

leverem a tejbegrízes tálat az asztalról,
kipancsolom a fürdővizet, csak estefelé
ébredek fel, és nem vállalok semmiféle
felelősséget az életemért. Járnai is
csak azon a rövid úton tanulok meg,
ami a neurológia és a pszichiátria
épületei között vezet.

Tóth Csilla

ROGER FRY

(1866–1934)

*„Ha egyvalaki meg tudja változtatni az emberek
ízlését, úgy Roger Fry megváltoztatta.”*

(Kenneth Clark)

Angol művészettörténész, művészetkritikus és festő. A modern művészet elméleti és gyakorlati népszerűsítője. Előadó, esszéíró. Az első posztimpreszionista kiállítás szervezője Angliában, művészeti szaktekintély. Kézműves és az angol formalizmus teoretikusa. A Bloomsbury-kör tagja. A *Burlington Magazin* egyik alapítója, a Metropolitan Múzeum kurátora. A posztimpreszionizmus irányzatának névadója.

E halom művészeti lexikonban elképzelhető definíció közül nem kérdés, hogy Fry maga a „festő” meghatározással értett volna egyet, ha bárki is földi identitása felől érdeklődik. Pedig festőként kapta életében és halála után is a legkevesebb elismerést. A kudarcok ellenére mégsem hagyott fel soha a számára legnagyobb örömet és a legtöbbet jelentő tevékenységgel. Elsősorban művésznek tartotta magát, csak másodsorban kritikusként. A művészetet soha nem a fogalmak torzító tükrében látta, hanem a maga valóságában; nemcsak értette, nap mint nap használta is a festészet nyelvét. Éppen ez tette nagyszerű kritikussá.

Rendkívül népszerű előadó volt, valószínűleg így ismerték a legtöbben. Személyes vonzereje, kellemes hangja, az előadói művészetéhez elengedhetetlenül szükséges hite és tudása révén hatalmas termeket tudott megtölteni. Volt egy különös képessége: meg tudta tanítani az embereket látni. Az érdeklődőket, a laikusokat is, azokat, akik soha semmiféle komoly művészeti képzésben nem vettek részt. Vagyis – ebből a szempontból – az átlagembert, többek között jó barátját, E. M. Forstert is. Minden kép mind egyik eleme az újdonság erejével hatott rá, izgalmát óhatatlanul átragadt a hallgatóságra. Élete végén, 1933-ban a cambridge-i egyetem előadójává nevezték ki, amely a legnagyobb elismerését jelentette különös hivatásának, a látni tanításnak.

Mindebből az is következett, hogy Fry népszerűsége halála után rohamosan csökkent. Furcsa helyzet állt elő: sokkal kevesebben olvasták, mint ahányan hallották, sokkal inkább átformálta a közízlést, mint amennyire neve ismertté vált. S ha ez utóbbi

igaz Angliára és az Egyesült Államokra, ahol évekig a New York-i Metropolitan Múzeum egyik vezetőjeként dolgozott a gazdag műgyűjtő, Pierpont Morgan oldalán, akkor még inkább igaz Magyarországra nézve.

Fry a mai olvasó számára elsősorban esszéíróként jelentős. „Az írás nagy sóhajtozások közepeztette folyt délutánonként, amikor már bealkonyodott, és a megvilágítás rossz volt, vagy omnibuszok teletjén, vagy harmadosztályú vasúti kocsik sarkában” – árulja el róla Virginia Woolf –, mégis ezek az esszék azok, melyek megőrizték Fry szellemének sajátosságát: a művészi és kritikai, a művészi és tudományos, az intuitív és racionális közelítés egységét. E kétféle szellemi állapot közti szakadék áthidalása, együttes megvalósítása az egyik legfontosabb jellegzetessége a Bloomsbury-körnek, melynek Fry is tagja volt. E törekvés leginkább az esszé műfajában valósítható meg. Abban, hogy a kör szépírói, Virginia Woolf és E. M. Forster remek kritikákat, bátor és szellemes esszéket írtak, tulajdonképpen nincs semmi meglepő. Az viszont szokatlan, hogy egy kitűnő közgazdász, John Maynard Keynes életrajzi esszéket írjon, az pedig még inkább, hogy egy művészettörténésznek ez a műfaj váljon a kifejezési formájává – mert Fry esetében alighanem már erről van szó.

Fry esszéinek erőssége a közvetlen megfigyelésre támaszkodó, friss, lépésről lépésre előrehaladó képelemzés és az abból levont következtetés, mely sok esetben rávilágít az adott alkotó művészi gondolkodásának, emberi habitusának törvényszerűségeire is. Esszéi egyesítik a festészet technikai, elméleti és történeti szemléletmódját. Vegyük például Van Gogh sárgáinak kérdését. A NAPRAFORGÓK című képről írva egyszerre vizsgálja a szín különböző árnyalatait és a kompozícióban betöltött szerepét, a művész színrendszerében elfoglalt helyét, majd e szempontból áttekinti az európai festészetet, hogy aztán Van Gogh színkezelését összefüggésbe hozza a művész idegi-lelki reakcióival.

A tematikus szempontból is rendkívül gazdag életműből kiemelkednek a posztimpresszionizmus festőiről írott esszéi – legjobbjai az ÁTVÁLTOZÁSOK (TRANSFORMATIONS, 1926) című kötetében olvashatók (az alább következő két esszé is innen való). Mesteréről, Cézanne-ról írott óriásesszéjét (1927) hallatlan gondossággal készítette el. A tízes években megjelent esszéit és kritikáit a LÁTOMÁS ÉS KOMPOZÍCIÓ (VISION AND DESIGN, 1920) című kötete gyűjti egybe. Az UTOLSÓ ELŐADÁSOK (LAST LECTURES, 1933), posztumusz kötete, cambridge-i diáképes előadásait tartalmazza. Eredeti szándéka az volt, hogy a művészet történetét időrendben tekintsi át, halála miatt ez a mű azonban befejezetlen maradt, csak az ókori görög művészetig és az előadás formájáig jutott el.

