

A könyv végére kissé kifulladt a szerző, amikor a tulajdonképpen áru készletezett reneszánsz modorú, vallásos tondó-képekhez ér, ezekből helymegjelölés és pontosabb előkép-meghatározás nélkül hoz két oldalra való példát. Ezekhez az olasz majolika fénykorának alkotásai szolgáltak előképül, a gyár modellőrjei valószínűleg reprodukciók nyomán mintázták vagy készítettek variációkat ilyen modorban. Kallós Ede is tervezett Madonna-domborművet, amit gyümölcs-tondóba foglalva gyártottak. Ennek fővárosi alkalmazásáról nincs adatom, valószínűleg ezért is maradt említés nélkül. Népszerűek voltak e vallásos tárgyú domborművek városi lakóházakon, síremléken is alkalmazták. Itt meg kellett volna adni, hogy melyik modell-mintakép származik Luca della Robbiától vagy más tagjától e neves keramikus famíliának. A 201. oldalon ugyanis a 952. fazonszámú dombormű Desiderio da Settignano (1430 k.–1464): Madonna a gyermekkel című munkájának másolata. A 187. oldalon bemutatott Jendrassik-villa bejáratának lunetta domborműve (1912–1914-ből, XI. Somlói út 44) nem „della Robbia” típusú, hanem Sandro Botticelli: Magnificat-Madonnája (1483) tondó-festményének (Firenze, Uffizi) adaptációja. A villa tervezőjét ismeretlennek mondja a könyv. A Zsolnay-gyár adattári (JPM Múzeum 61.170.1–2. Fazonszám: 4356–4361) rajzok szerint Jendrassik Alfréd építész saját magának tervezte és emelte (1914) a villát a fent említett mázas pirogránit díszítésű bejáratral. A kerámiagyárakban a 18. századtól bevett gyakorlat a klasszikus művek (festmények, szobrok) másolása sokszorosítása. A Zsolnay-gyárban tondó falképek készültek Bertel Thorvaldsen (1770/1768–1844): az Éjszaka és a Hajnal allegóriájáról is. Firenzében a Figli di Giuseppe Cantagalli: Album della Robbia. Majoliche Artistiche. Riproduzioni di opere dei della Robbia. Ornamente Architettonici – Mattonelle Manifattura Firenze kiadványa mutatja e díszítés népszerűségét, amelyhez jó érzelkel kapcsolódott a pécsi Zsolnay-gyár is.

Hely- és névmutató zárja a kötetet, amely kerületek szerint csoportosítva, az utcanevек betűrendjében, illetve ezt követően az építmény megnevezésével ad egyfajta áttekintést. Valójában csak akkor használható sikerrel visszakeresésre, ha tudjuk, hogy a keresett objektum földrajzilag hol található. Egy betűrendes személynévmutató tovább növelte volna e sok szép élménnyel, információval megajándékozó kiadvány használhatóságát.

*Mendöl Zsuzsanna*

„EREDETI MÁSOLAT”. BALLÓ EDE ÉS XIX. SZÁZADI MAGYAR KORTÁRSAINAK MŰVÉSZI MÁSOLATAI A RENESZÁNSZ ÉS BAROKK FESTÉSZET REMEKMŰVEI UTÁN Barcsay Terem, 2004. szeptember 30.–november 20. Szerkesztette: Révész Emese, Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004.

Révész Emese, Gosztola Annamária, Forrai Kornélia és Hessky Orsolya tanulmányai, angol nyelvű rezümékkel, 152 oldal, 60 kép. A függelék Balló Ede életrajzi kronológiájából (Gosztola A., Papp Katalin, Révész E.) és írásaiból nyújtott válogatásból (Papp K., Révész E.) áll. Az adattár Balló Ede művészi másolatainak katalógusát (Gosztola A., Papp K., Révész E.), művészi másolat-kiállításainak jegyzékét, az I. számú Mesteriskola másolatgyűjteményének rekonstrukcióját (Révész E.), a kiállított művek jegyzékét, rövidítésjegyzékét, névmutatót valamint az eredeti művek őrzési helyének listáját tartalmazza. A kötetet Somlai Alexandra Balló Ede *Giorgione Alvó Vénusza* után készült másolatának felhasználásával tervezte.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem kiállításához készített tudományos alaposággal összeállított kiadvány egyszerű katalógus, adattár és tanulmánykötet. Mégis, szinte egyedül az arcu-lata reflektál – mint egy vizuális előszó és vezető – arra a kiállítás és a kiadvány által implikált kérdésre, hogy miért aktuális ma (nálunk) éppen a másolat kérdése. A tervező nem egyszerű illusztrációként idézte a szóban forgó képek egyikét, hanem korunk vizuális nyelvén és eszköze segítségével a maga szempontjából értelmezte és használta a művészettörténet egyik képének

