

Rényi András

A JÓL ISMERT REMEKMŰVEK – „IDEGEN SZEMMEL”

ADALÉKOK PICASSO BALZAC-ILLUSZTRÁCIÓI, A VOLLARD SUITE ÉS
A NEOKLASSZICIZMUS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HELYÉNEK
KÉRDÉSÉHEZ

„Le a stílussal! ...Miért, Istennek talán van stílusa?”
(Picasso)

Dolgozatom kissé bizarr címe feloldásra szorul: Picasso ama tizenhárom rézkarcáról lesz szó, amelyeket Balzac 1831-ben publikált művésznovellája, *Az ismeretlen remekmű* illusztrációiként készített 1927-ben – egyes föltételezések szerint Pierre Reverdy ösztönzésére –, s amelyet Ambroise Vollard két másikkal egyetemben még abban az évben megvásárolt, hogy a novella szövegével és 68 szövegközi fametszettel kiegészítve egyedi díszkötéses luxuskiadásban jelentesse meg 1931-ben.¹ A rendelkezésre álló adatok szerint 340 darab ilyen exkluzív album készült (ebből 240 igen drága Rives papírra), amelyeket Vollard magas áron egyedi printek gyűjtőinek értékesített. Ezeket együtt tárgyalom az ún. *Vollard Suite*-ben összegyűjtött, 1930–1937 között szintén megrendelésre készült száz rézkarc-, hidegtű-, illetve aquatintamunka néhány darabjával. Ez utóbbi komplett mappát csak Vollard 1939-ben bekövetkezett halála után nyomtatták ki, és csak később, a háború után került a műtárgypiacra.²

A Vollard-féle illusztrált kiadás³ megjelenését *Az ismeretlen remekmű* első publikálásának centenáriumára időzítették. Noha Balzac antik eredetű mitológémákkal operál, és az elbeszélést a 17. századi Párizsba helyezi, ízig-vérig romantikus, értsd: *modern* történetről van szó.⁴ Főhőse, az öregedő festő-zseni, Frenhofer fejébe veszi, hogy

¹ Itt nem hivatkozom a Balzac novelláját kísérő kiterjedt irodalomtörténeti kommentárirodalomra, amely az új keletű realizmustól és az *Emberi színjáték* szerkezetétől a fantasztikus irodalom francia hagyományán át a *Künstlernovelle* a német romantikában eredő műfajáig hatalmas területet fog át. A mű sajátosan művészettörténeti kontextusához máig alapvető Tímár Árpád: *Az ismeretlen remekmű*. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 14, 1970, 3/4. 588–599.

² A mappa történetének máig legfontosabb összegzése Hans Bolliger bevezető tanulmánya az 1956-os stuttgarteri könyv formájú összkiadáshoz: *Picasso: Suite Vollard*. Einleitung von Hans Bolliger. Stuttgart, 1956. I–XXV.

³ Erre a ciklusra a némettel csaknem egyidejű angol kiadás alapján hivatkozom: *Picasso's Vollard Suite*. London, 1956. 1977².

⁴ A novellát mint *par excellence* a *modern* művészetről, alkotóról, illetve a mű státusáról szóló szöveget

megalkotja a tökéletes festményt: tíz évig, ördögi erővel és tehetséggel dolgozik zárt műterme magányában a képen, amely szerelme, Catherine Lescault, avagy a *Kötekedő széplány* (*La Belle Noiseuse*) jelenvalóságával képes kiállni a legszebb élő teremtéssel való összehasonlítás próbáját is. Ám a novella csúcscsúcspontjában, amikor a fiatal festőtanonc, Nicolas Poussin – olthatatlan vágyától vezetettve, hogy végre megláthassa az ismeretlen remekművet – az összevetés céljából, afféle cserealapként még saját kedvesét, Gillette-et is hajlandó átengedni Frenhofer idegen tekintetének, kiderül: az öreg tíz évig tartó szívós, de magányos küzdelme az egyre tökéletesebb képmás eléréséért olyan művet eredményez, amelyen még a hozzáértő kívülálló is csak „festékből emelt falat” lát, összefüggéstelen ecsetvonások káoszát. A történet azzal ér véget, hogy a csaldott zseni elégeti minden munkáját, és távozik az élők sorából.

Címadásom Picasso munkáját két vonatkozásban is Balzac főhősének romantikus fantazmagóriájával konfrontálja. Egyrészt a hangsúlyozott többes számmal: hisz Picasso már azzal is ironikus távolságot teremt, hogy sorozata az egyetlen, az abszolút Mű eszméje körül forgó narratívát lazán összefüggő, variációs alapú lapok minden görcsös igyekezetet nélkülöző füzérével „illusztrálja” és ezt fejleszti tovább a *Vollard Suite* lapjain. Másrészt, mert e remek darabokat – szemben a *La belle noiseuse*-zel, amelyet alkotója még tragikus kudarc éjszakáján örökre megsemmisít – ma is tanulmányozhatjuk. Ám ahhoz, hogy vizsgálódásunk túljuthasson a Picasso „neoklasszicista korszakáról” beszélő stílustörténeti rutin közhelyes megállapításain, „idegen szemmel” volna érdemes ránéznünk e lapokra. Ez utóbbi kifejezést a novellában az ifjú Poussin kedvese, Gillette használja arra a tárgyiasító-elidegenítő pillantásra, amelyet a fiú akkor vet reá, amikor szerelmén fölülkerekedik festői érdeklődése, és modellként kezdi mustrálni őt (47).⁵

Ezért a következőkben Picasso két mappáját lazán összefüggő sorozatként tárgyalom, és kifejezetten a romantikus szubjektivitás műfetiszta programjával szembeni polémikus-kritikai állásfoglalás dokumentumaiként veszem őket szemügyre. Az a tézisésem, hogy Picasso csak a harmincas évek során talál rá arra a letisztult nézőpontra, ahonnan – egyfajta modern Poussinként – kiragadhatja, visszaveheti a festészetet Frenhofer zseniális, de ördögi kezei közül.

