

JULIAN BARNES

Manet fekete-fehérben

Az ablak bedobása

Bizonyos értelemben nem tévednek azok, akik műalkotásokra támadnak rá. Senki sem támad olyasmire, ami iránt közömbös, vagy amitől nem érzi fenyegetve magát; ikonoklaszták ritkán törnek össze képeket szintiszta apátiából. Vegyük csak a férfit, aki sétapálcát emelt Manet *Zene a Tuilériák kertjében* című képére, amely a Galerie Martinet egyszemélyes kiállításán lógott 1863-ban. A támadó semmilyen magyarázatot nem hagyott ránk az indokairól, de a festmény által elkövetett inzultus minden bizonnyal a csalás címszó alá tartozott: egy bohózat volt, olyasmi, ami nemcsak a nézőt sértette vérig, hanem az egész művészettörténetet, amelynek nevében az illető férfi úgy érezte, kénytelen megszólalni – jobban mondva, cselekedni. Mi több, a festmény témája maga – a kortárs párizsi élet egy szelete – volt kifogásolható egy szűklátókörű Salon-látogató szemében, aki szentül hitte, hogy a művészet témáinak mindenkor emelkedettnek és fennköltnek kell lenniük. Ez ma persze ironikusnak tűnik, hiszen a festmény tulajdonképpen pontosan arról az emberfajtáról szól, aki nagy valószínűséggel rátámadott, és arról az életformáról, amelyet ő és barátai élhettek Párizsban. Manet állítása ez: itt, most, pontosan így.

Amikor III. Napóleon ugyanabban az évben megtekintette a *Déjeuner sur l'herbe* (Reggeli a szabadban) című képet, azt mondta, hogy ez „merénylet a jóérzés ellen”; hitvese, Eugénie császárné úgy tett, mintha a festmény nem is létezne. (Manapság ez isteni reklám lenne, akkoriban viszont kész katasztrófa volt, mivel a Salon des Refusés-t bezárták és a következő húsz évben a független festők nem jutottak nagy, nyilvános kiállítási térhez. Amikor az *Olympiát* bemutatták az 1865-ös Salon-on, a nagyon is szó szerinti fenyegetések oda vezettek, hogy át kellett helyezni az utolsó kiállítóterem átjáróajtója fölé, olyan magasra, hogy nehéz lett volna megmondani, „egy darab meztelen húst látsz-e, vagy egy halom szennyest”. Az ilyesfajta császári és publikus ejnyebejnye gondoskodott róla, hogy Manet-nek majdnem egész pályája során kijusson a populáris sajtó gúnyolódásából és szarkazmusából. Tegyük hozzá ismét, hogy nem tévedtek abban az értelemben, hogy érzésük autentikus volt: az el nem ismert félelemből eredő megvetés. Amitől rettegetek, az Manet egyik legkulturáltabb és legkifinomultabb rühellője, Edmond de Goncourt számára napnál világosabb volt. „Ez egy vicc, ez egy vicc, ez egy vicc!” – kiáltott fel naplójában, miután 1884 januárjában megnézte

* Julian Barnes (1946) napjaink egyik legelismertebb brit írója, olyan posztmodern regények szerzője, mint a *Flaubert papagája*, *A világ története 10 1/2 fejezetben*, *Anglia, Anglia*, vagy a 2011-ben Booker-díjjal jutalmazott *Sense of an Ending* (Felfelé folyik, hátrafelé lejt). Itt közölt esszéje a legutóbbi, *Keeping an Eye Open* (2015) c. kötetében jelent meg.

Manet posztumusz életműkiállítását. De felismerte, hogy a vicc régen komollyá vált és róla és a magafajtaikról szólt:

Manet munkáin, aki technikáit mind Goyától emelte el, Manet és az őt követő festők munkáin az olajfestészet halálával szembesülünk, vagyis a tetszetős, ámbraszín, kristálytisza áttetszőségű festészet halálával, amelynek mesterpéldája Rubens portréja, a *Nő szalmakalapban*. Most itt van nekünk az át-látszatlan festészet, a matt festészet, a krétás festészet, a bútorkalkozás összes stílusjegyét magán viselő festészet. És mindenki ezt műveli, Raffaellitől az utolsó kis impresszionista mázolóig.

Még a Manet pártját fogók is tudták, hogy valami újnak az eljövetele nem lehetséges valami réginek a halála nélkül. Így Baudelaire, miközben Manet-t a modern életnek a kor által (talán) megkövetelt festőjeként üdvözli – bár a költő szerint az igazi befutó Constantin Guys volt –, ezt írja neki: „Te csupán első vagy a művészeted elfajzásában”. Ahogy Anita Brookner éleslátóan megjegyzi: „Vajon Manet-ban az erkölcsi dimenzió nélküli művészet kisarjadását látta meg?”

