

ARTMAGAZIN



103

980 Ft

16. évfolyam 2018 / 2. szám

nka



MICHAEL
TILSON
THOMAS

PHILIPPE
JAROUSSKY

GYENYSZ
MACUJEV

MARISS JANSONS

VÁRDAI
ISTVÁN

VÁRJON
DÉNES

RÁNKI
DEZSŐ

MIDORI

MÜPA
BÉRLETEK
18|19

BARÁTI
KRISTÓF

BÉCSI FILHARMONIKUSOK

SIR SIMON
RATTLE

OLGA
PERETYATKO

JULIAN
RACHLIN

COLLEGIUM
1704

SIR JOHN ELIOT
GARDINER

LONDONI
SZIMFONIKUS
ZENEKAR

AKADEMIE
FÜR ALTE-
MUSIK
BERLIN

CATHERINE
FOSTER

mupa.hu

Stratégiai médiapartnerünk:



A Műpa támogatója az Emberi Erőforrások Minisztériuma



Jegyek kaphatók a Műpa jegypénztáraiban, valamint online a www.mupa.hu oldalon. További információ: +36 1 555 3300, +36 1 555 331



Divatba
hozzuk a
múzeumot!
www.goldbergermuzeum.hu



GOLDBERGER
Textilipari Gyűjtemény

Címlapunkon Maurice Denis misztikus jelenete. A képen összemosódik a természet megújulása a húsvéthoz kapcsolódó lelki megtisztulással, és mindez kap még valami elemeltséget is az által, hogy itt tulajdonképpen, ha jól megnézzük, csak nők vannak; valami különös női szekta tagjai keresztelik éppen egymást – férfi nyilván még csak az ecsetjével érintette őket. Noha a kép ahhoz a cikkünkhöz tartozik amiben a művészi absztrakció és a wagnerizmus összefüggéseiről is szó esik, azért jó látni, hogy a franciáknál, legalábbis a festészetben megszületett a *Parsifal* női verziója. A franciák csodálata és az örök visszavágyódás egy olyan művész életét is végigkísérte, aki aztán a húszas évek Berlinjének lett megörökítője, és akinek a nevét George Grosz és Otto Dix mellett lehet emlegetni, illetve érdemes megjegyezni: ő Jeanne Mammen, akinek pályafutása szorosan kapcsolódott az újságok, vagyis a nyomtatott sajtó fénykorához. Még mindig a francia kultúrkörnél maradunk, amikor Yves Saint Laurent marrákesi múzeumát mutatjuk be, vagy amikor egy kanadai művész,

Sheila Hicks Párizsban, a Pompidou-ban épp most látható műveiről írunk. De jönnek a japánok, Yayoi Kusama fantasztikus, pöttyös tököket tükröztető pszichedelikus installációja, ami épp Amerikában vonz tömegeket, illetve az osztrákok, Alma és Anna Mahler, anya és lánya. Ők egy olyan cikkben szerepelnek, ami pusztán csak a történetüket elmesélve is rávilágít a női szerep változása-ira a modern korban. Itt például az elcsépeelt babaház-szimbólum is új értelmet kap, hála a valós érzelmei radikális kifejezésétől vissza nem riadó Kokoschkának, aki egy időben egy Alma Mahlerről csináltatott életnagyságú babát hurcolt magával mindenhová. Amivel ugyanazt az átlékesítést próbálta megvalósítani három dimenzióban, amit az animáció próbál kettőben. Magyarósi Évánál, akivel e számunkban beszélgetünk, a dolgok átlelkedése sokkal kifinomultabb szürrealitással történik, bár néha valami teljesen fesztelen morbiditás tőle sem áll távol – nézzék csak meg animációs filmjeit Szentendrén. Kezdő cikkünk pedig , ami a hatvanas

évek művészetét bemutató, nemrég bezárt Nemzeti Galéria-beli kiállítás fogadtatását elemzi, vagy záró cikkeink, a belgrádi Kortárs Művészeti Múzeumról szóló tudósítás, és a hazai múzeumi intézményrendszer történetét ismertető könyvről szóló kritika, művészettörténeti szakmai kérdésekkel foglalkoznak, azzal, hogyan, milyen döntéseknek köszönhetően és milyen művek kerülnek múzeumba, mit adunk át, és milyen kommentárokkal az utókornak. Plakátművészetel foglalkozó cikkünkben szerepel egy filmcím ami tulajdonképpen ezzel az örökségvédelmi feladattal kapcsolatban máig aktuális: *Őfelsége herceg elvtárs*. Sorolnék még néhány filmcímet, hogy melyiket szeretnénk, mi írja le a legjobban a helyzetünket: *Tizenkét dühös ember*, *Hét mesterlövész*, *Piedone Hong Kongban*. Vagy van még a *Római vakáció*. Tessék választani!

T.T.

Impresszum

Főszerkesztő:
Topor Tünde
topor@artmagazin.hu

Szerkesztő:
Szikra Renáta
szikra@artmagazin.hu

Olvasószerkesztő:
Lukács Annabella

Lapigazgató:
Tormási Anita
tormasi@artmagazin.hu

Lapterv:
Horváth Csilla

Layout:
de_form

Artmagazin Online:
Léopold Zsanett
Mucsi Emese
Szilágyi Róza Tekla

Lapunk szerzői:
Balázs Kata
Fáy Miklós
Katona Anikó
Keserű Luca
Kovács Ágnes
Léopold Zsanett
Mélyi József
Szikra Renáta
Szilágyi Róza Tekla
P. Szűcs Julianna
Thüroff Adél
Topor Tünde
Vadas József
Winkler Nóra

A címlapon:



Maurice Denis: *Tavaszi*, 1894–99, olaj, vászon, 80,6 x 97,8 cm, David Allen Devrishian ajándéka, 1999, The Metropolitan Museum of Art, New York

Cikkünk az 42. oldalon.

Felelős kiadó:
Einspach Gábor
einspach@artmagazin.hu

Stratégia:
Winkler Nóra

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

Alapították:
Einspach Gábor
Topor Tünde
Winkler Nóra

Megjelenik havonta.

Nyomdai munkák:
Pauker Nyomdaipari Kft.

CTP szaktanácsadás:
Miklós Árpád

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

ISSN 1785-30-6

4 – 5	ARTANZIX
6 – 11	Reflex P. Szűcs Julianna: KISHIBÁS KORSTÍLUS-KÉP Utólagos gondolatok a Keretek között című kiállításról
12 – 15	Plakát Katona Anikó: SZTÁLINTÓL PIEDONÉIG Kovács Vilmos plakátjai
16 – 21	Emlékhely Vadas József: ÉKSZEREK, PÁLMÁK, NADRÁGKOSZTÜMÖK Múzeumlátogatás Marrákesben
22 – 25	Kiállítás Szilágyi Róza Tekla: ÁLMODOZÁS ÉS ÖSSZPONTOSÍTÁS KÖZÖTT Sheila Hicks a Pompidouban
26 – 27	Egy kép Fáy Miklós: TÖKFÖLDÖN, ÖRÖKKÖN Yayoi Kusama: A tökök iránt érzett végtelen szeretetem
28 – 34	Interjú Topor Tünde – Szikra Renáta: IDŐRŐL IDŐRE MEGOLVAD A SZÍVÜNK Beszélgetés Magyarósi Évával
36 – 41	Művész / Nő Thüroff Adél: JEANNE MAMMEN, A MEGFIGYELŐNŐ
42 – 45	Eszmetörténet Keserű Luca: PRÓFÉTÁK, PAPOK ÉS MÁGUSOK Joséphin Péladan és a „lélek festői”
46 – 55	Ismeretlen életművek Kovács Ágnes: A TEGNAP VIRÁGAI Egy anya és a lánya: Alma Mahler-Werfel és Anna Mahler
56 – 60	Múzeum Balázs Kata: SZEKVENCIÁKBA RENDEZVE A belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum újrainyítása és új gyűjteményi kiállítása
63	Gutenberg-galaxis Mélyi József: „A NEMZETI GYŰJTEMÉNYEK ELINTÉZÉSE” Tóth Ferenc: Mű-Kincs-Tár



> 8



> 18



> 23



> 26



> 39



> 44



> 58

A Louise Catherine egyesület megbízásából Shuhei Endo építész már 2008-ban megtervezte azt a fémhéjat, ami szalagszerűen fonja körül, mintegy becsomagolja az uszály puritán tömbjét (látványterv)

© ASYC et Shuhei Endo Architect Institute

ANGOL TÁJAK NÉMET FÖLDÖN

Thomas Gainsborough (1727–1788) életművén keresztül mutatja be pontról pontra a modern tájkép születését a Hamburgi Kunsthalle tava-szi kiállítása. Noha Gainsborough mint port-réfestő vált igazán ismertté és keresetté azon előkelő körökben, akik nyáron Bath fürdőit látogatták, télen pedig Londonban töltötték a báli szezont – örök szenvedélye a tájképfes-tészet maradt, amiben kísérletező kedvét nem korlátozták a gazdag megrendelők elvárásai. A dél-angliai születésű festő a holland tradi-cióból kiindulva a mélységábrázolás és az atmoszférateremtés mestere lett. Angol tájkép-festő elődeihez hasonlóan készített plein air vázlatokat is, de ami olajjal a vászonra került, az csak a kor divatos tájképi kertjeihez hasonló, tökéletesített természet lehetett. Felfedezte, hogyha porított üveget kever az olajfestékbe, akkor áttetszőbb és ragyogóbb színt kap, néha pedig terepasztalhoz hasonló tájkompozíciókat készített a különféle hangulatok megragadására. Hogy minél életszerűbbé tegye tájfestményeit, olyan kukucskálódobozokat (Guckkasten) szerkesztett, amelyekben az üvegre festett lát-képet hátulról, különféle szűrőket alkalmazva világította meg. De nemcsak a látvánnyal foly-tatott kísérletezései érdekeseek. Legkonvencio-nálisabbnak tűnő portréi, mint amilyen az Andrews házaspár esküvője alkalmából festett idill, egyben kordokumentum is. A festmény felét elfoglaló tájábrázolás pontos képet nyújt az angol vidék rohamos átalakulásáról. Rögzíti az addig közösen használt legelők elkerítésének folyamatát, a gépiesen sorjázó asztagok pedig már a gőzgépek megjelenését hirdetik a kor egyik mintagazdaságában. (Sz. R.)

Thomas Gainsborough. *Die Moderne Landschaft*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2018. május 27-ig.



AZ ELVESZETT LE CORBUSIER

Február elején húsz perc alatt süllyedt el egy, a párizsi Pont d’Austerlitz alatt parkoló különle-ges betonuszály. Az 1910-ből származó, 70 méter hosszú hajótestet 1929-ben Le Corbusier tervei szerint alakították át modern hajléktalanszállóvá: 160 ágygal, tusolókka, csaptelepekkel, konyhával és egy apró kerttel is felszerelve a hajótestben, illetve -testen létrehozott betonépületet. Az egykori szénszállító uszályt leselejtezése-kor Madeleine Zillhardt festőnő vásárolta meg az Űdvhadsereg számára, egy jó áron eladott rajzából, és egy másik festőnőről nevezte el, barátnőjéről, Louise Catherine Breslauról, aki nem sokkal azelőtt halt meg tüdőbajban. A használaton kívüli betonuszályt a párizsi városvezetés 2008-ban műemlékké nyilvání-totta. A Louise Catherine nevét viselő egyesü-let pedig múzeumot és kulturális centrumot szeretne nyitni benne 2019-ben. Már épp a renoválást végezték, amikor – ahogy az építész örökségéért felelős Fondation Le Corbusier által kiadott hivatalos közleményből megtudhatjuk – a Szajna vízszintje hosszú áradás után gyors tempóban csökkenni kezdett. Az uszály a víz-szint emelkedésekor közel sodródott a parthoz, ahol az áradás elhaladtával egyre alacsonyabbra kerülve valamilyen idegen tárgynak ütődött és léket kapott. A tervek szerint azonban hamaro-san felszínre hozzák, felmérik a károkat, és ezek mértéke határozza majd meg, hogy nyílhat-e úszó kiállítás a korai beton műemlékben jövőre. (Sz. R. T.)



Thomas Gainsborough: *Robert és Frances Andrews (Mr. és Mrs Andrews)*, 1750 k., olaj, vászon, 69,8 × 119,4 cm, The National Gallery, London
© The National Gallery



Összeállította: Szikra Renáta



Fent a Designers Guild „titkos kertje” az idei tavaszi kollekció függönyein és tapétáin
© Designers Guild

Balra Nagy-Mihály Márk: *Hintabirka*
Fotó: Neogrády-Kiss Barnabás

HINTABIRKA

A hintaló ikonikus gyerekjáték, aminek terve-zésében nem nagyon lehet újat mutatni, a leg-több lehetőséget már rég kiaknázták. Leszá-mítva azt az opciót, hogy más állatok adják az alapformát, és akkor az elnevezés is felülíródik. Nagy-Mihály Márk dizájner a *Hintabirka* ese-tében a játék bútor egyik alapanyagát, a nemezt választotta kiindulásnak, így került a ló szerep-körébe a juh. A még éppenhogyz felismerhető kos- vagy bárányformát a tradicionális, kéz-zel készített anyag gyári eljárású változatával, műszaki nemezzel (amit a köznyelvben csak filcként emlegetünk), borította be, világosan utalva ezzel a tárgy ülőalkalmatosságszerű ren-deltetésére is. A *Hintabirkát* a HUNGEXPO *OTTHONDesign* kiállításán lehet kipróbálni – felnőtteknek is. (L. Zs.)

OTTHONDesign, HUNGEXPO Vásárcőzpont, 2018. április 11–15.

TITKOS KERTEK

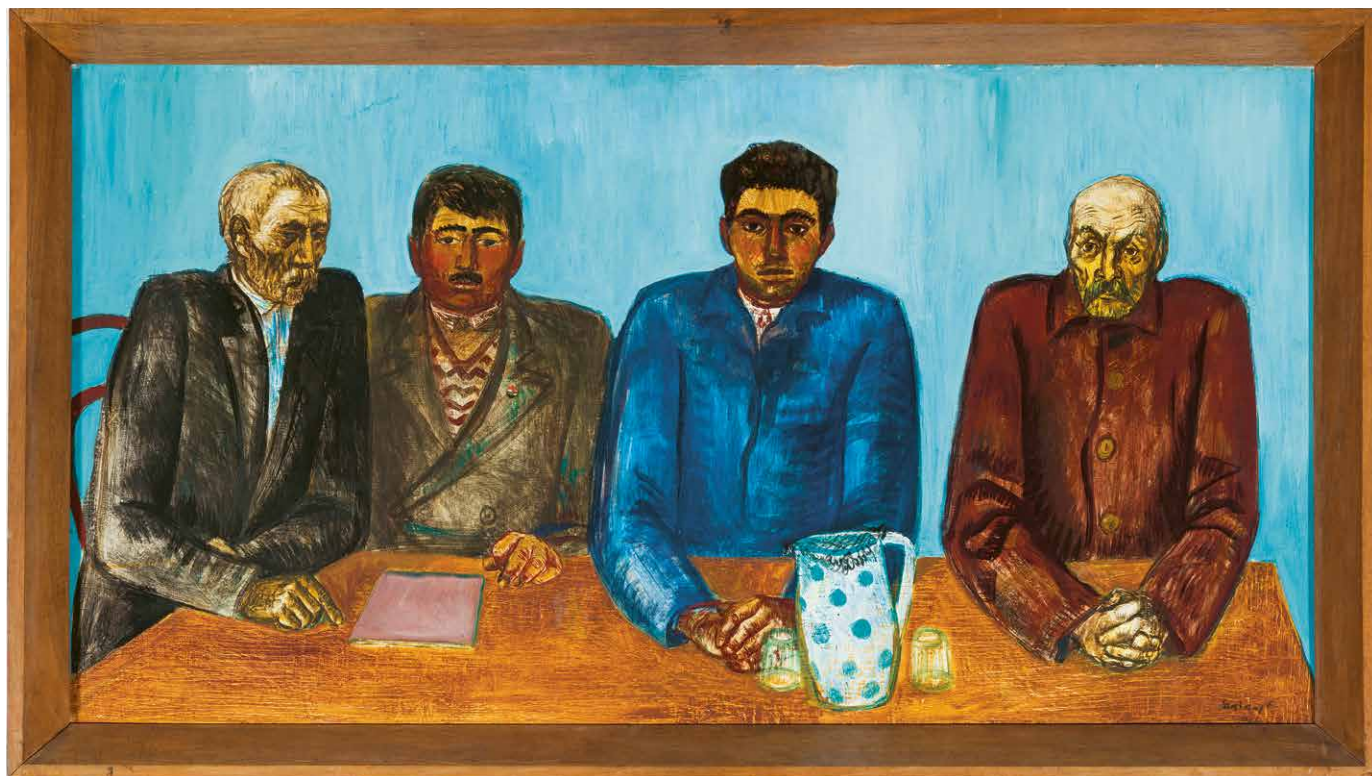
Nyári, nagy sikerő zöld számunk, illetve a ma-gazinban korábban többször is megidézett művészkeretek juthatnak eszünkbe a Designers Guild *Giardino Segreto* nevő új textilkollekciója láttán. A titkos kert szókapcsolat nagy ihlető erejő, Olaszországot északtól délig beterítik az így elnevezett romantikus kis szállodák, nem beszélve Frances Burnett 1911-ben írt gyerek-regényéről, amiből Agnieszka Holland 1993-ban filmet rendezett ezen a címen. Tricia Guild angol dizájner pedig az általa létrehozott „finom életmód” lakberendezési márka számára terve-zett mintákat e győjtőnév alá. Kiindulópontja az impresszionisták kertszeretete volt, a gon-dozott, alakított táj, ami helye is, témája is az alkotásnak. Így a természet kifejezetten festői ábrázolásban jelenik meg tapétáin, szőnyegein, a párnákon. Puha, épp szétolvadó felhők, lágyan festett virágok, végtelen kék égek, üde friss zöldek – belőlük áll a *Titkos kert*. (W. N.)

Hatalmas műtárgymennyiség hever még kiértékeletlenül lakásokban, műtermek mélyén, talán még intézmények folyosóin, raktáraiban is. A hosszú hatvanas években létrejött művek alkotta jéghegy csúcsának is csak egy kis szeletét láthattuk nemrég a volt Munkásmozgalmi Múzeum tereiben. Úgy tűnik, már csak az intézményi háttér miatt is komoly előrelépés történt a korszak mindenfajta előítélettől mentes újraértékelésének még korántsem sima útján.

P. Szűcs Julianna

KISHIBÁS KORSTÍLUS-KÉP

Utólagos gondolatok a Keretek között című kiállításról



Szalay Ferenc: *Tsz vezetősége*, 1961, olaj, farost, 55 x 102,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG

A Nemzeti Galéria *Keretek között* című monstre kiállítása közönségsiker volt. Kortárs kollégáimból ez a produkció többnyire mégis fanyalgást, mérget, olykor valódi ellenszenvet váltott ki (Kovács Péter, *Új Művészet*; Szűts Miklós, *Revizor online*). A később született befogadók pedig vagy kerek szemekkel rácsodálkoztak valamire, aminek létéről eddig alig sejtettek valamit (Dékei Kriszta, *Magyar Narancs*; Schneller János, *Új Művészet*), vagy keresték a kákán bőséggel fellelhető csomókat (Mélyi József, *Élet és Irodalom*; Jerovetz György, *Artmagazin*). Emiatt is próbáltam a szeretetlen szakmai befogadás okait kigyűjteni.

1. Az ellenszenv oka talán politikai természetű

Hatvan év telt el a megidézett korszak és a jelen között. Legalább három emberöltő. És legalább három „rendszerváltás”. A történelemnek ezt a rétegét először befedte a létező szocializmus pangásának, válságának, tarthatatlanságának közös élménye. (Hetvenes évek és a nyolcvanas évek első fele.) Erre rakódott rá a globalizmusba, a világkapitalizmusba és az igazi rendszerváltásba vetett hit. (Nyolcvanas évek végétől az új század első évtizedének eleje-közepéig.) Hogy aztán valamennyi illúziót láthatatlanná, elsüllyedt világgá, archeológiai leletté transzformálja a legutóbbi másfél évtized seregnyi bánata. A kollektív emlékezet mintha mindannyiunk tudatát letiltotta volna egy jól-rosszul, de mégiscsak működő rendszer vizuális teljesítményének begyűjtésétől, megfajtásától, stílusának átértékelésétől. Nem irigylem a kurátor Petrányi Zsoltot sem, mert önmagára mért vállalása a pszichanalízis gyötrelmeihez lehetett hasonlatos. Egyrészt túl kellett lépjen az 1991-ben a Beke László – Dévényi István – Horváth György

által rendezett *Hatvanas évek* című, leginkább a kárpótlás, a jóvátétel és a rehabilitáció jegyében rendezett kiállítás koncepcióján, a győzelmeskedő ellenkultúra apoteózisán. Másrészt önvizsgálatot kellett tartson, mert ugyancsak ő maga, Petrányi volt az, akinek ma is látható a Galéria harmadik emeleti teremsorában eddigi muzeológiai fő műve, a *Lépésváltás* című összefoglaló anyag, s amelyben ugyancsak ő próbálta megjeleníteni, hogy mi is volt fontos nálunk képzőművészetben a második világháború után. A mi tárgyunk, a hatvanas évek szempontjából nem sok. (Talán csak a szürrealistáknak és az újkonstruktívoknak kegyelmezett.) A hatvanas éveknek ott mindösszesen csak másfél terem jutott a tucatnyi helyiségből. Akkor, a rendszerváltás utáni macskajában ennyi látszott fontosnak. Itt és most egy egész épületszárny, az egykori Munkásmozgalmi Múzeum összes szobája és folyosója vett részt az emlékezet próbáján. Most a dolgokat más fénytörésben látjuk. A zsigeri ellenszenvet a művek alapján érdemes megközelíteni. Bernáth Aurél (még a tárgyalt korszak előtt keletkezett) *Az ipari munkásság és a sport* (1952/3) című és nagy jövőjű panorámvázlatán – mert hát ez számít az 1968/70-ben készült *Munkásállam* szekké előzményének – a tarkálló figurák olyan tömeget alkotnak, amelynek minden egyes eleme egyformán fontos, egyformán személytelen és egyformán „szem a láncban”. Az individuum láthatatlan. Valamint láthatatlan vagyoni helyzetük, életkoruk és szexuális beállítottságuk. (Szerelmeskednek ezek egyáltalán? – kérdezte tőlem az egyik okos kolléga. Csak sötétben – feleltem –, azt pedig képre senki se merte akkoriban fölfesteni.) Szalay Ferenc *Tsz vezetősége* (1961) című táblaképén a négy – izokefál módra komponált, szociográfiába illő nagyszerű fej – úgy mered a semmibe, ahogy a láthatatlan hatalom őket

rászoktatta. Sprőd tartásuk, szorosra zárt szájuk, pislogást is félő tekintetük mögött nemcsak ezer év feudális nyomorúsága érződik, hanem a szabadsághiány szükségéből fakadó kényszeralkalmazkodás életmentő ereje is. (Följelenítik éppen kartársukat? Vagy ők azok, akiket éppen följelentettek? Vagy csak egyszerűen készülődnek a zárszámadásra? A jó mű a választ ránk hagyja. A hatvanas években ez már lehetséges volt, az ötvenesekben aligha, illetve Csernus Tibor *A három lektorral* mégis ilyesfélét csinált.) Mácsai István *Pesti utcája* (1961) pedig aligha véletlenül lett a kiállítás sztárképe. A kispolgárian pedáns hiperrealizmus a kor annyi részletéről tudósított, amennyi fotográfiától sem várható. A sűrítésben ott a városi lányok lófarka és papucscipője, a vidéki – még nem kivetkőzött – szőttest áruló asszonyok vállkendője és kiscsizmája, a Katalin-napi virágstandon a fagyöngy, a szemetes lapátján a szemét. Ahogy illik „az emelkedő életszínvonal jegyében működő új szocialista emberhez, aki a hétköznapiak forradalmiságának új, pátozmentes hőse”. A horizontot záró villamoson még az eszmei mondanivaló is olvasható: Nikotex Harmonia. Hát persze, hogy barát- és sorstársaim hánynak e fékezett habzású idilltől. Ettől akartak egész életükben szabadulni.

2. Az ellenszenv oka talán a haladásba vetett hit változása

A tárlat egyik markáns ötlete volt a tematikai rend mint rendező elv. Ez illeszkedett is a korszak képzőművészeti esztétikájához, hiszen Aradi Nóra, úgy is, mint a korszak egyik főideológusa, úgy is, mint a korszak egyik leg-szorgalmasabb művészettörténésze több művet szánt a szocmodern legitimálására kiválóan alkalmas ikonográfiai rácsozatnak,



Jeges Ernő: *A szénelosztó építése Komlón, 1953*, olaj, vászon, 69 x 142 cm, magántulajdon
© A tulajdonos hozzájárulásával



Mácsai István: *Pesti utca*, 1961, olaj, vászon, 105,5 x 160,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG

az elasztikusan működtethető „szocialista jelképrendszernek”. (A szocmodernről persze Aradi még nem tudhatott, ő csak egyszerűen szocialistának nevezte azt, amelyet Rieder Gábor gyorsan elterjedt terminus technikusa után ma már külön névvel jelölhetünk.) Az ikonográfiai rend ugyan nem következetes – Aradi Nóra jobban csinálta volna –, de a koncepció félig kivitelezve így is tanulságos. Petrányiék például kigyűjtötték a „munkásábrázolást”, a „békeharcot”, a „bővülő fogyasztói szokásokat”, de a hosszú és sokat bíralt „állványos” teremben a szálak mégis összekuszálódtak. (Az Alföldi Iskola és a Fiatal Művészek Stúdiója például kilógtak az ikonográfiai rendből. Hatásos volt ideidézésük, még hatásosabb lett volna szálára szedni motívumaikat.) Egyetlen téma azonban igazi vezérmotívummá lépett elő, leginkább ezért volt érdemes a retró-tárlatot megcsinálni. Az Építkezés-téma, úgy is, mint a Létező Szocializmus vizuális metaforája, és úgy is, mint a chillasztikus ideológia láthatóvá tett színtere többet fejezett ki egy győzedelmes jelképnél, a konszolidálódó Kádár-kor emblematiszta alakzatánál. Ebben benne volt a Holdra szálló ember eufóriája és az atomtól való félelem kompenzációja. A tegnapi háború felejtési akarása és a holnaptól való szorongás

elfojtása. Az egész hatvanas évtized tokkalvonóval. Vagy ahogy régen a katedrán mondták: az egész „Zeitgeist”. Mindenesetre: ennyi daruval, traverzzel és fogaskerékkel, ennyi „első természet” negáló gőgös gépezettel és ennyi „második természet” vallásos áhitattal benépesítő overallos káderrel kiállításon még soha nem találkoztam. Még az egykori NDK-ban sem. Az irodalomban is ritkán, leginkább a „jó” utópia kontrasztjaként, mint a „gonosz” disztópiája jelent meg ez a fajta díszlet, főként Swiftnél, Wellsnél, Madáchnál, Huxleynál, Karinthy Frigyesnél, Szathmári Sándornál. (A *Gulliver utazása Kazohiniában* című nagyszerű könyv mesterénél.) A fogadó teremben terpeszkedő hatalmas Kádár György-sgraffitto, a *Család* (1958, Somlai Tibor rendezői bravúrja volt a mérethű kópia beillesztése), Fóth Ernő *Építőkje* (1962) vagy Túry Mária *Fénycsögyára* (1965) nemcsak a szakmai közép-szert, valamint a kiüresedett klisék már-már komikusan monoton újrahazsnosítását dokumentálták, hanem a korszakra oly jellemző optimista kételymentességet és a környezetvédelem gondolatának teljes hiányát. Az ipari civilizáció legfőbb bizonyítéka, az *építés* e kontextusban maga volt a szépség, az igazság és az abszolút erkölcsös megoldás. A gyár a gyönyörű ígé-

ret, a kézimunka a nyűgös múlt. A fehér neon a szép jövőt ragyogta be, mert ez az ellentéte a történelmi traumákat sejtelmesen megvilágító és nyomort idéző sárga fényű viaszgyertyának. E civilizációs hitvallásokon még nincs szó – nem is lehetne, a Római Klubot éppen a kiállítást lezáró évben, 1968-ban alapították – levegőszennyezésről és halpusztulásról, savas esőről és ózonlyukról, szmogról és műtrágyától megmérgezett veteményről. Az ellenszenv valószínűsíthető oka tehát csak részben „az építkezőművek” eltökélten racionális formakészlete, például Vecsési Sándor *Villanyszerelő* (1965) táblájának sci-fire hajazó bamba élettelsége, vagy Plesnivy Károly *Építők*-gobelinjének (1960) „humanizáltan” is monoton szerkezete, vagy Konecsni György homunkuluszainak demagóg *Konstrukciója* (1960/5). A gondot, a zavart, a ressentimentet inkább az okozta, hogy építkeznek a „nem optimista” művek is. A „másképpen gondolkodók” is állványoznak, szerelnek, betonoznak. Csak mint a jelzőjük mutatja, mindezt „másképpen” teszik. Gyémánt László *Építkezésének* (1965) gyanúsan Patyomkin-díszletüzemébe, Lakner László *Építkezésén* (1959) az agyhalott hangyanép értelmetlen sürgésébe vagy Kondor Béla *Fantasztikus üveggyárába* (1963) nehéz nem bele-

látni a hivatalos direktíváktól távoli, de szintén erős és szintén koherens világképet. Egy másféle víziót. Az emberarcú valláspótlék helyett azt a pátosszal teli reményvesztettséget, amelyet az adott korszak morállal túlfűtött filozófiája, az egzisztencializmus képviselt. Nálunk is és szerte a világban is. Stílusosan ez a kétféle minőség, a gyöngécske „szocmodern” és a nagyon erős „létmmodern” (saját találmány) művészet között cinkos összetartás figyelhető meg. A legális „gyenge” és „erős” művek inkább hasonlítanak egymásra, mint az illegálisba került „gyenge” és „erős” művekre. (Utóbbiak előtt egy aprócska gettóval tiszteltet a kiállítás. Itt húzta meg magát Losonczy Tamás és Jakovits József, Gyarmathy Tihamér és Korniss Dezső stb.) E látélet szerint tehát a főntebb említett optimistán vagy peszsimistán építkező, a Kádár-kor „engedélyhez kötött” és „bilincseket feszegető” művészete között szorosabb volt a kapocs, mint azt környezettudatos igazságérzetünk vagy ökológiai ízlésünk utólag látni szeretné. Magyarán: ez a kiállítás attól hasonlít az akkori világra, mert – tetszik, nem tetszik – a filozófiai Seinből, a Valóságból indult ki. A Sollent, a Legyent, ráhagyta azokra a teoretikusokra, akik folyamatosan szenvednek attól, hogy ilyen volt a mi korstílusunk a hatvanas években.

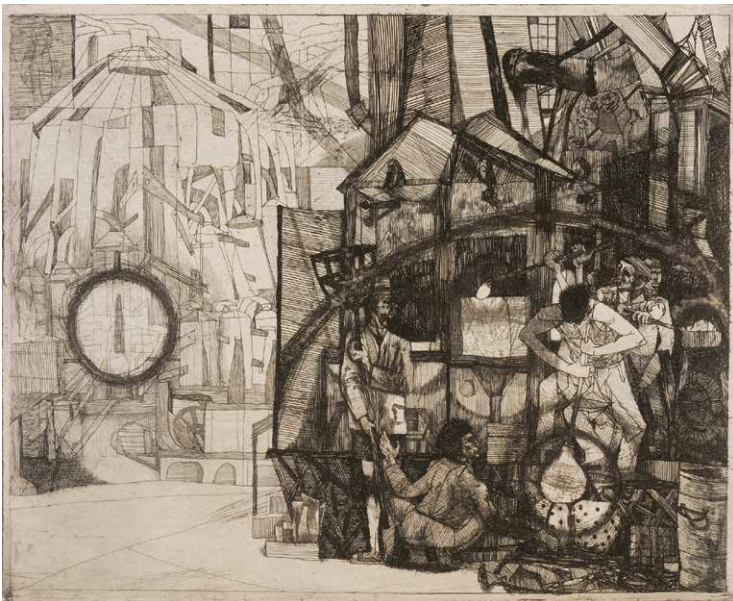
A szocmodern is és a létmodern is a jövőkép fundamentumán nyugodott, továbbá mindkettőtől idegen volt a tiszta művészet szabad autonómiájának gyakorlata. Világszabadság vagy világvége mindkettőjüknél egyre ment. A lényeg a lényeg: határozott képkeltetés a világról. A világról mint történelemtől determinált

alkotásról. Az itt látott művek még hittek valamiben, vagy úgy csináltak, mintha hittek volna. Persze hogy ez a magabiztosság zavart, nosztalgia, irigységet, olykor fájó ellenszenvet okozott itt és most. A művészet, akár a haladásba vetett hit, ma elmosódott kontúrokat hord. Látták Julian Rosefeldt *Manifesztum* című modern művészetről szóló filmparódiáját? Föltétlenül nézzék meg! Arról szól, hogy mai korunkban a múlt századi világmagyarázat egyszerűen érvénytelenné vált. A kongóan kiüresedett régi dokumentum-hitvallások hangzó anyaga és a felettük lezajló kortárs képanyag között feszülő kontraszt élvezhetetlenül öreggé alakította a tegnapi önbizalmat. Ha jó volt a világmagyarázat, akkor divatjamúlttá, ha rossz, akkor röhejessé.

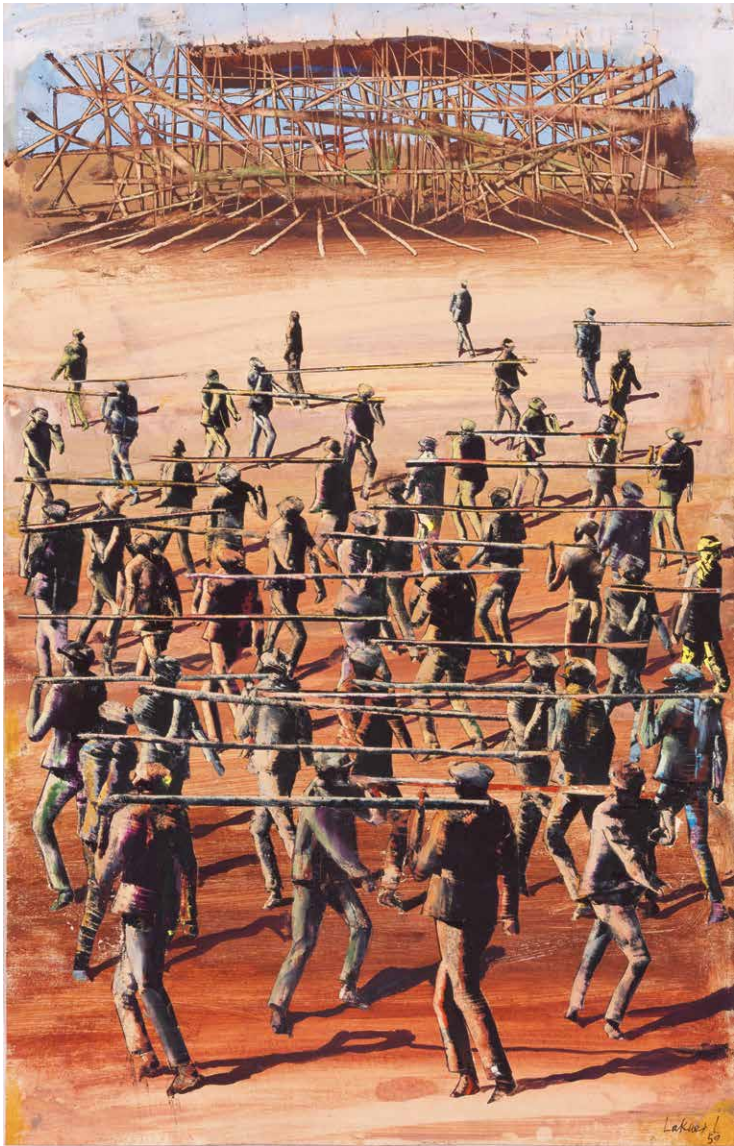
3. Az ellenszenv oka talán ízlésbeli

„A minden diktatúrára jellemző »ostor és mézesmadzag« taktika a hatvanas években nem változott – írta a katalógus társadalmi háttérrel elemző tanulmányában Ständeisky Éva –, csak vékonyabb, kevésbé fájdalmas ütő lett az ostor, és a hatalom urai az arra érdemeseknek bővebben adagolták a mézet.” Bár ilyen egyszerű lenne a képlet. A három T egyértelműen politikai indítatású szempontrendszerén túl az akkori művészeti „szcénában” – ahogy ezt a kifejezést csépelik ma szakmászerte – működött egy iratlan és láthatatlan gátlásrendszer, erősebben is, mint a hatalom diktálta drill. A közérthetőség előírása ugyanis nemcsak a szovjet pártvezetés, ezen belül pedig Hruscsov elvtárs személyes rigolyájának volt a lenyomata.

