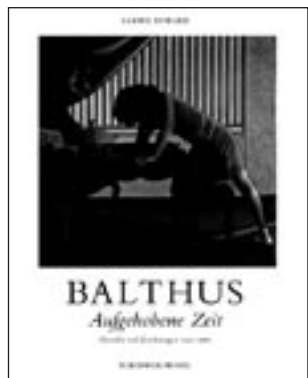


Perneczky Géza

Vegyük például Balthust...

(egy bizonyíték a világ színes voltára)



Sabine Rewald: Balthus — Aufgehobene Zeit. Kiállításkatalógus, Museum Ludwig, Köln. 2007. augusztus 18 – november 4. Schirmel/Mosel Produktion, 35 €.

1934-ben, vagyis egy olyan esztendőben, amikor a művészeti avantgárd csaknem valamennyi irányzata már évek óta a legjobb úton volt ahhoz, hogy egyre gyorsulóbb tempóban veszítse el az életerejét, és ehhez járult még az is, hogy a Franciaországtól kelet felé elterülő európai területekre éppen sötét árnyékot kezdett vetni a náciizmus és a sztálinizmus is, Párizsban, a Galerie Pierre-ben egy kisebbfajta kiállítás okozott közepes méretű botrányt.

A képeit bemutató művész nem volt tagja semelyik modernista csoportosulásnak, és a művein sem volt nyoma sem az absztrakció felé mutató elvonatkoztatásnak, sem pedig az akkor divatozó szürrealizmus paranoid fordulatainak. Ellenkezőleg, ezek a festmények megalkotásuk módját tekintve hangsúlyozottan reneszánsz tradíciókat követő kompozíciók voltak, és egy szokatlanul nagy vászon kivételével, amelyen hétköznapi szereplőkkel megtöltött utcai jelenet volt látható, és két kisebb portrétól eltekintve, amelyek meg szinte észrevétlenül maradtak a tárlaton, csupa életképként megfestett polgári enteriőröket ábrázoltak, például az ablakmélyedésben álló fiatal asszonyt, vagy tükör előtt fésülködő, illetve a szobalánya segítségével öltözködő nőt, valamint egy *Gítárleckét*, az ilyen jelenetekhez hozzátartozó zenetanárnővel és bájos megjelenésű, tinédzserkorban lévő tanítványával — csupa olyan témát tehát, melyek már régóta, legkésőbb a 18. századi festészet óta polgárjogot nyert szüzsének számíthattak, és amiket a 20. század derekához közeledve már nem csak elcsépeltek és unottak, hanem egyenesen afféle bútorszerepbe hanyatló fáradt lakásdísznek lehetett tekinteni. Mi volt akkor az oka a sajtóban olvasható egyöntetű felindulásnak?

Az, hogy ezek a képek szinte szadisztikus örömmel állították a fejetejükre a jól bevált, konzolidált hagyományokat. A nyitott ablak előtt álló hölgy például ahelyett, hogy azt tenné, amit Caspar David Friedrich óta az ilyen kompozíciók megköveteltek, vagyis hogy a megnyíló látványban — ez esetben a szemben lévő házak napsütésben fürdő homlokzatában — gyönyörködne,

ijedten felénk fordul, és jobbát védekezően maga elé emelve ülépével az alacsony ablakpárkányra pördül. Csak azért nem zuhan ki háttal a mögötte megnyíló több emeletnyi mélységbe is, mert felfogja őt egy, az ablaknyílást jótékonyan tagoló kereszttrúd. Egy következő kompozícióban a reggeli toilettetét végző hölgy köntöse elől olyan szélesre nyílik, hogy teljes szélében és hosszában teszi láthatóvá a modell kísértetiesen sápadt meztelenségét. Noha ez a mozzanat tulajdonképpen bármely hálószobában előfordulhatna, minden megnyugtató interpretációt eleve érvénytelenné tesz az fiatal férfi, aki kiegészíti a kompozíciót, és akiben esetleg magára a festőre ismerhetünk. Ez a fiatalember ugyanis, tudomást sem véve a mellette feltárulkozó, különös benyomást keltő látványról, egy széken ül, és unottan — de az is lehet, hogy ingerülten

— oldalra fordul, miközben támasztékot keresve görcsösen a szék támlájába kapaszkodik. De nézzük a következő képet. Ez egy tükör előtt fésülködő nő, az együttesből azonban hiányzik maga a tükör, mert az mi, a nézők vagyunk, illetve az a sík, ami láthatatlanul köztünk és a fésülködő nő között feszül. A jelenet esetleg Lewis Carroll közismert leleményére, az *Alice a csodaországban* című könyvecske átjárható tükreire is visszavezethető lenne (a kép címében tényleg szerepel az *Alice*), csak hogy nem valamiféle bohókásan groteszk mesevilág az, amit ez a jelenet közvetít. A fésülködő



2.

nő arckifejezése ugyanis szokatlanul komor, egyetlen ruhadarabja pedig, az öléig is alig érő kurta-fura kombiné pedig úgy csúszik le a válláról, hogy ezzel szabadjára engedi a bal mellét. Míg a testsúlyát az egyik lábára helyezi, a másikat — szétnyitva ezzel a combjait — a mellette álló székre emeli.

A kis kiállítás legélesebb hangvételi festményét csak a galéria hátsó szobájában állították ki, ahová nem mindenki léphetett be, valószínű azonban, hogy némi alkudozás vagy huzavona után igen sokan láthatták ezt a képet is. A *Zeneleckéről* van szó. A tanárnő egy karosszéken ül, ölében fekszik feszülten kihomorított testtartással, mintegy kint és örömet várva a tanítványa, egy tíz-tizenkét éves kislány, akinek a szoknyája most fel van húzva derékig. A hangszer, egy gitár, előttük hever a földön. A tanárnő jobbával a kislány hajába markol, míg baljával a gyerek meztelen alsóteste felé nyúl. A szerencsétlen tanítvány, úgy tűnik, megadta magát a sorsának, mert nem védekezik, sőt egyik kezét magasra emelve egy félreérthetetlen mozdulattal a tanárnő blúzába kapaszkodik, azzal a következménnyel, hogy a mélyre rántott dekoltázsából kiszabadulva most láthatóvá válik a tanárnő izgatottan előre lendülő egyik melle is.

A művészettörténészeknek később nem volt nehéz felfedezniök, hogy ez az ülő nőalak és a rajta keresztbe fektetett meztelen test együttese tulajdonképpen a későgótikus és reneszánsz századokban általánosan elterjedt pieta-kompozíciók felépítését ismétli, és valószínűleg a Louvre-ban lévő *Pietà de Villeneuve-les-Avignons* újkeletű változata — természetesen nagyon szabad felfogásban, hiszen a kegyeletet és a vallásos áhítattal átított gyászt itt szado-mazohista erotika helyettesíti. Az ilyen felfogású képeket általában intim formátumban szokták megfesteni, és ha egyszer készen voltak, akkor olyan mappában tárolva tartották őket, amelyeknek a tartalmát csak bizalmas suttogásba burkolódzva, és csak négyszemközt illet nézegetni. Ez a festmény azonban meglepően nagy formátumú, és olyan magától értetődő nyíltsággal van előadva, mintha csak egy ártalmatlan mesekönyv színes illusztrációja lenne. Ma már azt is tudjuk, hogy az ábrázolt kislány egy elővárosi házmesterné gyermeke volt, akit a festő az anyjával együtt fogadott fel három ülésre. A gyerek állítólag rettenetesen bandzsított, de javára szolgált, hogy nem zavarta őt az a körülmény, hogy meztelenre kellett vetkőznie, és zokszó nélkül tűrte azt is, hogy ilyen szokatlan ingereket kiváltó pózba kényszerítette őt a művész. A hárpiaszerű anyjáról pedig azt jegyezte fel a fáma, hogy a sarokban ülve kötögetett, amíg a munka tartott. A képen megfestett zenetanárnő ugyanis nem ő volt. A művész e szerepkörbe — az arcvonások hasonlósága alapján ítélve — a saját anyját állította, természetesen anélkül, hogy a leghalványabb valószínűsége lett volna annak, hogy a jelenethez valaha is modellt ült.

Mindaz, amit a Galerie Pierre-ben kiállított képek megszületéséről tudunk, valószínűvé teszi, hogy nem valamilyen mon-



3.

dén sikerre spekulálva választotta a művész a témáit, hanem ezek a jelenetek régóta érlelődhetnek benne, és egyszerűen kikíváncskoztak belőle. Meg is kapta érte a magáét. A nyilvánosságot látott kritikák egyrészt felháborítóan otrombának és kezdetlegesnek, másrészt pedig betegesen morbidnak és erotománnak nevezték a képeket, megalkotójukról pedig azt írták, hogy a festészet

Freudja jelentkezett bennük — 1934-ben, Párizs polgári köreiből elmarasztalóbb visszhangot alig lehetett volna elképzelni. A botrány azonban nem volt akkora, hogy üzletileg is kamatoztatható lett volna. Egyetlen kép sem kelt el a tárlatról, sőt, még a szürrealista mozgalom legéberebb és legfeltékenyebb képviselői sem kapták fel a fejüket arra, hogy Freud nevét a sajtó most nem velük kapcsolatban, hanem egy ismeretlen kezdő kapcsán említette föl. Csupán Antonin Artaud kereste a képek alkotójával az ismeretséget, mert még akkor, amikor nem is tudta, hogy kivel van dolga, egy kávéházban ülve úgy találta, hogy ez a férfi kifejezetten őrá hasonlít. Egyébként pedig nem kedvelte különösképpen a szürrealistákat, mert az volt a véleménye, hogy egyszerűen csak „átcsoportosították” a dolgokat, anélkül, hogy mélyebb igazságokhoz jutottak volna el velük. Néhány évvel a Galerie Pierre-ben rendezett tárlat után viszont elismerő tanulmányt írt az ott látott különös hatású képekről. Úgy találta, hogy e festmények csupa olyan eseményt örökítettek meg, amelyeknek a szereplőit valamilyen váratlan drámai fordulat szakította ki a mindennapi élet sodrából.