Ezra Pound szerint ő az, aki téglával bedobja az ablakot, míg T.S. Eliot hátul belopózik és elemeli a szajrét; és így is lett. Bizonyos értelemben Manet dobta be az ablakot, az impresszionisták pedig elemelték a szajrét: ha az utóbbit több mint egy évszázadot átívelő kasszasikerkiállításokban mérik, akkor egészen biztosan. Nagy Manet-kiállításokra távolról sem kerül sor olyan gyakran, még Párizsban sem (1983, 2011), de fontos, hogy időnként emlékeztessenek bennünket arra, mit tett a francia művészetért és a francia művészettel. Kivilágosította a palettáját és megtöltötte fényvel (ott, ahol az akadémikus festők sötét tónusokkal indítottak és fokozatosan hordták fel a világosabbakat, Manet *peinture claire*-je ennek pontosan az ellenkezőjét tette); elvetette a félárnyalatokat és újfajta áttetszőséget vezetett be (állandóan morgott az „alaplé és mártás-szerű” festményekre); leegyszerűsítette és kihangsúlyozta a kontúrokat; gyakran elvetette a hagyományos perspektívát (a *Le Déjeuner sur l'herbe* meztelen fürdőző nője egyszerűen „hibás” – túl nagy – az előtér alakjaitól mért távolsága alapján); összenyomta a képhátteret és az alakokat még inkább kitolta a kép síkjából, felénk (Zola azt írta a *Fuvolás fiú*-szerű képeiről, hogy „beszakítják a falat”); bevezette a „Manet-feketét” és a „Manet-fehéret”. Akárcsak Courbet, ő is elutasította a hagyományos témaválasztások legtöbbszörét: a mitológiai, szimbolikus, történelmi témákat (az ő „történelmi” tablói kivétel nélkül kortársak). Akárcsak Daumier, ő is azt vallotta, hogy „az a fontos, hogy az ember saját korához tartozzék és azt fesse, amit lát”. Helyét meghatározhatjuk az őt zászlójjára tűző három nagy író: Baudelaire-nek, a modern élet dandy költőjének, Zolának, a naturalistának és Mallarmé-nek, a tiszta esztéticizmus hívének, háromszögelés-módszerével. Vajon melyik festőnek volt valaha is hasonló írói támogatottsága? Pedig Manet cseppet sem volt illusztratív vagy „irodalmi” festő. Leghíresebb „irodalmi” festménye – Zola Nanája – egyáltalán nem az, aminek látszik: Manet a kurtizánt akkor festette meg, amikor az még csupán mellékalak Zola korábbi, folytatásokban közölt regényében, a *L'Assommoir*-ban (Patkányfogóban). A képről írt kritikájában Huysmans bejelentette, hogy Zola egy egész regényt készül szentelni Nana alakjának, és gratulál Manet-nek, amiért „olyannak mutatta be, amilyen kétségtelenül lenni fog”. Így mondhatni Zola volt az, aki Manet-t „illusztrálta”, nem pedig fordítva.

Manet teljesítményéből sok mindent megérthetünk az albumokat olvasva és a színes reprodukciókat nézegetve; sok más viszont csak a képek előtt állva érthető. A „Manet-fekete” elég jól reprodukálható, a „Manet-fehér” viszont kifejezetten rosszul. Az *Olympia*, nem szűnő erotikus provokációján túl, ugyanakkor Whistler-szerű *Szimfónia* is nem-épp-fehérben (fi-

nom párbeszéd a hús, a takaró, az ágynemű, a virágok és – a legélesebb fehér – a papír között, amelybe a virágok vannak csomagolva). Zola arcképén a fehér egy központi foltja világít, amelyet találóan a regényíró által épp olvasott könyvnek a lapjai adnak ki. Madame Manet gyöngéd portréja, a *La Lecture* (Felolvasás), a fehér ruhát a fehér kanapéterítővel és a csipkefüggöny szürkébb fehérjével ütközteti. Még Manet egyik legradikálisabb – és legfélelmetesebben csúnya – portéján is, amelyet Baudelaire szeretőjéről készített (apró babafej, óriási jobb karmantyú, ráadásul a szoknya alól valóságosan kilógó, levágottnak ható jobb láb) már-már azt gyanítjuk, hogy egyszerűen megragadta az alkalmat, hogy a vásznat egyik szélétől a másikig kitöltse az óriási, kidagadó fehér krinolinnal.

Mindezzel nem teszünk mást, mint azon keresztül tekintünk Manet-ra, amit retrospektíve nézve megvalósított. De a festők sosem érik meg, hogy pontosan láthassák, mit is valósítottak meg. Mi több, a festők nagyon változatos utakat járnak be: néhányan, mint Degas vagy Bonnard, olyan ösvényen haladnak, amelyet nem nehéz követnünk, és szinte ijesztően egyenletes minőségű műveket alkotnak. Mások, mint Manet is, sokkal nehezebben követhetők; talán önmaguk számára is nehezebben. A Musée d’Orsay 2011-es kiállításának egyik erénye, hogy aláhúzta, milyen nyughatatlan, ugyanakkor micsoda egyenetlen festő volt Manet. A kurátorok által választott megközelítésmódnak hála ez az igazság még inkább kivilágolt. Ahogy a művészet elmozdul, éppúgy mozdul ki a művészettörténet és a múzeumi teológia is. Manapság a kurátorok – a közönséggel ellentétben – mintha gyűlölnék az olyan kiállításokat, amelyek minden további nélkül egyszerűen felsorakoztatják a mesterműveket, és amelyek rendre ugyanazt a régi leckét mondják fel. Az ilyen megközelítésmódot franciásan úgy hívják: „a festő modernségét egyetlen ikonográfiai regiszterre egyszerűsítette le”.