másolatát, a könyv problematikájához kapcsolódva – utalva annak vélhető tartalmára. A szendregő Vénuszt mintegy aktivizálva felállította, tükrözéssel megduplázta és a címlapon egymás felé, másutt egymásnak háttal fordította őket, egyszer szöveget ékelt közéjük, másszor az „eredeti” draperiáknak adott önálló életet – de a reprodukált festmények egységét nem háborgatta. (Más kérdés, hogy a szemleíró funkcionalista módon az olvashatóságot kedveli, és értetlenkedik a cirádák, keretek díszítő jellegű alkalmazása fölött.) A téma problematizálása ezen kívül az aforisztikus címben jelenik meg, mely Térey Gábor Balló 1908-as Velázquez-képek másolatait bemutató kiállítása kapcsán említett „eredeti olajmások” allúziója.

Révész Emese *A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében* című tanulmányában hatalmas apparátust bevetve (238 jegyzet) adatokkal, idézetekkel gazdagon alátámasztva, körültekintően mutatja be Balló Ede munkásságán keresztül címében megadott témáját. A másolat helyét a ragogyó eredeti, és az izgalmaival kecsegtető hamisítvány közötti szürke zónában jelöli ki, megvilágítja Balló Ede heurisztikus jelentőségét a kutatásban. Balló nemcsak elismert másoló volt, de másolatait gazdag írásos forrásanyag (napló, levelezés, publikált írások) is kiegészíti, így nem csak a művész intenciója rekonstruálható Révész szerint, de árnyaltabb kép nyerhető a másolás funkcióiról, megítéléséről és annak változásairól 1880 és 1930 között. Révész úgy vezeti be az olvasót a XIX. századi szóhasználatba („művészi másolat” „nemes másolat” „mestermásolat” „művészi tanulmányok”), hogy közben nem téved el a mára kialakult szövevényes terminológia (replika [a saját utánzat], redukció, műhelymásolat; reprodukációs technikák „referenciális másolatok” sokszorosított grafika – fotóeljárások; variáció, verzió, transzformáció; pasticcio, persziflázs, parafrázis; hamisítvány...) útvesztőiben. Miközben Balló másoló érényeit emlegeti fel, a másolatot modernista száműzetéséből rehabilitálja. Bár problémamentesen, megokolás nélkül állapítja meg Balló 1980-as évekbeli újrafelfedezésének párhuzamosságát a téma nemzetközi érdeklődésének fellendülésével.

Mivel tökéletes másolat nincs – írja –, a másoló egyénisége is kiütközik, a másolatok is bírnak az unikalitás értékével, reprezentációs és kiállítási értékük is van, ráadásul „múzeumi tárgyakká nemesedhetnek”. A másolatot sajátos értékkel „kettős történelmi kontextusa” ruhazza fel; azok őriznek valamit az eredeti aurájából, de megvan saját léttörténetük, aurájuk is. A másolás alapját a történelmi tudat teremti meg: „A másoló gesztusa a szemlélőt is a jelenben reaktivált múlt tárgyiasult töredékének felidézésére és értelmezésére készíti. Épp ez az erőteljes evokatív jellege teszi alkalmassá és méltóvá arra, hogy múzeumi tárgyként kerüljön a nyilvánosság elé.” (12. o.) „Velázquezt másolni annyi, mint Shakespeare-t fordítani”, idézi Révész Rózsa Miklóst 1908-ból (20. jegyzet). A másolás azonban nemcsak Rózsa, hanem Balló számára is intellektuális folyamat, interpretáció, ennél fogva a technikai értelemben is perfekcionista Balló egyfajta „pictor doctus” volt (14. o.), aki másolataiban történelmi hitelességre törekedett; egyszerre volt „restaurátor” és „régész” is. Bár tisztában volt azzal, hogy az eredetit nyomon követhetetlenül megváltoztatta az idő, a historizmus idealizmusa is motiválta, a múlt megértését nem tartotta lehetetlennek.

