

Gellér Katalin

RIPPL-RÓNAI KAPCSOLATA MALLARMÉ-VAL ÉS KÖRÉVEL

A Rippl-Rónai irodalom egyik makacsul visszatérő kérdése a művész szimbolizmushoz fűződő kapcsolata.¹ Írásomban ehhez a kérdéskörhöz szeretnék néhány gondolatot hozzátenni. Figyelmemet elsősorban az a megdöbbentő különbség keltette fel, amely a magyar festő Stéphane Mallarmé legendás keddeit megörökítő sorai és a francia kortársak visszaemlékezései között található. Rippl-Rónai a népszerűsége csúcsán lévő Mallarmé rue de Rome-beli lakásán tartott szűk körű összejöveteleken elhangzott monológjait *Emlékezéseiben* „virágos nyelvezetű beszélgetésnek” nevezte, s fehérizzású, az abszolútumra, a tökéletességre törekvő költészetét közhelyekkel jellemezte, például „ritka szép nyelvezetének” „szinte parfümös illatáról” írt.² Vele szemben a francia visszaemlékezők, köztük a szimbolista mozgalom legpontosabb krónikásaként számon tartott André Fontainas is elragadtatott szavakkal emlékeztek meg Mallarmé revelációként fogadott költészettanáról. Fontainas „parole transfiguratrice”-nak, Krisztus színeváltozására utalva átlényegítőnek nevezi a mallarméi tanítást, amely egy egész nemzedéket segített önmaga megtalálásában.³

Rippl-Rónai az *Emlékezésekben* máshol is elismeréssel, de távolságot tartva írt a kör tudós festőiről.⁴ A Nabi csoport tagjainak Paul Ranson lakásán, a „Templomban” tartott összejöveteleit, ahol Maurice Denis és Paul Sérusier Plotinos írásait magyarázta, Zarathustra-himnuszokat, Avesta-tanításokat, buddhista és teozófus műveket tanulmányoztak, egyáltalán nem említi. Az összejövetelekről, amint erről Paul Sérusier *Paul Ranson portréja nabi öltözékben* című (1890) festménye bizonyítja, a Rózsakeresztesek miszticizmusát idéző romantikus külsőségek sem hiányoztak. A nabi az „igazi művészet” forrásait kereső századvégi törekvések jellegzetes képviselői voltak; művészetüket a filozófiai, vallási tanok éppúgy formálták, mint a Paul Gauguintól kapott festői modell a „Talizmán”.⁵

Az említettek ellenére sem zárható ki, hogy Rippl-Rónai ismerte Mallarmé nem egy írását, s tanítványaiét is. Emlékezései szerint már 1894 körül lapozgatta a szimbolizmus vezéralakjának *Les Pages* című könyvét, s első illusztrációit is ezek az írások ihlették. Mallarmé írásainak kritikai kiadása szerint a *Les Pages* az Edmond Deman kiadásában 1891-ben, Brüsszelben megjelent prózakötet volt, melynek címlapját Renoir rézmet-szete díszítette.⁶

Az sem lehet véletlen, hogy Rippl-Rónai Bing kiadásában, 1895 karácsonyán megjelentetett *Les Vierges* című kötetéhez a Mallarmé körbe tar-

tozó Georges Rodenbach írt szöveget. Mallarmé is említi egyik írásában a belga író, aki a félhomály, a haldoklás, a melankolikus hangulatok megörökítőjeként vált ismertté (*Le règne du silence*, 1891; *Bruges-la-morte*, 1892).⁷ Felmerül a kérdés, hogy ismerte-e Lucien Lévy-Dhurmer Georges Rodenbachról 1895 körül festett portréját, melyen a festő az arcot lágy átmenetekkel, a háttértől elváló világos folttal hangsúlyozta. (Vagy a finom rajzú szecessziós portrékat készítő belga festőre hatottak Rippl-Rónai pasztellportréi?)

A Rodenbach-regények hangulata összhangozott Rippl-Rónai párizsi műveivel, az öregséget, a gyászt, a külvárosi hangulatokat, a szürkeséget, sápadt, vérszegény nőket ábrázoló festményeivel. (*Két gyászruhás nő*, 1892, *Ágyban fekvő nő*, 1891, *Öreganyám*, 1892). Mallarmé említett kötetében A sápadt fiú című írás a nyomorról, a szenvedésről szól Baudelaire prózai írásainak szellemét követve. A sápadt egyébként egyike a legtöbbet előforduló jelzőknek a kor irodalmában. Maurice Maeterlinck elemzésekben olvasható, többek közt, hogy a szimbolizmus egyik kulcsszavát kell látnunk benne.⁸ Az újabb Rippl-Rónai kutatások most ásták ki a feledésből Henri Sorsène Rippl-Rónai Sápadt nő című pasztelljére írt *A sápadt virág* című versét.⁹

Ennek ellenére kérdés, hogy a „fekete-korszak” művei analógiásan egybevetethők-e Mallarmé-nak a homályt, a titokzatosságot középpontba állító költészettanával?¹⁰ „Egy tárgyat megnevezni annyi, mint háromnegyed részét megsemmisíteni a költemény élvezésének, amely a lassan-kitalálás öröméből áll; szuggerálni, ez a törekvésünk” – írta Mallarmé, vagyis „Nem a dolgot kell megfesteni, hanem a hatást, amit a dolog kelt”.¹¹ Mallarménál mindez a leírás, a jelentés háttérbe szorulásával, a képiség, a zeneiség és a látvány absztrahálásával járt együtt.

