

új életéhez, és minden újjászületésekor megtarthatná a saját keresztelőjét, de ez nem lenne kötelező, az se volna baj, ha az ember a régi nevén venne részt a saját temetésén, s akkor átlagos élettartamot számolva az ember élete nem volna más, mint tíz temetés. (Vagy tizenegy. Esetleg tizennégy.) S akkor életünk jelszava az lehetne, hogy: „Hétévente halál!”

S akkor könnyen lehet, hogy talán még maga a tudathasadás is csak halálhiányból fakad, abból a szomorúságos tehetetlenségből, hogy a beteg képtelen elbúcsúztatni saját magát, s egy álemler életét éli a sajátja helyett. Mert saját halottunknak kell tekinteni magunkat, ez a titok nyitja. S ha minden hetedik esztendőben ünnepélyesen elbúcsúztatnánk önmagunkat, ezzel két legyet üthetnénk egy csapásra. Egyrészt nem kéne többé meghasonlástól tartanunk, hiszen a hétesztendőnként magunkra vett halál semmissé tenne bármiféle meghasonlást, hisz minek meghasonlani akkor, ha hét éven belül – képletesen szólva – úgyis „meghalunk”, és teljesen más emberek leszünk. Másrészt az, hogy legalább tízszer elpróbáljuk a saját halálunkat, megszabadíthatna bennünket a halálos ágyunkon esedékes, óhatatlanul jelentkező lámpaláztól. (Mert van a halálnak is lámpaláza... S a meghalásban talán éppen ez a legkellemetlenebb.)

Mindezek alapján könnyen belátható, hogy még a legközönségesebb és leglassúbb felfogású embertársunk is – bárhogy kapálózzék is ellene – hétévenként meghal, és mégsem hal meg; hogy még az a fejét fenn hordozó földlakó is, akinek esze ágában sincsen halálgyakorlatokat végezni, akaratlanul az is a halált gyakorolja egész életében, míg csak meg nem hal. Mert a halál jelenti minden halálgyakorlat végét. S jó tudni, hogy egyszer minden halálgyakorlatozó eljut eddig a pontig. Mert a halálhoz mindenkinek van – kinek több, kinek kevesebb – tehetsége.

Szabadi Judit

---

## AZ AKT MINT TERMÉSZETI LÉNY: GAUGUIN\*

Az a folyamat, amely az aktábrázolásban a XIX. század folyamán, csekély ötvenöt év alatt lezajlott – az Ingres 1908-ban keletkezett VALPINÇONI FÜRDŐZŐ-je és Manet 1863-as OLYMPIÁ-ja közé évtizedekről van szó – nem pusztán a női test megörökítési módzatainak a története. Azaz: nem csupán ízlés-, illetve esztétikatörténet és még csak nem is stílustörténet, még ha az egyszerűség kedvéért ezt az időszakot a klasszicizmus, a romantika, a realizmus és az impresszionizmus irányzatai alapján szoktuk is tagolni. Ezt majdnem mechanikusan akkor is megtesszük, ha a cezúraként felállított stíluskategóriák minduntalan elmozdulnak, összemosódnak, és nagyon is labilis és inkább csak hozzávetőleges támpontot nyújtanak a festészeti eszmények alakulásáról. De ha

\* Az alábbi tanulmány A SZENVEDÉLY ÚTVESZTŐI (A NŐI AKT METAMORFÓZISA A 19. SZÁZADI FESTÉSZETBEN GOYÁTÓL MUNCHIG) című készülő könyv egyik fejezete.

nem stílustörténetről van szó, vagy nem elsősorban erről, mi az, amit kiolvashatunk abból a szemléletből, ahogyan a művészek időről időre az aktot látták, és érzéseik függvényében megjelenítésre érdemesnek tartották?

Ha ezt a fél évszázados időszakot az aktra vetítve grafikonnal szeretnénk szemléltetni, amelyben kiindulópontunk az antikvitásból eredeztethető Venus lenne, meredeken zuhanó görbét kapnánk. Hiszen az istenség jegyeivel megjelölt Venus, ez a fennkölt, méltóságteljes, nyugalmat, derűt és harmóniát, azaz szépséget sugárzó nőalak az idők folyamán buja odaliszkká, csáberejét profán pózokkal felfokozó hetérává, a férfivágyat kielégítő pusztá eszközzé, majd szégyentelen cafkává alacsonyodott. Ha ebben a szellemileg egyre inkább szétzilálódott korban, amelyben mind nyilvánvalóbbá vált, hogy az ember elveszítette lelki támasztékát, történt is erőfeszítés arra, hogy a tradicionális értékek megingásával és átrajzolásával például a prostituáltat papnői pulpitusra emeljék, ez az ábránd sosem vált költői paradigmából az élet igazságává. Ráadásul a képzőművészet nem is volt képes ilyenfajta szuggesztiók felvetítésére. Az üzletszerű kéjelgés egyszerre szenttelen és démoni királynője, ez az örömtelen és közönyös OLYMPIA a prostituált irritáló prototípusa maradt, és ezt a státusát máig megőrizte. És ugyan ki látta volna bele a szerelem nagylelkű adományozóit Degas kiégett, testileg-lelkileg leépült örömlányaiba?

Ha üdvözölhetjük is ebben az újszerű tematikában és ábrázolásmódban az álszent és képmutató magatartással való bátor és nyílt leszámolást – és Courbet esetében ki ne méltányolná azt a szexuális felszabadultságot, életörömet, sőt élethabzsoló érzékiséget, mely többségében plebejus vagy paraszti típusú aktjait a kirobbanó életerő és erotika elfogulatlan képviselőivé avatta –, a klasszicizmus óta festett aktok zöménél nem erről van szó. A női akt méltóságának elvesztése, testük rútsága, a szenvedély sötét bugyraiban való vergődésük, megmártózásuk a pornográfiában, valamint kiszolgáltatottságuk, nos ez nem az aktábrázolás, hanem az ember belső életének a dekadenciája. Félelmek, szorongások nyomulnak be a nő-férfi kapcsolatba, aberrációk torzítják el a viszonyukat, hogy végül az eredendően, illetve ideális állapotában szakrális érzéssé átlényegülő szerelem behulljék a nemi vágy pénzen megvásárolható kielégítésébe.

Ha ez a tendencia csakugyan áthatja a nőkről alkotott felfogást, és ezáltal a festészet tárgyaként megörökített akt is elveszíti a mérték és a méltóság korábbi dimenzióit, hová torkollik vagy hol áll meg ez a folyamat?

Nyilvánvaló, hogy a kor alapélménye, filozófiai gondolkodása és életérzése beleépül a képbe, csakhogy a világszemlélet kialakulása nem lineáris pályákon és mechanikusan történik. Ahogyan a ráció abszolutizálását követően a romantikában, elsősorban a német nyelvterületen, felsejlett, sőt erőteljes kifejezést kapott a transzcendens erők iránti fogékonyság, úgy jutott ismét felszínre a realizmus és az impresszionizmus (pozitivizmus) profán, világiás, racionális hulláma után ez az érzékenység a szimbolizmusban.

Paul Gauguin (1848–1903) egész világmagyarázata, művészi eszménye nemcsak hogy teljes szembefordulás az impresszionizmus „felületességével”, illetve felületiségével, hanem mélyen megbújó ősi vágy az Istenhez való felemelkedésre. S mivel ember, természet és Isten egységének lényegében történelem előtti, kultikus tökéletességét kereste a szerinte egy civilizáció által megrontott világban, nevezetesen Párizsban, már sehonnan sem szívhatótt magába életnedveket. Így a saját környezetétől való radikális elfordulásában megszakadt az a művészeti folytonosság is, amely az ábrázolás tárgyát és módját egy elidegenedésre és magányra kárhoztatott világban, mely immár az „embersivatag” végtelen vízióját vetítette fel, meghatározta.

Ha most kissé visszanyúlunk az időben, és egy villanás erejéig felelevenítjük az előzményeket, meggyőződhetünk róla, hogy az aktábrázolás változásai sem egysíkú tendencia szerint zajlottak le, hanem meglehetősen bonyolult módon. Hiszen a tradíciókhoz és egyben a megszilárdult értékekhez való legváratlanabb átnyúlás éppen az impresszionizmus áramlatán belül következett be, mintegy beékelődve abba a folyamatba, amely az akt venusi jegyeinek az elsatnyulásához vagy teljes mértékű kihullásához vezetett. Tudjuk, Renoirról, Renoir klasszicizáló aktjairól van szó. Renoir aktjaiban ugyanis megvalósult a klasszicizmus pápájának, Winckelmann-nak ama meggyőződése, hogy a férfiak a jellemet tudja kifejezni, a szépséget csakis a női akt testesítheti meg. Courbet FÜRDŐZŐK-je és Manet OLYMPIÁ-ja után Renoir aktjai ismét szépek, akárcsak Ingres odaliszkjai, fürdőzői és Venusai. Ezzel látszólag vagy legalábbis bizonyos tekintetben Renoir kiszakadt a festészet „fejlődésének” főbb áramából, hiszen a klasszikus eszmény újbóli követése, amelyben az akt a rend és az egyensúly hordozója, megkerülte a század utolsó évtizedeinek zaklatott és szorongásos alapélményét, illetve az anakronizmus veszélye nélkül megtehetette, hogy tudomást se vegyen róla. Csak ő tehetta meg – és teljesen törvényszerű, hogy festészetének nem akadt követője –, aki olyan kegyelmi állapotban élte le hosszú életét, amelyről a Sátán mesterkedései lepatantak. Az ő világába a felbolydult technikai civilizáció darázsészke legfeljebb csak távoli zümmögés formájában hatolt be, hogy ne is hallassék egyébként, mint a saját kertjében röpdöső méhek döngicsélésének.

Mégis, ez az állítás csak azzal a megszorítással együtt igaz, hogy Renoir csak egy bizonyos határig tért le a fő festészeti tendencia által megszabott útról. Ugyanis ha nem tévesztjük szem elől eredeti koncepciónk alaptételét, miszerint a realizmus és az impresszionizmus, illetve a naturalizmus egyaránt az anyagi világ festészete, amelyben a művészet a látható valóság reprodukálása, nem lehet kétséges, hogy Renoir is ezt a festői gyakorlatot követte.

Miközben a tovaröppenő pillanatok kimerikus szépsége elől visszahúzódott a klasszikus állandóság szilárd oromzata mögé, és egy magasabb rendű eszmeiségnek engedelmessé jobbára menedéket is talált benne, művészete mégiscsak a matéria dús televényébe ágyazódott. Néhány elvontabb művet leszámítva, festészete lényegét tekintve látványfestészet, a tapasztalati világ örömteli és érzéki leképezése.

Alig több mint tíz esztendő elég volt hozzá, hogy az 1874-ben mozgalommá szerveződő impresszionizmus – mely zseniális optikai és technikai felfedezései által eljutott a minden preconcepciótól mentes látvány megjelenítéséhez – mint szemléletmód és művészi célkitűzés kevésnek és alkalmatlannak találtassék.