Mellette még egy másik francia író, Pierre Jean Jouve kezdett érdeklődni a képek megalkotója iránt, és Henri Matisse fia, Pierre Matisse vállalta magára egy idő után, hogy megpróbálja népszerűsíteni e furcsa oeuvret az akkor már igen tekintélyesnek számító New York-i galériájában. Jouve a szimbolista tradíciók alapján állt, és Freud hatására nagy jelentőséget tulajdonított az álmoknak is. A festmények azért keltették fel a figyelmét, mert nem csak értelmezés után kiálló sötét jelképeket látott bennük, hanem oly módon tűntek nagyon reálisnak, hogy egyúttal a lázálmok elviselhetetlen terhét is magukon viselték. Valóban, ma is úgy látjuk, hogy a *Gítárleckét*, és a vele együtt kiállított többi irritáló jelenetet nem sorolhatjuk oda minden további nélkül a szürrealizmus képzőművészeti produkcióihoz, hiszen minden részletükben reális kompozíciók, és ha valami baj van velük, akkor az nem a képeken esik meg, és nem a tudatalattiból vagy a fatális véletlenből, esetleg egy, a valóság felett lebegő költői tartományból származtatható, hanem sokkal korábbi eredetű és prózaibb dolog, mondhatnánk, egyszerűen a mindennapi realitások rutinját megszakító baljós defekt.

A baj aztán valóban itt, a realitások szintjén történt meg a tárlatot követően magával a képek alkotójával is, mert a fiatal művész — noha, ahogy azt a fennmaradt levelek tanúsítják, először el volt ragadtatva az egyöntetűen heves sajtóvisszhangtól — a kiállítást követő hetekben mégis egyre levertébb lett, alig

evett vagy aludt valamit, végül pedig azzal próbált véget vetni a depresszióvá súlyosbodó állapotának, hogy laudanumot vett be, egy akkoriban divatos altatót. Szerencsére nem eleget ahhoz, hogy tényleg meghaljon. Barátai, akik még idejében rátaláltak, magához térítették, sőt, hangot adtak annak a meggyőződésüknek is, hogy a művész csupán szerelmi bánatában nyúlt ehhez a zsarolással is felérő kétségbeesett eszközhöz. Tényleg az volt a helyzet, hogy az a fiatal lány, akit már évek óta ostromolt a szerelmével, éppen a tárlat bukásával egybeeső kritikus napokban kérte meg arra, hogy hagyja békén, és ne írjon több levelet neki. (Ehhez a történethez azonban az is hozzátartozik, hogy a szóban forgó hölgy ugyanaz az Antoinette de Watteville volt, aki három évvel később mégis csak férjhez ment a közben valamivel rendezettebb körülmények közé került festőnkhez.)

*

Ezek után most már tényleg itt az ideje annak, hogy pontosabb képet kapjunk arról, hogy ki volt ez a Galerie Pierre-ben kiállító művész.

Hosszú ideig jómagam is hitelt adtam annak a legendának, hogy Balthus, polgári nevén Balthazar Klossowski, egy elszegényedett lengyel grófi család gyermeke volt, sőt, olyan híreket is lehetett olvasni róla, miszerint csak az anyja lett volna lengyel származású, mert az apja egyszerűen ama Rainer Maria Rilke volt, akit mint nagy német költőt ismerünk, és aki a művész anyjának, az elváltan élő Klossowski asszonynak éveken át udvarolt. Ezek az eleve töredékesnek vagy konstruálnak tűnő hírek nem sok jót ígértek. Csak a legutóbbi időben vettem magamnak a fáradságot, hogy figyelmesebben — és főleg hitelesebb forrásokat föllapozva — tanulmányozzam Balthus életrajzi adatait, ámde azt tapasztaltam, hogy a pontosítások sem képesek elsimítani az ajtón kopogtató bonyodalmakat, hanem legfeljebb csak arra jók, hogy más irányt adjanak nekik.

Hogy miért nem túlzás bonyolult viszonyoktól félnünk, ahhoz már elég alapot adhat az a körülmény is, hogy Balthus közvetlen hozzátartozói közül hárman is festőművészek voltak, és ráadásul valamennyien olyanok, akik az ecset mellett a tollat is szívesen forgatták. Mindjárt Balthus apjára, Erich Klossowskira is fenntartások nélkül áll ez megállapítás, hiszen egy személyben volt művészettörténész, író és festő, egyébként pedig baráti kapcsolatokat tartott fenn a közismert művészettörténéssel, Julius Meier-Graefével, és az íróként és történészként ismert Wilhelm Uhdével is. Balthus anyja, Baladine Klossowska (született Spiro) is festett, sőt, ő is olyan alkatnak bizonyult, aki szintén írt. Ezt a „szintént” azért hangsúlyozom, mert úgy érzem, hogy mégsem telivér festőt, vagy ellenállhatatlan írói talentumot kell ünnepelelnünk az asszonyban, hanem inkább az intellektuális körökben otthonosan mozgó, és ott az események irányítását is gyakran a saját kezébe vevő all-round tehetséget. Ismerjük ezt a típust. Baladine is egy olyan érvényesülést kereső lény volt, aki jól értett ahhoz, hogy ahol csak megfordult, ott a környezetét is domi-

nálni tudja. Mindkét Klossowski a sziléziai Breslauban (akkor Nyugat-Poroszország központja, ma Wrocław) végezte a tanulmányait, és itt kezdték el a művészeti pályafutásukat is.

Az asszonynak, Baladine Klossowskának volt egy fivére, Eugen Spiro, aki ugyancsak Breslauban indult el a festőművészi pályán — őt számíthatjuk Balthus harmadik művész-hozzátartozójának. Spiro később Berlinben és Párizsban is többször megfordult, az első világháború után pedig végleg Berlinben telepedett le, ahol az egyik legkeresettebb és legsikeresebb portréfestő lett belőle. És hogy teljes legyen a baráti kör, már igen korán felmerül e társaságban Rilke neve is, akihez először Uhde közvetítésével éppen Eugen Spiro talált utat még a századforduló éveiben. Uhde és Spiro ugyanis együtt tanultak Berlinben a művészettörténész Richard Mutternél, aki akkoriban az igen színvonalas *Kunst* című folyóiratot szerkesztette, és egyúttal egy művészmonográfia-sorozat kiadója is volt. Ez volt az a társaság, amelyben a művészeti esszékkal szívesen foglalkozó Rilke is gyakran megfordult. Spiro Uhdével együtt munkatársa lett ezeknek a kiadványoknak, és csak természetes, hogy az ő közvetítésével a breslaui rokonság, mindenekelőtt Erich Klossowski is írni kezdett Mutter publikációiba. Jegyezzük meg még, hogy valamennyi most felemlített személy német állampolgársággal rendelkezett, miközben egyesek közülük nyilvánvalóan lengyel származásúak voltak — a személyi papíroknak ez a viszonylagos egyöntetűsége ugyanis a későbbieket is figyelembe véve már nem ennyire magától értetődő.

Mik voltak ezek a későbbi fejlemények? A Klossowski-házaspár még 1905 előtt Párizsba költözött, és tették ezt azért, mert a breslaui körből többen mások is Párizsba tették át ekkor a székhelyüket — ha figyelembe vesszük, hogy milyen horderejű kulturális erjedés indult meg éppen azokban az években a francia fővárosban, akkor megértjük, hogy bizonyos érdeklődési körből származva egyszerűen nem lehetett ez idő tájt kibírni Párizs nélkül. A Montmartre-on, a Le Dôme kávéházban találkoztak a rokon szellemek, gyakran megfordult itt Meier-Graefe és Uhde, sőt Rilke is, a többieket, a franciákat vagy az amerikaiakat pedig nem kell külön is bemutatni, őket a kezdődő izmusok főszereplőinek, vagy mecénásaiknak (például a Stein-testvéreknek) az életrajzaiból különben is jól ismerjük. Párizsban születtek aztán Klossowskiék gyerekei is, 1905-ben Balthus bátyja, Pierre, 1908-ban pedig maga Balthazar Klossowski, aki később a Rilketől kapott becenevével, „Balthus”-szal írta alá a képeit.

Az anya, Baladine, a párizsi években a Louvre-ba járt festeni, ahol a klasszikusokat, főleg Poussin képeit másolta. Ez egy olyan családi szokássá vált, amit a fiatal Balthus aztán a húszas években átvett az anyjától, és egy itáliai tanulmányúttal is kiegészítve, ahol meg Masolino és Masaccio, valamint Piero della Francesca képeit másolta, sokkal eredményesebben, joggal mondhatni, hogy egész későbbi technikai felkészültségét és festői modorát meghatározó alapossággal folytatott. A Párizsban született gyerekek természetesen francia állampolgárok lettek, aminek egyik következménye az lett, hogy Balthus, amikor felnőtt és katona-

köteles korba lépett, a francia gyarmatok egyikén, Marokkóban kényszerült letölteni a szolgálati idejét, melyet, visszatekintve ezekre a hónapokra, élete egyik legnagyobb megpróbáltatásának tekintett. De jóval később, a második világháború kitörésekor is behívták őt még egyszer katonának, és csak azért úszta meg viszonylag ép bőrrel ezt a világegést, mert szanitéc-szolgálatra osztották be a francia fronton, ahonnan azonban csakhamar leszerelték, mert mindjárt az első hetekben könnyebben megsebesült. Amikor pedig hazaeresztették, Antoinette-el együtt először periférikus helyzetű, és a német megszállástól is mentesült Savoyba menekült, onnan pedig Svájcba települt át.