A képzőművészetben is elsősorban a zeneiség, a hangulatiság előretörését, vagy újrafelbukkanását regisztrálhatjuk. De ez csak a szimbolista esztétika egyik, a költészetben elsőként Paul Verlaine és a képzőművészetben Eugène Carrière által megtestesített oldala. Albert Aurier megfogalmazása szerint a szimbolista festő „ideista”, azaz az „Eszme” megjelenítője is.¹² Valamely dologról alkotott eszme megfestése azzal a nehézséggel jár, hogy valaminek az eszméje nem lehet egyszerre gondolat (idéante) és a gondolat tárgya (idée), vagyis az eszme kifejezése csak érzékeny-érzéki formában történhet, melynek megtalálása több mint zeneiség, több mint hangulatkeresés.¹³ George Vanor megfogalmazása szerint: „a tapintható dolgok az érzékfelettiek képei lévén, ez utóbbiak az isteni dolgokat ábrázolják”, „A teremtett világ az isten nyitott könyvéhez hasonlatos, csakhogy az előtte álló ember nem tudja elolvasni: egyedül a költő e nyelv ismerője, ő betűzi ki és magyarázza meg hieroglifáit”.¹⁴

A szimbolista művész fő célkitűzése a láthatatlan érzékeltetése a láthatóban, vallásos, mitológikus tartalmak megfogalmazása, metafizikai erők érzékeltetése. A legtöbb a szimbolista művészet vonzáskörébe került alkotó



1. Rippl-Rónai József: Olvasó nő, 1895

vagy a régi hitvilágokhoz, a mítoszokhoz, mesékhez fordult, vagy a szimbolikus kifejezést azonosította a homállyal, a bizonytalan hangulatok kedvelésével, illetve a két módszert keverte. A nabik a vallásos témák, régi kultuszok megújítása mellett a korrespondenciák schwedenborgi tanának híveiként közel kerültek a mallarméi szimbolizmushoz is. Maurice Denis szerint: „minden érzelmenek, minden emberi gondolatnak megvan a maga képzőművészeti és díszítésbeli egyenértéke, van valami olyan szépség, amely ezeknek az érzelmeknek és gondolatoknak a megfelelője.”¹⁵

A szimbolizmus egyéni változatát alkották meg a preraffaelita hatás alatt dolgozó belga művészek, mint Fernand Khnopff, aki a meditáció, a magába fordulás, a mozdulatlanság, a csend festője volt (*A csend*, 1890). Rippl-Rónai műveiben a mozdulatlanság, a magába fordult állapotok megjelenítése, a csend feltételezhetően belga hatásra jelent meg. Jóllehet több művében is a csend, a sejtetés festője, de a belga mester műveit éltető filozófiai idealizmus, a belső konfliktusok, pszichológiai drámák kivetítése nem jellemzi. Egy újabban publikált, a párizsi Musée d'Orsay-ben lévő pasztellje, *Park éjszaka* (1892 k.) William Degouve de Nuncques letagadhatatlan hatását mutatja.¹⁶ A homályba, puha vattaszerű puhaságba burkolt sötét tájból csak a fatörzsek, a lombok egynemű derengő foltjai, s az előtér és a háttér apró lámpáinak fénye válik ki. Fényük puha és elmosódott, akár a háttér sötétsége. Ugyanez a néhány elemre való redukálás, kontrasztos, mégis puha átmenetekkel ábrázolt fény-árnyék hatás és a sík erőteljes hangsúlya jellemzi pasztellportréit és a *Kalitkás nő* című (1892) festményét.

Esetében egyáltalán nem vezet eredményre a tartalom, az ikonográfia felől való közelítés sem. Mind a vallásos, mind az allegorikus téma ritka. *Az idealizmus és realizmus* című kárpittervének (1894–5) fennmaradt vázlata sovány allegória: az arkádiai nyugalomú táj női alakokkal az idealizmus megjelenítése, a paraszti élet anekdotikus ábrázolása a realizmust képviseli. A *Krisztus születése és halála* című (1906–8) kárpitja Denis katolicizmusának visszfénye.

A szimbolista elemeket, úgy tűnik, Rippl-Rónai az art nouveau formákkal együtt vette át. Jellegzetesen art nouveau szimbolikájú és formanyelvű virágot, vázát, madárkalickát tartó nőkről festett sorozata ennek a legjobb példája. A művek interpretációja itt is eltérő: Bernáth Mária például a *Kalitkás nő* című (1892) festménye kapcsán a viktoriánus zsánerfestészet körébe tartozó preraffaelita előképre (Walter Howell Deverell: *A kedvenc*) hivatkozik, Sinkó Katalin ezzel szemben az „integritás képek” hagyományát látja benne megújulni.¹⁷ E két példa is jól mutatja a kutatás eltérő irányait, a téma- és formaátvételek hangsúlyozását illetve a szimbolista jegyek keresését.

