

A kert susogva rezzen össze,
titkon s meghitten remeg ő;
a zápor, szemet szembe öltve,
földet és eget egybeszó.

Esik, s hunyt szemmel is figyelve,
az egész esőt hallom én,
az ázott kert hull, csepp a cseppre,
az árnyban, mely már bennem él.

Szegzárdy-Csengery József fordításai

Szabadi Judit

A KLASSZIKUS ÉS A MODERN HATÁRMEZSGYÉJÉN

Manet: A Folies-Bergère bárja

Ha az egész XIX. század művészetét földaraboló és a modern művészetet előkészítő szellemi törésvonalakat vizsgáljuk, előfordulhat, hogy Edouard Manet (1832–1883) festészetéről kissé „könnyelműen” gondolkodunk. Harmonikussága legalábbis arra készthet, hogy az ő életművét ebből a szempontból ne lássuk olyan szembeötlően fontosnak és meghatározónak, mint előtte Goyáét, Delacroix-ét, egyáltalán az egész romantikáét, majd őt követően az impresszionistákét és mindjárt utánuk a posztimpresszionistákét, Seurat-ét, Van Goghét, Gauguinét és Cézanne-ét. A kataklizmaszerű szellemi földcsuszamlás drámája és a kétségbeesés nem jelent meg benne, és olyan világnézetű és formai szélsőségek sem jellemezték, mint az impresszionistákat. Ezért, noha tudván tudjuk, hogy előfutára volt az impresszionizmusnak és a szélesebb értelemben vett modernségnek, többnyire föl sem merül bennünk, hogy ennek a kérdéskörnek a gyújtópontjába állítsuk az ő nagyon is kiegyenlítettnek látszó művészetét. Valójában ma már alig értjük, hogy a REGGELI A SZABADBAN-t és az OLYMPIÁ-t a maga korában miért nem értették, és vásznainak derűs közönye, amely belőlünk csak valami lassan moccanó csendes kábulat és lenyűgözöttség formájában vált ki érzelmeket, miért kavart a maga idejében akkora botrányt. S ha hosszú évtizedek óta tudomásul vesszük is azt, amit Cézanne mondott egyik korai főművéről, az OLYMPIÁ-ról: „Mindig szem előtt kell tartani... e kép a festészet új etapja... A mi reneszánszunk onnan datálódik... Van a dolgoknak egy piktorális igazsága. Ez a rózsaszín és ez a fehér olyan úton vezet hozzá bennünket, amelyet a szenzibilitásunk előttük nem ismert” – akkor mára már a közhelyek szintjén elraktározott tudásunkból rendszerint éppen a cézanne-i felismerés megvilágító-képessége és élményszerű igazsága hiányzik.

De nem is elsősorban az előfutárságot, azaz a „festészet új etapját” kell méltányolnunk és értelmeznünk Manet-ban, hiszen ez önmagában mégsem lenne olyan nagy horderejű és hosszabb elmélkedésre készítő tény. Ami Manet-ban rendkívüli, az igazán nehezen lenne megragadható pusztán azáltal, ami az ő piktúrájában a merőben új kezdeményezésekhez csatolható. Manet kivételes fontossága festészetének kettős természetében rejlik, abban az egyedülálló csodában, hogy valaki egyszerre képes az alkotásban a teljességet vagy legalábbis a teljesség képzetét nyújtani, ami klasszikus vonás, s képes arra, hogy a festészeti konvenciók széttördelésével új vizuális érzékenységeket hódítson meg a kép számára, ami modern sajátosság. Hogy Manet egész munkássága nem más, mint ennek az ellentmondásnak harmonikus köntösben jelentkező megvalósítása, az művészetét nemcsak izgalmas, titokteljes és egyedülálló jelenséggé teszi, hanem olyan mércévé, viszonyítási alappá, amelyhez képest felbecsülhetővé és megnevezhetővé válnak mindazok a szellemi és esztétikai értékváltozások, amelyek a múlt században végbementek. Persze ahhoz, hogy Manet művészete ilyen mércéként egyáltalán alkalmazható legyen, magába a titokba kell behatolnunk, ami már attól is előáll, hogy a műben a régi és az új egymásba csattanása – bármekkora erőkről lett legyen is szó – alig hallható.

Ez a körülmény azonban még a titok külső rétegét alkotja, azt a könnyed és mégis rafinált eleganciát, valamint tudatosan kiszámított spontaneitást, amely képeinek a küllemére, a megjelenésére, mintegy a létezési módjára jellemző. Ennek a visszafogottságnak a mélyén azonban, amely maga is bravúros, hiszen hallatlan fölénnyel nyugszik, egy még nagyobb bravúr húzódik. Az a fölülmúlhatatlan művészi teljesítményt vagy pontosabban: művészi tettet létrehozó képesség, amely a XIX. század fölbolydult lelki és szellemi állapotában a világot még egyszer és utoljára egyensúlyi állapotában láttatta. Holott már megbomlott az ember és az Isten, az ember és a természet, az ember és a másik ember, valamint a társadalom és a művészet közötti évszázadok óta csaknem változatlanul érvényes viszony. Az Istentől kiürült és a rációtól is kormányozhatatlanná vált világban a létezés irracionálissá és áttekinthetlenné vált, kaotikus lett és ellentmondásos. Ez az 1860-as években, amikor Manet szenzációszámra menő festményeivel elindult a pályáján, már visszafordíthatatlan folyamat, amely bizonytalanságot és szorongást kelt az emberben, és egyúttal mindenkorivá növesztü benne az elidegenedés élményét és a magányosságot.