„MŰVÉSZET” ÉS „ÉLET” HATÁRÁN: A ZÁRÓJELBE TETT KONFLIKTUS

Picasso „illusztrációi” legalábbis zavarba ejtőek annak a nézőnek a számára, aki közvetlenül Balzac szövegével szeretné összeolvasni őket.⁶ Rendre műtermi jeleneteket látunk, rajzoló-mintázó férfialakokat, modelleket, készülő műveket – van olyan

tárgyalja Dore Ashton: *A Fable of Modern Art*. London, 1980., és Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die moderne Mythen der Kunst*. München, 1998. 153–157.

⁵ A novella szöveghelyeire az alábbi kiadás alapján hivatkozom: Honoré de Balzac: *Az ismeretlen remekmű*. Ford. Réz Ádám. Pablo Picasso illusztrációival. Budapest, 1977.

⁶ Az identitások keveredését hangsúlyozza Ashton 1980. i. m. 90. is. – vö. még: Renée Riese Hubert: *The Encounter of Balzac and Picasso*. *Dalhousie French Studies*, 5. 1983. 43.

például, ahol a művész egy „naturalisan” megragadott modellt figyel, ám közben egy „absztrakt” képen dolgozik, amit akár Frenhoferrel, illetve leleplezett *Kötekedő széplányával*, az „ezernyi kusza vonal között egy csomó homályosan odakent szín” (68.) kóaszával azonosíthatunk. Egy másikon a készülő kép szembenézetében tökéletesen felismerjük a profilban ülő modell vonásait, ami talán kapcsolatba hozható Porbus *Egyiptomi Máriajának* korrigálási jelenetével. De az egymáshoz lazán kapcsolódó rajzokból mégis képtelenség kiolvasni a narratív összefüggést – az idős, örületbe hajló zseni és a fiatal, józan belátású génusz különbségét és konfliktusát, „nők” és „tekintetek” cseréjét, Frenhofer démóniáját és a drámai végkifejlet zaklatott atmoszféráját. Elintézhetnénk mindezt azzal a modernista diskurzussal, hogy Picasso nem szolgálalkú illusztrátor, hanem szuverén poéta, akinek el kell ismernünk jogát és tehetségét az asszociációk és a fantázia szabadságához: „Nem hitvány másoló vagy, hanem költő!” – mondhatnánk Frenhoferrel (18.), aki e szavakkal korholja Porbust túlzott akribiájáért.

Nem vitatván e jogot és tehetséget, a magam részéről mégsem érném be ennyivel. Egyébként sem osztom az *illusztráció* műfajával szemben táplált közkeletű szkepszist – úgy gondolom, hogy az erős kép, attól, hogy közvetlenebbül kapcsolódik egy adott szöveghez vagy szöveghelyhez, még nem válik szükségképpen „irodalmissá”, nem veszít föltétlenül autonómiájából. Sőt, ha a szó eredeti jelentéséből – *lustro*, *illustro* a. m. ‘megvilágítani’, ‘fényt vetni rá’ – indulunk ki, éppenséggel olyan aspektusait tárhatja fel egy szövegnek, amelyet az látszólag nem is artikulál. Ennyiben nem szolgálai hajol meg a szöveg értelemkövetése előtt, inkább olyasmire mutat rá, amit az olvasás nem szükségképpen hív elő a szövegből.

Abban tehát nincsen semmi meglepő, ha Picasso nem irodalmi módon narrál, a kérdés inkább az, hogy mi izgatta őt a történetben,⁷ ha épp a drámai alapkonfliktus, a „művészet” és „élet” határainak az abszolútum nevében történő áthágása mint a művészre leselkedő pusztító veszedelem *nem* tematizálódik az illusztrációkon.

Úgy tűnik, Picasso minden előzetes terv vagy kompozicionális elképzelés nélkül kezd a karcoláshoz – a lapok gyakran keltik a céltalan firkálgatás, a vázlatok kaotikus esetlegességének benyomását. Van olyan, amelyen kifejezetten rá is játszik erre (pl. a „Három grácia” lapján). Mintha csupán a *műterem* jellegzetesen 19. századi kerettémája orientálná munka közben: a művész-modell-mű hármassága, amely az 1920–30-as években (jóval Duchamp, a dada és a szürrealisták – amúgy „művészet” és „élet” határait döntögető – avantgárd forradalmi és a különféle absztrakcionizmusok gyors térhódítása után) épp Picassótól, a modernnek ekkorra már vitathatatlanul emblematisz képviselőjétől kifejezett archaizálásnak tűnik. Ez akkor is igaz, ha a lapokon végigfutva nem látszik semmiféle konzekvens logika a kész műtermi szerepek – művész, modell, műtárgy, műértő – vizuális megkülönböztetésében. Azt hihetnénk, hogy pl. a szoborszerű meztelenség a modellt vagy a műben ábrázolt

⁷ Picasso a novella kiváltotta faszcinációját jól mutatja, hogy 1936-ban épp a rue Grand St. Augustin 7-ben rendezte be műtermét – abban a föltételezett párizsi házban, ahová Balzac Porbus mester műtermét, Frenhofer és Poussin első találkozásának színterét helyezte.