A témához közkedveltségénél fogva több analógia is hozható, megjelent például egy a korban jól ismert kalotüpián is (David Octavius Hill: *Girls at a Bird-cage*, 1844). Ha a motívum egy klasszikus szimbolista tartalmú feldolgozásával vetjük össze, láthatóvá válik a különbség. Dante Gabriel Rossetti *Veronica Veronese* című (1870–71) festményén az álmodozásba merült női figura hegedűjátékához inspirációt vár a természettől, a kalitkában őrzött madártól. A festő, kép keretére tűzött francia nyelvű magyarázata szerint is, természet és művészet, festészet és zene szoros kapcsolatról szól.¹⁸ Van-e hasonló tartalmú párbeszéd Rippl-Rónai nőalakja és a madár között? A festmény, ahogy Rossettié a csend pillanatát rögzíti, magányos percek hangulatát, talán a rabság, a sötét szobába zártság, a ma-



2. Edward Burne-Jones: A király lánya
(Sabra hercegnő), 1865–1866

3. Armand Point: Legenda



4. RipplRónai József: Rózsát tartó nő, 1898

dárral közös „sors” átérzését közvetíti, nem sugall kinyilatkoztatás előtti misztikus csendet. Formailag, festői eszközeit, a finom átmenetekre való építkezést tekintve visszavezethető a zöld különböző árnyalataira épített Rossetti festményhez is, amelynek jellegzetes, a szimbolizmushoz kötött festői módszere, az arrangement a legkülönbözőbb utakon, a legelfogadottabban Whistler közvetítésével érkezhettek el a magyar festőhöz.

Rippl-Rónai festményén az arc világos foltja Burne-Jones, Odilon Redon átszellemített arcképeit idézi emlékezetbe, s egy még a korai Picasso arcképeken is fellelhető hagyomány követését mutatja, melynek széleskörű alkalmazását Rippl-Rónai pasztellképein figyelhetjük meg. A színredukció, az erős fény-árnyék hatás kedvelése, ha módszerében az előbbi hagyományokhoz csatlakoztatható is, hasonlóságot mutat a Rippl-Rónai által kedvelt, a csontfehér arc és fekete vagy színes ruha ellentétére épülő japán fametszetekkel, például Suzuki Harunobu műveivel.¹⁹

Pasztelljeit tekintve a kortárs kritika kezdettől fogva a szimbolista műveket megillető jelzőkkel élt. Hol negatív értelemben, mint a Sima Ferenc képviselő lakásán rendezett 1895-ös tárlat alkalmával, ahol a kritikus elborzadt a „hús-vér nélküli alakok”, a spiritiszta médiumok” látványától.²⁰ Lyka Károly 1899-ben, pozitív előjellel, a portrékról mint „transzcendentális érzések megörökítéséről, víziókról” írt.²¹ Vaszary János leírása szerint is „szinte víziószerűen hatottak a fehér, világító arcok, az áttetsző virágvázák vagy elmosódott tónusos alakok”.²² De egy mai műtárgyleírásból is idézhetnénk, melynek szerzője Rippl-Rónai 1898-as női portréja kapcsán „időtlen, metafizikus szépségeszményt” emleget.²³

A valóban varázslatos szépségű portrék nevezhetők-e szimbolistának, ha kissé didaktikus módon – nem technikai szempontból, hanem kiindulásukat, tartalmukat tekintve – összevetjük a francia szimbolizmus legautentikusabb mesterének, Odilon Redonnak a portréival? Rippl-Rónai *Mlle Dutille* képmása című (1892 előtt) pasztellhatású olajfestményét a szinte világító fehérségű váll és az egy árnyalattal sötétebb arc uralja. A zöldes háttérből kirajzolódó figura – a kirajzolódást szó szerint vehetjük, a ceruzavonal jól látható – egynemű, lapos síkot alkot a felületen. Hangsúlyja olyan erős, mint egykor a centrális perspektíva fókuszpontja volt. A fény Rippl-Rónainál – Vaszary szavaival – a test plasztikus formáit teljesen „felszívja”.²⁴ De említhetnénk más, átszellemült komolyságú, világító fehérségű, bensőséges arcképet is, mint az arc és a háttér kontrasztját puha tónusokkal feloldó *Piátsek Margit* portrét (1892). De Rippl-Rónai legmisztikusabb hatású portréja is Odilon Redon *Fényprofil* elnevezésű (1881–86) szénrajzával összevetve karakteres, a két művészt elválasztó felfogásbeli különbséget mutat. Gyökeresen más kiindulásból születtek. Redon célja misztikus, metafizikus élmény közvetítése a fény által, amely gondolat, vízió hordozója. Redon építészeti tanulmányai során alakította ki technikáját, amelyet a későbbiekben a „látható és a láthatatlan közelítésének”, „a képzeletbeli elemek vizuális logikával” való megjelenítésében alkalma-

zott.²⁵ Hagymányos portréiban is jelen van a szokatlan, a különös elem. A titokzatosság légműre rávetül a mindennapi élet eseményeire is. A nőalakokat megvilágító fénynek, az őket övező, az álmok színességét és kuszaságát idéző virágoknak Jean Selz szavaival „enigmatikus súlya” van.²⁶ Vele szemben Rippl-Rónai női arcképei szenzuális élményt nyújtanak, melyben legfeljebb a szecesszió új nőmítoszáinak elemeit fedezhetjük fel.

