

Picasso a nagyság sejtelmességében

Reflexiók Picasso toalett témájú képeire

SZABADI JUDIT

Picassóról eredeti módon gondolkodni, újat írni többé-kevésbé reménytelen vállalkozás. Óriási a téma, és dzsungelszerűen burjánzó és gazdag az életműre való reflexiók áradata. A róla szóló irodalom töretlen folyam ma is, friss monográfiák egymásra tornyosuló sora vall erről, és jól van ez így – mégis megtorpan az elme, ha szólni akar róla. Szóljon-e a nagyság kövületéről, mely a nagy hozsannázások ki-kifulladásá után is képes arra, hogy a benne összesűrűsödő energia váratlanul fölszikkasztassa az értelmet, és horgonyt vessen a szívben, mégpedig a fölfedezés örömteli meglepetésével? A fölfedezés egy-egy művének szól, amely fölött nem időzött el korábban a szem, de nem csak annak. Az a fölsímerés is érvényes lehet ma, hogy Picasso életműve olyan természetű, amelyben mindig benne van a kihívás, ami nekünk szól, és a kihívottság, ami a teremtő állapota. Szellemi kihívásra gondolok, mely a vizuális élményben felmutatja alkotóerejének természetét is, hogy úgy érzi az ember, Picasso mindig meg van szólítva valamiképpen egy fölső szférából; innen a kimeríthetetlen inspiráltsága, ami minduntalan az újrakezdés és az újat teremtés irányába mutat. Bármennyire szabad és szélsőségesen individuális

PABLO PICASSO:

A toalett, 1954,
olaj, vászon 130,5x97 cm
Picasso-Sammlung
der Stadt Luzern

© Succession Picasso / HUNGART 2016



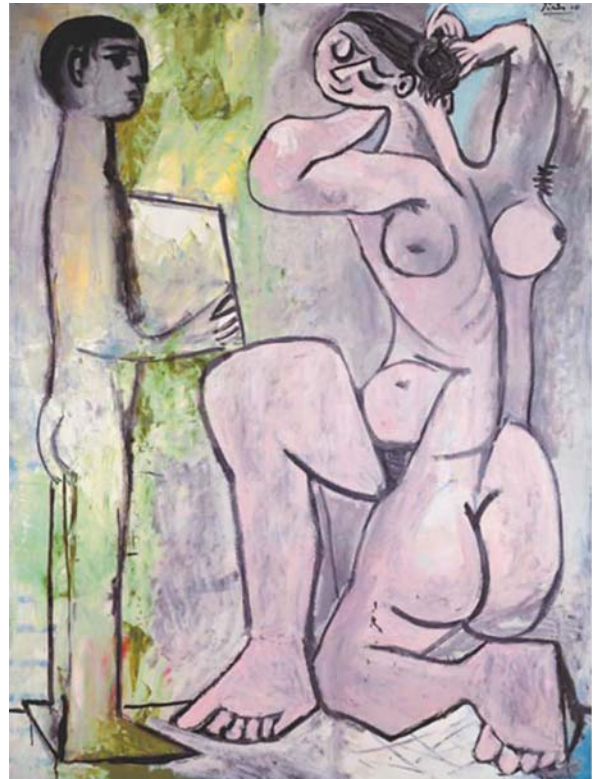
PABLO PICASSO:

A toalett, 1906,
olaj, vászon 151x99 cm
Buffalo (NY) Albright-Knox
Art Gallery

© Succession Picasso / HUNGART 2016

személyiség lett légyen is, mintegy tudtán kívül „csak” engedelmeskedik ennek a felső vagy mondjuk így: belső erőnek. Ezt nagyon odaadón teszi, minden öntudata és önhitte ellenére is a szelleminek való alárendeltség buzgalmával, és ez nagyon szép benne.

Egyszer az ifjú Jean Cocteau megkérdezte Gyagilevet, az Orosz Balett alapítóját, mit csináljon, hogyan legyen valaki. Gyagilev azt válaszolta: „Hogy hökkents meg!” Akár Picassónak is mondhatta volna, pontosabban ez volt Picasso ambíciója, amelyet művészi leleményeivel, találmányainak eredetiségével, elkápráztató extravaganciájával csakugyan sikerült is kibontakoztatnia, miközben persze emögött egy kutató alkatú művész kísérletező kedve és eltökéltsége rejtett; lényegében ez volt az aranyfedezete.