Révész a másolatok befogadásnak megváltozását is taglalja: a pozitív kritikák mellett (Ybl Ervin, Elek Artúr, Farkas Zoltán), s annak ellenére, hogy a hamisítással szemben a másolásnak nincs erkölcsi konnotációja, megjelentek az elítélő hangok, melyek szerint a másolás „rettentés, lelket nyomorító munka” (Lengyel Géza, 28. jegyzet). A modernnek eredetiség- és természet-kultuszának térhódításával megváltozott a másolatok reputációja. Akik az individualitást, újszerűséget, történelmi hitelességet hiányolják azoknak az átiratok felelnek meg.

*Másolat és reprodukció* viszonyát tárgyalva Révész hangsúlyozza, hogy mindkettő szándék szerint (is) a művészethez jutás demokratizálását segíti elő („a művészet mindenkié” – írta N. n. 1914-ben! 49. jegyzet), a múzeumi gyűjtemények kiegészítője, a tudományos kutatásnak és a népművelésnek egyaránt eszköze, Magyarországon is együtt állítottak ki másolatokat és reprodukciókat. A „photographia a leghatásosabb eszköz a művészet népszerűsítésére s az ízlés nemességére” – írta Pulszky Ferenc (52. jegyzet), ám a fotóreprodukció 1844-től a művészetről való gondolkodás egészének megváltozását is magával hozta. Az eredeti és a reprodukció között elhelyezkedő művészi másolatokat készítő Balló is készített tanulmányi célból reprodukciókat.

A XIX. század folyamán a másolás az oktatásban a tradíció fenntartásának eszköze, az akadémiai képzés szerves része volt, a művésszé váláshoz nélkülözhetetlennek tartották a másolni tudást. Révész a másolatokat készítő nagy magyar mesterek és tanítványok sorát hozza fel, köztük Székely Bertalant, Balló mesterét is. A századforduló reformpedagógiája ellenezte a mechanikus másolást, szerepe mégis megmaradt az oktatásban. A másolatok a régi mesterek megismertetésének, a művészettörténet tanításának is eszköze volt, a „műtörténet tanulmányozásának megfizethetetlen forrása” (Lázár Béla, 214. jegyzet), a másolatgyűjtemények létrehozását minisztériumi szinten is finanszírozták. Trefort Ágost minisztersége idején (1872–88) utazási és másolási ösztöndíjat alapított, 1871–1893 között körülbelül 50 másolat készült állami megrendelésre (Balló 1885-ben Párizsba minisztériumi ösztöndíj-támogatással jutott el). Balló másolatokkal gazdagította a mesteriskola gyűjteményét, 1894-től főiskolai tanárként másolatainak pedagógiai szerepének jelentőségét felismerve egyre tudatosabban másolt, majd 1922-es nyugdíjazását követően másolói tevékenységét a népművelés, köznevelés szolgálatába állította.

„*Velázquez kontra Greco*” – *Másolat és recepciótörténet* című exkurzusában beszéli el Révész, hogy vizsgált periódusában miként váltották egymást a kedvenc, példaadó mesterek, ami együtt járt a befogadás módjának átalakulásával – a hű másolattól az átírásig –, és egyben megvilágítja a művészetfelfogás változásait is. E változást a kanonizáció és auravesztés kettős mozgásának (Radnóti Sándor, 103. jegyzet) dinamikájával értelmezi. Az első „mester” Velázquez volt, akit a realizmus előfutáraként dicsérettek (Lyka, Térey, Rózsa), Carl Justi 1888-as Velázquez-monográfiáját 1890-ben ismertették, hatását Réti, Thorma, Ferenczy, Boruth Andor (24. o.) művein vélték felfedezni. 1899-ben, a Velázquez-évforduló kapcsán Velázquez-kiállítást rendeztek az Országos Képtárban, ahol a másolatok mellett (8 db Ballótól) egy eredeti szerepelt. A másolatok ekkori „átlátszó”, evidencia mivoltát látszik bizonyítani, hogy a sikert Velázquez aratta, a másolat-kérdéssel nemigen foglalkoztak; kivételt Malonyay Dezső jelentett: „Velázquezből csak annyit kapnak, mintha telefonon hallgatnák például Pergoleze [sic!] zenéjét” (122. jegyzet). 1908-ra nemcsak Balló másolatai értékelték fel (a Nemzeti Szalonban rendezett kiállítás az ő nevének is futott, ám a másolt mester neve is hívó szóként szerepelt a címben: *Balló Ede Velázquez képei*, mivel a másolt 57 képből csak 25 volt Velázquez), hanem magát Velázquezet is másképp látták: „Az impresszionizmus egyenesen az ő művén épült” – írta Balló 1906-ban (amikor avantgarde nézőpontból az impresszionizmus már elavult). 1910-ben egész Európa Greco-lázban égett, ám „Greco követői már nem másolatban, hanem egyéni átiratok révén építették be művészetükbe klasszikus mintaképeiket.” (27. o.) A másolás kérdése ekkor lényegében a konzervatív–modern vita mentén polarizálódott. Balló „a felelőtlen stílus kísérletek gátlástalan csábításának kitett fiatalok okulására” szánta 1908-ban bemutatott másolatait, ám véleménye 1932-ben már (oktatási célból nyilván a reprodukciós technikának köszönhetően „avult el”) a másolat, a másolás maga pedig a modernista újítás-eszmével szegült szembe) erősen konzervatívoknak számított. Balló felemás modernizmusa Greco recepcióján is tetten érhető. Mindössze két Greco-képet másolt le, míg a Szépművészeti Múzeum vásárlásánál Benczúrékkal szemben megvédte Greco művészetét.