De még nem tartunk itt. Párizsban vagyunk, ahol az első világháború kitörése vetett véget a belle époque-ként emlegetett idillikus éveknek. Az ellenségeskedések megkezdésekor a Klossowski-házaspárnak mint német állampolgároknak azonnal el kellett hagyniuk Franciaországot. Berlinbe költöztek, ahol — hogy is történhetett volna másképp — először komoly nélkülözések vártak rájuk. Erich Klossowskinak csak a háború utolsó éveiben és aztán következő esztendőikben sikerült biztos egzisztenciát teremtenie akként, hogy magára vállalta a berlini Lessing-Színház, majd a Deutsches Künstler-Theater díszlettervezői és maszkmesteri feladatait. Családjá azonban már nem részesült ennek a konzolidációnak a gyümölcséből, mert Klossowskiék 1917-ben elváltak, és Baladine a két gyerekkel együtt Svájcba költözött, ahol a család korábban rendszerint a nyarakat töltötte. Baladine a gyerekekkel először két évig Bernben élt, majd anyagilag kissé megerősödve újabb két esztendőre Genfét választotta a lakhelyéül. Végül pedig 1921-ben visszatért abba a Párizsba, amit már korábban annyira megszeretett, hogy egyedül csak ott érezte magát igazán otthon. Itt élt aztán 1969-ben bekövetkezett haláláig.

Ami pedig a gyermek Balthust illeti, két mozzanatot kell kiemelnünk e hányattatásokkal teli esztendőkből. Az egyik a meglepő koraérettsége. Csupán tizenegy éves volt még, amikor az első jelentős grafikai sorozatát rajzolta, egy bizonyos Mitsou (magyarul is használjuk e szót: Mícu) nevű kandúr kalandjait. Ez

a fekete-fehér tónusokban tartott dekoratív hangvételű sorozat a nem sokkal korábban működő Nabis-kör stílusára emlékeztethet, és azonnal olyan sikerültnek mutatkozott, hogy Rilke, amikor 1920-ban meglátogatta Genfben a családot, el volt ragadtatva a lapoktól, és kijárta, hogy a következő esztendőben egy svájci-német kiadó, a Verlag Rotapfel meg is jelentesse őket. A kis könyvhöz Rilke maga írt francia nyelvű előszót, egyébként pedig azt javasolta, hogy a rajzok szerzőjeként ne a Balthazar Klossowski, hanem egyszerűen a „Balthus” név (akkor még így, sz-szel írva) kerüljön a címlapra.

A másik mozzanat éppen a történetünket állandóan körüllebegő nyelvi többrétűséggel, illetve szín- és helyszínváltó perfekcionizmussal kapcsolatos. Balthus anyanyelve tulajdonkép-

pen német lett volna, de Párizsban születve már mint gyermek is a franciát használta szívesebben — a tanúk feljegyzései szerint Párizsban a szülők is inkább franciául beszéltek egymással, és csak a berlini években tértek vissza a német szóhoz. Balthus az iskolai éveinek nagy részét azonban német nyelvterületen töltötte, vagyis németül vált olvasni-írni tudó lényé, és először csak Genfben került újra francia nyelvű környezetbe. Szüleitől viszont, úgy tűnik, ő is örökölte a nyelvteljesítést és a szépírói készséget, mert amikor a harmincas években hét esztendőn át (!) a már említett Antoinette de Watteville-t ostromolta, a hozzá írt leveleket már megint mind franciául írta, mi több, a lelkesedés hevében e levelezés elérte azt a nem mindennapi nívót, hogy a levelekből összeálló vaskos gyűjteményt később érdemesnek látszott több nyelvre lefordítva kötet formájában is megjelentetni.

Ugyanakkor figyelemreméltó lehetett az is, hogy ez a nyelvi otthonosság soha nem vált teljesen egysíkúvá és egyértelművé. Antoinette ugyanis svájci származású volt, és ennek köszönhetően a francia mellett a németet is folyékony könnyedséggel bírta. Amikor pedig Balthus feleségként kétgyermekes anyává érett, és a kettőjük házastársi kapcsolatát egyre nagyobb zökkenők kezdték disszonánssá tenni, úgy tűnt, mintha a házaspár visszaesett volna ismeretségük hajnalkorába, a kamaszkor szintjére, mert megint németül kezdtek veszekedni egymással. Erről az érdekes intermezzóról a forrásértékű adatokat lelkiismeretesen feljegyző gyermekeik számoltak be később.

*

Miért adom itt elő ezeket a csaknem banális részleteket? Balthus, láttuk, csodagyerekek számított, de barátai szerint felnőtt festőművészként is rejtélyes, csaknem infantilis személy maradt — úgy tűnik tehát, hogy nem árt alaposabban utánajárni az indulását megelőző életrajzi adatoknak.

Nyilvánvaló, hogy olyan festővel van dolgunk, akit valami korai élmény egészen rendhagyó szerepre determinált. Mert hiába volt, hogy a későbbiekben két világháború és egy sor művészeti izmus tette próbára a türelmét, mintha csak egy idegen planétáról érkezett volna, olyan zavartalanul és a külső befolyásokat is visszautasítva élt és mozgott Párizsban, a társadalmi és művészeti változások örvényeinek a középpontjában. Úgy viselkedett, mintha csak arra kapott volna megbízatást, hogy a közben köddé foszlott belle époque természetközelségét és békés nyugalmaát őrizze meg műtermében és háztartásában. Mindvégig hajlott arra is, hogy csak keveset alkosson, és ha mégis elkészült egy-egy képpel, akkor az ilyen festmények értelmezése a képek klasszikus külsőségei ellenére is nehéz feladatnak bizonyuljon. Figyelmét tartósabban csak bizonyos meditatív foglalataskodások, például a régi mesterek másolása, és az általuk alkalmazott, egzakt matematikai alapokra visszavezethető komponálásmód tanulmányozása tudta tartósabban lekötöni — és természetesen a nők.

De a nők is csak addig érdekelték, amíg megőriztek valamennyit abból a fajta hamvasságból, ami általában véve is a fia-



4.

talság sajátja, és azon belül is az ártatlan kedélyű és csapongó szeszélyű gyermek-asszonyok jellemzője. Noha tartózkodó alaptermészeté megővta őt az elhamarkodott kalandoktól, miután elvált Antoinette-től mégis, többször is arra vállalkozott, hogy nagyon fiatal léteitársakat keressen magának, mintha ezekben a meg-megújuló partnereiben még mindig azt a fakulni nem tudó ösképet, azt az egykor volt serdülő lányt keresné, akinek a megtestesítésére ennek az idolkának eredetije, a közben megasszonyosodott Antoinette már nem lehetett képes. 1946-ban, amikor családját Svájcban Svájcban hagyva visszatért párizsi műtermébe, és akárcsak apja, ő is színpadi díszletek és kosztümök tervezésével teremtett magának biztos egzisztenciát, George Bataille tizenhat éves lánya, Laurence lett a modellje és az léteitárs. Néhány évvel később, 1954-ben pedig — Balthus ekkor már az ötvenedik életéve felé közeledett, és egy olcsón bérelt vidéki kastélyban, a Château de Chassyban lakott — bátyjának, Pierre-nek a mostohalányát, a tizenhat éves Frédérique Tison fogadta fel titkárnyójának és modelljének. Talán nem árt megjegyezni, ezek voltak azok az esztendők is, amikor híre kerekedett, hogy Balthus tulajdonképpen Rilke és egy lengyel grófnő közös gyermeke, és egyúttal lord Byron kései, sokadik unokaöccse is — csak a beavatottak tudták, hogy e legendák terjesztője maga a festő volt.

Ehhez az életformához, amelyben arisztokratikus allűrök keveredtek egy mondán fordulatokat is kedvelő grandseigneur szokásaival, Balthus később is hű maradt.

Amikor André Malraux 1961-ben kinevezte őt a római Francia Akadémia igazgatójának, mert úgy gondolta — és nem tévedett —, hogy az elhanyagolt épületnek (ami nem volt más, mint a Villa Medici!) aligha akadhatna jobb kurátora és restaurátora, mint az olasz reneszánszba szerelmes Balthazar Klossowski, Frédérique Tison elkísérte Balthust Rómába is, és csak néhány év múlva döntött úgy, hogy visszatér Chassyba, ahol ma is él. Balthus 1967-ben a lány utódját, azt a japán tolmácsnőt vette feleségül, akit egy hivatalos látogatása kapcsán ismert meg Kyotóban. A finom alkatú, de eltökélt természetű Setsuko Idea az ismerkedés idején 19, a házasság évében pedig 24 éves volt. És Balthusszal maradt akkor is, amikor a festő 1977-ben Rómát elhagyva egy olyan svájci falucskában telepedett le, melyet gyermekkori nyaralásai révén már jól ismert. Az öregedő művész még mindig dolgozott, és ahogy múlt az idő, egyre több nagy kiállítást rendeztek a vezető galériák és múzeumok a műveiből, az is előfordult, hogy díszdoktori címet kapott, így például a lengyelektől is (Wrocław, 1998); kezdték mindenütt ünnepelni. De ekkor már a házirendhez tartozott, hogy fiatal lányokat csak levelezőlapok alapján festhetett.

Mi az a végső kép, ami kialakíthatunk magunknak e szokatlan művészpályára látván? Balthus életművének az egyik, évtizedeken át a legszorgalmasabbnak bizonyuló kutatója és ismerője, Sabine Rewald, a New York-i Metropolitan Museum munkatár-

sa, aki az utóbbi időkben több Balthus-kiállítás kurátora is volt, Balthus anyjában, Baladine-ben vélte megtalálni azt a kulcsjelentőségű személyt, akinek a befolyása magyarázatot adhat a művész különösnek tűnő életvitelére, és — közvetve — talán még a sehova be nem sorolható festészeti oeuvre-jére is.

Hogy követhessük Rewald gondolatmenetét, ott kell felvennünk a fonalat, ahol Rilke 1920-as genfi látogatása alkalmából elejtettük.