A döntő változást az hívta életre, hogy a látható valóság nemcsak érdektelenné, hanem megtevesztővé is vált, hiszen a látvány nem esett többé egybe az élet alapvető minőségével, azaz az élet lényegével, amelyben a lélek, illetve a szellem elsődlegessége a meghatározó. Mindaz a romantika óta érvényes felismerés, amely évtizedek során át búvópatakként kísérte végig az emberi, a történelmi és a művészeti eseményeket, az 1880-as évek második felében újra felszínre bukkant, melynek következtében immár megkerülhetetlen tényé vált az ember egzisztenciális válsága. Ezt az állapotot külső és belső okok egyaránt előidézték. A technikai forradalom diadalmas vívmányai, miközben az emberi élet jobbításával kecsegtettek, felgyorsították azt a civilizációs fejlődést, amellyel feloldhatatlannak tetsző ellentmondások jártak együtt. A civilizáció, mely az ember alkotása, mint tilalmak, törvények és konvenciók rendszere, mint tőle idegen hatalom, az ember fölé nőtt. Már a romantikus költő, Novalis ráérezett erre,

amikor arról a diszkrepanciáról beszélt, amely azáltal jön létre, hogy mindenütt az abszolútát keressük, és mindig csak dolgokat találunk. Kortársa, Shelley pedig a költészet művelésének fontosságát hangsúlyozta egy olyan korban, amikor egyeduralkodó az önzés és a számítás elve. Novalisszal csaknem megegyezően ismerte fel, hogy szaporodóban *a külső élet dolgai*, s gyorsabban halmozódnak, hogysem képesek lehetnének az emberi természet törvényeinek alávetni őket. Az ember idegenként áll szemben saját művével, és úgy tűnik, a féktelenül terjeszkedő kapitalista áruterelés egyre magasabbra emeli az elidegenedés „meredek sziklafalát”. Ennek következményeként az ember képtelen uralkodni az őt körülvevő világon, illetve az akaratától független törvényszerűségeknek alávetni magát. S mivel az anyagi világ ennyire fölébe kerekedett, és közben az isteni gondviselést is ellökte magától, semmit sem tudott szembeszegezni a lelkére nehezedő és valójában a létét fenyegető veszedelemmel. Ezt a helyzetet Schopenhauer már 1819-ben *A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET* című művében látnoki erővel felrajzolta, elsőként összegezve ennek a válságnak az összetevőit. Az ember szembesülni kényszerült az Istentől kiürült világ elidegenítő, szorongást és félelmet keltő kiismerhetetlenségével, a világtudat felparcellázottságával, az irracionálisnak tudott és megélt lét ingoványosságával és azzal a ténnyel, hogy az emberi teremtmény a szabadságával, mely egyszerre csak irtóztató feladatként tornyosult föléje, magára maradt. Az ebből fakadó lelki közérzetet – elidegenedés, szorongás, magány, bizonytalanság – sem a realizmus, sem a naturalizmus nem tudta ellensúlyozni, illetve a kínzó állapotot átszövő belső konfliktusokat feloldani. Már a romantikában megszületik az a meggyőződés, hogy az elidegenedést csak a művészet oldhatja fel, melynek a tiszta bensőség a legvégső menedéke.

Mintegy fél évszázaddal később a szimbolizmus, mely Schopenhauer néhány alapvető esztétikai nézetét magáévá tette, illetve felismerte bennük saját gondolkodásmódját, a népszerűbb, közérthető megfogalmazásban szívesen ismételte meg a filozófus-előd álláspontját, amikor azt hirdette, hogy a művészet az átlagember nyájától elkülönült géniusz műve. *Ő az, aki a „csalóka jelenségvilág, a Mája fátyla mögött” megláttatja a lét kozmikus értelmetlenségét. A művésznek jövőbe látó, álomfejtő képessége van: a műélvező előtt a világgal szembeni nirvánai állapotot nyitja meg. Mindebből az is következik, hogy a tisztán esztétikai kontempláció a művészetnek az a képessége, hogy kilépjen az életből, mint valami elixír, kigyógyítson az életből. Arról van tehát szó, hogy „a művész helyettes-közvetítő csupán, a világteremtés látnoki szerve; a vásznon, szemléletes megismerési produkció által in nuce hozza létre a világot, lényeglátását tevékenységének belső szükségessége hitelesíti...”<sup>1</sup>*

Noha a fentiekben az olvasható, hogy a művész közvetítő „csupán”, ez a csupán a helyére kerül, amikor Schopenhauer a tudománnyal való összetetés rezüméjeként filozófiai érvekkel is alátámasztja a művészet lényegéről szóló eszmemfuttatását: *„A művészet a géniusz műve. A művészet ismétli meg a tiszta kontempláció által felfogott örök eszméket, a világ minden jelenségeinek lényegesét s maradandóját, és aszerint, hogy mi az az anyag, amelyben az ismétlést végrehajtja, lesz képzőművészet, poézis vagy zene. Egyetlen eredete az ideák megismerése; egyetlen célja e megismerés közlése.”<sup>2</sup>*

Többek között ez ad magyarázatot a romantika zsenikultuszára, melynek fényében a művész a világ lényegébe látó, kiválasztott lény, aki olyan művészi alkotást hoz létre, mely egyfelől felér a misztikus teremtéssel, másfelől képessé teszi a művészt arra, hogy a dolgok rejtett és egyben örök értelmét megragadja. Már Victor Hugo prófétának tekintik a művészt, és amikor a szimbolisták egyik csoportjának, a Rózsakereszteseknek a

mozgalma 1892-ben létrejön, vezetőjük, Joséphin Péladan ugyanígy gondolkodik, minthogy felruhazza a művészt a pap, a király, a mágus szerepével.<sup>3</sup> Bár Péladan okkultista nézeteket vall, mégis erős a rokonság a romantikus Hugo és a szimbolista Péladan felfogása között. Hiszen mindkét szellemi áramlatban a művészet mindenhatóságába vetett hitről van szó egy olyan világban, amelyben a materializmus és a hitnélküliség által korrumpált civilizáció a saját megsemmisülése felé tart.

A művészet felértékelése még komolyabb aspektussal gazdagodott Gauguin meggyőzésében, aki az isteni akarat végrehajtójának tette meg a művészt. S mivel a fentiekben körvonalazott elveszettségérzés az ő és jó néhány pályatársa megszenvedett élménye volt, ebben az összefüggésben az impresszionisták naturalizmusa valameny nyiük számára semmitmondónak tetszett. Gauguin, amikor már maga mögött hagyta a rövid, impresszionista tanulóéveket, rosszállóan meg is jegyezte: „*A szemnek dolgoznak, ahelyett, hogy a gondolatok titokzatos közepe felé keresgélnének.*”<sup>4</sup> Odilon Redon hozzátette, hogy „*az impresszionisták az Igazság hajójának csak a kéménykiürtőjét látják*”,<sup>5</sup> Albert Aurier-t pedig elragadta az indulat: „*Mindenütt követelik az álomhoz való jogot, követelik az azúrkék mezőkhöz való jogot, azt a jogot, hogy elszárnyalhassanak az abszolút igazságot tagadó csillagok felé. A társadalom anekdotáinak rövidlátó másolása, a természet szemölcsseinek ostoba reprodukálása, a lapos, közhelyszerű megfigyelések, a szemfényvesztés meg a dicsőség, hogy valaki éppoly híven és banálisan pontos, mint a dagerrotípiá, már nem elégít ki egyetlen olyan festőt vagy szobrászt sem, aki méltó e névre.*”<sup>6</sup>

Az optikai látvány kínálta érzéki megismerés csálthatatlanságának devalválódása olyan művészetnek kedvezett, amely az álom, a káprázat, a látomás, egyszóval a képzelet működtetésével „*ki tudja fejezni azokat a titokteljes összefüggéseket, amelyek a szellemi állapotok és a természet aspektusai között fennállnak*”, azaz alkalmasak a világban található jelenségek, illetve szimbólumokként értékelhető motívumok transzcendens kódolására. A szimbolista művészet gondolkodásának alapelvei rejlenek ebben a programban, amelynek a számos költőkolléga és pályatárs mellett egyik legnagyobb hatású irodalmi meghirdetője Baudelaire, festőprofétája pedig Gauguin lett.

Baudelaire a XVIII. századi svéd tudós és misztikus gondolkodó, Emanuel Swedenborg nyomán fogalmazta meg a korrespondenciák híres definícióját, amely azon a felismerésen nyugodott, hogy a világ az egyetemes analógiák tárháza, azaz korrespondenciák „*azok az affinitások, amelyek a szellemi állapotok és a természet aspektusai között fennállnak: azok, akik ezeket a korrespondenciákat észreveszik, a művészek, és művészetük csak anynyiban érték, amennyiben ezt a titokteljes összefüggést ki tudja fejezni*”.<sup>7</sup>

1891-ben pedig Albert Aurier tollából a szimbolista festészetre vonatkoztatva megszületik az az öt alapelv: *idéista, szimbolista, szintetikus, szubjektív, dekoratív*,<sup>8</sup> amely a képzőművészet egyik legfontosabb teoretikus alapvetése lett. Egyébként Aurier szimbolista követelményrendszerének már mind az öt pontját rápróbálhatta Gauguin JÁKOB HARCA AZ ANGYALLAL AVAGY LÁTOMÁS MISE UTÁN (1888) című művére, és rá is próbálta, minthogy Gauguin a swedenborgi nagy látnokok közül valónak tartotta, olyan művészek, „*akiben ott lakozik az a démon, akinek szavára a szimbólumok felszállnak a sötétből, feltámadnak, olyan életre kelnek, amely nem a mi véletlen és viszonylagos életünk többé, káprázatos életre, amely a lényeges élet, a művészet élete, a lét léte*”.<sup>9</sup>

A szimbolista festészet, amelynek elméletében annyi túlfűtöttség, transzcendens fogékonyság és misztikum halmozódott fel, egyik jellegzetes vonulatában, az ún. szintetizmusban (cloissonizmus) a szimbolista alapelvből egyöntetű, koherens és igen szabatos formai következtetéseket is levont. A Gauguinnal a bretagne-i Pont Avenben együtt

dolgozó Émile Bernard ennek az új szemléletnek a lényegét így fogalmazta meg: „Csak a nagy körvonalak lesznek láthatók, a formákat csak kevéssé vagy egyáltalán nem modelláljuk, a clair-obscurt számúzzuk, az ecsetvonásokat eltiúntetjük, tér nincs. Ez síkfestészet, mint a japán selymfestészet. Színkezelés és stílus alapelemek, de színt csak úgy alkalmazunk, mint a keleti szőnyegeken; tisztán, csak alig keverve rakjuk fel őket. Egy festmény hangulattartalmát a színeknek kell meghatározniuk, melyeknek meg kell felelniük a témának, s ezáltal elérjük azt, hogy szimbolikus tartalmat hordozzanak – röviden: a szimbolizmus nem magukat a dolgokat festi, hanem a dolgok ideáját.”<sup>10</sup> (Émile Bernard festészeti elveit elsőként a BRETON NŐK A MEZŐN [1888] című képén ültette át a gyakorlatba.)

Paul Gauguin amikor 1888-ban megfestette manifesztumképét, ezt a látomásos kompozíciót: a JÁKOB HARCA AZ ANGYALLAL-t, ugyancsak ezeket a formai elemeket szintetizálta egy bibliai példázat szuggesztív megjelenítésének a kedvéért.<sup>11</sup> Mindez: a formai és a színbeli leegyszerűsítés, a színeknek a látványtól elrugaskodott és a kép formai és tartalmi szuggesztíójának alárendelt használata, valamint a komplementerek éles össze-csattanása, a deformációig eltúlzott stilizálás, a feszített térkonstrukció és legegényibb találmánya, a formák barbarizálása, amire Bretagne kőből faragott népművészeti emlékei inspirálták, a természet utánzásáról való lemondással és a naturalizmussal való szakítással kapcsolódott össze. „Ne másolja túlságosan sokat a természetet – inti egyik tanítványát, Schuffeneckert Gauguin. – A művészet absztrakció: határolja el a természettől, s amíg álmodik róla, gondoljon inkább az alkotásra, semmint az eredményre. Ez az egyetlen út, hogy felemelkedhessék Istenhez, és isteni mesterünkhöz hasonlóképpen cselekedhessék: teremthessen.”<sup>12</sup>

Ebben a gondolatban benne rejlik a művészetnek egy olyan új értelmezése, amely a század végén az egyik legnagyobb horderejű változást jelenti a modernség szempontjából: a művészet szerepének az átalakulása – a mimézisből a teremtésre. Joggal vetődhet fel most már a kérdés, ugyan miféle aktról lehet itt beszélni, ahol az érzéki látvány, a szenzualizmus, a modell utáni „másolás”, mely a reneszánsz óta az aktábrázolásnak mégiscsak szerves velejárója, kihullik az alkotás aktusából? Vagy a képzeletéből hívja elő Gauguin a mezítelen nőket, ahogyan ez a két kis birkózó figura, Jákob és az angyal esetében történt?