Odilon Redon fő ábrázolási eszközeiként a fény-árnyékot és a „közvetlenül a szellemre ható absztrakt vonal hatásait”²⁷ nevezte meg. A fekete számára azért a „leglényegesebb szín”, mert „nem kelt semmilyen érzékiséget. A szellem hordozója inkább, mint a paletta vagy a prizma szép színei.”²⁸ Rippl-Rónai számára a fekete és szürke, ahogy általában a grafika nem elsősorban gondolatok, spirituális tartalmak közlésének az eszköze, hanem a narrativitás legyőzéséé, a kontúros rajzzal, a dekoratív felületosztással elért radikális formaegyszerűsítésé. De ez sem igaz egészen és minden mű esetében.

A *Les Vierges* című (1895) kötet litográfiáin igen közel jutott a Nabik szimbolizmusához.²⁹ A címlapon virágot tartó női kéz, a szöveg melletti négy képen, olvasó, fűben ülő fiatal lányok, gyümölcsöt szedő nők és karszékekben pihenő nőalak láthatók.³⁰ A virággal ábrázolt nők pasztellportréin is utalnak a női nem és a vegetatív erők titkos, belső kapcsolatára. A kötet párdarabjával, James Pitcairn Knowles *Les Tombeaux* című könyvével, melyben robusztus egyszerűséggel megfogalmazott sírkövek, lélekpillangó látható, a sírok mellett növekvő hatalmas liliummal az élet és a halál szoros kapcsolatára utal. A *Les Vierges* és a *Les Tombeaux* borítólapján az emblematikus tömörségű virágot tartó női kéz is szimbolikus olvasatot követel. Mindkettő gyűrűs, karkötős, virágot tartó női jobbot ábrázol két nézőpontból (Rippl-Rónai kötetén mustársárga alapon, Knowles-én zöldes alapon jelenik meg).

Szüleinek 1895 május 25-én írt levelében a következőképpen fogalmazta meg a két kötet tartalmát és hangulatát: „A skóté szomorú, az enyém víg; Ő a halálra emlékeztet, én pedig az élet iránt nyújtok kedvet; az enyém a nyár, az övé a tél ... Könyvét a következőképpen jellemzi: „a világosság, a fiatalság, a nap ragyogása és a szép természet bearanyozása.”³¹ Vagyis Rippl-Rónai műve a divatos, életkor, évszak megjelenítésekhez kapcsolható még ha jelentése közhelyszerűen megfogalmazott bölcsesség is, ahogy a Bajkay Éva által felfedezett és a *Les Vierges* inspirációs forrásának tartott Makai Emil vers (Közös sors) sorai is azok: „Tavasza nyár jön, tél az őszre; Vagyis öregsünk mindahányan”.³²

Figyelembe kell venni, hogy Georges Rodenbach szimbolista íróra valló szöveget írt a képekhez. Csak két, eddig le nem fordított, az élet múlását poétikusan megfogalmazó részletet idéznék Rodenbach gondolatmenetének bemutatására: „Tenyerükben felismerik a sorsukat; de melyik a távoli utak közül az, amelyik a kezükben lévő boldogságvonallal megegye-

zik? ... Mindazok az utak, amelyeket bejárt – írja az egyik nőalakról – és amelyeket elfelejt, arcának ráncáivá váltak.”³³

A *Les Vierges* ábrázolásai közül a legkevésbé az olvasó nő motívumát elemezték (a könyv első és második képe), pedig többféle technikában és több változatban is feldolgozta.³⁴ A könyv mint attribútum a középkori művészetben igen jól ismert; szentek attribútuma, Mária gyakran könyvet tart a kezében az angyali üdvözlés-ábrázolásokon. Ezt a hagyományt újította meg Edward Burne-Jones olvasó, középkori ruhába öltöztetett lírai finomságú nőalakja, akit gazdag vegetációjú környezetben ábrázolt (*A király leánya, Sabra hercegnő*, 1865–6). A francia Rózsakeresztesek közül a preraffaelitákat követő Armand Point *Legenda* című művén is olvasó nő látható, s ide sorolható a Rippl-Rónaival többször is kiállító Hubert de la Rochefoucauld *Sétáló nő* című munkája is.³⁵