Van ebben valami. Amilyen könnyű megfeledezni róla, milyen provokáló volt eredetileg Manet, éppolyan könnyű megfeledezni arról is, hogy az újdonság sokkja vizuálisan milyen gyorsan asszimilálódik, múzeumifikálódik és válik kulturális árucikké. (Pár évig olyan mouse-padet használtam, amelyen a *Folies-Bergère bárjának* palackjai sorakoztak.) A *Guermantes-ékban* Proust leírja, milyen egyszerűen játszódik le ez a kisajátítási folyamat egyetlen emberöltő alatt. Nagyhercegnőjével látogatást tesz a Louvre-ba:

szóval, minap a nagyhercegnővel együtt voltam a Louvre-ban, s elmentünk Manet *Olympia*-ja előtt. Ma már senki sem csodálkozik rajta. Olyan, mintha Ingres-től való volna! Pedig hát a jó ég tudja, mennyit kellett harcolnom ezért a képért, amelyet egyáltalán nem szeretek, de amely igazi festőtől való.¹

A Hercegnőnek a szó szoros értelmében nincs igaza (egy Manet sosem mutatott úgy, mint egy Ingres, sem akkoriban, sem pedig most), tágabb értelemben viszont igen. Ez tehát a mesterművek-szárítókötélre-felaggatva megközelítés veszélye, amely egyszerűen elismétli azt, hogyan üledett le száz évvel ezelőtt a művészet története: azt kockáztatjuk, hogy már nem leszünk képesek meglátni, csupán adótnak tekintünk. De hol találhatjuk meg az ellen-narratívát? Jelenleg úgy tűnik, ez a történelmi és társadalmi kontextusban rejlik, a 2011-es kiállítás francia kurátorai számára pedig specifikusan mindannak és mindazoknak az elutasításában, ami és akik „a modern művészet nevében” napjainkig vámpírként a festőn élőködtek. Ez meghökkentő módon oda vezetett, hogy olyan Manet-t mutattak be nekünk, aki „a ha-

¹ Proust, *Az eltűnt idő nyomában*, III., *Guermantes-ék*, Gyergyai Albert ford. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983, 610.

gyományos értékek képviselője”. A „régí lecke” elbeszélte például, hogy a fiatal Manet hogyan töltött el hat hónapot Thomas Couture, a korban divatos *peintre-pompier* műhelyében anélkül, hogy különösebben sokat tanult volna tőle. A d’Orsay-beli kiállítás ezért egy teremnyi Couture-művel indított és arra biztatott bennünket, hogy jussunk bátran az ellenkező következtetésre. Igaz, hogy egy korai Manet-portré nagyon hasonlít Couture-re. De a teremben látható két legnagyobb hatású kép – a festő szüleitől festett, komor és melankolikus hangvételű tanulmány, és egy kislány, *Le Petit Lange* portréja, tele Manet-feketével és azokkal a képből intenzíven kinéző fekete Manet-szemekkel – alig mutat bármi hasonlóságot Couture-höz; ezek éppenséggel azt demonstrálták, hogyan távolodott el a lehető legrövidebb idő alatt tanára stílusától.

Bizarrabb módon érdekes Manet „katolikus” periódusa, amelynek a kiállítás egész termet szentelt, és amely bizonyára nagy meglepetésként ért mindenkit, aki azt hitte, tud egyet-mást Manet-ről. Miután megalapozta saját hírnevét és széles körben fújolást aratott (a *Déjeuner sur l’herbe*-ért, 1862–63, majd az *Olympiával*, 1863), 1864–65 közt Manet fest néhány vallásos képet – egy nagyméretű halott Krisztust, egy hasonlóan nagyméretű *Krisztus megcsúfolását* és egy térdelő szerzetest –, amelyek a katalógus szerint „éppúgy felháborították ellenfeleit, mint amennyire zavarba hozták a csodálóit”. Manet jóbarátja, Antonin Proust kihagyta őket abból a posztumusz életműkiállításból, amelyet Goncourt azzal intézett el, hogy vicc. Teljes joggal: ezek afféle derivatív, akadémikus szörnyszülöttek, mint amilyenekkel manapság vidéki Musées des Beaux-Arts falain találkozhatunk, miután régesrég oda számúzta őket a megkönnyebbült párizsi művészeti bürokrácia („Nézzék csak, mit küldünk Önöknek: egy Manet-t!”). Könnyű belátnunk, miért illenek bele egy kurátori ellen-narratívába: ezek a művek a felnőtt Manet-nek nagyon sok idejét elvették, ugyanakkor az ellen-narratíva az értéknek nem annyira a demokratizálásáról, mint inkább a felfüggesztéséről szól. A terem fölött a „Gyanús katolicizmus” cím lógott. „A silányság sokkja” legalább ilyen jó lett volna.