A másolatok értéke, állami támogatásuk is mindvégig vitatott volt, létjogosultságuk a XIX. század folyamán – bár némileg eltérő okokból kifolyólag – nem volt kérdéses, státuszuk csak a modernizmus térhódításával ingott meg végképp. Nemcsak Európa híres múzeumaiban dívott a művészet kanonizált remekeinek másolása – vázlatokat magyar mesterek szintén készítettek –, hanem hazánkban is. Erről tanúskodik a Magyar Nemzeti Múzeum Nemzeti Képcsarnok Másolási Naplója és a Szépművészeti Múzeum állagjegyzéke, melyek alapján úgy tűnik, a századfordulóra megcsappant a másolási kedv.

A múzeumok XIX. századi funkcióbővülésével módosult a másolatok helyzete, amelyeket akkor még csak hiánypótlás céljából tartottak gyűjtésre méltónak. A múzeumok az értékek tárházából a művész felkészülésének terepétől („Gyakorló művészre nézve ugyanaz a képtár, a mi a tudósok a könyvtár” – állította Keleti Gusztáv 1870-ben) a kultúrjavak demokratikus szétszórásának helyévé kezdett válni. 1908-ban viták kíséretében ugyan, mégis megnyílt a Szépmű-

vészeti Múzeumban a Hekler-féle antik gipszöntvények kiállítása. Önálló másolatműzeum Párizsban 1873-ban egy fél évig működött, de másolatok gyűjtésére példát adott a potsdami, és az 1894-ben közgyűjteménnyé vált müncheni Schack-gyűjtemény is.

Balló Ede másolataiból álló kiállításainak mindig – ha nem is osztatlan, de – nagy sikere volt. Köszönhető ez – a hasonlatosságot véve mércének – Balló kitűnő másolatainak, de annak is, hogy Balló katalógusaiban közzétette szándékát, és a másolt képek művészettörténeti jelentőségéről is írt. A Szépművészeti Múzeum nyitott volt Balló másolatai iránt (erre mutatnak 1929-ben, 1930-ban és 1932-ben rendezett kiállításai), múzeumi elhelyezésüket a szakmai közönség is szorgalmazta és pedagógiai közművelődési céljuk legitímálta. A tárgyalások során mégiscsak lassan haladt a megvétel ügye, míg végül 1933-ban Balló ajándékeként kerültek a múzeumba másolatai, amelyekből 1934. május 15-én állandó kiállítás nyílt.

Balló megbecsült művészként dolgozott, másolatai a Szépművészeti Múzeumban egészen a II. világháborúig láthatóak voltak. 1945-től kerültek raktárakba, vidékre, letétbe; a Magyar Nemzeti Galéria megalakítása után is a Szépművészeti Múzeumban maradtak. 80-as évekbeli „felfedezésük” ellenére státuszuk továbbra is bizonytalan. „Pedig méltányos értékelésük csak a megfelelő nézőpont kérdése, amely a művészi másolatban nem talmi pótlékot, hanem művészet-történeti kuriózumot, a nemzeti és európai művészet összekötő láncszemét ismeri fel.” (42. o.) Vagy inkább, ami a másolatot nem kuriózumnak, hanem a vizuális kultúra szerves részének tekinti.