A preraffaelitákhoz vezető szál nem olyan direkt Rippl-Rónai esetben, mint a francia művészeknél, de ehhez a típushoz csatolható. Nőalakja tetetlen, elvont figura, lágyan hullámzó vonalhálóból kibomló „lélekportré”, színeiben, üres felületeivel egységet alkot környezetével, de el is válik a természeti képtől. Ennek tulajdonítható távolsága is mind a könyvet tartó embert új (társadalmi, életvezetési) szimbólumként megjelenítő, mind a könyvet szent könyvként, a misztikus tudás hordozójaként bemutató feldolgozásoktól, mint például a tartalom-centrikusságot végletekig hajtó Jean Delville *Mysteriosa* című (1892) festményétől. Stuart Merill feleségének portréja jellegzetes rózsakeresztes munka: a hősnő, kitágult szemmel messzibe néz, haja sugarasan szétáll. A szent extázisba leledző figura a tökéletesség háromszögével megjelölt könyvet tart a kezében. Az „asztrális pillantást” tükröző arcon a művész a látható és láthatatlan találkozásának pillanatát festette meg.³⁶

Rippl-Rónai olvasó nője formailag absztrahált, síkszerű, akár a könyvlap, világosszürkés hosszú ruhában ábrázolt (Maeterlinck és Denis fehérbe öltöztetett hősnőihez hasonlatosan). A kalapokat, melyek az első és második képen is szinte teljesen eltakarják az arcokat, hasonlították már a Gauguin és a nabi festményeken és grafikákon ábrázolt breton nők fejfedőjéhez. A breton nők egzotikus figurákként, ősi tudás és hitvilág hordozóiként megjelenítettek, akik a környezettel teljes egységet alkotnak, s ha könyv van a kezükben, akkor feltételezhetően a Biblia az. A figurák személytelenítése (a ruhával és a kalappal) emlékeztet arra, a különösen a szimbolista színházban jelentkező nehézségre, hogy a színész testisége miatt igen nehéz az elvont tartalmak közlésének a módját megtalálni.³⁷ A korszak rendezői is maszkviseléssel, a figura bábuhoz közelítésével próbálták a szimbólumhoz közelelni az emberi figurát.

Rippl-Rónainál az aprólékosan kirajzolt stilizált fű és a lombok üres felületekkel (a nő ruhája, a háttér napot idéző halványsárga foltjai) váltakoznak. A nő kezében lévő nyitott könyv (a tanulás, a tudomány, a bölcsesség, a reveláció szimbóluma) üres, megfejtésre vár, ahogy George Vanor említett, a

könyvről írt mondatában, itt is a költőre, az íróra várt a hieroglifák, az üzenet megfejtése. A szöveg szimbolikus utalásaival szemben a litográfia-
 ákon elsősorban a stílussal érzékeltetett mozgás, a kecsesség hat a néző-
 re, de a szöveggel együtt nézve szimbolista tartalmúnak tekinthetjük: a
 szüzek nem az életben, hanem a „könyvekben keresik sorsukat”, a „mes-
 terkélt varázsa” tartja fogva őket, a „szublimált öröm világába menekül-
 nek”, vagyis ez esetben az ornamentálisan teleírt és az üres felületeket a
 jelenlét és a hiány, realizmus és idealizmus vizualizálásaként is értel-
 mezhetjük.³⁸

Az illusztrációk nőalakjai harmonikus egységet alkotnak a ligetes tájjal,
 gyümölcsösssel a téma legkülönbözőbb feldolgozásain.³⁹ Ennek is köszönhe-
 tő, hogy a könyvolvasó nő mégsem az elvont tudás szimbóluma, hanem a
 mallarméi univerzális kapcsolatokra utaló könyveszményhez közelíthető:
 „himnusz, harmónia és öröm”, a „mindennel való kapcsolatokra” utaló „tisza
 együttes”.⁴⁰ *Le mystère dans les lettres* című írásban Mallarmé a könyvolda-
 lak „visszatérő fehérségéről” ír, „magányos szüzességről”, „a naiv tisztalel-
 kűség töredékeiről”, mint az „Eszme mennyegzői bizonyítékairól”. A francia
 költő tiszta formát kereső eszményéhez képest Rippl-Rónai formai szinté-
 zise még túl sok tartalmi és hangulati elemet őriz.⁴¹ Tökéletesen illik hoz-
 zájuk a *Les Vierges* utolsó, ember és táj harmóniájára utaló záró mondata:
 „A lélek végre összhangba kerül a tájjal.”⁴²

A gyümölcszedés toposzát többen is elemezték. Az olvasó nővel való vi-
 szonylatában azonban még egy, a francia szimbolizmus vezető mestereihez
 és egyik fő forrásukhoz, Pierre Puvis de Chavannes-hoz visszavezethető
 szál – az almafának mint a tudás fájának az interpretálása – is felmerül-
 het. Ennek megalapozottságát abban látom, hogy Puvis de Chavannes-t
 Rippl-Rónai nagyon tisztelte, ahogy Paul Gauguin és a nabik is. Legjobban
 kedvelt művei között említi a *Tél* és a *Nyár* című kompozícióit.⁴³ Bernáth
 Mária Rippl-Rónai illusztrációinak közvetlen előzményét egy Puvis de Cha-
 vannes hatását beépítő üvegfestmény-tervben, Maurice Denis *Szüzek ró-
 zsabokrok között* című munkájában látja (1894).⁴⁴ Emlékezzünk vissza ar-
 ra is, hogy saját és barátja kötetét mint a tél és a nyár ellentétét írta le az
 említett levélrészletben. A szöveg is utal az almafa szimbolikus jelentésére:
 „Ősi paradicsom kezdődik újra meg újra: Egyél! Istenhez leszel hasonlatos!
 A kísértés fatörzse! A keserű tudás fája, amely maga az asszonyi test!”⁴⁵