Fölmerülhet a kérdés, nincs-e valami illuzórikus ennek az egyensúlyi állapotnak a fölmutatásában. Vagy nincs-e benne valami megszápító hajlandóság, önkéntelen hamisság, amely éppen az élet lényegét, a konfliktusosságát oldja föl egy szelíden és méltóságteljesen hömpölygő létállapotba. Vagy nem utópisztikus-e ez az egyensúly, amelynek megteremtésére nemigen adnak esélyt a technikai civilizációnak az ember akaratától függetlenné váló erői, amelyeknek az ember egyre jobban ki van szolgáltatva. Hiszen – a kérdést kizárólag a francia művészetre vetítve – ez az irodalomban már Baudelaire és Mallarmé kora, tehát a szimbolizmusé, amikor a jelenségvilág, azaz a valóság és a lényeg már nem esik egybe, s emiatt a lényeg csak analógiákkal, korrespondenciákkal, a „jelképek erdejével” válik megfoghatóvá. Miért festi akkor Manet a valóságot? S ha már azt festi, hogyan sugározhatja ez a tapasztalati valóság azt az emelkedett nyugalmat és szilárdnak látszó rendet, amely képeinek a sajátja?

Szinte eláll az ember lélegzete attól az oly egyszerű és nyilvánvaló igazságtól, amely az első kérdésre adható válaszban rejlik. Manet kizárólag azt festette, ami az élménye volt. De ezt nem a múltban, nem a történelemben, nem a mitológiában, nem a vallás-

ban vagy egy eszme szimbólumokba burkolt rejtjeles üzenetében találta meg, hanem magában a korban. Mindazt tehát, amit az akadémia, nevezetesen az általa is látogatott Couture műterme kínált a készen vett sablonokkal vagy a hivatalos művészet igényeivel összeegyeztethető patetikus és idealizált témakörrel, a jelenbe oly figyelmesen, türelmesen és szinte ráérősen belefeledkező énjét meg nem érintette. Ő a jelen életteliségét és poézisét, esendőségét és nagyszerűségét az élmény egyszerűségével és intenzitásával élte meg, és egyáltalán nem talált semmit, ami a megfestésre méltóbb lett volna, semmi ennél aktuálisabbat, izgalmasabbat, elevenebbet, ütökzatosabbat, ám ugyanakkor birtokbavehetőbbet, tehát kézenfekvőbbet. És miután mindazt, amit megfestett, belülről tudta, egyszerre élvezve a polgári létnek még a családi jóléttől eredeztethető védelmét, és látva meg ennek a polgári életformának a kiuresedését, megtehetette, hogy ezt az intenzív, szinte tolakodóan nyüzsgő és színes valóságot kívülről, elfogultság nélkül, szenttelen hűvösséggel ábrázolja. Az azonosulás és távolságtartás kettősségében jelenítette meg a korabeli Párizs jellegzetes figuráit és híres személyiségeit, kezdve az utcai muzsikusoktól, a neves színészeken és a kurtizánokon át a költőig és a politikusokig. Megfestette a város mondén szórakozásait, koncertet, bált, bárokat, majd bulvárjainak és kávéházainak lüktető elevenségét és vakációzó polgárainak kedvteléseit a lóversenytől a csónakázásig, a bikaviadaltól a piknikig.

Hogy a megszüpítettlen és a minden erkölcsi tanulság híján lévő mindennap legyen a kép témája, tudjuk, nem Manet leleménye volt. Courbet ezt jóval korábban megtette, csak hogy plebejus daccal, tudatos kihívásként, amelyből esztétikai programot is csinált. Meggyőző és szép, ahogyan ars poeticáját megfogalmazza: *„Minden rendszer és minden előre megfogalmazott vélemény nélkül tanulmányoztam a régiek és a modernek művészetét. Nem akartam sem az előbbieket utánzója, sem az utóbbiak majmolója lenni. Arra sem törekedtem, hogy a művészetet – haszontalan módon – önmagáért műveljem! Nem! Egész egyszerűen azt akartam, hogy a tradíció tökéletes ismeretéből saját egyéniségem logikus és független érzését merítsem. Megismerni, hogy tudjak, ez volt a gondolatom, hogy képes legyek korszakom erkölceit, gondolatkörét, jelenségeit – értékelésem szerint kifejezni. Nemcsak festő, ember is akarok lenni, röviden: élő művészetet akarok teremteni, ez a célom.”*

És ugyanezt tették Manet-val csaknem egy időben vagy valamivel később az impresszionisták is, akik a jelen mindenütt szemükbe ötlő mozzanatait örökítették meg. Kortársnak lenni, erre éreztek magukban késztetést, s ha nem egyszerűen a tájat jelenítették meg, akkor csakugyan a korabeli élet pillanatképeit festették, elkötelezve magukat a realizmusnak, illetve végső fokon a naturalizmusnak. Igaz, ez Degas, Renoir és a pályakezdő Monet esetében, akik békés, polgári otthonokat, pompázatos családi étkezéseket, kalaposüzleteket, lóversenyeket, táncvigalmakat, csónakkirándulásokat és zöldvendéglőket ábrázoltak, többnyire az élet napos oldalát jelentette, s mindez a napfényben megfürdetett színektől a szó konkrét értelmében is naposnak tetszett. Így ha nem voltak is megbélyegezhetőek „a riúság iskolája” elnevezéssel, amellyel a közvélemény Courbet, Daumier és Millet drasztikusabb tárgyú, a nép kemény fizikai munkáját és sivár hétköznapjait megjelenítő képeit illette, minden eszményítést nélkülöző dübörgő elevenségükhöz nem férhetett kétség.