A szuperérzékeny Rilke és a robusztus alkatú Baladine, akik akkor már csaknem két évtizede ismerték egymást, ugyanis csak itt és ekkor váltak szerelmes párrá — Rewald meg is jegyzi, hogy meglepőnek, kivételes választásnak tartja e kapcsolatot, hiszen Rilkéről különben is jól ismert volt, hogy inkább betegesnek tűnő asszonyokhoz vonzódott. Baladine viszont minden volt, csak betegesnek tűnő nem. Róla Rewald a már említett Pierre Jouvés egyik regénye alapján ad érzékletes képet, ebben az írásban ugyanis az asszony az egyik főszereplő: „Baladine-on minden provokáló. Alighogy észrevettük roppant testének néhány jellegzetes mozdulatát, máris ott tartunk, hogy nem vehetjük le róla a tekintetünket. Az a szó lehetne rá a leginkább találó, hogy »gőlya-asszonyosság«. Hosszú és nagyon vonzó lábai vannak, és meglehetősen nagy méretűek a lábfejei, meg csípője és mellei is, ám a dereka, az viszont mégis csak karcsú. (...) Az arca pedig óriási, de ugyanakkor varázslatosan vonzó, akár egy macskáé, és ehhez járul a keskeny ajkak vörös színe, és a szemek fáradtan bágyadt tekintete. Ami pedig a haját illeti, az is kihívó, kissé sötét tónusú, és érzéki.” (La monde désert, 1927.)

Baladine a szenvedély hevében arra az elhatározásra jutott, hogy gyerekeit Berlinbe, az ott élő nővéréhez küldi, hogy teljesen Rilkének szentelhesse az idejét — nem is titkolta, hogy végleg össze akar költözni a költővel. Ez azonban már sok volt Rilkének, aki nem csak a függetlenségét igyekezett megőrizni, hanem a két fiú sorsa iránt is felelősséget érzett, hiszen nagyon kedvelte őket. Két évig tartó heves szerelem után barátsággá hűlt le tehát a viszony, olyanná, amit ezután már csak a gyakori levélváltás tartott életben, no meg a viszontlátások öröme. Mert Rilke Párizsba továbbra is meg-meglátogatta az asszonyt, de ekkor már elsősorban a gyerekek kedvéért. Egyfajta pótpapa-szerepet magára vállalva gondoskodott például Balthus neveltetéséről, bátyját, az irodalom iránt érdeklődő Pierre-t pedig összehozta André Gide-del, aki aztán hamarosan titkárul fogadta fel a fiatalembert.

Sabine Rewald kitűnő képet ad a révbe jutást megelőző évekről, a szélsőségesen spontán kedélyű asszony és az oltalma alatt álló két kis kamasz életéről, és azokról a kulisszákrol is, amik megtöltötték ezt a háztartást, például arról a Rilke tiszteletére berendezett, és csupa személyes emléktárgyat vagy fétist tartalmazó szekrényről, amit csak áhítattal volt szabad kinyitni, és ami egyfajta házioltár-szerepet töltött be a lakásban. Egy kis üde válogatást olvashatunk Baladine impulzív kijelentéseiről is, például hogy „három fia” is lenne, a harmadikként persze a költőt tartotta nyilván, akiknek ő a kedves „játsszótársa”, stb. Sőt, Rewald a miliő érzékeltetésére még egy analóg példát is felidéz:

Cocteau *Vásott kölykök* című kisregényére emlékeztet, amelyben szintén egy túlfűtött — túlfeszített, felelőtlen játékokkal és életveszélyesen infantilis obszessziókkal teli — világ kapott fejletlenül pontos képet.

A Rewald tanulmányában összegyűjtött rekvizitumokkal szembesülve feltűnhet még néhány további apróság is, például az, hogy a kisfiúkat az első világháborút megelőző években még gyakran öltöztették úgy, mintha lányok lennének, már a testüket szoknyaként körülkerítő iskolaköpeny révén is lányosnak tűnhetett a viseletük, de a hajukat sem nyírták a későbbi divathoz hasonlóan rövidre. Ha ez a hajzat nem volt lányosan göndör, akkor legalább a fiúk bubifrizuráját hagyták olyan nagyra nőni, hogy az a későbbi Beatlesek gombafejét előlegezte. A kis Balthusról is ilyen szoknyaszerű köténnyel ékes, és gombafrizurát (mondhatnánk: „kislord-frizurát”) megörökítő fényképek maradtak fenn, sőt a lányos hajzat még a Párizsba visszaköltözött, és már kamasz Balthus fején is ott díszlik — ezt a képet egy 1922-es fotó őrzi. A szokásos svájci nyaralás kapcsán, egy erdei kirándulás alkalmából készült a fénykép. A 14 éves Balthust látjuk rajta, amint anyja és Rilke között ül a fűben, és nagy hajával meg az érzékeny profiljával, valamint egész kiszolgáltatottságával, ahogy ott a két felnőtt között szorong, akár egy serdülő kislány is lehetne. A maszkulin családfo szerepét egyértelműen a hanyag-



6.

ul földre zökkent, kezében cigarettát tartó, csupa keménységet és önelégült határozottságot sugárzó Baladine viseli e képen. Mellette még Rilke is csak azért marad férfiként azonosítható személy, mert az ajka fölött sötétlő bajuszkája, illetve a fején felejtett kalapja erre determinálja őt.

Igaza lenne Rewaldnak, aki az ilyen képeket látva a *Gitárlecke* és a hozzá hasonló későbbi Balthus-képek irritálóan erotikus jeleneteire asszociál, és úgy érzi, hogy a kamasz Balthus, akit csaknem hermafrodita szerepbe kényszerítettek családtagjai, esetleg kapcsolatba hozható a későbbi Balthus-képeket megtöltő erotikus vágyak inkarnációjával, azzal a kislány-típussal, akit a felnőttek, legalább is gondolatban, néha levetkőztetnek? Sabine Rewald nem titkolja, hogy ilyen hasonlóságok nyugtalanítják, de azt is érezteti, hogy semmi alapja nem lenne annak, ha valamilyen konkrétan is feltételezhető erotikus kapcsolatra következtetne. Igaz, ilyen túlzásokra nincs is szüksége ahhoz, hogy a Baladine körül kialakuló fülledtséget az elemzéseibe is beépíthesse. Elég ehhez annak az atmoszférának a felidézése, melyet a hiányzó igazi apa, az androgün alkatú és a konvenciókat semmibe vevő anya, valamint a művészettel meg költészettel fűtött polgári otthon zárt doboz-világa nyújtottak ebben a csa-

lábban. „Balthus még gyakran fogja azokon a képein, melyek zárt enteriőrben élő gyerekeket ábrázolnak, ezeknek az esztendőknek a hangulatát felidézni” — írja Rewald, és arra figyelmeztet, hogy Balthus bátyja, Pierre is, aki később író lett, gyakran ábrázolt a műveiben olyan férfias asszonyokat, akik az anyjára, Baladine-ra emlékeztetnek.

Felnőve, úgy látszik, mindkét gyerek a művészetet használta olyan szelepeknek, melynek segítségével úrrá lehettek a bolondos vágyakkal meg rendezetlen szenvedélyekkel teli, és néha esetleg szorongásokkal is megtűzdelte gyermekkori emlékeiken. Ahogy Rewald látja: „Balthus kedvenc motívuma, ahogy azt már korábban is megállapították, az a típusú, az ártatlanság és az erotika között lebegő serdülő lányka lett, akinek az első fellépését a Zeneleckében figyelhetjük meg. A képet Baladine-nal, mint gátlástalan zenetárnővel a főszerepben akár a freudi képlet paródiájaként is értelmezhetjük, hiszen a mű nem más, mint egy ödipuszi behelyettesítés ironikus interpretációja. A festmény ugyanis a művész anyját ábrázolja, aki a fiának éppen egy szexuális vágyaira ébresztett lányt kínál föl pótlásként maga helyett. Így tekintve tehát maga Baladine lenne az, aki eleget téve a neki jutott szerepnek, ezt az erotikus témát nem csak bevezette, hanem egyenesen szankcionálta is, hiszen még később is számos Balthus által festett, serdülő lánykát ábrázoló képnek lett ez a séma az alapmotívuma.”

Vegyünk most egy mély lélegzetet, és tündödjünk el egy kicsit azon, hogy ez a magyarázat mennyire elégít ki minket. Noha mindaz, ami a festői előadásmód mögött bújkáló iróniát, vagy a *Gitárlecke* parodisztikus hátsó gondolatait illeti, elfogadhatónak tűnik, mégis megvallom, hogy nehéz egyetértennem a többivel, az elemzés egész irányával, főleg pedig a konklúziójával. Ezt az interpretációt — minden formai korrektsége ellenére is — túlfeszítettnek és konstruálnak érzem, olyannak, amire Rewaldot legfeljebb csak a freudista doktrínák iskolás tisztelete inspirálhatta. És fel kell tennem a kérdést, hogy tényleg szükségünk van-e az ennyire bonyolult ödipális helyzetek megkonstruálására ahhoz, hogy közelebb jussunk a Balthus műveibe kódolt erotika megfejtéséhez. Nem lenne mégis jobb, ha megelégednénk azzal az egyszerűbb képlettel, melyet a való élet is oly gyakran kínál fel mint szemléltető példát? Vagyis, hogy igenis vannak domináns típusú anyák, és különösen gyakran lépnek fel ezek az olyan helyzetekben, amikor az apa már nincsen jelen a családban. Az ilyen nők hajlanak rá, hogy súlyukkal és kizárólagos jelenlétükkel úgyszólván agyonnyomják, infantilisán passzív és feminin vonásokkal terheljék meg fiúgyermeküket. Ezek aztán később is csak nehezen vagy egyáltalán nem nőhetnek fel, és így fordulhat elő, hogy egész további életükben különönc vonásokat viselnek.