A „katolikus” periódus hasznos korai figyelmeztetésül szolgál arra, hogy Manet nem volt mindig „Manet”. Jónéhány festménye könnyedén zavart okozna bármilyen művészeti vak kóstolon. Egy Whistler-szerű, japános *Bateaux en mer (Vitorlások a tengeren)* például, az orientalizáló monogramként megrajzolt vitorlával, vagy egy Boulogne-i tengerparti táj, amely úgy hat, mint egy erősen fókuszba állított Boudin (ugyancsak pár furcsasággal a perspektíva körül, mint például a valószerűtlenül óriási férfialak a jobb oldalon). Az első Le Havre-ból érkezett, a második a Virginia állambeli Richmondból. A kurátorok szorgalmasak voltak és eredetiek. Megmutatták, hogy Manet nem az a festő, amilyennek lusta elvárásaink szerint lennie kellene; de nem is nagyobb. Manet leghíresebb festményei joggal a leghíresebbek; sosem fognak mellé, és ma is meglepőek. (Például sosem figyeltem fel arra, hogy a *Le Déjeuner* mezeten alakjának hajában van egy szinte észrevehetetlen fekete szalag. Mintha Manet azt mondaná: „Akt? Ugyan már, miféle akt? Hát nem látjátok, hogy szalagot visel?”). A kiállítás által okozott csalódás az volt, hogy ha festett, mondjuk, tizenkét (tizennégy, vagy tizenhat) kétségtelen mesterművet, ezeknek kevesebb mint felét láthattuk: nem volt itt a *Zene a Tuilériák kertjében* (amelyet John Richardson „az első igazán modern festménynek” nevezett), a *Le Chemin de fer (Vasút)*, az *Argenteuil*, a *Nana*, a *Reggeli a műteremben*, a *Folies-Bergère bárja*; ott volt a *Miksa császár kivégzése* Bostonból, a mannheimi változat viszont nem (sem a De-gas-féle töredékek); a Monet-ről műterem-bárkáján készült két képmás közül csak a jelentéktelenebb; nem volt itt a híres spárgaköteg, csak az egyetlen szál spárgát ábrázoló kép,

amelyet Manet „ráadásként” festett és küldött el az előbbi vásárlójának, aki nagylelkűen többet fizetett a kért árnál. A kölcsönzések körül adódhattak nehézségek, és a d’Orsay termei eléggé szűkösek (bár hatalmas felületet engedtek át egy másik üres parádédarabnak – *Jean-Baptiste Faure a főszerepet éneкли Ambroise Thomas Hamletjében*); legvalószínűbb viszont az, hogy a kurátorok sziklaszilárd elhatározása volt, hogy találjanak, vagy egyenesen a tárlatra erőltessenek, egy új elbeszélésszálat. Időnként egyenesen úgy tűnt, hogy szándékosan pelengérezik ki elvárásainkat. Így láthattunk egy aprócska másolatot a *Le Chemin de fer*-ről – egy akvarellal és guache-sal retusált fotót – Jules-Michel Godet-től. Mintha csak a kurátorok azt mondták volna: Hiányzik nektek az egyik kedvencetek? Hát tessék, megkaphatjátok – így.

A vita és az ellen-narratíva minden dulakodásától távol volt egy csendes felület a csendéleteknek. Ez a műfaj teszi ki Manet teljes termésének egyötödét - nem utolsósorban az eladhatósági tényező miatt. 1875-ben feleségével, Suzanne-nal és festőkollégájával, Tissot-val Velencébe tett útjuk során kijelentette – a halpiacon állva –, hogy „a csendélet Szent Ference” szeretne lenni. A zöldésgpiacon felfedezett egy brentai sütőtök-halmot és felkiáltott, „Török fejek turbánban! A lepantói és korfui győzelmek trófeái.” Ugyanezen az utazáson levonta a következtetést: „Egy festő gyümölcsökkel, virágokkal, vagy akár felhőkkel mindent elmondhat, amit csak akar.” A Musée d’Orsay csendélet-termében két egyszerű kép bilincselte le: virágok magas kristályvázában 1882-ből, a halála előtti évből. Manet, a dandy, a boldog házasságban élő *coureur de femmes*, akárcsak Baudelaire, harmadlagos szifiliszben halt meg. Réműletes vég volt: mozgásszervi ataxia, tolókcoci, gangréna, egy amputált láb, majd a halál. Életének ebben az utolsó fázisában Manet ismételten megfesti a virágok tűnékeny szépségét. Mintha csendesen ismételné azokat a szavakat, amelyeket a fura urak annyi évvel korábban nem voltak hajlandók meghallani, és még egyszer, utoljára azt mondta: igen, itt, most, pontosan így.

A kevesebb több

Mennyi időt töltünk egy jó festménnyel? Tíz másodpercet, harmincat? Két egész percet? És akkor mennyi jut minden egyes jó képre a 300 darabos kiállítástípusoknál, ami mostanában a nagyobb művészeknél elvárás lett? Ha minden egyes kiállított darab előtt két percet állnánk, az összesen tíz órát eredményezne (ebéd-, tea- vagy toalettszünet nélkül). Emelje fel a kezét, aki tíz órát töltött a Matisse-, a Magritte- vagy a Degas-kiállításon! Én biztosan nem töltöttem annyit. Persze mind válogatunk és keverünk, a szem előre kiszzelektálja, ami vonzza (vagy amit eleve ismer). De még a legprimább múzeumi készségekkel rendelkezők is, akik pontosan értik a személyes vércukorszint és az esztétikai gyönyörködés korrelációját, jól elboldogulnak a nyitott terekkel és nem ijednek meg attól, hogy ha a szükség úgy hozza, visszafelé járják be egy festő kronológiáját, akik nem hajlandók nézésidejüket katalógusokra és távcímolvasásra pazarolni, elég magasak ahhoz, hogy zavartalan összképet kapjanak és elég robusztusak, hogy visszaverjék a fejhallgatójukhoz láncolt művészetrájongók állandó ostromát – még az ilyen nézők is jó eséllyel érkeznek a kiállítás végére azzal a felemás érzéssel: mi lett volna, ha.