Mégis, Manet mind az ideológiai célzatú realistáktól, mind az élet fragmentumait pusztán benyomásként visszaadó impresszionistáktól elkülönül. Az előbbiektől a konkrét erkölcsi és esztétikai célhoz nem kapcsolódó szellemi függetlensége választja el, az a természetesség és közvetlenség, amely témaválasztásának önkéntelenségében megnyilvánul. Az utóbbiakhoz pedig azért nincsen mélyebb köze, mert nála a kor valósága

sohasem a pusztá benyomás szintjén jelentkeznek. Manet a látvány ábrázolásához nem az utánczás aktusán és nem is a pillanatnyi vizuális szenzációk rögzítésén keresztül jut el, hanem a megismerés útján, amely feltételezi a dolgok alaposabb, mélyebb, valódi, azaz lényegi ismeretét.

Visszatérve témaválasztásához, az önkéntelen érdeklődésen túl öt pontosan ugyanaz a felismerés vezette, amit Baudelaire a század közepén olyan intuitív beleérző képességgel és egyúttal bámulatra méltó éleslátással megfogalmazott. A MODERN ÉLET HEROIZMUSÁ-ban ugyanis ezt írta: „Az előkelő élet látványosságai és a hömpölygő életek ezrei, amelyek egy nagyváros föld alatti folyosóin keringenek – bűnözők és utcalányok – arra serkentenek, hogy ne csak a hősiességünkre legyen szemünk. A párizsi élet hemzseg a poétikus és a csodálatos témákban. A csoda úgy körülölel és átítal bennünket, mint a levegő, de mi nem látjuk meg, nem vesszük észre.”

Manet festészetét mindvégig úgy is lehet nézni, mint ami nem más, mint a „modern élet heroizmusának” krónikája, tetszőlegesen válogatott eseménynaplója. S a képek ünnepektől szép asszonyai, derűs jelenetei, a polgárok magánéletének és közkedvelt szórakozásainak jellegzetes pillanatai, valamint a korabeli nevezetességek önelégültségről vagy legalábbis belső tartásról árulkodó portréi mindvégig úgy is felfoghatók, mint ennek a baudelaire-i programnak a józan, békés – és még tetszetős is! – képi megvalósításai. Rápreleselődik azonban erre a valóságra – ha nem is mindig és nem is minden mozzanatra – egy olyan hártya, amely mögött a szilárdnak látszó békebeli világ körvonala elmozdulnak, s ezáltal rögzíthetetlenné válnak. A tapasztalati valóság mintha a látszat csapdáját, szemfényvesztő káprázatát is magába olvasztaná azzal egyidejűleg, hogy rezzenéstelenül és szenttelenül önmaga. Aligha lehet kétségbe vonni, hogy ennek a dupla fedelű látásmódnak a legbravúrosabb terméke Manet egyik legkésőbbi képe: A FOLIES-BERGÈRE BÁRJA (1882). S mivel az utolsó főműről van szó, nehéz lemondani arról a visszatekintő megismerésben nagyon is logikusnak látszó interpretálásról, amelyben A TUILERIÁK KERTJÉ-vel (1862) kezdődő pálya mondjuk a REGGELI A SZABADBAN-on (1863), az OLYMPIÁ-n (1863), a REGGELI A MŰTEREMBEN-en (1868), A BALKON-on (1869) és az OPERABÁL-on (1873–74) keresztül ebbe az irányba törekvő alkotói akaratnak látszik. Valami olyasfajta elgondolás törvényei szerint, amelyben mintha a fenti művekkel jelölt út egy csúcspont felé haladna. De a festmény nemcsak a kiteljesedés „tökéletességét” nyújtja, azaz: nem pusztá végpont, hanem középpont is; az egész Manet-féle piktúra gyújtópontja. Hiszen ha kizárólag A FOLIES-BERGÈRE BÁRJA-val szembesülünk, úgy, hogy átadjuk magunkat a kép által nyújtott valamennyi vizuális és gondolati ingernek, lényegében megért-hetjük belőle Manet képi világának titkát.

Persze, ez a gyújtópontjelleg inkább csak metafora, mint ahogy egyetlen képből belátni az egész életművet sem lehet más, mint módszertani kísérlet. Azért játszhatunk el vele, mert a kép centrumszerűsége, körüljárhatósága, sűrítmenyessége, gondolatosságának sugaras elrendeződése valóban igaz, és szinte sugallja a „visszajátszást” két évtizedre visszamenően. Arra csábít, hogy úgy tekintsünk erre a képre, mint olyanra, amelyre „kifut” Manet pályája. Márpedig akkor egy pillanatra azt is megengedhetjük magunknak, hogy elfelejtkezzünk Manet művészetének egyik determináló tényezőjéről, a tradícióval való sáfárkodásról: a németalföldi, az olasz és főként a spanyol inspirációkról. És akkor egy olyan aktuális, modern, a korabeli élet zamatát magán viselő művel állunk szemben, amelynek ezúttal semmiféle művészettörténeti előzménye, kompozíciós előképe nincsen.