Gosztola Annamária *Balló Ede másolatai a Szépművészeti Múzeumban* című tanulmányában Balló Andrea del Castagno *Ozorai Pipó*-t (Pippo Spano) ábrázoló freskójáról készített másolatainak készülni körülményeinek részletes bemutatása után Balló Szépművészeti Múzeumban levő másolatait tekinti át: az Ybl Ervin által közölt 161 másolatból 108-at őriz a múzeum, ebből 24 Velázquez-, 21 Rembrandt-, 9 Tiziano-, 2–2 Rogier van der Weyden-, illetve Jan van Eyck-másolatot. Balló repertoárjában szerepel még Bartolommeo Veneto, Francesco Francia, Giovanni Bellini, Raffaello, Tintoretto, Giorgione, Carel Fabritius, Pieter de Hooch, Ruysdael, Vermeer van Delft, Frans Hals. Gosztola megemlíti, hogy két kivételtől eltekintve – melyeket megrendelésre készített – Balló freskókról nem festett másolatot. Gosztola implicite kétfrontos harcot folytat a modernista szellemiségért: egyfelől a „konzervatív” másolatok mint művészi teljesítmény ellen, másfelől az újabb művészeti gyakorlat ellen – mintha nem venne tudomást a hatvanas évektől kezdődő és a kortárs művészetben is jelenlevő, a modernizmus és eredetiség körül sűrűsödő kritikai diskurzusról. „Bizonyára még az ő [Balló] szemében is önálló művészi alkotásokká avanszálódnának másolatai, ha látná azokat az úgynevezett klónozott reprodukciókat, amelyeket ma komputeres csúcstechnológia segítségével gyártanak.” (66. o., kiemelés T. E.) Azokat, amiket a saját szövegét tartalmazó katalógusban is fellelhet.

A restaurátor, Forrai Kornélia *Balló Ede festéstechnikája* írásának címét látva az olvasó alig várja, hogy megismerhesse a „műhelytitkokat”. Megtudhatja, hogy Balló a Schminke cég Mussini-festékét és festőszerét használta, hogy jó szemmel vette észre, Rembrandt „bitümet” nem használt, hogy lehetőség szerint az eredetihez hasonló alapra készítette másolatait, és hogy kedvenc mesterének, Velázqueznek változó színű alapozásait is figyelembe vette. Ezen kívül a művészet-mesterség kérdésének egyszerű, modernista topozsai találhatók, és elhamarkodottnak tűnő megállapítások. Például a „nem akarok másoló lenni” kijelentésben vajon hol bujkál „az alkotói önbizalom hiánya, tehetsége korlátainak felismerése”? Emellett nehezen érthető, miért foglalkozik valaki olyan művésszel, aki „nem volt átütőerejű alkotói tehetség” és „[s] szíve mélyen már érte, hogy saját festészete nem lesz kimagasló”.

Hessky Orsolya *Akvarellmásolatok a XIX. századból* címmel áttekintést nyújt Brocky Károly, Barabás Miklós és Székely Bertalan tanulmányútjairól. Összefoglalja a XIX. századi tanulmányutak illetve a nagy alkotások megtekintésének célját, a híres festmények kompozíciójának, szín- vagy részletmegoldásainak tanulmányozását. Ítéletei azonban nem tűnnek megalapozottnak: „[...] s mivel a maga ura volt [Brocky], csak azt másolta, amihez kedve támadt, nem pedig azt, amelyről úgy vélte, tanulságos lehet számára.” Mi lett volna tanulságos Brocky számára

(talán nem éppen az, amihez kedve szottyant)? „A régi klasszikus alkotások nem úgy futottak át rajta, hogy közben új értelmezést nyertek, vagy esetleg a művészi problematikák kivonatolását végezte volna el rajtuk, mindezt meghagyta elmélyültebb, kutatóbb szellemű művészársainak.” (73. o.) Nem minden átírás (még a másolás is) értelmezés? Kik lettek volna a kutatóbb szellemű művészársak, és mennyivel voltak „kutatóbbak” Brockynál? Még szembeötlőbb, hogy bevezetés nélkül, igen hanyagul itt minden olyan festmény és rajz „másolat” – legyen az tanulmányi vázlat vagy átírás – amelynek volt valamiféle mű-előképe, mintája, modellje, amelyen felismerhetők az eredeti képek vagy szobrok. Alábbi mondata is ezt implicálja: „biztos kézzel emelte ki [Brocky] az archépek legjellegzetesebb mozzanatait, amelyek másolatát teszik a művet” (73. o., kiemelés T. E.).