Persze valamilyen meghatározhatatlanul ideális módon sokkal jobb, ha a lehető legtöbb ember láthatja a lehető legtöbb festményt. De minél nagyobb a kiállítás, annál nagyobb tömegre van szükség ahhoz, hogy eltartsa, ami annyit tesz, hogy bezsúfoljuk őket azzal az ígérettel, hogy az esemény nem csupán esztétikai, de társadalmi-feltörekvés alkalm is lesz (és

lévén társadalmi, osztályszerkezetű van: a belső sávon haladóknak magán-tárlatvezetés jár, míg a tömegek kívül lihegnek). Hogyha az utóbbi években a kiállítás-elefantiázis alábbhagyott is kicsit – a 2011-es párizsi Manet-kiállításon mindössze 186 tárgy volt látható –, ez a jelenség inkább a gazdasági megroppanásnak tudható be, mint a kurátori politikának. Mégis rengeteg példa bizonyítja, hogy a kisebb méretű kiállítások, kisebb tömegekkel, nagyobb örömet okoznak; hogy egy-egy művészt gyakran jobban megértünk, ha az életművéből kevesebbet látunk, mint ha többet.

Egyik legjobb kiállítás, amelyet az utóbbi harminc évben láttam, a londoni National Gallery 1993-as kiállítása volt. Hat termet foglalt el, de egyetlen képről, pontosabban egyetlen témáról szólt: Manet *Miksa császár kivégzése* című képéről. A maga tematikus és céltudatos módján Manet 1883-as halála óta először gyűjtötte össze egy térbe a kivégzésről készült kép három változatát: a laza ecsetkezelésű, komor tónusú, sombrero által kitöltött első változatot Bostonból; a töredékes (Manet halála után Degas által megmentett) másodikat a National Gallery saját gyűjteményéből; és a legismertebb, végleges képet Mannheimból. Ezt a három vásznat ugyanabban a teremben látni (de nem egymás mellé akasztva – az összehasonlításhoz el kellett fordítani a testünket, fizikai emlékeztetőül arra, hogy minden két kép közt idő és reflexió húzódik) közvetlen, izgalmas és elbátortalanító kihívás volt. Miért tette Manet ezt, miért dobta szemébe azt, igazította ki amazt? A gondolkodás vagy érzelem milyen folyamata, milyen hirtelen ugrás vagy véletlen kellett hozzá, hogy a-tól b-ig, majd c-ig jusson? Minket kiségtendő, a kiállításnak ezt a központi részét megtámogatták körülbelül hatvan kíséző darabbal: a főszereplők hivatalos portréival, újságfű litográfiákkal, Francois Aubert fotográfiáival kortárs mexikói színhelyekről és személyiségekről, cartes de visite-ekkel a kivégzőosztag és a császár véres ingének képével, ezenkívül a források széles egyvelegével, melléktermékekkel és kuriózumokkal. Legfurcsább mind közt egy fotó volt, amely Miksát és udvartartását krikettjátssza közben örököltette meg körülbelül 1865-ből, feltehetőleg a Chapultepec-i kastélyban vagy ahhoz közel, Mexikóváros peremén. A császár Sir Charles Wyke, a brit konzul mellett áll a kapu állói mögött. A „krikettpályának”, úgy tűnik, nem anynyira hengerlőgépre, mint inkább egy csapat kubikusra lett volna szüksége.

Manapság, ha egy adós állam arra kényszerül, hogy haladékat kérjen tartozásainak kifizetésére, a kurrens nagyhatalmak beküldik az IMF, az Európai Központi Bank, az Európai Bizottság és hasonlók csapatait. 1861-ben, amikor Mexikó államelnöke, Benito Suarez kétéves moratóriumot jelentett be az ország összes külső tartozására, a válasz a kor szellemének megfelelő trojka volt: egy 6,000 fős spanyol, 2,000 fős francia, ráadásul pedig egy brit csapatot jelent meg Veracruzban. A britek határozatlanok voltak, a spanyolok erőszakos kibékítésre törekedtek, a franciák viszont a hódítást preferálták. 1864-ben kinevezték császárrá az osztrák főherceg Ferdinánd Miksát, következő évben kitört a gerillaháború, a megszállás összeomlott, a franciák visszavonultak, Miksa nem volt hajlandó lemondani bábtrónjáról, a visszatérő mexikói kormány pedig kivégezte őt két tábornokával együtt a Harangok Hegyén Queretaro mellett, 1867. június 19-én. Az eseményből nemzetközi hír lett. Július 18-án Flaubert azt írta Mathilde hercegnőnek, hogy a kivégzés (amelyre Garibaldi, Victor Hugo és mások tiltakozó táviratai ellenére is sor került) elborzasztotta. „Micsoda fürtelem. És micsoda nyomorult dolog az emberi faj. Azért vetem bele magam mindenestől a művészetbe, hogy ne kelljen ennek a világnak a bűnein és ostobaságán gondolkoznom (és hogy ne szenvedjek tőlük): szomorú vigasz.”