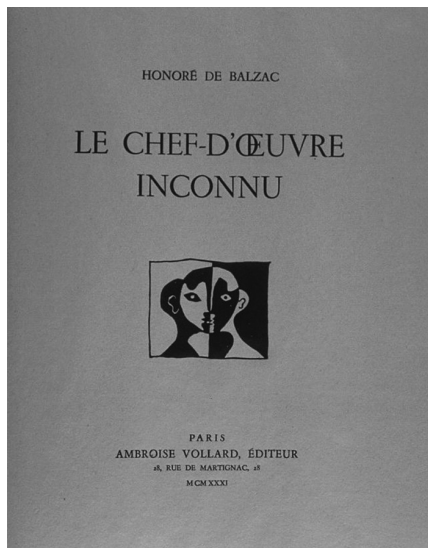
eszményi testet jelölő attribútum – ehhez képest gyakran épp a művész jelenik meg ruhátlan szoborhéroszként. Szinte eldönthetetlen, melyik alak „él”, és melyik inkább „rajzolt”: a nézőnek bizonyos kényszerességgel a műtermi keretjáték írja elő, hogy épp erre a megkülönböztetésre fókuszáljon. Amikor Frenhofer heves, de halálosan pontos mozdulatokkal javítani kezdi Porbus *Egyiptomi Máriáját*, így magyaráz: „a te Máriád elefántcsontszínű bőre alatt nem folyik vér [...] Ez a hely lüktet, ez itt már mozdulatlan [...] itt asszony, ott szobor, amott hulla.” (16.) Picassót azonban lát-hatólag nem érdekli a képi reprezentáció ontológiai státusza, illetve a kép és valóság között megnyíló szakadék lételméleti problematikája, sem az inkarnáció teremtéstanisztériuma⁸ – azok a súlyos, megoldhatatlan dilemmák, amelyek Balzacot arra ösztönözték, hogy az őrült festő történetét az *Études philosophiques* kötetébe sorolja be. Ahol mégis nyilvánvaló a szakadék, mint például azon az ábrán, amelyen a lelkes festő vásznára tisztán absztrakt-lineáris konfigurációkat rajzol, miközben ‘realisztikusan’ ábrázolt modellje magába fordulva kötöget, ott Picasso festője nem tébolyultnak, inkább ironikusnak mutatkozik.

A FORMA PRÓTEUSZA: A KÉP MINT A NYILVÁNVALÓ ÉS A REJTŐZKÖDŐ JÁTÉKA

A különös mégis az, hogy az érett modernista Picasso a *Le chef d'oeuvre inconnu* illusztrációin a kontúrral, a modellálással és a tónussal, vagyis épp a megjelenítés klasszikus európai hagyományának absztrakt-technikai eljárásaival kezd kötetlenül variálni. A testek, tárgyak efféle figurációjának leginkább szisztematikus és univerzális rendszerét – nem véletlenül – a reneszánsz sokszorosító grafika mesterei, például Marcantonio Raimondi fejlesztették tökélyre, akiknek úgy kellett átírniok egy másolandó festményt vagy szőnyegtervet (értsd: ezek figurációját és stilisztikai jellemzőit) a vonalas metszet médiumába, hogy a leképezett stílus és a leképezett dolgok/személyek jelenlétéhez képest a sokszorosító médium *saját* szintaxisa és materialitása minél transzparenssebb maradjon.⁹ Ezek tehát csak szigorúan funkcionálisan, egymással összehangolva, a látványegész optikai összbnyomásába integráltan képesek reprodukív feladataik ellátására. Picasso épp annak az anonim, mediális szövetnek a felfejtésén dolgozik, amely a leginkább segíthetne neki a novella konvencionális illusztrálásában.

⁸ Georges Didi-Huberman a novellát elemző könyvének centrumában a megtestesítés fantazmája áll: Balzac-értelmezését arra a gondolatra építi, hogy Frenhofer a képsíkot festőileg – a festékek rétegzésével – bőrre igyekszik alakítani, amely „alatt” úgymond vérnek kell folyania. Nem is véletlen, hogy Picasso illusztrációi szóba sem kerülnek a könyvben. Vö.: Georges Didi-Huberman: *La peinture incarnée*. Paris, 1985.

⁹ „A rézmetszőnek valamennyi hozzá kerülő és különféle rajztechnikával készült rajzot egyféle vonalrendszerbe kellett lefordítania [...] megfeledezünk arról, hogy épp ők teremtették meg annak a nyomdaiparnak az alapjait, amely a világnak a benne létező tárgyakról szóló vizuális információt nyújtotta. Az új stílusok hírére a reprodukív nyomatok hordozták...” William M. Ivins Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális információ*. Ford. Lugosi László. Budapest, 2001. 44–45.