Nézzük meg hát, miről is van szó ezen az első pillantásra olyan feltárulkozónak látszó, triviális tárgyú festményen.

Az akkoriban oly népszerű zenés kávéházak egyikébe, amelyeket café-concert-nek neveztek a franciák, a Folies-Bergère-be, amely mind közül talán a legfelkapottabb, a legközkedveltebb volt, pillanthatunk be. Az előteret a kép teljes szélességében a márvány bárpult foglalja el, amelyen pompás csendélet tárul a néző elé. Jobb- és baloldalt különböző formájú és színű palackok sorakoznak, bennük finom italokkal, melyek skálája a francia pezsgőtől az angol sörön keresztül az ún. peppermintig és feltehetően az abszintig terjed. Egy talpas üvegtálban ínycsiklandó narancsok vannak felpúpozva, míg a narancsos edény mellett csillogó pohárban két szál rózsza illatozik. A bárpult mögött két kezére támaszkodva áll a bárkisasszony. Teljes szembenézetből, premier plánban csípőmagasságig van ábrázolva éppen addig, ahol véget ér az alak vonalát hangsúlyozó, teljesen testre simuló sötétkék bársonykazak. A mélyen dekoltált ruha nyakkivágását, akárcsak a háromnegyedes ujjakat finom, áttetsző csipke és keskeny fehér fodor díszíti. A dekoltázsban, mintegy a csendéleti rózsák visszajátszásaként, buja szirmú virágok ékesítik a fiatal nő egyszerre elegáns és pikáns öltözékét. A toilette megejtő szépségét fokozza a nyak gödrébe simuló fekete bársonyszalag, melyre medaillon van fűzve. Ezt a csopplet sem hivalkodó ékszert a fülcimpába akasztott két kis gyöngy és egy széles arany karkötő egészíti ki. A felszolgálónő sűrű, szőke frufruja egészen a szemöldökéig egyenesen be van fésülve a homlokába. Puha tömegén selymesen csillan meg a fény. Vidékiek arca, erős, ám nagyon is nőies alakja nem behelyettesített modell után készült; benne a Folies-Bergère törzsközönsége a mulató valódi, Suzon nevű bárnőjére ismerhetett. A szép, egykedvű nő mögött aranykeretbe foglalva a kép teljes szélességében és az aranykerettől felfelé számítva a vászon teljes magasságában egy tükör húzódik végig, amelyben visszaverődik a café-concert hatalmas csillártól megvilágított, összezsúfolódott közönsége. Manet, szokásához híven, közöttük néhány élő alakot is megfestett. A balkonra könyöklő fehér ruhás holgy Méry Laurent, míg mögötte bézs színű öltözékben Jeanne Demarsy látszik; a híres kurtizánt és a neves színésznőt külön-külön is megörökítette az ötvenéves mester. Egyébként a tömeg arctalan, és csak egyre kisebb festékpöttyök jelzik a sűrűségét. Láthatólag ügyet sem vet a műsorra, amelyből mi is pusztán egy trapézt látunk, s rajta egy pár zöld cipellős női lábat, melyet a lábszárat térd alatt elmetező felső képszél megcsonkít. A felszálló cigarettafüst párás homályba vonja a csillogó csillárt s az alatta tanyázó embereket, eltünteti a kemény éleket, és ködös, puha fátyolt von a formák és a ragyogó fények elé. Noha a félvilági mulató közönségét visszaverő tükör által egy nyüzsgő, eleven éjszakai lokál világa tárul fel előttünk, végig az a benyomásunk, hogy a pincéernőn kívül senki sincs a képen. Ezt a képzetet két mozzanat is táplálja. Az egyik annak a módnak a következménye, ahogyan magát a főszereplőt ábrázolja Manet. Először is minden rendelkezésére álló eszközzel roppantul kiemeli. Nagyra növelt, csaknem a csillárig magasodó alakja a képnek majdnem a mértani középtengelyében áll, mégpedig nemcsak tökéletesen egyedül, hanem láthatóan teljesen izoláltan is a zajos és fényes forgatagtól. Munkakörének és a hely rendeltetésének is ellentmondó, döbbenetes, már-már félelmetes elszigeteltsége a kompozíció keltette sugalmazáson túl testtartásának szinte dermedt mozdulatlanságából és főként arckifejezéséből fakad. Ez a tekintet üres, egykedvű, fáradt és mélabús. Erősebb benne a közöny és a tunyaság, mint a felajánkozás, több benne a magányosság, mint a csábító kacérság. Benne a kor egyik új ikonográfiai típusát formálta meg Manet: a szórakoztatóipar és bizonyos uta-