Hogy ezt megérthessük, ismernünk kell Gauguin alapvető élményét, amely csöpp kerülővel ugyan, de elvezet bennünket aktjaihoz, amelyek ha más karakterjegyeket hordoznak is, mint európai kortársaik és elődjeik, éppúgy hús-vér nők, mint azok.

Gauguin alapvető élményének mélyén a technikai civilizációból való kiábrándulás egy életre szóló megrázkódtatása húzódott. Ez a csalódás a természetfölötti jelenségek iránti érintettségét és az Isten és az ember közötti kötelék keresését mélyítette el benne, ami már 1889-ben szembeállította az impresszionisták értékrendjével. Dinamizmus, változás, haladás – a polgári eufória varázsszavai – az ő transzcendens iránti fogékonyságára, akárcsak aszociális, tekintélyelvű és misztikus gondolkodására, hatástalanok voltak. Ugyanakkor éppen a saját hazájában uralkodó állapotok – a szétszakadtság ember és természet, ember és ember között, amit a Mammon uralma koronázott meg, egyáltalán az urbanizáció könyörtelensége, amely az Egész széteséséhez vezetett – készítették a dél-tengeri szigetekre, „a megtartás földjére” való elvonulásra, hogy az ősi hagyományokba ágyazott világ eredeti egységéhez, lényegében az elveszett paradicsomhoz visszataláljon.

Noha az akt új értelmezése a civilizációtól jobbára érintetlen és az egzotikus szépségű Tahitihoz kapcsolódik, Gauguin mielőtt elutazott volna, festett még otthon néhány csöppet sem szokványos aktot. Tehát nem a statisztikai teljesség kedvéért említ-

jük meg őket, hanem mert pályáján fontos állomások. Akkor is, ha még a tradícióba ágyazódnak, és akkor is, ha már többé-kevésbé elszakadtak tőle. Az AKTTANULMÁNY avagy a VARRÓ SUZANNE 1880-ban készült, amikor Gauguin még első, tapogatódzó lépéseit tette a festészetben, mégpedig az impresszionizmus égisze alatt. Azonban a mű hagyományos ábrázolásában is olyan gyöngédség és poézis rejlik, amely elüt attól a túlhajtott erotikától vagy a nő nemi funkciójának hangsúlyozásától vagy éppen az érzelemmentes szenvtelenségtől, amely e nemben a közvetlen előzményeket vagy a kortárs jelenségeket áthatotta.

A meztelen nőt szobabelsőben helyezte el a festő, amint egy kibontott ágyon ülve varr éppen. A figurát az egyszerűség, a közvetlenség és a meghittség a kor egyik legbensőségesebb aktjává avatja, amelyből a magamutogatás és a csáberő egyaránt hiányzik, de akinek rózsaszín, zöldes és sárgás reflexektől irizáló teste öntudatlan természetességgel viseli meztelenségét. A nő plasztikusan megjelenített alakja a gazdag fény- és reflexfestés ellenére, a körvonalak ölelésébe zárva megőrzi szilárdságát. Ugyanakkor naturalisztikusan megfestett formái – noha Gauguin a testrészek egyes „hibáit”, az enyhén megereszkedett hasat, a szögletes kart meg sem próbálja szépíteni – feltöltődnek a költészet gyöngéd líraiságával. Ez az egyszerű nő, aki csak addig meztelen, amíg szétfeslett ruháján a szakadást megölti – mint Gauguin bennszülött aktjai is csaknem valamennyien –, méltóságot áraszt.<sup>13</sup> A kép meditatív csöndje, a mozdulatok bája és valami belső fénytől elérzékenyített nőiessége, a színek gazdagsága és beszédessége a tündöklő hideg kék és a simogatóan meleg sárga hangsúlyával csaknem teljesen egyedül áll a század festészetében. Egyetlen rokona mégis akad, az a teljes értékű műnek mondható tanulmány, amelyet Delacroix festett MADEMOISELLE ROSE-ról (1817–20). Az egészalakos, szintén ülve ábrázolt, gyöngyházfényű test a zölden gomolygó háttér előtt ugyancsak sallangmentességével és lefegyverző közvetlenségével vonzza magához a szemlélőt, aki hajlik arra, hogy az első realista aktot üdvözölje benne.<sup>14</sup>

Az 1889-ben festett és a formai eredetiségével kitűnő VÍZISELLŐ már más indítékokból táplálkozik, mint a csaknem tíz évvel korábbi VARRÓ SUZANNE. Az akt európaisága és fehérbőrűsége ellenére meglepő, szinte rejtélyes módon a maori bennszülötteket ábrázoló aktfelfogást vetíti előre.<sup>15</sup> Ahogyan a nő beleveti magát a hullámokba, tökéletesen egylényegű lesz a természeti elemmel, a vízzel. Kemény kontúrok közé fogott hátaaktja, szögletes arcéle, durva keze és súlyos tömbként kimetszett haja, mely a „fafaragó kés” nyomán támadt kemény éleket idézi, az összefogottság, a redukálás és a stilizálás remeke. Vörös haja a víz vad zöldjének komplementere. A test diagonális helyzete és a tarajos hullámok elementáris lendülete ellenére, mely óhatatlanul is a változást sugallja, a képen a természet és az ember összeforrottsága örökkévalóvá szilárdul.

Hogy a VÍZISELLŐ-től mélyen a felszín alatt láthatatlan szálak vezetnek a tahiti korszakba, az is elárulja, hogy a képnek van egy bennszülött párdarabja, A TENGER ASSZONYA (1893). Itt az elemek elcsitulnak, csak a háttér ornamenszerű kis hullámtarajai utalnak rájuk. Az előteret kitölti a földön ülő hatalmas, sötét bőrű hátaakt. Az ő maszszív teste immár mozdulatlanul rajzolódik rá a napraforgósárga talajra, miközben kékesfekete haja beleolvad a tenger végtelen sötétkék mezejébe. Súlyos, mozdíthatatlan alakja éppúgy összeforr a földdel, mint a vízzel, és ezáltal a megbonthatatlan természeti egység bálványyszerű szimbólumaként köti össze a partot az óceánnal.

Hasonlóan szoros a kapcsolat a még Európában festett A SZÜZESSÉG ELVESZTÉSE avagy A TAVASZ ÉBREDÉSE (1891) és a már Tahitiban született A HALOTTAK SZELLEME VIRRASZT (1892)

között. Olyan „egyívású” ez a francia gyermeklány a szigetlakó ábrázolásával, mintha Gauguin belső intuíció útján csakugyan magában hordozta volna azt az élményt, amely az egzotikus környezetben, mint egy kinyilatkoztatás, rászakadt. Vágyalmát festette meg benne, mely egy-két hónap múlva az egész bensőjét átjáró valósággá szilárdult, még ha az európai kép vérszegényebb és a körülményekből adódóan csonkább is, mint az a másik, amelyen érdekes kontrasztként nem a hátán, hanem a hasán fekszik az akt. Az előbbin a serdülő lányt, akinek sápadt teste csaknem belesüpped a földbe, állat (egy mellére „tenyerelő” rókakölyök), növény (egy ujjai közé csipentett virág) és egy távoli horizontú táj veszi körül, csaknem mindaz a magától értetődően hozzásimuló környezet, amely a polinéziai embereket ábrázoló festményeken általános lesz.

Mégis van a két kép felfogása között egy döntő különbség: a vékonyka kamasz lány „társasága” ellenére is magányos, mint a partra vetett hal, ki van téve a földre, és a háttérben egyre távolodó emberektől elhagyatva fekszik ebben a végtelen univerzumban. Ezzel szemben az ágyán hasaló lány facölöpökből épített házában fekszik, otthon van, noha a halált megtestesítő, markáns profilú figura, Tupapuu riadalmat kelt benne. A természetfölötti lény jelenléte jelzi, hogy a tropikus szigetekcskén is minden a halálnak esik áldozatul, és hogy Gauguin ezt megjelenítette, az annyit tesz, hogy az aktot rögtön a hiedelemvilágával együtt festette meg.

Az európai és a maori aktok párhuzamba állíthatósága megelőzi a Tahitin való letelepedést, ami arra vall, hogy Gauguin intuitív ráérezésként csakugyan magában hordozta azt a nőképet, amelynek kiérlelt példányai a trópusokon fognak megszületni. Megidézésükkel ugyanis már érzékelhetők azok az új impulzusok, amelyek Gauguin festészetében életre hívtak az európaiktól merőben eltérő típusú és ami a döntő: eltérő jelentésű és egészen más szerepkörben kiteljesedő asszonyi teremtést. A meztelenség és a nemiség természeti, magától értetődő jellege ha nem is emeli venusi magasságba a nőt (bár talán elvétve ez is megtörténik), de nem is teszi kihívóvá abban az értelemben, hogy a meztelen ember levetközött ember lenne, mint ahogyan ezt a XIX. század eleje óta tapasztaltuk. Tapasztaltuk abban a jelenségben, hogy a nőről alkotott idea gyakran a sikamlósság és a kétértelműség süppedékeny vidékére „számúzte” a nőt. Másfelől az az esztétikailag kitenyésztt terület is kihullik az akt mögül, amelyben a nő hol a klasszikus arányok, hol az igazság és az eszmény közötti egyensúly foglalata, hol a szépség és a gyönyörködtetés megtestesítője, illetve a szerelmet felkínáló erotikus jelenség, azaz a vágy tárgya, és ezáltal az akt önmagán kívül semmi másról nem szól. Ahogyan ez a pusztán önmagára vonatkozottság megszűnik, a nő kiszabadul csupán a nemiségével azonosított izoláltságából.

Gauguin tahiti képein a nő nincs levetközött, hanem eleve, ahogyan egy állat az, meztelen, hiszen meztelensége a természet része. Illetve nem is része, hiszen egy-nyegű vele, legyen az a buja trópusi növényzet, a tenger tajtékos habja vagy fővenye, a gonosz szellemmel vagy bálványokkal benépesített liget vagy a sziklák közül előtörő forrásvíz, amellyel a szomját oltja, vagy a körülötte szaglászó, poroszkáló tétlenkedő állatok, pávák, lovak és kutyák vagy egy egész baromfiudvar. De a környezetéhez tartozik saját, színes ornamensekkel és faragványokkal kicirkalmazott kunyhója is, melynek nemes díszje az ágyát betakaró vagy a teste köré tekert kék drapéria, ez a jellegzetes polinéziai kelme, amelybe sárga és fehér virágok vannak beleszőve.