Olyan társadalomban, amelyben az egykori uralkodó osztályok elitjei ízlésükkel együtt fölmozsolódtak, amelyben nem volt műkereskedelem, hiányzott a külföldi referencia, amelyben a nyilvánosság csatornáit szigorúan ellenőrzött vonatokon közlekedhettek csupán, a „nép” természetes toleranciája, vagy inkább annak hiánya, legalább annyira meghatározta a művészet *milyenségét*, mint a puha diktatúra eszközei. Volt mire támaszkodni. A Rákosi-korszak szovjet festészetet bemutató nagy műcsarnoki tárlata (1949) és a Munkácsy-kiállítás ugyanott (1952) a szó számszerűsége tükröző értelmében *tömeg-sikerek* voltak. A *Ludas Matyi*-ban – a kor egyetlen élcslapjában – megjelent absztraktokat csúfoló karikatúrák *tömegvéleményt* tükröztek. (Ne feledjük: mai értelemben tömegkultúra akkoriban alig volt, a kultúra egy volt és oszthatatlan, valamint a giccset majdnem annyira üldözték, mint a valutázást.) És sajnos a szabadság gyöngé fuvalatát hordozó 1957-es Tavaszi Tárlat az összes avantgárd kísérletével, formabontó próbálkozásával, újszerűnek tűnő produkciójával egy magára hagyott szellemi elit érdeket érvényesíteni képtelen vállalkozása maradt csupán. Demokráciahiányos rétegkultúra. (Lásd Spiró György idevágó fontos és dokumentatív kisregényét.) A tömegek a nagyművészet *közérthetőségét* éppen annyira elvárták, mint az ingyenes oktatást, a mindenkire kiterjesztett egészségügyet és az alapvető élelmiszerek állam által meghatározott rendkívül alacsony árát. Társadalmi konszenzust képző tényező volt, hogy a szobornak a hasa helyén ne legyen lyuk, s hogy az olajfestmény még véletlenül se hasonlítson egy használt konyharuhához.



Kondor Béla: *Emlék az üveggyárból (Fantasztikus üveggyár)*, 1963, rézkarc, papír, 195 x 240 mm, Magyar Nemzeti Galéria
© SZM-MNG



Lakner László: *Építkezés*, 1959, tempera, kollázs, papír, 386 x 246 mm, magántulajdon
© A tulajdonos hozzájárulásával

Lépésről lépésre, zokniba bújtatott lábujjhegyen és nagy műveltséget föltételező technika bevetésével alakult ki a kiállításon látható félig-meddig közérthető, félig-meddig innovatív kánon. A képzőművészeti posztsztalinizmus kultúrája. Sikerének kulcsát azonban kár keresni a nagyművészetek környékén. A nagyművészet veszélyes üzem volt akkoriban, ott őrt állt a műfaji határookra éberen ügyelő esztétikai korreferens. Az „olvadás” hője abból a szegletből terjedt szét, amely sem ideológiai, sem tartalmi, sem világnézeti érdekeket nem hozott forrásba. A fogyasztói kultúra csöveinek repedéseiből áradtak az újdonságok és faliszőnyegtől virágvázáig, táskarádiótól ridikülig, könyvborítótól plakátig ezer változatban csapódott le a pártállam rücskös felületén. A későbbi kutatókra vár, hogy megfejtsék: vajon az etruszkizáló kerámiákon jelent-e meg elő-

ször a gombfej-zsiráfnyak-almacici vagy Kerényi, Somogyi, Tar István köztéri plasztikáin? A nemzetközi styling dizájnját tükröző Gábrriel Frigyes- és Burián Judit-székek voltak-e előbb vagy Gerzson Pál és Fóth Ernő áramvonalasított kompozíciói? Egy frivol hasonlattal lehet a kérdésekre adott válaszok közelébe jutni. A túlszabályozott zsidó vallás étkezési kultúrája a kóser – tehát a helyesen földolgozott – és a tréfli – tehát a tilosnak minősített – ételek megkülönböztetésén alapszik. E két perem között terül el a *közömbösnek* minősített élelmiszerek (zöldség, gyümölcs, tea) listája. Az úgynevezett *parve*. A hatvanas évek látványvilágának, hétköznapi életének, magánterületének, tehát az építészetnek, az iparművészetnek, a tárgykultúrának a minősítése ilyen *parve*, azaz ilyen semleges tápnak számított. A rabbinátus ellenőrző rendszerén kevésbé akadt fenn.

Az alkalmazott művészetek szabadabban engedése a Kádár-kor mélyen átgondolt programjából fakadt. Bár Ernst Fischer „parttalan realizmus” elmélete és Roger Garaudy „ideológiai konvergenciája” a szovjet elvtársak idegeit alaposan megviselték, továbbá a részleteket, a divatot, a könnyűzenét, a Coca-Cola-kultúrát ugyancsak ők igyekeztek kordában is tartani, a „fridsziderszocialista” kádári Magyarországtól ez a túlzott éberség idegen maradt. Az bizony néha „partalankodott” és olykor „konvergált”. Benne volt ebben „az aki nincs ellenünk, az velünk van” jelmondatának hétköznapi fordított gyakorlata, benne volt az elterelés szándéka a rendszer lényegi erőviszonyairól, és benne volt az „élhetőség” akarásának össznépi vágya is. Akárhogy történt: a Kádár-kor hatvanas éveiben a kóser és tréfli kikerülésén alapuló konyha stílust teremtő kosztot produkált. Előtte

a főszakácsok minden anyagot valahová besoroltak, a későbbiekben – pontosabban 1968 után – pedig a séfek már összezavarodtak a javallott és ellenjavallott szabályok egyre értelmetlenebb receptúrája között.

4. Az ellenszenv okai talán szakmaiak

A *Keretek között* című kiállítás ügyesen, látványosan, helyenként racionálisan komponálva mutatta be a korszakot. Budapesten slágertéma és kihagyhatatlan közönségesemény lett. Más kérdés, hogy a méretes tárlat nem lett hibátlan, és ezt észrevételezte a bevezetőben említett kritika is. Leginkább Kovács Péter berzenkedett a „raktári anyag” esetleges megjelenése miatt. (Valóban, a megengedhetőnél jóval több Túry Mária- és Bencze László-művet szerepeltettek a rendezők, Kádár György túltolásáról nem is beszélve.) Legmeggyőzőbben pedig Mélyi József érvelt az inkompatibilis külföldi párhuzamok láttán. (Valóban, az indokltnál fölöslegesebben citálták ide Fernand Léger-t és Willi Sittét, miközben a rendezők nyugodt lélekkel kihagyták a kor nagy, idevágó „irredentáit”, Amerigo Totot és Nicolas Schöffert.)

A tárlatnál azonban jóval kikezdehetőbb a katalógus, erről a visszhangokban kevesebb szó esett. Az a tény, hogy a drága, vastag – bár szépen és méretarányosan tördelt – könyvből hiányzik a névmutató, a jelzéssel ellátott műtárgylistá és a tanulmányok szövegeiben a képekre utaló sorszámozás, a kötetet gyakorlatilag használhatatlanná tette. (Például: Kádár György műveinek reprodukciói szerepelnek a 93., a 312–313. és a 355–357. lapokon. A nagyon fontos pozitív példa, Vigh Tamás szobrainak fotói föltűnnek a 339. és a 365. oldalon, utóbbi ráadásul a tárlatról, a kiállított *Alföld népe* viszont a katalógusból hiányzott. Az összesítés szinte lehetetlen munkát kívánna az olvasótól.) Az a szerkesztési „elv”, hogy a hét katalógustanulmány – finoman mondva – minőségbeli és stílári amplitúdója túl tág, s hogy egymás után sorolásukat semmiféle koncepció nem igazolja, a kötet tudományos értékét erősen kisebbsíti. (Például az elejére rakott *Kultúrpolitika és alkotói szabadság* dolgozat túlpolitizálja a vállalkozást, a végére komponált *Hétköznapi korszerű formái felé* című fájdalmas unalmú anyag pedig az eszmei mondanivaló megértésétől fosztja meg a befogadót. Egyáltalán:

Fehér Dávidot és Bódi Kingát kellett volna az egész katalógusszöveggel megbízni, mert ők tényleg egyben látják a témát, (nem úgy, mint a rendezőként jobban működő Petrányi Zsolt), átlátszó fogalmi rendszert használnak (nem úgy, mint a szakzsargon indái között vergődő Hornyik Sándor), és tényleg tudnak írni (nem úgy, mint a katalógus szerzőinek többsége). Az ellenszenv-okokat lehetne még szaporítani, de nem érdemes. Legtöbbjükről nem tehet sem a mai befogadó, sem az akkori produkció. Legföljebb a kishibás megoldás marasztalható el, de a terv nagysága, fontossága és nehézsége méltányosságra int. Ha a tegnapelőtti (művészet)történelem és a mai viszonyok között a megértést máskor, mások, másutt jobban előkészítették volna, e keretek között is könnyebb lett volna eligazodni.

VIDÍTÓ KEDVEZMÉNYEK!

Ne búsuljon tovább!

A Magyar Narancs-olvasókártyával akár több ezer forintot is spórolhat kedvenc helyein.

Rendelje meg most **11 190 forint kedvezménnyel*** mindössze 21 960 forintért a Magyar Narancsot, és legyen Öné a legtöbb helyen **20 százalék kedvezményre** jogosító „Olvasókártya”!

Már csak ezért is érdemes egy évre előfizetni!

* Az áruspéldányhoz képest.

Az előfizetés lejártáig 20% kedvezmény:

Bethlen Téri Színház | Cirko-Gejzír | Főhó Budai Zenaház
| Írók Boltja | Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház |
Katona József Színház és Kamra | Ludwig Múzeum | Nemzeti
Táncszínház | Örkény Színház | Petőfi Irodalmi Múzeum |
Szkéné Színház | Trafó | Zsolnay Örökségkezelő (Pécs)
10% kedvezmény: Transzit Art Café



magyarnarancs.hu/elofizetes

MAGYAR NARANCs

Katona Anikó

SZTÁLINTÓL PIEDONÉIG Kovács Vilmos és plakátjai

A gyűjtés, bár nem a nagyközönség szeme előtt zajlik és nem látványos, mégis minden múzeumi tevékenység alapja. Egy plakátgyűjteményt művészi szempontból kiemelkedő alkotásokkal gyarapítani nem is olyan egyszerű feladat. Gyakran érzem úgy, hogy versenyt futok az idővel. Ez az utolsó pillanat, amikor még sokan velünk vannak a magyar plakát utolsó nagy virágkorának főszereplői közül. Kovács Vilmostal, aki december végén hunyt el életének 88. évében, az utóbbi két évben lettem nagyon jóban, és a személyes beszélgetések emléke mellett – nagyvonalú ajándéka révén – sikerült újabb szeletet megőrizni az utókornak az említett időszak plakátterméséből.



Cartouche, 1962, papír, tempera, 212 x 291 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály
(Az ajándékozással a plakát eredeti terve került gyűjteménybe.)

© SZM-MNG

Két úriember Picasso előtt

A Nemzeti Galéria grafikai kabinet termében szokás bemutatni a gyűjteményi gyarapodásokat, az elmúlt évek több kiállítása foglalkozott ezzel, legutóbb például Gombosi György rajzgyűjteménye került sorra 2016 őszén, de Bakos Katalin is itt állította ki az új szerzeményeket 2015-ben! *A tervezőasztaltól a hirdetőoszlopig* címmel Gunda Antal, ugyanez év őszén *A hirdetőoszlop humoristái* címmel Káldor László, Kassowitz Félix és Macskássy Gyula reklámgrafikáit. Mindkét esetben a művészek örököseinek nagylelkű adományából került be nagyobb kollekció a gyűjteménybe (lásd: Bakos Katalin: Köszönet a plakátokért! Kapcsolódó életművek, építkező gyarapítás a Magyar Nemzeti Galéria plakátgyűjteményében I., *Artmagazin*, 2015/4., 48–53. o.).

A Gunda-kiállításához kapcsolódó programon találkoztam először Kovács Vilmostal, aki már akkor 85 felett járt, de abszolút friss volt, pontosan fogalmazott, szépen beszélt – hiszen kedves barátjáról, Gunda Tóniról mesélt. Mindketen a nagy generáció tagjai voltak; azok közé tartoztak, akik Konecsni György mellett érték plakátművésszé, és akik plakátjaikkal, kiállításgrafikáikkal, csomagolás- és kiadványterveikkel már a hatvanas évektől kezdve meghatározó szerepet tölthettek be a hazai vizuális kultúra alakításában. Vilmos bácsi

nemcsak a nagy generáció egyik utolsó tagja volt, hanem az egyik utolsó régi vágású úriember is, akit ismertem. Nem „aranyoskám” stílusban volt úriember, hanem valódi tisztelettel bánt mindenki vel.

Legjobb barátja Konstantin László volt, akit csak Ubulnak hívtak. A két urat talán az jellemzi a legjobban, hogy többször futottunk össze véletlenül a Galériában: 85 felett is minden időszaki kiállításra feljöttek. Amikor legutóbb találkoztunk, éppen a Picasso-képeket vitatták meg egymással és készültek tovább, a Modiglianira. A Galéria gyűjteményi felépítésének furcsaságából adódott, hogy míg Konstantin László művészete nem a mi osztályunk (azaz a Grafikai Osztály), hanem a Jelenkori gyűjtemény érdekeltsege (hiszen ő inkább képgrafikusként tevékenykedett), addig Kovács Vilmos műveire nagyon is fájhatott a fogam. Nem kellett őt győzködni, hogy adjon munkáiból a Galériának, sőt maga szorgalmazta, hogy hatalmas anyagot, végül több mint száz eredeti tervet és hatvan plakátot hozzunk el tőle. Többször jártam otthonában az Amerikai úton, illetve szentendrei műtermében (amit imádott és csak magyar Beverly Hillsnek hívtak), és mindent odaadott, amit csak kíválasztottam. Nagyon remélem, hogy a műveknek jó helye lesz nálunk és egyszer majd közönség elé kerülhetnek, de addig is megkísérlem bemutatni, hogy mivel lettünk gazdagabbak.

A Római vakációtól Bud Spencerig

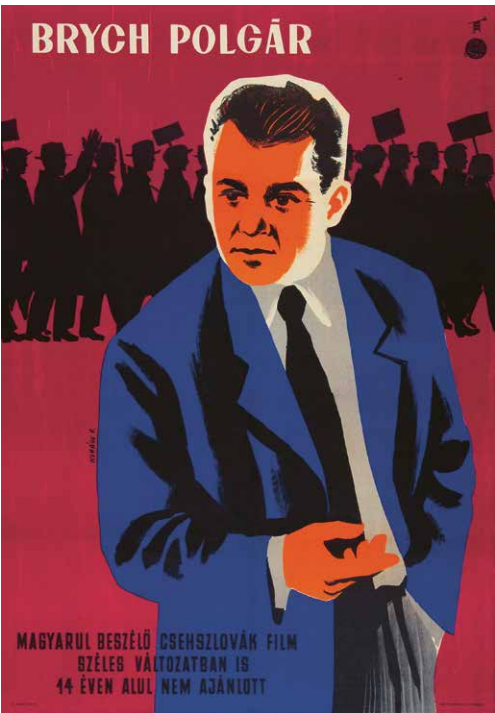
Kovács Vilmos életművének legfontosabb darabjai a filmplakátok és azok eredeti tervei. A legkorábbi munkák az 1950-es évek végéről származnak. Előítéleteink ellenére ez már izgalmas korszak volt: a realizmus igénye és a modern, szabadabb szellemű grafika mintha minden munkán megküzdene egymással. A tervek temperával készültek, általában kis (A5-ös) méretben. Minden esetben egy vagy több, realista megfogalmazásban tált figurát látunk rajtuk (filmplakátokon szinte elvárás a szereplők portréja), de már nagy színfelületek, oldott ecsetvonások igyekeznek modern hatást kelteni. A legjobb példa erre az 1957-es, a *Tigriskölyök* című kínai filmhez készült terv, amelyen a portrét a lazán odafestett tigriscsíkok teszik modernné. Ehhez hasonló a néhány színrel, laza rajzos stílusban készült *Névházasság*, a *Brych polgár* (mindkettő 1950-es évek vége), az *Érettségi után* (1959) vagy a *Sziklák és emberek* (1960) című filmplakát. Egyre inkább távolodnak a kötött realista rajzi világtól, hogy utat engedjenek a tervezőgrafikus játékoságnak. A korszak csúcsa az 1960-as *A holtak bolygója*: az 1970-ben (mármint a jövőben!) játszódó sci-fi ma már minden ízében retró, az űrruhától a narancssárga-kék színpárosításig.

Kovács Vilmos ekkor még a szárnyait próbálgatja, igazán a hatvanas-hetvenes években talál



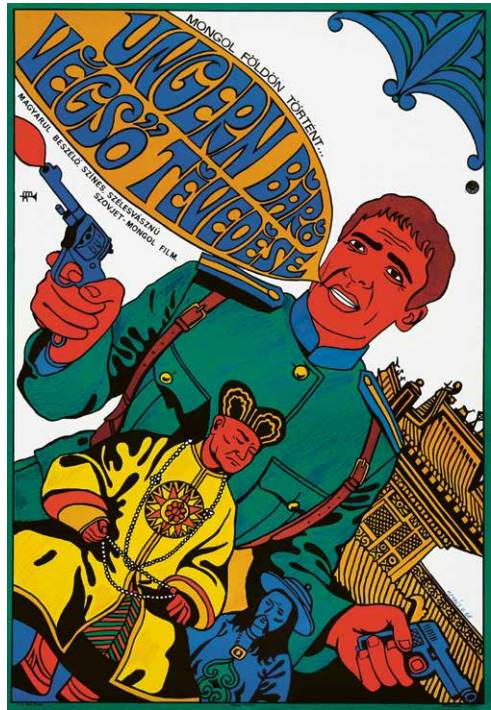
A holtak bolygója, 1960, papír, ofszet, 83,5 x 57,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály

© SZM-MNG



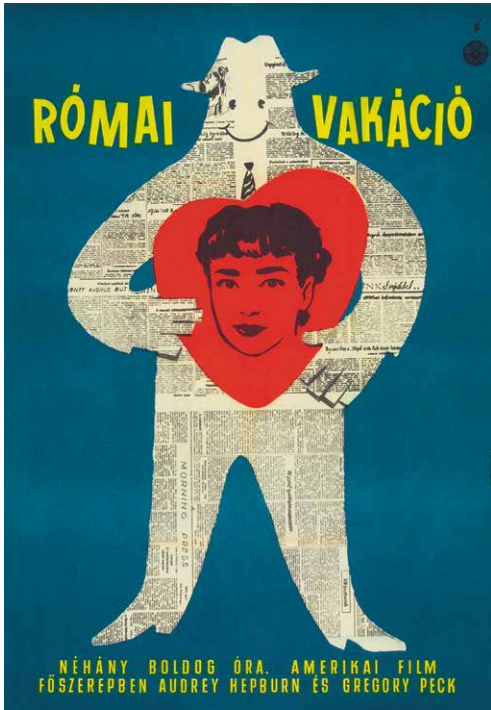
Brych polgár, 1950-es évek vége, papír, ofszet, 82 x 57,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály

© SZM-MNG



Ungern báró végső tévedése, 1969, papír, ofszet, többféle méret, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály
© SZM-MNG

rá egyéni hangjára. Ez az időszak már a neo-konstruktivista modernizmus, illetve a pop-art korszaka, de a tervezőgrafikában emellett az ötletek és stílusok kavalkádjának ideje is. A legmegkapóbb Kovács Vilmos-plakátok közé azok a papírkivágással készült, játékos, vicces és elképesztően dekoratív alkotások tartoznak, amelyeket a hatvanas évek elejétől készít. Az 1962-es *Mi ketten meg a ló* látszólag egyszerű, gyerekkönyv-illusztrációra emlékeztető vidám grafikája valójában a legapróbb részletekig kidolgozott mű, a rácsok árnyékától a betűk elhelyezésén át a rabruhák csíkjáig. Hasonlóan briliáns az ugyanebből az évből származó *Két szoba összkomfort*, amelyben a pozitív-negatív formajáték és az erős színek játsszák a főszerepet. Kovács Vilmos ebből a korszakból a *Cartouche*-t tartotta főművének, amely valóban rendkívül látványos. Fekvő plakátnak készült (már ez önmagában újszerűvé tette), erős piros alapszínnel és játékos figurákkal. Készített néhány izgalmas, fotót is felhasználó, a fényképpel rajzot, papírkivágást és színes fóliát kombináló kollázskompozíciót is, mint a *Főnök inkognitóban* vagy a *Tenkes kapitánya* – amelyről szerette elmesélni, hogy véletlenül rossz címet (az aktualisat és nem a monarchiás osztrák címet) tette



Római vakáció, 1950-es évek második fele, papír, ofszet, 83 x 57,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály
© SZM-MNG

rá, ezért már az utcákon kellett átragasztani. A leglátványosabbak talán a hatvanas évek végének dúsan telerajzolt, nagyon színes plakátjai, amelyeket a pop-art egy sajátos hazai hullámaéhoz, a „neoszecesszió” irányzatához lehet leginkább sorolni.² Ezek az alkotásokon az erős popos színek dekoratív, szecesszió ihlette vonaljátékkal találkoznak, hasonlóan Görög Lajos alkotásaihoz (például a *Kánkán*, 1967) vagy Máté András a Malévnak készült sorozatához. Ebben a stílusban készült az *Emberrablók* (1968), az *Őfelsége herceg elvtárs* (1969) vagy az *Ungern báró végső tévedése* (1968). Ez utóbbin a képregények filmszerű képi világa jelenik meg dekoratív rajzzal, erős színekkel, ívesen formálódó betűsorokkal. Vilmos ehhez a tervek tanúsága szerint filcet, pontosabban lakkfilcet használt, talán innen a sajátosan hűvös-élénk színskála, ami a nyomatokon is látszik. A korai eredeti tervek mind temperával kartonra készültek (természetesen kézzel rajzolt betűvel!), míg később a papírkivágás és -tépés (olykor a festéssel együtt), majd a lakkfilm a jellemző technika. A filmplakát műfaji sajátosságaihoz tartozik, hogy egy-egy tárgy piaci értékét elsősorban nem a grafika, hanem a hirdetett film határozza meg (a mongol *Ungern báró* vagy a szovjet *Két szoba*



Mi ketten meg a ló, 1963, karton, fólia, kollázs, tempera, fedőfehér, 294 x 210 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai osztály (Az ajándékozással a plakát eredeti terve került gyűjteménybe.)
© SZM-MNG

összkomfort valószínűleg csak a magamfajtnak nagy érték). Kovács Vilmosnak szerencséje volt ilyen szempontból is, mert néhány igen híres filmhez is volt lehetősége plakátot készíteni (természetesen a sok szovjet és keleti blokkban gyártott film mellett). A sort a Magyarországon 1958-ban bemutatott Audrey Hepburn-klaszszikus, a *Római vakáció* nyitja meg. A plakáton a sztori fontos eleme jelenik meg: az újságpárból formázott férfialak mellén piros szívben látható a női főszereplő portréja. A *Tizenkét dühös ember* (1959) plakátja egyszerűségével tűnik ki, a rajzot színes papírkivágással kombinálja. A már említett *Cartouche* érett korszakának kiemelkedő darabja. Claudia Cardinale és Jean-Paul Belmondo népszerű kosztümös kalandfilmjéhez készült, amit 1963-ban mutattak be itthon, nem csoda, hogy Vilmos bácsi ezt tartotta leghíresebb alkotásának. Teljesen atipikusra sikerült a *Hét mesterlovász* narancs-fekete kompozíciója, de hamisítatlan western hangulatú a magányos lovast, Yul Brynner alakját patkó formával keretbe fogó felirattal. Külön meg kell említenünk a Louis de Funès-filmeket, köztük az *Oscar* humoros, színes, fotós kollázst használó plakátját, és végül néhány Budapest-filmhez készült munkát, mint például a *Piedone Hongkongban* kompozícióját.

Egy pálya iva

A gyűjteménybe került több mint száz színes, sziporkázóan ötletes eredeti terv és plakát olyan életművet reprezentál, amely beleillik a magyar tervezőgrafika korabeli nagy trendjeibe. Kovács a második világháború után elindult nagy generáció tagja volt. Közülük számos művésztől, Balogh Istvántól, Darvas Árpádtól, Révész Antaltól, Sós Lászlótól és Töreky Ferencről nemrég búcsúztunk, és sokan vannak a legjobbak közül, akikkel sajnos nem is volt szerencsém találkozni, mint Máté Andrással, Papp Gáborral vagy Görög Lajossal. Mindannyian Konecsni György tanítványának vallották magukat – még azok is, akik nem jártak az osztályába. A Képzőművészeti Főiskola második világháború utáni éveiről nemrég remek kiállítással emlékezett meg az egyetem,³ azonban itt csak mellékszálként szerepelt a grafikai oktatás, illetve azon belül a Bortnyik igazgatóval konfliktusba került remektanár, Konecsni szerepe. A tanítványok szuperlatívuszokban beszéltek róla, hogy a „kisöreg” teret engedett minden egyéniségnek, hogy milyen szakértelemmel korrigált, egy-két vonallal helyre téve a műveket. Kovács Vilmos csak egy évig járhatott a főiskolára (anyagi okokból hamar munkába kellett állnia), de hosszasan tudott mesélni a mester melletti „slapajkodásról”. Konecsni az ötvenes évek elején (amíg vissza nem vonult a Bortnyikkal történt összetűzés után) nagy kiállítások grafikáit készítette, amelyben tanítványai segítkeztek, köztük Gunda, Töreky és Kovács is. Ahogy Bakos Katalin megfogalmazta: „A tapasztalt mesterek irányításával végzett munka a komplex, nagy kiállítási együttesekben vagy kereskedelmi vásárokon jó pénzkereseti lehetőség és tapasztalatszerzés is volt a kezdők számára.”⁴ Konstantin és Kovács elmesélése szerint az iskola mellett a kötelező művésztelepen alakult egy baráti kör: Muray Róbert, Gacs Gábor, Kondor Béla, Bognár Árpád, Ács László, Konstantin László – később Hegedűs Istvánnal (Hihi), Töreky Ferencsel és Kovács Vilmoossal kiegészülve rendszeresen összejöttek a Petőfi Sándor utcai Corsóban.⁵ Kovács Vilmos rajtuk kívül más tervezőgrafikusokkal, a főiskolán is tanító Bánhidi Andorral, Sinka Mátyással és Piros Tiborral került jó barátságba. Mindezt azért érdemes részletezni, mert Vilmos nem volt tagja a kor leghíresebb tervezőgrafikusai „élcsapatának”, a Papp-csoportnak. Papp Gábor szintén Konecsni tanítványaként, a mester későbbi növendékeiből verbuvált maga köré egy csapatot (Balogh István, Darvas Árpád, Erneyi Sándor, Finta József, Görög Lajos, Heinzelmann Emma, Máté András, Sinka Mátyás, Szilvássy Nándor, Zelenák Crescencia), akikkel rendszeresen közös kiállításokat szerveztek a Dorottya utcai KKI galériában a hatvanasoktól a nyolcvanas évekig. Bár előremutató a szakmai színvonal emelését célzó közös fellépésük, nemcsak ők voltak meg-

határozó szereplői a korszak tervezőgrafikájának. Kovács Vilmos egy másik kör tagja, illetve rövidesen vezetője lett. A tervezőgrafikai munka akkoriban alkotóközösségeken keresztül szerveződött, ide érkeztek be a megrendelések, melyeket a közösség vezetői osztottak el a tagok között. A tervezőgrafikusok két nagy alkotóközösségbe tömörültek, az egyik a „Budapest” nevet viselte; ide gyűltek össze a Papp-csoport tagjai és barátai, míg a másik, nem kevésbé aktív és jól működő közösség volt a „Derkovits”. Ez utóbbit 1973 és 1990 között vezette Kovács Vilmos, így egyik hosszabb beszélgetésünkkor sokat mesélt ennek működéséről. 1952-ben jött létre a Képzőművészeti Alap,⁶ majd 1968-ban a Művészeti Alap (miután egyesült az Irodalmi és a Zenei Alappal). Már 1955-ben működtek vállalatai (például a Képcsarnok), és felügyelete alatt hozták létre az alkotóközösségeket. A két nagy említett csoport mellett létezett egy harmadik nagy munkaelosztó, ezt „Szemléltetőnek” hívták, ide érkeztek be a nagy, szitanyomatos technikával készült szemléltető anyagok elkészítését célzó megrendelések (többnyire a mára anakronisztikus, de grafikailag gyakran izgalmas munkavédelmi, egészségvédelmi szemléltető tablók, plakátok). Kovács Vilmos elmondása szerint a Derkovits működése „nem indult szerencsésen”, mert az első nagy megrendelés a Kiállítási Kivitelezőtől érkezett, és sok száz Sztálin- és Rákosi-portréra vonatkozott. Ugyaninnen rendelték aztán az ünnepi dekorációkat: május elsejei, november hetedikéi és augusztus huszadikái plakátok sorát. Vilmos elnöksége idején azonban már más kort élt a közösség, az 1975 körüli időszakot nevezhetjük a „Derkovits” virágkorának. Ekkor már valóban közösségként működött, nemcsak a munkák elosztásáról szólt, hanem lett egy raktár és technikai háttérrel biztosító központja is a Dob utcában, ahol többek között a kasírozók, a plasztikus betűkhöz értő mesterek dolgozhattak. Volt klubhelyiségük is, ahol pingpongmeccseket vívtak vagy csak beszélgettek. Több közös tanulmányutat szerveztek – még az USA-ba is eljutottak, meglátogatva a hatvanas-hetvenes évek egyik eredeti tervezőgrafikusát, Pecsénke Józsefet. A munkák elosztását nem az elnök, hanem egy bizottság irányította (benne Gunda Antallal és Konstantin Lászlóval). Figyelembe vették a rászorultságot is, hogy kinek mennyi munkája van éppen. A közösségben sokat foglalkoztatott grafikusok is voltak, mint a politikai megrendelésekben elsőséget élvező So-Ky (Sós László – Kemény Éva házaspár) vagy a szintén házaspár-művészduó RW (Révész Antal – Wigner Judit). A tervezőgrafika az egyik legjobban jövedelmező munka volt a korban,⁷ nem is annyira a plakátok, hanem a különböző külkereskedelmi vásárok grafikai megvalósítása fizetett jól; illetve a Képcsarnok által megrendelt képes-

lap-sorozatok (ez utóbbi jelentette az Alap első számú bevételét)⁸. Kovács Vilmos sok Hungexpót és egyéb vásárt tervezett, ezzel pedig a szocializmusban igencsak kiváltságos módon, eljutott a világ távoli sarkaiba is (nekem a leg többet kubai utazásairól mesélt). A megrendeléstől függően az elkészült munkákat háromféle zsűri bírálhatta el: az Alap, a Lektorátus vagy a Magyar Hirdető zsűrije, amelyek munkájában maga is gyakran részt vett. Könnyen el tudom képzelni, miért ő lett a közösség vezetője: nagyon barátságos és szerény ember volt. A „Derkó”-ról úgy beszélt, mint a családjáról, otthon őrizte a tagok névsorát, fotóit, szeretettel emlegette a közös élményeket. Kovács Vilmoossal a magyar plakát múltjának egy fontos tanúja távozott. Csak annak tudok örülni, hogy utolsó éveiben megismerhettem, és hogy olyan körületekintően, még életében múzeumba helyezte műveit.

- 1 Az első a kiállítási sorozatból egy aukciós vásárlást mutatott be, amelynek keretében a Julius Paul-gyűjteményből került be több régi, 1945 előtti plakát. www.mng.hu/idoszaki_kiallitasok/hazatero-remekmuvek-plakatok-a-julius-paul-gyujtemenybol-122317
- 2 Bakos Katalin ír erről a stílusról, bár nem említi név szerint Kovács Vilmost, itt szerepel illusztrációjént az *Emberrablók* című plakát. Bakos Katalin: *10x10 év az utcán. A magyar plakátművészet története 1890–1990*. Budapest, 2008, Corvina. 135. o.
- 3 *FORRADALOM ELŐTT. A Képzőművészeti Főiskola 1945–1956 között* címmel 2016. október 21. – december 4. között a Magyar Képzőművészeti Egyetemen.
- 4 www.artmagazin.hu/artmagazin_hirek/koszonet_a_plakatokert.3071.html?pageid=119
- 5 Konstantin Lászlóval és Kovács Vilmoossal 2016-ban folytatott beszélgetés szerint.
- 6 Pontosabban: a Magyar Népköztársaság Képzőművészeti Alapja. Forrás: Horváth György: *A művészek bevonulása. A képzőművészet politikai irányításának és igazgatásának története 1945–1992*. Budapest, 2015, Corvina. 7. o.
- 7 Ezt Darvas Árpád fogalmazta meg az Origónak 2012-ben: www.origo.hu/kultura/20120727-magyar-grafika-aranykora-darvas-arpad-interju.html
- 8 Horváth, uo. 252–253. o.

A kobaltkék-citromsárga villa a faragott pergolával és ablakrácsokkal, pálma- és kaktuszligetével nagyon marokkói, miközben a szomszéd telken az új múzeumépület letisztult vonalú, rózsaszín mészkővel és rusztikus téglával borított falai akár Dániában is állhatnának. Két francia művész, a festő Jacques Majorelle, majd később a divattervező Yves Saint Laurent otthonaként és műtermeként szolgáló art deco villa és a 21. századi Musée YSL az európai és afrikai kultúra kivételes keveréke, amelyben a Matisse és Mondrian festészetét idéző pop-artos ruhák és a harsány színű afrikai textilek, pompás törzsi ékszerek jól kiegészítik egymást.

Vadas József

ÉKSZEREK, PÁLMAK, NADRÁGKOSZTÜMÖK Múzeumlátogatás Marrákesben

Már a város fekvése is különleges. Amikor 1943 januárjában a nyugati szövetséges hatalmak vezetői titkos találkozóra gyűltek össze Casablancában, Churchill a már nagybeteg Rooseveltet is képes volt rábeszélni, hogy látogasson el – mint világháborús memoárjában olvasható – „a Szahara Párizsába”: „*Ha már ilyen hosszú utat tett meg, nem hagyhatja el Észak-Afrikát anélkül, hogy Marrákest meg ne nézné. Töltsünk ott együtt két napot. Feltétlenül önnel akarok lenni, amikor megnézi a hófödte Atlasz-hegység mögött lebukó napot (...) századokon át ide tartottak a Közép-Afrikából induló karavánok, útközben kíméletlenül megsarcolták őket a hegyi törzsek, később a marrákesi piacon becsapták őket a kereskedők, cserében viszont részük lehetett a városi örömeiben, láttak jövődömdöket, kígyóbüvölőket, ehettek-ihattak, amennyi beléjük fért (...).*”

Ez az egzotikus világ, a medinai bazár, a 16. századi mecsetek és díszes marokkói paloták látványa – az utasért köröző Mercedes taxikat leszámítva – lényegében azóta sem változott és több huszadik századi művész képzeletét is megigézte. Első helyre a festő Jacques Majorelle (1886–1962) kívánczik. Apja, az École de Nancy alapító tagja, az art nouveau-s iparművészet egyik legnagyobb alakja sokoldalú alkotó volt: tervezett bútort, üveget és lámpát. Louis Majorelle a fiát is erre a pályára szánta, a tizenöt éves kamasz a lotaringiai város művészeti iskolájának építészeti és iparművészeti tagozatán kezdte meg tanulmányait. Hamar váltott azonban, és a festészet vonzásának engedve 1903-ban Párizsba ment, hogy beiratkozzon a magyarok által is kedvelt Julian Akadémiára. Tanulmányai végeztével sok országban megfordult, majd 1910-től közel négy évet

töltött Egyiptomban; ott-tartózkodásának az első világháború vetett véget.