1. Honoré de Balzac: *Le chef-d'oeuvre inconnu*. *Eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso* c. művének belső címlapja, Paris, Ambroise Vollard éditeur, 1931.

A narratíváról a médiumra irányuló fókuszváltást Picasso maga ösztönzi a centenáriumi kötet belső címlapján elhelyezett bélyegszerű fekete-fehér ábrával (1. kép) egy, a vázlatai alapján Georges Aubert által készített fametszettel. A nyitólapon két egymással szembeforduló fejprofil látunk. A jószerével szimmetrikus keretezett alakzatok egyike sötét alapon világos, a másik világos alapon sötét figurát mutat, amelyek kölcsönösen a másik negatívjaként rajzolódnak egymásra. Dialektikus játékok egy képlet egyszerűségével hívja fel a figyelmet mindenféle képszintaxis legelemibb szerkezetére: *figura* és *háttér* antitetikájára és pozícióik felcserélhetőségére¹⁰. S mivel a szöveget kíséror további 67 ábra (szintén Aubert kivitelezésében) ugyanezt a nyers váltógazdálkodást variálja, az 1927-ben készült illusztrációs lapok innen való megközelítése, ha szokatlan is, biztosan nem önkényes.

Mindenekelőtt: a konfigurációkról való beszéd azt jelenti, hogy egy figurát rendre háttérével egyetemben, kettejük *szimultán kontrasztjaként* szemlélünk. („Figura” és „háttér” terminusai itt szintaktikai funkciókat, nem ábrázolt dolgokat jelölnek – viszonyuk dinamikus és megfordítható, amennyiben ugyanaz az elem ugyanabban a konfigurációban elvileg mind a „figura”, mind a „háttér” funkcióját betöltheti.) A mindenkori művészi alakítás (a konfigurálás) instruálja a nézőt arról, hogy miként realizálja ezek kölcsönviszonyát, a hierarchiák, kifordítások stb. relációs játékait. Minden leképezés meghatározott, de lényegileg reverzibilis konfigurációs sorokat, egymásba ágyazódó kontrasztok egyedi struktúráit teremt meg és a szemlélés folyamatában ezek valamilyen észleléseként és reflexiójaként realizálódnak.¹¹

¹⁰ Számomra kevésbé meggyőző, ahogy a kötetet legbehatóbban vizsgáló R. R. Hubert a fametszetek „plasztikai” rendjében a tematikus rézkarcok dinamizmusával szembeni valamiféle „stabilitás” kifejezését látja. Hubert 1983. i. m. 52–53. Érdemes viszont elgondolkodni azon, hogy milyen összefüggés lehet a korszak uralkodó érzékelépszichológiai paradigmája, az alaklélektan (*Gestaltpsychologie*) és az absztrakcionizmus, illetve a kép konstitúciójának kérdését elméletileg is napirendre tűző modernista reflexió (pl. Klee, Kandinszkij stb.) húszas évekbeli térhódítása között.

¹¹ Vö.: Rembrandt *Három keresztjéről* írott értelmezésem egy passzusával: Az áttetsző káosz. *Enigma*, 21. 2014. no. 79. 114–116.



2. Pablo Picasso: Illusztráció Balzac *Le chef-d'oeuvre inconnu* c. művéhez, 1927; maratott rézkarc, egyetlen állapot; először megjelent: Honoré de Balzac: *Le chef-d'oeuvre inconnu. Eaux-fortes originales et dessins gravés sur bois de Pablo Picasso*, Paris, Ambroise Vollard éditeur, 1931.

Vessünk egy pillantást például arra a lapra (2. kép), amelyen jobbra a háttal forduló könyöklő aktfigura finoman megkettőzött testkontúráját a bal oldalon végig egyenletes és keskeny keresztirajozás kíséri végig – ez hol belülről (mintegy a test modellálásaként), hol kívülről (a térbeli mögöttre való vonatkoztatásként) kapcsolódik a szabatos körvonal(ak) futásához. Nincs evidenssé tett alap, amelytől a figura önmagáért valóan elemelkedne – aminthogy ez a megkülönböztetés a figura jobb oldalán nem okoz fennakadást. A szoros szemlélet rendre inkonzisztenciákat és folytonossághiányokat tapasztal tehát. A figura feje mögött a sűrűre szőtt vonalhálós folt elsőre pórén absztrakt kontrasztfóliának tetszik – mintha csupán olyan mélységi háttér volna, amelynek az a dolga, hogy a plasztikus test jelenvalóságát engedje érvényesülni. De vegyük észre itt is a picassói forma ambivalens, ha tetszik, próteuszi mivoltát! Mert azzal, hogy a folt vizuálisan fölnagyítva megismétli a fej alakzatát, az a benyomás keletkezik, hogy a figuratest árnyékot is vet maga mögé.