Gauguin a ruhátlan nőt szűkebb és tágabb otthonával, egy egész kis univerzummal együtt festi meg, amelybe a hiedelemvilág, a mítosz és a folklór egyaránt beletartozik, és ez elvezet bennünket ahhoz a felismeréshez, hogy Gauguin nem a szó eredeti értel-

mében vett aktot fest. Az akt ugyanakkor nemcsak annyiban más, mint Európában, hogy egy a természettel, és alkalmas arra, hogy az egész világegyetemet felidézze, hanem annyiban is, hogy sokszor nehéz eldönteni, milyen nemű a meztelen alak. Európai szemmel nézve az idegen faj embereit, Gauguin szívesen jeleníti meg őket egymással felcserélhetően. Ősrégi ugyanis az androgün ember gondolata, melyet Gauguin a polinéziaiak ábrázolásába belevisz (FÉLTÉKENY VAGY?, az 1896-os BARBÁR MESÉK, a HONNAN JÖVÜNK, MIK VAGYUNK, HOVÁ MEGYÜNK?, TESTÜKNEK ARANYA stb.). Már a bibliai teremtéstörténet is, hogy Éva Ádám oldalbordájából vétetett, ezt a gondolatot alátámasztó mítoszról táplálkozik, melybe a szimbolisták újra életet leheltek. Gauguinnek az ő paradicsomi szigetén minden lehetősége megvolt arra, hogy a nemek összevegyítését megélje, legalábbis ilyennek megálmodva vonulnak el előtte. Egy vele szoros kötelékben élő ifjúról írja a NOA NOÁ-ban: „Az ő androgün testének állati hajlékonyságú bájával lépett elém. Úgy véltem, hogy az egész növényi pompa körülötte, benne testesült meg... Ő vajon ember volt, aki ott előttem ment? Gyermeked barát volt, aki természetének egyszerűségét és bonyolultságát egyszerre öltötte magára?”<sup>16</sup>

Tahitin minden ebbe az élménybe folyik bele. Férfi és asszony, gyerek és felnőtt, ember és természet mind egymásba ömlik az alkotás részeként. Gauguin úgy érzi, hogy sikerült az emberi létezés gyökereihez hatolnia, és fellelnie az eredeti egységet, illetve az ennek megfelelő mondavilágot. Úgy is mondhatjuk: Gauguin Tahitin az Egészet kapta. Amikor 1892-ben megfestette A TENGERNÉL című képét, ezt az élményét sűrítette a kompozícióba. A tenger tajtékától nyaldosva két, fürdőzésre készülő nőt látunk, és velük szemben egy harmadik alakot, aki, úgy tűnik, horgászik a távolban. Ember és elemek egysége elsősorban a két nő gesztusaiban forr össze. Mialatt az elülső nőalak a hatalmas víztükör előtt lassan megválk ruháitól, megnyitva ölet a tengernek, a hátsó megdöntött testével, kitárt karjával az óceán iránti tiszteletét rója le. Az odaadás és az imádás gesztusa a természeti elemmel való egyesülés kultikus szertartását vetíti elének. Ehhez a lenyűgöző rítushoz járul a formák képlékenysége, a motívumok színbeli és formai ornamentalsé történő átírása. A méregzöld tengervíznek a kép felső széléig futó síkjába középtájon egy feketébe hajló, felpúposodó, hullámos szélű forma hasít bele, mely akár hatalmas kígyó vagy cethal is lehetne, sima bőrű, vonagló állat, mely ráadásul a bal szélén feltüremkedik, és fává karcsúsodik. (Vagy miért ne lehetne a tenger hulláma vagy a part szegélye?) Piros korallok vagy virágok nyílnak szét rajta, míg alóla kékeslila nedvek lövellnek ki az előtér narancssárga, tépett foltokkal telehintett rózsaszín felületére. A különleges, szinte irreális színek pompája és egymással való káprázatos társítása, a mágikus vízió és a szívfájdítóan gyönyörű valóság összevegyülése az univerzum változatosságának, ám egylényegűségének szuggesztíóját idézi meg. Mégpedig olyan lüktető életerővel, mintha nemcsak a meztelen testekben, hanem a hullámban, a növényben, a partban is benne dübörögne valakinek a szívverése, mintha mindenben benne lakna az Isten. Nem lehet kétségünk afelől, hogy ez az egyszerre kozmikus és szakrális élmény, mely szinte tébolyító színbeli és formai felfokozottsággal jár, csak ezen az ősalapotában virágzó földön nyílhatott meg a művész számára.

Gauguin képein az aktok lényegében funkciótlanok, egyszerűen csak vannak, létezésük önfeledt teljességébe zárva. Ez a *vanság* a szó praktikus értelmében is igaz; nem dolgoznak, csak mulatják az időt, tétlenkednek, zenélnek (IDŐÜZÉS, 1892), fecsegnek és cigarettáznak (NEM DOLGOZNI, 1896), vagy monumentális méretűre növekedve, hogy csaknem kizuhannak a képből, valami titkos szellemmel társalognak (POMPÁS FÖLD, AZ ÖRDÖG SZAVA, 1892). Gauguin, aki a világmindenség mozdulatlanágát kereste, ezt a

moccanatlan nyugalmat is megtalálta bennük. Alakjukat csönd veszi körül, az álmodozás és a meditáció csöndje.

Mégis tévedés lenne azt hinni, hogy ezek a női aktok a világmindenség egységébe tapaszta és a csönd aurájával a testük körül tökéletes nyíltsággal, mintegy egyetlen olvasatban kinyilvánítják önmagukat. Akárcsak a bennszülött fiú esetében, aki egyszerű és bonyolult is, maga a természet is és a csáberő is, Gauguin női aktjai körül is lebegtet egy titkot, valami különös talányosságot. Nem akarja feltárni és még kevésbé analizálni ezt a harmonikus világot. Megőrzi a dolgok misztikumát egy idegen, érintetlen világ ígéretként és nem beteljesülésként. Talán ez utóbbiból következik, hogy valami sóvárgás is áthatja, mármint Gauguin sóvárgása, nőalakjainak, illetve aktjainak egy egész sorát (HOVÁ MÉSZ? MIKOR MÉGY FÉRJHEZ? FÉLTÉKENY VAGY?, 1892).

De innen ered az is, hogy Gauguinnek szuggesztiókat sikerült alkotnia, a valóságba benyomuló varázslatokat, amelyekben ott munkál a természetfölötti erők mágikus hatalma.

A NEVE VAIRAUMATI (1892) című képén Gauguin egy polinéziai mítoszt festett meg, mely a valóságos és a természetfölötti elemek egymásba eresztésével az egyik legszebb és legtitokzatosabb műve lett. Taaora-isten fia, Ora beleszeretett Vairaumatiba, aki éppen Bora Bora szigeténél fürdött egy kis tóban. „Magas termetű volt a lány, aranyfényű testén lobogott a nap tüze, haja éjszakájában ott szunyadt a szerelem minden titka.” Ora, aki a Paia csúcán lakott, „megragadta a szívárványt, és egyik végét a Paia csúcsára, a másik végét a földre helyezte”. A NOA NOÁ-ban úgy ábrázolta Gauguin Vairaumatit, mint aki „az isten fogadására a legszebb gyümölcsökkel rakta meg az asztalt, és a legfinomabb gyékényekből és dús kelmékből vetett ággyal várta őt... Minden reggel visszatért Ora a Paia csúcsára, és minden este leszállt onnan, hogy Vairaumatival töltsse az éjszakát”.<sup>17</sup>

Az istennő az emberek képzeletében olyan köidolként élt, amely a festmény háttérét uralja; Gauguin az előtérben ezt a szobrot elevenítette meg. Vairaumati alakja az óegyiptomi sírreliefek reminiszenciáit idézi, hol profilban, hol szembenézetben látott testrészeinek összemontírozásával, ami idegenszerűvé teszi várakozásra összpontosított, cigarettázó alakját. Körülötte a válogatott gyümölcsök és a drága kelmék készen állnak az isten hódolatára. A kék szín, mely a szimbolizmusban az alkonyi órák hangulatát idézi, itt az est leereszkedésével együtt a titok színévé lényegül át; nem áttetsző, derengő és légies, hanem súlyos, sötét és tömör: kék a sárga virágokkal borított takaró, amellyel az istennő megágyazott, kék a haja is, kékek a kép középterében az egymáson gördülő kövek, kék a fenyegetővé komoruló köidol és a kunyhó fölött az égbolt kicsiny szelete. Az ünnepélyesség, mely a formák statikus nyugalmaiból árad, csakugyan képes arra, hogy az isteni nász színhelyét és az isten különleges adottságokkal bíró aráját megidézze. A trópusi táj ezúttal nem barátságos és termékeny, hanem a pompa ellenére is inkább letarolt köves sivatag, és olyan kihalt és elhagyott, amilyen csak egy emberektől nem lakott barbár „Olümposz” lehet.

A VAIRAUMATI a maga méltóságában és emelkedettségében akár polinéziai Venusnak is felfogható. Titokzatosságban és fenséges távolságtartásban mindenesetre ő esik legmesszebbre a bennszülött lányok közvetlen természetességétől. Mégis akad egy gyönyörű akt, amely a megjelenítés intenzitásában fölülmúlja őt, és ha a polinéziai fajra vetítve a tipikus és egyben tökéletes arányokat keressük, benne rátalálhatunk a venusi harmónia és – szoborszerű moccanatlanságában – a venusi időtlenség és mérték értékteremtő ideájára. A NEVERMORE (1897) című kép fekvő nőalakjában sűrűsödnek össze azok a vonások, legyenek azok fizikaiak vagy csaknem megnevezhetetlenek,

minthogy egy lény alkatának sajátosságai is benne foglaltatnak, amelyek a maori nő legvonzóbb típusát összetéveszthetetlenül megjelölik. Az egy tömbből kiasított, szoborszerű test, mely tetőtől talpig bőrének aranyló fényébe van burkolva, a kép teljes szélességében úgy fekszik felénk fordulva az ágyon, hogy karját maga előtt pihenteti, az egyiket az arcát nyugtatva. A karok szabadon hagyják a kis kerek melleket, miközben az egész test tökéletesen csupasz. A két egymásra helyezett feszes, tömör láb megemeli a csípőt, és deréktájon valósággal betöri a testet, hangsúlyozva karcsúságát. Az öl háromszögében akadálytalanul feltárul a szemérmes borító sötét szőrzet. Noha az akt felidézhetné a kereveten fekvő nő oly gyakori európai típusát, Gauguinnek sikerül az európai reminiszcenciák megkerülésével minden konvenciótól mentesen ábrázolnia modelljét. Egyfelől azáltal, hogy a nő annyira önmagának fekszik ott, mint egy odvában megbújó állat: lazán, feltűnés és kihívó gesztusok nélkül. Másfelől pedig a feszültség miatt, amely belopódzik ebbe az első pillanatban idillikusnak tűnő jelenetbe. Az önmagába merült nő lényét ugyanis nemcsak a magába merültségéből, szuverenitásából és az erotikától felizzó vadságából fakadó misztikum lengi körül, hanem a névtelen fenyegetettség érzése is. A boldogság, a harmónia és az egység birodalmába betörnek olykor a szorongások is. Úgy hisszük, akárcsak a sóvárgás esetében, hogy Gauguin saját szorongásai ezek, melyeket a nélkülözések és a betegségek váltanak ki hosszúra nyúlt számkivetettségében. Mégsem a festő szenvedéseinek áttételes jeleiről van itt szó, vagy nemcsak róluk, hanem egy idegen földrészt idegen népének titokzatosságáról. A polinéziai nő szoborszerűen megformált és zöldes reflexekkel sűrűn stráfozott aranybarna teste szelíd ornamensekkel díszített pasztellszínű háttér elé rajzolódik, a kék és a sárga komplementerének világító kontrasztjában, és egész, durván stilizált, ám pompás alakja ebbe a dekoratív szervezetszerű rendbe illeszkedik. Izmai ugyan lazák, de résnyire összeszűkül, keskeny vágású szemével éberrel figyel a mögötte lopakodó két férfi suttogására, miközben az Edgar Poe-tól megidézett holló játékos, ám mégis jelentőségteljes ornamenssé transzponálódik a falkárpit mintázatának szövetségében. A titok, amely nem véletlenül kapcsolódik össze Poe híres költeményének vészírójával,<sup>18</sup> arra kárhozza bennünket, hogy a ragyogó testű bennszülött nő lelke, melyre talán baljóslatú árnyék vetül, a mi számunkra örökké kifürkészhetetlen maradjon.