Azután, 1906-ban, a rózsaszín korszak cirkuszképeit követően festett egy olyan képet, amelynél hagyományosabbat, egyszerűbbet, „csöndesebbet” aligha akart, illetve tudott addig alkotni, s ez volt *A toalett*. Ha valami mehökkentő benne, az éppen a mehökkentés szándékának, a frappáns ötletnek a hiánya. Két nőalak áll a legtermészetesebb pózban: egy meztelen testű, teljes szembenézetben és egy másik, földig érő ruhában, profilban. Az akt, ahogyan a feje búbján összefogja bronzszínű haját, a fürtök igazgatása közben belesandít a tükörbe, melyet szolgálólánya (?) tart a kezében. A figurákat egy csupasz szobában helyezte el a festő, halványszürke fal előtt a padozat barnás sávján; ez a környezet szinte szegényes, puritán. A klasszikus reminiscenciájú alakábrázolásban nyoma sincs a formák torzításának, Greco ihlette megnyújtásának, mint a kék korszak többnyire ágrólszakadt szegény embereiben, szerelmespáiraiban, abszintivóiban és az allegorikus jelenetek szereplőiben. De a rózsaszín periódusban alkalmazott, elidegenítő, torzító modellálásnak is vége szakadt. A kifejezés expresszív romantikája elenyészett a megjelenítés közömbös hűvösségében, ami azért is különös, mert a szépítkezés nagyon is bensőséges természetű aktus. Hogy a képnek mégis megejtő varázsa van, az legfőképpen a színek kényes, a banális jelenet ellenére is csaknem ezoterikus párosításán múlik:

az okkeres elefántcsontszín és egy sugárzó erejű kék szépen zengő szólama önkéntelenül földidézi a 19. század egyik szimbolista mesterének, Puvis de Chavannes-nak jellegzetes, átszellemített koloritját. Csakhogy itt az átszellemítettség helyébe földi értelemben vett melegfényűség lép. A súlytalan nőalakok légiessége, az egész jelenet áttetszősége ugyancsak delejes szépségbe meríti ezt a Picasso pályáján talán rokotalanul álló művet.

A képet ikonográfiája is beilleszti a festészeti hagyományok folytonosságába. A legismertebbek között ott van Rubens híres műve, a Vénusz toalettje (1613) és az egy évszázaddal később született *A toalett* című pikáns képcske (1718) Watteau-tól, a 19. században pedig ugyancsak két azonos tárgyú nagyszerű ábrázolás születik: Corot-é (1859) és Renoiré (1900 körül).

Camille Corot festményén a giorgionei reminiscenciákat felkeltő fésülködő akt, aki combja tövéig meztelen, egy lugasszerű erdőben a kép előterében ül, és szolgálólánya segítségével gyöngyökkel ékesített hajkoronáján az utolsó simításokat végzi. Azzal, hogy Corot még a Watteau-örökség „inyenckedő” erotikáját is beáramoltatta az erős kontrasztban megfestett akt graciózus és gömbölyded formáiba, finom hangsúllyal megemelte a nőiség érzéket felborzoló vonzerejét. Az egész jelenetre, mint egy láthatatlan háló, úgy hull rá a csönd, miközben a zsenge levelek csillámló virágszirmokként lebegnek a vászon egész felületén. A nő hús-vér testének érzékiségét a természetnek ez az alig zizegő, neszező csöndje zárja magába, azé a természeté, amely olyan éterien van megfestve, hogy szinte anyagtalan; életnedvei mégis ott keringenek az akt selymesen aranyló bőre alatt is – egyetlen áramba forrasztva tájat és embert.

Renoir képén a ruhátlan testű fiatal leányt, aki éppen most lépett ki a fürdőből, velünk szemben ülteti le egy erdő szélén. A nő gyöngyházfényű teste mellett egy fehér fürdőlepedő puha kelméje kigyózik a fűre, miközben a háta mögött álló komornája hatalmasan leomló hajzuhatagát fésüli. Az akt körül ott hevernek a fürdőkör levetett és szertesét szórt ruhadarabjai, közöttük egy fehér masnival és piros virággal feldíszített sárga szalmakalap. Corot gyöngéd lírája helyett itt az anyag szenzualizmusáé a főszerep: a vizesésszerűen leomló puha haj, a fehér lepedő tündöklése a testszín tompasága mellett a lepedő redőiben és a bőr felületén vibráló kékeszürke reflexek és végül a kalap – a művészettörténet egyik legszebben megfestett ilyen jellegű csendéleti motívumáról van szó! – mind az anyag diadalittas birtokbavétele. Mindez a tobzódó festőiség nyelvén, mely a háttér gomolygó puha zöldjének és vörös komplementerének az összecattanásában – ez a komorna blúzának a színe – teljesedik ki.