A hír Manet-t is arra készítette, hogy belevesse magát a művészetbe, bár hogy pontosan hogyan, miért, és milyen szándékkal és elvárásokkal, és a taktika milyen menet közbeni kiigazításával, arra nézve jótékony és felszabadító tudatlanságban maradunk. Végso képe felé tartó útja sokkal kevésbé dokumentált, mint mondjuk Géricault-é a *Medúza tutajja* felé. Juliet Wilson-Barreau szerint „nincs semmiféle feljegyzés a Manet-hagyatékban azokról az emberekről, akikhez fordult, sem az anyagokról, amelyeket felhasznált művei felépítésére – nincsenek újságkivágások vagy illusztrációk, fényképek, jegyzetek vagy előzetes vázlatok.” Semmi hasznos *obiter dicta* vagy műhelypletyka nem maradt ránk. Nem tudjuk, miért vetette el a festmény második változatát (amely strukturálisan nagyon közel állt a végleges változathoz), vagy hogy nézett ki, amikor befejezte, mivel legkorábbi dokumentumunk, egy 1883-as fénykép, már abban az állapotban mutatja, amikor hiányzik róla a császár és Mejia tábornok baloldalt álló alakja. További izgalmas hiány, amikor a *Kivégzés* feltételezett esztétikai forrásához érünk: Goya *Tres de Mayo (1808. május 3)* című képe, amelynek hasonló a kiinduló kompozíciója és egymáshoz ugyanolyan rémisztő közelségben látható rajta a puskacsó és az áldozat. Tudjuk, hogy Manet ellátogatott a Pradóba, a vendégkönyvbe 1865 szeptember 1-jén írt be, de ha látta is Goya képét a májusi felkelésről (amely akkor katalógusba nem véve lógott a folyosón és az útikalauzok alig említették), sosem tesz említést róla. Így hát találgatásokra és röntgenfelvételekre kell szorítkoznunk, elsődleges információforrásaink maguk a képek lévén: három nagyméretű vászon, egy olajvázlat, egy litográfia, egy tusrajz, plusz a főalakok csoportjának későbbi reciklálása a Kommün egyik jelenetéről festett képen, *A barikádon*.

Normális esetben a művészettörténetben csábító az idő egymásutánját összekeverni a haladással. Tulajdonképpen Manet első *Kivégzése* színeiben, tónusában, hangulatában annyira elkülönül, hogy egyáltalán nem valamiféle elfuserált első változatnak tűnik, sokkal inkább nagyszabású és kísértő alternatívának. A közös elemek az áldozatok hármásából, az összetorlódó kivégzőosztagból és a katona magányos, elszigetelt alakjából állnak, akit kineveztek (ez vajon megtiszteltetés? megnyomorítás?) arra, hogy ő adja le a *coup de grâce*-t. Az első változaton ez az altszít az egyetlen alak, aki valamelyest körvonalazott arcot kap; ez az arc morosan kifejezésmentes, mivel ez itt egy szoros, szédítő találkozás, alantas és szégyenletes valami, amelyben meghatározhatatlan emberek egy csoportja elveszi egy másik csoport életét, és ahol az óceán színei végigmossák a hóhérokat, az áldozatokat és a háttérül szolgáló tájat egyaránt. Ráadásul mintha éjszaka lenne (akárcsak Goya *Tres de Mayo*-ján), bár közelebből megnézve rájövünk, hogy nem.

A II. és III. változatok közös kompozíciója tónusában erősen különbözik az elsőtől: ki-egyensúlyozott, napsütötte és józan. Még a puskacsövekből felszálló füst is gondosan olyan alakzatban terjed szét, hogy ne takarja el az áldozatok arcát. De bár a főalakok elhelyezkedése (egyben a Goya-kép strukturális megidézése) alig változik a II. és III. változat közt, az, ami mögöttük történik, nagyon különböző hatást hív elő. A II.-on úgy tűnik, a jelenet nyílt terepen játszódik le, talán alacsony dombon; a háttérben kék hegyek láthatók és az ég. A cselekmény ezért néző nélküli, anonim, az igazságszolgáltatási brutalitás egy pillanata a természetbe helyezve, amely melegen kékes kontinuitásában éppolyan közönyösnek látszik, mint a kivégzőosztag. A III.-on a résztvevők olyan helyen vannak, ami talán börtönudvarnak tűnik, lábuk alatt homok, a háttérben egy magas fal, amelyen (tiltakozó és lesújtott) nézők lógnak, a háttérben a domboldalon további nézők látszanak, a bal felső sarokban pedig egy temető cipru-

sai és fehér sírkövei. Így most van egy bikaviadal-momentum (halál a homokos páston, aficionadók a sövény mögött), egy belső kommentár és reakció az eseményre, a háttérben pedig egy szerzői jóváhagyással érkező *memento mori*. Mint festmény, itt minden kiporciónzottabb, kiterveltebb és kimagyarozottabb; egyben (a II.-kal összehasonlítva) konvencionálisabb is azáltal, ahogy válaszainkat irányítja. Ebben az értelemben a III-as „haladást” jelent a II-eshez képest. Más értelemben viszont visszalépés: mintha Manet a közöny fogalmát a vég-sőkig vinné a II.-on, majd visszalépett volna ettől a csontig vetkőztetett kilátástalanságtól.