Gauguin 1891-ben utazott első ízben Tahitira, majd egy 1893 és 1895 közé eső párizsi kitérő után<sup>19</sup> visszatért oda, és 1903-ban bekövetkezett haláláig soha többé nem hagyta el a maorik földjét.<sup>20</sup> Az a tíz esztendő, amelyet összesen a dél-tengeri szigetek között töltött, az ott fellelt asszonyi teremtést, ezt a mindenkor meztelenségét viselő, egészséges, barbár lényt a nő eszményévé magasztosította benne. A nő ráadásul az otthonosságát, az óvó szelídséget is megtestésítette számára: felfedezték, hogy édenkertjének Évjaja a festő anyjának vonásait viseli. Képeinek talán leggyakoribb témája lesz a többnyire aktként ábrázolt nőalak, aki a vegetatív létezés ártatlanságába zárva nincs kitéve a bűn által előidézett romlékonyságnak. Gauguin minduntalan készletét érzett rá, hogy többnyire a trópusi növények álomittas környezetében vagy a tengerpart felszikkrazó fövenyén felidézze az alakját, sokszor másodmagával, mintha a nők egymáshoz való viszonya (NŐK A STRANDON, MI ÚJSÁG?, FÉLTÉKENY VAGY?, 1892) vagy szinte iker-szerű ismétlődésük (KÉT TAHITI NŐ AVAGY LÁNYOK MANGÓVIRÁGOKKAL, 1899, TESTÉNEK ARANYA, 1901) nyomatékot adna ikonszerűvé szilárdított, kikezdetlen állandóságuknak.

Hogy ez a rátalálás mennyire hiteles volt, azt az európai út élményei kétféle érte-

leben is igazolták. Mégpedig ösztönösen és tudatosan, ahogyan egy önkéntelen alkotói mozdulatra rárajzolódott a tudatosra vált meggyőződés életigazsága. Gauguin ugyanis Párizsban egészalakos aktot festett arról a fiatalkorú indiai-maláj félvér lányról – ő volt Anna –, akit modellnek ajánlottak neki, és aki a szeretője lett, és ott ragadt nála.<sup>21</sup> Részben a csapodár nő hitvány jelleme, részben az európai környezet egész egyszerűen lehetetlenné tette, hogy azt a természeti „jelenséget” ábrázolja, akit ezelőtt és ezután mindannyiszor megfestett, ha trópusi nő volt a modellje. A kép ANNA, A JÁVAI (1893) címet kapta, melyen ismét a levetkőztetett és bájaival hivatkozó olcsó kis nő jelenik meg, akárcsak mindannyiszor a kontinensen. A bennszülött asszonyok varázsa nem hatja át ezt a testet, mint ahogy a lábánál kuporgó vörös majom sem a trópusokról ismert, megszokott kísérő, hanem csak attribútum. Az egész képből zavaró, bántó közönségesség árad, és „művészileg úgy hat, mintha Gauguin műtermének egy berendezési tárgya lenne”.<sup>22</sup>

Gauguin, közvetlenül azelőtt, hogy visszatért volna Tahitira, levelet írt August Strindbergnek, a svéd drámaírónak és festőnek, akit előzőleg felkért kiállítási katalógusához egy előszó megírására. Strindberg nem tudott azonosulni a művekkel, sőt egyenesen nemtetszésének adott hangot („Nem értem az ön művészetét, és nem tudom szeretni... És az Ön paradicsomában él egy Éva, aki nem felel meg az én ideálomnak – és nekem is van egy pár ideálom”<sup>23</sup> – írta többek között Gauguinnek). A festő válasza akár ars poeticának is felfogható. Megérezvén ugyanis „annak az összeütközésnek a sokkját, amely Strindberg civilizációja és az ő barbársága között kirobban”, levelében leszögezi: „Egy civilizáció, amelytől Ön szenved. Egy barbárság, amely fiatalítóan és frissítően hat rám. Az én Évám kiválasztása látván, akibe egy másik világ formáit és harmóniáit festettem bele, Önben talán felébresztettek egy szomorú múltat. Az Ön elképzelésének civilizált Évája Önt és mindannyiunkat csaknem feltétlenül nőgyűlölővé tesz. Az ősi Évának a mosolya, amely Önnek a műtermemben szorongást okozott, egy napon talán kevésbé keserűnek fog tűnni Önnek. [...] Az az Éva, akit én festettem meg, meztelenségében egészen természetesen ki fogja állni a mi pillantásunkat. Az Ön Évája nem tudná magát szemérmelenség nélkül megmutatni, és talán, mert annyira szép, a rossznak és a fájdalomnak a ráolvasása is hozzátartozna.”<sup>24</sup> Ezekből a sorokból félreérthetetlenül kiviláglik Gauguinnek az a meggyőződése, hogy a civilizáció szép, ám szegénytelen nőténye hajszolja bele a férfit abba, hogy nőgyűlölő legyen, szemben a természetes, ősi és bárbar nőtípussal, mely egyszerűségében, nyíltságában és szelíd méltóságában sosem adna tápot a nő megvetésének.

Gauguint a párizsi tartózkodás, amelyben túl sok volt a csalódás, a meg nem értés, és amely a kirekesztettség érzését erősítette meg benne, végleg odacövekelt az ígéret földjéhez, amelytől még mindig boldogságot remélt. Valósággal ördögi módon azonban az európai csapásoknak (verekedés közben eltört a lába, szifilisz szedett össze, és Mettével, elhagyott feleségével, aki öt gyermekének volt az anyja, nem tudtak – és ez végérvényessé vált – megbékélni) Tahitin sem akart vége szakadni. A lábán keletkezett, elgennyesedett seb élete végéig nem gyógyult meg, szemgyulladást kapott, és anyagilag is teljesen kilátástalan helyzetbe került. Az 1896-ban festett ÖNARCKÉP-E – talán legszebb önarcképe! – megrendítő számvetés az életével. Kiválasztott volta és elhivatottsága mellett most megerősödik a mártír maszkja, amelyet már bretagne-i képein is magára vett, mint aki a Krisztus sorsával eljegyzett szenvedő. (ÖNARCKÉP SÁRGA KRISZTUSSAL, 1889, KRISZTUS AZ OLAJFÁK HEGYÉN AVAGY AGÓNIA A GETSEMÁNÉ KERTBEN, 1889, ÖNARCKÉP DICSEFÉNYVEL, 1889.) „Mi volt nekem elrendelve? Totális lesújtás, csapás, ellenség, ugyanis a balszerencse mindenhová követett, mióta élek, minél messzebb mentem, annál mélyebb-

*re süllyedtem*<sup>25</sup> – tör ki belőle nyomorúsága, amelyet belefest az ÖNARCKÉP avagy a GOLGOTÁNÁL című képébe, és ismét felölti magára Krisztus pózát. De a fehér inges, puritán, lapidáris szűkszavúsággal megjelenített festő a vád, illetve a panaszkodás néma gesztusával minden hívságos önsajnálatot és pátoszt kiiktat a műből. Bizalmatlan, zárkózott, megrendítően magányos, és elesettségében is méltóságot áraszt. Ezúttal azonban nemcsak a régi világ ellenségeképe kísért a festményen. Komor, szinte áthatolhatatlanul sötét háttér veszi körül a művész alakját, és ebből a feketévé sűrűsödő homályból két alak arca bontakozik ki. Az árnyékvilág lakói ők, szellemlények, bennük testet ölt a halál. Gauguin képi eszközeit és az ábrázolás mélyjáratúságát tekintve egyaránt csupasz lélekkel jelenik meg itt, az édenében, és ezúttal a Halál lesz a kísérője.

1897 tavaszán értesült a számára oly kedves gyermek, Aline haláláról. Depressziója, amelyet korábban még meg-megszakított az eufória, elmélyült, és az Isten iránt is haragra lobbant. Végső kétségbeesésében az öngyilkosság gondolatával foglalkozott. Teljes sarokba szorítottságában és az étellel való leszámolás iránti eltökéltségében az a belső sugallat kerekedett fölül, hogy valami végső szellemi összegezést hagyjon maga után. „Mielőtt meghalok... egy tiszta, korrekció nélküli vízió megalkotásába szeretném az energiámat fektetni...”<sup>26</sup> – írta többek között. Ez készítette a HONNAN JÖVÜNK? MIK VAGYUNK? HOVÁ MEGYÜNK? filozófiai indíttatású, nagyszabású műve megalkotására. A festmény aktábrázolásának is összegezése a vásznon frízszerűen megjelenített mezítelen bennszülöttekkel, akiknek egymáshoz kapcsolódó sorsa spirituális egységgé kerekedik. Szenvedélyes, szinte systerő alkotói invencióval ugrott neki Gauguin a vászonnak, és egy csöppet sem fékezte magát, hogy ne olyan nyers, szögletes ecsetvonásokkal dolgozzék, amelyeket a kritika „túl primitívnek” ítélt. Elérkezett a pillanat, hogy „a világ szemébe dobja művészi vehemenciájának egyik utolsó dokumentumát”.<sup>27</sup>

A címben felvetett kérdés a kor embere számára, aki létének értelmét keresi, a leggyötrőbb és a legfontosabb. Mi végre születünk e földre, és mi a rendeltetésünk? Mi az emberi körforgásnak az értelme a születéstől a halálig, illetve a körforgást tágabban, mintegy a természet rendje és az Isten felől értelmezve – túl a halálon?

A mű jelentésének első, szembeszökő rétege az ember földi útját vetíti fel a születéstől a halálig, amely egyben az életkorok ábrázolását is magában foglalja. Jobbra az újszülött, középen az érett korú ember, balra az öregség szürke alakja, s ezzel a kör bezárul. Csakhogy erre, a mondhatni legbanálisabb rétegre rávetül a festő édenkertjének a képe, amely a teremtménynek a természettel való összeforrottságában még képes az ember földi tartózkodását magától értetődő szépséggel, akár boldogsággal is átítatni. Ez nem utópia, mint Ingres ARANYKOR-a, hanem megélt élmény, valóság, legalábbis ott, ahol az ősi állapotokat még nem bolydította meg az ember okoskodása és önhitt tudása, és ahol még a lét és a hit olyan szakrális egységet alkot, amelybe nem tudott benyomulni a civilizáció bomlasztó hatása.

