

Mítoszok földje GUSTAVE
MOREAU
művészete



SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM
BUDAPEST

2009

Vízió és invenció. Gustave Moreau műtermi kísérletei

A SZALON-KIÁLLÍTÁSOK SIKEREI

Gustave Moreau, az első valódi szimbolista festő – a 19. század végi dekadens és esztéticista irodalmi körök kegyeltje – annak a sikeres és népes művészkörnek a bálványa volt, amely a természet vizsgálatának követése helyett a titkok világába merült alá. Halála után (az egész szimbolista mozgalommal együtt) a művészt sújtó leggonoszabb ítélet várt rá: a feledés. Az 1961-ben a Louvre-ban rendezett nagy monografikus kiállítás¹ fedezte fel újra a nevét – és addig tartózkodó elfordulással kezelt művészetét. Az azóta eltelt évtizedek művészeti szakirodalma visszahelyezte őt a 19. század legkiválóbb alkotóinak sorába, és végre ismét mint megbecsült elődjére tekint vissza rá a késői utókor.

Moreau művészetének megítélése kapcsán felmerül egy különös paradoxon. Az őt nagyra értékelő kortársak éppúgy, mint a halála utáni, tőle elforduló generáció Moreau teljes művészi termésének csupán egy szűk szelete, az 1864–69 között, majd 1876–80 között a Párizsi Szalon² kiállításain bemutatott művek alapján hozta meg a maga ítéleteit. Moreau azonban a két időszak között átmenetileg, majd 1880 után végleg visszavonult a közszerepléstől, s a külvilágtól elzárkózva, a maga kedvére – és a (távoli) utókorak – alkotott.

Már az 1850-es évek elejétől részt vett ugyan az éves tárlatokon, de a nagy sikert és elismertséget mindenekelőtt az 1864-es (*Oidipusz és a szfinx* [*Oedipe et le Sphinx*, 13. kép]), az 1866-os (*Orpheusz* [*Orphée*, 25. kat. sz.]) és az 1876-os év (a Salome-téma két változata, 14. és 5. kép), valamint a *Herkules és a lernai hidra* [*Hercule et l'Hydre de Lerne*, 15. kép]) hozta meg számára. Legfőképpen ezek a művek viselik magukon nyilvánosság elé tárt tehetségének markáns jegyeit, a görög-római mitológiából és a Bibliából vett témáinak pompás gazdagságát, amely kortársait – a kritikusokat és a pályatársakat egyaránt – lenyűgözte.

Moreau igazi művészi karrierje az impresszionisták első fellépéseivel éppen egy időben indult. 1863-ban, az első sikerét megelőző évben kavart vihart a Salon des Refusés kiállítása,³ ahol többek közt Manet, Cézanne, Pissarro, Guillaumin és Whistler a hivatalos Szalonból elutasított képeit mutatták be. Velük ellentétben Moreau több vonatkozásban megőrizte az éves Szalon-tárlatok kifinomultnak ítélt stílusát és bizonyos fokig az akadémizmushoz való kötődés nyomait. Eszközészlete azonban imaginatív kifejezőerővel töltődött, ami ugyancsak újszerűségével keltett feltűnést, de a természet tanulmányozásán alapuló, a festészeti materializmus talaján álló fiatal reformerek elképzeléseivel szemben álló

irányt képviselt. Az időbeli párhuzamon túl a két művészi megközelítés semmilyen téren nem érintkezik. Az egyetlen kapcsolódási pont Degas személye, aki egyébiránt az impresszionisták által szervezett kiállításokon való fellépésén túl a mozgalmon belül sajátos helyet foglalt el. Moreau 1857–59-es római tartózkodása idején találkozott vele, és szoros barátság alakult ki közöttük. A kulturális hagyományok iránti rajongás – éles vitáik ellenére – mindvégig egymás festészeti eredményeinek a tiszteletével társult.

Ugyanabban az évben, 1882-ben kapta meg Moreau a Becsületrend Tisztje kitüntetést, Manet pedig a Becsületrend lovagkeresztjét. Az elismeréseket átadó művészeti miniszter, Antonin Proust jegyezte fel az esemény kapcsán Manet véleményét pályatársáról: „Nagyon kedvelem őt, de rossz irányba halad. Társasági emberek el vannak ragadtatva a *Jákob és az angyaltól*, de Gustave Moreau, aki teljesen komolyan gondolja, sajnálatos hatást gyakorol korunkra. Visszavisz minket a megfoghatatlanba, pedig mi ma mindent meg akarunk érteni. Kétségtelen, hogy jelenleg ő van felül, annyira, hogy amit ma az emberek Corot-ban csodálnak, az már nem a természet tanulmányozásából nyert bizonyosság, hanem a műteremben készült képek bizonytalansága.”⁴ A másik oldalról Moreau később úgy magyarázta Manet festészetét tanítványainak, hogy „tónusainak nagyfokú kifinomultsága ellenére semmi tehetsége nincs a kompozícióhoz és az