A tízes évektől egy új ízlés – valójában stílusváltás – előjeleként fordult a figyelem a keleti kultúrák felé. A Gyagilev-balet párizsi sikere a Leon Bakszt által tervezett orientális jelmezek és díszletek jóvoltából már az art deco készülődéséről tanúskodik. A szecessziót felváltó irányzat kibontakozásához – a Tutankhamon-sírlelet 1922-es felfedezésével – az egyiptomi kultúra is nagymértékben hozzájárult. A fiatal Majorelle nem annyira az ősi emlékek iránt érzett vonzalmat, inkább annak iszlám/arab változata ejtette rabul Marokkóban is, ahová leszerelését követően, egészségének helyreállítására érkezett 1917-ben. Nem sokkal később a tengerparti Casablancából a kifejezetten kellemes klímájú Marrákesbe költözött, ahol végleges otthonra lelt.



A Jardin Majorelle kaktuszerdeje a Paul Sinoir által 1931-ben tervezett Kék műteremházzal
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Mathéus

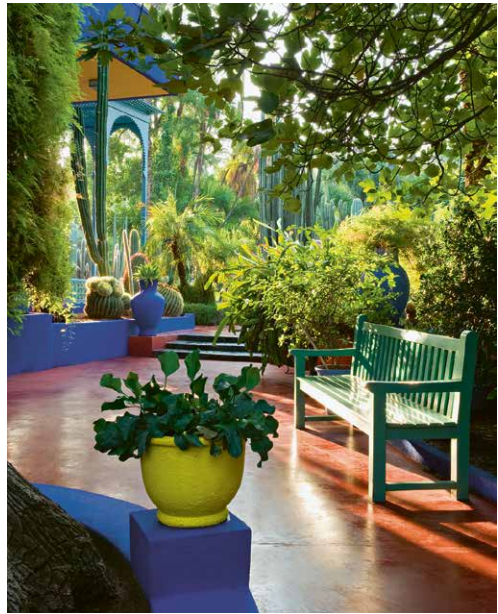


Yves Saint Laurent
© Pierre Bergé

Újdonsült feleségével 1919-ben itt telepedik le, s a fentiekől nem függetlenül lesz az art deco helyi képviselője. Az Atlasz és az Anti-Atlasz ismeretlen tájaira vezető utazásairól tudósít 1922-ben összeállított, kódex méretű illusztrált könyve (*Egy festő útinaplója*). Közben portrékat, később aktokat, főként azonban a mindennapi élet hétköznapi jeleneteit dokumentáló zsánereket fest pasztelles földszínekkel telített olajkompozícióiban. Idegenforgalmi plakátokat is tervez, ezek talán a legjobb munkái. Anyagiakban is kamatozó

sikerei nyomán 1923-ban másfél hektáros birtokot vásárol; itt építi első házát (*Bu Szaf Szaf*) tradicionális felfogásban, illetve azt a minaretszerű *Tornyot*, amelynek felső szintjén műtermet alakít ki magának. Az enteriőröket és a berendezést szintén a helyi berber művészet elemeit felhasználva díszíti. S e szellemben készíti ugyanebben az időben azt a minuciózusan dekoratív – marokkói szőnyegek és festett faburkolatok mintázatával rokon – nagy méretű mennyezetképet is, amely a ma detektoros kapuval biztosított előkelő luxus-

szálloda, a La Mamunia bíborbársonyos szalonjának (egykor éttermének) közelmúltban restaurált nevezetessége. A részben őshonos és ide telepített, részben távoli tájakról beszerzett trópusi növényekből az újabb vásárlásokkal jelentősen megnövelt területen Majorelle botanikus kertet alakított ki. A pálmák (jukka, datolya, banán, kókusz), filodendronok, olajfák és főleg kaktuszok, bambusz- és jázminbokrok dzsungelének látványát kék csempével burkolt, vízililiomos és tavrózsás medencék, kutak, vízesések teszik



A Jardin Majorelle hangulatos kertészletei
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Matheus (jobbra) © Fotó: Artmagazin (középen és balra)



Afrikai törzsi fejékszerek a Berber Múzeum kiállításán
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Mathéus

teljessé. A dús vegetációval éles kontrasztot alkot az a Paul Sinoir által 1931-ben emelt szigorú betonkonstrukció, amely itt mégis a lehető legtermészetesebbnek hat. Le Corbusier ugyanis nem kis részben az arab építkezés példája nyomán teremtette meg a modern villa (a lapos tetős kockaház) típusát. Formavilágát híven követi e második műteremház, amelyet néhány év múlva Majorelle kívül kobaltkékre festett és citromsárga színű folklorisztikus motívumokkal dekorált, majd marokkói stílusú faragott pergolával bővített. A zöld növényzet előtt és között,

a meleg kék–hideg sárga kontrasztjával egyszerre igazodott az art décohoz, illetve ahhoz a szó szoros értelmében vett *couleur locale*-hoz, amelyben az országimázs részét képező zelizsi (egykoron Fez városából származó) csempék pompáznak – többek között a Majorelle-nek előképkül szolgáló Bahia-palotában. A luxuriózus kertet, amely alighanem élete főműve, a festő a háború után megnyitotta a közönség előtt, és Jardin Majorelle néven ma is a város nevezetessége; évente sok százezer látogatója van, ottjártunkor is hosszú sorok álltak a pénztárak

előtt. Hozzá képest Majorelle festészete inkább a hajdani élet lenyomataként értékes, mintsem művészileg jelentős. Legalábbis ezt sugallja az a harminc kép, amely Félix Marcilhac art deco-kutató válogatásában szemlélhető a Majorelle által preferált élénk kék falak között, a művész szép emlékkiállításán közvetlenül a kert tőszomszédságában, nevezetesen a Studio KO (Olivier Marty és Karl Fournier) által tervezett vadonatúj Yves Saint Laurent Múzeumban (Musée Yves Saint Laurent de Marrakech, röviden: mYSLm), amely tavaly októberben nyitotta meg kapuit.



Enteriőr a Jacques Majorelle Marokkója kiállításán Majorelle *A higyóbűvölő* című olajképével (1918)
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Mathéus



Madár (szenufo-plasztika) Pierre Bergé és Yves Saint Laurent gyűjteményéből az YSL Múzeum előcsarnokában
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Matheus



Yves Saint Laurent ruhakollekciója a múzeum állandó kiállításán
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Mathéus



Az YSL Múzeum főhomlokzata
© Fondation Jardin Majorelle / Fotó: Nicolas Matheus

A névadó divatkreátor 1936-ban született az algériai Oránban. Már kamaszként divattervezőnek készült, 1954-ben ezért ment Párizsba tanulni. A Dior-ház művészeti vezetőjeként aratta első sikereit, majd 1962-ben a művészeti menedzser (később mecénás) Pierre Bergével saját céget alapított. Négy évvel később látogatott először Marrákesbe, és szinte rögtön beleszeretett. Élet- és munkatársával közösen kezdték el szisztematikusan gyűjteni a törzsi kultúra helyi emlékeit. 1980-ban megvásárolták a Majorelle-birtokot, renoválták a régi házat, amelyet Villa Oasisra kereszteltek. (Ma csak külön engedéllyel látogatható.) Madison Cox amerikai kerttervezővel pedig rendbe hozatták a Majorelle halála (1962) után pusztulásnak indult kertet. Ettől kezdve Yves Saint Laurent minden évben itt készült fel őszi-téli, illetve tavaszi-nyári kollekciójának bemutatójára. A művész 2002-ben, miután a Pompidou Központban retrospektív kiállításon adott számot munkásságáról, visszavonult. Néhány évvel később Marrákesben hunyt el és hamvait

a kertben szórták szét. Bergé ekkor döntött úgy, hogy a szomszédos telken múzeumot hoz létre, amely az utókor számára megőrökíti YSL életművét. A négyszáz négyzetméteres állandó kiállításon most ötven modellt, számos vetített és papírkép ad áttekintést Christophe Martin scenográfus/díszlettervező tálalásában a művész bő négy évtizedes tevékenységéről. A hatvanas évek derekán divatos trapézsabású fekete (szürke, ezüst) nadrágkosztümöktől a huszadik századi klasszikusok (Matisse, Mondrian, Braque, Picasso) ihletésében vagy a nem kevésbé eleven pop szellemében született modelleken át az afrikai kultúrák harsány világát megidéző öltözetekig. Az exkluzív darabok mellett láthatók a mindennapi viseletre szánt munkák is; YSL már a hatvanas évek derekán ez utóbbira szakosodott és prêt-à-porter üzletet nyitott Párizsban. „Nem a divat a fontos, hanem a stílus” – fogalmazta meg ars poeticáját, amelyből máigól értétdően következett számára a tárlókban látható kiegészítők (lábbelik, táskák, kesztyűk, ékszerek) kiemelt jelentősége, az ő szavaival, „nélkülözhetetlen varázsa”.

Az öltözködés önmegvalósító funkciójára hívja fel a figyelmet az alkotó fontos ihlető forrása, YSL-ék egykori műgyűjteménye, amelynek legjobb darabjaiból a király védnökségével „Berber múzeum”-ot alapítottak, majd rendeztek be a Jardin Majorelle Kék műteremházában. Közöséges használati tárgyak (amilyen a nevezetes argánolaj kinyerésére szolgáló mozsár), kultikus eszközök, fegyverek, zeneszerszámok, ajtóreteszek, szőnyegek és ruhák sora után a nagyterem ugyancsak Christophe Martin kialakította csillagos égboltja alatt (niellós) ezüst, korall, üveg, márvány és bőr felhasználásával készült pazar ékszerek láthatók a térbe állított fekete próbabüsztkön, illetve az üvegezett asztalokon. A nők arcát félig, a vállat-nyakat szinte teljesen betérítő kollekciók azt sugallják ugyanis, hogy az ékszer egykor nem egyszerű ékítmény volt, viselője egyéniségét s rangját kifejező műalkotásnak számított. Miként YSL-ék, nézőként mi is csak hódolni tudunk szépségük előtt.

Az amerikai származású, de hosszú évtizedek óta Párizsban élő és alkotó Sheila Hicks elképesztő természetességgel manőverez az absztrakt formák, a színek és textúrák, az anyagok, médiumok, technikák és dimenziók labirintusában. A pamutból, gyapjúból, cérnából és selyemszálakból szőtt életműből kínál most, ha nem is a teljességre törekvő, mégis áttekintő jellegű válogatást a Pompidou Központ.

Szilágyi Róza Tekla

ÁLMODEZÁS ÉS ÖSSZPONTOSÍTÁS KÖZÖTT Sheila Hicks a Pompidouban



Részlet Sheila Hicks *Lianes de Beauvais* (*Beauvais liánjai*, 2011–2012) című munkájából
© Adagp, Paris 2018



Pêcher dans la rivière (*Horgászat a folyón*),
1989–2013, vászon, 18. századi vas szövővillák,
5 x 450 x 98 cm, magángyűjtemény
© Fotó: Artmagazin



Prayer Rug (*Imaszőnyeg*), 1972–1973, gyapjú, pamut,
255 x 115 x 20 cm, Centre Pompidou, Párizs (Itaka
Martignoni és Cristobal Zañartu ajándéka 2017-ben)
© Fotó: Artmagazin

A több mint ötven éve aktívan alkotó Hicks önálló kiállítása nem váratlan meglepetés, hiszen munkái komoly nyilvánosságot kaptak a vele egy időben felnövő és mára meghatározó pozíciókat betöltő kurátorgenerációnak köszönhetően. Hicks 2012-ben szerepelt a Sao Paulo Biennálé kiállítóinak névsorában, 2016-ban a Sydney Biennálé és a a Glasgow International résztvevője volt, majd 2017-ben kiállított a Velencei Biennálén – hogy csak néhányat említsünk az utóbbi évek jelentősebb szereplései közül. Sheila Hicks a connecticuti Yale School of Art festőhallgatójaként diplomázott 1959-ben, ahol mestere volt többek között a színek egymásra gyakorolt hatását vizsgáló és tapasztalatait a *Színek kölcsönhatása* című könyvben összegző Josef Albers, aki Amerikába emigrálása előtt a Bauhausban oktatott, valamint a magyar származású festő, Gabor Peterdi. Hicks diplomamunkáját a preinka textilekről írta, konzulense pedig Albers felesége, Anni volt, aki szintén a Bauhausban tanult, majd egy ideig az ottani szövőműhelyt vezette. Hicks diplomával a kezében mint pályakezdő alkotó utazott Párizsba, ahol megismerkedhetett a prekolumbián textíliák kutatójával, Raoul D’Harcourt-ral. 1959 és 1964 között Mexikóba költözött, hogy az anyagokról, mintákról és az újonnan megismert médiumról szerzett ismereteit helyszíni kutatásokkal egészítse ki. A hatvanas évek közepén érkezett vissza Párizsba, de akkorra, elmondása szerint a hosszú évek spanyolul folytatott társalgásai után annyival gyengébb lett

franciátudása, hogy az első időszakban szinte csak spanyol ajkú társaságban mozgott – így kötött barátságot a kinetikus szobraidól ismert venezuelai művésszel, Jesús Rafael Sotóval is. Hicks munkái alapvetően absztraktak, az ábrázolást szinte teljes egészében mellőző alkotások, műegyüttesek, amelyek mégis történeteket mesélnek el. Az alapvető kódok elsajátítása után minden részlet elárul valamit az alkotó életéről és az alkotás körülményeiről. Ez persze a szövés, az anyagokkal és fonalakkal munkálkodás természetéből is fakad. Honnan érkezett a fonál? Milyen szövési technikát alkalmazott az alkotó és mennyi munkaórát áldozott rá? Mekkora szövőszéken készült a mű? Milyen helyi hatások érték közben? A tapasztalatokat, emlékeket elraktározó, majd azokat az avatott szemnek feltáró műalkotások alapos vizsgálata, faggatása révén Hicksszel utazhatunk mi is. És ha már arról van szó, hogy mi mindent osztanak meg a látogatóval az egyes munkák, akkor azt is értékelhetjük, hogy a múzeum földszinti, négyből két oldalon az utcára néző üvegportállal határolt kiállítótere azok számára is nyitott, akik a Pompidouba be sem lépnek: a kiállítás egyszerre van kint és bent. Hicks eszköztárának alapját egyébként is azok az öltözködéshez, a kelmékhez, a lakberendezéshez köthető alapvető anyagok, formák és technikák képezik, melyek mindenki számára ismerősek.

A retrospektív jellegű látlat nem időrendben vonultatja fel Hicks munkáit, inkább a szín és tér viszonyára, az egy életművön belül megjelenő festői, szobrászi, iparművészi és dizájneri

attitűdök összefonódásának megjelenítésére fókuszál. Láthatunk konceptuális jellegű munkákat, mint amilyen a rögtön a kiállítás előterében bemutatott, fehér pamutzsebekből varrt asszablázs (*Pockets*, 1982) vagy a kiállításnak keretet adó, az újszülött babáknak készített fehér pólókat jelen esetben nagy felületű árnyékoló függönnyé fűző *Baby Time Again* (1977–1978). Találkozhatunk dekoratív megoldásokat felvonultató megrendelésekkel, mint például a Ford Foundation New York-i székházának tárgyalójába 1967-ben készített falburkolat. Szerencsétlen véletlen, hogy 2014-ben, amikor az épület tulajdonosai éppen azon igyekeztek, hogy a textilművet tűzállóvá tegyék, az megsérült, ezért rekonstruálni kellett. Sheila Hicks a fél évszázadnyi időbeli eltérés és technikai fejlődés ellenére sem változtatott a technikán – megtartva az eredeti munkamenetet, saját maga és csapata kézzel alkotta újra a mézszínű és absztrakt mintájával dolgozó méhek kaptáira emlékeztető mű elemes rendszerét. Hicks egy évvel korábban, 1966-ban, a CBS székházának Eliel Saarinen által tervezett éttermébe is készített egy natúr színű dekorációs elemet, *Nagy imaszőnyeg* (*Grand Prayer Rug*) címmel. Az imaszőnyeg témára született változatok, a hatalmas méretű (558,8 x 469,9 cm) és tiszteletet parancsoló 1972-es *Moroccan Prayer Rug/Nejjai* és a kisebb (255 x 115 x 20 cm), marokkói építészeti motívumokkal harmonizáló, berber szövőkkel közös munkája, a *Prayer Rug* (1972–1973) látható a mostani kiállításon is. Az utóbbi



Részlet Sheila Hicks *Lignes de vie (Élétvonalak)* című kiállításából, előtérben az 1971-es *Trapèze de Cristobal (Cristobal trapéza)* című munkával
© Centre Pompidou Fotó: Philippe Migeat

szőnyegről hatalmas kör alakot formálva vastag gyapjúrojtok lógnak le, szinte kiléptetve a térbe a falra akasztott szőnyeget. Megjelennek az ugyancsak szobrászi attitűdre utaló, egykezes, elkészítésük során segítséget nem igénylő, a megszokott módon, posztamenseken és üvegvitrinben kiállított objektetek – *Menhir* (1998–2004), *Palitos con Bolas* (2008–2015). A teret azonban nem ezek uralják, hanem az alkotás, valamint az installálás alatt is teljes legénységet követelő, plafonról lelógatott, szoborszerű vászon-rafia-gyapjú-pamut liánok vagy egymásra halmozott, helyspecifikus installációt alkotó gyapjúlabdák (*La Sentinelle de safran*, 2018). Zsigerekre hasonlító formát öltenek a plafonról csüngő munkák, amiket a kiállítótérben vetített filmek tanúbizonysága szerint minden helyszínen Hicks felügyeletével installálnak és véglegesítenek. Ezeknél a munkáknál találkozik a színek hatását előtérbe helyező festői attitűd a szobrászati

gondolkodással: a térformálás és a plaszticitás iránti vágygal és a felhasznált alapanyagok taktilitásra csábító erejével. A legszebb példák közé tartozik a natúr kötegekből induló, majd vénákat idéző tekervényekben végződő 1971-es *Trapèze de Cristobal* és a vertikálisan egymás mellé függesztett, a földre folyó, vad növényzetre hasonlító, színeiben rózsaszínes és finom narancsos-szürkés, nevében a beauvais-i nemzeti gobelinmanufaktúrának emléket állító *Lianes de Beauvais*. A kiállítást nyitó ágas-bogas, sokszínű, földet nem érintő, bambuszt is felhasználó *Baëli Chords/Cordes Sauvages Pow Wow* (2014–2015) esetében is érvényes ez a többirányú megközelítés. A kiállítás központi munkájaként emlegetett *The Evolving Tapestry: He/She* és a hozzá hasonló, alacsonyabb posztamensekre épített munkák valahol félúton helyezkednek el az egykezes és a csapatmunkát igénylő alkotások között. Az egymásra hajtogatott, befejezetlen

miniszőnyegekre vagy éppen szabályosan felhalmozott varkocsokra hasonlító mű többféle-képpen installálható. Egymásra pakolható úgy, hogy az elemek összeérjenek és egy vagy több falszerű építményt alkossanak. A szőnyegkészítés fejlődésére és Hicks ars poeticájára utaló cím, a *Fejlődő/formálódó faliszőnyeg* jelzi a lázadó elszakadást a hagyományos formuláktól, a kettőspont után szereplő férfi és női nemet jelölő névmások pedig a folyamatra, a folytonos változásra, az eldöntetlen végkimenetelre utalnak. Az elszakadás tematizálása kapcsán fontos megemlíteni, hogy vannak a hagyományos prekolumbián mintákra, faliszőnyegekre jobban emlékeztető, Hicks elsődleges, nem a nyugati kultúrából származó inspirációs forrásai alapján született művek is. Ilyen az 1960-as csibesárga faliszőnyeg, amelyet Hicks egy kis mexikói szövőműhelyben készített. Az *Amarillo* címet viselő, lakberendezési céllal alkalmazott szövetburkolatok méreteit megőrző



Rempart (Sánc), 2016, pigmentált akrilrost, változó méret, magángyűjtemény
© Fotó: Artmagazin

szőnyeg felületén vágások láthatók. Annak ellenére, hogy ezek a nyílások Lucio Fontana sebzett vásznait idézve konceptuális hatást is kelthetnek, valójában a hagyományos és egyben legősibb síkszővési technika, a horizontális és vertikális szálakat egyesítő kilim nyomai. A kiállítás talán legszemélyesebb elemei az egyik hosszanti falon képként tömegesen installált *Minimes* csoportba tartozó apró szőttesek. Érdekes módon az üvegezett és keretezett munkák legnagyobb része hasonló, sőt hasonlóan kis méretű. Hogy miért? Sheila Hicks, elmondása szerint, majdnem mindig hord magánál egy kézzel készült, zsebméretű szövőszéket, hogy impresszióit, élményeit és emlékeit ennek segítségével rögzíthesse. Így fordulhat elő, hogy a *Minimes*-sorozat egyes elemein spirálfűzet kitépett lyukas sorait, kagylókat, madártollakat vagy éppen befőttesgumikat is felfedezhetünk. 1956 óta készíti „szövött jegyzeteit” – a munkák címe legtöbbször az inspiráció alapjául szolgáló helyszín.

Hicks festődiplomájára visszautaló friss munkái a kiállítótér bejárata előtt elrejtett, majd a nagy tér üvegfelülete mentén újra megjelenő, absztrakt cérnafestmények (*North-South-East-West*, 2018). A szorosan egymás mellé tekert cérnaszálak felületképzéséből adódó, tapintásra hívó faktúrák az absztrakt formák és direkt színek kapcsolatát tematizálják. A kiállítás minden darabja arról beszél, hogy milyen kezes alapanyag a pamut, a gyapjú, a rafia, a cérna – ha Sheila Hicks nyúl hozzájuk. Életműve sokszorosan összetett: játékos könyvedséggel vonultatja fel és szövö egybe különböző médiumok teljes arzenálját – fittyet hányva a méret- és léptékváltásokból adódó nehézségekre. A munkák mégis harmonikusan megférnek egymás mellett, a nagyobb helyigényű alkotások nem nyomják el a finom és közeli megfigyelést igénylő kisebb léptékű darabokat. A személyes élmények naplószerű megjelenése, a munkákba kódolt információk, a videókból megismert

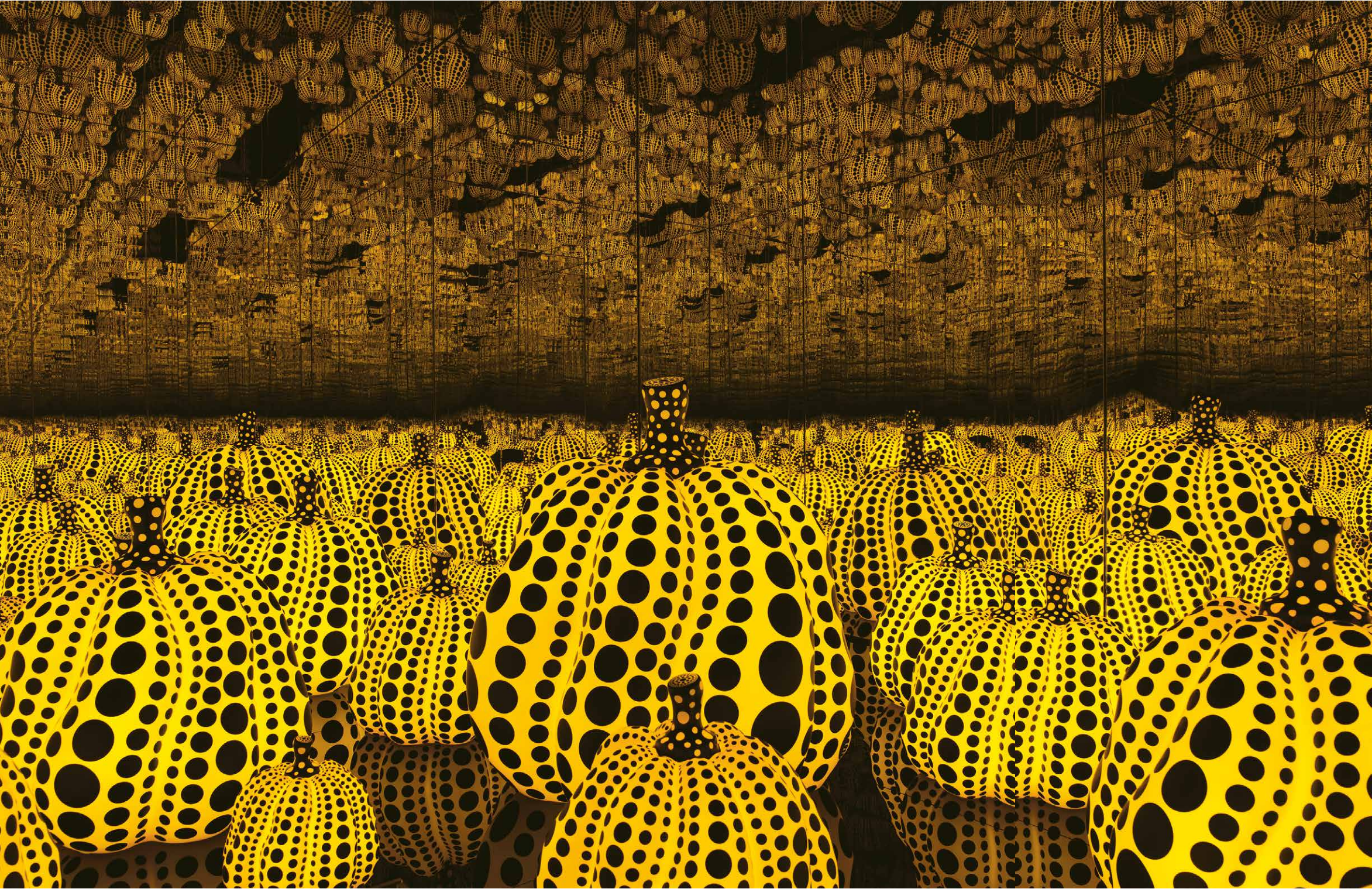
munkafolyamat, az installálással is az alkotó keze nyomát viselő munkáknak köszönhetően Hicks jelenléte a kiállítás egésze alatt érzékelhető. Sajnos annak ellenére, hogy a gyapjú, a pamut érintésre csábít, a kiállított darabok nagy része megérintetlen marad. És megválaszolatlan kérdés marad az is, hogy mennyivel összetettebb élményben részesülne a csábításnak ellenállni nem tudó, felbátorodott kiállításlátogató, ha tapogatózni kezdene. Erre azonban nincs lehetőség, a vizuális élmény mellett nem marad más, mint a múzeumshopban megvásárolható gyapjúkulcstartó szorongatása.

Sheila Hicks. *Lignes de vie (Élétvonalak)*. Centre Pompidou, Párizs. 2018. április 30-ig.

Fáy Miklós

TÖKFÖLDÖN, ÖRÖKKÖN

Yayoi Kusama: A tökök iránt érzett végtelen szeretetem



YAYOI KUSAMA

A 90. évét nemrég betöltött japán művésznő mániákusnak is nyugodtan mondható pötttyözéséről világhírű. Nem volt könnyű gyerekkora, már akkor elkezdődtek hallucinálásai. Mindenhol pötttyöket és csíkokat látott, attól rettegett, hogy őt magát is felemészti a káprázat: egyszerűen megkülönböztethetetlen lesz, bele fog olvadni a mindent beborító pötttyösségbe. Mára azonban – sisakfrizurát imitáló vörös parókája mellett – épp ez a védjegye. Kora gyerekkori traumája sok egyéb mellett az volt, hogy édesanyja állandóan őt küldte, hogy lesse meg édesapját, és jelentse neki, hogy az miket csinál a szeretőivel. Tizenéves korának fő élménye pedig a háború volt, a munka egy hadiüzemben és a folyamatos légiriadók. A japán hagyományokkal szakítva 1957-ben Amerikába költözött (szüleitől kapta az útiköltséget azzal a feltétellel, hogy soha nem mehet vissza); az absztrakt expresszionizmus volt rá nagy hatással, és a hippimozgalom. Georgia O’Keeffe-vel is kapcsolatba került, és már ekkor elkezdte a kísérletezést a tükrözésekkel. 1973-ban mégis visszatért Japánba, ahol szürreális regényeket, novellákat kezdett írni, majd bevonult egy idegklinikára – ahová később teljesen szabad akaratából be is költözött. A nemzetközi szintér egy időre elfeledkezett róla, de a 80-as, 90-es évektől kezdve, illetve az 1993-as Velencei Biennálé után, amikor ő képviselte Japánt, a sikerek nem hagyták el többé.

Kérdés: Megihatom a sütőtökös lattémat a tökök között?
Válasz: Sajnos a műtárgyak védelme érdekében tilos ételt vagy italt vinni akár ide, akár a Dallas Museum of Art egyéb részeire. Amennyiben éhes vagy szomjas, két lehetőség is rendelkezésére áll, mielőtt vagy miután megtekintette Yayoi Kusama *A tökök iránt érzett végtelen szeretetem* című művét.

A művészet mindenkié. Mindenkié, aki hajlandó 16 dollárt leszurkolni, ezért cserébe nemcsak jegyet, de időpontot is kap, kicsit sorban áll, és érzi a rászálló emelkedettséget. Kicsit olyan az egész, mint a Sixtus-kápolnánál, ahol bement a hangosbeszélő, hogy most épp a világ egyik legnagyobb művészeti alkotásához közeledünk, legyél szíves, kedves vendég erre készülni, ennek megfelelően viselkedni. Itt is kell kissé várni, közben a teremőrök elmondják, amit el kell mondaniuk, fényképezni szabad, de szelfibotot nem lehet bevinni, a táskákat le kell tenni, és aki klausztrofóbiás, az talán jobb, ha kihagyja. Egyszerre két ember léphet be a szobába, és negyvenöt másodpercig lehetnek bent. Negyvenöt másodperc, az annyit jelent, hogy el kell dönteni, néz az ember vagy fényképez. Aztán kijön majd, és mint mindenki, ő is ugyanazt fogja mondani: negyvenöt másodperc tizenhat dollárért? Ez is benne van. Már hogy amit látunk, az a művészetmenedzselés magasiskolája, október óta látható Kusama *Infinity Mirrors Room* sorozatának ez a darabja, a végtelenségnek ez a szobája, akivel találkoztam, majdnem mindenki látta, majdnem mindenkinek van véleménye róla, sikk ezt nézni, sikk helyteleníteni az árakat, ettől függetlenül jönnek, gyerekkel vagy anélkül. Két hónappal meg kellett hosszabbítani a kiállítást. Amit még mindenki mond, hogy milyen kicsi az egész. Ez persze már a mű lényegéhez tartozik, hogy kívülről kisebb, mint belülről. Fehér faházikó a terem közepén, de ha kinyitják az ajtót, a végtelent látjuk. A trükk nem épp bonyolult,

mindenki eljártszotta már hat- és nyolcéves kora között. Odaáll a tükör elé egy tükörrel a kezében, és mivel a tükrök egymást tükrözik, hirtelen olyat lát, amit még soha, meg ami nincs is. Kusama legfeljebb ezt, a csodára csodálkozás képességét őrizte meg magában vagy ébreszti újra a látogatóban. A kis szobában sötét van, hatvankét sárga-fekete pötttyös műanyag dísz-tök világít. Illetve nem hatvankettő, hiszen a szoba minden fala és a mennyezet is tükör, így a tökszám a végtelenhez közelít. Nyilván ez csak a látvány, amit föl kell dolgoz-nunk, kissé tévelyegve, hogy vajon merre indul-junk el. Mit akarnak a tudomásunkra hozni. Vagy mit akarunk mi a magunk tudomására hozni. Akkorra bennünk a szakralitás iránti vágy, hogy díszítőköket is tudunk imádni, főleg, ha előtte a perselybe tetetnek velünk némi pénz-magot? Vagy épp ellenkezőleg, vegyük nagyon is komolyan a piros hajú japán asszony végtelen szeretetét, és a világ szépsége és végtelensége, végtelen szépsége díszítőkökben és tükrökben is meg tud mutatkozni? Fel kell fedni a kártyákat? Vagy ez is olyan, mint bármelyik jelenség a földön, az egyiknek erről szól, a másiknak arról, az egyik a tengerre nézve azt mondja, H₂O meg NaCl, a másik, hogy jó volna megfürödni, a harmadik meg térdel a homokban, és áldja az Urat. Nincs sok idő ezen gondolkodni, negyvenöt másodperc múlva koppantanak, nyílik az ajtó, jön a következő páros. Talán mégis valami felajzottságra utal, hogy úgy érzem, valamit mondani kell az örnek, így azt szellemeskedem, hogy köszönöm, úgy érzem, más emberré váltam. El se mosolyodik. Mondjuk lehet, hogy nincs is benne semmi vicc.

Yayoi Kusama: *All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, Dallas Museum of Art, Stoffel Quadrant Gallery, 2018. április 29-ig.

Yayoi Kusama: *A tökök iránt érzett végtelen szeretetem* / *All the Eternal Love I Have for the Pumpkins*, 2016, fa, tükör, műanyag, akril, LED
Az Ota Fine Arts, Tokyo / Singapore és Victoria Miro, London jóvoltából © Yayoi Kusama

Topor Tünde – Szikra Renáta

IDŐRŐL IDŐRE MEGOLVAD A SZÍVÜNK Beszélgetés Magyarósi Évával



...A háttérben a dombokon kék kutyák ugatnak, és párokba rendeződve pipacsmezőkön loholnak át, be az erdőbe, oda, ahol Apám méhkaptárainak a helyét még ma is megtalálom...

...Feketén ködösek ezek az álmok, hátam meggörnyed Apám képének súlyától, még így harminc év után is...

Filmstill A fényő című 2016–2017-es filmből

© Magyarósi Éva



A családok is álmodnak című kiállítás egy részlete, a képen Magyarósi Éva

© Fotó: Artmagazin

Artmagazin: Nagyon intenzíven telik az utóbbi időszakod. Ugyanaznap nyílt meg Szentendrén a Ferenczy Múzeumban a kiállításod, amikor kihirdették az Unicredit Bank Korszakalkotók programjának győzteseit. Délután 4-kor kiderült, hogy te nyerted meg a hárommillió forintot, 6-ra pedig ki kellett érned Szentendrére, hogy jelen legyél a saját megnyitódon. Ez a szentendrei kiállítás milyen apropóból jött létre? Képez-e valamiféle fordulópontot a pályádon?

Magyarósi Éva: Nem fordulópont, inkább fontos állomás. Úgy gondoltam, a nemrég elkészült videóimat szívesen megmutatnám az itteni közönségnek, mert vannak köztük olyanok, amiket mintha éppen most vettem volna ki a sütekből. A rajzokban is vannak még továbbgondolható, kibontható dolgok, szívesen folytatnám is a kísérletezést velük, de közben jó látni, mit tudnak megmutatni magukból így, kiteve a falra vagy egy nagy, lapozgatható könyvbe rendezve.

A kiállításon nemcsak rajzok és videók láthatók, bár talán tényleg az a hangsúlyosabb egység, de olyan installációk is, amik gipszformákra festett, mesészerű történetre-dekékből állnak...

A gipsznegatívokkal a debreceni B24 Galériában szervezett kiállításom idején, jó egy éve kezdtem foglalkozni. Az is a *Játék kegyetlen lányoknak* kiállításorozat része volt, ami úgy indult, hogy egy lány döglött madarat talál a tengerparton és az az ötlete támad, hogy kiönti negatívban. Épp azon gondolkodtam, milyen jó lenne, ha találnék valahol gipsznegatívokat, amiken megjelenhetne ez a történet, amikor valaki felajánlott gipszmaradványokat. Gyakorlatilag azonnal megvalósult az álmom.