Visszont mindkettő rendkívüli erejű képet tár a szemünk elé: és az egész a lábaktól kezdődik. Goya *Tres de Mayo*-ján a kivégzőosztag elhelyezkedése kulcsfontosságú elem: a kemény boka, a merev térd, a pontos, szakszerű szögben támasztó hátsó láb. Ez a pozíció köszön viszsza a napóleoni katonaság sorfalán: ezek elnyomók lábai, olyan lábak, amelyek eltapossák a tiltakozást, és amelyeknek a merevsége végighullámzik a testen, míg csak nem találkozik a puskacső végső merevségével. Ezzel szemben Manet *Kivégzésén* a katonák nincsenek felsorakozva (technikailag lehet, hogy két vagy három sorban állnak, de a hatás az összetorlódás), és lábaik egymáshoz viszonyítva körülbelül 120 fokos szögben kifordulnak; egyik katona összezárja a sarkát, mások szétvetett lábbal állnak; a közepén álló katona furcsa módon teljes testsúlyával a bal lábára nehezedik, jobb lábának csak a sarka érinti a földet. Ezek a lábak egészen nyilvánvalóan arra vannak szánva, hogy magukra vonják a figyelmet, ugyanis Manet fehér kamásnikkal díszítette őket (ez olyan vonás, ami szembemegy a realizmussal – a Manet által megjelenített egyenruha fogalmi és szintetikus). Olyan lábak ezek, amelyek hasznos munkára plántálják bele magukat a földbe, mint amikor egy golfjátékos a bunker előtt oldalsasszézva keresi a legjobb egyensúlyi pontot. Szinte el tudjuk képzelni az altiszt kivégzés előtti buzdító szónoklatát annak a fontosságáról, hogy helyezzük magunkat kényelembe, lazítsuk el a lábat, majd a térdet és a csípőt, úgy téve, mintha csak fogolyra vagy fajdkakasra mennének.

Így hát Manet hóhérai nem a halálosztók egy tömbje, mint Goyánál: katonák ők, akik hétköznapi tennivalóikat végzik, amelyek történetesen egy császár kivégzését is magukba foglalják. A szorgos rutinnak ezt a témáját külön is illusztrálja az altiszt alakja. A bostoni képen (I) egyenesen kinéz ránk, hátat fordítva a kivégzésnek, ugyanakkor szembesítve minket szakmája természetével, mint a nem megfelelően legyilkoltak megölésének elvégzője. A II. és III. változaton semmivel sem kevésbé megkapó, ugyanakkor sokkal rejtettebb fókuszponttá vált. Most kilencven fokos szögben áll a kivégzőosztaghoz képest, se nem követi a kivégzést, se nem fordít hátat neki; és irántunk is éppilyen közömbös. Ehelyett szeme lefelé néz, szakmai pillanatára figyel, előre kibiztosítja a puskáját (III), vagy ellenőrzi, hogy ki van-e biztosítva (II). Fontos megjegyezni, hogy Manet megfosztja az altisztet a kamásnitól: az ő esetében figyelmünket nem terelhetik el a lábak (a III. változaton tovább tompítja őket azzal, hogy a talaj egy sötét foltján állnak), ezért pont akkora figyelemmel összpontosíthatunk rá, mint amilyenel ő maga biztosítja ki a fegyverét. Az altiszt két kulcsfontosságú tekintetben különbözik a II. és III. változat között. A II.-on arca gondosan le van simítva és karaktere erősebben ki van emelve: ez, gondolhatjuk, egy bizonyos egyén, akit ezzel a bizonyos munkával bíztak meg. A III.-on az esetkezelés lazább, az alak pedig valamivel elnagyoltabb: egy kissé közönséges katonává válik, eggyé az osztag tagjai közül. Mindkét változatnak megvannak a maga erőnyei és a mellette szóló érvek. Az, amiben a III. nem tűnik a II.-nál haladóbbnak, a jobb kéz megmunkálása. A II. változaton naturalisztikus módon, korrekt léptékben van ábrázolva; a

III.-on nagyobb, rózsaszínebb, jobban szétterpeszkedik: így is fele olyan nagy, mint a bal kéz, és jóval nagyobb, mint a festmény másik ököl-fókusza – Miksa és a balján álló tábornok összekapaszkodó keze. Már-már melodramai módon hívja fel magára a figyelmet: Nézd, mire készülök, kiabálja a kéz a vásznonról. Ez egy apró és szükségtelen eldurvulásnak tűnik.

Egy kortárs kritikus arra panaszkodott, hogy Manet művei „olyasfajta panteizmusról tanúskodnak, amely nem tulajdonít nagyobb értéket a fejnek, mint a papucsnak”. Panteizmus, személytelenség, közömbösség: éppúgy, ahogy a *Kivégzés* éles, egyenletes fénnel operál, és lapos, kivékonyodott síkokkal, úgy erkölcsi hatása is különös, kivékonyodott, modern. Természetesen drámai pillanatot illusztrál, és joggal csodálhatjuk az áldozatok állhatatosságát, különösen Manet valószínű invenciójának köszönhetőn, hogy a császár két tábornokának kezét fogja (valójában kivégzésekor nem középen állt, és a tábornokokat jó eséllyel a háttérben végezték ki, széken ülve, ami gyakori kivégzőmódja volt azoknak, akiket hazaárulással vádoltak). De éppígy csodálhatjuk a kivégzőosztag állhatatosságát is, elterpeszkedő lábú kényelmességüket. Ez nem történelmi festmény erkölcsi tanulsággal a heroizmusról: Manet a *peintre d'histoire* terminust inzultusként használta. És talán csak mellékesen történelmi festmény: amikor a *Kivégzés* litográfiáját 1869-ben betiltják, Manet úgy nyilatkozott a sajtónak, a kép „*une oeuvre absolument artistique*”.