Hozzájuk képest, minthogy a fenti képeken annyi a motívum és olyan sok a részlet, Picasso festménye roppant szűkszavú. Éppúgy híján van a festői effektusok rájátszásának, mint az érzelmek megmozgatásának. És ettől lesz – tradicionális sugallata ellenére – szenvtelenségében

CAMILLE COROT:
A toalett, 1859,
olaj, vászon, 150x89,5 cm
Magántulajdon (Párizs)



PIERRE-AUGUST RENOIR:
A toalett, 1900 körül,
olaj, vászon 145,1x94,9 cm
Barnes Foundation, Merion,
Pennsylvania

és eszköztelenségében modern. Természetesen saját életművének ebben a stádiumában érvényes ez a megálapítás. Melyik stádiumról van tehát szó, amikor erről az 1906 kora nyarán készült műről beszélünk?

Rózsaszín periódusának végén sok aktot fest Picasso, főként fiúaktokat vagy hevenyészett női aktokat, ám amikor elszakad ennek a periódusnak a nosztalgikus illuzióvilágától, hatalmába keríti egy merőben más dimenziójú művészi valóság. Már 1906 őszén csokorban születnek a legkülönbözőbb aktok a primitív művészetre emlékeztető, tömzsi, szobrászi szilárdságú testek, a durva, nyers formálatásúak, melyek már a néger vagy az ibériai prehisztórikus plasztikák ihletésére vallanak. De talán kézzelfoghatóbban lehet érzékeltetni *A toalett* keletkezésének idejét, ha megjelöljük azt a két, határkőként is értelmezhető festményt, amelyek közé beékelődik ez a kép a maga sem vissza, sem előre nem mutató hasonlíthatatlanságában.

1905–1906 telén, illetve egészen 1906 őszéig kilencven ülés alatt festi Picasso Gertrud Stein portróját. A kép olyan kemény és szilárd, mint egy kőszikla, sokkal

inkább tárgy, sem mint személy. Maszkszerű, rezzenéstelen arc, révületbe merevedett tekintet, és noha nem is hasonlít a modellre, a mester szuverenitása nemhogy ártana a portré szuggesztivitásának, hanem éppen ellenkezőleg: feledhetetlenné teszi azt. Igaz, a feledhetetlenség nem Gertrud Stein lényére, karakterére értendő, hanem a barnákba ágyazott megdőlt test tömegére, ahogyan csaknem kibillen a vászon síkjából, és a szemgödörben ülő fekete bandzsa szemre... nos, nem a híres író nő személye vált „halhatatlanná”, hanem a műalkotás.

És kerek egy évvel *A toalett* után, azaz 1907 kora nyarán megszületik az az afrikai szobrászattól és fafaragásból merítkező, egy Nőt ábrázoló mellkép, amely a „művészet laboratóriumában”² dolgozó Picasso véget nem érő szellemi kalandjait elindító, haláláig tartó korszakának egyik nyitó darabja. Ez már a híres *Avignoni kisasszonyok* beharangozója. Nincs háttér, nincs térbeliség, a geometrikus síkokra szabdalt arcot és a testet vastag vonalkontúrok hálója fogja közre, melyek között intenzív színfoltok ragyognak föl.

A rá következő évtizedek szinte tumultuózan gazdag termésében még két-három ízben újra felvillan Picassóban az az érdeklődés, amely a toalett témáját egy-egy kép erejéig ismét aktuálissá teszi a számára. Messze a klasszicista óriásaktoktól, melyek szobrászi szilárdságukban az időtlen szépség illúzióját keltették, a nők az örökös metamorfózisok alkotói viharában a formai zsonglőrökös „áldozatai” lettek. Széjjeltépesséjükkel, testük mértani alakzatokká stilizált tagjaival, arcukon a szembenézet és a profil egybemontírozásával furcsa, torz, olykor vad, fantasztikus lényekké transzponálódtak. Expresszivitásuk, mágius kisugárzásuk magukban hordozta a levés, a folytonos átalakulás érzetét, ami egyszerre tette őket nagyon elevenné és mulandóvá, a felgyorsult idő pusztítását is megidézve.

A geometrikus és szobrászi plaszticitású formákra feldarabolt testek alakzatokká váltak, dudorok és éles szögletek ékelődtek egymáshoz, melyben golyószerű keblek, hengerekkel gyúrt karok, gömbszeletekből kihaladt fejek hol izgalmas és lehengető kombinációja, hol rémisztő szörnyalakja idézte fel az aktot. Ezekben az esetekben a nő többnyire személytelenné vált a maga tárggyá transzponált mivoltában vagy éppen ellenkezőleg: szenvedélyektől fűtött boszorkánnyá torzult.