Elég, ha a fennmaradt fotókat nézzük, és egyetlen pillantást vetünk valamelyik Baladine-t ábrázoló fényképre, hogy azonnal megértsük, mennyire valószínűtlen, hogy egy kisfiú éppen ebben a nagy darab lóhoz hasonlítható, viharos kedélyű asszonyban sejtse és kívánja meg a későbbi szexuális partnereit — illetve hogy e sejtelmével arra kényszerítse éppen ezt az anyatípust, hogy az (a soha ki nem mondott, hanem csak utólag

analizálható érzelmek ködös tartományában) maga helyett egy levetkőztetett pót-leánykát kínáljon fel neki. Ha már komplexusokat keresünk, akkor inkább képzelhető el e helyzet fordítottja: a kislányban, talán csak tudat alatt, de ott forr az a beléje fojtott tiltakozás, melyet a mindent lehengerlő anya jelenléte váltott ki belőle. És mivel őt magát is némileg kislányságként kondicionálták, esetleg a szégyen is. Egész későbbi életében azokat az igazi leánykákat keresheti majd, akiket — mint lehetséges játszótársakat — elérhetetlenné tett a szerelmeit viharosan színre vivő és a játszótársak helyébe is odatolakodó anya, aki éppen azokban a csak egyszer lepergő és soha vissza nem térő gyermekévekben kizárólagosan uralta a terepet. A kár jóvátehetetlen. Később aztán valamilyen kerülő úton szabad utat kereshet magának, és meg is bosszulhatja magát az így felgyült feszültség. Ennek egyik lehetséges módjára volt példa a *Gitárlecke*.

Van aztán még egy szempont, amire figyelniünk kell. Rewald nem is keres választ arra a kérdésre, hogy miért maradt Balthus, ez a csodagyerekként induló festőtehetség, oly távol minden avantgárd mozgalomtól. 1908-ban születve tényleg kissé késve érkezett ahhoz, hogy részt kérhessen a modernnek első vállalkozásaiból, de aztán később mégis ott forgolódott a század első felének párizsi művésztsadalmában — hiszen, ne felejtjük, megfestette például Mirót is (természetesen az ölébe vont kislányával együtt), vagy összebarátkozott Picassóval, és nagyon jó barátja lett később Giacomettinék is —, vagyis ott volt mindenütt, ahol a javában zajló modernizmus ünnepeit ülték, és lám, ennek ellenére is mintha csak egy alvajáró lenne, megmaradt mindvégig korrekt életképfestőnek.



7.

Balthus, úgy látszik, soha nem tudott megszabadulni a testére kötött szecessziós mintájú köpenykétől, de én ehhez is a családi környezetben keresem a magyarázatot. E téren természetesen már nem csak a túlságosan nagy súllyal fellépő anya játszhatott fontos szerepet, hanem a többi családtag is, a festőművészként és tanulmányok szerzőjeként egyaránt aktív apa, aki a tekintélyével még mindig jelen volt a családban, vagy annak sógora, a sikeres nagybácsi, illetve ezeknek a közeli családtagoknak a soklépcsős és szinte kimeríthetetlenül tágira nyíló, több országra is kiterjedő baráti köre. Rilke nyilván egészen kiemelt szerepet játszhatott ebben a vonatkozásban, hiszen Balthus számára még külön is fontos volt, mint pótapa. És lehet, hogy nem csak azért vonzódtott hozzá, mert kölcsönös volt a rokonszenv, vagy mert Rilke olyan szerencsés kézzel egyengette a fiú korán jelentkező művészeti tehetségének az érvényesülését, hanem az sem lehetetlen, hogy a kamasz Balthus némileg a sorstársát, Baladine egy újabb áldozatát látta a költőben.

Mindezekon felül pedig azt a körülményt hangsúlyoznám még, hogy a serdülő Balthust körülvevő ismeretségi kör — élén

persze Rilkével — egyáltalán nem a későbbi modernekkel, hanem egy korábbi korszakkal, a szimbolizmus és a Jugendstil gazdag évtizedeivel élt örök jegyességben, vagyis az akkori gyermekek számára kötelező kötetnyke szecessziós mintáját nemcsak afféle epitheton ornansként említem föl itt, hanem tényleg fontos dolgot, lényeges mozzanatot tartalmazó körülményt látok e hasonlatban. Ezek a művészek és intellektuelek mind a Gründerzeitot megkoronázó szecessziós századforduló szellemiségét hordozták és adták tovább, és nem csak érzékeny lelkek, hanem nagy műveltségű poeta doctusok is voltak, és talán ez a kulturális örökség volt az a kincs — egyúttal persze egy nagy teher is —, amely arra kötelezte Balthust, hogy meg se próbálkozzon később valamiféle formabontó kísérlettel. Tudjuk, a modernnek első generációja — lásd Chagallt és Picassót — vagy gettókban, vagy pedig bordélyházakban nőtt fel. Braque apja is egyszerű szobafestő volt, többen mások meg úgy indultak, hogy csavargósorsra jutott emigránsként kerestek kulturális és egzisztenciális kapaszkodót maguknak, és így tovább. Balthus viszont — noha nélkülözéseket is megélt néha a családjában — nyugodtan mondhatjuk, nagypolgári nevelésben részesült. Egyfajta internacionalizmust és a fontos szálak kézben tartásának ígéretét jelentette az effajta gyerekszoba a későbbiekre nézve. Ugyanakkor azonban valami olyasmit is, ami minden erénye ellenére is nem annyira a jövő, hanem inkább a múlt felé forduló műveltséget és felkészültséget hozott magával. Ezt az ambivalens értékű jótéteményt, ha akarom, afféle alkonyba merülő, és ott aranyfényrel derengő akadémizmusnak is nevezhetném.

Annál nagyobb lehet a csodálkozásunk, hogy ez a konzervatív festő, aki oly lassan és kímérten dolgozott, és akinek a szokatlanul provokatív hangú műveihez Párizsban, az extremitások forráshelyén még az 1950-es vagy 60-as években is csak egy erre a célra összehozott baráti kör, egyfajta pénzügyi és műkereskedői konzorcium segítségével lehetett biztos egzisztenciát ígérő hátteret teremteni, lassacskán (igaz, a New York-i Museum of Modern Art-ban már 1956-ban rendeztek számára egy önálló kiállítást) mégis csak az első vonalba jutott. És éppen a legújabb időkben, az utolsó másfél-két évtizedben — mint egy feltartóztatatlanul előregördülő úthenger — annyira beérkezett már, hogy az igazi avantgárd produktumainak egy részét is képes most maga alá gyűrni. Hogyan történhetett ez?

*

Hogy teljesebbé tegyük a képet, néhány bekezdés erejéig vissza kell térniük még a művek taglalásához.

Balthus motívumvilágában tényleg központi helyet foglalt el a *Zenelecken* először megfestett és aztán a továbbiakban sokféleképpen variált erotikus testhelyzet. Noha soha többé nem festett olyan képet, amely ennyire nyíltan szólt volna valamilyen szexuális obszesszióról, az egyik lábát kifeszítő, a másikat pedig behajlított térdrel felhúzó, és ezzel a feszült pózzal erős erotikát kisugárzó lánytest anatómiája még évtizedeken át visszatért a

képein. A *Zenelecken* kiszolgáltatottan, hanyatt fekvő helyzetben láthatjuk ezt a mozdulatot, később inkább természetesebb pózban, például négykézlábra ereszkedett, vagy székre feltérdelt gyerekeken tért vissza ez a beállítás.

Az életképi apropó, mely indokolttá tehetette ezt a mozdulatot, igen változatos volt, lehetett például az, hogy a kislány egy, a földön fekvő, nyitott könyv fölé hajolt, de ugyanúgy az is, hogy pasziánszként kirakott kártyák feküdtek egy asztalon, és a kép szereplője azokkal foglalatostkodott. Ha a festmény kezükben tükröt tartó lányokat ábrázolt, akkor megint a hanyatt fekvő póz jutott szóhoz, mert a modell egy karosszékből vagy a díványon dobta el magát, miközben gyermeki fesztelenséggel nem törődött azzal, hogy milyen látványt nyújt. Előfordult aztán még a későbbiekben is, hogy Balthus teljesen levetkőztette modelljeit, de a szcenírozás ilyenkor a klasszikus Vénusz-ábrázolásokat követte. Ezek a kompozíciók aztán csak a már leírt jellegzetes testtartásnak köszönhetően tértek el a klasszikus előképektől, és természetesen azzal, hogy polgári enteriőrökben játszódtak. A legmesszebbre akkor ment el Balthus a Vénusz-séma és a hozzá csatolható jelképek használatában, ha a képen szereplő, önfelédtesttartású meztelen leányzó mellé egy macskát is beemelt még a festménybe, és a kislány ezzel a macskával ingerkedve játszott.

Sabine Rewald utánajárt annak is, hogy Balthus működésének az első évtizedeiben kik voltak azok a gyerekek, akik modellt álltak neki. Többnyire közeli ismerősök vagy szomszédok családjából kikerülő kislányok vagy kamaszok, és csak elvétve fordulhatott elő az, hogy külső személyek, afféle megrendelők vagy mecénások adtak megbízást ilyen festményre. Érthető, hogy ez a képtípus nem lehetett olyan formában piacképes, hogy például a családi otthon falára akasszák fel aztán a büszke megrendelők a gyermekeikről festett provokatív kompozíciót. Mindezekről a nyilvánvaló korlátozásoktól eltekintve Rewald mégis megkísérelte, hogy ha az azóta eltelt évtizedek ellenére felkutathatók voltak még a modellek, fel is keresse őket.