Tartalmilag Paul Sérusier *Almaszedés* vagy *Pont-Aven-i triptychon* című
 munkája (1892–3) áll a legközelebb Rippl-Rónai illusztrációihoz, melyen az
 almát szedő nőalakok, breton lányok és asszonyok egyben különböző élet-
 korok képviselői is. Sérusier feltételezett forrása Puvis *Inter Artes et Naturam*
 című műve (1890), mely a művészetek és a természet valamint a tudás
 fájához való viszony allegóriája. Hatása még Paul Gauguin *Honnan jö-
 vünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* című (1897) festményén is érezhető.

Még egy, könyvművészeti kutatásaim során felmerült szempontot is
 érintenek. A *Les Vierges* megtesztésíti azt az illusztrált könyvet, egyáltalán

kép és szöveg kapcsolatát tekintve forradalmi változást, mely megengedte, hogy egy könyvben a kép legyen az első, vagyis a szöveg „illusztráljon”, az írónak kelljen megkínálnia a képből kibontható verbális üzenettel. A könyv formai egysége, a kötés, a címlap, a tipográfia összehangolt tervezése, s maga a választott könyvforma is új volt. Rippl-Rónai a japánok által divatba hozott, először Kínában alkalmazott technikát választotta. Tevan Andor könyvtörténetében erről a technikáról, az eredetileg fametszetes, képet és írást együtt nyomtató kínai tekercskönyv formáról a következőket írta: „Az európaiaktól eltérően könyveik olyanok voltak, mint nálunk a kisgyermek számára készülő, kitergegethető leporelló képeskönyvek, azzal az eltéréssel, hogy a papírosnak csak az egyik oldalára nyomták, s úgy hajtották össze, hogy az üres oldalak a hajtáson belül estek.”⁴⁶

Ha elképzeljük, hogy Rippl-Rónai könyvecskéjét mint egy tekercszet a térben kiterítjük, némi túlzással, akár polyptychonként, akár a korban rendkívül divatos japanizáló paravánként is elképzelhetjük, melyben a képek között szöveg is van, ahogy Emile Bernard feliratokkal is tarkított *Négy évszak* című triptychonján (1891). A paravántervezés gondolata nem lehetett idegen Rippl-Rónaitól, mivel ismert egy hol szőnyegtervként, hol paravántervként meghatározott grafikája (1894), amelyen a *Les Vierges* fő motívumai megtalálhatók. A hátoldal felirata szerint paravántervnek készült, méghozzá Henri Bourbon doktor számára, akitől a festő Mallarmé említett kötetét kapta.⁴⁷

Visszatérve a szimbolizmus kérdéséhez: a *Les Vierges* litográfiái, ha Robert Goldwater szimbolizmus-meghatározását fogadjuk el, nem tekinthetők szimbolistának, mivel nem fogalmazzak meg egzisztenciális kételkedést, emocionális konfliktusról sem tanúskodnak, mely Goldwater szerint a szimbolista művek legfőbb vonása.⁴⁸ Minden motívum az életkorok egymásra következésének harmonikus rendjére utal, vagyis a művek témaválasztása és hangulata is inkább a szecessziós (és az impresszionista) mesterekre jellemző.

Ha a szigorúan vett szimbolizmus-meghatározásokat fogadjuk el – amely szerint a szimbolista mű csak jellegzetes tartalmi jegyei felől határozható meg, illetve Goldwater említett munkáját idézve sem a szecesszióval, de a szintetizmussal sem azonosítható, mivel lényege a filozófiai idealizmus és emocionális konfliktus – Rippl-Rónai nem volt szimbolista mester. Ebből a munkájából ugyanakkor nem hiányzik a szecessziós szimbolizmus egy rendkívül fontos faktora, a művészet magasabb, egységes világképet szolgáló, vallásos célt, filozófiát, ez esetben életfilozófiát megfogalmazó törekvése. Rippl-Rónai a művészet-isten helyett az élet-istent szolgálta, de ugyanilyen fontos volt számára a könyv és a litográfia műfajából fakadó jellegzetességek kiaknázása. Mallarméval ellentétben nem „házasodott össze eszmével”,⁴⁹ a szöveg szimbolizmusával szemben a litográfiákban a vonalszépség, a színharmónia megtalálása tűnik a legfontosabbnak. Ha a könyv egészét tekintjük, szó és kép egységet alkot, kiegészíti egymást. Az

egyik megértése elkerülhetetlenül a másik függvénye, a két szféra egymást átható párbeszédben áll egymással – a párbeszéd létrejötte pedig a szimbolista művészet egyik lényegi vonása.