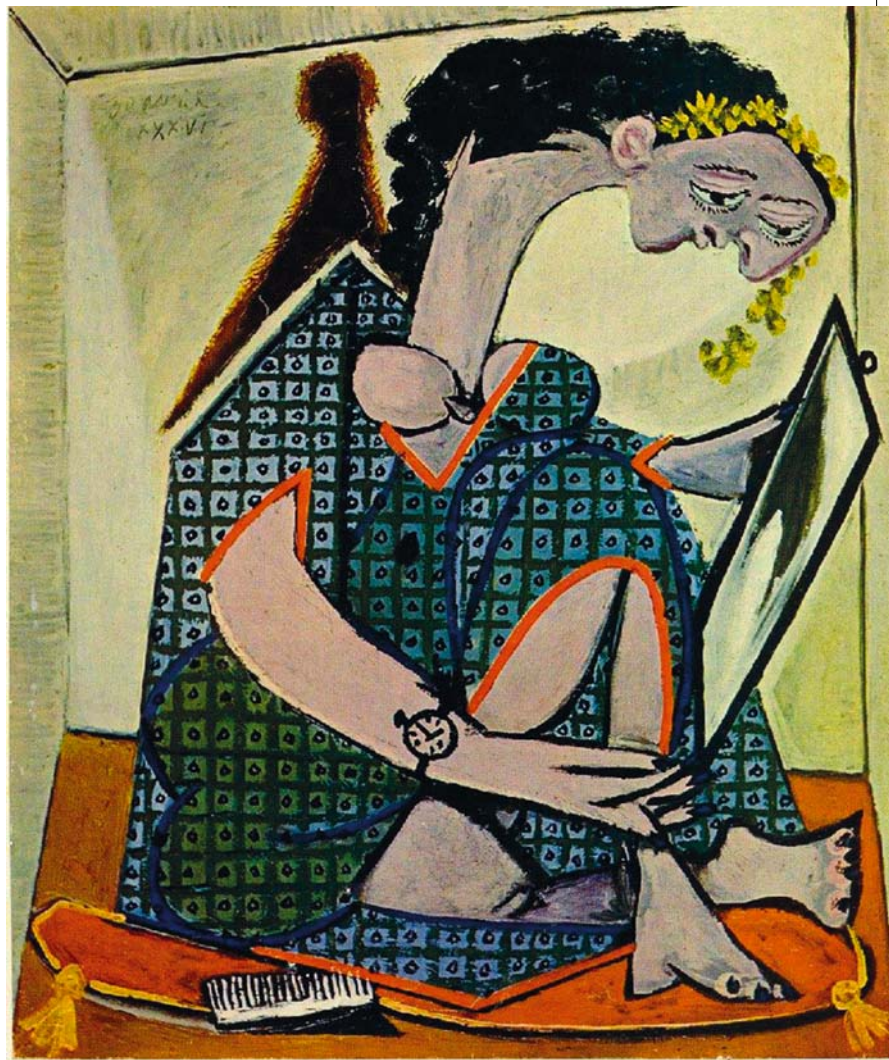
Ezzel a jellemzéssel csupán általánosítva és érintőlegesen idéztük meg Picasso alkotó korszakainak azt az egyik tendenciáját, amely a formák képlékenységének és metamorfózisának eredőjeként időről időre nemcsak a nő megjelenítését, hanem a fogalmát is átgyúrta, egész egyszerűen száműzve a nőhöz társított szépségeszményt, illetve magát a szépet. Ugyanakkor ez a leszűkítő és az értelmezést is kényszerűségből elhanyagoló leírás, amelyben nem jut hely a fentiekkel párhuzamosan futó megannyi nőfelfogásnak, beleértve például a drámai, az érzéki és a gyöngéd változatokat is, ebben az összefüggésben csupán „háttérre” lehet annak a nőábrázolásnak, amely 1933–34 körül az organikus formák vegetációként lüktető és egyúttal erotikus, puha gomolygásában jelentkezett (*Nő kertben*, 1934). És háttérre a mi képünknek is, egy újabb toalettnek.