1936 és 1939 között Thérèse Blanchard, és fivére, Hubert szerepeltek egy egész sor festményen, a két gyerek Balthus szomszédja volt akkor, amikor a festő a Place de l'Odéon közelében lakott. Thérèse-t egyenesen az egész balthusi életmű talán legtöbbet foglalkoztatott gyerekmodelljének tekinthetjük, és az is bizonyos, hogy néhány év alatt az életmű legszebb képsorozatának a főszereplőjévé vált ez a kislány, aki akkor, amikor e képek festése elkezdődött, alig lehetett több, mint tízéves. Rewaldnak azonban — nagy sajnálatára — éppen őt nem sikerült később megtalálnia. Ezt a kutatómunkát, a „terepbejárás” (hogy egy régészeti szakkifejezéssel éljünk) természetesen nem valamiféle voyeur-igény diktálta, Rewald egyszerűen azt szerette volna tisztázni, hogy miként és főleg hogy miért (esetleg pénzért vagy a sikert keresve) dolgozott Balthus. A felmérés azt a feltevését igazolta, hogy Balthus egyfajta Lewis Carrollként festette a ké-



8.

peit, mert legfeljebb csak a saját érzelmi világa lehetett a képek megbízója. Balthus sokáig élt, és életének utolsó évtizedeiben is született még a műtermében néhány hasonló festmény, de ezekről a fáradt változatokról már különösebb kutatómunka vagy szakértelem nélkül is könnyen leolvasható a messzemenő érdektelenség. Azok, akik esetleg a közben híressé vált művészt akarták befogni a fogatukba, elkéstek a megrendeléssel.

Még egy vonalat próbált nyomon követni Sabine Rewald, és úgy érzem, hogy ennek a jelentőségével talán ő maga sem volt eléggé tisztában. Arról a stilizáltságról, a torzításokról ama rendszeréről van szó, amelyet gyakran figyelhetünk meg Balthus képein, és amely olyan komplexitás felé vezet, melyet egyelőre nehéz nyomon követni. Már többször szót ejtettem arról, hogy mennyire a klasszikus, a reneszánsz arányrendszer megtartásával dolgozott a művész. De ez csak a kompozíciók egészére áll, és csak úgy tartható fenn, ha a képek egészére vetünk tekintetet, és nem szentelünk különös figyelmet a térábrázolás furcsaságainak, vagy a kevésbé exponált alakok meghökkenítő testarányainak. Mert Balthus néha egyenesen kihívó eltökéltséggel élt az ilyen fajta torzításokkal, és ha ezeket a furcsaságokat közelebről is megnézzük, akkor szinte csodálkozunk kell azon, hogy nem kísérte meglepett vagy felháborodott moraj egyik-másik kép bemutatását. Különösen a harmincas évek második felében festett portré-megbízások némelyikén találunk elképesztő részleteket.

Lelia Caetanit, egy olasz származású hercegnő lányát például úgy festette meg Balthus, hogy a különben sem hízelgő szépségű, hanem inkább unott arcú és langaléta termetű nő úgy jelenik meg a háttérnek kiválasztott parkban, hogy több fejjel magasodik a mögötte álló lámpaoszlop fölé, a közelében látható kerti székek támlája pedig legfeljebb térden alul, a lábszára közepéig érnek. Csak a földön csipegető galambok elég nagyok és felelnek meg a perspektíva törvényeinek, minden más úgy hat a képen, mintha az ábrázolt személy egy babaszoba nagyságú díszletvilágba gázolt volna bele. De már a Galerie Pierre-ben bemutatott nagy kép, *Az utca* is tele volt anatómiai abszurdításokkal. A lábak mind-megannyi vattával kitömött puha pamutharisnyák, és jobban tesszük, ha bokákat meg egyáltalán nem is keresünk a képen. Az előtérben teniszlabdát ütögető kislánynak nincsen alsóteste, olyan ez a szerencsétlen teremtés, mintha a szoknyája alatt egyenesen a derekába lennének beakasztva a térdei. Csak a figurák eltökélt léptei, vagyis az utcai jelenet intenzív „gyalogforgalma”, így, idézőjelbe téve és valamiféle metafizikus síkba átvitelve teszi aztán azt, hogy mégsem győzünk betelni a festménnyel, és arra sincs időnk, hogy ezeket a torzításokat észrevegyük. Balthus mesteri önképpel hangszereli a részleteket, miközben arra is ügyel, hogy az efféle apróságok beleverszenek abba a mesésze-



9.

rűen színes és eleven akkordba, amit különben megszólaltatott, és amely öblös teltségével vagy harsány bátorságával tényleg a quattrocento mesterek, például Paulo Uccello vagy Piero della Francesca pannóit idézi. Ha van valakinek otthon egy Balthus-albuma, akkor abban lapozgatva és a fentiekhez hasonló „hibákat” keresve számtalan hasonló részletre bukkanhatna még.

Meszeszerűség és a régi mesterek naivitása — nem ellenkezik ez azzal a perfekcionizmussal, melyet dolgozatom korábbi passzusaiban hangsúlyoztam? Hogy egyeztethető ez össze azoknak a rendkívül hatásos (és ahogy feltételezhetjük, anatómiailag is pontos) testábrázolásoknak a sorával, amelyre Balthusnak szüksége volt ahhoz, hogy meggyőzővé tegye képeinek azt a rafináltan erotikus kisugárzását?

Bár Balthus értett hozzá, hogy egy-egy arkifejezésbe sűrítve a modell karakteréről vagy érzelmi világáról is képet adjon, tulajdonképpen csak nagyon ritkán élt ilyen delikát eszközökkel. Éppen a klasszikusok másolása, különösen pedig a hűvösen kimért quattrocento-képekkel való ismerkedés vezette őt arra, hogy ne a túlfinomított részletekre bízva a mondanivalóját, hanem inkább a testhelyzetek játéka, vagyis egyfajta pantomimika legyen a kompozíciók gerince, és ha ez már biztosítva volt, akkor a részletek, például a derekak, vagy a kezek és a lábak lehettek akár fából esztergályozottak is, akár a kuglibabák. A képek sokszor megnyíló függöny mögött kitarulkozó színpadi jelenetre emlékeztetnek — az egyik legismertebb későbbi festményen, a csaknem tíz négyzetméteres *Szobán*



valóban ott a félrehúzott függöny is, egy gnómszerű lény rántja oldalra. És gyakran találkozhatunk olyan figurákkal is, akik noha mozdulatlanul állnak, vagy csak késve, vonakodva mozdulnak el valamilyen irányba, mégis egyfajta nehezen definiálható „mesterséges sebességgel” rendelkeznek, mert hogy a rájuk bízott jelenet dramaturgiáját érzékelhetőbben tolmácsolhassák, akkora igyekezet szorul beléjük, hogy attól szinte oldalra dőlnek.

A részleteknek ez a furcsa lebegtetése és disszonanciája az oka annak is, hogy az lehet néha az érzésünk, hogy a festmények szereplőivel egy, a képen kívül maradt óriás játszik éppen, és az egész szcenírozás azért olyan szuggesztív, mert ő fogja most e modelleket a kezében, és tolja vagy dönti őket olyan irányba, melyet nem a természetes gravitáció, hanem csak a játék logikája diktál. Igen, néha még az erotikus testhelyzetű gyermekek képe is azt a hangulatot árasztja, mintha csak trombitaszóra vették volna fel a pózt, amely persze azzal jár, hogy a provokációk felé lóduló kép irányt változtat, és pornográfia helyett gézen-gúz játék, majdnem hogy ugratás lesz belőle. Ez a muzikalitás sok mindent megbocsáthatóvá tesz, vagy legalább is átszínez. Valóban az a helyzet, hogy zene szól itt, majdnem úgy, mint ahogy az ugyancsak borongós kedélyt, de tiszta kontúrvonalakat kedvelő Mahler szinfónikus művei lüktetnek, pulzálnak. Ahol a karmester intésére szokott megtörténni az a csoda, hogy a triviá-

lis kávéházi keringőknek néhány ütem után megcsuklik a hangjuk, és az örök ártatlanság dallamvilágába emelkedve, az angyali tisztaság regisztereibe átváltva a *Knabens Wunderhorn* nevű gyermekdalgyűjteményből kezdenek részleteket recitálni.

Sabine Rewald vette magának a fáradságot, hogy a triviálisan naivnak és a rafináltan esztétikusnak ezt a keverékét ne csak észrevegye, hanem a komponensek eredetét kutatva és jelentkezésük útját a forrásokig visszakövetve e témakör egyik jellegzetes formájáig, a 19. századi gyermekirodalomig jusson el. Balthus ezzel a világgal még biztos, hogy kapcsolatot tartott a gyerekkorában. Csaknem folklorisztikus mélységű anyagról van itt szó, amihez nem csak a Jugendstil éveiben lehetett (*à la Knabens Wunderhorn*) visszalapozni, hanem amit még jóval később is fel lehetett idézni, akár parodisztikus szándékkal is — anélkül azonban, hogy bármi biztosíték kínálkozott volna arra nézve, hogy az ilyen idézetekből még mindig paródiák születnek majd. A Rewald tanulmányában idézett források természetesen nem zenei, hanem vizuális természetűek. Közöttük merülnek fel például a 19. századi szerző, Heinrich Hoffmann nevelő szándékú képeskönyvei is, amelyeknek az illusztrációi a könyvek születésének az idején még csak didaktikus szándékú karikatúraként hathattak, később azonban, hála a rájuk rakódott patinának, a groteszk stilizálás furcsa, ambivalens fénytörésével kezdtek irizálni, hogy aztán a 20. századi olvasókhöz eljutva szinte már tragikomikus fényudvart kapjanak. Ezek közül a Hoffmann-féle tanmesék közül legalább egy, a *Struwwelpeter* az olvasóim számára is bizonyára ismerős.