A másolás iránti érdeklődés már évtizedek óta a „levegőben van,” nálunk azonban mind ez ideig nem került koncentráltan a művészettörténeti diskurzus érdeklődési körébe. Révész Emese tudományos és szervezői tevékenységével (2004-es konferencia, kiállítás és tanulmánykötet) úgy tűnt, elkezdődött e téma komolyabb feldolgozása, és kiváló részeredmények születtek, de az elméletben szinte semmi elmozdulás nem történt, e kötet sem reflektál arra, hogy miért érdekes most a másolat-problematikája – még mindig szinte kizárólag a Kubler-fordítás (1992), Szilágyi János György (1987) és Radnóti Sándor tanulmányai (1994, 1995) a mérvadók.

A modernizmus hanyatlásának ismertetőjegyei közé tartozik a szerzőség, az eredetiség az érték, a műtárgy–kontra műalkotás, a teremtő zseni, a múzeum „klasszikus” funkcióinak problematikussá válása. A művészetben ezeket a kérdéseket először a konceptuális (és protokonceptuális – a mester Marcel Duchamp) művészek vetették fel, majd a 80-as évek „kisajátításaiban” kulminálódott az eredetiség és műtárgystátusz problematizálása. De nemcsak nyugaton, hanem nálunk is bőven akadnak olyan művészek, akik az utóbbi 35 évben az eredeti és másolat kérdésével foglalkoztak, műalkotásokat sajátítottak ki, idéztek, írtak át és parafrázáltak – mindezzel a másolat kérdését is felszínre hozták, aktualizálták és tették érdekessé. Csak példaként: a „neoavantgarde” időszakában Erdély Miklós, Hajas Tibor, Jovánovics György, Major János, Szentjóby Tamás, majd Széchy Beáta. A 90-es években a *Kortárs Magyar Epigon Kiállítások* expressis verbis koncentráltak az epigonizmus kérdésre, de Khoncz István, Kósa János, Hajdú Kinga, Elekes Károly, Bodóczy István, Veszely Beáta, Révész L. László, Július Gyula és még sokan mások foglalkoztak valamilyen formában a művészettörténet kanonikus művei és a saját munkáik viszonyával.

A kötetet kitűnően illusztrálják jó minőségű (és méretű!) reprodukciói, a képek kiválasztása csakúgy, mint elrendezése: egy oldalpáron szerepel például Velázquez *Las Meninas* című képe után festett Kovács Mihály-féle és Balló Ede-féle másolat (20–21. kép), egymást követik a Tiziano *Krisztus sírbátétele* után festett képek Székely Bertalantól, Cézanne-tól, Delacroix-tól és Lotz Károlytól (4–7. kép). A szükséges, ám sok szempontot érvényesítő válogatás, tudjuk, nem könnyű, mindazonáltal hiányosságként jelentkezik, hogy az egyik tanulmány egyik főszereplőjétől (Barabás) egy kép sem szerepel. Emellett a kötet használatát megkönnyítette volna egy képjegyzék. Az apróbb szerkesztési hibák (lábjegyzet-számok elcsúsztak, a tartalomjegyzékben szereplő címek nem minden esetben egyeznek meg a fejezetekével) elenyésznek ezen informatív, hiánypótló kötet összeállításának átgondoltsága mellett.

*Tatai Erzsébet*

BOLDOG / KÉPEK – (Néprajzi Múzeum, 2004. november 5.–2005. május 22.)

Igazi kulturális ingyencséséget kínál a fotóművészet iránt lelkesedők számára a Néprajzi Múzeum tárlata. A Boldog / Képek címet viselő kiállításon a Budapesthez közeli Boldog település lakóiról láthatunk fotókat és filmfelvételeket. A tárlat címe a község beszédes nevére épülő szójáték. Látszólag csupán egy frappáns nyelvi fordulat, kedvcsináló a látogatásra, ám valójában a kiállí-