Ugyanis ebből az időből származik a *Nő órával* (1934) című festmény, melyben csaknem három évtized múltán váratlanul visszatér a toalett témája. Tehát egy olyan téma, amely éppen a nőiséggel vagy a nőiességgel van kapcsolatban, hiszen a női hiúságtól és a tetszeni akarástól vezetett szépítkezés a tárgy. Ráadásul a megfestett nőalak, egy cella nagyságú térbe beszorítva, földig érő pompázatos ruhában, a feje köré font, leomló virágkoszorúval, puha, vörös szőnyegen kuporogva, fölkelte a szexuális készenlét képzetét. A vállig érő, fekete bodros haj éppúgy a vonzerő jele lehet, mint a mintás zöld ruha bő, buggyos selymének ornamentális díszettsége a dekoltázsban az őszibarackszerű mellekkel, a kivillanó meztelen lábszárral és a csupasz karral. Csirkelábszerűen eltorzított, színes karmokban végződő kezében a fésülködő nő tükröt tart, melyet behajlított lábán is megtámaszt. Lábfeje akárcsak egy állat patája. Noha úgy tűnik, hogy oldalról látjuk őt, valójában arcának és testének profilból és szembenézetből összemontírozott bizarr kettősségében jelenik meg; hosszú nyakán előre lógó fejjel, két szemmel, a ruhából kibugyanó mindkét keblét feltárva. Miközben testfelépítésének architektúrája Picasso utóbbi alkotókorszakainak átköltött teremtményeit idézi, az első benyomásunk az, hogy ennek ellenére a női princípium mintha mégsem hullott volna ki belőle. Mintha a mögötte kirajzolódó férfi árny-szerű sziluetttje is ezt az asszociációt erősítené föl.

A végső konklúzió mégsem ez; hiába a dúsan ontott kellékek, a toalettjével foglalatloskodó nő, ez a volta-képpen hibrid lény inkább dekoratív illusztrációja a toalettnek, mint érzékiségűl átfűtött, tollászkodó nő. A kompozíció minden érdekessége ellenére is túlságosan elvont ahhoz, hogy statikusságában és ernyedt-ségében ne pusztán dekoratív síkfelületként hasson.

A fenti mű középső állomás a toalettet ábrázoló képcso-korban. Húsz évvel később, 1954-ben született az a festmény, amely egyszerre az 1906-os *A toalett* ellen-pontja, és ugyanakkor a korai műnek sístergően lobogó, meghökkentő párdarabja.

Ismét az egyszerűség az, ami a grafikai hatású képet annyira egyöntetűvé, intenzív és olyan különössé avatja. Végül is egyetlen lendületes fekete körvonallal jeleníti meg Picasso a fél térdre ereszkedő, kicsava-ródó testű aktot: egyik melle a hátából nő ki, mégis szimmetrikusnak hat a másikkal együtt, miközben gömbölyű feke és ágyéka is feltárul. Vele szemben a fiú teste, aki a haját igazgató nőnek a tükröt tartja, stilizáltságában csupán jelzesszerű. Az igazgatáson ezúttal azt a szenvedélyes mozdulatot kell értenünk, amellyel a nő dús, sötét haját megragadja, hogy tarkóján egyetlen fűrtbe csavarítsa.



PABLO PICASSO:
Nő órával, 1936
Collection of the Musée National
Picasso, Párizs
© Succession Picasso / HUNGART 2016

Itt minden természetes: az akt szoborszerűen „kiképezett” lábfeje éppúgy, mint amőbaszerű viszkozitással megnyújtott karja és fintorgó arca. Egész életerőtől duzzadó alakját, melyet a groteszk báj sugárkéréje ölel körül, nemhogy torznak találánk, hanem egyenesen bűbajosnak, szépnek. Még a jelenet statisztává lefokozott fiúcskája a komorna szerepben is tökéletesen a helyén van: a kuporgó nőhöz képest kicsiny termete és bamba szolgálatkészsége még jobban érvényre juttatja a lenyűgöző teremtés öntudatlanul hordozott asszonyi hatalmát. Lehetséges, hogy a kép jelentése nem merül ki a toalettben, és el van benne rejtve Vénusz és Ámor is, amit parafrázisként 1957-ben Cranach nyomán majd megfest Picasso?

És a színek? Ennyi csak: középen a sárgászöld folt, akárcsak a hulló vakolat, olyan érdes, míg jobbra egy szürke pamacs kúszik föl a vásznon, no és egy darab kék folt a nő talpa alatt. Az öregedő Picasso immár a saját maga teremtette hagyomány bázisán remekműként bontakoztatta ki az ő toalettjét, benne a nyersségében is harmatosan üde fiatal leánnyóval, aki zseniális kreativitásának kimeríthetetlen termékenységéből sarjadt.

Jegyzetek

- 1 Réz Pál beszél erről interjúkötetében: Bokáig pezsgőben – hangos memoir. Magvető, Budapest, 2015, 164.
- 2 Carsten-Peter Warnacke: Pablo Picasso 1881–1973. Taschen, Köln, 1997, 143–165.