Hogy kell téged elképzelni gyerekként? Tényleg kegyetlen kislány voltál? És hogyhogy művész lettél, volt ennek bármilyen előzménye a családotban?

A szüleim a herendi porcelángyárban dolgoztak, anyukám porcelánfestőként. Én is Herenden nőttem fel. Dédapámnak volt még ilyen vénája, ő nagyon ügyes és megbecsült kőművesmester volt, lehet azt mondani, hogy művész a maga szakmájában. Nagyon szerettem rajzolni, de jófejű gyerek voltam, így a közgazdasági szak-középiskola is szóba jött, amikor édesapám egyik ismerőse, az egyik tervező a gyárból azt javasolta, hogy próbáljuk meg a Győri Balett Tánc- és Képzőművészeti Szakközépiskoláját,

ahová végül bejutottam, és onnantól Győrben éltem kollégistaként. Az alapozó év után azért választottam a szobrász szakot és nem a grafikát, mert az tűnt a legszabadabbnak, ahol – lehet, hogy ez most csúnyán hangzik – nem csak a nyomdatechnológiával kellett ismerkedni és aztán képeket gyártani. Sokat dolgoztam egyébként, folyamatosan festettem és fotóztam is.

Ennek is köszönhető, hogy olyan sokféle műfajban dolgozol? Színházi díszletet tervezel, animációkat, filmet készítesz, festesz, rajzolsz és te írod a filmjeidhez a szövegeket. Költői, szürrealisztikus, nagyon sajátosan női szempontú szövegeket.

Az írás mindig csak úgy jött. Nem úgy írok történeteket, hogy elejétől a végéig haladok és egy szuszra megvan, hanem úgy, ahogy a forgatókönyveim vagy ez a kiállítás is létrejött. Előttem a fehér fal vagy éppen lap, és közben ott vannak a szöveg- és mondattöredékek (vagy rajzok és vázlatok), amiket egy ideje gyűjtögetek. Elkezdem kirakosgatni őket, és egyszer csak összeállnak történetté, pont úgy, mint amikor festek és egyensúlyba kerülnek a dolgok. Kész a kompozíció vagy a történet, szinte sosem kell kiegészítenem őket.

Az Unicredit Bank 2017-ben indította művészeti mecenatúra-programját Korszakalkotók néven, ahová szakemberek javaslatai alapján, majd a zsűri döntése nyomán kerültek be a jelöltek. A vizuális művészetek kategória egyik jelöltje, majd a közönségsvazatok alapján nyertese lett Magyarósi Éva.

A bank fejenként hárommillió forinttal támogatja a nyerteseket egy általuk meghatározott, számukra fontos szakmai lépés megvalósulásában - Éva esetében ez egy reprezentatív kiállítás Párizsban.

Az utóbbi időben úgy tűnhet, mintha minden az ellen lenne, hogy a terveimet sikerüljön végrehajtani. Rövid percek, pillanatok tudok leszakítani, hogy valamit megvalósítsak. Mostanában egészen odáig fajult a dolog, hogy a fejemben szinte egyfolytában rajzolk. Hatalmas papírokat feszítek ki a képzeletemben, és a vonalak valahogy a testem mozdulataival születnek meg. Ezek is rajzok, láthatatlanok. Képzeletemben hatalmas műtermet építek

magamnak, nagy ablakkal, fehér falakkal. Az egyik szegletben már nagy halomban pihennek az elkészült rajzok, úgy jók, ahogy vannak. Képzeletemben leteszem a ceruzát, és a papírhalmaz fele fordulok. Előveszem a láthatatlan halmaz régebbi darabjait, és nézegetem őket. Szép sorban a falra simítom őket. Közelről nézem a képeket. Szeretem a részleteket.



Kamaszlányként vezettél naplót?

Volt olyan időszak, de azokat nem venném elő. Az önvalloások általában is eléggé zavarba ejtőek, hát még ha a sajátodat olvasod vissza. Az itt kiállított videók sem mentesek ettől, de azért ez már más műfaj, irányított vallomás, szűrőkel. Visszatérve a középiskolára: a balettosokkal együtt tanultunk, úgyhogy a színpadi világ is természetes volt, de egyébként is olyan kis közösség voltunk (összesen ha ötvenen jártunk oda), hogy a művészeti képzés lehetett nagyon sokoldalú, intenzív, majdnem személyre szabott. Azért negyedikben már nagyon vágytam új közeg, más kihívások után. Aztán jelentkeztem a Képző festő szakára, de közben az Iparművészeti animációs szakára is, ami szintén olyannak tűnt, ahol kreatívan lehet működni. Végül mindkét helyre behívtak a harmadik fordulóra, és úgy döntöttem, a festő szakra megyek, de amikor jöttem fel vonattal Herendről Pestre, egyszer csak valami sugallatra mégis az animációt választottam – talán mert az később volt. Nagyon izgultós vagyok, a felvételibe konkrétan belebetegedtem, az izgalomtól negyvenfokos lázam lett és a pár nap alatt, amíg várni kellett a másik időpontra, öt kilót fogytam (ez a legjobb fogyókúra, a láz), pedig még élveztem is a felvételin kapott feladatokat, belefeledkeztem, mint egy játékba, és végül fel is vettek.

Ki tanított, ki volt rád hatással a főiskolán?

Az alapképzésről M. Tóth Gézára, Richly Zsoltra emlékszem, de ha valakit ki kell emelnem, akkor az egyértelműen Szirtes János, akitől nagyon sokat kaptam, akinek a mai napig számít a véleménye, és jó barátok maradtunk, vele ma is meg tudom beszélni a dolgokat.

Milyen volt a főiskolai élet? Kikkel barátkoztál, miket csináltál akkoriban?

Nagyon szerettem és akartam dolgozni, volt egy műterem, amit használhattam, de azért a koleszos élet is adott ehhez egy háttérret, kollégiumban lakni, az önmagában bulizós sztori. Amik emlékezetesek voltak, azok Szirtes balatoni alkotótáborai, ahol lehetett dolgozni, de ha táncolni akartunk, akkor azt is lehetett rögtön, ott az alkotás összefolyt a bulizással. Vagy egyszer Finnországban voltunk ösztöndíjjal Csáki Lacival, az is jó emlék maradt. Én egyébként elhatároztam, hogy nem fogok az egyetemről járni senkivel, de azért utolsó évesként, diploma előtt, 2005-ben, a nagy vizsgaidőszak-hajrában, a tételtserék során összejöttem Bernáthy Zsigával, ő meg igazi partiarc volt. Sok barátom lett az ő társaságából, akikkel most is tartom a kapcsolatot. Időről időre megolvad a szívünk, és akkor emlékezünk a múltra... jó korszak volt. Szerettünk a Merlinbe járni, azán fesztiválokra, vetítésekre, de a Solid grafikai stúdióban is érdekes figurák voltak.

Víg Mihálytól van a zene a filmjeidben, vele hogy kezdődött a közös munka?

Őt már Szentendrán ismertem meg, ef Zámbó Öcsike egyik házibuliján. Persze ismertem már korábban is a munkáit és nagyon tiszteltem, van benne valami megfoghatatlan, ami nagy hatással van az emberre. A *Láthatatlan rajzok*hoz írt előszőr zenét nekem, és utána éreztem, hogy mással ezután nehéz lesz (lenne) együtt dolgozni. Az itt kiállított tíz videóhoz is ő adta a zenét.

Menjünk végig a műveken...

A *Hanne*, a diplomafilmem egy 18 éves koromban írt történeten alapul, és egy lányról szól, aki őrlődik két szerelem, egy átlagos, kedves-rendes fiú és egy felkavaró, izgalmas között. (A *Hanne* és a *Lena* szövegét itt lehet elolvasni: http://www.litera.hu/hirek/magyarosi-eva-elbeszelesei) A történetírás annak idején nekem igazi élvezetet jelentett, a téma és a nyelvezet is – kicsit olyan volt, mint amikor az író beleszeret a művébe és közben saját magába is, így született meg a *Lena* története ennek folytatásaként, de az már nem volt annyira elementáris. Talán csak azért, mert senki nem tudja függetleníteni a *Hannétól*, muszáj ebben a kontextusban, ebben az összehasonlításban léteznie. Mint két testvér. Mindkét történet olyan, mint az álom: félig fikció, félig valóság. El lehet bűjni mögéjük, és onnan szőni tovább a szájakat. A *Hannénál* az volt az eredeti elképzelésem, hogy a szereplők majd embernagyságú szoboralakok lesznek, a mozgást, mimi-kát pedig minimálisra csökkentem és inkább a térberendezésre koncentrálok. Hogy a néző ne tudja eldönteni, valóban megmozdult-e a figura, élő alak-e vagy sem. Ezt viszont a konzulenseim, de mindenki más is kivitelezhetetlennek találta. Végül úgy csináltam meg, hogy a szereplők lettek olyanok, mint a szobrok; felcseréltem az eredeti felállást. Sikeres film lett mind a kettő. Fura érzés volt, hogy egy rólam szóló történet, amit nagyon a magaménak éreztem, kikerül fesztiválokra és még sikert is arat, felhívnak emberek, kapom az e-maileket, hogy hiszen ez róluk szól. Vagy volt, hogy egy vonatúton elkezdtünk beszélgetni egy fiúval, és ahogy lassan kiderült, miket csinálok, akkor kérdezte, hogy csak nem én vagyok a Magyarósi Éva, mert ők a házibulikon mindig fel szokták olvasni a *Hannét*, és szinte kívülről tudja a szövegét...

Mondjuk az tényleg nagyon különleges szöveg. Maga a történet és az, ahogy megírtad, milyen előképekre megy vissza? Mit szerettél olvasni?

Szerettem Ibsent, vagy például Bergman *Laterna magicá*ját, aztán Siegfried Lenz *Németór*áját. Azt szeretem, ha egy könyv önéletrajzi is egyben, ha kilóg a történet mögül az ember. Ha személyes és társadalmi problémák egyszerre vetődnek fel benne. A *Németórát* többször is elolvastam,

az elnyomás és a kirekesztés problémáját mindig nagyon aktuálisnak éreztem, ma is az egyébként. A könyv egyik szereplője festőművész, akinek gyerekkori barátjából az elnyomás bábuja, rendőr lett, és aki a történetben felsőbb parancsra hivatkozva elkobozza a barátja festményeit. Nagyon felszabadítóan hatott rám, hogy a festőt ez nem rendíti meg, mert azt mondja, elég, ha a művek a képzeletben, akár egyetlen fejben megszülettek, mert akkor azok már valahol léteznek, és meg is maradnak. Ebből az élményből jött létre a *Láthatatlan rajzok* sorozat, montázsfilmek és üvegfestmények, amit Gulyás Gábor felkérésére a Műcsarnok projektgalériájában, a Mélycsarnokban állítottam ki. A két sorozatot később kettéválasztottam, az egyiket apámnak, a másikat Lenznek ajánlottam. (Ez utóbbi később más, erősebb címet kapott: *Tiltott képek* lett.)

A *Lena* után volt egy fordulópont a pályámon, mert akkor nagyon határozottan azt gondoltam, hogy ha legközelebb filmet csinálok, akkor azt stúdión kívül, otthon szeretném megoldani. Szép és jó is volt, de annyi mindenért kellett külön megküzdennem, ami alkotó emberként rengeteg energiámat elvette, nem is annyira a pénz előteremtése, hanem a folyamatos egyeztetés a producerekkel, hogy az álmomat valahogy keresztül tudjam vinni. Úgyhogy ezután inkább azt választottam, hogy technikailag bicsaklósbakak, rajzban esetlenebbek legyenek a filmjeim, de jobban közelítsenek ahhoz, amilyenre én szeretném őket megcsinálni. Ugyanakkor ez egy érzelmileg is mélyen felkavaró időszak volt. Akkor halt meg az édesapám és Bernáthy Sanyi, költözés, otthon keresés... A *Láthatatlan rajzok*nak mindenesetre egyszerre volt személyes és társadalmi vetülete.

Hogy van ez egyébként? A technológiai fejlődés nem tette közben eleve könnyebbé, hogy otthon dolgozz? És emiatt nem kellett kiadnod a kezedből bizonyos fázisokat?

Sokat dolgoztam előtte stúdióban és megbízáásra is, volt és van rálátásom, hogy körülbelül mire van szükség ahhoz, hogy elkészüljön egy animáció. Talán egyszer volt, hogy kiadtam valamit a saját filmemből mozgatásra. Egyedül a hang és a zene az, amit szívesebben bízok másra. Víg Misi mellett Takács Kati az, akivel a legszívesebben dolgozom, vele szomszédok voltunk a Tavaszmező utcában, onnan, a gangról van a jó viszonyunk, egyébként Bernáthy Sanyival is, Zsiga édesapjával. Mert végül ott vettem később lakást, abban a házban, ahol előtte együtt laktunk. Kicsit tartottam ettől, de végül nagyon szerettem ott lenni.

Utána mi következett?

Férjemet is Öcsi mutatta be 2008-ban, dobos volt a zenekarában. Akkor fejeztem be a *Léna* filmemet, tavasz volt, forrt a vérem. A Gödörben



Filmstill az *Onnan, ahonnan jövök* című 2016-os filmből
© Magyarósi Éva

a fotocellás ajtó mögül egyszer csak kilépett suhogó dzsekiben, strandpapucsban egy barna képű gyerek – ő volt Rolika. Gondoltam, na ez a pasi jó lesz nekem. 2009-től Deák Erikával dolgozom, aztán 2013-ban Törökországba kaptam ösztöndíjat, Bodrum-ba, ott találkoztam Barbara Pollával, aki később a galériásom lett Genfben. Például ő is olyan, akivel rögtön megtaláltuk a közös hangot. Több kiállítást is köszönhetek neki, most legutóbb New Yorkban vettem részt egy csoportos kiállításon, de az utóbbi években szerepeltek a munkáim Uruguayban, Genfben vagy Párizsban is.

És az indiai, keralai Kochi-Muziris Biennálén is. Vagy az hogy volt?

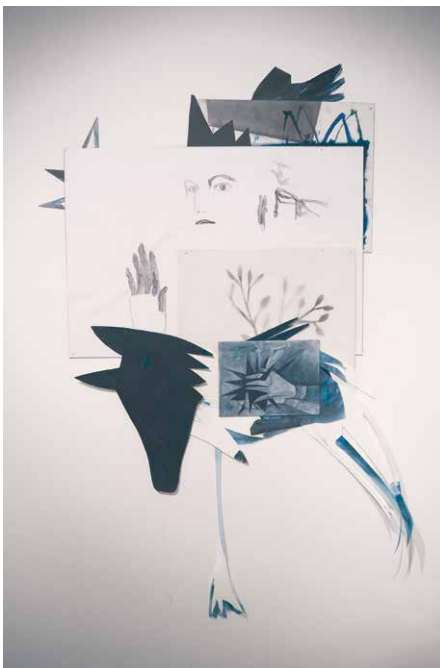
A 2016-os Kochi-Muziris Biennálén való szereplést Bagyó Anna szervezte meg. Sajnos a kiküldött munkáim nem érkeztek meg sem oda, sem

vissza, valahol eltűntek a csomagküldő szolgáltok és vámolások útvesztőjében. Ez egy hosszú, kimerítő történet, ami nagyon megviselt, és még mindig nem zárult le. Amikor a kurátor itt volt Indiából, megmutattam neki egy óriási, 21 négyzetméteres rajzomat, ami a pesti lakásom falára feszített 3 méterszer 7 méteres papírra készült nyolc éven keresztül. Rákerültek mindazok az emberek, akik érzelmileg fontosak voltak az életemben. Óriási csoportkép volt, közepén én és a családom, a valós alakok szürreális elemekkel kiegészítve. Sajnos azonban a lakásfelújítás során annyira megsérült, hogy most feltekerve restaurálásra vár. A kurátor mindenesetre még egészben látta, és azt szerette volna, ha kimegyek korábban és egy ottani nagy falfelületre készítek valami hasonlót. Mivel még épp csak megszülettek az ikrek, nem utazhattam Indiába, úgyhogy kitaláltam, hogy hetente lesz egy élő bejelentkezésem Magyarországról, ami akkor

volt újdonság a Facebookon. De a nagy rajz helyett (mert közben a rajzolástól is elszoktam kicsit, hiszen az ikrek mellett nemigen tudtam alkotni, legfeljebb gondolatban) úgy döntöttem, hogy inkább egy felnőtt animációs sorozatot csinálok. Minden héten küldtem az újabb epizódot a „folytatásos teleregényből”, amit pár hét után már nagyon sokan vártak. Tulajdonképpen ezt a tíz epizódot lehet most először egyben látni itt a szentendrei kiállításon. Kőkemény éjszakai munka volt egyébként az egész, napközben maximum leskicceltem, megrajzoltam és beszkennelem egy-két elemet, hogy aztán a szkennerral ne zörögjek éjszaka. A számítógép billentyűzete előtt A4-es méretben rajzoltam, csak így fértem el, úgyhogy végül megint töredékekből álltak össze a történetek. Most azért örülök, hogy megépült a nagy műtermem, mert hiányzott a tér, a nagy méretek, mint amilyen például a csoportképe is volt.



Gipszöntvény rajzzal. *A csalók is álmodnak* című kiállítás egy részlete
© Fotó: Artmagazin



Rajzinstalláció ugyanott
© Fotó: Artmagazin

Ha az ember most belép a Ferenczy Múzeum alsó szintjén lévő kiállítóterbe, feltűnő, hogy a monitorokon megjelenő képeken és a falakon is a kék szín dominál. Pontosabban, hogy a fekete-fehér mellett szinte csak a kék árnyalatai vannak jelen.

Subjektív és esztétikai oka van, hogy kifejezetten ezt a meleg kéket, illetve ennek tónusait használom. A filmeknél választott fekete-fehér technika mellett, ami pontos és nagyon kifejező ábrázolást tesz lehetővé, a késsel kísérletezem, leginkább kiemeléshez használom, egy-egy részletre irányítom vele a figyelmet. A fekete-fehér onnan van, hogy a filmekhez eleve grafit-tal készítettem a fázisrajzokat. De éppen most indulok újra a színek felé. A *Hanne* és a *Lena* még nagyon színes volt, viszont a *Láthatatlan történet*hez már inkább régi fotókat használtam, így a színek szinte eltűntek. Fekete-fehér foltokból építkeztem, olyan rajzokat csináltam grafit-tal, amik fotótechnikai eljárásokhoz vagy hibákhoz hasonló, hol nagyon éles és kidolgozott vagy nagyon elmosódott hatást keltettek. Szívesen dolgoztam emiatt grafitporral is – ezeket a technikákat örökítettem át erre a sorozatra is, de már elkezdtem kísérletezni újra a színekkel.

A falakon egymásra applikált rajzok, amiket jobb híján talán kollázsoknak is mondhatunk, a filmekhez készültek?

Van köztük egy-két olyan, ami szerepel a videóban, de a filmekhez készült rajzokat alapvetően inkább kiválogattam és bekereteztem, azok külön sorozatot alkotnak. Az itt láthatók között vannak, amiken csak egy-egy gesztus,

ötlet, fázisrajz van, de így visszanézve, a történetből kikerülve ezek a „jegyzetek” is elég jók. Az animációhoz végül is szétrobbantok egy testet, amit aztán digitálisan újra összeépítek. A rajzok ezt a gondolatot viszik tovább, régi és új rajzok egymás alá, fölé kerülnek, voltaképpen kilépnek a térbe és reagálnak a környezetükre is. Ez az, ami most leginkább izgat. Szétszedek, szétvágok, széttörök és aztán újraépítek darabokat. Ilyesmit tervezek most videón is.

Gyerekként anyukám eldugta előlem Illyés Gyula *Hetvenhét magyar népmese* című könyvét, de megtaláltam, és titokban elolvastam. Jó sok horror van benne. Úgy emlékszem, egy csomósor előfordul, hogy ha valaki, általában a királyfi, meghal, és feldarabolják őt a gonosz boszorkányok, akkor utána jön valaki, lehetőleg az is öregasszony, aki összeilleszti a darabokat, beteszi a tepsit a sütőbe és újra kijön a királyfi – ez pont az, amit mondasz, és hát az animáció lényege. Hogy újrendezve élő lesz.

Igen, erről van szó – életet lehelni bele.

Az, hogy gyerekeid vannak, hatással van arra, hogy hogyan alakulnak a történetek? Mondjuk az biztos, hogy a te történeteid nem kisgyerekek számára íródnak. De nem is annyira a videókra gondolok, hanem a gipszekre vagy a rajzokra, hogy ezeken mik jelennek meg, a madarakra, csillagokra, gyerekarcokra.

Hát igen, a madárka meg a csillag, az egy válalás. Lehet, hogy más ezt giccsnek tartja, de engem érdekel, hogyan lehet ezekkel a mese-

szerű-mesebeli dolgokkal játszani, hogy pont így inogjon az egész konstrukció. Ne illusztráció legyen, de ha csak pár vonallal kiegészítjük, akár annak is megfeleljen. De a gyerekek inkább annyiban voltak hatással a dolgok alakulására, hogy mellettük eddig nem tudtam nagyobb lélegzetű dolgokba belekezdeni.

Beszéljünk még a díszletterveidről is. Mi volt az első színpadi megbízásod? Hogyan kerültél ebbe a közegbe?

A VIII. kerületi Városi Színházhoz hívtak először Halász Péter, akinek egyik utolsó darabjához, a *Petit Mal*hoz csináltam kézzel a díszletet. Azután pedig Takács Katinak volt egy estje a Rózsavölgyi Szalonban, ahol Hargitai Iván látta a videóimat és utána ő hívott meg Székesfehérvárra, a Vörösmarty Színházba, ahol levetítették a *Hannét*, a *Lénát* és a *Láthatatlan rajzokat* is. Aztán Iván felkért, hogy tervezzem meg a díszletet Molière *A fősvényéhez*; hatalmas fekete-fehér rajzokat lógattunk be, és a színeszek is fekete-fehérbe voltak öltöztetve. Egyszerű volt, de hatásos. Többnyire azóta is vele dolgozom. A díszleteknél is az elnagyolt, bátor gesztusokat szeretem. A legutóbbi munkám Tasnádi István *Kartonpapa* című darabja, amit a Jurányi Házban játszanak.

***A csalók is álmodnak.* Magyarósi Éva kiállítása, Ferenczy Múzeum, Szentendre. 2018. április 22-ig.**

A MAGYAR NEMZETI GALÉRIA,
BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ és a
POZSONYI PAGONY KIADÓ BEMUTATJA:

**Mini
tex
túra
2018**
KEPZŐMŰVÉSZET – IRODALOM – SZÍNHÁZ
MAGYAR NEMZETI
GALÉRIA

**7-12
ÉVESEKNEK**

**MÁRCIUS 25.
ÁPRILIS 8. | 15. | 22.**

WWW.MNG.HU | WWW.JEGYMESTER.HU

FŐTÁMOGATÓ:

otp junior

PAGONY

**BÁBSZÍNHÁZ
BÓFST**

Párizs után a húszas-harmincas évek Berlinje, a Kabaré, a leszbikus bárók és Brecht Koldusoperájának világa, valamint egy Magyarországon még alig ismert név, aki mindezeket összeköti.

Thüroff Adél

JEANNE MAMMEN, A MEGFIGYELŐNŐ



Jeanne Mammen műtermében, szobraival, 1946–47 k. Fotó: K. L. Haenchen
Középen *Férfejek* (*Männerkopf*, 1946 k.), jobbra a *Harcos II.* (*Krieger II.*, 1946 k.), a gipszből és égetlen agyaból készült szobrokat Mammen később kifestette.

© Förderverein der Jeanne-Mammen-Stiftung e. V., Berlin



Koldusopera, 1928, akvarell, ceruza, papír, 48,5 x 30 cm, magántulajdon
© VG Bild-Kunst / HUNGART © 2018

Felgördült a függöny. Az éles fényben, a színpad közepén kintorna áll, majom gubbaszt rajta; egy bubifrizurás, szűk, testre simuló vörös ruhát viselő nő buján a zenegépre támaszkodik, társnője kacéran villantja ki térdét. Egy sétatálcás, nyurga alak keménykalapját lazán a tarkójára tolva oson le a színről, míg az idősebb párt, a kalapos, felöltös férfit, karján a feltűnő vörös hajkoronát viselő testes asszonysággal, láthatóan nem zavarja a reflektorfény. Szinte halljuk, amint a vásári énekes felhúzza a verklit és énekelni kezd: „Ha a cápa szája tátva...” A weimari köztársaság leghíresebb színdarabját, a *Koldusoperát* 1928. augusztus 31-én mutatták be kirobbanó sikerrel a berlini Theater am Schiffbauerdamm-ban. Jeanne Mammen akvarelljének létezéséről, mely Bertolt Brecht és Kurt Weill darabjának kezdő pillanatát örökölte meg, sokáig senki sem tudott. Annelie Lütgens, a Berlinische Galériében rendezett Jeanne Mammen-retrospektív kiállítás¹ kurátora bukant rá az előkészületek során Hans Uhlmann, a művész nő szobrász barátjának hagyatékában. Kurt Tucholsky német író, a weimari köztársaság egyik legsokoldalúbb publicistája és sztár-kritikusa, 1929-ben lelkes szavakkal méltatta Mammen rajzait a *Die Weltbühne* hasábjain: „ezek a lehetfinom, lány vonalú akvarellek, melyeket a magazinokban, élclopokban publikál, olyannyira felülmúlják a legtöbb szakmabeli fegyelméletlen maszatolmányait, hogy megérdemelnek egy apró szerelmi vallomást.”² Jeanne Mammen a berlini „Goldene Zwanziger”

mindennapjait, különösen a nők világát, éleslátó, figyelmes, de érzékeny megfigyelőként tárja elénk. A kort dokumentáló szándéka Otto Dix, George Grosz és Hannah Höch kegyetlenül groteszk, éles társadalomkritikát megfogalmazó művészetével egy töről fakad, de ábrázolásainak távolságtartó, mégis sokatmondó intimitása eltér művésztszáraitól. Mamment sem a félvilági miliő, sem a konvencionális tapasztalatok nem riasztották. Képein és kollázsain a kor híres, közismert figurái mellett hétköznapi emberek, saját szomszédai, barátai tűnnek fel. A frivol éjszakai életet és a társadalom peremén élők világát, a fényűzést és a nyomort egyformán megörökítésre méltónak tartotta. Figurái ismeretlenül is ismerősebbek, mint ő maga, akinek életéről eddig csak nagyon hiányos ismereteink lehettek. Sosem szeretett nyilatkozni, 85. születésnapja alkalmából a *Frankfurter Allgemeine Zeitung*nak adott interjúja ritka dokumentum.³ Végrendeletében író barátját, Johannes Hübner arra kérte, hogy levelezését, személyes feljegyzéseit egytől egyig semmisítse meg. Nem hagyott ránk naplót, mint sok művésztársa, még életrajzot is csak egyetlen alkalommal volt hajlandó írni, 1974-es stuttgarti kiállítása katalógusába.⁴ 84 év, két világháború pár bekezdésben összefoglalva... még legközelebbi barátai kérdései elől is kitért: a személyes sorsára, élete eseményeire vonatkozó kíváncsiságot sosem igyekezett kielégíteni. Azt akarta, hogy műveiből olvassák ki a válszokat, úgy tekintsenek életművére, „mint afféle holtig tartó naplóra”.

Gazdag, alsó-szászországi kereskedőcsaládba született 1880. november 21-én, Berlinben. Ötéves volt, amikor kozmopolita és a gyermeknevelést illetően meglehetősen liberális szülei immáron négy gyermekükkel visszaköltöztek megismerkedésük imádott színhelyére, Párizsba. A gondtalan gyermekkor a francia kultúra, a képzőművészet és az irodalom jegyében telt, a francia nyelv második anyanyelvévé vált. Mammen tizenhárom éves kamaszlányként lelkesen falta a könyveket, Flaubert-ért élete végéig rajongott, őt tekintette példaképének, művészként vele azonosult. Alapérzése, művészetének meghatározó jellegzetessége a felvállalt kivülállóság. Ahogyan a normann Flaubert nem érezte magát igazán otthon a francia kultúrában, „alapjában véve én német vagyok”, írta egy levelében⁵, ugyanígy mindvégig idegen, kívülálló, másságát tudatosan vállaló művész lett a szülővárosába már felnőttként visszatérő Mammen is. Tizenhat évesen azonban még Párizsban van, és nővérel, Mimivel beiratkozik a híres Julian Akadémiára. A privát művészeti akadémiákon folyó magas színvonalú oktatás, valamint a nők számára biztosított, a férfiakkal közel egyenlő feltételek mágnesként vonzották a tanulni vágyó lányokat nemcsak Európa mindkét feléből, de Amerikából, sőt Japánból is. Paula Modersohn-Becker két évet a Mammen nővérek előtt látogatta a Julian Akadémiát és a Colarossi Akadémia (amit a szobrász Filippo Colarossi alapított) kurzusait is. Modersohn-Becker feljegyzéseiből, valamint Henriette



A nagyváros, 1927 k., címlapterv
a *Die Großstadt* magazin nyitószámához, 1927/1. szám, Berlinische Galerie
„Tiszta vonalakkal, lényegretörően megrajzolt alakjai bájosak, ugyanakkor fanyarak is, és olyan elevenek, mintha leugrani készülnének a papírról. Az ingyencségeket kedvelők boltjában, melyet kenyéradó gazdái hetente vagy havonta kinyitnak számunkra, jóformán ő az egyetlen ingyenség”
– írta Kurt Tucholsky Mammen berlini életképeiről.

Mendelssohn 1897-ben megjelent *Párizsi tanulónapok* címen megjelent írásából⁶ és az ukrán származású festőnő, Maria Bashkirtseva (nálunk Baskircsev Mária, például Bajor Gizi alakításában) két évvel később megjelent naplójából⁷ hiteles képet kapunk arról, hogy milyen lehetett 1906 és 1908 között az élet a párizsi művészeti iskolákban.

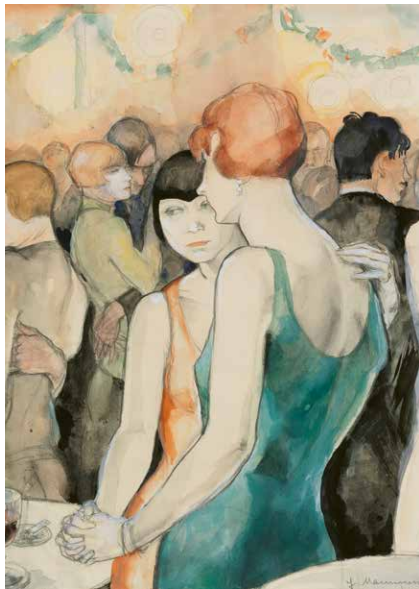
Mindkét iskolában volt külön női osztály, aktrajzolás modell után, a Colarossin azonban a vegyes osztályokban a nők bejárhattak a férfiak rajzóráira. Paula Modersohn-Becker például délelőtt a nőkkel rajzolt, este pedig a férfiakkal. A „bohémek akadémiaja”, ahogy a kevésbé szigorú Colarossit hívták, nem csupán rugalmasabb, de olcsóbb is volt, nem kellett előre kifizetni a félétet. A Julian javára szólt viszont, hogy felkészítette tanítványait az École des Beaux-Arts felvételi vizsgáira, és 1903-tól már a női tanítványok is pályázhattak a Prix de Rome elnyerésére, ami a többéves művészeti képzés megkoronázásának számított. Jeanne Mammen 1911-ben utazhatott Rómába, a Scuola Libera del Nudo dell’Accademia-ra, már a brüsszeli tanulóévek után, ahol az Académie Royale des Beaux-Arts-on képezte tovább magát, és tizenhét évesen, nő léte a kompozíció kategóriában nyert első díjat.⁸ Párizs más szempontból is fontos volt. Maria Bashkirtseva is felpanaszolta naplójában a mozgásszabadság hiányát, ugyanis férfi kollégáikkal ellentétben a nők a 19. század utolsó évtizedei-

ben, de még a századfordulón sem mozoghattak szabadon, gardéamot kellett szerezniük, ha nyilvános helyen mutatkoztak, ezért eleinte még a festőkurzusokra is csak kísérelvel járhattak. A „flaneur”, az utcán szabadon kószáló megfigyelő művészi pozíciója és az ebből adódó témák, az utca, a kávéház, a park, a montmartre-i tánclokálok, kabarék, apacsokcsmák, lebuajok világa nem jöhetett szóba, ezt csak később harcolhatták ki maguknak a festőnők. Ehhez képest Jeanne Mammen ritkaságszámba menő szabadságot élvezett a századelő Párizsában, szülei liberális elveinek köszönhetően. Jó házból való úrilány léte szabadon rótt az utcákat, látogatta a lokálokat. A Berlinische Galerie retrospektív kiállításának egyik legérdekesebb darabja, a párizsi vázlatkönyv legalábbis erről tanúskodik. Mindenütt ott volt, ahol valami izgalmas történt. Megörökítette Nyizinszkij Rózsaként Gyagilev előadásán, Isadora Duncant reformöltözetében, Aristide Bruant sanzónénekest a Toulouse-Lautrec plakátjairól már jól ismert fekete felöltőjében, vörös sáljával a nyaka körül – csak éppen húsz évvel később. A lapokon egymást követik a montmartre-i művészkabarék szereplői: Régina Badet az Opéra-Comique de Paris sztárja és a Folies Bergère táncosai. Mammen már a párizsi években fokozott érdeklődéssel fordult a színház, a pódium felé, és nagyvonalú, de pontos vázlateival igyekezett megragadni annak dinamikáját, érzékiségét. Hasonló érdeklődéssel

követte a hétköznapi élet szeme előtt zajló, kisebb-nagyobb drámáit, megörökítette a névtelen utcai zenészeket, a rikkancsokat, a virágárus lányt, a hordókat készítő és áruló testes asszonyt, mindazokat, akiknek Párizs utcái jelentették a színpadot. Az első világháború kitörése azonban mindent átrendezett. A családra, mint ellenséges külföldiekre, internálás várt, vagyonukat kisajátította a francia állam, menekülniük kellett. Jeanne Mammen Belgiumon, Hollandián keresztül érkezett meg hosszadalmas tortúra után Berlinbe, ahol minden idegen volt számára. Még a nyelv is. „*Nem ismertem senkit sem, üvöltöttem, mint egy láncrea vert kutya, annyira förtelmesnek találtam Németországot. Hiszen csak franciául beszéltem, nehezemre esett kifejezmem magam.*”⁹ Kezdetben semmiféle kapcsolata nem volt a helyi művészekkel. Munka után kellett néznie, ezért fotókat retusált, moziplakátokat, divatrajzokat készített. Az első évek a túlélésről szóltak, a jegyrendszer, az angol blokád, az infláció behatárolta a lehetőségeket. 1920-ban Mimivel beköltöztek köy, a Kurfürstendamm 29. szám alatt lévő negyedik emeleti műteremlakásba. Se villanyvilágítás, se meleg víz nem volt, és a bútorzatot is mindössze két szék és egy festőállvány képviselte, mégis 56 éven keresztül ez jelentette az otthon Jeanne Mammennek. (Ma a Jeanne-Mammen-Stiftung és Förderverein – az eredeti állapotot csaknem megőrizve – múzeumot és archívumot működtet itt.)