De mire? – kérdezhetnénk – az ikonikus logikát követve – joggal. Hiszen definíció szerint nem lehetséges vetett árnyék vetítés nélkül: *ebben* a konfigurációban ezt csak olyan testközeli „falként” képzelhetjük el, amely viszont a mellette látszó szakállas szobrászfej térbeli státusához nem illeszkedik. Annak is megvan ugyanis a maga markáns evidenciája: nevezetesen az, hogy a szabatos kontúr viszonylagos folytonossága a „szép férfi” közvetlen látványában saját háttér/alapját képes látenssé változtatni. Az egyik konfiguráció játéka a másikéba ütközik, így szoros „összeolvasásuk” a norma jegyében óhatatlanul egyfajta kognitív disszonanciához vezet: ahelyett, hogy önidentikus figurák jelenlétének folytonos láthatóságát állítaná elő, vagyis a mindenkori hátterek háttérben tartására optimalizálna, rendre a képszövet explicit szakadozottságát teszi közszemlére. Picasso szellős-laza képszervezése az *ikonikus differencia* működésére mutat rá: a konfigurációnak arra a megkerülhetetlen játékarra, amelyet Frenhofer – a „tökéletes” figura jelenlétének lázálmában – éppen kiiktatni szeretne.

A MŰVÉSZI TULAJDONNEVEKTŐL A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MESTERKÓDJÁIG

Hogy a *Vollard Suite* a műtermi és a szerelmi kerettéma laza közösségén túl miként kapcsolódik a *Le chef d'oeuvre inconnu*-höz, azt eddig nemigen vizsgálták az értelmezők. Pedig kézenfekvő az összefüggés a négy, 1934 januárjában karcolt *Rembrandt*-lappal (VS, no. 33-36), amennyiben a novellában Balzac úgy jellemzi a démonikus öregúr látványát, „mintha egy Rembrandt-kép járna némán és keret nélkül a nagy festő jellegzetes, sötét légkörében.” (11.)¹² Picasso a festőt – akárha Frenhofert – legalább három lapon fiatal nő, illetve aktmodellek társaságában idézi meg. Az explicit Rembrandt-referencia persze nélkülöz minden démoniságot, sőt: Picasso a holland mestert mind a négy karcon ugyanazon közönséges attribútumok (barrett, nyakgallér, szörme, paletta stb.), illetve az önarcképekről ismerős karaktervonások (göndör haj, kese szakáll, puffedt arc, apró 'elefántszemek'¹³) segítségével, kifejezetten *karikatúraként* ragadja meg.

Picasso tehát csak Balzacot követi, amikor illusztrációin – bár nem minden ironia nélkül – a művészettörténetnek ezt a „nagy nevét” a novella kontextusába vonja. Végül is aligha véletlen, hogy Balzac fiktív hőse zsenialitását és csődjét csupa valóságos, a művészettörténet által nagyon is számon tartott mesterrel konfrontálja. Ilyen, mind az ifjabb Frans Porbus (1569-1622), mind a nyilván nem véletlenül még ifjú suhancként, festői pályája kezdetén fellépő Nicolas Poussin (1594-1665), a francia klasszika későbbi kanonizálódott nagymestere, akinek fennmaradt életműve egyenesen a frenhoferi programot opponáló higgadt-reflektált művészi attitűd történelmi igazolásaként szolgál. A novella főhőse maga hivatkozik név szerint egy sor ismert „régii mesterre”: Dürerre, Holbeinre, Raffaellóra, Giorgionéra, Tizianóra,

¹² Vö. Ashton, 1980. i. m. 91-92.

¹³ Picasso maga nevezte így Kahnweilernek – Idézi: Ashton 1980. i. m. 91.

Veronesére; sőt saját mestereként Mabuse-re, azaz a flamand manierista Jan Gossaertre (1478–1532)¹⁴ is. Rembrandt titokzatos jelenésként való megidézése Balzac részéről ebben a kontextusban kifejezetten tendenciózusnak mondható: ugyanis akkoriban sokak számára csakugyan Rembrandt testesítette meg annak az antiklasszikus-romantikus zseninek az őstípusát, amelynek lehetetlen ambícióiról a realista író értekezni kívánt.

A kérdést, hogy ami Balzacnál vészjósló, miért lesz Picassónál groteszkké és komikussá, talán nem nehéz megválaszolni: valószínűleg a két lábbal a földön járó modern festőnek a fantasztá Frenhofer iránti vonzódása és egyidejű távolságtartása nyer ebben ironikus kifejezést. Csakhogy Picasso illusztrációi oly kevésbé referálnak Balzac konkrét szöveghelyeire, hogy a nagy hollandra való visszatérő hivatkozás a fentinel erősebb indoklásra szorul. A továbbiakban amellet fogok érvelni, hogy Picasso a maga játékos módján a modern művészet múzeumi gyökereire,¹⁵ szükségképpen önreferenciális-öntematizáló természetére, továbbá a modernnek művészete és a művészettörténeti diskurzus genetikai összefüggéseire¹⁶ mutat rá.

A fentiek bizonyításához először azt kell közelebbről megvizsgálnunk, hogy mit is csinál Picasso, amikor Rembrandtot imitálja. A 36. lapon (3. kép), például az öregedő holland mester félalakos figurája egy vele azonos magasságú, fejkendős, mezítelen sudár-szép leányt csodál, miközben a kezét fogja. A groteszk portré és a szép leányprofil a megelőző lapokon is előfordul, de ezen a letisztult vonalas karcon mutatkozik meg a legvilágosabban, hogy a két – nemben, korban, szerepben oly élesen polarizált – figura két, egymástól nem kevésbé különböző, ám nem kevésbé össze is tartozó *stilisztikai idiómát* is megtestesít.

