasi magyar kiállítás emblémája (1969). In: *Hungarian Foreign Trade*, 1975. 2. sz. 29.

2. Magyar kiállítás, Caracas, 1969. A kiállítás emblémája. Grafikus: Máté András. In: *Élet és Irodalom* 16. 1972. 13. sz. 10.

3. A Buenos Aires-i magyar kiállításon is használt embléma, 1972. Grafikus: Máté András. In: *Hungarian Foreign Trade*, 1975. 2. sz. 23.

4. Magyar Hét, Bologna, 1983. A kiállítás plakátja. Grafikus: Molnár Gyula. Molnár Gyula felvétele

5. Magyar Hét, Kairó, 1984. A kiállítás plakátja. Grafikus: Molnár Kálmán. Molnár Kálmán felvétele

6. Magyar Hét, Caen, 1988. A kiállítási embléma, mint falkép. Grafikus: Molnár Gyula. Román János felvétele

7. A vásár hirdetése Caen utcáin, 1988. Grafikus: Molnár Gyula. Román János archívumából

8. Magyar Hét, Bécs, 1981. A kiállítás bejárata az emblémával. Grafikus: Kara György. Pataki Dóra felvétele

9. Magyar Hét, Bécs, 1981. Kiállítási arculat. Grafikus: Kara György. Pataki Dóra felvétele

10. Magyar Hét, Lille, 1983. A kiállítás plakátja. Grafikusok: Antal Pál és Molnár Gyula. Molnár Gyula felvétele

11. Magyar Hét, Dubai, 1978. Embléma. Grafikus: Antal Pál. Antal Pál felvétele.

12. Magyar kiállítás, Zágráb, 1981. A kiállítás plakátja. Grafikus: Molnár Gyula. Molnár Gyula felvétele

13. Magyar kiállítás, Hamburg, 1982. A kiállítás emblémája. Grafikusok: Molnár Kálmán, Vertel Beatrix és Fogas Péter. Molnár Kálmán felvétele.

14. Hármasszív embléma, 2018. Grafika: Graphasel Design Studio. <https://mtu.gov.hu/documents/prod/graphasel2.pdf>

Szücs György: A rendszerváltás jelei kettős időtükörben

1. *A változás jelei* kiállítás megnyitása 1990. november 14-én, a Magyar Nemzeti Galériában. Balról: Szabad György az Országgyűlés elnöke, Horváth György főigazgató-helyettes, Fekete György helyettes államtitkár, Bakos Katalin, a kiállítás egyik rendezője. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. 23828/96/12. Fotó: Mester Tibor

2. „Tavaszi nagytakarítás”. Budapest, 1990. április. A szerző felvétele.

3. Lajta Gábor: A Tölgyfa Galéria kiállítási plakátja, 1990. március. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. XY 90.465.

4. Baráth Ferenc: A Magyar Nemzeti Galéria katalógusának borítója, 1990. november.

5. *A változás jelei* kiállítás előtere. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. 23828/96/2. Fotó: Mester Tibor

6. *A változás jelei* kiállítás egyik részlete. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. 23828/96/8. Fotó: Mester Tibor

7. A Kőbánya–Kispest metrómegálló Orosz István plakátjával, 1990. március. A szerző felvétele

8. Építkezési terület a Keleti pályaudvar mellett Aba Béla plakátjaival. 1990. március. A szerző felvétele