Café Reimann, 1931 k.,
The Morgan Library & Museum, New York,
Fred Ebb hagyatéka



Két nő (Táncoló nők), 1928 k.,
magántulajdon, Berlin,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017 Foto: © Volker-H. Schneider, Berlin / HUNGART © 2018

A húszas évektől kezdve sok nő talált magának munkát a nyomtatott médiában a fotográfusok, újságírók, tárcaírók között, de a rajzolók és karikaturisták közé már jóval nehezebb volt bejutniuk. Például Hannah Höch az Ullstein kiadónál tervezőgrafikusként sokáig szabás-minták, kézimunkák, textilminták rajzolásával biztosította megélhetését. Néhányuk, mint például Lieselotte Friedlaender vagy a „Dodo” néven elhíresült Dörte Clara Wolff és Jeanne Mammen azonban sikerrel jártak. Mammen számára az áttörést az jelentette, hogy 1924-től a *Der Junggeselle* című férfimagazinban

kezdték megjelenni rajzai, akvarelljei. 1924 és 1926 között több mint hatvan munkáját publikálták. A széles közönségréteggel rendelkező satirikus hetilapok, a *Simplicissimus*, az *Ulk*, a müncheni *Jugend* vagy a női magazinok, köztük a *Die schöne Frau* és a *Die neueste von der Mode* divatlap is rendszeresen megjelentette tollrajzait, akvarelljeit. 1927 és 1933 között hetente szállított ezeknek az újságoknak, és nem is keresett vele rosszul – „a honorárium tisztes és gyors volt” – jegyezte fel. Egy színes rajzéért 300 márka körüli összeget fizettek akkor, amikor az átlagjövedelem ennek alig a fele volt,

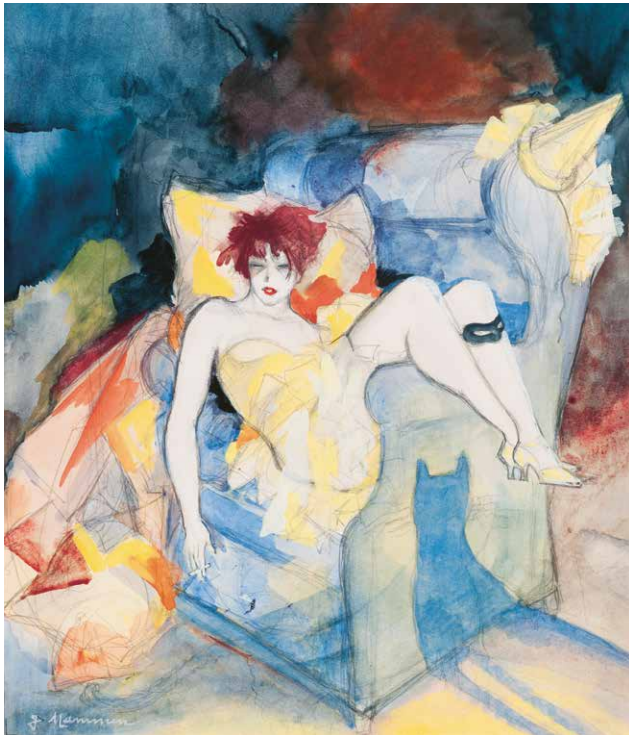
a női alkalmazottak negyedének keresete pedig még a száz márkát sem érte el 1929-ben.¹⁰ Sikerült tehát megvetnie a lábát Berlinben, idővel elismert, keresett művész lett, mégis élete végéig vágyódott Párizs és Brüsszel, vagy talán csak egy boldog, gondtalan, azonban végérvényesen „eltűnt idő” után. A német lapokban megjelent akvarelljei, rajzai inkább idézik a Montmartre-ot, mint a Kurfürstendammot, inkább Degas, Toulouse-Lautrec szemszögéből nézik a világot, azt a fajta párizsi flairt, kacértságot, eleganciát, szenvedélyt és züllöttséget sugározzák, ami más volt, mint Berlin sokkal modernebb,

LA GARÇONNE

„Apuci államügyész, anyuci a parlamentben ül – az egész családban csak nekem van magánéletem!” – ezt a mondatot adta a *Simplicissimus* satirikus hetilap a férfiruhában pózoló, de sok meztelen bört villantó, kihívó tekintetű fiatal nő szájába. Mammen jó házból való úrilánya nem csinál titkot abból, hogy a húszas években Berlinben gombamód szaporodó lesbikus klubok egyikében mulatja az időt. A „La garçonne”, vagy németesítve a „Bubenkopf” az első világháború utáni új nő-típus megtestesítője. A vagány – megint csak Tucholsky szavaival „fiúsított lány” – nemcsak a modern nő, de Berlinben egyúttal a lesbikus nő szinonimája is lett. Női lokál is működött Berlinben La garçonne néven a Schöneberger Kalckreuthstraße 11. szám alatt, amit Susanne Wanowski, Anita Berber exhibicionista táncosnő barátnője működtetett, és a weimari köztársaság első lesbikus női magazinja is *Garçonne – Junggesellin* címen jelent meg 1930–32 között. Megmaradt példányait ma a kölni egyetemi könyvtár őrzi. Jeanne Mammen magánéletéről gyakorlatilag semmit sem tudunk, de feltűnően sok lesbikus párt megörökítő rajza maradt fenn, melyekből az az intimitás sugárzik, ami nála a férfi-nő viszonyt tematizáló művekből szinte mindig hiányzik.

Jeanne Mammen: *Ő képviseli*, 1928 k., magántulajdon





Hamvazószerda, 1926 k., akvarell, 34 x 29 cm,
magántulajdon, Berlin
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018, Fotó: Mathias Schormann, Berlin / HUNGART © 2018



Fotogén uralkodók, 1967 k.
A Max-Delbrück-Centrum für Molekulare Medizin
in der Helmholtz-Gemeinschaft letétje.

gépiesebb, karcosabb világa: a német főváros inkább a New York-i tempóval igyekezett lépést tartani. Ez a kettősség, vagy inkább Berlin–Párizs közöttiség teszi összetéveszthetetlenül eredetivé Jeanne Mammen művészetét.

A Kurfürstendamm a húszas években Berlin legpezsgőbb szórakozónegyedének számított, és Mammen lakása néhány háztömbnyire volt csak a sűrűjétől. A 127-es szám alatt működött a Sanssouci borozó és táncoklál, mellette pedig a Nelson Theater, ahol rendszeresen fellépett Josephine Baker, míg a 205. szám alatti Komödie-ben Marlene Dietrich és Margo Lion énekeltek homoerotikus dalokat. Mammen legismertebb akvarelljei, festményei, rajzai abból a rövid időszakból származnak, amikor Berlin a kabaré, a szexuális szabadság, a lármás zűrzavar fővárosa volt, ahol ezernél is több jazz-együttes működött és városszerte charlestont, foxtrotot, shimmyt táncoltak a lokálokban és a leszbikus női klubokban. Az 1927-ben debütáló *Die Großstadt* magazin első címlapjára rajzolt extravagáns fejdíszű elegáns nő és cilinderes-monoklis kísérője háttérben feltűnő színes, csillogó metropolisz egy képbe sűríti a főváros lüktető éjszakai életét. Mammen kivételes empátiával közelített női modelljeihez, akár kacér, fiúruhába öltözött bubifrizurás táncost, akár a berlini kabaré sokoldalú, impozáns alakját, Rosa Valettit rajzolta, aki Aristide Bruant-sanzonokat énekelt és Dietrichhel lépett fel egy színpadon (vagy szerepelt például Josef von Sternberg *Kék angyal* című filmjében is).

A vörös hajkoronás, testes Peachum asszony-ság képében, a már említett, a *Koldusopera* nyitányát ábrázoló akvarellen is Valetti szerepel. A tánc-performance másik neves sztárjáról, Valeska Gertről 1929-ben, karrierje csúcspontján készítette híres portréját, ami Gertet narancs-sárga, mélyen dekoltált ruhában, lehunytt szemmel ábrázolja. (Ezt az olajképet élete végéig a műtermében őrizte.)

1930 októberében nyílt meg első önálló kiállítása Berlinben, a neves Gurlitt galériában.¹¹ Fritz Gurlitt, az alapító (1915-től fia) elsőként biztosított kiállítási lehetőséget például az impresszionista nőművészeknek galériájában, és Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès után Ida Gerhardi, Käthe Kollwitz, Clara Siewert is lehetőséget kapott a bemutatkozásra. 1905-től fia, Wolfgang Gurlitt vette át a galéria vezetését, aki főként az expresszionista Die Brücke csoport művészeinek rendezett kiállításokat, úgyhogy minden bizonnyal kivételes értéknek tartotta Jeanne Mammen munkáját, ha önálló tárlatot szentelt neki. A kiállításon 19 festménye, köztük a *Sakkjátékos*, *Valeska Gert* portréja és számos grafikai mű szerepelt olyan sikerrel, hogy Wolfgang Gurlitt megbízást adott Mammennek, hogy készítsen egy rajzsortozatot Pierre Louÿs leszbikus szerelemről szóló művéhez, a *Die Lieder der Bilitis*-hez. Ennek megjelenését a nemzetiszocialisták hatalomra kerülése akadályozta meg 1933-ban. Ettől kezdve Jeanne Mammen visszahúzódóan élt. Önként választott belső emigrációjában

újra a francia nyelvhez és kultúrához menekült: Arthur Rimbaud, Jean Cocteau műveit és Picasso írásait fordította. Magára maradt a Ku'damm-i műteremlakásban, Mimi Teheránba költözött, legjobb barátja, Max Delbrück, biofizikus pedig Amerikába emigrált. Hiányukat, a tőlük való elválást a *Schreib mir Emmy!* című szurrealista film forgatókönyvében dolgozta fel. 1937-ben még egyszer Párizsba utazott, hogy láthassa Picasso *Guernicá*ját a világkiállításon. Berlinbe visszatérve a körülötte darabjaira hulló világot festette. Ebből a korszakból származó képein a kubizmus, és főként Picasso hatása olyan szembetűnő, hogy egy kritikusa 1945 után gúnyosan Madame Picassónak titulálta. Mire véget ért a háború, a Kurfürstendamm 235 épülete közül 192 teljesen elpusztult, de ahol ő lakott, az csodával határos módon, a negyedik emeleti műteremmel együtt megmenekült. „Ami megmaradt Jeanne-ből, az Berlin maradványain ül most. Sok, sok, végtelenül sok szörnyűséget és rettenetet éltünk át” – írta 1946-ban Max Delbrücknek Amerikába. Mammen anyaggal, formával kísérletezve próbálta meg feldolgozni mindazt, amit átélt az ostrom alatt, és szobrot készített mindenből, ami a keze ügyébe akadt: színes, csillogó bonbonpapírból, drótból, fonalból. Művészete a háború után egyre inkább a nonfiguratív felé tolódott el. Ahogy a kezdeti időszakban Berlinben saját korábbi párizsi vázlatkönyvéből inspirálódott, most úgy nyúlt vissza a húszas évek végének motívumaihoz: áttemelte, új kontextusba helyezte, absztrahálta őket. Jeanne Mammen műveinek jelentős része

magántulajdonban van, művészetének újrafelfedezése most zajlik Németországban is. Számos, legalább német területen jól ismert művével szerepelt a frankfurti Schirn Kunsthalle február végén zárt nagyszabású kiállításán¹², ami a weimari köztársaság időszakának művészetét tárgyalta *Otto Dixtől Jeanne Mammenig* címmel. Szintén idén zárult berlini retrospektív tárlata pedig műveit megfigyelő pozíciója szerint értelmezte (a kiállítás alcíme a *Die Beobachterin*) és a 20. század háromnegyedét felölelő időszakból válogatott. A kevésbé ismert, Picasso hatását mutató képekkel kezdődött, és utolsó befejezett festményével, egy nagyon fehér, nagyon pasztózus, gyakorlatilag monokróm képpel (az egyetlenel, amit valaha is szignált) zárult. Jó néhány ritkán vagy eddig sosem látott mű is szerepelt a kiállításon, soknak éppen olyan izgalmas a sorsa és felszínre kerülése, mint a *Koldusopera*-akvarellnek. Záróképként idézzük meg a Café Reimannról készült sajátosan groteszk láttelepet. Curt Moreck 1931-es igen népszerű bédekere a „bűnös” Berlin legfelkapottabb szórakozóhelyeit vette számba¹³ és illusztrációként használta Mammen akvarelljét. A híres berlini Café Reimann még a könyv megjelenésének évében, 1931. szeptember 12-én áldozatul esett egy pogromnak, Mammen műve viszont túlélte a nemzetiszocialisták őrjöngését és amerikai magángyűjteménybe került, méghozzá annak

a Fred Ebb dalszövegírónak a gyűjteményébe, akinek legismertebb munkája szintén ennek a közegnek és időszaknak állít emléket. Ami nem más, mint a Broadwayn 1966-ban bemutatott, *Kabaré* című musical.

- 1 Jeanne Mammen. *Die Beobachterin. Retrospektive 1910–1975*, Berlinische Galerie, Berlin, 2017. október 6. – 2018. január 15.
- 2 Kurt Tucholsky: *Gesamtausgabe Texte und Briefe 11. Texte 1929*. Rowohlt, 2005. 225. o.
- 3 Hans Kinkel: Besuch bei der fünfundachtzigjährigen Jeanne Mammen. Mutter Courage malt – „Puppen angemalt, Schmetterlinge ausgeschnitten, Holzschuhe genagelt”. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1975. november 21. 21. o.
- 4 Jeanne Mammen: *Äußerlicher Kurzbericht*. Stuttgart, 1974, G.A. Richter Galerie
- 5 Gustav Flaubert: *Briefe*, Zürich, 1977. 266. o.
- 6 Henriette Mendelssohn: Pariser Studentage. Kollegialischer Ratgeber für Malerinnen und solche, die es werden wollen. In: *Die Kunst für alle*, 12.Jg., Heft 10, 1897. 150–153. o.
- 7 *Journal de Marie Bashkirtseff, avec un portrait*. 2 volumes, 1887. / Marie Bashkirtseff: *The Journal of a Young Artist 1860–1884*. English translation by Mary J. Serrano. New York, 1889, Cassell. Maria Bashkirtseva (1858–84) orosz származású francia festő, szobrász és író. Jules Bastien-Lepage köréhez csatlakozott, a naturalizmus irányzatának követője.

8 A „Medaille pour composition”-ért 150 frankos pénz-díj is járt. In: *Jeanne Mammen. Die Beobachterin. Retrospektive 1910–1975*, Berlinische Galerie, 2018 Hirmer (kiállítási katalógus). 14. o.

9 Hans Kinkel: „Begegnung mit Jeanne Mammen”. In: *Jeanne Mammen 1890–1976*. Hrsg. Von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft in Verbindung mit der Berlinischen Galerie. Stuttgart, 1978, Bad Cannstatt. 93–102. o.

10 *Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Von Otto Dix bis Jeanne Mammen*. Hrsg: Ingrid Pfeiffer. Hirmer V., 2017 (kiállítási katalógus). 236. o.

11 Wolfgang Gurlitt annak a Hildebrand Gurlittnek volt az unokatestvére, akinek gyűjteménye évek óta foglalkoztatja a német sajtót és művészettörténész-szakmát. Nemrégiben zárt a kollekció történetét feldolgozó két kiállítás (*Bestandsaufnahme Gurlitt. Der NS-Kunstraub und die Folgen*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2017. november 3. – 2018. március 11. és *Bestandsaufnahme Gurlitt. „Entartete Kunst” – Beschlagnahmt und verkauft*. Bern, Kunstmuseum 2017. november 2. – 2018. március 4.).

12 *Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Von Otto Dix bis Jeanne Mammen*, Frankfurt Schirn Kunsthalle, 2017. október 27. – 2018. február 25.

13 Curt Moreck: *Führer durch das lasterhafte Berlin*. Berlin, 1931 (Faksimilie der erstauflage von 1931. Berlin, 1996, Nicolaische Verlagsbuchhandlung)

Köszönettel tartozunk Annelie Lütgensnek, hogy segítséget nyújtott, a kép tulajdonosának pedig, hogy hozzájárult a *Koldusopera* című akvarell publikálásához.

BUDAPESTI

OPÉRETT

SZÍNHÁZ

JACQUES OFFENBACH

KÉKSZAKÁLL

NAGYOPÉRETT

SZÖVEGÉT ÍRTA: HENRY MEILHAC ÉS LUDOVIC HALÉVY LIBRETTÓJA ALAPJÁN

SZABÓ-SZÉKELY ARMIN. SZÉKELY KRISZTA. LŐRINCZY ATTILA

DALSZÖVEGÍRŐ: MATHE ZSOLT

DÍSZLET: BALÁZS JULI | JELMEZ: PATTANTYUS DÓRA

ZENEI VEZETŐ. KARMESTER: DINYÉS DÁNIEL | KARMESTER: SILLÓ ISTVÁN

KOREOGRÁFUS: KULCSAR NOEMI

RENDEZŐ:

SZÉKELY KRISZTA

www.operett.hu

jegy@operett.hu

f @operettszinhaz

jegy.hu

klasszikus rádió

OLIFE1

TV2CSOPORT

BONCSÉR GERGELY / VADASZ ZSOLT

BORDÁS BARBARA / LUSINE SAHAKYAN

PELLER KÁROLY / ERDŐS ATTILA

SZACSVAY LÁSZLÓ / CSUHA LAJOS

KÁLLAY BORI / KALOCSAI ZSUZSA

LANGER SOMA / KENDI LUDOVIK

DOLHAI ATTILA / VERÉB TAMÁS

Keserű Luca

PRÓFÉTÁK, PAPOK ÉS MÁGUSOK Joséphin Péladan és a „lélek festői”

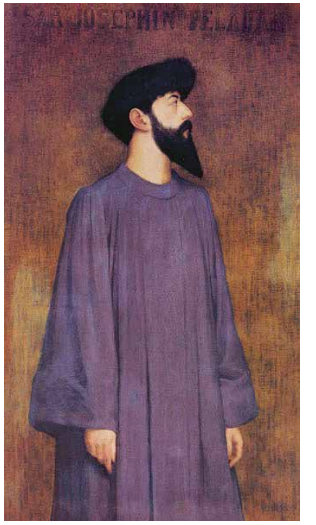


Piet Mondrian: *Evolúció* triptichon, 1911, olaj, vászon, 183 x 87,5 cm (középső tábla), 178 x 85 cm (szárnyak), Gemeentemuseum Den Haag, Hága

Hogyan kapcsolódik egymáshoz Rózsa és Kereszt, vagyis mi köze a rózsakeresztes testvériségnek Wagner Parsifaljához, Odilon Redonhoz, illetve minden kurátorok őséhez, Joséphin Péladanhoz? Egyáltalán összeköti-e valamilyen titkos szál a realitáson túli világot megmutatni vágyó művészeket Orfeusztól Kandinszkijig? Sőt, tovább...



Fernand Khnopff: *Magamra zárom az ajtót*, 1891, olaj, vászon, 72,7 x 141,0 cm, Neue Pinakothek, München



Alexandre Séon: *Joséphin Péladan portréja*, 1892 k., olaj, vászon, Musée des beaux-arts de Lyon, Lyon

„A művészet nagyszerű misztérium, mely a küzdelmes alkotás végeztével vakítón ragyog fel, akár egy szentséges oltár; fénylő isteni jelenléd Leonardo, Raffaello, Michelangelo és Wagner nevében ölt testet.”¹

Elragadtatással, de megkérdőjelezhetetlen meggyőződéssel írta e sorokat Joséphin Péladan (1858–1918), amikor 1894-ben vallásos elhivatottsággal, ugyanakkor a művészet abszolút kizárólagosságába vetett hittel esszét jelentetett meg a „Salons de la Rose + Croix” (továbbiakban a francia elnevezés gyakran használt rövidítésének megfelelően: R + C) összművészeti törekvései és az ezekhez kapcsolódó kiállítás-sorozatok tanulságai kapcsán. A R + C – éves, szalon-formátumban realizálódott – művészeti csoportosulása, mely a kortárs francia művészeti élet okkultizmusra és miszticizmusra erősen érzékeny légkörében állt össze, valójában egy, a nyolcvanas évek végén újjászülető, keresztény alapokra épülő ezoterikus társaság szellemiségéből nőtt ki magát.

A különböző bibliai szerepekben tetszelgő, amúgy íróként és kritikusként tevékenykedő Péladan és az általa létrehozott intellektuális csoportosulás hitvallásának gyökerei a rózsakeresztesek titkos, cseppet sem egynemű spirituális tradícióihoz, illetve – és elsősorban – azok lehetséges esztétikai vetületeihez nyúlnak vissza. A R + C Szalonok sajátos világát és atmoszféráját egy olyan speciális és a korszak kiállítási gyakorlatától teljesen idegen koncepció formálta,

amely a művészet (elsősorban a festészet) titkos nyelvezetének elsajátítása által gondolta el a néző kiszabadítását – Péladan szinte mindig patetikus szavaival élve – az anyagi világ útvesztőjéből. Mind az alkotás, mind a befogadás kvázi vallásgyakorlatként definiált folyamatának elgondolásával összefüggő péladani teória „újszerűsége” annak dacára determinálta elszigeteltségre a R + C-jelenséget a kortárs francia művészeti praxisban, hogy vizuális világa – még a szolid heterogenitás ellenére is – a szimbolizmus akkor már egyáltalán nem újszerű áramlatába simult.

A R + C művészeinek hátterét, kiállított műveik jelentését, sőt azok mögé nézve a szimbolizmus mint stílusirányzat egészéhez való kapcsolatát tanulmányozza a *Misztikus szimbolizmus* elnevezésű, a Rózsakeresztes Szalonok 1892 és 1897 közötti történetét körüljáró kiállítás. A New York-i Guggenheim Múzeumban, majd tavaly ősszel a velencei testvérintézményében rendezett kiállítás (Peggy Guggenheim Gyűjtemény, kurátor: Vivien Greene) az első olyan átfogó, múzeumi keretek közt realizálódott „bemutató”, mely az összesen hat szalon emblematikus műveinek segítségével próbálta tematizálni a R + C esztétikai alapelveit. A kortárs költészet, a zene, a romantika művészetelmélete, teológiai trendek, illetve tradíciók és nem utolsósorban az ezotéria, illetve ezek tudományos és populáris irodalma rejti magában e képzőművészeti fórum kulcsát, melynek komplexitásából – sajnálatos módon –

csak néhány jellegzetesség domborodott ki e kiállításokon. A tematikus blokkok kicsit sablonos mintázatot azonban tompítják a kiállítási katalógus tanulmányai, melyekben kikristályosodnak azok az alapfogalmak, melyek megértése nélkül mi is legalább annyira megilletődöttnek érezhetjük magunkat, mint az egykori látogató a kiállítótér misztikus félhomályában.

„Azért mentünk oda, hogy egy jót nevéssünk, aztán végül a tisztelet és csodálat érzése lett úrrá rajtunk.”² Így foglalta össze kiállítás-élményét 1882-ben Gabriel Mourey tekintélyes francia kritikus, akinek beszámolója számtalan más kritikával összhangban a szalon szertartásos atmoszférájának emelkedettségét hangsúlyozta. A R + C kiállítások terét ugyanis a rendező tudatosan titkos szentély mintájára formálta, melyben a csend és a félhomály – a nagy párizsi szalonokkal ellentétben – kontemplatív, szemlélődő attitűdöt generált a nézőben. Péladan művészi hitvallását tehát a művészet megvilágosító erejével összefüggő spirituális tapasztalat fontossága határozta meg, számára az esztétikai pozíció tisztázása – melynek egységessége amúgy is vitatható – bizonyosan másodlagos kérdés volt. Ehhez az elváráshoz igazodva Péladan kívánságlistáján elsősorban a korszak nagy misztikusai: Burne-Jones, Chavannes, Moreau, Denis és Redon álltak, végül azonban e mesterek tanítványai és követői csatlakoztak a R + C eseményeihez, akik viszont így főszerephez jutottak a nagy spirituális „fordulatban”.



Odilon Redon: *Pandora*, 1914, olaj, vászon, 143,5 x 62,2 cm, Alexander M. Bing ajándéka, 1959, The Metropolitan Museum of Art, New York



Odilon Redon: *Pandora*, 1910–12, olaj, vászon, 143,5 x 62,9 cm, Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington

„A Templomos Rózsa + Kereszt Rendje jelenleg új csoportot képez, a Rózsa + Kereszt Esztétikát, hogy a TRADÍCIÓ alapján és a SZÉP-SÉG segítségével teljes fényében helyreálljon az IDEÁL kultusza.”³ Az első kiállításához kapcsolódóan Péladan kiáltványban fogalmazta meg a R + C konceptuális alapelveit, melyek között világosan ott állt a realizmus elutasítása és az eltávolodás az akadémiai formuláktól. Hangsúlyozta a szubjektivitás és az intuício fontosságát, és Albert Aurier-nak, a festészeti szimbolizmus fő teoretikusának Gauguin művészetéből levezett festészeti alapelveivel összhangban (*A szimbolizmus a festészetben*, 1891) egy olyan „idealista művészeti iskolát” vizionált, melyben a művész az ideállissal és az abszolútummal keres kapcsolata-

tot és tapasztalatát a kép speciális – szimbolista – kifejezőmódjai által osztja meg a nézővel. A kiállításokon – Péladan témajavaslatainak megfelelően – főleg archaikus mítoszokhoz, a Bibliához, keresztény legendákhoz, allegóriákhoz kapcsolódó munkákkal találkozhatott a néző, melyek nagy része a romantika és a már említett „nagymesterek” szimbolizmusával hozható kapcsolatba. Georges Rouault (1895) stilizált, a halott Krisztus alakjára fókuszáló műve, Alphonse Osbert (*Vízió*, 1982) látomásos, a kék szinte minden árnyalatát használó, gyakorlatilag monokróm képe vagy Rogelio Egusquiza drámai fény-árnyék hatásokra épülő fantasztikus Grál-ábrázolása (1893) a keresztény ikonográfiai örökség kel-léktárából merítenek, ezért más, talán tradicio-

nálisabb szemléletmódot közvetítenek. Velük ellentétben, főleg Belgiumból érkező társaik a tudatos és tudatalatti, illetve a természeti és a transzcendens-láthatatlan világok kettősségének misztériumát bibliai témákat nélkülözve, komplexebb szimbólumok által közvetítették (Fernand Khnopff, Jan Toorop, Jean Delville, Alexandre Séon vagy Ferdinand Hodler). Ilyen a kiállításon például Orfeusz alakja, aki – a századvég népszerű szinkretista irodalmából eredeztetve⁴ – bibliai próféták analógiájaként szerepelt a létező összes művészeti ág képviselőjénél. Orfeusz líráján keresztül a zene válik hangsúlyos szimbólummá, mely esszenciális „anyagtalansága” által, eszményített művészeti ágként képes a látható és a láthatatlan világ közötti kapcsolatot érzékeltetni.



Alphonse Osbert: *Szent Genovéva látomása*, 1892, olaj, vászon, 235 x 138 cm, Musée d'Orsay, Párizs

Orfeusz karakterétől eltekintve a zene jelentőségét aligha mutatja meg eléggé a kiállítás, noha az a R + C identitásának egyik legmeghatározóbb eleme, aminek fundamentális szerepe volt nemcsak a szalon létrejöttében, de karakterében is. Péladan művészi útkeresésének irányát és a R + C jövőjét egyaránt Wagner *Parsifal*-jának egy 1888-as bayreuthi előadása, illetve annak tartalmi és formai összetevői határozták meg⁵. A Grál-lovagok vallásos érzületű, de „felvilágosult” közössége és annak berendeződése volt a modellje a R + C művészeti testvériségnek, továbbá a *Parsifal* színházi kultusza körüli rituális körítés köszön vissza az Erik Satie hasonazenéjének kíséretével lezajlott templomi megnyitóban, illetve a kiállítótér liliummal és tömjénnel illatosított, félhomályos szertartásosságában. Az erős wagnerizmus azonban minden jel szerint túllépett a teátrális külsőségeken, és a templom-kiállítótér, illetve vallás-művészet analogikus fogalompárjai közötti határvonalak elmosására irányuló esztétikai ambíciót a Gesamtkunstwerk és egyéb, a művészetek szintézisével kapcsolatos – Baudelaire és Mallarmé aspektusából is/már átgondolt – koncepciók finomították. A szalon komplexitása nemcsak a koncertekkel és előadásokkal megtűzdelt kiállítási koncepcióban köszön vissza, hanem az egyes műalkotásokban is, melyek ki akarnak lépni a hagyományos művészet vagy az aktuális konvenciók keretei közül egyfajta metafizikai határtalanságra törekedve. A „lélek festőinek” – ahogy Péladan nevezte a R + C résztvevőit – vallásossága tehát esztétikai természetű. A transzcendentális tapasztalat iránti elhivatottság – amire a kiállításon szereplő képek és a katalógus szövegei több ízben rámutattak – többnyire az alkotás küzdelmes szel-



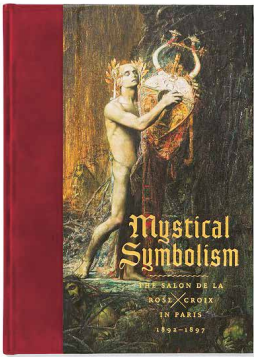
Alphonse Osbert: *Krisztus magányossága*, 1897, olaj, fa, 37,5 x 56 cm, Thos. Agnew & Sons Ltd. gyűjteménye

lemi folyamatával függ össze, és a 19. század végén hagyományos vallásos érzület megváltozását, átalakulását mutatja. A vallásos megújulással, illetve a szellemi és látható világ közötti titkos kapcsolatokra (korrespondenciákra) fókuszáló művészi eltökéltséggel összefüggésben látványosan növekedett meg a különböző misztikus tanok, irányzatok, elsősorban a teozófia iránti érdeklődés. A Misztikus szimbolizmus katalógusának harmadik, egyben utolsó tanulmánya szerint e folyamatban a Rózsakeresztes Szalonok szellemisége is fontos szerepet játszott.⁶ A szerző sok rövid, néha közhelyes példával támasztja alá, hogy a művészeti életben is „egyre több az olyan ember, aki semmi reményt sem fűz a materialista tudományos módszerekhez”⁷ – Duchamp, Mondrian vagy a futuristák festészeti kiáltványa 1910-ből. De erre szolgál példával Annie Besant és C. W. Leadbeater 1901-ben megjelentetett közös könyve, *A gondolatformák*, amelyben a szerzők látói tapasztalataikat összegzik a különböző gondolatok és érzelmek formáiról, illetve színeiről. Ez egyébként jelentős hatással volt Kandinszkij művészetére és az egész 20. század eleji absztrakcióra, ugyanakkor a nem látható, de létező világ ábrázolhatósága és a „nagy szellemi korszak” (Kandinszkij) felé tartó utat a R + C Szalonjainak szimbolizmusa már sokkal korábban megnyitotta.

1 Joséphin Péladan: L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'Orde et du Salon annuel de la Rose-Croix. Idézi: Peter Vergo: *The Music of Painting*. New York, 2010. 43. o.
2 Jean-David Jumeau-Lafond: The Reception of the Rose + Croix. A Symptom of the Reaction Idéaliste. In:

Mystical Symbolism: The Salon de la Rose + Croix in Paris, 1892–1897. New York, 2017. 39. o.
3 Josephin Péladan: A Rózsa + Kereszt Szalon szabályzata. Idézi: Gellér Katalin: Miszticizmus és pszichoanalízis. In: *Ars Hungarica*, 38. 2012/1. 186. o.
4 Vivien Greene: The Salon de la Rose + Croix. The Religion of Art. In: *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose + Croix in Paris, 1892–1897*. New York, 2017. 27. o.
5 Peter Vergo, 2010 (lásd 1. lábjegyzet)
6 Kenneth E. Silver: Afterlife. The Important and Sometimes Embarrassing Links Between Occultism and the Development of Abstract Art, ca. 1909–1913. In: *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose + Croix in Paris, 1892–1897*. New York, 2017. 47–53. o.
7 Vaszilij Kandinszkij: *A szellemiség a művészetben*. Budapest, 1987. 21. o.

A képek forrása: Wikimedia Commons



***Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, szerk. Vivien Greene, Solomon R. Guggenheim Museum, 2017 (kiállítási katalógus)**

Mi számít nagyobb teljesítménynek az utókor szemében? Ha valaki az életét éli úgy, hogy aztán azt valóságos műalkotássá lehessen stilizálni, vagy ha keményen dolgozik azért, hogy a művészetének élhessen? Hogy szobrokat faraghasson a saját elképzelése és formaérzéke szerint? Nem olyan könnyű a válasz, még ha szimpátiánk az utóbbi modellé is.

Kovács Ágnes

A TEGNAP VIRÁGAI Egy anya és a lánya: Alma Mahler-Werfel és Anna Mahler



Alma Mahler, 1909, Bécs, Fotó: Madame d'Orá (Dora Kallmus)
Forrás: alma-mahler.at



Anna Mahler munka közben
© Marina Mahler jóvoltából Fotó: Albrecht Joseph Forrás: annamahler.org

Hosszú életükben visszatükröződik a 20. század tragikus történelme, és az is, amit a művészekben modernizmusnak nevezünk. Az anya élete sikeresebb volt, bár nem „saját jogon”, inkább férje révén. Egyetlen életben maradt lányának, Annának az élete viszont örökös küzdelem volt azért, hogy saját tehetségével szerezzen elismerést. Állandó harcban álltak egymással, kapcsolatuk sokáig inkább hűvös volt, mint szeretetteli. Mégis sok tekintetben hasonlítottak egymásra, főként abban, hogy ki akartak lépni a hagyományos női szerepkörből, mindketten nagyot akartak alkotni és saját jogon sikeresek lenni, de ez egyiküknek sem sikerült igazán. Alma nem lett híres komponista. Anna szobrainak különleges szépségét pedig kissé elkésve fedezték fel. Főként Ernst H. Gombrich volt az, aki Anna munkáit minden befolyástól mentes, független kísérleteknek tartotta, amelyek a szépség örök érvényűségét igyekeztek megragadni. (Kár, hogy a dicséretet Anna már csak halála után kapta.) Londonban, Los Angelesben és az itáliai Spoleto-ban alkotott művei azóta is főként magángyűjteményekben lappanganak, bár a legnagyobb gyűjteményt az Anna-Mahler-Stiftung örzi Vaduzban. Pár évvel ezelőtt a bécsi Kinsky Aukcióházban bukkant fel néhány jelentős műve, amelyek nagy érdeklődést váltottak ki a gyűjtők és a szobrászat iránt érdeklődők körében is.¹

**Az anya
„Milyen szép volt, és csábító
a gyászfátyol mögött.”²**

Alma Maria Schindler (1879–1964) a nagy zeneszerző, Gustav Mahler özvegyeként, a Bauhaus alapító Walter Gropius elvált feleségeként, majd a népszerű író, Franz Werfel özvegyeként, valamint számos barátja és szeretője által vált a 20. század művészetének részévé. A híres barátok listája, akikre teljesen eltérő karakterük ellenére is nagy hatással volt, a lexikonokban jó egy oldalt tesz ki: írók, zenészek, főként zeneszerzők és dirigensek, képzőművészek, sőt politikusok is vannak rajta. Alban Berg, Leonard Bernstein, Benjamin Britten, Ormándy Jenő, Igor Sztravinszkij, Arnold Schönberg, Lehár Ferenc, Elias Canetti, Lion Feuchtwanger, Gerhart Hauptmann, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Vaszilij Kandinszkij, Thomas Mann, Theodor Csokor, Ödön von Horváth, Carl Zuckmayer, Paul von Zsoltay, Engelbert Dollfuß, Kurt von Schuschnigg és még sokan mások. Alma személye halála után fél évszázaddal is sok író és rendezőt ihletett meg. Joshua Sobol *Alma A Biz ans Ende* (1996) című drámáját évekig játszották az európai és amerikai színpadokon, de életének egy-egy szakaszáról is számos regény, pszichológiai tanulmány és publicisztika jelent meg.³ Halálakor még egy balladát is írtak róla, amely hetekig vezette az amerikai sikerlistát.⁴ *Alma, tell us, All modern women are jealous.*

Wich of your magical wands. Got you Gustav and Walter and Franz? – kérdezi a refrén. És a nő, aki csak zseniket szeretett, kultikus figurává vált, legalábbis egy időre. De ki is volt ő valójában? Életművész, aki megkomponálta saját legendáját, egy jelenséget, ami „a tűzpiros róza és a méregzöld keveréke”? És az élete volt a mesterműve? Alma Mahler-Werfel 1960-ban megjelentetett *Életem*⁵ című könyvében igyekezett magát (nem is jogtalanul) a sokszor tanácstalan zsenik önfeláldozó segítőként, műzsájaként beállítani. De ez az önmagáról sugallt kép meglehetősen szélsőséges reakciókat váltott ki nemcsak a kortársak körében, hanem a róla szóló későbbi írásokban is. Ugyanilyen heves indulatokat gerjesztett *Gustav Mahler – Erinnerungen und Briefe* (G. M. – Emlékek és levelek) című könyve is különösen a Mahler-rajongók körében.⁶ Az asszony halála óta sokan és alaposan áttanulmányozták egy amerikai egyetemi könyvtárban őrzött naplóját is,⁷ és új részletek kerültek elő azoktól is, akik jól ismerték, például Walter Gropius vagy Oskar Kokoschka visszaemlékezései és levelei is. Jonathan Carr Az *igazi Mahler* című könyvében⁸ megjegyzi, hogy „*ma már nyilvánvaló, hogy Alma nem csupán véletlenül tévedett, vagy »a maga szemén át« nézte a dolgokat. Meg is hamisította a tényeket.*” Oliver Hilmes pedig, aki az *Egy özvegy rögeszméi* című, ötszáz oldalas életrajzában a „síríg” kíséri Alma életét, és a zsidóság iránti viszonyának ábrázolásához bőven merít naplójából is, és a könyv nagy részében igazi szörnyetegként állítja be, végül azonban meghajlik az asszony „nagysága” előtt.⁹ A femme fatale-legenda – miszerint aki Almát szerette, annak meg kellett halnia – és ellenségei róla terjesztett képe alapján Alma csak egy hatalom- és szexmániás nőszemély volt, aki híres férjeit a saját céljai elérésére használta fel. Hisztérikusnak, narcisztikus személyiségnek állítják be, aki szerette, ha másokból szolgát csinálhatott, és ami még súlyosabb volt, „hazulról hozott” antiszemitizmusa is ijesztő volt számukra.¹⁰ Alma zsidókkal szembeni „ellenszenve” annál is különösebb volt, mert egész életében többnyire a nem éppen attraktív és zsidó származású férfiakhoz vonzódott és közülük választott társat. Irracionális antiszemitizmusa oly mélyen gyökerezett a lelkében, hogy még gyermekei iránti érzelmeit is az irányította, hogy azok melyik apától származtak. Gropiustól született lánya, Manon, az „árja angyal” fontosabb volt számára, mint a „Mischlinge” Anna, aki Mahler lánya volt. De a kívülállók számára érthetetlen volt a nácihoz való viszonya is. Különösen akkor, amikor akkori férjével, Franz Werfel-lel annak származása miatt el kellett hagynia az általa imádott osztrák fővárost. Mégis, ha rajta múlt volna, akkor örömmel eladta volna az általa csodált Führernek Bruckner *Harmadik szimfóniájának* kéziratát, az ítélkezők valahogy elfelejtik, hogy szükségük lett volna pénzre a meneküléshez.