Fry művészi és művészetkritikusi pályáján a fordulatot Cézanne művészetével való megismerkedése jelentette 1906-ban. Azelőtt túlnyomórészt a régi mesterekkel foglalkozott, főként az itáliai reneszánsz alkotóiról írt tanulmányokat. Rajongott a reneszánsz képek szinte architekturális felépítettségéért. Ez alól az erős hatás alól olyannyira nem tudta kivonni magát, hogy az első és második itáliai tanulmányút (1891, 1894) között festett képeit a NEAC* elutasította, mivel Fry képtelen volt a modern látásmódnak megfelelően alkotni.

* New English Art Club: 1886-ban alapította John Singer Sargent; akkoriban és még jó darabig a leghaladóbb irányzatot jelentette az angol festészetben, a romantika ellenében a realizmus, később Sickert vezetésével az idetartozó művészek az impresszionizmus törekvéseit tették magukévá. Jelentőségét az első posztimpresszionista kiállítás (1910) után elvesztette.

Első könyvét, egy kisonográfiát a firenzei festészet egyik nagyságáról, Giovanni Belliniről írta (GIOVANNI BELLINI, 1899). 1901-től az *Athenaeum* és a *Burlington* című folyóirat kritikusa. Ugyanolyan szemmel tekintett a régi mesterek képeire, mint a kortárs angol és francia festők műveire: „*Azt hiszem, amikor a régi mesterek műveit tanulmányoztam, soha nem szennyezte be figyelmemet történelmi kíváncsiság. Ugyanabban a szellemben próbáltam tanulmányozni őket, ahogy a kortárs művészeket, s mindig sajnáltam, hogy a modern művészet nem tudja kielégíteni igényeimet*” – írta VISSZATEKINTVE című önéletrajzi esszéjében.

A korban a modern törekvéseket elsősorban az impresszionizmus jelentette, ezt viszont Fry szákcútnak látta, a festészet egy régi törekvése, az imitáció csúcspontjának. Fry szerint az európai művészet története 1300 és 1900 között nagyjából megfelel a kép terében elhelyezkedő tömegek plasztikus tökéletesítésének. Úgy vélte, a továbblépés ebből az irányból lehetetlen, ezért sokáig nem is érdekelték Cézanne munkái, mivel tudta, hogy az impresszionistáktól tanult. Csak későn, a mester halála után találkozott a képeivel, és ez a találkozás megvilágosító erejű volt. Fry hitt abban, hogy a festészet nem a valóság másolására szolgál (ezeket a festőket írásaiban *Naturalistáknak* nevezte), és nem is pusztán dekorativitásra (ők voltak a *Diszítők*). Meggyőződése volt, hogy a festészet gondolatokat fejez ki, és végső soron a festészet harmóniái és diszharmóniái, vonalainak és színeinek ritmusa, absztrakt formái az emberi gondolkodás mélyén rejlő struktúrákkal állnak kapcsolatban. Az impresszionisták színkezelését (melyet azért elismert) és a régi mesterek képeinek megszerkesztettségét együtt Cézanneban találta meg. Benne és az őt követőkben látta a reneszánsz óta halódó európai festészet feltámadását. Cézanne művészetében Fry saját formaeszménye megvalósulására ismer: „*A forma minden aspektusát egyetlen felbonthatatlan egészbe újra összeállítani, vonalra, árnyékra, színre való sematikus felosztás helyett.*”

A fordulat látványos megnyilvánulása egy konkrét eseményhez, az 1910-ben a londoni Grafton Galériában megrendezett első posztimpresszionista kiállításához köthető. Egy véletlen folytán Frynak lehetősége nyílt arra, hogy a galériát kedve és ízlése szerinti képekkel töltsse meg. Párizsba indult, hogy beszerezze a képeket, járt Van Gogh nővérénél is. Bár barátjával, a drámakritikus Desmond McCarthyval együtt kínosan ügyeltek arra, hogy ne legyen a képekben semmi olyan, amin az angol közönség felháborodhatna, a kiállítás mégis sokáig az Angliában legnagyobb botrányt kavart művészeti eseményként maradt meg a köztudatban. Fry egy csapásra elvesztette művészetkritikusi és személyes hírnevét, még a kortárs művészek közül is sokan bolondnak és szélhámosnak kiáltották ki. A MANET ÉS A POSZTIMPRESSZIONISTÁK címet viselő kiállításon javarészt Manet, Cézanne, Gauguin, Matisse és Van Gogh képei szerepeltek. Az irányzat elnevezése is Frytól származik. A kifejezéssel nemcsak azt kívánta jelezni, hogy időben az impresszionistákat követő irányzatról van szó, hanem elődeiktől való elkülönülésüket is hangsúlyozta.

Ma már nehéz elképzelni, miért törtek ki a képek láttán a tisztelt tárlatlátogatók dührohamban vagy nevetőgörcsben. Mindenesetre a modern angol festészet megjelenését két dátumhoz szokták kötni a szakmunkák: az egyik Walter Sickert visszatérése Velencéből és letelepedése Londonban (1905), a másik esemény pedig az első posztimpresszionista kiállítás. Talán volt némi része ez utóbbinak is abban, hogy Virginia Woolf a modern regényről szóló híres, MR. BENNETT ÉS MRS. BROWN című esszéjében ezt írta: „...1910 decemberében vagy ilyentájt az emberi jellem megváltozott.”