Persze ez kissé őszintétlen volt a részéről, mivel történetesen III Napóleon birodalmi ambícióinak egy végtelenül megalázó momentumát választotta ki a megörökítésre, ráadásul úgy, hogy Miksa alakját felruházta a vértanúság utalásaival (a glória-sombbrero, talán még a központi, Krisztus-szerű elhelyezés is); mi több, az általa összekombinált egyenruha eléggé kétértelmű volt ahhoz, hogy éppannyira tűnjön franciának, mint mexikóinak, megengedve olyan értelmezést, hogy a franciák gyakorlatilag maguk végezték ki bábcsászárukat azáltal, hogy magára hagyták, mihelyt rosszra fordultak a dolgok. Ez persze Zola értelmezése volt, bár a festményről tett két kijelentése érdekes kontrasztban áll. A *La Tribune*-be írt, név nélkül publikált cikkében a regényíró a festő szavait ismételve kijelenti, a litográfiát annak ellenére tiltották be, hogy „M. Manet a témához tisztán művészi szempontból nyúlt”, mielőtt szarkasztikusan feltette a kérdést, vajon a kormánynak szándékában áll-e embereket üldözni csupán azért, mert megerősítik Miksa halálának tényét. Négy nappal később viszont Zola már rámutat az egyenruhák kétértelműségére és észrevételezi Manet festményének „kegyetlen iróniáját”, amely úgy olvasható, mintha „Franciaország végezné ki Miksát”. Nem a képmutató hatalom az egyetlen, amely szereti, ha a dolgok egyszerre kétfélék.

Zola viszont nem engedi, hogy a dolog kétféle legyen; és ami azt illeti, Manet sem. A mű vagy művészileg „tisztá” és akkor csupán a véletlen műve, hogy közelmúltbeli politikai eseményen alapul, vagy pedig nem az. Ugyanakkor az is igaz, hogy a kép betiltásának pusztán ténye (Manet életében a *Kivégzést* sosem lehetett nyilvánosan megtekinteni Franciaországban) azzal járt, hogy kénytelen-kelletlen politizálta azt. Ez nem jelentette azt, hogy népszerűsítette volna: a *Miksa császár kivégzése* nem volt egy *Guernica*, amely a kedélyeket külföldön korbácsolta fel, miközben szülőhazájában betiltották. Amikor 1879-ben kiállították New York-ban (a Broadway és az Eighth Street sarkán, belépő huszonöt cent), nem volt nagy sikere. Bostonban valamivel jobban szerepelt, de a kiállításkörút terve Chicagóba és további városokba összeomlott és a vásznat visszazállították Franciaországba.

Pontosan miért tiltották be a litográfiát és figyelmeztették Manet-t előre, hogy a végleges festményt az 1869-es Salon nem fogja elfogadni? Ismét egy csalogató hiány nyílik meg. Nincs

semmilyen hivatalos lajstrom a megfelelő rubrikákkal felforgató szándékról vagy megbízhatatlan esztétikáról. John House szerint Manet határátlépése sokkal erősebb lehetett, mint egyszerűen egy, a kormányt zavarba hozó esemény ábrázolása, mivel a kivégzéshez kötődő két másik festményt Jules-Marc Chamerlat-tól (sajnos mindkettő elveszett – újabb hiátus) beválogatták az 1868-as Salon-ra. Talán a járulékos indok Manet kizárása mögött a festmény „látszólagos távolságtartásában rejlik a drámától, és abban, hogy nem hajlandó egyértelmű erkölcsi tanulságot szolgáltatni”, még csak „elnagyolt ecsetkezelésében és látszólagos befejezetlenségében” sem. Talán; de talán hiba túlságosan racionálisan (vagy túlságosan a kép esztétikáján keresztül) viszonyulni a cenzúra működéséhez. A cenzúrával megbízott testületek híresen szeszélyesek, kialakítják a maguk excentrizmusát és túlzó, paranoid félelmeit. Hogyha kételyeid támadnának, tiltsd be, gyakran ez az alapszabály; különösen pedig az, tiltsd be a szóban forgó művész pusztá reputációja alapján (Manet közismert republikánus volt). De bármi legyen is a visszakereshetetlen igazság, a *Kivégzés* cenzúra általi betiltása tovább működik azáltal, hogy beszűkíti az utókor tudását. Nem csupán arról van szó, hogy a képet (és a belőle származó litográfiát) betiltották, hanem annak a nemzedéknek a reakciójáról is, amely számára készült, azon emberek reakciójáról, akik leginkább megtaníthattak volna benünket arra, hogyan olvassuk. Ez a hiány hozzájárul a festmény átláthatatlanságához a mai néző számára. Ha ebben mérjük, a cenzúra sikeres volt, ahogy ez gyakran történik.

Fordította MIHÁLYCSA ERIKA



WEÖRES SÁNDOR: A MEGMOZDULT SZÓTÁR
(Móra Ferenc Múzeum, Fekete ház)