Az asszony megpróbált ebben a kérdésben viszonylag őszinte lenni: „*Én, aki felbonthatatlanul kötődöm a zsidósághoz, nem vesztetem el valós, tárgyilagos tekintetemet. Hitlernek ebben a pillanatban nincs ellenfele... csak bábok vannak. Ő kimondja ezt, s ettől nagyzási tébolyba esik. Nekem most a világ végéig együtt kell vándorolnom ezzel a néppel – és nem tehetek másként, noha soha többé nem fogom látni hazámat... Ebben a pillanatban egy zsidó-kommunista klikkben élek, de nem tartozom hozzá. Néha kijövök a béketűrésből, és hangosan kimondom a magam igazságát. A többiek arcának teljes elidegenedéséből látom, hogy messze túlöttem az ő céljukon... Más azután, amikor azt látom, hogy a náci micsoda pokoli aljasságokat hajtanak végre...! Hozzájuk tartozom? Soha és soha többé! Sokkal inkább a zsidókhoz! Most ők vannak veszélyben!*”¹¹ Alma célja azután a zsidók „megtéritése”, ahogy mondja „felvilágosítása” volt, ezért még arra is képes volt, hogy halott férjét, Werfelt, annak beleegyezése nélkül, keresztényként temesse el Amerikában, igaz, ő ezt „világi temetésnek” nevezte naplójában. Alma Mahler fiatal korában Bécs „legszebb lánya” volt. A Schindler–Moll-ház¹², mint a szecessziós mozgalom fő központja izgalmas szellemi életével, ha nem is alapos műveltséget, de biztos izlést nyújtott számára. Sokan, például Gustav Klimt olyan szépnek, okosnak és szellemesnek találta, hogy heves közeledését a lányhoz csak Alma mostohaapjának, a festő Carl Mollnak, a Szecesszió elnökének kemény fellépése akadályozta meg. Alma, aki gyorsan szeretett ki vagy bele a férfiakba, a korabeli Bécsben is feltűnést keltett „erkölcsstelenségével”, amely nem volt igazságos, hiszen akkoriban az osztrák főváros a felfokozott erotika légkörében élt, elég, ha Klimt vagy Schiele művészetére vagy Sigmund Freud tevékenységére gondolunk. Alma kicsapongásait a zeneszerző Richard Strauss nem ítélte meg szigorúan, úgy vélte, hogy Alma csupán a kisebbségi komplexusát kompenzálta a „fontos” férfiak meghódításával. Sokak szerint viszont már fiatal lányként is nagyon inspiráló volt azzal a tulajdonságával, hogy képes volt odafigyelni partnerei szellemi, művészi problémáira, és mint egy „hízelgő tükrös”, pozitív irányba terelte azokat. A szépség és a megértés egyesült benne, ezért a férfiak úgy ragadtak rá, „mint légy a papírra”. A korabeli fotókon a fiatal nő csakugyan szép, kivéve a Mahler-korszakban készült amatőr fotókat, amelyeken többnyire szomorúnak és fáradtnak látszik. Leánya, Anna szerint az édesanyjáról készült fényképek nem adják vissza döbbenetesen kék szemének intenzív pillantását, amely elfeledtette „a sok ostobaságot”, amit összehordott. „*Amikor egy zsúfolt szobába lépett, többnyire egy pillanatra csend támadt. Ha előrehajolt, hogy meghallgasson valakit – rendszerint kénytelen volt, mert egyik fülére rosszul hallott –, az illető úgy érezte, hogy figyelmesen követik szavait.*”¹³

A sokáig istenített Alrát, „korunk nagy varázslónőinek egyikét” – ahogy Werfel nevezte, azonban az évek múlásával egyre több „kritika” érte. Elias Canetti, a későbbi Nobel-díjas író (akit Alma felfuvalkodott tökfeknek tartott) és szerelmes volt Anna Mahlerbe, úgy írta le a „Mamit”, mint egy „meglehetősen magas, szétfolyó idomú asszonyt, édeskés mosollyal és világos, tágra nyílt, üveges szemekkel, aki a Hohe Wartén, egy elegáns villában élt, tróféái között. Ami azt jelentette, hogy volt egy külön szalon, ahol vitrinben látható volt Mahler 10. szimfóniájának felnagyított partitúrája, amelyen olvasható volt a zeneszerző kétségbeesett szerelmi vallomása, és a falon függött Kokoschka róla készült portréja is.”¹⁴ Alma iszákosságát Canetti finoman említi meg, míg Claire Goll írónő, aki úgy látszik, minden utálata ellenére is szeretett Alma közelében lenni, így ír róla: „Hogy hervadó szépségét és csökkenő vonzerejét elrejtse, gigantikus kalapokat hordott, az ember nem tudta eldönteni, hogy egy halotaskocsi kancája vagy egy új D’Artagnan lépett-e elébe? Emellett vastag púdert, sminket, és parfümöt használt, és állandóan be volt rúgva. Ez a felfújtt Walkür ivott, mint a gödény.”¹⁵ Idősebb korában pedig, a kaliforniai emigráció idején Theodor Adorno¹⁶ a háta mögött csak „Monstrumként” emlegette, ugyanakkor a Mann házaspár és sokan mások is a kaliforniai német emigráció tagjai közül szoros kapcsolatban maradtak vele.

Alma kiskorától kezdve sokkal több zenei képzést kapott, mint rendszeres iskolai oktatást. A 19. században a nők rendszeres oktatása gimnáziumban vagy pláne egyetemen még elképzelhetetlen volt, az első leánygimnázium 1892-ben nyílt meg Bécsben, de a szülők sem szorgalmazták különösebben lányaik rendszeres oktatását. A Plankenberg-kastélyban a Schindler lányok odahaza tanultak házitánítóktól, majd később anyjuktól. Alrát csak a zene érdekelte; rendkívül muzikális apjának, a festő Emil Jakob Schindlernek¹⁷ csodálatos énekhangja volt, Alma pedig már kiskorától zongorázni tanult. A zene egyre fontosabbá vált számára: kedvencei Schubert és Schumann mellett főként Wagner operái voltak, amelyeknek zongorakivonatait kiválóan játszotta. Zenetanárai zeneelméletre és komponálni is tanították, saját dalokat írt, amelyekkel intim gondolatokat és érzéseket úgy fejezhetett ki, mintha naplót írt volna – ebben talán Clara Schumann volt rá hatással. Ám ő nem lett komoly komponista. Hiába írta naplójába, hogy „szeretnék egy olyan, tényleg jó operát komponálni, amilyen még egy nőnek sem sikerült”, ebben végül is a külső körülmények és főként azok a férfiak, akiket szeretett, akadályozták meg. Először első szeretője „tette helyre”. Alexander Zemlinsky komponista, az akkori bécsi zenei élet nagy reménysége – akit először Alma „félelmetesen csúnyának” talált, de aztán a család tiltakozása ellenére is a szeretőjévé avatott – szigorú kritikusnak és

tanárnak bizonyult. Bár Alrát egy ideig befogadta tanítványai közé, három szerzeményében „olyan elviselhetetlen hibákat” talált, és mondanivalóját olyan felületesnek tartotta, hogy végül is eltanácsolta a zeneszerzéstől. „Vagy komponáljon, vagy éljen társasági életet, de válassza inkább azt, ami Önhez igazán közel áll, járjon társaságba.” Zemlinskyvel való kapcsolatának (1900–1901) az vetett véget, hogy megismerkedett a bécsi zenei élet másik fontos szereplőjével, a Bécsi Operaház karnagyával, Gustav Mahlerrel, akibe rögtön beleszeretett. „Csak rá gondolok”, írta naplójába, és mindent megtett, hogy elnyerje tetszését. Mahler eleinte tartózkodó volt a szép Alrával szemben, de végül mégsem tudott ellenállni a fiatal lánynak, aki figyelemreméltóan értette Wagner zenéjét. A Moll család ezt a kapcsolatot is ellenezte, nemcsak azért, mert Mahler zsidó volt, hanem mert túl öregnek tartották Alrához. Alma megint ellenszegült, és megint győzött, hisz közben tudta, hogy „Gustav már az övé”. De Mahlernek, aki ekkoriban mutatta be Münchenben 4. szimfóniáját, kemény feltételei voltak. Olyan társat kívánt maga mellé, aki az ő munkáját segíti és nem törekszik önállóságra. Egyik levelében így írt a fiatal lánynak: „Hogy képzelsz magad elé egy zeneszerző házaspárt? Van fogalmad arról, hogy milyen nevetséges lenne és később milyen visszahúzó erőt jelentene egy rivalizáló viszony közöttünk? Nekem házastárs kell, nem pedig egy kolléga!” Alrának tehát (aki ráadásul továbbra is szeretett volna komponálást tanulni volt szeretőjénél) döntenie kellett. Döntött is, 1902 márciusában, miután Mahler már korábban katolizált, összeházasodtak. A fiatal Bruno Walter, aki akkoriban a bécsi udvari operaház zenekarvezetője volt, szüleihez írott levelében nem helyeselte az általa nagyon tisztelt mester döntését. „Mahler 42 éves, ő pedig 22, ünnepezt szépség, aki megszokta a fényűző társasági életet, Mahler emberkerülő és szereti a magányt... na és még egy csomó dolgot mérlegelni kellene.”¹⁸ Bruno Walter féltelmei beigazolódtak. A mindennapok egy zsenivel, aki ráadásul meghatározott rutin szerint élt és alkotott, unalmas volt, és a társaságra vágyó, impulzív fiatal nőnek mindez nem ígért boldog házasságot. Naplójában már a házasság első évében megjegyzi, hogy ebben a házasságban ő csak a házvezetőnő szerepét tölti be. „Egész nap, délelőtt és délután is egyedül voltam – és amikor Gustav hazajött jókedvűen a munkából, és közeledt felém, én csak könnyeztem. Gustav elkelemyodott, szörnyen komoly lett. És kétségbe vonta a szeretetemet iránta, és én is, nagyon gyakran magam is kétségbe vontam.” A komor zseni ugyanazt a szigort és fegyelmet gyakorolta otthon, mint a bécsi operaházban, de azért a maga módján igyekezett megvigasztalni ifjú feleségét. Komponált számára egy dalt *Liebst du um Schönheit* (Ha a szépségért szeretesz) címmel, és Alma bár örült az ajándéknak,

mégis úgy érezte, hogy túl kevés férje mérhetőlen szellemi gazdagságával szemben.¹⁹ Aztán 1902 novemberében megszületett Maria Anna Mahler (Putzi), akitől Mahler teljesen el volt ragadtatva, nem úgy Alma, akit szülés után depresszió gyötört és aki később sem tudott a gyermekhez igazán közel kerülni. Memoárjában inkább csodálattal, mint szeretettel írta: „Mahler gyermeke. Nagyon szép, dacos és megközelíthetetlen.” Mindeközben unatkozott is, és szenvedett, hogy zenéjét – amely még álmában is feltolult benne – Mahler nem vette komolyan. A házasság hamar válságba került, de Mahler nem figyelt oda a jelekre, hogy a sokat egyedül hagyott asszony féltékeny a karmesterrel együtt dolgozó nőkre, különösen Anna Mildenburg-ra²⁰, mert az dolgozhatott vele, míg ő ki volt zárva férje munkájából.²¹ Közben a családba újabb gyermek érkezett, Anna Justine (Gucki), aki 1904. június 15-én született. Alma naplója azonban öröm helyett ezekben a hónapokban is tele volt fájdalommal. „Bruno Walter van itt, Gustav előadta neki az 5. szimfóniát. Neki hagyta, hogy belelásson a lelkébe. Kimentem a szobából, Walter, és a hasonló emberek, mindnyájan idegenek számomra! De maga ez a zene is!”²² Lányuk, Anna (Gucki)²³ később úgy emlékezett vissza a bécsi hétköznapokra, hogy apját csak ritkán látta, többnyire ebédidőben, amikor az hazament az Operaházból. „A levesnek már az asztalon kellett lennie, amikor kinyitott az ajtó, és az asztalnál nem volt szabad beszélni.” Amúgy az operaház türannosza otthon megértő és türelmes volt gyermekeivel, de a feleségével kevésbé; Alma úgy érezte, eltávolodtak egymástól, és más férfiakkal kezdett el flörtölni, de ekkor még beírta csak a hódolatukkal. Az 1907-es év aztán a házaspár számára tele volt sorscapással. Meghalt Putzi, az idősebbik gyermekük, és Mahlert olyan heves támadások érték a sajtóban, hogy végül lehetetlenné vált helyzete a bécsi Operaházban. Ebben az évben kezdődtek szívproblémái is, ezért orvosa eltiltotta minden megerőltető tevékenységtől, például a sportolástól is, amit addig Mahler rendszeresen gyakorolt. Ugyanakkor, ebben a tragikus helyzetben Mahler visszautasíthatatlan ajánlatot kapott Amerikából. A New York-i Metropolitan Opera négyéves szerződést kötött vele, amelynek értelmében egy szezonra 300 ezer koronát (most kb. 1,2 millió euró) kapott, valamint a Metropolitan kifizette az utazási és lakhatási költségeit. A New York-i tartózkodás (1907) a Hotel Majesticben, amely a Central Parkra nézett és ahol a Mahler család egy egész lakosztályt kapott, jól indult. Legálábbis a zeneszerző számára, aki nagy energiákkal kezdte el a munkát New Yorkban. A kis Anna is el volt ragadtatva, amikor megérkeztek, és megcsodálhatta a jövő városát. Boldoggá tette, hogy többet lehet apjával, mint addig. Regelenként elkísérhette őt az Operába, és vele lehetett a próbák alatt is. Alma viszont, aki

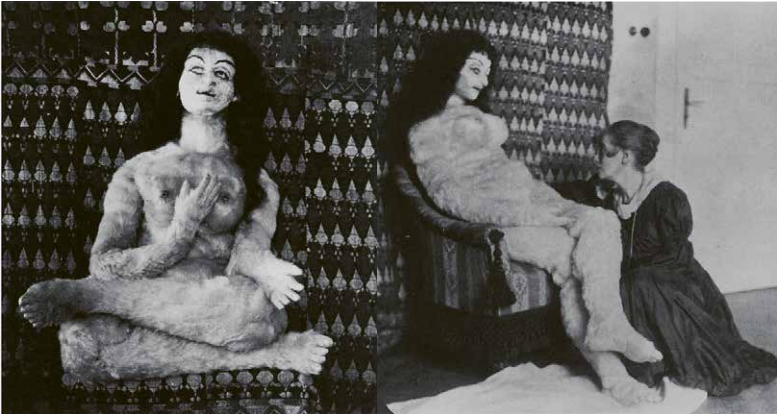


Alma Mahler a lányaival: balról haladva Maria Anna (Putzi) és Anna Justine (Gucki)
© imagno / picturedesk.com

nem beszélte a nyelvet, egy idő után megint magányosnak érezte magát, ráadásul az első időkben nem voltak barátai. Ez a helyzet később javult ugyan, mivel Mahler nagy sikerrel vezényelte Wagner és Mozart operáit, számos barátot szerzett és a család része lett a New York-i társasági életnek, de Alma honvágyán ez nem sokat javított, ő a bécsi barátok után vágyott. 1908 tavaszán Heinrich Conriedet, aki Mahlert meghívta Amerikába, leváltották, az utód (előzőleg a milánói Scala igazgatója) másik karmestert hozott magával, a rendkívül szenvedélyes, Alma kifejezésével élve „gőzhenget” taljánt, Arturo Toscaninit. Toscanini nemcsak olasz operákat akart dirigálni, hanem Wagnert is, így az összeütközés elkerülhetlenné vált. Közben Alma hazatért és anyjával együtt új nyaralót vett (Toblach) a Dolomitokban, ahol Mahler is dolgozhatott és Alma is visszatérhetett a bécsi társasági élet sűrűjébe. A második szezon a Metropolitanben Mahler számára már nagyon megterhelő volt, nem utolsósorban Toscanini miatt, akivel eltérő temperamentumuk miatt nem tudtak együttműködni. Ezért először elfogadta az újonnan alapított New York-i Filharmonikusok vezetését, majd 1909-ben Párizsba utazott, ahol 2. szimfóniája előadását készítette elő. Míg Mahler optimista szakaszban volt, Alma megint depresszióba zuhant, amiatt is, mert már nem először, megint elveszített egy gyermeket. Inni kezdett és olykor kiszámíthatatlanul viselkedett. De Mahler ezúttal sem vette komolyan a problémát.

„Alma derék, és mindenekelőtt szellemileg is hűséges társ”, írta egyik levelében. 1910 tavaszán, „Almschi”, aki harmincévesen testes, gyorsan öregedő matróznak kezdett kinézni a még mindig fiatalos Mahler mellett, többé már nem elégedett meg azzal, hogy csak hódolói legyenek. Beleszeretett a magas, attraktív, 27 éves Walter Gropiusba, akit az akkor divatos Tobelbadban ismert meg, ahol mindketten üdülni voltak.²⁴ Amikor Mahler egy eltévedt levél során rájött, hogy elveszítheti a feleségét, teljesen kétségbeesett. A csodálatos 8. szimfóniát, amelynek kiadását ekkoriban készítette elő, Alrának ajánlotta. Ugyanakkor felajánlotta azt is, hogy Alma fiatalkori kompozícióját együtt dolgozzák át és a 10. szimfóniája partitúráját is teleírta tulajdonképpen a feleségéhez intézett fohászokkal. Alma számára azonban teljesen idegen volt férje messianisztikus Isten-keresése és a zenéje is az maradt, így a közös munka nem tartott sokáig. 1910 augusztusában – bár az asszony mellette döntött – Mahler teljesen összeomlott, és egyik barátja révén Sigmund Freud segítségét kérte, aki ekkoriban a hollandiai Leidenben tartózkodott. Freud 1935-ben írta le találkozását Mahlerrel. „Látogatását szükségesnek találta, mert felesége akkoriban eltávolodott tőle, és ennek következtében az ő libidója sem működött. Nagyon érdekes barangolásokat tettünk a korábbi életében, a szerelmi viszonyaiban, és Mária komplexusát (az anyjához fűződő érzelmeit) is felfedtük, és egyúttal alkalmam volt ennek a férfinak a zseniális beleérző képességét is meg-

csodálni.”²⁵ Alma ezt másként élte meg, „Ön minden nőben az édesanyját keresi, aki azonban egy szegény, szenvedő, meggyötört asszony volt...”, azt mondta továbbá Mahlernek, hogy „én apámat mint szellemi princípiumot keresem. Ami igaz volt. Apám azonban az élet megszállottja volt, míg Gustav Mahler, amikor megismertem, szűzies volt... félt az asszonyoktól. Határtalan volt az aggodalma, hogy „lerántják”, és így került az életet... vagyis a Nőt.”²⁶ Alma nem akart válni, de titokban folytatta viszonyát Gropiusszal, amelyet csak az újabb amerikai utazás szakított meg. 1910. október végén a Mahler család ismét New Yorkba utazott, ahol Mahlernek 65 koncertet kellett a szezon végéig vezényelnie, ennek ellenére sokkal többet törődött családjával, mint korábban. A kis Annával megint gyakran sétált a Central Parkban, jég-hokimérkőzésekre vitte és gyakran az Operába is, amikor dolgozni ment. Anna, amikor látta, hogy apja komponálás közben kirádirozza a hangjegyeket, megjegyezte, hogy „ő nem szeretne hangjegy lenni, mert esetleg az apja őt is kirádirozhatná”. Jól érezte magát az apja mellett, mialatt édesanyja az ifjú Walter szerelmét próbálta életben tartani szenvedélyes leveleivel. Ezt a helyzetet később Alma úgy írta le, hogy ebben az időben tudat alatt már kívánta Mahler halálát, azonban ez csak a következő év májusában következett be, és addig Alrának végig kellett néznie a „beteg és csodálatos gyermek” halálusáját, amibe maga is belebetegedett. Rossz volt a lelkiismerete, és emiatt Gropiusszal folytatott



Az Alma Mahlert szimbolizáló életnagyságú baba, amit Oskar Kokoschka készítettett szakításuk után
Hermine Moos német babakészítő és festőnővel (képünkön) 1918-ban

Forrás: gustav-mahler.eu



viszonyába is addig ismeretlen, hamis hangok keveredtek. A férfi számára pedig érthetetlen volt Alma teljes odaadása, amit férje ápolásában mutatott, és elviselhetetlen volt számára a gondolat, hogy az eltelt egy évben esetleg „házastársi kötelességét” is teljesítette. Gropius becsapva érezte magát, az örökös szerető szerepére ítélve. Mielőtt elutazott volna Berlinbe, Almához szóló levelében nemcsak a hiábavaló és évekig tartó önmegtartóztatást és hűséget veti a szemére, hanem azt is, hogy miatta elveszítette az önbizalmát.²⁷ Mahler halála után, 1911-ben Alma még csak harminckét éves volt, attraktív, aki figyelemre méltó özvegyi nyugdíjjal és örökséggel rendelkezett. Természetesen újra megjelentek körülötte a rajongók, akik azonban csak átmeneti szerepet játszottak életében.²⁸ Gropiusszal egy év után találkozott újra Berlinben, de a férfi anyja, Manon, nem fogadta szívesen Almát, ő pedig korlátooltnak és műveletlennek találta az asszonyt, amely újabb feszültség forrása lett viszonyukban, így meglehetősen szomorúan érkezett haza.

Bécsbe visszatérve Alma egy ideig lányával, Annával a Hohe Wartén lévő Moll-házban élt, ahol 1912 tavaszán megismerkedett Oskar Kokoschkával, az ifjú festővel, akivel nemso-kára viharos szerelmi kapcsolatba került. Carl Moll a bécsi Hagenbund-kiállításon látta az ifjú festő munkáit és felkérte, hogy készítse el arcképét. Kokoschka így emlékszik az Almával való megismerkedésre: „*Carl Mollt otthonában festettem meg. A Hohe Wartén, a tehetős bécsi polgárság villanegyedében lakott, patríciusházban, még a Makart-stílus ékítményei között. Gyakran tartottak ott ebédre. [...] Az asztalnál művészetről folyt a szó, különösen attól fogva, hogy Alma Mahler, mostohalánya és az eszendeje elhunyt operaigazgató özvegye, üdüléséből hazatért Bécsbe. Ez a fiatal özvegy most újra társaságra vágyott. Gustav Mahler temetése után egy időre mindenki elől visszavonult. Én érdekeltem, mert hallott már rólam. Nehezen*

küzdhetett meg azzal, hogy hirtelen tovatűnt az a dicsőség- és világhír-atmoszféra, amelyben férjével együtt élt. Mahlerhoz talán kevésbé a nagy szerelem, inkább rendkívüli muzikalitása kötötte. Az utolsó években izgalmak is járultak ehhez, a bécsi társaság egy részének intrikái és támadásai. Kegyetlen napjai lehettek, amikor búcsúznia kellett attól a ravatalon fekvő kicsi embertől.” [...] Alma egy alkalommal áthívta a szomszédos szobába, ahol a zongoránál elénekelte neki Izolda szerelmi halálát, mint mondta, kizárólag neki, és megkérte, hogy fesse meg az ő portréját is. „*Nagyon szenvedélyes viszony kezdődött ezzel, ami három évig tartott. Mivel csak most lapozgatom Alma Mahler önéletrajzi könyvét, most látom, hogy mindvégig nem bírt elfelejteni. Be kell vallanom, volt idő, amikor én se bírtam nélküle elképzelni az életemet. Ha ma meggondolom, hogy akkor még éretlen ember voltam, és fejfel rohantam a falnak, Alma Mahler pedig harmincéves asszony, akit rajongó férfiak vettek körül állandóan. S aki fényűzéshez szokott – mint gyermek kastélyokban, nagy cselédséggel körülvéve, apja házában tanulta meg, hogy művészember nem élhet meg pártfogó nélkül – akkor belátom, hogy az ilyen számára minden másnál döntőbb a társaság, s hogy nincs az az ár, amit anyagi függetlenségéért meg ne fizetne.*” [...] Kokoschka szenvedélyes szerelmét mintegy négyszáz levél, számos rajz és festmény, kézzel festett legyezők és egy freskó bizonyítja, amelyért azonban Almának súlyos árat kellett fizetnie. Az amúgy is vad festő betegesen féltékeny volt – még azt is megtiltotta neki, hogy Mahler halotti maszkját vagy Rodin által készített mellszobrárt az asszony a semmeringi házba vigye. Alma egy idő után menekülni próbált a férfi elől, és igyekezett kibújni a férfi házassági ajánlata alól, míg végül magának is bevallotta: „*Valami miatt, amitől már régóta tartottam, Oskar elveszett számomra... El akarom felejteni. Mi nem támogattuk, hanem kölcsönösen lealacsonyítottuk egymást.*” Kokoschka

pedig visszaemlékezéseiben²⁹ elismeri, hogy zsarnokként viselkedett, de felmenti magát azzal, hogy akkor ezt természetesnek tartotta. „*Gyűlöltem a társaságot, amely bizonytalan-ná tette az asszonyt, ezért igyekeztem minden idegen hatástól az összes lehetséges eszközzel elszigetelni. Eleinte töretlenül szeretett, de aztán fellázadt.*” [...] A festő, ahogy írja, néhány évén át még élvezettel kotorászott, a „fájdalom hamujában”, és gyakran üldözőbe vette Almát. Róluk szólt *Orpheusz és Eurüdiké* című műve is, valamint *A megláncolt Kolumbusz* és a Bach 60. kantátájához készített litográfiasorozata is. Az elszakadással foglalkozott az az akciója is, amellyel végül is nevetségessé akarta tenni a nőt, aki helyette Gropiushoz ment feleségül. Elkészíttette Alma életnagyságú bábuját, bizonyos értelemben az első műnőt a művészet történetében, és a párizsi divatszalonokból vásárolt, drága ruhákba öltöztetett babát minden-hová, az Operába is magával hurcolta. Ez már 1918-ban történt, jóval szakításuk után. Egy müncheni iparművésznek próbálta elmagyarázni olajvázlatok segítségével és sok levélben, hogy hogyan kell majd kinéznie a „szurrogátumnak”. Nagy elvárásai voltak és kíváncsi volt minden részletre, például a baba vattázására is. „*A rajzomon részletezem a legfontosabb felületeket, a keletkező árkokat, a testrészek karakterét, a különböző arckifejezéseket. Tényleg kíváncsi vagyok, remélem az egész, gazdag, gyengéd és emberi lesz*” – írta Kokoschka egy barátjának, Hermine Moosnak. De végül a baba nem olyan lett, mint szerette volna. „*A külső borítása olyan, mint egy jegesmedvéé, egyáltalán nem hasonlít a női bőr puhaságára.*” Az elefánttérdekkel és az abnormális karokkal sem volt megelégedve. Erre a babára nem lehetett szép ruhákat vagy egy harisnyát ráadni. De végül is „modellnek” alkalmas volt, és egész alakos akthoz is fel tudta használni. „*Kokoschka végül engem oda-helyezett, ahová mindig is szeretett volna. Egy engedelmes, akarat nélküli munkaeszközt akart*

magának” – írta Alma Mahler emlékezéseiben. 1920-ban a művész végül „elbocsátotta” Almát. Drezdában egy botrányos búcsúestet csinált, pezsgővel és kamarazenével. A reggeli szürkületben, részegen felakasztotta a babát, levágta a fejét, és ráöntött egy üveg bort is, mielőtt kivitte volna a szeméttbe. A szomszédok először azt hitték, hogy egy vérrel borított emberi hullát látnak a fenegyerek művész kertjében. A kis Anna, aki hétéves volt apja halálakor, nagyon megszenvedte édesanyja kapcsolatait és életmódját. Egy interjúban így emlékezett anyjára: „*A mami egy nagy állathoz hasonlított leginkább. Tigris maminak neveztem akkoriban, és ő hol nagyszerű volt a szememben, hol pedig nagyon is visszataszító.*”³⁰ New Yorkból visszatérve Anna németül beszélt, de amerikai akcentussal, ezért iskolatársai kiközösítették az amúgy is magányos kislányt. Anyja, aki számára Anna természete „idegen és zsidós” volt, csak lánya zenei oktatására fordított figyelmet, és ennek érdekében „bevetette” kapcsolatait is. Legjobb tanára Richard Robert, aki nem melleleg Mahler egyik ellensége és legfőbb kritikusa volt. A háború alatt Alma megtiltotta, hogy iskolába járjon, magántanárok tanították otthon, és Arnold Rosénak³¹, Mahler sógorának erőszakossága miatt csellózni és hegedülni tanulnia is kellett. A hétköznapiok másfelől úgy teltek, hogy Alma egész nap zongorázott, és Anna a kottákat lapozgatta neki, vagy az anyja szalonjába érkező hírességeket szórakoztatta, általában le is rajzolta őket. A lánynak óráig kellett ülnie Kokoschka műtermében is, amíg a festő anyja portréján dolgozott vagy épp őt rajzolta. Anya és lánya ambivalens viszonya akkor vált

„ellenségessé”, amikor Alma felháborodott azon, hogy Anna felfedezte magának Bach zenéjét és eltávolodott Wagnertől. Alma számára ez jelentette az igazi árulást, az ellenállás az ő zenei ízlésével szemben. Napokig ágyban feküdt, sírt, magára zárta az ajtót, és ezután ha zongorázott, Annának nem volt szabad jelen lennie. Mindeközben Anna felfedezte magának a kínai filozófiát, és ettől kezdve számára Kína volt az elvágyódás tárgya. Közben azonban Alma (titkokban) feleségül ment Walter Gropiushoz, ami ugyan nem bizonyult tartósnak, mert Gropiust behívták katonának és Alma, aki terhesen Bécsben maradt, ismét igyekezett férjét „erotikus leveleivel” maga mellett tartani, ezzel is ellensúlyozva annak egyre növekvő elkeseredését a háború miatt. Alma 1916. október 5-én ezt írta naplójába: „*Édes kislányom született: Manon. A legszörnyűsegebb fájdalommal... de most, hogy itt van, boldog vagyok... Walter Gropius a harctéren van... több mint egy éve vagyunk házасok... nem vagyunk egymáséi, és néha aggódom, hogy elidegenedünk egymástól... Gropiusnak, aki rendkívül nemes ember, az volt a leghevesebb vágya, hogy a gyermek megszületése után valami nagy ajándékot adjon.*”³² (Az ajándék Edvard Munch *Éjféli nap* című képe volt, amit a 2. világháború után hiába igyekezett visszaszerezni az osztrák államtól.) A távházasság végül kitartott a háború végéig, de az érzelmi és testi elhidegülést, amelytől Alma tartott, a kis Manon létezése sem akadályozhatta meg. Alma, aki már hozzászokott férje permanens távollétéhez és ahhoz, hogy annak nem a zene, hanem az építészet a szenvedélye, visszatért igazi szerepéhez. Új szalont rendezett

be bécsi otthonában, ahová a művészvilág kiválóságai jártak. A szalonjába látogató vendégek egyike Franz Werfel, az akkor még fiatal költő volt, és vele 1918 januárjától újabb szerelem robbant be Alma életébe, amelyre Gropius hamarosan rájött. Alma közben ismét terhes lett, ezúttal kisfia született, de betegen és Alma is életveszélyben volt. Gropius nagyvonalúan bánt az asszonnyal. Alma memoárjában viszonylag keveset ír róla, de akkor mindig elismerően. „*Az ő számára elvesztem örökre, anélkül hogy a legkevésbé is tehetett volna róla. Az én tudatomban ő, Gropius volt a legelőkelőbb, legnemesebb ember az életemben.*”³³ Egyébként pedig ő ajánlotta be Gropius iskolájába, a Bauhausba Johannes Ittent, a svájci származású festőművészt és művészetpedagógust, miután az megfordult Alma bécsi szalonjában is. És bár ajánlotta Ittent, hiszen tisztában volt Gropius Baushaus körüli problémáival, de hoztette: „*...ne kerülj Itten hatása alá. Ő nagyon erősen törekedni fog erre, és ha akarja, akkor sikerülni fog neki.*”³⁴ Gropius nem került Itten hatása alá, de a Bauhaus első éveiben a köztük lévő elvi különbségek, valamint Itten ambíciói és befolyása megnehezítette az életét.

A Franz Werfelrel kötött házasság, ha hullámvölgyekkel is, de tartósnak bizonyult, talán azért is, mert a háborús események, a menekülés és az emigráció hosszú éveit megkövetelték.