A második posztimpreszionista kiállítást Fry 1912-ben barátaival, a Bloomsbury-kör tagjaival együtt szervezte. Erre az időre a modern művészet apostolává vált. *„Ezek a művészek nem a dolgok tényleges megjelenésének sápatag visszfényét akarják megfesteni, hanem fel akarják ébreszteni a hitet egy új és pontosan körülhatárolt valóságban. Nem formákat akarnak utánozni, hanem formát akarnak teremteni, nem az életet imitálni, hanem megtalálni azt, ami az élettel egyenértékű...”* – írja Fry a főként Cézanne-t, a kubistákat, Picassót bemutató kiállítás katalógusának előszavában.

A szakadás élessé vált a régiék és az újak között. A NEAC elvesztette korábbi vezető, progresszív szerepét. Új művészi csoportosulások alakultak, megalakult a Camden Town csoport, melynek Fry is tagja volt, és az angol kubista festők csoportja, a vorticisták: az első világháború kezdetéig virágkorát élte az angol avantgárd festészet. Legszorosabb kapcsolatban mégis a Bloomsbury festőivel állt: Duncan Granthoz barátság, Vanessa Bellhez szerelem fűzte. Saját festői nyelve is megváltozott, Cézanne hatása megmutatkozott képein. 1912-ben az Alpine Klub galériájában önálló kiállítást tartott, kevés sikerrel.

1913 júliusában Fry megalapította az Omega Műhelyt, amely 1920-ig talpon is tudott maradni.

Szándéka többrétű volt: az anyagi gondokkal küszködő fiatal művészek számára megélhetést biztosítani és az avantgárd művészeteket a mindennapi élet szolgálatába állítani, megvalósítani élet és művészet egységét. Ezzel William Morris nyomdokába lépett. Sok minden készült az Omega Műhelyben: tapéta, szőnyegek, szőttesek, kerámia, könyvillusztrációk, könyvborítók, női ruhák, textíliák, párnák a kubizmus és a *fauve*-ok szellemében.

Az angol festészet s általában a művészeti élet megújult. *„Végre egy kicsit civilizáltabbak lettünk”* – összegezte boldogan Fry. Aztán kitört a háború, s derékba törte az avantgárd törekvések jó részét.

A húszas évek a művészetelmélet kibontakozásának időszaka. A Bloomsbury-körben a szépség mindig is élénk vita tárgya volt. A művészetek újszerű szemléletében fontos volt a körben Lev Tolsztoj *MI A MŰVÉSZET?* című könyve, mely világossá tette a modernizmusban nagy szerepet játszó gondolatot: a művészi szépség nem keverendő össze a természeti széppel. (Fryt sokáig foglalkoztatta a megfelelő terminológia hiánya a művészetkritikában, a húszas években azt javasolta, hogy a „fair” szót a természeti szépre, az általánosan használt „beauty” szót pedig a művészi szépre alkalmazzák.) A megfelelő fogalomhasználat G. E. Moore, a cambridge-i analitikus filozófia képviselője egyik központi gondolata volt, a főleg erkölcsfilozófiájáról híres gondolkodó nagy szerepet játszott a Bloomsbury értékrendje és esztétikája kialakulásában. Az önmagában jót Moore a jó szellemi-érzelmi állapotban látta, melyhez a szépség és a szeretet átélése útján juthatunk el. Cézanne és társai művészete volt a harmadik jelentős tényező a kör esztétikája létrejöttében, ezt Fry hozta magával. Megjelenése szinte kisebbfajta forradalom volt, így emlékezett vissza erre Virginia Woolf: *„Több tapasztalata és műveltsége volt, mint mindannyiunknak együttvéve... El kellett felejtenünk Miltont, újra kellett olvasnunk Wordsworth-t. Mindent újra kellett gondolnunk. A régi, poros, primitív bloomsburys okoskodások művészetről és szépségről most hirtelen életre keltek. Mindig készülöben volt egy új elmélet, a székeken mindig új képek álltak, mindig előkerült egy új vers a homályból.”*

A posztimpreszionista képek újfajta szépsége kényszerítő erővel tette fel a művészet és valóság viszonyára, a forma és a ritmus szerepére, a műalkotás mibenlétére vo-

natkozó kérdéseket. Fry feltételezése szerint a műalkotás képes arra, hogy érzelmeket közvetítsen, és így a befogadó ugyanabba a lelki-szellemi állapotba kerüljön, mint alkotója. Hamarosan kiderült azonban, hogy az átélt szellemi-érzelmi állapotok közt a tökéletes megfelelés lehetetlen. Ekkor lépett be a jelentéssel bíró forma fogalma, melyet Clive Bell, a kör másik művészetkritikusa fejtett ki MŰVÉSZET (ART, 1914) című könyvében, melyet már Fry hatása alatt, az első posztimpreszionista kiállítás után írt. A jelentéssel bíró forma Bell meghatározása szerint minden műalkotás közös minősége, lényegi sajátága: a színek és a vonalak sajátos összekapcsolódása, amely felkelti bennünk az esztétikai érzelmet. Ez az érzelem kizárólag a műalkotásokkal kapcsolatos érzelem, az alkotó oldaláról nézve a műalkotás létrejöttének kiváltó oka, a befogadó oldaláról válasz a mű kompozíciós és tág értelemben felfogott ritmikai viszonyaira. Az esztétikai érzelemnek a valós életben átélt érzelmekhez vajmi kevés köze van. Fry művészetelméleti esszéiben mindig hangsúlyozta, hogy amikor műalkotásokkal találkozunk, nem az ábrázolt tartalmi elemek s azok morális vonatkozásai érintenek meg bennünket elsősorban, hanem a jelentéssel bíró forma világának belső viszonyai.