lások révén a megvásárolható szerelem mechanikus kiszolgálójának elárvult alakját, aki éppen az emberekkel való állandó érintkezésben válik magányossá. Miközben saját elegáns és ragyogó környezetének középpontjában áll, elidegenedik ettől a környezettől, amelyhez semmi lelki köze nincsen. Pedig ugyanakkor Manet fantasztikus *trouvaillé*-a révén résztvevője is ennek a csillogó, érzéki élvezeteket hajszoló világnak. Jobboldalt ismét feltűnik, ahogyan a tükörben nekünk háttal visszaverődik kicsit előrehajló, készségesen szolgálattevő alakja; egy bajszos, cilinderes úrral elegyedik szóba. De hát egyáltalán hogyan lehetséges ez? Hirtelen rá kell jönnünk arra, hogy ez az optikai trükk, amely ugyanazt a nőt egyetlen vászon síkján kétféle, de egymásnak elentmondó nézetből ábrázolja, merő csalárdság, és a tükör által teremtett látszatok világában egy újabb, de immár „hamis látszat”. A bennünket félrevezető „hamis látszat”, amely megbolydítja érzékeinket, szándékos következetlenségből jön létre. Hiszen Manet, miközben úgy ábrázolja a hatalmas tükröt, mint ami teljesen párhuzamosan a vászon síkjával, tehát tökéletesen frontális helyzetben van, olyan dolgokat tükröztet vissza vele, amelyeket csak akkor tükrözhetne, ha a tükör ferde volna, azaz a kép felületével hegyesszöget zárna be. Márpedig, hogy a tükör szigorúan sík és párhuzamos a bárpuittal, azt egyrészt széles aranszegélye bizonyítja, mely a bárnő mindkét csuklója mellett, illetve mögött párhuzamosan fut a bárpult szélével, másrészt azok a vászon felületén szétpettyegetett, lazán felkent szürke foltok, melyek ennek a sík üveglapnak a folyamatosságát vannak hivatva jelölni és egyben hangsúlyozni. A balkonon elhelyezkedő tömeg visszaverődése meg is felel ennek a tökéletes frontalitásnak, míg a kép többi része meghazudtolja. Már a bárpult tükröképe is meghökkentően más, mint a premier plánban élénk tárt valóság. Itt ugyanis, balra a felszolgálónő mögött, pult helyett egy közönséges asztalt látunk, melyen ráadásul az üvegek elhelyezése is feltűnő módon eltér az előtérben látható palackok csoportosításától. De hát ugyanilyen önkényes – még ha eleinte helyénvalónak látszott is – a kép jobb sarkában ábrázolt jelenet, amely a kép síkjával párhuzamos tükör esetében létre sem jöhetne. A mozdulatlanul álló központi figurának, azaz a bárkisasszonynak a háta nem csúszhatna el tőle ekkora távolságba, s rá kell jönnünk, hogy ez az elmozdulás nemcsak a kép felületéhez, hanem az eredeti testtartás frontálisához és merevségéhez képest is abszurd.

Ha a Folies-Bergère-hez készült tanulmánnyal összehasonlítjuk a végleges képet, nyomon követhető az a folyamat, amelynek során Manet a konvencionálistól az eredeti és a szokatlan felé haladt. A vázlaton a jelenet elrendezése közelebb állt a valószínűhöz, s így az a bizonyos eltolódás a kép és tükrökép között elhíhetőbb módon jelentkezett. A felszolgálónő már szembenézetből is úgy volt megfestve, hogy jobb felé kissé előredőlt. Mozdulatával egy nála alacsonyabban álló férfi felé fordult, aki éppen kívül esett a képmezőn. Ezáltal nem is volt olyan elképesztő, hogy a bárnőt megkörményező úr ebbe a tükröképjátékba belekerült, hiszen elhelyezése révén ez valamennyire az optikai megengedhetőségen belül maradt.

Az, hogy Manet a „perspektivikus hibát” nyílttá, a tapasztalati valóságba beemelt irrealitást pedig szinte az észrevétlenségig természetessé, ám hirtelen leleplezhetővé és éppen ezáltal hangsúlyossá tette, az a jelenetet nemcsak egy magasabb rendű hitelesség szférájába emelte, hanem a banalitás tényeit költői sugárzással, a kimondhatóságon túli titok sugallatával itatta át. Manet-nak ugyanis, aki korábban ilyen hatáshoz sohasem folyamodott, a tükrökre most sem azért volt szüksége, hogy egy-egy tárgyat vagy személyt – mint ahogy ez a tükör fizikai tulajdonságából következik – több nézőpontból is láthatóvá tegyen. A tükör autonóm szférává vált a kezében, amely, mi-