„*Az elfogulatlan olvasó vigasztalannak mondaná életemet, ha az élesen rávetődő árnyékok előtt és mögött nem lettek volna benne izzóan boldog pillanatok. És ezért, mindennek ellenére, gazdag volt és mindenekfölött: szép.*” (Alma Mahler-Werfel)



Gipszmodell Anna Mahler spoletói műtermében

© Marina Mahler jóvóltából Fotó: Joschi Herczeg



Anna Mahler 18 tonnás, négy és fél méter magas mészkőszobra, a *Maszkok* tornya mellett áll a Los Angeles-i egyetemen
© Marina Mahler jóvoltából Forrás: ten10site.com

A lány

**„Ha úgy ismertelek volna, mint most, nem bánok veled olyan komiszul.”
(Alma, Annának)**

Anna, bár szerette a zenét és több hangszeren játszott, soha nem akart zenész lenni. Anyja mozgalmass életéből és a neki szánt alattvalói szerepből azonban igyekezett minél hamarabb kilépni, azzal együtt, hogy Werfelt és kishúgát, Manont nagyon kedvelte. Tizenhét éves korában férjhez ment egy tehetséges, fiatal muzsikushoz, Rupert Kollerhez, de a házasság nem működött.³⁵ Ebben az időben már inkább a rajzolás és a festészet érdekelte, korábban is szívesen rajzolta le a hozzájuk érkező vendégeket, és nyilván az őt körülvevő festők is hatással voltak rá. Úgy döntött, hogy az akkor igen izgalmas modern nagyvárosba, Berlinbe utazik, és ott beiratkozik a Charlottenburgi Művészeti Akadémiára. Ezzel kezdődött első hosszú elszakadása anyjától. Alma nehezen dolgozta fel, hogy Anna elment, bár kárpótolta őt az imádott Manon. *„Az emberek árnyékként haladnak át a létemen. Némelyek hirtelen elvesznek...”* – írta Alma 1922 őszén. És lányáról feljegyzi: *„Anna Mahler egy muzikus-sal él, odakinn Berlinben. A kiválóan tehetséges Ernst Krenekkel. Mit sem tehetek arról, hogy a világ engem tesz felelőssé mindenért, ami körülöttem történik... A világ szememre veti Ernst Kreneket... zokon veszi tőlem Werfelt, a kommunistát (sohasem volt az). Minden az én akaratom ellenére történik...”*³⁶ Ernst Krenek³⁷ 21 éves volt,

amikor egy farsangi bálon megismerkedett Annával a berlini Zeneakadémián, ahol tanult. A cseh származású Krenek ekkor Berlinben egy fiatal, az atonális zene híveinek számító zeneszerzőkből álló társaság tagja volt. Röviddel megismerkedésük után megírta szüleinek, hogy Anna nagyon muzikális, kivételesen intelligens és elveszi feleségül. A berlini művészeti élet az 1920-as években Anna számára inspiráló volt, de miután férjével annak munkája miatt az „unalmas” Svájcban kellett volna élnie, elmenekült Rómába, hogy ott Giorgio de Chirico festőiskolájába járjon. Chirico azonban tipikusan az a jelentős művész volt, aki ugyan anyagilag rászorult arra, hogy „iskolát” nyisson, viszont semmi érzéke nem volt a tanításhoz. Anna nagyra tartotta őt, de nem sokat tanult tőle. Egy hosszú spanyolországi és marokkói utazást követően visszatért a „szülői házba”, amely ezúttal Velencét jelentette, ahol Almának egy kis palazzója volt, nem messze a Canale Grandétól; itt éltek Werfellel. Alma vejének, Kreneknek nem volt jó véleménye anyósáról, életrajzi írásában Anna szexuális problémáit és ötszöri házasságát is Alma hibájának tartotta. *„El akart menekülni az anyja befolyása alól, de ez soha nem sikerült neki, és ezt az anyja mindig ügyesen ki is használta arra, hogy visszahelyezze a régi függőségbe.”*³⁸ De így volt ez mostohanagyapjával, Carl Moll-lal is, aki minden erejével irányítani akarta Anna ízlését, és elérte, hogy Párizsba menjen tanulni. Két keserves telet töltött ott, pénz nélkül, fázva

és anélkül, hogy a festészetben előrehaladt volna. Ebből az elkészerítő helyzetből Paul Zsolnay könyvkiadó, Alma nagy tisztelője mentette meg. Bár Elias Canetti szerint a házasság létrejötté csupán Alma családi politikájának következménye volt, ez nem tűnik valószínűnek. Ha így lett volna, akkor Anna biztosan ellentmond anyjának. Már korábban is ismerte Zsolnayt, és 1929-ben egy semmeringi (Wolfsbergkogel) üdülőhelyen találkoztak újra, ahol Zsolnay szerint sokat beszélgettek, és együtt jutottak arra az elhatározásra, hogy összeházasodnak. Tény viszont, hogy Zsolnay Alma és Franz Werfel hatására hozta létre könyvkiadó cégét, ami mindkét fél számára előnyös volt. Paul von Zsolnay (1895–1961) Budapesten született, Adolf von Zsolnay, osztrák „tiszteletbeli” konzul legidősebb fiaként. A család a dohánykereskedelemből gazdagodott meg, és csak 1897-ben költöztek Bécsbe, ahol az állandóan betegeskedő Paulnak jobb orvosi ellátást tudtak biztosítani. A fiatal Zsolnay Hietzingben járt gimnáziumba, ahol barátaival irodalmi újságot szerkesztettek, miután elvégzett egy főiskolát³⁹, ahol növénynevesítésre és -termesztésre szakosodott. Később Pozsonyba került, hogy átvegye az egyik családi vállalkozás vezetését. Édesanyja, Amanda az akkor már szlovák fővárosban irodalmi szalont tartott fenn, amelynek Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler és mások, például zenészek, mint Richard Strauss és Bruno Walter is állandó vendégei voltak, ezért nem volt számára ismeretlen az a társaság, amelynek tagjai Alma szalonjába

is jártak. Zsolnay azonban Bécsben találkozott Werfellel és Almával, akik rábeszéltek egy kiadó létrehozására. Zsolnay szkeptikus volt, hiszen semmi gyakorlata nem volt ilyesmiben, de Alma felajánlotta, hogy elsőként kiadhatja Werfel akkor elkészült Verdi-regényét, majd később Gustav Mahler levelezését és a *10. szimfónia* faksimile kiadását is. Az ötlet bejött, és a Verdi-regény (amely 1933-ig 250 ezer példányban fogyott el) megalapozta a Paul Zsolnay Verlag gazdasági alapját. Közben Anna Mahler és Paul Zsolnay 1929 januárjában összeházasodtak Párizsban, majd Egyiptomba utaztak nászútra. Annára az ott látott szobrok olyan nagy hatással voltak, hogy miután visszatértek Bécsbe, beköltözött a gyönyörű Kaunitz-palotába és elkezdett szobrásszattal foglalkozni. Noha alkatát apjától örökölte, azaz alacsony volt és vékony, nagy lelkesedéssel látott neki a tanulásnak. A szobrászati munka kézműves részének elsajátítását főként maga tanulta, de azért segítségére volt egy fiatal szobrász, Fritz Wotruba, aki magánórákat adott neki – ő lett a később híressé vált művész első tanítványa. Először nagy kötömbökkal dolgozott, és bár ezeknek a korai szobroknak nagy része megsemmisült a háború alatt, a portrékról és Anna műterméről érzékletes leírást olvashatunk Elias Canetti könyvében. Canetti ekkoriban került közeli kapcsolatba Annával, amelynek könyvében külön fejezetet szentelt. *„Titokzatosnak találtam Annát, mert titkokkal volt tele, arra nem gondoltam, hogy mennyit hallgat el, és hogy létfontosságú lett számára, hogy ragaszkodjon mindenhez, amit elhallgat. A leghallgatagabbak, a legtitoktartóbbak a figurái voltak, melyeknek sok munkát szentelt. A munka, a minél több és minél nehezebb munka becses volt számára, ezt már az apjától is örökölte, de nyomatékkal intette rá fiatal tanára, Wotruba is, aki kemény kővel dolgozott. Természetesen modellezett is Anna, kivált fejekeket formázott,*



Anna Mahler: *Maszk*, 1963, gipszmodell, 15 x 70 x 60 cm

© Az Auktionshaus im Kinsky, Wien jóvoltából



Anna Mahler: *Fekvő alak*, 1968, gipszmodell, 62 x 124 x 49 cm

© Az Auktionshaus im Kinsky, Wien jóvoltából



Anna Mahler: *Gustav Mahler portréja*, 1986, gipszmodell, az eredetiről készült öntvény, 67 x 32 x 37 cm

© Az Auktionshaus im Kinsky, Wien jóvoltából

*s ez nem kemény munka volt, ez valami más volt, az egyetlen módja annak, hogy olyan ismereteket szerezzon az emberekről, amiket nem változtattak el az anyja uralkodási és szerelmi szokásai.”*⁴⁰ 1930-ban megszületett Alma Zsolnay, de Anna, férje állítólagos munkamániája miatt, három évvel később, 1933-ban elköltözött Zsolnay házából. Kislányuk apjával maradt, Anna pedig anyja kegyéből műtermet tarthatott fenn Bécs szívében, az Operngassén. *„Azok az illusztris személyiségek, akiket Alma oly szívós szenvedéllyel gyűjtött maga köré, hogy mindig legyen miből válogatnia hol férjnek, hol szeretőnek valót, Alma vadásztrófeáinak eme gyűjteménye itt, Annánál a fejek galériájává redukálódott, helyesebben szólva: magasztosult”* – jegyezte meg Canetti. És felsorolja Anna ekkoriban elkészült portréit is, például a család hű barátja, Zuckmayer, és a bécsi Operaház karmestere, Sabata, vagy mostohaapja, Werfel portréját is. *„Werfel csúnya fejéből Anna szobrászilag a legjobbat hozta ki. Volt bátorsága hozzá – noha egyébként a groteszk minden formájától visszariadt, ha azt nem a mesék színes köntösébe öltöztették –, hogy eltúllozza Werfel fejének kövérségét. Ez a fej jobbára csak hájból állt, ezenkívül – mivel az élet-nagyságúnál nagyobbra csinálta – valami olyan erővel ruházta fel, ami Werfelben egyáltalán nem volt meg. Egyre nagyobb számban sorakoztak a műteremben a nagy emberekről készült fejek, és a Werfel-fej nem is rítt ki közülük olyan nagyon. De Sabatáéval persze nem vehette fel a versenyt – olyan szép volt, mint Baudelaire halotti maszkja.”*⁴¹ Canetti nem járt szerencsével Annánál, de megértette, hogy annak roppant fontos volt, hogy szabadnak érezhesse magát, és ez volt az oka annak, hogy hamar véget vetett minden kapcsolatának. Észrevette azt is, hogy Anna nem tett különbséget az emberek között származásuk alapján, és anyjával ellentétben, aki mélységes megvetéssel ejtette ki a proli szót, csatlakozott

azokhoz a radikális baloldali emberekhez, akik az *Arbeiter Zeitung* című újság körül csoportosultak. Ugyanakkor különös szerelmi viszonyba keveredett az akkori osztrák igazságügy-miniszterrel, későbbi kancellárral, Kurt von Schuschnigg-gal,⁴² aki nemcsak hogy nős volt, de igen keményen bánt az Anna baráti köréhez tartozó baloldali mozgalom tagjaival is. A kapcsolat, ha kiderül, óriási botrányt okozott volna, így titokban találkoztak; egyszer Itáliában is jártak, ahol Mussolini állítólag egy állami limuzint bocsátott az osztrák kolléga rendelkezésére, hogy az a környéken kirándulhasson a Mahler–Werfel családdal.⁴³ Közben Schuschnigg felesége meghalt autóbalesetben, ezután Schuschnigg, mély lelkiismeretfurdalást érezve, megszákította a kapcsolatot. Anna, aki közben szép portrét készített róla, bánatát „köbe fojtotta”, ami olyan jól sikerült, hogy 1937-ben azt a hatalmas, mezítelen női aktot, amely ezekben a hónapokban készült el, a Párizsi Világkiállításon aranyéremmel jutalmazták. Alma, aki 1938 februárjában érkezett vissza Nápolyból, döbbenten tapasztalta a bécsi változásokat: *„Naponta a Kärtner Strassén át halottam a Hohe Wartéra, anyámhoz. Napról napra növekedtek a virághalmok a német közlekedési iroda előtt, amelyben Hitler óriási arcképe díszelgett... Asszonyok térdén állva helyezték el virágterhüket a Führer képe előtt. Anna Mahler hallani sem akart elutazásról. Baloldali fiatalok egy csoportjával tartott, és akkori barátjával, nekik adta minden pénzét, amennyire csak volt, és aztán éjszaka kivitte őket a pályaudvarra. Szombat reggel könnyörögtem neki, másnap utazzék velem Prágába. Most végre, amikor látta, hogy teljesen egyedül maradt, beleegyezett, és délben megjelent egy miniatűr kofferecskével. Visszaküldtem, hogy hozza el az ékszereit, hozzon némi fehérneműt, már megint csak a legszükségesebbeket hozta el. Fejébe vette, hogy két nap múlva ismét Bécsben lesz.”*



Fekvő nő márványszobra a spoletói palazzo kertjében
© Marina Mahler jövőtőlából Fotó: Joschi Herczeg

Azonban nem térhetett vissza Bécsbe, mivel a következő vasárnap Hitler óriási ünneplés közepete bevonult a fővárosba. Anya és lánya ekkor Budapestre utazott. „*Néhány óráig pihenni akartunk, mivel egész éjszaka nyolcadmagunkkal ültünk összepréselődve. Az osztrák konzul szobákat foglalt és rózsákat küldött nekünk, de velünk mutatkozni már nem mert, és jól tette. Az utca fehér harisnyás Hitler-fiúkkal volt tele.*”⁴⁴ A menekülés további állomásai Zágráb, Trieszt és Milánó, majd Zürich voltak, ahonnan Anna Londonba, Alma pedig a még „gyanútlan és boldog” Hollandiába utazott tovább. A szűkebb család később Londonban találkozott, ahol nem volt pénzük, és főként nem volt zongora, így Alma és Werfel elutaztak Párizsba.⁴⁵ Ekkor következett be második, hosszú elszakadásuk. Az Anschluss után (1938. március 16.) Zsolnay kiadóját néhány hét múlva „árjásították”, annak ellenére, hogy igyekezett olyan írókat is kiadni, akik a náci rendszerrel szimpatizáltak, és Zsolnay is Londonba emigrált.⁴⁶ Az angol fővárosban Anna sok portrét készített, főként ebből élt, és itt ismerte meg későbbi férjét, a karmester Anatole Fistoularit⁴⁷ is, aki Párizsból menekült át Londonba. Fistoulari a Léonide Ballet Russes karmestere volt, 1943 és 1944 között pedig a Londoni Filharmonikusok karmesterévé nevezték ki, azonban ott olyan megterhelésnek volt kitéve, hogy nem bírta erővel a sok koncertet, ezért nem hosszabbították meg a szerződését. A család nyomorgott, nemcsak a munkanélküliség, de a háborús viszonyok miatt is. Alma csomagokkal és némi pénzzel próbálta segíteni a családot Amerikából. De Anna ismét elvesztve türelmét, végül kislányával (Marina Fistoulari) újból az anyjához menekült, aki Werfel írói sikerei révén újra tehetőssé vált.

Anna 1948-tól Los Angelesben oktatott szobrászatot, közben portrékat készített, de ebből nem tudott a gyerekével megélni. Ezért Montréalba ment pincérnőnek, és amikor már elég jól állt anyagiilag, visszatért Los Angelesbe. Vett egy

öreg, de kényelmes házat, ahol zavartalanul dolgozhatott „szabadtéri műtermében”.⁴⁸ Egyre több kiállítása volt és egyre több megrendelést kapott, főként portrékra, de az igazi áttörést az jelentette, amikor az ottani egyetemi színház előterébe megalkothatta az *Álarcok tornyát*. Ha művei stílusát tekintjük, feltűnik, hogy amint azt Ernst Gombrich is megállapította, közelít az elvonthoz, mégis „testközeli és érzéki”. „*Művei centrumában mindig az emberi figura maradt, amelyet a kőből születő, saját magába zárt, mégis érzéki lényként ábrázolt.*” Azt is megjegyzi, hogy Anna Mahler sok műve elpusztult London bombázásakor, de ezek monumentalitását a róluk készült fotók nem adják vissza. Különösen egy szárnyaival a szemeit eltakaró, síró angyalfigurat említ, illetve a finoman kidolgozott, fekvő nőalakokat a hetvenes évekből, amelyek hatása szavakkal alig kifejezhető.⁴⁹ Anna gondolkodása a művészetről, annak ellenére, hogy nem mindenben értett egyet a körülötte zajló kortárs kísérletekkel, rendkívül összefogott és tudatos volt. Erről tanúskodik a Chicagói Egyetemen tartott, *Az emberi alak a művészetben* című előadása is, amely a modern irányzatok kialakulásának oka- it és esztétikai következményeit beleérzéssel és megértéssel elemzi. Mégsem akart az akkor fénykorát élő absztrakt irányzatok egyikéhez sem csatlakozni, mert a szobrászatban az absztrakció szerint nem más, mint az emberi alak letaszítása a trónról. A zenében pedig mindez úgy jelenik meg, hogy az szinte már-már matematikává vált, egy számításí műveleté, amelyre az ember sem énekelni, sem táncolni nem tud. Különösen fontosak munkásságában a halotti maszkok, amelyeket anyja híres barátairól készített. Ezek ugyan már önmagukban is „absztraktumok”, de ő igyekezett őket kifejező portrékká átdolgozni. Ezek közé tartozik az édesapjáról készített gipszöntvény, valamint Arnold Schönberg, Alban Berg, Otto Klemperer és Bruno Walter portréi is. Anna tehát nem került bele a „fősodorba”.

Ahhoz már túl idős volt, hogy kísérletezzon. Őt az emberi test érdekelt, különösen a női test (és lélek), amelynek minden vonatkozása megjelent félíg elvont, félíg természetű alkotásaiban. Formailag a tegnap művészetét képviselte, a hagyományt az ultramodernek között. Nem hívták meg az első, Bode által rendezett kasseli Dokumentára sem (1953), pedig ott több olyan szobrász is szerepelt, akik közelebb álltak a figuralitáshoz, mint az absztrakthoz. (Ott voltak például Lehbruck munkái, akit Alma is és ő is a legjelentősebb német szobrásznak tartottak.) Később pedig munkái már egyáltalán nem illettek bele a pop vagy a neoavantgárd koncepciók jegyében létrehozott kiállításokba. Első európai kiállítása Leverkusenben volt 1981-ben, de nem hozott áttörést munkái megítélésében, mint ahogy utolsó, nagy retrospektív kiállítása sem Salzburiban, 1988-ban. Egy, a *Spiegel*ben megjelent cikk szerint nagyobb érdeklődést váltottak ki a sajtóból a zöld borítású fotóalbumban található családi fényképek, mint a kiállításon látható művek. Anna kapcsolata anyjához szorosabbá vált, annak ellenére, hogy az idős Alma egyre inkább leépült szellemileg. Halála előtt hol még mindig Mahler feleségének gondolta magát, hol arról győzködte a környezetét, hogy Rudolf trónörökös, akit egy hegycsúcson ismert meg, gyereket akart tőle. Alma 1964. december 11-én bekövetkezett halálával Anna anyagi gondjai megoldódtak, és abban is biztos lehetett, anyja úgy ment el, hogy végre elismerte tehetségét. „*Anna sok bánatot okozott, de csalóddást soha.*”⁵⁰ Az anyagi függetlenség birtokában úgy döntött, hogy Európába költözik. Eladta Alma házat, saját Los Angeles-i otthonát megtartotta, de visszatért Londonba. 1968–69-ben pedig beutazta egész Olaszországot, hogy házat nézzon magának a nyári hónapokra. Spoletoba első pillantásra beleszeretett, így közvetlenül a város mellett, Macerinóban megvásárolta magának a Palazzo Maseruccit, amelynek alapjait

a 12. században fektették le, későbbi részei pedig a 17. században épültek. Ezután Spoletóban, a Via degli Emeriti 7. alatti házban, amelyhez műterem is tartozott, töltötte a téli hónapokat, nyáron pedig kiköltözött a palazzóba. A világ minden tájáról jöttek hozzá a barátok látogatába, de sok spoletóiival is barátságot kötött. Spoleto kivételes hangulata szobraira is hatást gyakorolt. 1975-ben került kiadásra az *Anna Mahler, Her Work* című könyv, 1981-ben számos szobrát állították ki Leverkusenenben, a kiállításához katalógus is készült. 1987 szeptemberében Salzburgra utazott, hogy megbeszéléseket folytasson a Salzburgi Ünnepi Játékok idejére tervezett kiállításáról. Ezt követően Los Angelesbe ment, mert be akarta fejezni egy szobrát, amit a kiállításra szánt, de már nem volt hozzá ereje. Néhány nappal később – már súlyos betegen – Londonba repült lányához, Marinához. Június 3-án hunyt el.

- Vö.: Marianne Hüssl-Hörmann: *Ruhe in der Kraft des Steines. Die vergessene Bildhauerin. Anna Mahler.* Im Kinsky. 1/2013. 44–47. o.
- Brassai: *The Artist of My Life*, New York, 1982. 73. o.
- Hilde Berger: *Ob es Hass ist, solche Liebe? Oskar Kokoschka und Alma Mahler.* Wien, 1999. François Giraud: *Alma Mahler oder die Kunst, geliebt zu werden.* München, 2000
- Tom Lehrer: *That Was The Year, That Was*, CD-felvétele. San Francisco, 1965, Reprise Records
- Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben.* Frankfurt/Main, 1960, Fischer Verlages. Magyarul: *Férjeim, szerelmeim.* Budapest, 1991, Gondolat
- Az ebben található leveleket Alma állította össze 1924-ben, de a több száz levélből csak 34 maradt „érintetlen” (*Gustav Mahler. Briefe 1879–1911.* Szerk. Alma Mahler, Wien, 1925). A legteljesebb kiadás (amely visszaállítja mindazt, amit szándékosan kihagyott) csak németül hozzáférhető, az *Ein Glück ohne Ruh* című kötetben, amelyet a Siedler Verlag (Berlin) adott ki, 1997-ben.
- Van-Pelt-Library University of Pennsylvania, Philadelphia. Mahler-Werfel – Collection (MWC) Ms. coll. 10.
- Jonathan Carr: *The Real Mahler.* London. 1977, Constable and Company Limited. Magyarul: *Az igazi Mahler.* Budapest, 2005, Európa Könyvkiadó. 136. o.
- Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel.* München, 2004, Siedler Verlag
- Mostohaapja, Carl Moll, akit soha nem fogadott el és apja örökös tanítványának tartott, valamint sógora is náci párttagok lettek.
- Alma Mahler-Werfel: *Férjeim, szerelmeim.* 333. o.
- Carl Moll (1861–1945) a „poétikus realizmus” festője volt, Emil Jakob Schindler „örökös” tanítványa, a Bécsi Művészház tagja és a Klimt-csoport alapítója. Moll a bécsi művészeti élet szervezője és támogatója volt, és jelentős műgyűjtő is. 1895-ben vette feleségül Anna Schindlert, aminek Alma nem nagyon örült. „*Ő nem volt a vezérlő csillagom [...] Olyan volt, mint egy fából faragott középkori Szent József, régi képeknek megszállottja, és a legtökéletesebb módon zavarta köreimet.*” Uo. 14. o.

- Interview Peter Stephan Jungk mit Anna Mahler, Videoaufzeichnung, 1974
- Elias Canetti: *A szemjáték.* Budapest, 1993, Európa Kiadó
- Claire Goll: *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique schandleuse unserer Zeit.* Berlin, 1987. 226. o.
- Theodor Adorno (1903–1969) nagy hatású zenész, filozófus, aki behatóan foglalkozott Mahler szimfóniáival is.
- Emil Jakob Schindler (1842–1892) az osztrák „hangulati” tájképfestészet egyik kiemelkedő alkotója. Részt vett *A Monarchia írásban és képen* című kiadvány illusztrálásában is, az ő feladata Dalmácia és főként az adriai kikötővárosok ábrázolása volt, emiatt a család sokat utazott oda. „*Bizonyos értelemben egy nagy emlékműnek vagyok a leánya*” – írja róla Alma rajongva. És ez az apa iránti rajongása egész életét meghatározta. „*Egyre jobban éreztem, hogy elvesztettem vezetőmet* – bár hogy az volt, rajta kívül senki sem sejtette. – *Szokásommá vált, hogy mindent az ő kedvéért csinálók, hiúságom és becsvágyam egyedüli kielégítése abból áll, hogy megértő pillantását rám szegezze.*” (*Férjeim, szerelmeim*, 13. o.)
- Bruno Walter: *Gustav Mahler.* Budapest, 1981, Gondolat
- Alma Mahler-Werfel: *Tagebuch*, 1902. 10. 8.
- Anna Mildenburg, opera-énekesnő, Mahler első szerelme.
- Ez a feltékenység különösen az operaházi „dalos madarakra” vonatkozott, elsősorban Mildenburgra, aki Mahler szeretője volt korábban, és a maga részéről mindent megtett azért, hogy Almát bosszantsa.
- Alma Mahler-Werfel: *Tagebuch*, uo.
- Ezt a becenevet hatalmas kék szeme és kíváncsi tekintete miatt kapta.
- Walter Gropius éppen ekkor fejezte be tanulmányait Berlinben, Peter Behrens híres iskolájában.
- Theodor Reik: *Dreißig Jahre mit Sigmund Freud*, München, 1976. 115. o.
- Alma Mahler-Werfel: *Férjeim, szerelmeim.* 45. o.
- Vö.: Oliver Hilmes: *Witwe im Wahn.* 162. o.
- Például Paul Kammerer bécsi biológus és zenerajongó, aki korábban Mahlernek ajánlotta fel szolgálatait, később a zeneszerző iránti rajongását Almára terjesztette ki, de Alma nevetséges figurának tartotta és egy idő után kikoszarta. Amerikai hódolója is volt, Mahler ottani orvosa személyében, aki viszont gyomorbeteg volt és Almának már elege volt a betegségekből.
- Oskar Kokoschka: *Életem.* Budapest, 1974, Gondolat. 96–106. o. (*Mein Leben*, München, 1971, Bruckmann Verlag)
- Erinnerungen an Österreich, Gespräche mit österreichischen Emigranten.* Ein film von Rudolf Stoiber. ORF, 1987
- A Bécsi Operaház koncertmestere volt.
- Alma Mahler-Werfel: *Férjeim, szerelmeim.* 89. o.
- Uo. 48. o.
- Idézi Forgács Éva: *Bauhaus.* Pécs, 1991, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó. 38. o.
- Anna nagyon kedvelte a fiú anyját, Broncia Kollert, aki portrét is festett fiatal menyéről.
- Alma Mahler-Werfel: *Férjeim, szerelmeim.* 178. o.
- Ernst Krenek (1900, Bécs – 1991, Palm Springs, USA) cseh származású, kiváló komponista. Kezdetben az atonális zene érdekelt, majd Sztravinszkij zenéje hatott rá. Operái közül különösen egy jazzopera, a *Jonny spielet auf*

váltotta ki a nemzetiszocialisták haragját; az elfajzott művészethez is sorolták. Krenek Amerikába emigrált. A negyvenes évektől a szeriális zene, majd az ötvenes évektől az elektronikus zene foglalkoztatta. Annával, bár házasságuk igen rövid ideig tartott, életük végéig baráti kapcsolatban maradtak. Anna egy portrét is készített róla.

38 Ernst Krenek: *Im Atem der Zeit.* 394. o.

39 Hochschule für Bodenkultur. Zsolnay egy ideig rózsákat és gyümölcsfákat nemesített és feltálalta a villanykörtékből összeszerelt karácsonyi girlandot.

40 Elias Canetti: *A szemjáték.* Ford. Kertész Imre. Budapest, 1993, Európa. 91. o.

41 Uo. 86–87. o.

42 Kurt von Schuschnigg (1897–1977) ultrakonzervatív politikus, Ausztria 15. kancellárja. Hivatalát 1934 júliusa és 1938 márciusa között töltötte be, de legfőbb célját, hogy Ausztria megőrizze függetlenségét, nem tudta megvalósítani, ezért 1938. március 11-én lemondott. A németek bevonulása után letartóztatta a Gestapo és a háború végéig különböző koncentrációs táborokban (Dachau, Sachsenhausen) őrizték. Az amerikaiak szabadították ki 1945 májusában egy tirolai fogolytáborból más politikusokkal együtt. 1948-ban az USA-ba emigrált és 1967-ig ott is élt.

43 Schuschnigg, hogy Ausztria függetlenségét megőrizze, egy ideig Mussolinivel kötött szövetséget.

44 Alma Mahler: *Férjeim, szerelmeim.* 318–22. o.

45 Majd innen Sanary-sur-Merbe, Dél-Franciaországba, ahol J. Meier-Graefe özvegye segítette őket. Itt két évig éltek, majd Franciaország lerohanása után igen kalandos úton jutottak át Amerikába.

46 Zsolnay Londonban is folytatta kiadói tevékenységét, igaz, nem a saját tőkéjével, hiszen könyvei piacát, amely 70 százalékban a német nyelvterületeket jelentette, a háború alatt elvesztette.

47 Anatole Fistoulari 1907-ben született Kijevben, édesapja is karmester volt, aki még Rimszkij-Korszakovnál és Arthur Rubinsteinnél tanult. A család a forradalom elől menekült Franciaországba. Anatole apjától tanult és 1933-ban karmestere lett Saljapin társulatának. A náciak elől menekült tovább Londonba, ahol élete végéig, 1995-ig élt. 1954-től a Royal Ballet karmestere és számos szóló hanglemez- és zenekari felvétel társalkotója volt. Az egyik leghíresebb ezek közül az a Paganini-hegedűverseny-felvétel, amelyet Fistoulari Yehudi Menuhinnaal vett fel.

48 Vö.: Youtube, Anna Mahler: A Stone Figur videofelvétel

49 Vö.: *Anna Mahler Ihr Werk. Eingeleitet von Ernst H. Gombrich. Mit einem Beitrag von Anna Mahler. „Die Gestalt des Menschen in der Kunst”.* Zürich, 1975, Belser Verlag Stuttgart. 5–9. o. Anna Mahler: *Skulpturen.* Beiträgen von Anna Mahler und Ernst Gombrich. Katalog der Ausstellung, Salzburger Festspiele, 1988

50 Alma Mahler: *Férjeim, szerelmeim.* 434. o. „*Legszívesebben látott vendégem lányom, Anna Mahler volt, aki 1950-ben látogatott meg. [...] Anna, akinek művészi tehetségében én sohasem kételkedtem, rendkívül jól fejlődött. Most végleg szobrász lett, és egy sor egészen kitűnő szobrot alkotott. Londoni kiállítása Anglián túl is sikert aratott. Legjobban természetesen két munkája érdekelt, Werfel és Schönberg különösen szép mellszobra. Anna jó néhányszor okozott bánatot az életemben, de csalóddást soha.*”

Az egyes országok/nemzetek modern és kortárs művészetet bemutató intézményeit új épületbe helyező, újrantító, újrapozicionáló régiós társasjátékában újabb szereplő ért célba, Belgrád. De a versenynek még nincs vége, és hogy ki nevet a végén, az egyelőre megválaszolhatatlan kérdés. A legjobb az lenne, ha mindenki nevethetne.

Balázs Kata

SZEKVENCIÁKBA RENDEZVE

A belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum újrantítása és új gyűjteményi kiállítása



A múzeum főhomlokzata
Fotó: Relja Ivanić



A hatvanas években épült modernista múzeum a felújítás után
Fotó: Relja Ivanić

Tíz év után tavaly október 20-án ismét megnyílt a belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum. A modernista építészet gyöngyszemeként számoltartott, Novi Beogradban álló múzeum-épület 1960 és 1965 között készült el, az Ivan Antić és Ivanka Raspopović építészduó tervei szerint. A belgrádi intézmény a maga korában a térségen túl is kivételes módon foglalkozott kortárs művészettel: a város a konceptuális tendenciák egyik központja volt, amihez a kultikussá vált Egyetemi Kulturális Központban folyó tevékenység is nagyban hozzájárult. A múzeum Jugoszlávia felbomlásának időszakában szükségszerűen hanyatlásnak indult, hogy sorsa az utóbbi, lassan harminc év délszláv történelmét tükrözve alakuljon tovább. Az eredetileg rövidre tervezett korszerűsítés elhúzóda, a felújítás évekig tartó leállása, az „épület nélküli múzeum” jövőjének bizonytalansága visszatérő témájává vált a szerb, illetve a (dél)kelet-európai térség kulturális-művészeti intézményrendszerének válságáról szóló diskurzusnak. Ez alatt az idő alatt a szintén a hatvanas években, Kortárs Művészeti Galéria néven alapított, végleges formáját 2004-re elnyerő, a lokális viszonyok vizsgálatából nemzetközi tágasságig eljutó újvidéki Kortárs Művészeti Múzeum töltötte be a kortárs művészet gyűjteményezési, muzeológiai, kapcsolatépítési feladatait. A krízis az egykori vezető jugoszláv tagállam művészeti gyűjteményeinek láthatatlanná válásában

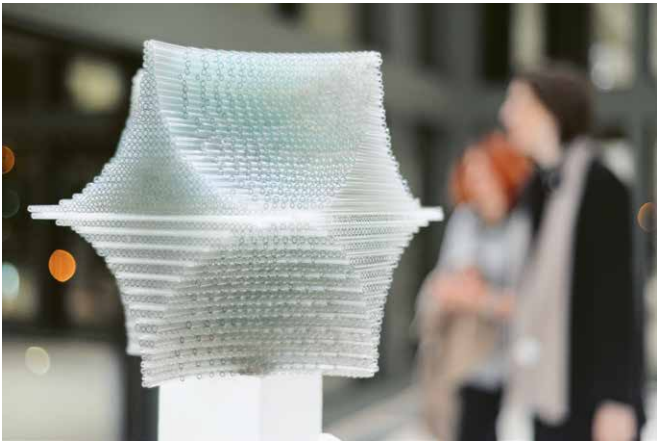
mutatkozott meg; legszimptomatikusabban a belgrádi Nemzeti Múzeum 15 éve húzóda zárva tartásában, bár a Kortárs Művészeti Múzeum munkálatainak befejezése óta a szerb kormány bejelentette, hogy hosszú várakozás után a Nemzeti Múzeum is megnyitja kapuit, méghozzá belátható időn belül, ez év nyarán. A nagy kérdés most az, hogy mindez milyen hatással lesz a hagyományosan policentrikus balkáni régió vezető kortárs művészeti intézményének pozíciójáért folyó versengésre, hiszen a környék államaiban nagyrészt még az előző évtizedben lezajlott a vonatkozó múzeum-építési-múzeumátalakítási hullám. Ehhez a közelmúltban Szófia is csatlakozott, Szarajevó kortárs múzeuma pedig az 1992-es gyűjteményalapítás óta épületre vár – amelynek első részét, egy hidat, a sztárépítész Renzo Piano tervei alapján 2002-ben már megépítették. A témában mérvadó hazai publikációkat megjelentető Ébli Gábor által felvázolt rendszer¹ szerint a mindenkori nemzeti galéria jelenkori gyűjteményeinek bővítése a legelterjedtebb formája a kortárs gyűjtemények kialakításának és bemutatásának Kelet-Európában. A másik típus a Párizs mintáját követő klasszikus gyűjtemény/modern gyűjtemény/kortárs gyűjtemény egymástól eltérő bemutatási helyszíneinek kialakítása. Ezt a receptet a 2000-ben a Manifesta színhelyeül szolgáló, és ezzel nemzetközi ismertséghez jutó Ljubljana követi

a legszorosabban, de Zágráb városa is reprezentatív kiállítóhelyet hozott létre a kortárs művészet számára; a horvát fővárosban 2009-ben nyílt meg az MSU. (Kovács Réka: A csúszás múzeum? *Artmagazin* 2012/5. 32–33. o.) Ahogy azonban Bukarestben, úgy Belgrádban is akadályozó tényező az állami struktúra és az anyagi feltételek hiányossága. Amikor 2012-ben Nikola Dedić összeállította az *Artmargins*nak a szerb művészeti színtérrel foglalkozó száma, a szerb művészet „önmeghatározásától” nem elválasztható módon tematizálódott az intézményrendszer alakulásának jelentősége. Dedić periódizációja ugyanis éles határt húz a kilencvenes évek: a délszláv háború, a Milošević-rezsim és a szerb művészeti-kulturális élet mindebből következő évtizedes, az ideologikus alapon szerveződő intézményeken túli alternatív terek szerepét megnövelő izolációja és a közé, a 2000-es években, a rezsim bukásakor induló folyamat közé, amely újrakapcsolódást jelentett a nemzetközi művészeti közelethez. A Kortárs Művészeti Múzeum a 2000-es években erőteljes szerepet játszott a térség kortárs művészetének bemutatásában a kilencvenes években induló kurátornemzedék kiemelkedő tagja, Branislava Andjelković vezetése alatt, de 2007-ben, a brit kortárs művészettel foglalkozó kiállítás után, az épület egyre romló állapota miatt bezárt. 2010-re a felújítás nagy része



A belgrádi Kortárs Művészeti Múzeum belső terei
Fotó: Relja Ivanić





Vjenceslav Richter: *Osztott gömb II.*, 1967
Fotó: Marija Konjikušić



Ivan Kozarić: *L-50*, 1965
Fotó: Srđan Veljović

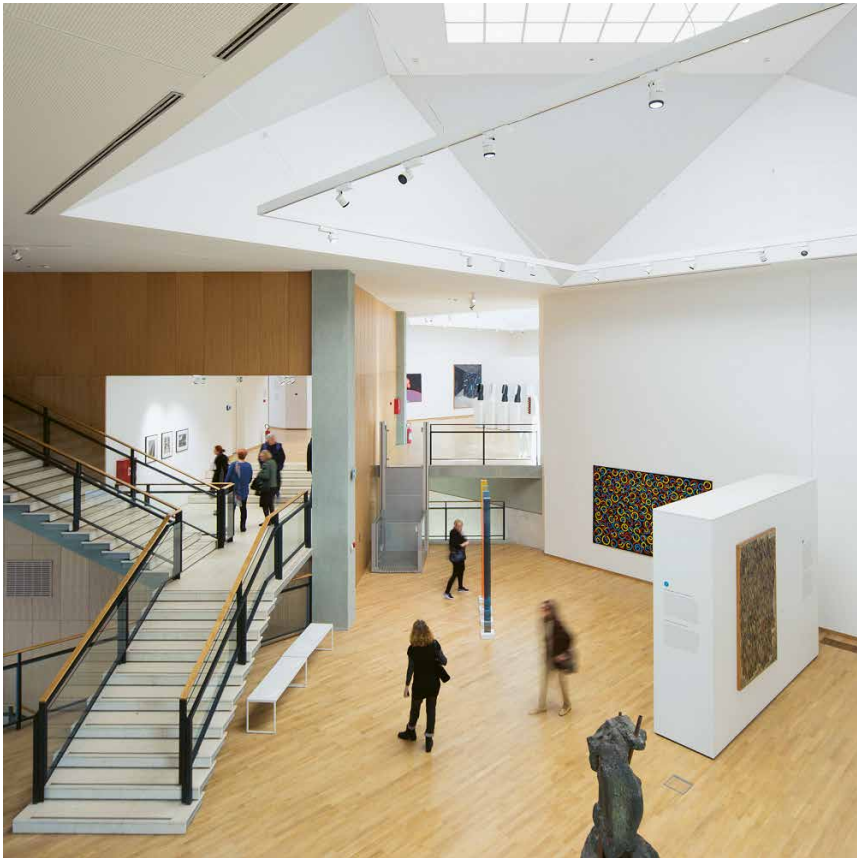
lezajlott ugyan, de a gazdasági válság és a politikai érdektelenség miatt a folytatás, illetve a teljes befejezés elmaradt, 2013-ban pedig Andjelković igazgatói megbízása is lejárt (2015 óta Slobodan Nakarada látja el az igazgatói feladatokat). Az utóbbi évtizedben rögtönzött alternatív, vagy korábban már létező és megváltozott funkciójú helyszínek és intézmények töltötték be a kortárs kultúra bemutatásában keletkezett űrt, valamint a balkáni művészetet feldolgozó külföldi tárlatok Grazban, Bécsben, Kasselban. Ezek között szerepel a Kortárs Művészeti Múzeum Szalonjának nevezett, 1961 óta ugyan a múzeum részeként, de más helyszínen működő galéria, és élen jár a Belgrádi Kulturális Központ által támogatott, kissé anakronisztikus elnevezésű, Jan Fabre műtárgy-adománya óta gyűjteménnyel is rendelkező Oktobarski Salon (Októberi Szalon). A Belgrád városa által évente megrendezett tárlat 1960-ban indult története során nagy utat járt be. Tito alatt kezdetben hivatalos művészeti platformként működött, majd progresszív művészeti utak bemutatása felé nyitott. A szerb kortárs művészet nemzetközi párbeszédbe kapcsolásának szándéka abban is megragadható a szalonok esetében, hogy 2005-től nemcsak a helyi művészeti közélet éves szemléjeként, hanem a nemzetközi (ennek érdekében külföldi kurátorokat alkalmazó) és a legjelentősebb biennálékhoz, triennálékhoz „kistestvérként” kapcsolódni szándékozó kiállításként is működik.