9. Átalakított címerek, Budapest, 1989. A szerző felvétele

10. Faragó István: a *Málenkij robot* című könyv borítója, 1990.

11. Készül a Nagy Imre és mártírtársai temetésének installációja, Hősök tere, 1989. június. A szerző felvétele.

12. A Köztemető 301. parcellája 1989. június 16-án. A szerző felvétele.

13. Az Inconnu matricája, 1980-as évek eleje. Magántulajdon.

Turai Hedvig: Váratlan találkozások? Holokauszt és képregény

1. Art Spiegelman: Repül az idő... *Maus. Egy túlélő története.* Ulpius Ház, 2005, 201.

2. Horst Rosenthal: *Mickey a gursi táborban. Kiadva Walt Disney engedélye nélkül,* 1942

3. Horst Rosenthal: *Kis útikalauz a gursi táborhoz,* 1942.

4a–c. Charlotte Salomon: *Élet? vagy színház?*, 1940–1942

5. Superman megragadja Hitlert és a japán Tojo tábornokot. *Superman,* 1944, 17. sz., címlap

6. Daredevil harcol Hitlerrel: *Daredevil* 1941, 1. sz. címlap.

7. Uncle Sam és Hitler: *National Comics,* 1944. 39. sz. címlap.

8. Edmond-François Calvo – Victor Dancette: *A vadállat halott!* 1944

9. Ari Folman–David Polonsky: *Anne Frank naplója.* Park Kiadó, 2017

10. A *Graphic guide*-sorozat Lacan kötetének címlapja és részlete, 2016

Róka Enikő: Lábjegyzetek a Széljegyzetekhez

1–2. *Hősök, királyok, szentek* kiállítási enteriőr, 2012. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

3. *Széljegyzetek* 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

4. Háy Károly László: *Zrínyi halála. Két pogány közt egy hazáért* IV., 1941. Linóleummetszet, papír, 158×200 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. G57.142.

5. *Széljegyzetek* 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

6. Szemethy Imre: Szigeti veszedelem XI. Diadal: 1566, 1974. Rézkarc, papír, 319×412 mm. Magyar Nemzeti Galéria, Jelenkori Gyűjtemény, ltsz. MM74.191

7–8. *Széljegyzetek* 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

9. *Hősök, királyok, szentek* kiállítási enteriőr, 2012. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

10. Bokros Birman Dezső: *Duna-völgyi népek kórusa,* 1946. Bronz, fa, 33×30×8,5 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Szobor Gyűjtemény és Éremtár, ltsz. 57.33-N

11. *Széljegyzetek* 1. kiállítási enteriőr, 2012. január 31–február 12. Szépművészeti Múzeum – KEMKI ADK Fotótár, ltsz. n. Fehér Katalin felvétele

Képjogok

Budapest Főváros Levéltára: 80.

Dessau Stiftung Bauhaus: 77.

Fortepan: 193.

Graphasel Design Studio: 223.

HUNGART: 21, 22, 23, 29, 31, 33, 40, 41, 43, 53, 65, 70, 71, 72, 103, 107, 108, 109, 111, 115, 125, 132, 136, 139, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 181, 197, 198, 199, 201, 209, 211, 231, 242, 249, 257, 271, 276.

Icon Books, London: 261.

Iparművészeti Múzeum: 45, 46, 47, 49, 50, 86.

Magyar Építőművészet: 89.

Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény: 54, 57, 58, 59, 62.

Magyar Nemzeti Galéria: 9, 103, 109, 113, 119, 127, 128, 130, 133, 136, 150, 151, 190, 229, 272.

Magyar Nemzeti Múzeum: 191, 194, 197.

MMA Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ Fényképtár: 79.

Országos Széchényi Könyvtár: 198, 199, 201.

Park Könyvkiadó Kft. Budapest: 258.

Réunion des musées nationaux, Paris: 153, 158.

Salgo Trust for Education, New York: 21, 22, 23.

Szerzőink szíves engedélyével: 10, 11, 12, 13, 18, 25, 28, 34, 38, 39, 41, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 132, 139, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 220, 228, 235, 237, 240, 244, 245, 247.

Szép­mű­vés­ze­ti Mú­ze­um – KEMKI ADK
Fo­tó­tár: 227, 232, 264, 267, 271, 272, 275, 277.

Yale Uni­ver­si­ty Art Gal­le­ry, New Haven,
Con­necti­cut: 69.

A szer­kesz­tők itt sze­re­tnék ki­fe­je­zni mély
fel­há­bo­ro­da­su­kat a HUNGART mű­kö­dé­si
mód­ján, ami je­lentő­sen akadá­lyoz­za
a tu­do­má­nyos e­re­d­mé­nyek disz­ze­miná­cióját.

Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pócs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pócs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,
Gábor P., N. Gonesarova, Gunda A., Jaschik A., Kassowitz F.,
Káldor L., Kemény Gy., Kner, Konecsni Gy., Mucha, O. Dix,
Macskássy Gy., Papp G., Pócs P., A. Rodcsenko, Tevan, Kner,
Árendás J., Berény R., Bortnyik S., Derkovits Gy., Faragó G.,