JEGYZETEK

- ¹ A szimbolizmus meghatározásának vitáira kitérni itt nincs hely, ezért a szimbolizmus-kutatásnak csak két fő irányát említeném. Az egyik szerint a szimbolizmus tartalmi kategória és az ide sorolt művek heterogenitásuk folytán a stílus felől nem határozhatók meg, a másik felfogás szerint a dekoratív és ornamentális művek Gustave Moreau-tól a szecesszió nem egy alkotásáig ide sorolhatók.
- ² RIPPL-RÓNAI József Emlékezései. Bp. 1911. 130–131.
- ³ André FONTAINAS: *Mes souvenirs du symbolisme*. Bruxelles, 1991. Éd. Labor, 114.
- ⁴ RIPPL-RÓNAI i. m. 82.
- ⁵ A nabikról ld.: Hans H. HOFSTÄTTER: *Geschichte der europäischen Jugendstilmale-rei*. Köln, 1963. DuMont Schauberg, 86.
- ⁶ Stéphane MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*. Paris, 1945. Gallimard, 1336. A kötet a következő írásokat tartalmazta: *Le Phénomène future; Plainte d'automne; Frisson d'hiver; Le Démon de l'Analogie; Pauvre enfant pâle; La Pipe; Un spectacle interrompu; Rémémorance; La déclaration foraine; Le Nénufar blanc; La Gloire; L'Éclésiastique; Morceau pour résumer Vathek; Divagation; Hamlet; Ballets; Le Genre ou des Modernes; Un principe des Vers; Lassitude; Richard Wagner, Réverie d'un poète français*. Ezek az írások később más kötetekbe csoportosítva jelentek meg. Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes*, i. m. 1336.
- ⁷ Stéphane MALLARMÉ: *Les fond dans le ballet*. In: *Divagations*. Paris, 1897. 183.
- ⁸ Ursula PERUCCHI-PETRI: *Das Werk von Maurice Denis*. In: *Maurice Denis*. (Katalógus) Tokio, Kioto, 1981, l. n.
- ⁹ Id. SZINYEI MERSE Anna: *Rippl-Rónai Franciaországban és kapcsolata a Nabi csoporttal*. In: *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria 1998. 51. (a továbbiakban MNG Kat.)
- ¹⁰ Mallarmé szerint a fekete a homály színe, a pontos lefrással szemben a sejtetés, az „igaz” jelentés hordozója.
- ¹¹ Idézi KOMLÓS Aladár: *A szimbolizmus*. Bp. 1965. 33–34.
- ¹² Albert AURIER: *Le symbolisme en peinture* (Mercure de France, 1891) Idézi: Edward LUCIE-SMITH: *Symbolist Art*. London 1972. Thames and Hudson, 59.
- ¹³ Jean Moréas 1886-os manifesztumáról ld. R. BLANCHÉ: *Les attitudes idéalistes*. Paris, 1949. Presses Universitaires de France. Idézi: Christian BERG: „Je dis une fleur...! In: *Splendeurs de l'Idéale*. Rops, Khnopff, Delville et leur temps. Liège, 1997. ULB, 103–104.
- ¹⁴ George VANOR: *L'art symboliste* (1889). Idézi KOMLÓS i. m. 178–179.
- ¹⁵ Maurice DENIS: *Bevezető az Impresszionista és Szimbolista festők IX. kiállításához*. A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis elméleti írásai. Művészet és elmélet. Bp. 1983. 37.
- ¹⁶ Közli SZINYEI MERSE Anna: *Ami a budapesti, párizsi és frankfurti katalógusokból kimaradt... Rippl-Rónai József párizsi korszakának rejtőzködő kincseiből*. Magyar Művészeti Fórum, 1999. augusztus, II. évf. 4. sz. 5–6.
- ¹⁷ BERNÁTH Mária: *A szecesszió kialakulása és jellemzői az Osztrák–Magyar Monarchiában*. Helikon, 1969/1. 68. SINKÓ Katalin: *Ideálkép, portré, életkép*. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. *Ars Hungarica* 1987/1. 52.
- ¹⁸ Id. Barbara BRYANT képleírása. In: *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts*. *Symbolism in Britain, 1860–1910*. London, Tate Gallery, 1997. 197.
- ¹⁹ Vaszary János is felemlíti a *Vázás és a Kalitkás hölgy* kapcsán, hogy bár az európai tradíció szerint készültek, de nem véletlen, hogy festőjük kedvelte az „ázsiai egysíkú és dekoratív művészetet”. VASZA-