2012-ben a szerb kortárs művészeti szakma egyes képviselői a *What happened to the Museum of Contemporary Art* címet viselő, a rekonstrukció dokumentációjából, alkotói beavatkozásokból és az épületben zajló munka és a leromló belső terek látványából álló „nem-kiállítással” figyelemfelkeltő projektet szerveztek a Kortárs Művészeti Múzeumban. A cél az volt, hogy felhívják a figyelmet a múzeumok bizonytalan helyzetére és Szerbia egyre

problémásabb működésére, amely meghatározta az ország pozícióját a térség kulturális vezetői szerepéért folyó versenyben, a művészeti közélet és a piac talpra állításában, valamint új nemzedékek elindításában. A tavalyi megnyitót sem hagyták reflektálatlanul a radikális művészeti szereplők: a Megvesztegethetetlenek Szalonjának nevezett művészcsoport letartóztatásokkal végződő tiltakozó akciót szervezett, amivel igyekezett felhívni a figyelmet a szerb kulturális élet ellentmondásaira a megnyitóra érkező tömegektől övezve, de nagy hazai és nemzetközi visszhangot is keltve. A múzeum körüli kérdések és konfliktusok nem szűnnek tehát a megnyitás után sem, még ha a múzeum csupán jelképes helyszín is, apórá a művészeti intézményrendszer erőteljes kritikájához. Ottjártamkor, október végén Belgrád lakossága meg is erősítette, hogy a múzeum fontos szerepet tölt be a város identitásában: az újranyitás eufóriájában tömegesen érkeztek az emberek a folyóparti helyszínre, megtöltve a múzeum lépcsőzetesen egymás fölé emelkedő, nagy üvegfelületekkel határolt tereit.

Az épületét visszanyert múzeum megléte az intézményrendszer alakulásának másik fontos aspektusát is előtérbe hozza: hosszabb távon válhat csak világossá, hogy az új belgrádi kortárs központ milyen szakmai programmal és mindekelőtt milyen identitással lép majd a közönség elé. A múzeum nyitókiállítása a körülbelül 3500 darabot számláló gyűjteményből válogatott *Sequences* című tárlat, amely még néhány hónapig biztosan megtekinthető. Ez lényegében egy állandó gyűjteményi kiállítás lenne, ha a szervezők nem utasítanák el teljesen ezt az elnevezést, hogy kiiktassák a mozdulatlanságot és az abszolút értékek felmutatása iránti elvárásokat, amik a kifejezéssel együtt járnak. A bemutatott anyagot végignézve, valamint a megnyitóra létrehozott kiállítási vezetőt

olvasva úgy tűnik, hogy a szervezők a kortárs művészetelmélet és muzeológia aktuális álláspontjaira érzékenyen reagálva igyekeztek tematizálni a térség művészettörténete és a nemzeti kánon felállítását célzó szándékok egymáshoz való problémás viszonyát. A *Jugoszlávia és Szerbia művészete a Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményéből* alcímet adták a válogatásnak, ami Mišela Bianuša, Zoran Eric és Deran Stretenović kurátori munkájaként jött létre, kikerülve a gyűjtemény egykori összjugoszláv fókuszából következő esetleges problémákat, és elsősorban a kiállított művek létrejöttének történeti kontextusára, a posztjugoszláv kulturális identitásra irányítva a figyelmet. Amellett, hogy a kiállítás reflektál az etnocentrizmus kérdésére és nagy hangsúlyt fektet a művészeti jelenségek szinkron bemutatására, igyekszik a közönség számára emészthető formában, „performatív” jellegű, alkalmanként a múzeum saját, a jugoszláv művészeti szintérben betöltött szerepét is történeti távlatba helyező műveket bemutatni, illetve a néző által befejezhető narratívákat felállítani. Egyébként pont a nagy művészeti narratívák, a hagyományos fejlődés és a statikus művészettfogalom ellenében dolgozva tizenennyolc, az időrendre lazán felfűzött és az épület szintjeivel összefüggésben öt nagyobb elbeszélés-folyamba illeszkedő szekvenciából áll, nem követve a gyűjtemény 1900 és 1945 közötti, illetve 1945 utáni festészetre, szobrászati alkotásokra, grafikai munkákra és az új média-művészet képviselőire tagolódó részeinek rendjét. A bemutatott művek készülésének helyszíne által összefogott szekvenciák előterében a művészeti csoportosulások állnak, a válogatások a kapcsolatokra, párhuzamosságokra, eltávolodásokra koncentrálnak, és méretükben sem kívánnak egységesek lenni. Most a teljességre törekvés nélkül villantom fel a válogatás struktúráját és emelek ki néhány kiállítót.



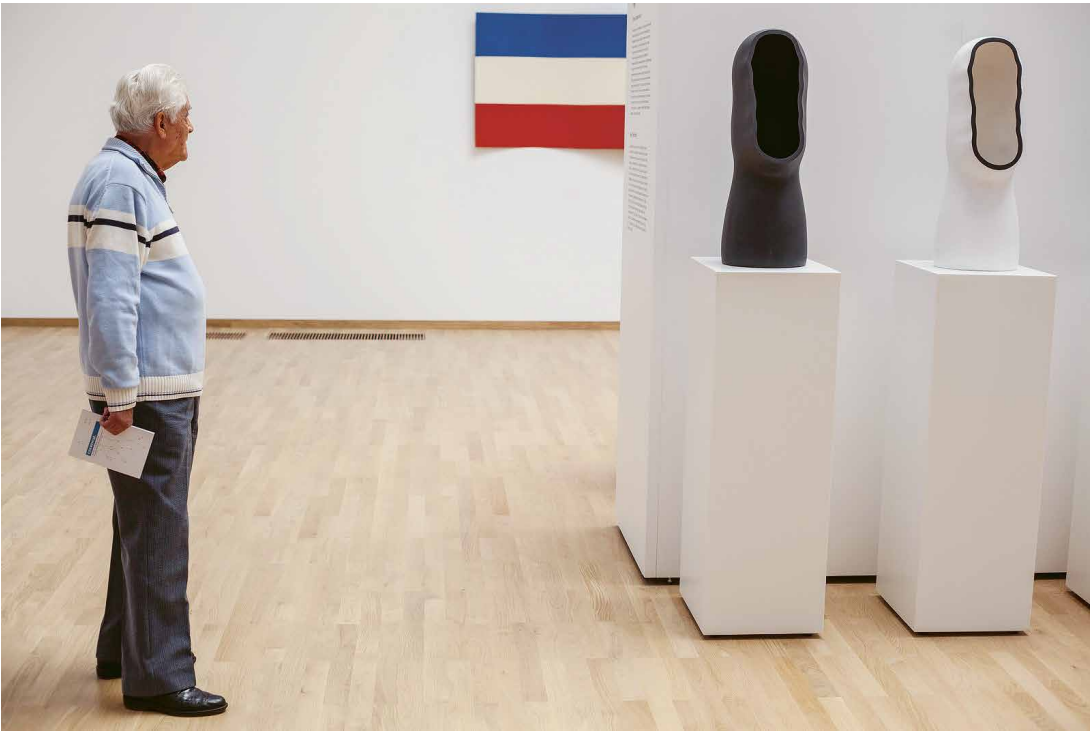
Múzeumi enteriőr
Fotó: Relja Ivanić

Példák

Az első szinten a nemzeti festészet kiemelkedő alakja, a fauve festő Nadežda Petrovićtól kezdődően a klasszikus modernizmus és a baloldali, leginkább expresszionista analógiákkal rendelkező művészet, a másodikon a klasszikus avantgárd és az 1951-ig visszavezetett neoavantgárd szerepel. Az előbbi szekcióban a pécsi születésű Petar Dobrović műve is látható, aki a jugoszláv avantgárd, szerb kolorizmus Budapestén és Párizsban tanult, Kassák-köréhez kötődő meghatározó képviselője volt, és a hat napig fennálló Baranya-bajai Szerb–Magyar Köztársaság elnöke 1921-ben. A neoavantgárdot feldolgozó szekvencia hatalmasá duzzadt a nemzetközi szinten is kiemelkedő jugoszláv konceptuális művészettel, mint a Gorgona csoporttal és élő művészettel, de az EXAT 51 neokonstruktivizmusával, Leonid Šejka neodadaista asszamlázaival, Vladan Radovanović taktilis és zenei, Koloman Novak és Miroljub Todorović kinetikus-fényművészeti, kísérleti-elektronikai programműveivel és az informel és monokróm Mira Brtko, Milena Čubraković vagy Ivo Gattin által képviselt anyagközpontú kísérletekkel. Sanja Iveković Tito 1979-es

zágrábi látogatásakor készült sajtófotó-manipulációja csupán egy a számos konceptuális fotómunka közül. Szombathy Bálint *Lenin Budapest*-ten akciója és a 2017-es Documentán szereplő Ladik Katalin a Bosch+Bosch csoport tagjaiként szintén ebben a szekcióban kaptak helyet, ugyanúgy, mint az ikonikus performance-dokumentációk: Ilija Šoškic, Zoran Popović, Tomislav Gotovac, Marina Abramović munkái. A harmadik szinten a szocialista modernizmus („az absztrakt tájkép és a vitalista szobrászat” az 1950–60-as években), az egzisztencialista (köztük Vladimir Veličković és Marij Pregelj Francis Bacon és Anselm Kieft egyaránt idéző munkái), valamint az absztrakt művészet és az elkötelezett fotográfia (három fotográfus munkáin keresztül: Branibor Debeljković, Tomislav Peternek, Miloš Pavlović) szerepel. Különösen a jugoszláv absztrakt művészet tartogat izgalmakat: a szekció a Blaue Reiterrel szembesülő Jovan Bijelić első, absztrakt, színek és formák konfrontációján alapuló festményeitől Ivan Radović analitikus kollázs-kubizmusáig húzódik, és a Kassákkal is kapcsolatot ápoló *Zenit* folyóirat körében és a szlovén konstruktivizmusban elterjedt absztraktió-fogalmat használ. A jugoszláv művészettfogást a szovjet

érdekszférába tartozó, köztük Magyarországon is közvetített kulturális-művészeti koncepciókkal összevetve az absztrakció elterjedtsége tűnik szembe. Az absztrakció az 1950-es évektől futott be nagy karriert az értelmiség és a művészek által támogatott, a társadalom nevelési és tanítási lehetőségeit benne felismerő állami szándék által is elősegítve, és kezdett expanzióba a párizsi tasizmus égisze alatt. Erre példák többek közt Branko Filipović Filo festményei vagy Olga Jevrić szobrászati alkotásai. Mindez akkor történt a nyugati és amerikai absztrakcióval a háttérben, amikor Magyarországon a szocialista realizmus uralkodott mint egyedül elfogadott esztétikai normarendszer, ami minden erejével szembement az Európai Iskola, a nonfiguratív szürrealizmus, egyáltalán bármilyen avantgardizmus hagyományával. A hatvanas évek hard edge-kísérletei már egybevágnak az Iparterv-generáció képviselőiben jelentkező geometrikus művészettel és a szerialitás témájával (Radomir Damjanović Damjan, Velizar Vasa Mihić, Bora Iljovszki). Az avantgárd csoportok között Vane Živadino- vić Bor Rodcsenko fotográfiáit idéző felvételei mellett kiemelkedő figyelemre tarthat számot az 1930 és 1932 közötti belgrádi szürrealizmus,



Látogató Đorđije Crnčević *Szolzensenycin* (1973) című művének részletével
Fotó: Srđan Veljović

elsősorban Dusan Matić és Aleksandar Vučo munkássága, és különösen Marko Ristić Max Ernst, Yves Tanguy és André Masson műveiből álló szürrealista fala, amit párizsi útja során André Breton lakásában tett látogatása inspirált. A negyedik szinten a nemzetközi pop-art és új realista tendenciák politizáló-ironikus belgrádi analógiája, az Új Objektivitás (Dušan Otašević) és Milija Nešić mellett a posztmodern ernyőfogalma alá tartozó elképzelések láthatók. Utóbbiak között az underground tendenciák, kultikus alkotók (Saša Marković Mikrob) mellett a new wave körüli jelenségeket vagy a szubkultúrákkal foglalkozó fotografiai felvételeket fogja össze a *Fotográfia és szubkultúra* szubszekvencia (Goranka Matić).

Az ötödik szinten az 1990-es évek művészete, valamint a jelenkori, szerb mellett nemzetközi munkák kaptak helyet. Ez utóbbi a traumafeldolgozás és az emlékezés (Milica Tomić, Škart, Vladimir Miladinović) útjait kínálva azt a nézőpontot viszont nem fogalmazza meg, amit a kiállítási vezető szerzője és a kiállítás egyik kurátora, Deran Stretenović korábban artikulált a kilencvenes évek szerb művészetével kapcsolatban. Ez nem a kelet-európai posztszocializmus perspektíváját vagy a kapitalizmus friss tapasztalatának tanulságait tartja a kilencvenes évek szerb művészetével kapcsolatban meghatározónak, hanem a szerb út teljes kivülállását a háborúk, nemzetközi katonai és gazdasági krízisek, a sovíniszta-ideologikus államberendezkedés, valamint a nemzetközi

elszigeteltség keresztmetszetében, és amellyel összefüggésben 2001, a Milošević-kormányzás befejezte bizonyult vízvázasztónak. Ez a szekvencia a társadalmilag elkötelezett, részvételi alkotásoké, amelyek a kilencvenes évek hivatalos keretein kívül készültek, és mint ilyenek illeszkednek a nemzetközi trendekhez. Az identitás kérdései (Tanja Ostojić: *Personal Space*, 1998) mellett jelentős szerephez jutnak itt a művészi munka és a politikai viszonyok megváltozása következtében a munka terén bekövetkező változások: többek közt Andreja Kulunčić álreklámplakátja az átalakuló horvát gazdaságot jelképező NAMA-üzletlánc dolgozóiról (2000) vagy Milica Ruzić politikai festménye, a *Jugoremedia* (2010).

A kiállítás szándéka működni látszik a stiláris, műfaji és tematikai szempontok együttes alkalmazásával és a jugoszláv művészet identitásának problémáira adott megoldásával (valójában hasonló kiállítási koncepció jelent már meg a múzeum által rendezett kiállításokban Branislava Andjelković 2001-ben történt kinevezése után, legyen az állandó vagy kurátori kiállítás), de ki kell emelni azt a néhány szempontot, ami alapján kritika is érheti a megvalósítás tartalmát és formáját. A legmesszebbre vezető probléma, hogy a felsorakoztatott művészek között nincsenek elkülönítve az emigráns, hazájukat elhagyó alkotók a Jugoszláviában élőkől, ez pedig nem közvetít teljes egészében tiszta képet a jugoszláv művészet nemzetközi beágyazottságáról és valódi szabadságfokáról. Ugyanígy

hiányosságnak tűnik, hogy nem következetes a leíró-magyarázó szövegek elhelyezése: egyes művek kapnak illet, más, ugyancsak indokoltnak tűnő esetben viszont elmaradnak a kurátori vagy alkotói szövegek, ahogy nem következetes a jugoszláv/szerb művészet bemutatott jelenségeinek nemzetközi tendenciákkal, csoportokkal, szub-narratívákkal konfrontálása sem. Úgy tűnik, a múzeum munkatársai a múzeum kétezres évekbeli kiállításpolitikai és szakmai szempontrendszerének továbbvitelén dolgoznak, ami bizonyára erősíteni fogja a balkáni térség modern és kortárs művészete iránti nagyfokú és régóta fennálló nemzetközi figyelmet. Hogy mekkora sikerrel tud önálló, jellegzetes identitást kialakítani a régi-új múzeum a megváltozott intézményrendszerben, még nyitott kérdés. A belgrádi gyűjteményi válogatás megtekintése valójában számunkra nyújthat újabb elgondolkodtató szembesülést múlttal és jellel, és mindenekelőtt a nemzetközi láthatóság égető problémájával a térség tágabb kontextusában.

1 Ébli Gábor: Ars Aevi. Lesz-e kelet-európai minitaprojekt a szarajevói kortárs múzeumból? In: *Magyar Lettre Internationale*, 2016/100. 154–155. o.

A cikkben szereplő fotókat a Muzej savremene umetnosti Beograd/Kortárs Művészeti Múzeum, Belgrád jóvoltából közölhattük.

A jövőt nem csak magamnak tervezem

Private Banking

Beszéljünk hosszú távú terveiről!

Sokkal több ideje jut a fontos dolgokra, ha vagyona egy átgondolt stratégia mentén az Ön céljaiért dolgozik. Mi segítünk az ehhez szükséges döntések meghozatalában: Private Banking szolgáltatásunk alapja az ügyfeleink vagyonára vonatkozó értéktéremtés és a hosszú távú előnyök kiaknázásának támogatása.

Ha felkeltettük érdeklődését, kérjük, hívja a **06 1 301 5498**-as telefonszámot, ahol kollégáink készséggel állnak rendelkezésére.

www.unicreditbank.hu

A bank mindenhez, ami számít.





„A világegész megismerése már nem lehet felfedezés, kaland, meglepetés, rácsodálkozás. A világegész megismeréséhez múzeumszerűvé kell válni.”

A MúzeumCafé 63–64. számát március végétől keresse a nagyobb újságárosoknál és a múzeumshopokban!

múzeumcafé
63–64

T

hiány
lyukak a rendszerben



Tóth Ferenc:
Mű-Kincs-Tár

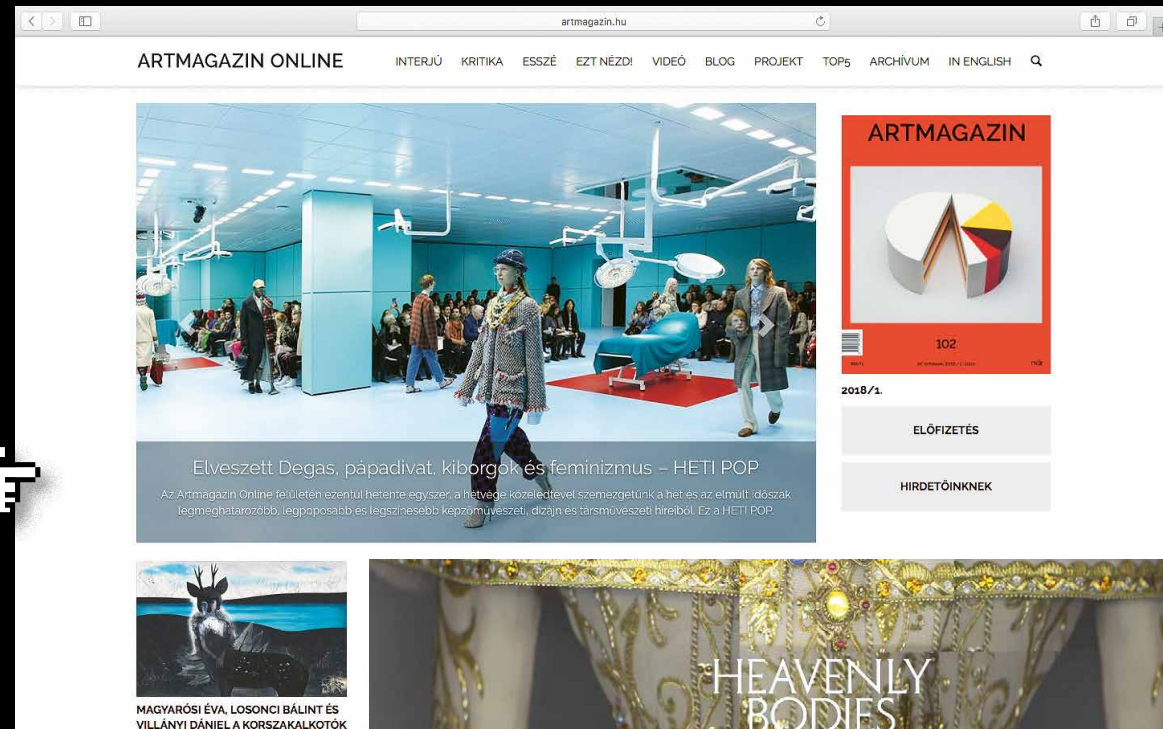
MÉLYI JÓZSEF:
„A NEMZETI GYŰJTEMÉNYEK
ELINTÉZÉSE”

Tóth Ferenc könyvének elolvasása után olyan megnyugtató érzés uralkodhat el bennünk, mint amikor otthon rendbe tettük a könyvszekrényünket: az egyes darabok addig is ott voltak, a gerinceken álló neveket jól ismerjük, a művek nagy részét olvastuk – most viszont hirtelen a struktúra is letisztult. A *Mű-Kincs-Tár* című könyvet elolvastva nemcsak a magyar múzeumi rendszer első száz évének története válik világossá, de éles körvonalakkal rajzolódik ki a magyarországi kulturális intézményszerkezetének általánosabb alapjai is. Minden tekintetben mai jelentőségű könyvről van szó. Nemcsak azért, mert a tárgyalt időszakban (1802–1906) létrehozott Nemzeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum és Szépművészeti Múzeum mindmáig a magyar múzeumi rendszer három legfontosabb eleme, hanem mert jelenlegi helyzetük, tervezett jövőjük sok szálon összefonódik (illetve összefonódhatna) kialakulásuk történetével. Áthallásos könyvnek is tekinthető Tóth Ferenc távolról száraz tényrendezésnek látszó összeállítása. Tapinthatóvá válik a kultúrpolitika egykori és mai jelentősége közti leírhatatlan különbség, jól látszik, hogyan tűnt el egy évszad alatt az államférfiak jövőre tekintő bölcsességének még az igénye is. Pontosan kirajzolódik, hogy az intézményesülés folyamatában miként hozott újabb és újabb impulzusokat egy-egy kulcsszereplő utazása, s a Nyugatról hazahozott tudás. Kitűnik az is, hogy a mai feldolgozás az egykori vitákra és felterjesztésekre, a nyilvánosság előtt megfogalmazott, képviselt és megvédett koncepciókra épülhetett – nem irigyeljük a kétszáz évvel utánunk következő muzeológus-történészeket. Miközben a könyvből lépésről lépésre bontakozik ki a 19. századi magyar múzeumtörténet személyeken túlmutató folyama, egyben

követhetővé válik, hogyan emelkednek ki a nagy formátumú személyiségek a névtelen intézményi fejlődésből, amely tevékenységük nyomán inkább ugrásszerűnek, mint egyenesnek tűnik. A nevek ma már legtöbbször csak utcák, terek, intézmények, szervezetek (valójában ismeretlen) névadóiként ismerősek – a könyvből kiolvasható egykori tevékenységük valódi és máig élő jelentősége. Olyan nevekhez rendelődnek életpályák és hatalmas kultúrpolitikai tettek, mint József nádor, Rómer Flóris vagy Pulszky Ferenc és fia, Károly. Mellettük pedig megjelennek azok a szintén nagy formátumú elképzelésekkel rendelkező intézményi kulcsfigurák, akik (eddig) nem kaptak helyet a gimnáziumi történelemkönyvekben, köztük elsősorban Kovachich Márton György vagy Miller Jakab Ferdinánd. A névsorból is látszik, hogy a legnagyobb hangsúly a Nemzeti Múzeum megalapítására esik: a történet sokkal világosabbá válik a szorosan újraolvasott és új szempontok szerint feldolgozott dokumentumok alapján. Széchényi Ferenc és a vele sokszor egyenrangú mellékszereplők történetének mai tanulsága leginkább az előrelátás fogalmában fókuszálódik; valamennyien a folyamatos jövő idővel kalkuláltak. A jövőre függesztett tekintet mellett maga az intézményesülés folyamata kerül a középpontba: évszámok, szempontrendszerek tisztázódnak. A könyv azonban azért is aktuális, mert egy pillanatig sem ragad le pusztán a múltnál. Néhány, ma már mulatságosnak hangzó kifejezés mellett – ezek közül a legérdekesebb talán a térképeket jelölő, már akkor is régies „Föld-abrosz” vagy a tőkére egykor alkalmazott „fenék-pénz” – minden szó a mára ültethető át; a Miller Jakab Ferdinánd által használt fordulat, a „nemzeti gyűjtemények elintézése”, itt nemcsak ironikusan érthető. A legfontosabb áthallások azonban a nemzeti és a nemzetközi

viszonyának egykori problémájából vezethetők le. A könyv az intézmények és az univerzalitás kérdéskörét következetesen taglalja, s mind ezt nem lehet másként olvasni, mint a Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum összeolvasztása tükrében. Ha valaha még lesz alkalom a kérdés valódi vitájára, érdemes lesz elővenni ezt a könyvet. A Szépművészeti Múzeum művészettörténeszeként az elmúlt évtizedekben fontos tanulmányokat jegyző Tóth Ferenc könyve hatalmas anyagot dolgoz fel sűrűn, de áttekinthetően. A függelékben elhelyezett forrásokkal együtt olyan szakmai kiadvány jött létre, amelyből tanulni lehet. Minden mondat gondosan megformált, a szerkesztés igényes – szinte hibátlan könyv. Gyönyörű munka, de – s talán itt van az egyetlen probléma, amely a koncepcióra tekintve is zavaró – mintha a kialakítása túlságosan fényűző lenne. A könyvterv már önmagában olyan, mint egy céhes mestermű, különös tekintettel Katyi Ádám innovatív tipográfiájára, amely egy 1904-es betűtípus megújításából indult ki. A szabad innováció ára azonban sok, a témához nem illeszkedő elválasztó oldal és jó néhány, szinte teljesen üres lap, ahol csupán egy-egy lábjegyzet kap helyet. Úgy tűnik, mintha a könyv egy olyan jövőnek készült volna, amelyben a díszkiadások fontosabbak, mint hogy a könyvek ott legyenek minden egyetemi hallgató, minden értelmiségi polcán. Pedig egy, a 19. századi nagy elődök jegyében elképzelt, ideális jövő szemszögéből ez lenne a lényegesebb.

Tóth Ferenc: *Mű-Kincs-Tár. Művészeti gyűjtemények Magyarországon (1802–1906)*. MúzeumCafé könyvek 3., 2017



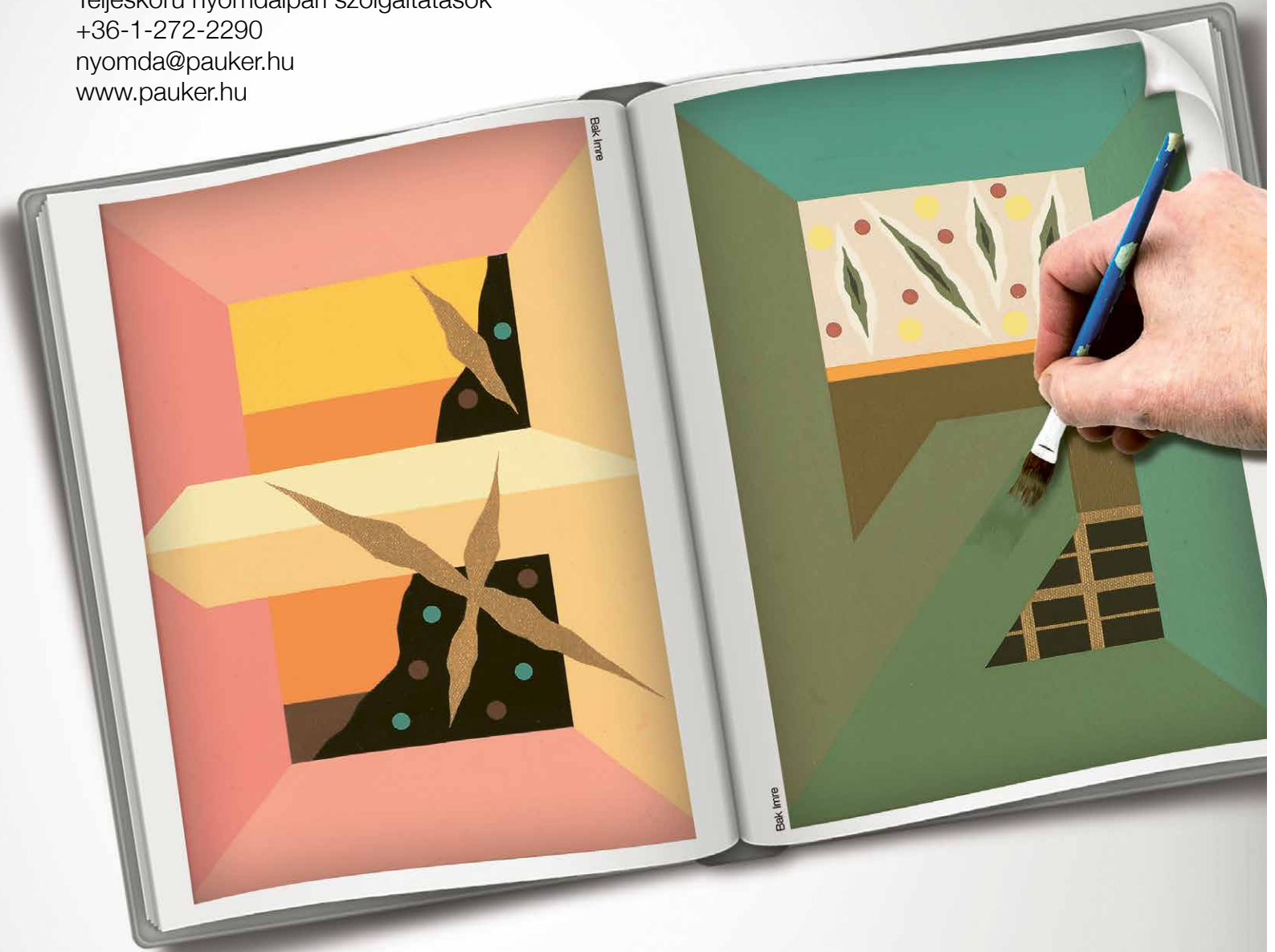
Az Artmagazin Online felületén ezentúl hetente egyszer, minden pénteken szemezgetünk az elmúlt időszak legmeghatározóbb, legpoposabb és legszínesebb képzőművészeti, dizájn- és társművészeti híreiből. Előtérbe kerülnek a divat, az építészet, a formatervezés, az urbanisztika vagy az aukciók eredményei, legfrissebb történései mind nemzetközi, mind hazai fronton. Értesülhetünk egy új Dalí-festmény felbukkanásáról, vagy egy elloptott Degas-műről, amit egy busz csomagtartójában találtak meg. Tájékozódhatunk a The Metropolitan Museum of Modern Art kiállításáról, amely a Vatikán egyházi ruhagyűjteményére fókuszál olyan nagy márkák részvételével, mint a Versace vagy a Valentino. Megtudhatjuk, hogy a Barbie-babákat gyártó Mittel miért formázta meg legújabb kollekciójában Frida Kahlót, vagy olvashatunk a Gucci 2018-as divatbemutatójának művészettörténeti vonatkozásairól. Ez a HETI POP.

#HETI_POP
#HÍREK
#ÉRDEKESSÉGEK
#SZÍNES
#KÉPZŐMŰVÉSZET
#DIZÁJN

www.artmagazin.hu

PAUKER® HOLDING az én nyomdám

Teljeskörű nyomdaipari szolgáltatások
+36-1-272-2290
nyomda@pauker.hu
www.pauker.hu



BUSINESS
Superbrands
6x
'10 '11 '12 '13 '14 '15

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

Nyomdai munkák:

PAUKER® HOLDING
az én nyomdám

magyar
NYOMDAIPARI ÉRTÉK
HOLDING-PARTNERI SZOLGÁLTATÁS

Éljük át a találkozást!

Budapesti Fesztivál- zenekar 2018–19

Bérletek
április 9-től