Picasso a leánytest kontúrjait hosszú, egyenes, szakadatlan körvonalként definiálja, amely vagy körülzárja a testet, vagy kifut a nyomó, a képfelület széléig, ami ikonikus értelemben egyet jelent a körülzárással. A kontinuos kontúr figura és háttér elkülönítését viszi következetesen végig: még ahol megszakad is (pl. a leány bal mellénél), a mellet ott is önálló entitásként határolja el a mögöttestől. Picasso itt kifejezetten arra játszik, hogy a végigfutó kontúrnyomról mindig meg tudjuk mondani, hogy melyik oldalára esik a figura és melyikre a háttér – mégpedig anélkül, hogy akár a figurát mint testfelületet, akár a háttérret mint mélységi kiterjedést bármilyen grafikus nyom külön is megjelölné. A leányalak jelenlétének lenyűgöző szuggesztivitása ennek a csupasz *evidenciának* köszönhető – amit egyedül Picasso páratlan rajztudása és ökonómiai érzéke állít így elő.

¹⁴ Tekintettel arra, hogy a novella 1612 decemberében játszódik, a festő pedig úgy hivatkozik 1532-ben elhunyt mesterére, mint akit még élőként ismert, Frenhoferet legalább százéves aggastyánként kell elképzelnünk. Vö.: Tímár 1970. i. m. 593.

¹⁵ Vö.: Michel Foucault: A fantasztikus könyvtár. In: Uő.: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Vál. és ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1998. 17–18.

¹⁶ Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újragondolt változata – tíz év után*. Ford. Teller Katalin. Budapest, 2006. – különösen: 49. skk.



3. Pablo Picasso: Álló női akt lengedező fejedővel és Rembrandt portréjával, Párizs, 1934. január 31.; 278 x 198 mm, maratott rézkarc, egyetlen állapot; készült Ambroise Vollard megrendelésére, kinyomtatta Roger Lacourier 300 példányban a *Suite Vollard* egyik lapjaként, 1939-ben. Kötetben először publikálva: *Picasso's Vollard Suite*. London, 1956. 1977^{2.}, no. 36.

Ehhez képest a festő figuráját – noha nem kevésbé evidens módon észleljük önazonos karakterként – semmilyen körvonal nem határolja el a háttértől. Nem egyetlen, hosszú és kontinuos, hanem számtalan, rövid és szaggatott vonás alkotja. Picasso itt picinyke, íves vonalakból, ezek szétszóródó fürtjeiből és sűrűbb, de sehol össze nem záruló vonalgubancokból építkezik, és láthatóan kerül minden lineáris lezárást és éles elhatárolást. Még ahol egy ilyen kis nyom – elvont értelemben – kontúrnak volna is tekinthető (mint például a festő orrvonala vagy az orcáját és tokját övező „táskák” esetében), épp e piciny vonalak *elkülönítő* funkciója nem nyomatékos. Viszont egy-egy ilyen kis görbület ritmikusan ismétlődni, tovagyűrűzni látszik, ami egyfajta felületi folytonosságot sejtet: például a felsőtestet „borító” szabálytalan farkincából valamiféle szörmekabát képe bontakozik ki. Picasso univerzális rajzkészsége mutatkozik meg abban, hogy a Rembrandt-karikatúra meggyőző ereje semmiben sem marad el a tiszta vonalrajzétól.

Nem véletlenül támad tehát a nézőben balra az „antikizáló-reneszánszos”, jobbra a „barokkos” stilizáció benyomása. De ami e lapon a leginkább figyelemre méltó, az a megkülönböztetések *rendszerszerűsége*: az a következetesség, ahogy Picasso az egyik figurát tisztán *kitöltés nélküli elhatárolások*, a másikat éppígy tisztán *elhatárolás nélküli kitöltések* révén artikulálja. Ez a kontrapunktikus eljárás Wölfflin összehasonlító stílusánát, a *nevek nélküli művészettörténet* paradigmáját juttathatja eszünkbe, amelyben a stílus (a művészettörténet-tudomány első, még formalista paradigmájának szuperstruktúrája) hasonló bipoláris oppozíciók rendszereként jelenik meg.¹⁷ (A Rembrandt-figura vonalkáinak szaggatott, pajkos játéka a reneszánsz és a barokk wölfflini összevetésének logikája szerint bizonyára a „lineáris látásmód” „festői” alternatívájához sorolódna.) Wölfflin az először 1915-ben publikált *Grundbegriff*ében¹⁸ éppenséggel a kortárs Picassóhoz hasonlatosan jár el, aki posztkubista korszakától – amúgy Manet nyomdokain és minden történeti érdeklődés nélkül – a festés formálási lehetőségeinek rendszerszerű kutatása céljából kezdi a „régí mesterket” (Le Naint, Poussint, Delacroix-t, Courbet-t, Velázquez stb.) parafrázálni.¹⁹ A

¹⁷ Ahogy a stílus egyes alkotóelemei – vonal, sík, mélység, szín, megvilágítás, tagoltság stb. – Wölfflinnél nem önmagukban jelentések, csupán egymást kizáró-feltételező ellentétpárokba rendezve válnak azzá: a festőinek az ad történeti értéket, hogy *nem*-lineáris, a mélységnek az, hogy *nem*-síkszerű, a fényárnyéknak az, hogy *nem*-egyenletesen megvilágított stb. Vö.: Rosalind Krauss: Re-presenting Picasso. *Art in America*, 68, 1980, 10. 93.