közben bizonytalanságot vitt a tapasztalati valóság közegébe, az élet több rétegének az átvilágítását is magára vállalta. Egyszerre vált félrevezető és leleplező tényezővé. Így történhetett meg, hogy miközben kétséget érzünk afelől: hol vagyunk, mit látunk, és amit látunk, egyáltalán jogunk van-e látni, ez a furcsa tükör pórére vetkőzteti az ünneplőbe oltozott világot. A főszereplő által képviselt magányosság és elidegenedés állapotával együtt ugyanis megjelenik ennek a magányosságnak a szociális motivációja: a prostitúció. Hiszen a Folies-Bergère találkahely is volt, a megvásárolható szerelem egyik elegáns külsőségekkel leplezett piaca. A bárnővel alkuba bocsátkozó vendég félreértheteden utalás erre a tényre. Mégis, érdekes módon ez a mozzanat szinte gyöngéden olvad bele a mondén környezetbe, egy árnyalattal sem befolyásolva Suzon tökéletes és szívszorító izoláltságát. Nyilvánvaló, hogy az önálló életre kelt tükör, mely mást tükröz vissza, mint ami optikailag helyes és lehetséges, szolgáltatja azt a másik mozzanatot, amely által egyedül a felszolgálónő jelenléte válik szembeötlővé és valóságossá, minthogy kétségbevonhatatlanul ott áll a helyén. Ráadásul egy olyan kép közegében, ahol minden úgy történik, mintha maga a vászon nem volna egvéb, mint pusztán a mi világunk visszatükröződése. Ebben a tükörképvalóságban egyedül a pincéző lép a festmény és miközben, s ezáltal még hangsúlyosabb, mintegy kizárólagos lesz az ő fizikai valósága. Annál is inkább, mert ahogy kicsit lefelé és egyúttal előrenéz, ahol nekünk kellene lennünk, nincs semmi. Ez a semmi, ez a hiány is megerősíti az ő létezését, az ő egyedülvaló jelenlétét. Mindaz, ami rajta kívül van, a valóság látszatszerűségének, illetve a megsokszorozott látszatoknak az irányába mutat. Persze a látszatokat fölfoghatjuk úgy is, mint a valóság természetes és elengedhetetlen velejáróit, hiszen ez a remegő, lebegő, fényes délibáb, mely a tükörben visszaverődik – olykor éppen a „hibás” perspektíva erővonalai mentén elrendezve –, a párizsi mondén éjszakáknak majdnemhogy emblematisz érvényű összegezése, nagyon is igaz képe. De ha már a látszatoknál tartunk: majdnem olyan világos van a képen, mintha nappal volna. Micsoda fény az, amely szétárad a festményen? Villanyvilágítás? A gázlámpák fénye? A helyszín, a csillár, a lámpatestek gömbje természetesen ezt sugallná, ha csak Manet nem „vetemedne” arra, hogy ezt is megcáfolja. Noha tudjuk, hogy a képet a műtermében festette, a vászon ragyogó összbenyomásával azt az illúziót kelti, mintha a szabadban jött volna létre. Nemcsak a tündöklően világos felületek sugallják ezt, hanem a plein air-festészetből eredeztethető festői technika is, az ecsetkezelés módja. A háttérben a tükör által visszavert színvesszőcskék, illetve a rajta szétkenődő artikulálatlan festékfoltok már mindazokat az optikai fortélyokat magukban foglalják, amelyek csak a napfény hatására jöhetnek létre. Valórfestészet ez a javából, ahol színes reflexek csillannak meg a bárpult erezett márványlapján, a finom italokkal telt üvegeken, Suzon csuklóján és vörös pirba vont egész arcán, beleértve a fülét is, s ez a „napfény” teszi olyan olvadékonnyá a nekünk háttal álló alakján ruhája puha foltját, lófarokba összefogott szőke haját. A vörös reflex ismét megcsillan a fülcimpáján és a cilindres úr orrán és pofacsontján. Ezt a „sápadt” plein air-festést, amelynek „optikai önkényesége” hasonlatos a kép „perspektivikus hibájához”, legfeljebb a körvonalakat lazító néhányfust és a tükörjáték remegő visszfénye indokolja, noha a fényvel való telítettségnek ez a foka soha nem következhetne be egy éjszakai lokálban. Nyilvánvaló, hogy Manet tökéletesen függetlenítette magát a látványfestészet illuzionisztikus ábrázolásmódjától, azaz magától a realizmustól, amikor nem a természeti hűséget, hanem kizárólag a kép belső logikáját tartotta szem előtt. Semmiféle megtanulható ismeret, semmiféle ún. prekonceptió nem befolyásolta, és ezért nem úgy festette meg a dol-

gokat, amelyeneknek a látásbeli konvenciók szerint lenniük kellene, hanem olyanoknak, hogy azok életszemléletének és az ezzel teljes összhangban lévő képi rend törvényeinek megfeleljenek. Tehát az önelvű vizualitás nem valamiféle önmagáért való formai emancipáció jegyében jött létre; életbölcsélet vagy legalábbis a világ jól átgondolt értelmezése húzódott meg mögötte. Az impresszionizmus spontán festőisége, a színek világító ereje, az ecsetkezelés könnyedsége még az esetlegesség látszatát keltő képkivágás ellenére is finom intellektusra valló, nagyon is tudatos kompozícióval, a megbolydíthatatlan rend képzetét keltő szerkesztésmóddal épült egybe, amely a jelenségvilág ismereténél mélyebb tudáson nyugodott. S ahogyan szilárd kompozíciós rend a plein air-festés pillanatnyi impulzusait könnyed eleganciával magába olvasztotta, úgy volt lehetséges az is, hogy a tapasztalati valóságnak ellentmondó irrealitás beleszövődjék a végős fokon mégiscsak realista és érzéki festmény teljesen homogénnek ható, mert hiteles közegébe.