Fry sokáig a festészetet tartotta a legfontosabb művészeti ágának, a legalkalmasabbnak arra, hogy esztétikai érzelmet váltson ki, hiszen a képi kompozíció alapelemei az ember fizikai létével állnak kapcsolatban. A ritmus az izomműködéssel, a tömeg a gravitációval, a tér a térérzékeléssel kapcsolatos, a fény pedig lételemünk. A vizuális művészetek tehát közvetlenül létezésünk elsődleges fizikai feltételeink útján hatnak ránk, ezzel magyarázza például a költészettel szembeni előnyét és a befogadóra tett kivételes szellemi hatását.

Később változtatott álláspontján, önkritikája és a szellemi továbblépésre való képessége nyilvánult meg ebben, olyan jellemvonása, amely a külvilág szemében sokszor állhatatlanságnak, felszíniességnek tűnt. NÉHÁNY ESZTÉTIKAI KÉRDÉS című tanulmányában (TRANSFORMATIONS, 1926) a nonfiguratív festészet perspektívájából az irodalmat és a figuratív festészetet már egyaránt „tisztátalan” művészetnek tekinti, mivel mindkettőben igen erős a reprezentáció igénye.

LÁTOMÁS ÉS KOMPOZÍCIÓ című könyvében több esszé foglalkozik a látás problémájával. A MŰVÉSZI LÁTÁSMÓD című esszéjében a *látás* szó négyféle értelmét különbözteti meg. Az első fokozatot a gyakorlati látás jelenti, mely a hétköznapi életben a dolgok azonosítására szolgál. A negyedik fajta látás esik legmesszebbre a látás biológiai céljától, ez a teremtő látás, művészi látomás. A gyakorlatias látáshoz túlságosan hozzászoktunk, s az emberek jó része így közelít a műalkotásokhoz. Ezzel magyarázza Fry az új művészeti irányzatok, akár annak idején az impresszionizmus, akár a posztimpreszionizmus megjelenésekor megfigyelhető közfelháborodást: Monet semmi mást nem akart ábrázolni, mint a látványt, viszont a túlságosan specializálódott látás miatt ezt az emberek nem tudták közvetlen valóságként értelmezni. S aztán a valóság imitációjához túlságosan hozzászokott európai szemet Cézanne után meg kellett tanítani megint *máshogyan látni* – ahogyan ezt Fry híres diaképes előadásain és esszéiben meg is tette.

Fry a művészet történetét is a művészi látás összefüggéseiben szemlélte. Az UTOLSÓ ELŐADÁSOK-ban a művészetben megnyilvánuló kétféle látás, a paleolit korhoz kötött perceptuális és a neolit kor vívmánya, a konceptuális látásmód fényében értelmezte az ókori kultúrák művészetét. A sokáig mintaként szolgáló antik görög művészet szerinte kivétel volt, mert rendkívül erős konceptuális hajlamot mutatott, ami megakadályozta abban, hogy igazán szerves, intuitív módon létrejövő formát valósítson meg. A konceptuális látásmód a művészi forma szempontjából tulajdonképpen gátat jelent. Eb-

ből a szempontból a klasszikus görög művészet kudarc, míg a primitív afrikai szobrok a modern formaeszmény megtestesülései. A művészet története leírható a konceptuális látásmódtól való szabadulásként is. Ezért tartotta Fry a posztimpresszionizmust nem csupán egy új irányzatnak, hanem visszatérésnek a festészet eredeti, formateremtő, expresszív funkciójához.

Hitt a művészetek egységében. Különösen vonzódott az irodalomhoz, angolra fordította Mallarmé verseit. Elméletét az irodalomra is ki akarta terjeszteni, erősen foglalkoztatta, hogyan nyilvánulhat meg a jelentéssel bíró forma egy olyan művészeti ágban, mely nagyon erősen kötődik a valóságábrázoláshoz, ennek ellenére mégis létre tud hozni formai struktúrákat. Ő maga nem jutott el a megoldásig, de elméleti fejtegetései, ötletei és a tiszta művészetbe vetett hite hozzásegítették barátját, Charles Mauront ahhoz, hogy az általa megalapított „psychocritique” elnevezésű irodalomelméleti irányzatban a freudizmus nyomán továbbgondolja a kérdést.

Roger Fry

SEURAT

Tóth Csilla fordítása

A Tate Galéria megszerezte Seurat FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képét, egy amerikai magas áron megvásárolta a GRANDE JATTE-ot,¹ a LOUVRE a CIRKUSZ című képet vette meg; legutóbb kiállítás volt a művész munkáiból a Lefèvre Galériában – mindez azt mutatja, hogy Seurat végre hozzájut örökségéhez. Első pillantásra meglepőnek látszik, hogy csak most és nem már jóval előbb. A magyarázat részint Seurat géniuszának sajátos természetében rejlik, részben annak a véletlennek tudható be, hogy mikor csillaga felemelkedhetett volna, már régóta Cézanne volt időszerű, és minden helyet elfoglalt riválisai elől. Mostanra Cézanne eredményei fokozatosan beépültek napjaink művészeti tudatába, és így nyilvánvalóvá vált, hogy – nem számítva a már régóta elfogadott Renoirt és Degas-t – a XIX. század végi művészet másik kiemelkedő alakja Seurat.