Gauguin tapasztalatában hatalmassá és mindenre kiterjedővé növekszik ez az élmény, akár csak a varázslatos természet végtelenséget sugalló panorámája. Noha a cím és az ambíció is filozófiai, gondolati összefüggéseket sejtet, Gauguin műve nem válik elvonttá. Ő, aki a szintetizmusban sokszor elsőbbséget biztosított a látványtól legalábbis részben függetlenedő elvont tartalmaknak, paradigmáknak és szimbólumoknak, most ebben a nagylélegzetű művében nem tesz más, mint hogy látványt fest. Csakhogy úgy rendezi ezt a látványt, hogy a motívumok összefüggése mítosszá nemesedjék. Mint ahogy Bachofen megállapította: a mítosz az, „ami magában hordozza a »kezdeteket«, egyedül ő képes felfedni őket”.<sup>28</sup> Nem mondhatunk le azonban róla, hogy számba ne vegyük

a kép szereplőit és környezetüket. Gauguin egyik régi barátjának, Daniel de Manfreidnek<sup>29</sup> egy 1898-ban hozzá intézett levelében maga írta le a művet. „*Ez a vászon 4,50 m hosszú és 1,70 m magas. [Valójában kisebb vászonról van szó: 130x374 cm.] Mindkét felső sarok krómsárga: a balban található egy felirat, a jobban a szignóm, úgyhogy a kép úgy hat, mint egy sarkain megsérült freskó, amely aranyfalra van festve. Jobbra lent egy alvó bébi és három ülő nő. Két figura bíborvörös ruhában megosztja egymással a gondolatait. Egy hatalmas ülő alak, akinek nagysága tudatosan megsérti a perspektíva szabályait, felemeli az egyik karját, és álmélkodva a két figura szemlélésébe mélyed, akik sorsukra merészelnék gondolni. Egy figura középen leszakít egy gyümölcsöt. Két macska mellett egy gyerek látszik. Egy fehér [inkább fekete!] kecske. Egy bálvány titokzatos és ritmikus gesztussal az ég felé emeli a kezét, mintha a túlvilágra utalna; egy ülő figura, úgy látszik, hogy a bálványra figyel; végül még egy öregasszony, a halálhoz már közel, aki kész arra, hogy mindent elviseljen, átadja magát gondolatainak, és leszámol az étellel. A lábánál fehér, idegenszerű madár, mely gyíkot tart a karmaiban. Ő szimbolizálja az üres szó fölöslegességét. Minden egy erdei patak partján húzódik végig. A háttérben a tenger; mögötte a szomszéd sziget hegyeivel. A színárnyalat változik, de a tájkép egyik végétől a másikig kékkel és veronai zölddel van festve. Ebből emelkedik ki valamennyi figura merész narancsszínnel.*”<sup>30</sup>

Bármennyire helyénvalónak látszott is Gauguin saját képleírását dokumentumértéke miatt közölni, be kell látnunk, hogy a szűkszávú leírás alig interpretálja a motívumokat. A kép egyébként is olyan gazdag, hogy jobban és elfogulatlanul körül kell járni, hogy jelentését lehetőleg a mondanivaló teljes tartományában kihámozzuk.

Az élénk táruló földdarab buja természeti környezetében bontakoznak ki a több rétegben tagolt embercsoportok, a különféle állatok és a talapzatra helyezett, egészalakos női idol irizáló fénybe vont, titokzatos alakja. Azon a viszonylag keskeny képsávon, amely mintegy a jelenet színpadául kínálkozik (a térnek ugyanis nincs a távolba futó mélysége) egy csecsemő fekszik két női akt és egy felöltözött harmadik társaságában, részben felénk fordulva, illetve tőlünk elfordulva azzal az elfogulatlansággal, ahogyan a bennszülött asszonyok lekuporodnak a földre. A kép bal oldali mezején két macskával és egy kecskével körülvett gyermek mellett újra női akt tűnik fel, kitakartabban, mint az előbbieket, de az öle neki is el van fedve. A magába gubózó öregasszony fehér hajával és szürkére kopott, megfakult testével komor lezárása a festmény bal szélének.

Az előtér középpontjába felfelé nyújtózó, meghatározatlan nemű figura került, aki piros gyümölcsöt szakít le éppen. Azzal, hogy a kompozíció centrumába helyezte a festő, és a többiek közül kimagaslik, minthogy velük ellentétben nem ül, hanem áll, nyilvánvalóan különös jelentőséggel bír. A középteret, amely ide-oda imbolyog az előtér és a háttér között, jobboldalt egy kutya és a hatalmas testű hátaft foglalta el. Mögöttük még egy sáv húzódik: itt bolyonganak a sorsukon töprengő vándorok, „...*két kedélytelen figura*”, akik „*a Tudás fájánál fájdalmas észrevételeket tesznek, melyek éppen ebből a felismerésből fakadnak*”.<sup>31</sup> Ők azok, akik idegenként és ezáltal kirekesztésként vannak ott, a tudástól mintegy eltávolodva, és akik a kérdező, ám értetlenkedve kérdező szerepében botorkálnak azon a földön, ahol a többiek mindent természetesnek vesznek. A kép szimmetriájának megfelelően az ő alakjuk pandanja a bálvány és a mellette profilból látható hosszú ruhájú maori nő, aki talán nem egyéb, mint az élettelen kőidol álomszerűen sejtelmes kiegyensúlyozója.

A kép közép-tengelyében álló emberben a kompozíció kulcsfiguráját sejthetjük, aki-ben több jelentés is felhalmozódott. Ahogyan felnyúlik a neki szóló tudást jelképező gyümölcs-höz, mely nem a bűnbe taszító tudás fájának termése, elkülönül a körülötte

henyélő egyszerű sokaságtól, akik nem tesznek fel kérdéseket az életnek. De elkülönül a szomorú vándoroktól is, akiknek tudása „rossz” tudás, minthogy a Sátántól ered. Az „ifjú” a tiszta ismeretek felé törekszik, és ezt annál inkább megteheti, mert alakjában újra megjelenik az androgün ember, akiben, mivel férfi és nő egyesül benne, pontosabban, mert sem nem férfi, sem nem nő, nem lobban fel a nemek feszültsége, sem a nemiség kísértése. Már William Blake egyéni mitológiájában is megfogalmazódott a vágy egy olyan állapot iránt, amelyben még nem válik szét, ami valaha egység volt: a jó és a rossz, a sötétség és a világosság, a férfi és a nő. Hiszen eme szélső pólusok elszakadása vezetett az ellentétek harcához, a feloldhatatlan emberi ellentmondásokhoz, meghasonlást hozva a kozmikus világrendbe. Blake Dante ISTENI SZÍNJÁTÉK-ához készített gyönyörű víziójában, a SZERELMESEK FORGÓSZELE című lapon Paolót és Francescát a Vergilius feje fölötti ragyogó fénykörben, teljesen összefonódva *egynek* ábrázolja.

Gauguin minden valószínűség szerint nem ismerte sem Blake gondolatait, sem a művészetét. Az androgün ember eszménye azonban, anélkül, hogy ehhez közvetlen elődök kellett volna, benne volt a korban. Gauguin korábbi képein is már nagyon közel jutott ahhoz, hogy a bennszülötteken ne hangsúlyozza a nemi jegyeket, felismerve, hogy a férfi és a nő testfelépítése sokkal jobban hasonlít egymáshoz, mint az európai embereknél. A nemi jegyek elhanyagolását, illetve elfedését azonban a HONNAN JÖVÜNK? MIK VAGYUNK? HOVÁ MEGYÜNK? című képen minden korábbi ábrázoláshoz képest a legkövetkezetesebben viszi véghez. (Különösen szembeűnő ez, ha az ugyanebben az évben festett NEVERMORE erotikus kisugárzású, telivér aktjára gondolunk!) Nemcsak a főfigura felfogásában érvényesül ez, hanem a kompozíció valamennyi női aktjának a megfestésében, akiknél az erogén zónák, egyetlen kivételtől eltekintve, a testhelyzet és az öltözet folytán nem tárulnak fel a szemlélő előtt. A nemnélküliség így válik a harmónia, az egyensúly, a megbonthatatlan tökéletesség zálogává.

A jelentésrétegek egymásba épülésében az androgün ember gondolata túlmutat azon a jelenben megvalósuló boldogságon, amelyet a földi édenkert kínál az embernek. Az ellentétek megszűnése ugyanis a jövőben bekövetkező vágyálom, bizakodás abban a természetes tökéletességben, amely férfi és nő valamikori újraegyesülésében következik majd be, és amely ősibb a földi paradicsomnál.

Ennek a látszólag elvont ábrándképnek a kergetése akkor válik életközelié, ha visszalapozunk Gauguin életében ennek a meggyőződésnek a gyökeréhez. Meglepve kell tapasztalnunk, hogy a tahiti bennszülött típusa nem felfedezés, hanem megerősítés, hiszen a festő lelkében élő vízió beteljesítése vagy, prózaibb szóval: a realizálása. Már Bretagne-ban feléled benne – talán éppen azért, mert heves temperamentuma, érzékisége kiszolgáltatótá tette a test démonának – az androgün ember vágyálma. És az is milyen különös, de a valódi szerelem természetét tekintve, mely lelki érzés, mégis mennyire logikus, hogy éppen a szenvedélyesen szeretett nőnek, Émile Bernard húgának írta azokat a sorokat 1888-ban, amelyekben azt tanácsolja Madeleine-nek, hogy tekintse magát „nem nélküli androgünnek”: „*A lélek, a szív, mindaz, ami isteni, ne legyen az anyag rabszolgája, vagyis a testé.*”<sup>32</sup>

Ha mindezeket a mozzanatokat összerakjuk, rá kell ébrednünk, hogy Gauguin tudása, bármennyire megbéklyózták is élete folyamán az anyagi kötőerők, a HONNAN JÖVÜNK? központi figurájának a tudása, vagy fordítva: ebbe az alakba tudta beleömlészeni mindazt a megtisztított tudást, amelyért a kegyetlen sorscsapások közepette annyira megszenvedett. És ha ez így van, a kép – legalábbis egy vonatkozásban mindenképpen – a „lélek emberé”-nek műve, aki tudja, hogy az isteni princípium csak akkor

hathatja át az életet, ha az ember kitör az anyagba ágyazottságból. Valószínűleg ez a lelki minőség cseng-bong a fák indaszerűen tekeredő ágainak, az erdei pataknak és a tengernek a tömör kékségében, ebben a sferikus színben, amely az egész képet – és ezen az sem változtat, hogy látványfestészetről van szó – behelyezi a szellemi szférába.

Gauguin élete hátralévő éveiben ennél a képnél, melyben van azért valami hűvös, távolságtartó borzongás, egy sereg álomittasabbat, poétikusabbat, érzékibbet, anyag-szerűbbet és melegebb áramlatút festett, de összegezőbbet soha. Farkasszemet nézve a halállal, megalkotta szellemi végrendeletét, amelyben a gyönyörű maori nő aktját olyan stilizálttá tette, hogy a hús csábítása a vele kapcsolatba lépőt meg nem érinthette. Az aktnak ez a túl steril felfogása aktábrázolásának kimerevített pontja, amelynek életigazsága és távlata az életnek csak egy ilyen extrém, rendkívüli pillanatában következhetett be. De korábbi és későbbi Évája kőkemény formáival, kicsiny mellével, nagy, lapos lábfejjel, szép formájú kezének hosszú ujjával, valamint elfogulatlan természetességével és bájával, szolgálatkészségével és önkéntelen méltóságával mindig Strindberg Évájának az ellenpólusa maradt.