A furcsa tükörjáték és a valószínűtlen fényviszonyok ellenére A FOLIES-BERGÈRE BÁRJA olyan klasszikus „fennkölséget” kapott, amely kívül rekeszti rajta az időt. A fennkölségről természetesen csak idézőjelben beszélhetünk, hiszen szó sincs itt ünnepélyességről, a köznapit, a banálist kikezdő emelkedettségéről. Manet most is tárgyilagos, józan, szenttelen, és nem idealizál semmit. De valamit mégis tesz: megállítja az időt. A FOLIES-BERGÈRE BÁRJA-n Suzon, körülötte a csendélettel és mögötte az éjszaka mámorába hulló emberekkel, ki van emelve ebből a lüktető életfolyamból. Magányos, de nagyon is valóságos alakját melankólia lengi körül, amely talán éppen a viruló, kibomló szirmú virágok által a mulandóság asszociációját is felkelti. Ám időtlen idők óta ott álló alakja mégsem egy pillanatnyi állapot futó benyomásával érint meg bennünket, hanem az állandóság ikonképével rögzül belénk; letisztult esszenciális sűrítőménye a moccsatlanná dermedt, de eleven létezésnek. Anélkül, hogy bármiféle ünnepélyesség akár csak másodpercekre elfeledtetné velünk a triviális helyszínt és a jelenet „földhözragadt” köznapiságát, a szimmetria, a mozdulatlanság, a többször megismételt vízszintes hangsúlyok és függőleges osztások harmóniája, valamint a szenzualista festésmód által közvetített érzéki szépség lenyűgöző panorámája költői sugallattal itatja át a vászon minden egyes négyzetcentiméterét. Az optikai és a tartalmi látszatok ellenére a kép az emberi méltóság és az élet értékének csöndesen sugalmazott szószólója.

Mégiscsak arról van szó, hogy egy köznapit dolog rendkívülivé lényegül át. Rendkívülivé, mégpedig talán a felejthetlensége, az emlékezetessége miatt, ami persze a kifejezés intenzitásán, illetve szuggeszúvitásán múlik, azon a különleges karakterizálóképességen, hogy ettől kezdve A FOLIES-BERGÈRE BÁRJA már mindenkinek egyet jelent Manet festményével. Illetve: nem „egyet jelent”, hanem a Folies-Bergère bárja egyszerűen olyan, mint amilyenek Manet festette. Hiába nyitott a kompozíció, mint egy impresszionista festményen, amit megfogalmazott benne Manet, azt a véglegesség érvényével tette, s innen van, hogy a képet csúcspontnak érezzük, hiszen a véglegesség minden bizonytalansággal rokon a tökéletességgel.

Manet festészete a XIX. század értékbeli összetöredeztségébe és zűrzavarába teljesen „szabálytalanul” rendező és összegező értéként nyomul be. Időben és életérzésben egyfelől a romantika és a realizmus, másfelől az impresszionizmus és a szimbolizmus közé metsződik, tehát egy olyan pillanatban jön létre, amikor már nincs esélye annak, hogy a világot egyensúlyi állapotában láttassa, a létezés teljességének a képzetét adja, és nyílt, derűs és közvetlen valóságábrázolással hiteles hírt adjon arról: milyen a kor. Ennek ellenére Manet munkássága ebben a borotvaélhelyzetben, amikor

megroppan a hit összetartó ereje, és az abszolút értékmérők viszonylagossá válnak – azaz lényegében esélytelenül – éppen ilyenek születik meg. Ennek nem mond ellent modernsége, amely által a dolgok olykor több évszázados vizuális rendjükből kiszakítva, szokatlan megvilágításban és új kompozíciós elv érvényesítésével jelennek meg a képein – mintegy a stílus kötelékéből való elbocsátás konfliktusát is megszenvedve. A modernség felzaklatóan izgalmassá teszi a klasszikust, mint ahogy a klasszikus ki-kezdhetetlen érvényűvé teszi a modernt. A hitelesítésnek ez a kölcsönös folyamata azonban természetesen meglehetősen bonyolult. Hiszen itt maga a stílus is nehezen megválaszolható és valójában szövevényes kérdés lesz. Már csak azért is, mert az a hieratikusságértékrend, amelyet Goethe a stílus mibenlétét kutatva megfogalmazott, Manet életművével szembeesítve érvényben lévőnek látszik. A goethei értelemben vett utánzás, modor és stílus, mely egymáshoz képest az egyre magasabb rendű művészeti kifejezőmódokat jelenti, éppen a stílust illetően cseng egybe Manet ábrázolómódszerével. Holott egyetemlegesen már abban a korban járunk, amikor a stílussteremtő, a stílusmegtartó erő a hajdan egységes világnézet alapján létrejövő szilárd értékrend széthullásával együtt kivész vagy legalábbis darabokra hullik. Ami a folyamat kimeneteletét tekintve annyit jelent, hogy a stílust egymást opponáló és ugyanakkor egymással egyenértékű, mi több: igazságértéküket tekintve egymással tetszőlegesen fölcserélhető *izmusok* váltják fel; az abszolút érték helyébe, amely egyszersmind mérhető is volt, viszonylagosak és így csak ügyel-bajjal minősíthetők lépnek. Úgy tűnik, nehéz megcáfolni, hogy Manet művészete ezen a határon innen van, s így egész festészete megfelel a goethei kritériumnak. Ebben a felfogásban a stílus a szellemi megismerés folyamatába illesztett alkotói művelet. Azaz a stílus fokán álló művészet maga is megismerés, mely miközben felfedi a „dolgok tulajdonságait és létezésük módját”, azt a legjellemzőbb alakjukban fejezi ki.