Ennek ellenére azt hiszem, művészetének varázsa mindig korlátozott lesz. Személyisége a különlegesen kifinomult érzékenység és a mohó intellektuális szenvedély igen különös keveréke. Szelleme nagyobb volt ítélőképességénél, ami szerencsés lehet egy művész esetében. Szenvédélye volt, hogy az érzékelés útján szerzett tapasztalatokat elvont állításokká redukálja. Ilyen például az a jól ismert szabály, melyet arról állított fel, hogy milyen hatást fejt ki a vonal a kompozícióban: a felfelé emelkedő vonalak vidámságot keltenek, a vízszintes vonalak nyugalmat árasztanak, a lefelé tartók pedig szomorúságot. A vidámság mellesleg a legutolsó, amit a CIRKUSZ című képről állítanánk, amely szándéka szerint az emelkedő vonalak hatását szemlélteti. Az ilyen elvo-

¹ VASÁRNAP DÉLUTÁN A GRANDE JATTE-SZIGETEN. (A ford.)

natkozatások csak kismértékben alkalmasak olyan összetett jelenségek magyarázatára, mint a képi kompozíció, és még kevesebb haszonnal kecsegtetnek a megalkotásukra nézve. Seurat elmélyült módszerimádatának azonban épp az a jellegzetessége, hogy ilyen szabályokat követve tudott dolgozni, mintegy skatulyákba rendezve benyomásait, melyek érzékenységét táplálták. Így haladt szakadatlanul előre, analizálva és osztályozva, egyenként kidolgozva a vonal, tónus és szín valódi tulajdonságait. Amikor szintézisre jutott, a folyamat majdhogynem az érzékelés adataiból származtatott pusztá logikai dedukcióként mutatkozott meg előtte – olyan dedukcióként, mely csak tökéletesen meghatározott és előre kialakított módszer segítségével vihető véghez. Mesélik róla azt is, hogy módszerét odáig fejlesztette, hogy képes volt egy gyenge gázlámpa fényénél dolgozni egész éjszaka, óriási vásznát megszámlálhatatlan színpöttyel borítva, és minden egyes szín hatása pontosan olyan volt, melyet előzőleg megállapított és kikevert.

Ennél szándékoltabb, előre eltervezettebb módszert elképzelni sem tudunk, semmi sem hasonlíthat kevésbé az ihlet isteni sugallatára, melyet oly gyakran tulajdonítanak a művészeknek. És mégis az ihlet az a szó, amit ki kell mondanunk ama különös, eredeti elgondolások előtt, amelyekről tájképei tanúskodnak. Ki más értette meg tökéletesen az üres tér képi lehetőségeit Seurat előtt? Gondolta-e bárki is korábban, hogy az összefüggő síkfelületek óriási sávjai, mint GRAVELINES című képén látható, a plasztikus szerkesztés részeivé válhatnak? És mégis, képi értelemben kevésbé üreset nem lehet elképzelni. Olyan feszültség, fantáziadús meggyőződés van ezekben a kifinomult felépített felületekben, hogy az ember valóban elhiheti Seurat-nak, hogy saját meghatározása, miszerint a festészet „*a vászon kimélyítésének művészete*”, számára oly magától értetődő volt, mint a képzelet erőfeszítése arra, hogy kialakítsa az olyannyira anyag-szerű arányokat a tér végtelenségéhez és ürességéhez képest.

Ezt a képet csakis azzal a finom érzékenységgel lehetett létrehozni, amely szinte végtelenül parányi értékváltozásokat is észlel és szilárdan megragad. A festmény e majdnem láthatatlan árnyalatok felhalmozódásának eredménye. Az aprólékos pointillizmus rendkívül munkaigényes technikája volt talán az egyedül lehetséges eljárás, amely ilyen kifinomult variációkat tett lehetővé. Úgy tűnik, hogy ennek még nagyobb jelentősége volt Seurat célja szempontjából, mint a rendkívüli fény mennyiségnek, amelyre igényt tartott. Egyedül ez engedett elég lassú, tapogatózó közeledést a végső megállapításhoz, egyedül ez tette a tónus legkisebb változásait nyilvánvalóvá. Gyakran a kompozíció egész szerkesztését ezek az apró tónusváltozások tartják össze, melyek annak az illúzióknak tudhatók be, amikor az ember az eget egy kicsit sötétebbnek látja egy fehér vitorla vagy egy épület szélénél. És a megfigyelés minden közeli hűsége ellenére mégis mennyire hiányzik ezekből a képekből minden természetesség! Mennyire végletesen rögzített és mozdíthatatlan minden! Szó se róla, a képek elevenek, de nem a természet élteti őket. A levegőt festi, szinte semmi mást nem fest, csak levegőt, de Seurat levegőjében nem lehet lélegzethez jutni. Ha kompozíciói mégis élnek és lélegeznek, akkor az csak az összpontosított képzelőerő feszültsége által lehetséges, melyben megmutatkoznak előttünk, és arra ösztönöznek minket, nézőket, hogy osztozzunk ebben.

Seurat Poussin utóda, ugyanolyan szigorúan tartózkodó és szenttelen művész, mint ő.

Seurat ambíciója legalább akkora volt, mint tökéletes önzetlensége. A legegrettenőbb festészeti feladatoknak is ihletett, hangyaszorgalmú türelemmel látott neki és járt a végére. Összebékíteni az impresszionisták gyorsan tovatűnő atmoszferikus hatásait a klasszikus kompozíció szigorú törvényeivel; mindezt tökéletesen megvalósítani nagyított léptékben, parányi fénypontok miriádjának lassú felhalmozásával a vásznon mindenkit elriasztott volna, kivéve a fanatikust. S valóban, kellett, hogy legyen valami

a fanatikus megszállottságból ebben a furcsa fiatalemberben a pedáns intellektusa és tartózkodó modora mögött.

A FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képe volt az első nagyszabású szemléltetése új elképzeléseinek. A színhely a Szajna partja Párizson kívül. A forró nyári délutánban fiúk fekszenek vagy ülnek, meztelenül vagy félig levetkőzve, a parton a levetett ruhák és cipők szétszórva a fűben, míg mások játszanak a vízben. Ez a szín a legtöbb ember számára valamiféle lírai szépséget idézne föl, Seurat előtt azonban majdhogynem ember-telen tárgyilagossággal mutatkozott meg. Mennyire természetes lenne a meztelen formák szépségét a pózok vagy a világítás megválasztásával kiemelni! Milyen egyszerű lenne mérsékelni a cipők és a nadrágok közönségességét! De itt minden ugyanazal a kérlelhetetlen, hangsúlytalan pontossággal jelenik meg. Sehol semmi részrehajlás. A nyári délután forró párája kifehériti a ragyogó eget, félig elfátyolozza a távoli gyárakat és hidakat, a fénylő testeken játszik az előtérben. A fény mindent elborít, és senki sem ábrázolhatná ezt tökéletesebben, remegőbb érzékenységgel, mélyre hatolóbb megfigyeléssel, szakadatlanabb következetességgel Seurat-nál – de a félig letolt nadrágba ügyetlenül begyűrt inget vagy a cipőket és a zoknikat ugyanazzal a változatlan figyelemmel festi meg az utolsó kontúrig. Hatása nem a lírai szépségé, sem a közönséges vagy ironikus realizmusé. Seurat célja a téma minden ilyesfajta megközelítése mögött és mélyebben fekszik. Nehéz lenne eléggé semleges szót találni, hogy leírjuk a kép által felidézett hangulatot. Olyan, mintha az alakok Piero della Francesca monumentális és mozdulatlan csoportozataiból jöttek volna át hozzánk. A minden közönségestől, ugyanakkor minden költői sejtetéstől való teljes tartózkodás hangulata; visszavonulás a tiszta és már-már absztrakt harmónia birodalmába. Ennek a nagy kompozíciónak a titka a formák lenyűgöző harmóniája, minden összhangjának és összefüggésének nyilvánvaló szükségszerűsége. A cipők és a nadrágok elveszítik közönségességüket, amikor a formai harmónia ilyen szorosan összeszőtt textúrájába illeszkednek, bármennyire könyörtelenül kirajzolódik alakjuk. Az ember még abban is kénytelen gyönyörködni, hogy a cipőknek fülük van, mivel nyilvánvalóan az egész ritmikus szekvencia kulcsaivá válnak. A nyári napfény szépsége és bája ugyanígy tudatunk hátterébe csúszik, és a színek elrendezésének részévé válik. Pontos és rideg harmóniája ellenére a kép megtart valamit egy olyan dologgal létrejött közvetlen kapcsolat minőségéből, amit a művészi képzelet valóban látott és megragadott egyetlen eksztatikus pillanatban. Alighanem éppen ez az a minőség, amit Seurat-nak a festészet elvont elvei utáni szenvedélyes kutatása és tudományos módszere veszélybe sodorhat. Nála az egyensúly az elvek és az érzékenység között meglehetősen kényes. Ha az elv megszűnik engedelmessé válni az érzékenység folyamatos ellenőrzésének, uralkodó elemmé válhat, a szemléltetés helyettesíti az ihletet és az elmélet a szenvedélyt. Ez a tendencia Seurat rövid életének vége felé kétségkívül meg is mutatkozott. Nem kétlem, hogy az érzékenység felülkerekedett volna, de az egyensúly néha elbillent az ellenkező irányba. Tény, hogy módszere (mindig így beszélt róla: „*ma méthode*”, s hozzá fűződő szerzői jogainak bárminemű kétségbe vonására – amennyire zárkózottsága és önuralma engedte – már-már erőszakos rátartiséggel reagált), módszere fokozatosan uralkodó szenvedélyévé vált, egészen addig, hogy képeit kezdte majdhogynem úgy tekinteni, mint módszere érvényességének szemléltetését.

A FÜRDŐZÉS-en a módszer még nem volt teljesen kifejtett. A színeket kis foltokban rakta fel, melyeket más színek foltjai törtek át, de ezeket mindig a palettán keverte ki a kívánt árnyalatra. Ekkor még nem bontotta fel a színeket többé-kevésbé tiszta jegyekké, melyekből a kívánt árnyalat az optikai színkeverés segítségével állt össze. Ilyen tel-

jes felbontás természetesen sok kisebb színegyiséget tételezett fel, és ezt végül tiszta színnek kicsi kerek pöttyeinek egymás mellé helyezésével érte el, hogy létrehozza a kívánt eredményt.

A GRANDE JATTE volt a módszer első alkalmazása javított és végső formájában. Olyan világot mutat, melyben tilos az élet és a mozgás; geometriájának rideg kereteiben minden örökre rögzítve van. A MODELLEK című kép, mely a Lefèvre-kiállítás legjelentősebb képe volt, időben szorosan követi. Nem olyan igényes mű, de sokkal inkább érezhető, hogy témáját soha senki nem láthatta a valóságban. A GRANDE JATTE számos külön tanulmányból állt össze, olyan gyűjtemény, melyben minden a harmónia Seurat által kidolgozott elvei szerint történik. A MODELLEK című képen ugyanezt a módszert alkalmazta. Seurat ugyanazt a modellt három különböző pózba állította be műterme sarkában, hátulról, oldalról és előlről, és az egyik oldalt teljesen betölti a GRANDE JATTE című kép. Érezhető, hogy a modell testtartásainak előre elgondolt geometrikus sémába kell illeszkedniük. Bizonyos, hogy minden egyes tárgy helyzete és minden tárgy körvonalainak minden részlete hajszálpontosan meg van határozva. Egy gombot vagy egy szalagot sem lehet katasztrófa nélkül megmozdítani ebben a bámulatosan teljes és szorosan zárt rendszerben. Poussin óta biztosan nem volt képes senki sem ilyen kifinomultan és tökéletesen ellenpontoszerűen szerkeszteni. De visszatérek arra az érzésemre, hogy itt a harmónia próbálgatás, folytonos rendezés és újrendezés eredménye. Ezen persze nem azt értem, hogy a dolgok ilyen egymáshoz igazítása és rendezése pusztán intellektuális számítás eredménye volt. A sikerhez nem kevesebbre volt szükség, mint Seurat tévedhetetlen arány- és minőségérzékére, a színek, tónusok és az irányok egyensúlya iránti csalhatatlan érzékére. Úgy vélem, a képi ritmus gondolata mindazonáltal soha nem olyan módon világosodik meg a festő számára, mint ahogyan egy dallam felötlük a zenészen. Csodálatosan idegen és eredeti, rögzítettségében nyugtalanító kompozíció áll előttünk. Rendkívüli összegzése a művész analógiákon alapuló elméletének. A megfelelések még a legkisebb részletet is áthatják, a formákat és a színeket egyaránt. Színekben például a GRANDE JATTE ibolyái, zöldjei és vörösei megfelelésekre lelnek a falon, a felhalmozott rajzokon és az óvatosan felfüggesztett zöld táskán, a szófa meg a napernyő rozsdavöröseben.