Gauguin azáltal, hogy a dél-tengeri szigeteken rátalált egy olyan földre, amelyen a természet, az ember és a vallás egymással tökéletes megfelelést alkotó értékszférák, hatalmas távlatot nyitott meg a modern művészet előtt. Ugyanis míg Európában a szimbolizmus legnagyobb szabású ága a legtehetségesebb művészekkel – most elsősorban az irodalmi szimbolizmusról van szó – Baudelaire-től kezdve Mallarmén át Oscar Wilde-ig és Huysmansig – belefutott a dekadenciába (bár ez a festészet kisebb mestereivel is megtörtént), addig Gauguin életműve arra példa, hogy „a *dekadens ember elérkezett a primitív emberhez. A világ fejlődésének rejtélyes ciklikussága visszavezeti a modernséget minden kommunikáció kiindulópontjához: mondhatni lefutott egy civilizációs kört, és ismét a Semmi előtt áll, illetve az Új előtt. Tájékozódást azoknak a népeknek a méltóságteljes egyszerűsége és magától értetődő monumentalitása nyújt a számára, amelyek mindaddig csak a néprajz tárgyai voltak. A modernség a primitívizmusban talál magára, ami az újrakezdés szinonimája lett*”.<sup>33</sup>

---

## Jegyzetek

**1.** In: Werner Hofmann: A MODERN MŰVÉSZET ALAPJA. Corvina, 1974. 181–182. Tandori Dezső fordítása.

**2.** In: Arthur Schopenhauer: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET. Európa, 1991. 255. Tandori Ágnes, Tandori Dezső, Tar Ibolya fordítása. A tartalmi összetartozás miatt itt az előző mondattal együtt közöljük a szöveget: „– Hanem a megismerésnek mely fajtája foglalkozik a világnak minden viszonylatán így kívül s ezektől függetlenül álló egyedül valódi lényegével, a világ jelenségeinek valódi belső tartalmával, a semmi váltakozásnak alá nem vetettel, azért mindenkoron azonos igazsággal felismerttel, egyszóval az ideákkal, amelyek a magánvaló, az akarat közvetlen és adekvát

objektívításai? – A művészet, a géniusz műve. A művészet ismétli meg a tiszta kontempláció által felfogott örök eszméket, a világ minden jelenségének lényegését s maradandóját, és aszerint, hogy mi az az anyag, melyben ez ismétlést végrehajtja, lesz képzőművészet, poézis vagy zene. Egyetlen eredete az ideák megismerése; egyetlen célja e megismerés közlése.”

**3.** A Rose+Croix társaságok múltja a XVII. századba nyúlik vissza. Franciaországban Stanislav de Guaita alapítja meg a Rózsakeresztesek kabbalista rendjét. Joséphin Péladan csatlakozik hozzájuk, majd kiválva a rendből, újat alapít, a Rózsakeresztesek, Templomos lovagok és Grál lovagok rendjét, amelyet katolikus Rózsakeresztnek is hívnak. Rose+Croix moz-

galmában, amely 1892 és 1897 között hat tárlatot rendezett, a szimbolisták közül az ezoterekus irányzat mesterei vettek részt, többek között: Edmond Aman-Jean, Carlos Shwabe, Fernand Khnopff. A valósággal megszállott Péladan a MŰVÉSZLET-ISTEN című írásában, amelyet patetikus hangvétele és túlfűtött áradózása alapján leginkább pamfletnek lehet tekinteni, így fogalmazza meg a zsenikultuszban isteni rangra emelt művész különleges képességeit: „Művész, pap vagy: a művészet a nagy misztérium. S ha munkád gyümölcse mestermű: isteni sugár száll alá, miként az oltárra. Ő, istenség igazi jelenvalósága, téged hirdetnek fénylőn a legnagyobb nevek: Vinci, Michelangelo, Beethoven, Wagner. Művész, király vagy: a művészet az igazi királyi birodalom. Valahányszor tökéletes vonalat rajzol a kezed – kerubok szállnak alá az égből, hogy mint tükörben lássák benne önmagukat. Átszellemített rajz, lélektől átítatott vonal, átértzett forma: bennetek testesülnek meg álmaink! Szamothraké és Szent János, Sixtus kápolna, Cenacolo, Parsifal, IX. szimfónia, Notre-Dame... Művész, mágus vagy: a művészet a nagy csoda és a halhatatlanság bizonyítéka. Ki kételkedik még? Giotto megérintette Szent Ferenc stigmáit, Fra Angelicónak megjelent a Szűz, Rembrandt bebizonyította Lázár föltámadását...” In: A SZECCESSZIÓ. Szerkesztette Pók Lajos. Gondolat, 1972. 190–191. Tandori Dezső fordítása.

4. In: Maurice Denis: A SZIMBOLIZMUSTÓL A KLASZSICIZMUSIG. Corvina, 1983. 98. Balabán Péter fordítása.

5. Odilon Redon (1840–1916) elméletben és gyakorlatban egyaránt élesen elhatárolta magát az impresszionistáktól. Kezdetben fekete-fehér fantasztikus víziókat alkotott szénrel és fekete krétával, illetve litográfiatechnikával, mivel azt tartotta, hogy „A fekete a szellemiség fénye”. Az igazság palotájára vonatkozó idézet csak egyetlen kiragadott mondat abból az impresszionistákat elítélő bírálatából, amelyben ars poeticáját is lefektette: „Mindaz, ami a titkok birodalmában, a bizonytalanság zűrzavarában és gyönyörűséges nyugtalanságban meghaladja, megvilágítja vagy fölnagyítja a tárgyat, számukra ismeretlen maradt. Mindattól, ami szimbólumhoz vezet, mindattól, ami váratlan, meghatározatlan, megfoghatatlan a művészetünkben, s ami már a titkok világát érinti, ők óvakodtak, féltek. A tárgy igazi parazitái voltak, a művészetet csupán vizuális téren művelték, s bizonyos értelemben elzárták mindattól, ami túllép rajta, s ami képes lett volna leg-

alább szerény vázlataikba, legalább sötét képeikre a szellem fényét sugározni. A szellemünkre ható sugárzásról beszélek, amely minden elemzésnek ellenáll.” In: A SZIMBOLIZMUS ENCIKLOPÉDIÁJA. Összeállította Jean Cassou. Corvina, 1984. 131. Déva Mária fordítása.

6. Idézi Maurice Denis. Uo. 95–96. Albert Aurier kiáltványyszerű cikkét eredetileg a *Revue encyclopédique* 1892-es évfolyamában jelentette meg.

7. In: Philippe Jullian: DER SYMBOLISMUS. Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1974. 17. A swedenborgi gondolkodás kiterjesztésével találkozunk Baudelaire KAPCSOLATOK című költeményében, amelyben nemcsak a természet és a szellem, hanem az érzékelés különböző területeinek az összefüggése (szinesztézia) is megfogalmazódik:

„Templom a természet: élő oszlopai  
időnként szavakat mormolnak összesűgva;  
jelképek erdején át vísz az ember útja  
s a vendéget szemük barátként figyeli.

Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak  
valami titkos és mély egység tengerén,  
mely mint az éjszaka oly nagy, és mint a fény,  
egymásba csendül a szín és a hang s az illat.”  
(Szabó Lőrinc fordítása.)

In: Baudelaire: A ROMLÁS VIRÁGAI. Magyar Helikon, 1980. 18. Fontos körülmény az a láncreakció, amely végighúzódtott a szimbolisták egymástól megtermékenyített gondolkodásában. Miközben Baudelaire hatott Gustave Moreau-ra és Odilon Redonra, akik mestertükként tisztelték, rá Swedenborgon kívül Edgar Allan Poe is hatással volt. – „A képzelet a képességek királynője” felismerés részben Poe-tól származott, és Baudelaire az ő ösztönzésére fogalmazta meg ezt a tételt, amely így szól: „A képzelet a képességek királynője és a lehetséges a valóság egyik tartománya. A képzelet közvetlen kapcsolatban van a végtelennel.” In: Charles Baudelaire: MŰVÉSZETI KURIÓZUMOK. Corvina, 1988. 66. Csorba Géza fordítása.

8. Albert Aurier SZIMBOLIZMUS A FESTÉSZETBEN címmel publikálta azt a tanulmányt, amelyben pontokban foglalva fogalmazta meg, hogy szerinte milyen a szimbolista mű:

1. Idéista, mert ideája egyedül az ezme kifejezése;

2. *Szimbolista*, mert az eszmét formában fejezi ki;

3. *Szintétikus*, mert a formákat, a jeleket az általános értelem módszerével írja le;

4. *Subjektív*, mert a tárgyat sohasem csak tárgynak fogja fel, hanem mint az alany által észlelt eszmének a jelét;

5. (Ez következmény) *Dekoratív*, mert az úgynevezett dekoratív művészet, úgy, ahogyan értelmezték az egyiptomiak, nagyon valószínűen a görögök és a primitívek, nem más, mint a művészetnek egyszerre szubjektív, szintetikus, szimbolista és idéista kifejezése. In: *Mercur de France* II. 1891.

9. In: Szabadi Judit: A MODERN MŰVÉSZET NYELV-ÚJÍTÁSI KÍSÉRLETEI: A SZIMBOLIZMUS. In: A MŰVÉSZET ÉS/MINT KOMMUNIKÁCIÓ. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének a Képzőművészeti Világhét alkalmából rendezett tanácskozásain elhangzott előadások. Magyar Nemzeti Galéria, 1983. szeptember 28. Budapest Kiállítóterem, 1983. szeptember 30. és október 1. 44.

10. Idézi Eberhard Roters: EUROPÄISCHE EXPRESSIONISTEN. Bertelsmann Kunstverlag Berlin, München, Wien. 1971. 20.

11. Gauguin a falusi élet egyszerű mozzanatait (a templomból kiáramló breton nőket) földöntúli vízióval kapcsolta össze, és ebben megtalálta azt a „szuggesztív szimbólumot”, amely mintegy a világ és a lélek találkozási pontja. Ez az alkotói folyamat megegyezik Baudelaire leírásával: „*némely csaknem természetfölötti lelkiállapotban az élet mélysége teljességgel feltárul a szemünk előtt lévő látványban, ha mégoly közönséges is ez. Az élet szimbólumává lesz.*” In: A SZIMBOLIZMUS (Kömlös Aladár tanulmányával). II. kiadás. Gondolat, 1977. 55.

12. Idézi Henri Perruchot: GAUGUIN ÉLETE. Corvina, 1969. 114. Keszthelyi Rezső és Lontay László fordítása.

13. Érdekesség gyanánt idekiváncoljuk az a tény, hogy az először naturalista, később szimbolista-dekadens, majd megtérése után a katolicizmusnak elkötelezett regényíró, Karl Huysmans nagyobb cikket szentelt Gauguin VARRÓ SUZANNE című képének. Az 1881-es impresszionistakiállításról szóló írás először egy ÉRTEKEZÉSEK című antológiában jelent meg 1883-ban. „*Ebben az évben Gauguin egyetlen munkával van képviselve, amely az ő saját kézírását viseli, egy képpel, amelyik kétségtelenül egy modern festő szel-*

*leméről árulkodik*” – írja Huysmans. „*A címe: AKTTANULMÁNY. [...] Minden skrupulus nélkül merem állítani, hogy mind ez ideig egyetlen kortárs művész sem dolgozta fel ezt a témát a realizmus számára olyan nagy szenvedéllyel, mint ő. – Korunk egy fiatalasszonyát látjuk, egy fiatalasszonyt, aki nem a nézőnek pózol, és se nem buja, se nem affektált, hanem egész egyszerűen azzal foglalkozik, hogy megjavítsa a régi ruháját. – És az ember határozottan hallja a hús kiáltását. Ez többé nem az a mélység nélküli, sima bőr, pórusok és szennyeződés nélkül, amelyet a festők mindig egy edény rózsavízbe mártanak, és langyos vasalóval simára vasalnak. Nem, itt emberi bőrt látunk, vértől és idegpályáktól élettelivé átítatódva. És végül mekkora őszinteség valamennyi testrészt ábrázolásában: a kissé petyhüdt has, mely az ölébe lóg, a ráncok a himbálódzó mell alatt sötétbarnával hangsúlyozva, egy csöppet hegyes könyök és a csukló, amely a blúz fölött egy kicsit előre áll.*” In: PAUL GAUGUIN 1848–1903. Kiadta Marla Prather és Charles F. Stuckey. Hugh Lauter Levin Associates, Inc., New York, 1987. Német fordításban: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1994. 40.