¹⁸ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1915. – magyar kiadása: Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílusfejlődés problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969.

¹⁹ A tízes évek második felétől Picasso mindinkább annak a Manet-nak a követőjévé szegődik, akinek forrása – mint Foucault megállapítja – nem a valóság, a természet vagy a közvetlen látástapasztalat, hanem a modern *múzeum*, amelynek falain különböző korszakok stílusai az utókor nézőjének szemzőgéből immár egyidejűleg hozzáférhetőek és össze is olvashatóak. Vö. Foucault 1998. i. m. 17–18. A művészettörténet modern tudománya is ennek az intézménynek a szülötte: a modernnek törekvése a

kérdésről hosszan értekező Rosalind Krauss²⁰ nyomán úgy is fogalmazhatunk, hogy „Rembrandt” ebben az összefüggésben nemcsak és nem elsősorban *tulajdonnévként* (a művészi unikalitás forrásaként, kivételes történeti tekintélyként, géniusként stb.), inkább egy általános, illetve archívumi tétel, sajátos stílusképlet vagy változat metaforájaként jön számításba.²¹

„...MIÉRT, ISTENNEK TALÁN VAN STÍLUSA?”

Így hát – a *Vollard Suite* fényében – Picasso „neoklasszicizmusa” aligha intézhető el egy bizonyos alkotói korszak leíró megjelöléseként: inkább olyan választott idiómáról van szó, amely rendszerszerűen implikálja mindazokat a formálásmódokat, amelyek *nem* klasszicizáló, ám egyidejű alternatívaként éppúgy a festő rendelkezésére állnak. Több idióma együtt való szerepeltetése ugyanazon képen annak a programatikusan bejelentése, hogy a festő – szemben Frenhoferrel – nem érdekelt és nem is hisz a művészettörténeti formák tagolt sokféleségének transzcendálhatóságában. „Le a stílussal! [...] Miért, Istennek talán van stílusa?” – idézi Malraux Picassót *Az obszidián fejben*, és ez a „morgolódás” mintha épp Frenhofernek szólna, aki e szavakkal korholja a tétova Porbust: „Ha nem érezted magad elég erősnek ahhoz,

muzealizált stílusok esztétikai kisajátítására és újrahasznosítására egyidős a stílustörténetírás fellépésével. Vö.: Beltling 2006. i. m. – különösen 209-244. Az, amit Riegl vagy Wölfflin az egymásra következő diakroniájaként – a stílusok történeteként – konceptualizálnak, az a múzeum falain formális alternatívák szinkroniájaként jelenik meg, és ekként íródik át olyan művekbe, amelyek a művészetet mindinkább univerzális kifejezőkészletként, mintegy az üzenetek tartalmaival szemben neutrális nyelvként tudatosítják. Vö.: Krauss 1980. i. m. 93-94.

²⁰ Uo., 92.

²¹ Érdekes, hogy a művésznevek stílustani nivellálásának tendenciája már Balzac szövegében is megfigyelhető. Frenhofer például az alábbi szemrehányást teszi Porbusnak: „Határozatlanul ingadoztál két rendszer között, a rajz és a szín, a régi német mesterek aprólékos hidegvérűsége, könyörtelen pontossága és az olasz festők káprázatos szenvedélye és boldog áradása között. Egyszerre akartad utánozni Hans Holbeint és Tizianót, Albrecht Dürert és Paolo Veronesét. Micsoda nagy-szerű igyekezet! Csakhogy mi lett belőle? [...] Tiziano gazdag és szőke színei szétfeszítik Albrecht Dürer szikár körvonalait”. (17.) A nevek összepárosítása arra vall, hogy e híres mesterek Frenhofer univerzumában egymást kizáró stílári alternatívákként értelmeződnek: Tiziano „színei” más rendszerhez tartoznak, mint Dürer „vonalai” stb. Voltaképp ide tartozik Frenhofer indulatos kirohanása „a hitvány Rubens [...] szín-orgiái” (25.) ellen is: Balzac egy a francia tradícióban akkor már legalább százötven éve zajló vitára, a platonikus *disegno* primátusát hirdető *poussinistes* és a *colore* (az empirikus tapasztalat és érzékenység) elsőbbségére támaszkodó *rubénistes* művészeti-művészettörténeti köntösbe bújtatott bölcséleti konfliktusára céloz. Nem ellentmondás, hogy Frenhofer a *Querelle des anciens et des modernes*-ben a *poussinisták* oldalra látszik sorolódni, míg a vele azonosított Rembrandtot később következetesen a másik pólushoz számították: az ő voltaképpeni programja ugyanis épp a stílusok szükségszerű pluralitását meghaladó abszolút művészet elérésére irányul.

hogy géniuszod tüzeben egybeolvaszd a két ellentétes modort, kereken döntened kellett volna az egyik vagy a másik mellett, mert csak így érhető el az egység, amely többek között elevenné hazudja a képet.” (17.)