A kompozíciót uraló elgondolás két hosszú függőleges vonal, az egyik a központi akt, a másik az ülő, meghosszabbítva a GRANDE JATTE két függőleges figurájával. A kép így pontosan két egyenlő részre van osztva, merész alkalmazása Poussin kedvenc módszerének. A kép egyik felét a GRANDE JATTE foglalja el, a másikat a csaknem üres fal, jobbra beszögelléssel. Ezen a jobb oldali részen nem egy harmadik függőleges egyenest találunk, hanem egy gúlát, melybe a harmadik figura majdnem erőszakosan van beillesztve. A központi álló akt eredeti elgondolása egy gyönyörű rajzon látható Coquiot úr könyvében. Mindkét lábán egyszerre, szilárdan támaszkodik. Seurat azonban szükségét érezte az analógiának a kép bal oldali és jobb oldali része között, és a modell jobb lábát úgy festette meg, hogy kiugorjon, hogy majdnem pontosan párhuzamos legyen a gúla bal kéz felőli oldalával. Nem lehet kétséges, hogy ez a tökéletes kompozíció szempontjából helyes volt, de a figura megrajzolásában tökéletlenséghez vezetett. A tömegek befejezetlennek hatnak, különösen, ha összehasonlítjuk a bal oldali akt meglepő szépségével és könnyedségével. Csak a központi figurában maradt valami kicsinyes, valami nem odaillő. Hiányzik belőle Seurat legtöbb rajzának nagyszerű stílusa.

Ezért nem tudom osztani kritikustársaim véleményét, hogy ez a kép nagyobb műalkotás volna, mint a FÜRDŐZÉS. Kétségtelen, a fejlődés egy későbbi fokát mutatja Seurat

módszerében, de túl sokat helyez egymás mellé, veszít valamit meggyőző erejéből és közvetlenségéből, mely még nem rendelődött alá módszerének, amikor a FÜRDŐZÉS-t festette, és ami még mindig megmaradt az utolsó periódus tájképein. Azt hiszem, ha Seurat tovább élt volna, megtalálta volna a módot, hogyan állítsa kifejlett módszerét érzékenysége szolgálatába. Milyen felfedezésektől fosztott meg minket korai halála!

Bizonyos, hogy a MODELLEK még egyszer megmutatja Seurat furcsa, tartózkodó szellemét, melyet a FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képen megfigyeltünk; de kevésbé jelentős itt, ahol a művész szándékosan rendezte el modelljeit a műtermében, ami a látható dolgoknak rögtön a mesterkéeltség levegőjét kölcsönzi. Seurat egy másik jellemző attitűdje azonban már-már nyugtalanító érzést kelt. A késői NŐ PÜDERPAMACCSAL című képről van szó, melyet Paul Rosenberg mutatott be nemrég Londonban. Ez csakugyan a legfurcsább kép, amit ismerek, óriási a távolság a kiindulópont s a között, ahová Seurat visz minket. Olyan, mintha fogadást kötött volna, hogy a lehető legmakacsabb anyagot választja ki, és mégis céljaihoz idomítja. Ez a lehetetlen nő, a nyolcvanas évek groteszk pongyolájában, körülvéve a kor minden szörnyű vásári cicomájával Daumier-t maró szatírára, Guys-t túláradó érzelmeiben csaknem lírai gyönyörködésre, Degas-t keserű, könyörtelen és csattanós leleplezésre, Lautrecet elnézően ironikus scherzóra ihlette volna. Seurat azonban olümposzi közönnyel lép át mindezekre a lehetőségeken, tárgyával vallásos ünnepélyességgel bánik, és az elvont szépség birodalmába viszi. A legmerevebben ünnepélyes bizánci mozaik sem lehetne távolabb a *La Vie Parisienne*² világától, mint ez a kép. A kompozíció szinte nyomasztóan szándékolt. A legkisebb félénk, remegő változás is elképzelhetetlen a hibátlan kontúrokban. Minden elem helyzete folytonosan felülvizsgálva, a legkisebb részletig meghatározott. Első pillantásra úgy tűnik, minden a felszínen van – a körvonalakat tiszta, de meghatározhatatlan, megfoghatatlan színek pöttyei fedik fel –, és aztán a színek majdhogynem érzékelhetetlen változásai felépítik a halványan ragyogó fényben fürdő térbeli tömegeket. Alig látunk tónuskontrasztot, nincs határozott fény és árnyék, a tömegek végül mégis ellenállhatatlan erejű teljességgel mutatkoznak meg. Dekoratív egyhangúsága, elméleti és elvont színvilága ellenére rendkívüli módon valóságos a kép, de valóságossága ellenére az eredeti témából, a látott dologból semmi sem marad átalakítatlan, mindent egy elgondolás hasonlóit magához és formál át. És talán éppen ez, ahogyan a művészi elgondolás átváltoztatja a témát, ez a teljes transzmutáció a nagy műalkotás próbaköve. Ez azt jelenti, hogy a kép olyan mértékben eljut ehhez a független valósághoz és magában hordozott fontosságához, hogy az illusztráció minden eleme kihullik belőle, és elveszti jelentőségét.