Látjuk, minden a pubertásra jellemző vadregény, és az azt leküzdeni vágyó ironia egyvelegére utal. Balthus 22 évesen, 1930-ban találkozott először élete nagy szerelmével, az akkor még csak 18 esztendő Antoinette de Watteville-lel, akiről már többször szó esett, és aki egy berni patricius családból származó leányzó büszkeségével ekkor utasította vissza először a fiatal művész közeledési szándékát. Túljutva a megaláztatás okozta krízisen Balthus néhány hétre Svájcba utazott, ahol nem csak kipihenhetette magát, hanem újra elmerülhetett gyerekkori nyaralásainak jótékony emlékeiben, és még mindig felfedezhető rekvizitumaiban. Ekkor bukkant rá egy jelentéktelen 18. századi festő, Joseph Reinhardt festményeire is, melyek naivan, de ugyanakkor ökonomikus tisztasággal megfestett népies életképek voltak, és a német nyelvű svájci kantonok népszokásait örökítették meg. Kissé azokhoz a bájosan giccses itáliai levelezőlapokhoz hasonlítottak, melyek a kubizmusba belefáradt Picassót az 1910-es évek vége felé neoklasszicista fordulatának küszöbéhez vezették. Egy újabb svájci látogatása alkalmából Balthus másolni kezdte Reinhardt képeit, majd pedig azok archaizmusán felbuzdulva egy romantikus kötet, Emily Brontë *Wuthering Heights* című munkáját (*Üvöltő szelek* címmel jelent meg magyarul) kezdte illusztrálni. E források összeolvadásából születtek aztán azok a szenvedélyes hangú rajzok, melyeket — ne felejtjük, hogy ekkor már a huszadik század első felében vagyunk, vagyis ördögbe hát az ilyen vadregénnyel! — csupán egy ifjúsági regény romantikus fordulatainak a meg-

mosolyogni való képanyagként vennénk kézbe, ha..., igen, ha ezeken a rajzokon nem bukkannának fel azok a sokkírozóan erotikus jelenetek is, amelyeket aztán nagy formátumban és letisztultabban, a modern kor egész művészettörténeti logikát is fejező állító intenzitással az 1934-es kiállítás olajképei ismételték meg.

Miért nem következett Sabine Rewald az így felgyűlt forrásanyagból arra, hogy itt egy olyan eklektikus ízlés működését figyelhetjük meg, amelynek a gyökerei sokféle ágazhatnak el, de végül is leghatározottabban a német nyelvterület felé vezetnek, és Közép-Európa irányába mutatnak? E terület alkati sajátosságai közé tartozik ugyanis a Balthusra is jellemző elkészttség, valamint a késést ellensúlyozni igyekvő hajlam, az extremitások, a túlfeszített lélektani helyzetek, valamint a testi-lelki elesettségek és morbiditások ábrázolása. Ne felejtjük, Freud is Közép-Európából, Bécsből jött... Hogy miért siklik el Rewald tekintete az ilyen összefüggések fölött, arra azt válaszolhatom, hogy egy amerikai nézőpontot választva — de akár még Párizsból széttekintve, az ott beidegződött reflexeknek engedelmességgel — az ilyen összefüggések felfedezése valószínűleg igen nehéz.

Természetesen meg sem próbálkozom azzal, hogy Balthusból közép-európai művészt faragjak, ahhoz azért ő túl francia, túlságosan is tisztán érzi, hogy miként lehet kiemelni a források hírnaros tömegéből az esztétikailag fontos és tiszta lényegét, vagyis világok választják el őt a müncheni akadémia körül kialakult nehézségtől és időnkénti dagálytól. De hogy a breslauer és berlini eredetű kötöttségek, vagy a Svájcban magával hozott lelemények végül is egy sajátos eklekticizmus, igen, egyfajta soha nem volt, és később is megismételhetetlen akadémizmus kialakítására készítették Balthust, az tagadhatatlan. És pályafutásának meghatározó elemei közt több olyan további motívum is akad még, amelyekhez legkönnyebben a közép-európai művészeti élet háttérben körülnézve találhatunk figyelemre méltó párhuzamokat.

Fentebb már egyszer felötlött bennem Gustav Mahler neve, hadd említsem meg még az őt messze túlélő, és a 20. század első évtizedeinek művészeti és zenei közéletére oly fenomenális hatást gyakorló feleségét, Alma Mahlert is, akit a képzőművészek közt forgolódo, majd pedig Rilket magához láncolni igyekvő Baladine talán nem is ismerhetett, de magához a típushoz, amit ez az asszony képviselt, mégis hasonlítani szeretett volna. És aztán természetesen ott van maga Rilke! Mondanom sem kell, hogy ő a nagyon erős francia kapcsolatai ellenére is német maradt mindvégig, és láttuk, hogy Balthus meg éppen róla kezdte azt híresztelni, hogy az édesapja lenne. Ne is folytassuk tovább. Ez az egész kérdéskör, vagyis a közép-európai művészet egyetemes perspektívából történő felmérése mindmáig nyögi azt, hogy a 19. század utolsó harmadától kezdve az első világháborúig a zenében csaknem Bayreuth, a képzőművészetben pedig ténylegesen München volt a térség fővárosa (és ezt még Bécs is megszínylette), és ezért szinte rendszerré vált, hogy mostoha sorsra jutottak mindazok a teljesítmények, melyek nem voltak közvetlenül kapcsolhatók ezekhez a központokhoz. A Kárpát-medence képzőművészei közül Csontváry és Mednyánszky juthatnak az

eszünkbe — a hangos dobveréssel kánonná emelt értékek mérlegén e két nagy lírikus alig nyom valamit a latban, holott sokkal telítettebbnek, és a konvenciókhoz való látszólagos ragaszkodásuk ellenére is (a szó jó értelmében véve) sokkal erkölcsstelenebb és érdekesebb művészeknek tűnnek, mint egy sor szerencsésebb kortársuk. E szálon távolról még Balthusnak is rokonai valaminek éppen.

Rewald csak olyan értelemben reagál az ezeket a problémákra reflektáló sejtelmére (mert hiszen azért sejtí őket), hogy féltetni kezdi Balthust: ha csupán erre az egy szápra, az esztétizált erotikára lehet ennek az életműnek a legfontosabb teljesítményeit felfűzni, akkor napjainkban, a szexizmus és testi szenzációk gátlástalan divatjának idején vajon nem kopik majd el, nem válik-e majd érdektelenné mindaz, ami Balthus képein eddig olyan irritáló és vonzó volt — kérdi. Hogy ettől miért nem kell félni, arra már akkor utaltam, amikor Balthus festményeinek sajátos stilizáltságát, organikus egésszé kisimuló torzításait hoztam szóba. Ez a művekbe épített „srég csavar” az, ami kopásállóvá teszi a képeket. Hadd ismételjem meg tehát: Balthus realizmusa ugyanúgy nem egy szimpla ügy, nem valami lakkos fényű fotorealizmus, mint ahogy Piero della Francesca makulátlan tökéletességű perspektívája sem unalmas geometria, vagy ahogyan Courbet verizmusát sem tekinthetjük szimpla szenzációkeresésnek. Balthus komplexitását persze majd csak az ezután következő korszakok fogják fokozatosan kielemezni, és értő módon becsülni.

Az viszont már most is megfigyelhető, hogy noha csak e folyamat kezdeténél tartunk még, mégis már jelenleg is igen jelentős Balthus művészettörténeti, vagy még inkább: kultúrtörténeti súlya.

*

Jelen sorok egy, a kölni Ludwig Múzeumban rendezett kiállítás kapcsán születtek. Ez a tárlat már a hatodik nagy retrospektív szemle abban az újabb dömpingben, amely másfél évtizeddel ezelőtt a lausanne-i Művészeti Múzeumban rendezett tárlattal kezdődött, és amelyhez a vezető berni, madridi, római és velencei múzeumok és kiállítási intézmények seregszemléi csatlakoztak — több ezek közül életműkiállítás-méretű vállalkozás volt.

A kisebb bemutatókat, melyekhez az olyan típusú rendezvényeket számítom, mint amilyen például az a dijoni tárlat volt, amely Balthus Chassyban töltött éveinek a termésével foglalkozott, vagy melyekhez a New York-i Pierre Matisse Galéria „Balthus-forgalmát” rekonstruálni igyekvő párizsi kiállítást is sorolhatnám, nehéz is lenne összeszámolni. A kölni kiállítás az életmű legfontosabb korszakának tekinthető évek, az 1932 és 1960 közötti esztendőik festményeiről és rajzairól adott közel nyolcvan exponát segítségével szinte monografikus alaposágú képet. A katalógus külön is kiemelte, hogy ez volt Balthus első németországi kiállítása — e körülmény háttéréként megtudhattuk az előszókból azt is, hogy Balthus 1908. február 29-én

(!) született, vagyis még mindig csak a 25. születésnapját ünnepezné, ha még élne. A tárlat feltűnő elkésztettsége tehát, bár nehezen érthető, de a művészre jellemző furcsaságokra tekintve, és munkásságának időtlenségét is tekintetbe véve végül is csak relatív jelentőségű — már csak ezért is indokolt lehet a tárlat címe: *A felfüggesztett idő*. Mindeképpen fájdalmas viszont, hogy Németország nyilvános gyűjteményeiben egyetlen Balthus mű sem található. Ez tényleg elgondolkodtató, de ha azt is felidézük, hogy Balthus első jelentkezésének idején 1934-et írtak, és ezzel a dátummal egy olyan fél évszázad kezdődött el, amikor a kortárs művészet nagyobb és izgalmasabb része teljesen kiszorult Európa középső részéből, akkor érthető. Legfeljebb az érdekes, hogy Balthus sokáig a Rajnáig vagy az Elbáig sem jutott el — ő, aki éveket élt Berlinben is, csaknem ismeretlen maradt Közép- és Kelet-Európában.

Amiért azonban minderre kitérek, az Kasper Könignek, a kölni Ludwig Múzeum igazgatójának a katalóguselőszóiban olvasható további sorai: „Egyetértettünk a tekintetben, hogy tényleg eljött az ideje annak, hogy a legerősebb festmények és rajzok végre bemutatásra kerüljenek, és hogy láthatóvá váljon e művek rejtélyessége is — anélkül, hogy a retrospektív tárlatok igényével éljünk, és azt is mellőzve, hogy Balthusnak a kortárs avantgárd áramlatokkal szembeni oppozíciós helyzetét kifejezetten tematizálnánk. Ahelyett, hogy a Balthus-recepció eme orthodox vonalát követnénk, mindenféle görcs és ideológiai megterhelés nélkül egyszerűen a Balthus művészetével való találkozás ügyét szeretnénk csak szolgálni e kiállítással. Ez a művészet Picasso Párizsában történt 1934-es meglepő bemutatkozásával bizony alaposan zavarba hozta az izmusok körül kialakult vitákat, és ezzel érzékeny pontján sebezte föl a kort.”