- RY János: Régi és/vagy új reneszánsz. Vaszary János összegyűjtött írásai. Összeállította, szerkesztette és a bevezetőt írta: Mezei Ottó. Komárom-Esztergom Megyei Önkormányzat Múzeumainak Igazgatósága, é. n. 99–100. GELLÉR Katalin: Japanizmus a magyar festészetben és grafikában. *Ars Hungarica*, 1989/2. 182.
- ²⁰ Idézi BAJKAY Éva: Rippl-Rónai József, a modern magyar litográfia atyja. In: *Modern magyar litográfia. 1890–1930.* Miskolci Galéria, 1998. katalógus, 42. jegyzet
- ²¹ *Budapesti Napló*, 1899. ápr. 15.
- ²² VASZARY i. m. 101.
- ²³ Múterem Galéria. VIRÁG Judit. Tavaszai Képaució, 1999. április, 9. 89.
- ²⁴ VASZARY i. m. 100.
- ²⁵ O. REDON: *A Soi-Même*. Paris, 1961. 21.
- ²⁶ Jean SELZ: *Odilon Redon*. Paris, 1971. Flammarion, 21.
- ²⁷ Idézi SELZ i. m. 13–21.
- ²⁸ REDON i. m. 124–5.
- ²⁹ BAJKAY i. m. 46–49.
- ³⁰ A két kötet borítólappal megtalálható a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályán: *Le Vierges No 37*, ltsz.: G.218; *Les Tombeaux No 39*, ltsz.: G.217
- ³¹ A levelet idézi IVÁNFYNE BALOGH Sára: Rippl-Rónai József iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. *Művészettörténeti Értesítő*, 1964/2. 265.
- ³² *Magyar Szalon*, 1895. január. Idézi BAJKAY i. m. 47, 57. (23. jegyzet)
- ³³ „Elles reconnaissez bien, dans la paume, leur destinée; mais quelle est, parmi les routes au loin, la route qui correspond à la ligne du bonheur dans leur main?... Tous les chemins parcourus – et qu'elle oublie – sont devenus les rides de son visage.”
- ³⁴ Többek között egy kaposvári antológia címlapján is megtalálható: H. Szederkényi Anikó – Haraszthy Lajos – Göndör Ferenc: *Hárman*. Kaposvár, 1906. Irod.: TASI József: *Egy Rippl-Rónai József által készített könyvborító története*. *Magyar Könyvszemle*, 1975/3–4. 324–328.
- ³⁵ A Rózsakeresztes szalonok egyik fő támogatójának, a *Le coeur* című folyóirat kiadójának Antoine de la Rochefoucauld-nak *Le coeur* című rajzát a kaposvári Rippl-Rónai hagyatékban őrzik.
- ³⁶ Jean Delville *Dialogue entre nous* című művében írta, hogy „az emberi arc a bolygók törvényeinek logikája szerint konstruált; vonzó és sugárzó, és rajta tükröződik abszolút módon az asztrális hatás”. Idézi: Michel DRAGUET: *Idée, Idea, Idéalisme: figures du mythe*. In: *Splendeurs...* i. m. 86.
- ³⁷ Strindberg és Maeterlinck színházáról ld. Evert SPRINCHORN: *The Transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1900*. *Art Journal*, Summer 1985. 115.
- ³⁸ A Rodenbach idézeteket Parancs János fordította. TASI i. m. 326.
- ³⁹ *Sétáló nő*, 1895, ceruza, akvarell, papír, 213×170 mm; *Nő kertben*, 1895, indigónyomat, papír, 205×155 mm, Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály
- ⁴⁰ Stéphane MALLARMÉ: *Le livre. Instrument spirituel*. In: *Oeuvres...378*.
- ⁴¹ MALLARMÉ i. m. 387.
- ⁴² „L'âme enfin d'accord avec le paysage.”
- ⁴³ Rippl-Rónai József írásaiból. Szerk. KÁVÁSSY Sándor. Dunavecse, 1967. 3. További bizonyítékként álljon itt Rippl-Rónai *Akt sárga nárcisszal* című grafikája (1891?, pasztell, papír, vászon, 46×38 cm), amely, bár nem allegorikus munka, a nőalak mozdulatát tekintve Puvis de Chavannes *Remény* című munkáját idézi emlékezetbe. Kieselbach Galéria és Aukciós Ház, 1999. december 11. 92. (89. sz.)
- ⁴⁴ BERNÁTH Mária: *Egy közép-európai modell. Hatás és asszimiláció Rippl-Rónai József festői munkásságában*. In: *MNG Kat.* 21.
- ⁴⁵ „C'est toujours la scène du vieil Éden qui recommence: „Mange! tu seras semblable à Dieu! O tronc de la tentation! Arbre de la science amère qu'est le corps de la femme!”
- ⁴⁶ TEVAN Andor: *A könyv évezredes útja*. Bp. 1984. 62.
- ⁴⁷ *Paravánterv*, 1894, fekete és piros ceruza, papír, 163×209 mm, Magyar Nemzeti Galéria. Irod.: SZINYEI MERSE, *MNG Kat.* 61.: 79. jegyzet
- ⁴⁸ Robert GOLDWATER: *Symbolism*. New York, 1979. Harper and Row
- ⁴⁹ Mallarmét jellemzi ezzel J.-P. RICHARD: *S. Mallarmé. Épouser la Notion*. Fontfroide, 1992. Bibliothèque Artistique et Littéraire