A közelben, a Francia Galériában függött egy nagyméretű kompozíció, Picasso ANYA ÉS GYERMEK című képe, ahol a művész a figuráknak roppant arányokat adott, így természetfölötti tömörséget a vétagoknak. Hosszas szemlélődés után légiessémmiségnek látszanak Seurat nőalakjának megváltoztathatatlan szilárdságához képest.

A Lefèvre Galériában látható tájképek többé-kevésbé mind a kifejlett pointillizmus korszakába tartoznak, bár néha Seurat korábbi módszere, az apró ecsetvonások még mindig ott vannak a pöttyök finom hálójának felszíne alatt. Számomra mindegyik hiánytalan és cáfolhatatlan felfedezés a maga teljesen egyedi módján. Mind elsősorban különleges módon elgondolt terek megszerkesztései sajátosan értelmezett fény- és

² A századforduló igen kedvelt párizsi magazinja. A könnyed, humoros lap eredeti célja szerint az előkelő társasági élet és a művészvilág kalauzaként szolgált, ám inkább pikáns grafikáiról vált nemzetközileg is ismertté. (A ford.)

színvibrációkkal feltöltve. Szembetűnő, mennyire élesen átlátta ezeket a jelenségeket, hogy milyen megkapó kifejezésének hatalma, ha összehasonlíjtuk A CURBEVOIE-I HÍD opálos gyöngyházzsűrűkét a GRAVELINES vakító fehérségével és A KIKÖTŐ remegő naplementéjével. A legszebb és legmeglepőbb azonban mind közül a HALÁSZFLOTTA PORT-EN-BASSINBEN, ahol a felhők árnyai még mindig ott ülnek a napsütötte tenger fölött, finom arabeszket alkotva, újra felvéve az előtér napégette gyepének mintázatát. Közről nézve majdnem sík mintázatok elrendezésének látszik, de a terem másik végéből a síkfelületek végtelen távlatokba nyúlnak, csaknem illuzórikus hatást keltve.

A pointillista módszer egyik sajátossága, hogy azok a tónusok, melyek közről nézve annyira hasonlítanak egymáshoz, hogy alig tudjuk megkülönböztetni őket, távolról nézve hirtelen kontrasztot alkotnak. Ez tette képessé Seurat-t arra, hogy vászna felszínét hangsúlytalanságban tartva mégis a relief³ mélységének és kidomborodásának szinte eltúlzott hatását keltse. E tájképek közül néhány megtartotta eredeti keretét: lapos fa a művész vég nélküli pöttöyeivel beborítva. Újból láthatjuk egzakt logikája és a kontraszt hatását. Az érvelésnek valahogy így kell hangoznia: a keret funkciója, hogy az elképzelt kép terét elvágja a terem valóságos terétől. Így minden ponton egyforma kontraszt kell, hogy kialakuljon a keret és a kép között. Egy aranyozott kerettel azonban a kontraszt nem lehet minden ponton egyforma. Erősebb, ahol az aranyozás beleütközik a kép sötét tömegébe, gyengébb, ahol fényel áll szemben, nem beszélve a szíkontraszt nagyobb eltéréseiről, amelyek az egyöntetű aranszínből következnek. Seurat ezért nekilátott, hogy olyan képkeretet fessen, amelyen a szín- és tónuskontraszt minden ponton egyforma, és nem tagadhatjuk, tökélyre is vitte elképzelését. Nincs meglepőbb annál, hogy a kép és a keret pontosan megegyező technikája az egyik esetben sík, távlat nélküli felületet, a másikban a termélység és távolság illúzióját hozza létre.

Seurat művészi személyisége általában ellentétesnek és összeegyeztethetetlennek vélt elemekből tevődött össze. Egyik oldalon rendkívüli és kifinomult érzékenysége, másik oldalon a logikai absztrakció iránti szenvedélye és szinte matematikai pontosságú elméje. Egyrészt elfogadta az impresszionisták összes felfedezését a látványról, sőt azt az állításukat is, hogy a jelenségek, még ha megfigyelés tárgyai is, illuzórikusak. Másrészt a látvány, mely olyannyira foglalkoztatta az impresszionistákat, és a velük kapcsolatos megállapítások már teljesen elvesztették jelentőségüket számára. A látvány, ahogyan az impresszionisták vizsgálódásai nyomán feltárult előtte, nem volt több, mint építkezésre szolgáló nyersanyag. Kompozíciói olyannyira tisztán logikaiak, oly pontosan kiegyensúlyozottak, és oly gondosan arányítottak, hogy a végeredmény végképp távol esik a látványtól. Az élethűség kérdése aligha merül fel az emberben, oly kevésbé azonosíthatjuk képeit bármi rajtuk kívül lévővel, a megalkotott valóság annyira tökéletesen fogva tart minket önmagába zárt rendszerének törvényeivel.

Nem kétséges, a művészet történetében mindig azt látjuk, hogy a látványról megszerzett új ismeret a művészi kompozícióban új vállalkozások alapjává válik, az ebből eredő módosításokkal és az esztétikai érzékenység kiszélesítésével. Ami ritkább, s ami Seurat zsenialitását oly meglepővé teszi, hogy pályafutásának néhány éve alatt képes volt teljesen újrakezdeni az impresszionisták felfedezéseitől, melyet saját maga egészített ki megfigyeléseivel a kontrasztról és annak pszichológiai hatásairól, s mindebből egyedülállóan teljes esztétikai rendszert teremteni, és egy új gyakorlati módszert művészi önkifejezéséhez tökéletesen hozzáalakítani.

³ A dombormű egy fajtája, ahol a mintázat a szintkülönbség fele alatt marad. (A ford.)