Nem kell különösebben éles fül ahhoz, hogy e sorokból kihalljuk azt, hogy Balthus sokáig problémát jelentett a múzeumok számára. A Balthus-recepcióhoz hozzátartozott az is, hogy a kurátoroknak és a nagyobb monográfiák szerzőinek többsége e művészen nemcsak érdekes különcöt látott, hanem bizonyos mértékig a modernizmus árulóját, vagy legalább is a Cézanne óta abszolút értéként tisztelt fenomenát, a „stílus” lejáratóját is. Nem törődve persze azzal sem, hogy maga Balthus vagy barátai — köztük a Cézanne örökségével tovább gazdálkodó Picasso is — ezt soha nem érezték így. És úgy látszik, hogy az e kérdés körül folytatott ideológiai csatározások maradéka még ma is ott vibrál a levegőben, mert lám, Kasper König nem hívhatja meg a Balthus-műveket anélkül a házába, hogy ne nyugtatóna meg néhány sorban a kollégáit, hogy ő azért ismeri a kanonizált értékrendszert, de ez alkalommal szeretne hátradőlni a székén, mert az a vágya, hogy a művekben gyönyörködjön kissé.

Engem persze az is érdekelt, hogy mi volt Kasper König és Glózer László véleménye Balthusról huszonöt évvel ezelőtt, amikor *Westkunst* címen a modernizmusnak az 1930-as évektől kezdődő korszakát állították ki Kölnben — számomra ugyanis ez a szupertárlat tűnik mindmáig a legsikerültebb modern kiállításnak. Utánalpozotam. A katalógust Glózer írta, aki Balthus

kapcsán ezeket a sorokat vetette papírra: *„A stílus tetszőlegessé vált, fokozatosan elszakadt megszületésének körülményeitől. Ilyen értelemben tekinthetjük érvényesnek a »túl a festészetén« jelszót arra a változásra is, amely megszüntette a művészi szándék és a művészi kifejezés között fenálló addigi szoros kapcsolatot. A festészet elszakad a szűkebb anyagától, és maga mögött hagyja az emlékezetes »l’art pour l’art« előzmények segítségével átnemesített miliójét is, hogy a dramatizálás brutális, és ugyanakkor nagyon rafinált eszközévé váljon. Ahelyett, hogy formai-stiliztikai törvényeknek engedelmeskedne, a tartalom válik elsődlegessé, a stílus pedig, úgy, ahogy azt már Picasso is előlegezte, leköszön a legfőbb istenség trónjáról, és egyszerűen a lélektani hatások kellékévé válik. E téren, vagyis a hangulatok és a kifejezés ambivalens jellegű felfokozásában találhatjuk meg a különben nem nagyon új, és tipikusnak is csak fenntartásokkal nevezhető harmincas évek művészetében a közös vonásokat. Így képes Balthus akár a szürrealizmus elidegenítő komponálásmódját is elhagyva olyan nyugtalanító erotikájú enteriőröket élénk varázsolni, amelyekben a poussini klasszicizmus frontálisan megnyíló, lapos színpadképein a voyeurizmus játssza a főszerepet.”*

A harmincas évek figurális törekvéseinek tipikus képviselői között Glózer Balthus mellett még a mexikói moderneket, Riverát, Orozcót és Siqueirost említi, valamint a kísérteties látomásokat festő vagy világvége-hangulatot árasztó szürrealistákat, például Dominguezt és Magritte-ot, illetve az új-figurális művészet ugyancsak komor színezetű protagonistáit, Soutine-t és Otto Dixet. Kultúrtörténeti adalékként pedig felidézi Man Raynek azt a tettét, hogy éppen de Sade-ról festett ekkoriban képet, és Paul Eluard-t idézi, aki szintén de Sade-ot, és mellette Lautréamont-t tartotta (Eluard szóhasználatát idézve:) a „legfantasztikusabb és legforradalmibb” íróőseinek. Glózer sorai közül kiérezzük, hogy az egész korszakból azokat a teljesítményeket tartja a legtipikusabbaknak, amelyek a második világháború felé való sodródással, és az eközben felhangzó jajkiáltásokkal hozhatók kapcsolatba — igaz, a fejezet címe is az, hogy *A világháború és a modernek — panoráma 1939-ben*.

Ma a mezőnyt természetesen már nem egészen így látjuk. A figurális (illetve új-figurális) művészek fenti galériájából, melynek másodrendűségéről különben Glózer — anélkül, hogy ezt hangosan is kimondta volna — nagyon meg volt győződve, a közben eltelt árnyaltabb tagolódás eredményeképpen mi már kiemelnénk Magritte-ot és Balthust, mint nem oda tartozókat. Ők nagyon különböző módon, de a korszak zsenije közé sorolhatók. És ami külön csak Balthusra vonatkozik, ő bizonyos értelemben az első osztályú zseniken is túltett azzal, hogy egészen valószínűtlen loopinggal került az élre. Lehet, hogy ez a bravúr nem is az ő személyes érdeme, és az is elképzelhető, hogy ennek a sikernek nagyon kevés köze van a képzőművészet mélyebb történetéhez, vagy az abban megnyilatkozó „örök” kvalitások sorsához, hanem egyszerűen csak az utolsó másfél-két évtizedben kialakult általános helyzet hozta ezt így magával. És még az sem biztos, hogy míg ezt a helyzetet élvezzük (tényleg arról van szó, hogy élveznénk?), megengedhetjük magunknak azt is,

hogy Glózer katalógusát lapozva kissé fölényesen nézzünk vissza a harmincas években sűrűsödő világvége-hangulatra. Mert ki tudja, hogy mi vár ránk a közelebbi vagy távolabbi jövőben?

Aminek a létéről valóban biztosak lehetünk, az csak a Balthus által annak idején megfogalmazott ambivalens előjeli erotika azóta megtett útja, igen: világsikere. Nem a képek sikerére gondolok, abszolút nem az úgynevezett művészetre — hanem a valóságra. A Balthus által festett tinédzsertípus ugyanis azóta itt, a való életben csinált páratlan karriert, és csak ennek eredményeképpen történhetett az, hogy frenetikus hatású vetülete van a vizuális és a zenei kultúrában, vagy a filmek, a videoklippek és az internet világában. Miután összedőltek a politikai és társadalmi utópiák, és megdőlt a hitünk a kulturális evolúcióban, az egyenes vonalú tökéletesedés és gazdagodás dogmájában is, és nem maradt más hátra, mint, hogy aprópénzre váltsuk a világgal szemben támasztott elvárásainkat, ebben az aprópénz-

tömkelegben a legcsillogóbb és legkívánatosabb érmeken először Madonna félmeztelen alakja jelent meg, majd pedig az olyan fajta tinédzserképe, erotikusan exhibicionista tánca, mint amilyen például Britney Spears vagy Christina Aguilera. Vagyis a világ, mindennapjaink egész vizuális háttérdiszlete olyan értelemben vált esztétikussá, ahogy azt Balthus a legjobb képein már annak idején előlegezte.

Valószínű, hogy ennek a mitikussá emelt erotikának Balthus soha nem válik majd olyan gurujává, mint amilyen posztmodern guru a modernizmusból már jóelőre kiábránduló és a művészetel tudatosan felhagyó Marcel Duchamp lett valamivel korábban. Balthus ugyanis nem szívesen adott interjúkat, nem volt nagyokat nyilatkozó típus. A képei pedig kevesen vannak, és ők is hallgatagok. Tulajdonképpen még most is kicsi a forgalmuk, vagyis hiába az egyre több és nagyobb kiállítás. És az is hiába, hogy olyan drágák.

A szövegben szereplő képek jegyzéke és internetes fellelhetőségük:

1. A kölni kiállítás katalógusa

2. Alice, 1933
http://www.lignesdefuite.com/Peintures/Divagations/Balthus.htm

3. Gitárlecke, 1934
http://archivesbidard.free.fr/images/Peintures_et_Reproductions/BALTHUS_La_lecon_de_guitare.jpg

4. Mitsou, A kötet borítója, The Metropolitan Museum of Art, 1984

5. Akt felemelt karokkal, 1951
http://images.google.hu/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/c/cd/Balthusnude.jpg/240px-Balthusnude.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Balthus&h=460&w=240&sz=48&hl=hu&start=5&um=1&tbnid=WMfOT6jto9aesM:&tbnh=128&tbnw=67&prev=/images%3Fq%3DFr%25C3%25A9d%25C3%25Arique%2BTison%2Bbalthus%26svnum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dhu

6. Az ifjú Balthus anyja és Rilke társaságában, 1922

7. Joan Miro kislányával, 1938
http://images.google.hu/imgres?imgurl=http://www.moma.org/images/collection/FullSizes/00173001.jpg&imgrefurl=http://www.moma.org/collection/browse_results.php%3Fobject_id%3D79619&h=450&w=305&sz=16&hl=hu&start=2&um=1&tbnid=isvumT8QLH50PM:&tbnh=127&tbnw=86&prev=/images%3Fq%3DBalthus%2B%2Bmiro%26svnum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dhu%26sa%3Dn

8. Akt macskával, 1949
http://images.google.hu/imgres?imgurl=http://www.ngv.vic.gov.au/collection/international/painting/b/images/ipa00231.jpg&imgrefurl=http://www.ngv.vic.gov.au/collection/international/painting/b/plate_ipa00231.html&h=300&w=373&sz=43&hl=hu&start=10&um=1&tbnid=hXuZKDUdSKRi6M:&tbnh=98&tbnw=122&prev=/images%3Fq%3DBalthus%2B%26ndsp%3D20%26svnum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dhu%26sa%3Dn

9. Lelia Caetani, 1935
http://www.artnet.com/magazineus/news/bradley/bradley9-7-07_detail.asp?picnum=12

10. A szoba, 1952
http://www.suicidepreventriangle.org/img01.gif