Mindennek ismeretében is azonban legfeljebb csak annyit szögezhetünk le, hogy Manet művészete olyan természetű, amelynek stílusa van. De hogy megnevezhető-e: milyen stílusban is festett Manet, azaz a formai jegyek alapján egyértelműen definiálható-e a stílusa, az mindenesetre – legalábbis első megközelítésben – kétséges. Romantikus vagy realista, impresszionista vagy szimbolista, dekoratív vagy naturalista? – ugyan hogyan is lehetne erre határozottan válaszolni? Nyilvánvaló, hogy köze van a realista, esetleg egyenesen a naturalista és az impresszionista stílushoz és nem utolsósorban a japán fametszetek által közvetített, dekoratív összegezésen alapuló, síkba transzponált kifejezőmóddhoz. Köze van, igen. Olyannyira, hogy mind az impresszionista, mind a stilizáló, dekoratív, azaz az ún. szintetista ábrázolásmód formatartalmaira lényegében korát megelőzve talált rá Manet, s noha általuk helyenként meghökkenően nyerssé, nyílttá, közvetlenné, frissé vagy éppen az elvontság határáig elidegenedett és sejtelmessé váltak a képei, azaz botránnyosan modernné, sein az egyik, sem a másik irányzat tiszta stílusát nem öltötték magukra. Olyannyira nem, hogy igen gyakran együtt élt egy-egy képén az impresszionista elevenség és mondjuk a stilizálásból adódó elvontság és mindezzel együtt a szenzualista valóságábrázolás effektusa is.

Hogyan férhetett mindez össze? Csak nem volt eklektikus Manet? Úgy hisszük, hogy Manet realista volt, de nem az EMBERI SZÍNJÁTÉK-ot író Balzac módján, hanem sokkal inkább Flaubert-én, ha szabad egyáltalán irodalmi párhuzamokkal élünk. S noha a festészetben a realizmus nagyon is képlekeny és ezért kétes fogalom, mégis akkor látjuk talán a legpontosabban Manet helyét, ha a tapasztalati valóság megjelenítésének igényét és varázslatos képességét nem vitatjuk el tőle. Ha más művei nem, csendéletei erről beszélnek. De hát erre vall – nagyobb mélységben – az embereket

megjelenítő karakterizálóképessége, és erre vall az az érzéki öröm, amellyel a ruhák anyagát, szabását, a kalapokat, a hajfürtöket és a környezet egyes részleteit, egy virágcsokrot, egy osztrigás tálalt, egy félbevágott citromot vagy egy kockás abroszt megörökített.

Manet besorolhatatlansága egyébként sem stílusa megnevezhetetlenségén múlik. Sokkal inkább azon, hogy ez a totális festészet vagy festészetű totalitás a világot még épnek és egésznek mutatja. Ha a felszínén már ott vannak is azok a hajszálrepedések, amelyek a szimbolizmusban egyre inkább tátongó szakadékká mélyülnek, a dolgok külseje, azaz a jelenségvilág és a lényegük még nem válik szét két merőben különböző minőségű és különböző valóságú tartománnyá. Ha megcsillan is itt-ott a látszatok délibábja, az ember még olyan törvények, olyan rítusok, olyan rend szerint él ebben a Manet által felvetített világban, ahogyan évszázadok alatt az őseitől megtanulta. Lehet, hogy ez a világegyetem, ez a létezés olyan világias, olyan profán, mintha már kiköltözött volna belőle az Isten. De olyan emberszabású, derűs és otthonos, mintha az ember még nem ébredt volna tudatára annak, hogy elhagyták. Isten lenyomata még ott van mindenben, valahogy olyan átmeneti és egyben különleges, már-már a kegyelemmel fölérő formában, mintha a Szellem egy rövid, de örömteljes pillanatig üszta humánummá szekularizálódott volna.

Géber Antal szíves közlésének köszönhetően tudjuk, hogy a képnek nevezetes története van, amely magyar vonatkozása miatt tovább növeli a festmény érdekességét. Manet hagyatékának árverésén, 1884-ben ez a kép érte el a legmagasabb árat, 5850 frankért kelt el. Hatvany Ferenc báró (1881–1958), Hatvany Sándor iparmágnás fia és a híres irodalmár és mecénás, Hatvany Lajos testvére 1916 körül Berlinben egy műkereskedőnél, Cassierer-nél bukkant a képre. Mint-hogy maga is festő és amellet komoly műgyűjtő volt, megvásárolta a művet. Vételár fejében egy Cézanne- és egy Renoir-képét is feláldozta. Az első világháború után Párizsba utazott, ahol felkereste régi jó ismerősét, az ifjabb Bernheimet, aki műkereskedő volt, a modern festészet vállalkozó szellemű pártfogója; beszélgetésük során kiderült, hogy a jóhiszeműen megvásárolt Manet-festményt Bernheim a saját tulajdonának tekinti, és visszaköveteli Hatvanytól, minthogy Cassierernek csak bizományba adta. Ettől kezdve Hatvany rejtegette a képet, attól tartva, hogy Bernheim mégiscsak érvényt szerez vélt jogainak, és mihelyt alkalmá nyílt rá, 1925-ben ötvenezer fontsterlingért túladott rajta. A kép, amely azóta világhírű lett, ma a londoni Courtauld Institute tulajdona.