14. Rose kisasszony (MADEMOISELLE ROSE. 1817–20? 81x65 cm. Musée du Louvre, Párizs), ez a csinos leány Guérin műtermében mint modell dolgozott, és gyakran ült Delacroix-nak is. Noha a festő nem datálta a képet, és valószínűleg csak festői gyakorlatnak szánta, a kép a szándéknál sokkal jelentékenyebbre sikerült. (Egyébként Delacroix Mlle Rose-t később több nagy festményén is ábrázolta. Delacroix jó barátja, az angol tájképfestő, Richard Parkes Bonington ugyancsak megfestette Rose kisasszonyt, ezúttal hátaktként: AKTTANULMÁNY MLE ROSE-RÓL. 1820.) A képen egy egyszerű, „mai” lány tisztán artikulált, plasztikusan megformált teste jelenik meg, akinek az ábrázolásában felismerhető az a festői igyekezet, hogy pontosan olyannak lássék, amilyen. Az aktnak szépen proporcionált, karcsú teste van, de rögtön kiténik, hogy „csak” egy modell, akinek vonásaiban, a báj ellenére is, egyszerű teremtésre, talán egy cselédlányra ismerünk, ahogyan az arcát feltornyozott fürtjeivel egy kissé bambán felénk fordítja. A munkától kivörösödött mindkét keze tenyérrrel fölfelé van megfestve. A két kéz finom mozdulata, ahogyan, mint egy fészekben, őrzi a megfoghatatlan meleget, elég lenne ahhoz, hogy a festmény poézisére felfigyeljünk. A fiatal nő deszkából ősz-

széacsolt, hasásbszerű magaslatra van ültetve, a feneké alatt puha vörös ronggyal, talán egy függönydarabbal, míg az egyik lábát egy sámlinak megfelelő kockán nyugtatja. A különböző nagyságú dobogók teljesen lecupaszított műterembelsőre utalnak; ennél puritánabb környezetet elképzelni sem lehet. Éppen ez az úrnek ható tér emeli ki a gusztyus testet, amely fehéren ragyog ki a műterem egyetlen sikkal lezárt: kis vonalkázásokkal és körkörös gomolygó ecsetvonásokkal megfestett olajzöld és rozsdabarna háttérnek sötétjéből. Az akt majdnem olyan egzakt módon van megfestve, mintha nem is személy, hanem tárgy lenne, és bár szépnek látjuk, minthogy az egész kép egyszerűségében, puritán nemesességében és visszafogott, ám rafinált festőiségében lefegyverzően szép, Delacroix még az erotikát is többé-kevésbé kiszűrte belőle. Semmi fennköltég és semmi fellengzősség, és még csak a csábítás izgatató légköre sem, csak a *ruhától megfosszott akt a maga pőreségében!*

**15.** Gauguin 1887 júniusában Panamára és onnan Martinique szigetére utazott. Egy maláriaroham miatt októberben arra kényszerült, hogy visszatérjen Párizsba. Tizenkét festmény között egy gyönyörű tájképet is magával hozott, mely a Saint-Pierre-tengeröblöt ábrázolja, háttérben a Mont Pelée vulkánal (TRÓPUSI TÁJ). Ez az utazás annyiban lehet fontos momentum, hogy a trópusi élmény már szerepet játszhatott a VÍZISELŐ szokatlan felfogásában.

**16.** Gauguin a NOA NOA című könyvecskét barátjával, az író és szerkesztő Charles Moriceszal közösen rendezte sajtó alá 1893 és 1895 között. Morice rövid prózai szöveget és verseket is belefoglalmazott az írásba, amelyek Gauguin életére vonatkozó tudósításnak feleltek meg. A könyv többféle kiadást ért meg, hol a Morice-féle átdolgozás nélkül, hol azzal együtt (1897, 1901). A festő panaszkodott arról, hogy barátja túl erősen belenyúlt a szövegbe. Mindenesetre a többféle verzió miatt nehéz a hiteles szöveget megtalálni, ha valamit idézni akarunk belőle. Ezúttal a Marla Prather és Charles F. Stuckey által New Yorkban kiadott (1987), majd a Könemann Kiadónál németül megjelent (1994) PAUL GAUGUIN című könyvben közölt szöveget tekintetem hitelesnek. 181. Szeretnék hivatkozni egy másik forrásra is, ami a NOA NOA egy részét Gauguin eredeti kézírásával és francia nyelven közli.

A gyönyörű, legalábbis részben faksimile jellegű kiadványt eredeti fényképek, akvarellek, tusrajzok illusztrálják. In: GAUGUIN'S NOA NOA. (Bevezető szöveg: Marc le Bot.) Éditions Assouline, Paris, 1995; Thames and Hudson Ltd. London, 1996. A lapok nincsenek megszámozva.

**17.** In: Paul Gauguin: NOA NOA. Corvina, 1966. Dús László fordítása. (A mű alapján Gauguin változatlanul hagyott kézírata szolgál, amely ebben a formában 1924-ben jelent meg először.) 53.

**18.** Edgar Allan Poe HOLLÓ című versében éjszakai lidérces látogatóként ábrázolja az éjfélkor a szobájába toladó hatalmas, fekete hollót. A költő, aki éppen a közelmúltban vesztette el kedvesét, felzaklatva tesz fel a szeretett lánnyal kapcsolatban különböző kérdéseket a bizarr és fenyegetően viselkedő jövevénynek, akitől reményteli biztatást, sebére balzsamot vár. A kellemetlen látogató egyetlen válasza a vigasztalanságot jelző mondat: „*Soha már.*” Ez ismétlődik a többstrófás versben baljóslatú refréncént. Tóth Árpád fordítása. In: POE ÖSSZES VERSEI. Corvina, 1959. 234–247.

**19.** Gauguin 1893 nyarán tért vissza Tahitiről Párizsba. Novemberben a Durand–Ruel Galériában kiállította 46 művét, melyből 11 festményt sikerült eladnia. Anyagi sikere csekély, és noha a kritika foglalkozik a tahiti művekkel, az elismerés elmarad. 1894-ben Gauguin a Libre Esthétique kiállításán vesz részt Belgiumban öt művel. 1895 februárjában az Hôtel Drouot aukcióján 49 munkájával szerepel. Egyetlen műve sem kel el.

**20.** Gauguin 1895 nyarán elhatározza, hogy végleg elhagyja Európát. Ausztrálián és Új-Zélandon keresztül érkezik meg szeptemberben Tahiti fővárosába, Papeeteébe. Mivel Tahiti modernizálása kiábrándítóan hat rá, elhatározza, hogy továbbutazik. Végül 1901-ig mégis marad. 1901. szeptember 10-én a marquesasi francia kolónia fő szigetére, Hiva Oaba költözik, ahol felépítteti utolsó otthonát, melyet a „Gyönyörök Háza”-nak keresztel el. Itt hal meg 1903. május 8-án.

**21.** Gauguin, aki Tahitiből hazajöve Párizsban bérelt műtermet, Rippl-Rónai József meglátogatta otthonában. Rippl az EMLÉKEZÉSEIBEN leírja a Gauguinnal való találkozás körülményeit. „*Óreganyám» képe – ezért említettem az imént – hozott össze» Gauguinnal. A kép, mint a*

többieknek, neki is a legjobban tetszett a Mars-mezei Szalon akkori kiállításán. Az itt történt találkozásból kifolyólag hívott meg a Rue Vercingetorix-ban lévő műtermébe. Akkoriban tért vissza Tahitiből, csaknem egészen Gauguin volt már Gauguin... Este mentem hozzá. Már a folyosóján szép dolgokat láttam, különösen feltűnő szép volt egy gyümölcs-csendélete, melyet régebben, még Cézanne modorában festett... Benyitva a műterembe, homályos világitásban több emberi alakot is láttam. Egy göndör hajú ember Leclerque volt. Egy másik, hosszú hajú, a padlón feküdt: ez Ruinard, a költő. A szoba közepén a plafondról egy kötél lógott le, s azon egy örökké mozgó majom mászott fel-alá. Alatta, a padlón, kék mosóruhában egy kis sárga-fekete bőrű asszony ült, szótlanul, mosolyogva: ez a művész kedvese. Gauguin maga éppen az ágy lábánál fáradozott: ily módon reprodukálta az ő tipikus fametszeteit. Mikor elkészült az éppen kezében lévő lap nyomásával, kezet szorítottunk, a fekete asszonyka megkínált teával. A zongora elhangzása után beszélgettünk. Sikertelenségéről panaszkodott. Képei akkor Durand Ruelnél voltak kiállítva, de nem vásárolták. Az, hogy még a Luxembourg-múzeum sem szerzett meg tőle semmit, szinte kétségbe ejtette, de nemcsak őt, hanem mindenkit, akik vele lelki kontaktusban voltak.” In: RIPPL-RÓNAI EMLÉKEZÉSEI. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957. 55–56.

**22.** Ingo F. Walther: PAUL GAUGUIN. 1848–1903. Benedikt Taschen Verlag GmbH., Köln, 1993. 61.

**23.** August Strindberg levele Gauguinnek 1895. február 1. EGY „VAD” MŰVÉSZETRŐL címmel. In: PAUL GAUGUIN. Könemann. Uo. 243–244.

**24.** Gauguin levele Strindbergnek 1895. február 16. In: PAUL GAUGUIN. Könemann. Uo. 245.

**25.** Idézi I. F. Walther. Uo. 68.

**26.** Uo. 80.

**27.** Uo. 80.

**28.** Idézi W. Hofmann: A FÖLDI PARADICSOM. 19. SZÁZADI MOTÍVUMOK ÉS ESZMÉK. Képzőművészeti Kiadó, 1987. 252. Havas Lujza fordítása.

**29.** Georges-Daniel de Monfreid (1856–1929) festőt és szenvedélyes vitorlázót Martinique-ről való visszatérése után, 1887-ben ismerte meg Gauguin. Mindketten kiállítottak 1889-ben a Café Volpiniban. Monfreid művészeti és jogi tanácsokkal látta el Gauguint, és személyes természetű dolgaiban is támogatta.

**30.** In: PAUL GAUGUIN. Könemann. Uo. 276.

**31.** A Charles Morice-nak írott levélben jellemzi így a HONNAN JÖVÜNK? két háttérbeli figuráját a festő. A levélrészletet idézi W. Hofmann. Uo. 252.

**32.** Idézi W. Hofmann. Uo.

**33.** In: Rainer Metzger–Ingo F. Walther: VINCENT VAN GOGH. Benedikt Taschen Verlag GmbH., Köln, 1998. Magyar kiadás: Kulturtrade Kiadó Kft., 1998. 143. Havas Lujza fordítása.

Hans Sachs

## AZ ÚR, SZENT PÉTER MEG A LUSTA PÓRLEGÉNY

Csodás dolgot mondok mindjárt! –  
Mikor az Úr még itt lenn járt,  
Ő meg kísérője, Péter  
egy nagy átalúthoz ért el,  
s töprengtek, hogy merre tovább.  
Észrevettek egy körtefát,  
s hogy alatta, az árnyékban,  
egy pórlegény hever vígan;