Olybá tűnhet, mintha Picasso „neoklasszicizmusa” maga is egy ilyen döntés volna. De vajon pontosak vagyunk-e, ha a *Vollard Suite* itt analizált negyedik lapját „neoklasszicistának” minősítjük? Nem arról van-e szó, hogy ha a lapot – a felületes pillantás számára is nyilvánvaló – áttetsző-vonalas karaktere és könnyű olvashatósága okán rögtön bejártott stílussémáink egyikéhez rendeljük, épp voltaképpen művészi intencióját vétjük el? Nem arra ösztönöz-e inkább, hogy rákérdézzünk e transzparencia rejtett előfeltételeire?

Korábban láttuk, hogy Picasso a VS. 36-on úgy állítja elő a műtermi életkép évődő-poétikus elevenségét, hogy közben a pusztá vonalnyomokat legelemibb sajátosságaira (folytonosság, hosszúság, egyediség) redukálja és ezek elkülönülődéseinek szisztematikus kidolgozásával a stílusok differenciális kódját is képes szemléletessé tenni. Egyszerre teremt meg a kép mint *reprezentáció* értelemegységét és dekonstruálja ugyanazt, mint absztrakt *stíluszövetet*. De miként éri el, hogy mindkét olvasásmód zavartalanul érvényesülni tudjon? Ennek megértéséhez vissza kell térnünk a technika kérdéséhez.

Mindenekelőtt vegyük észre, hogy Picasso mind a *Chef d'oeuvre inconnu*, mind a *Vollard*-mappa lapjain épp ahhoz a hagyományos kézműves technikához fordul, amely minden figuratív láthatóságot – alakrajzot, modellálást, mélységi effektusokat – kizárólag vonalnyom és papíralap elemi váltójátékából hív elő. Láttuk korábban, hogy miként veti alá Picasso a sokszorosító grafika klasszikus hagyományának konfigurációs eljárásait ironikus dekonstrukciónak, de további példaként idézhetnénk a *Vollard Suite* az *all over* vonalhálót tematizáló speciális darabjait (pl. VS. 8, 9, 76, 82) is. A szóban forgó Rembrandt-lapon Picasso megfordítja az egyszerű nyomok *bonyolításának* a grafikus munkájában bevett metódusát, és tudatosan a nyomok egyszerűsítésére játszik. Konzekvensen ragaszkodik a monokromiához, az egységes vonalvastagsághoz, és kerül minden vonalkeresztezést, vagyis minden – a rézkarcban bevett – járulékos „plasztikai” és „festői” effektust.²² Mintha ezúttal kifejezetten abban lenne érdekelt, hogy eszközei lecsupaszításával minden képi láthatóság közös eredetét ragadja meg – a legelemibb különbséget, amelyből minden bonyolultabb elkülönülés, differenciálódás, így a stílusok elkülönülődése is kisarjadhat, de amely próteuszi módon eltűnik a komplex látványok és látványosságok evidenciái mögött. Bármelyikre tekintünk is a rézkarcok közül, az illusztrációk talán legvonzóbb tulajdonsága az a materiális áttetszőség, amely láthatóvá teszi a képdi-

²² Pl. a hidegtű esetlegességeit, az egyedi példányok festékezéssel való monotípiás manipulációit stb. Picasso persze nem volna önmaga, ha a *Vollard Suite* más lapjain variációs gyakorlatát nem terjesztené ki egyéb grafikai technikákra, a hidegtűre, az aquatintára és ezek kombinációira is. A mappa végére illesztett 1937-es hármass *Vollard*-portré-sorozat szinte tökéletesen egybevágó figuratív rendjével és egyben karakteresen különböző technikai megoldásaival egy képlet tisztaságával mutat rá Picasso ez idő tájt meghatározó művészi érdeklődésének természetére.

alektikát,²³ s amellyel Picasso a frenhoferi *muraille de peinture*, a „festékből emelt fal” átlátszatlanságát opponálja: azt a médiumvakságot, amely Balzac festőjét – minden zseniális képessége ellenére – reménytelen illúziók rabjává és az öncsalás áldozatává teszi.

Mert Picassót nem a Művészet transzcendálásának hóbortos programja, nem az abszolútum fantazmája, inkább a képcsinálás olthatatlan vágya, a rajzolás és festés érzéki gyönyörűsége vonzotta a frenhoferi példában: nem a Mű teleológiája, hanem az a mozgékony és intenzív, amelynek során létrejön²⁴. „A szépség szigorú és makacs dolog, így sohasem lehet utolérni [...]. a Forma Proteusát sokkal nehezebb megfogni, mint a mondabeli Proteust, s a formának több menedéke is van, mint a Proteusnak; csak hosszas küzdelmek árán lehet rákényszeríteni, hogy megmutassa igazi arculatát.” (21.) – tanítja az aggastyán Balzacnál, de Picassónak nem kell hinnie az egyetlen „igazi” arculatban, hogy elragadtatott kíváncsisággal forduljon „a forma menedékei” felé. A stílus, itt például a „neoklasszicizmus” statikus egységfogalma épp arra alkalmatlan, hogy „a forma menedékeit”, azaz a kép evidenciák és látenciák, rejtőzködések és feltárulások pulzálásában álló játékát leírja vagy megnevezze.

²³ Vö.: Gottfried Boehm: Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers. *Neue Hefte für Philosophie*, 5. 1973. 118–138.

²⁴ Vö.: Belting 1998. i. m. 303–305.