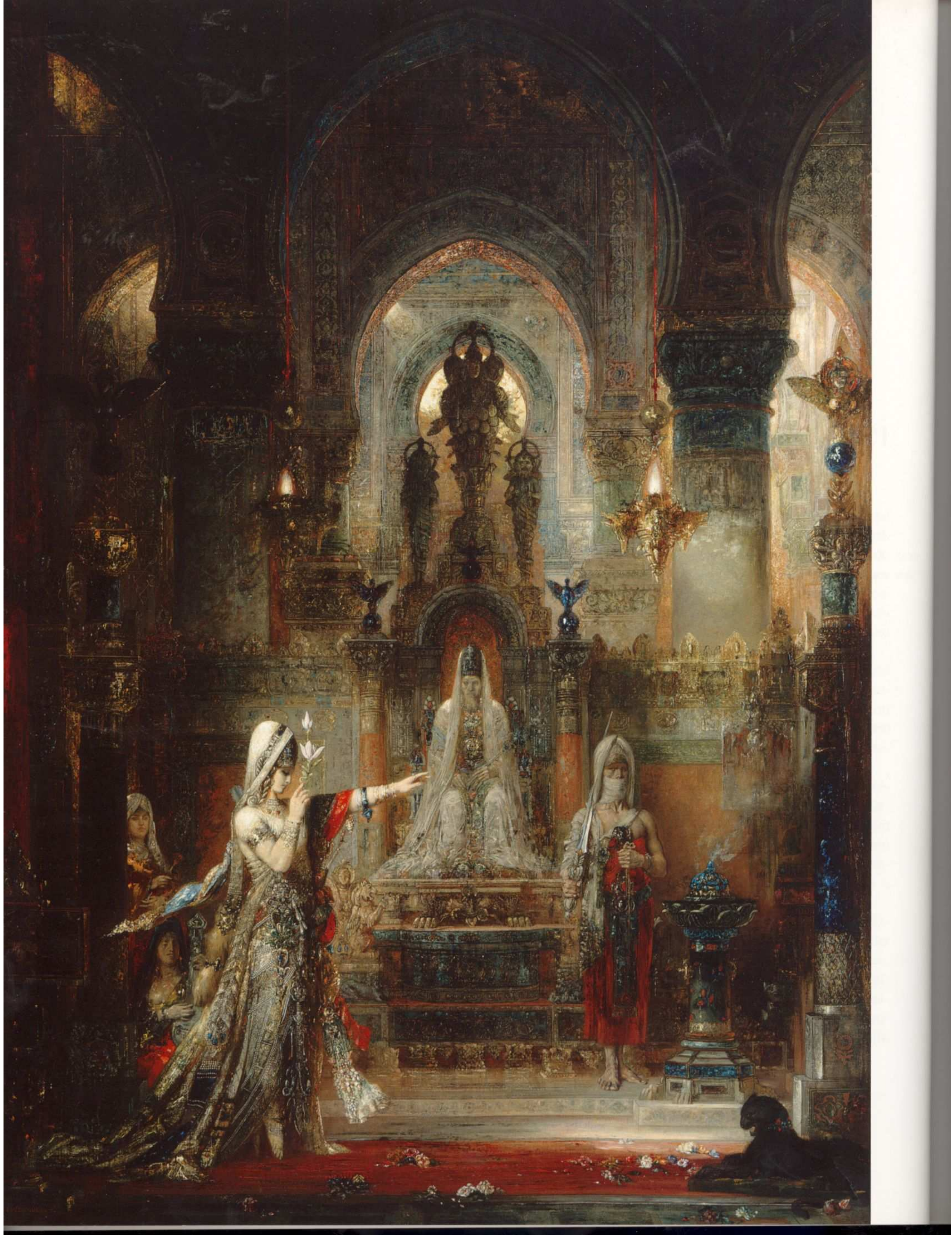


13. KÉP • OEDIPUSZ
ÉS A SZFINX,
OLAJ, VÁSZON, 206 × 105 CM,
NEW YORK, METROPOLITAN
MUSEUM OF ART

érzés kifejezéséhez”.⁵ A művészi teljesítmény irányoktól független tiszteletét jelzi viszont, hogy Moreau 1895-ben visszautasította annak a petíciónak az aláírását, amely a Caillebotte-hagyaték elfogadása ellen tiltakozott a Musée du Luxembourg számára.⁶

Moreau saját magát történelmi festőnek tartotta, aki Ingres, Delacroix és Chassériau örökségét folytatja. Ezt a célkitűzést feljegyzéseiben gyakran epikus vagy heroikus festészetként jelölte meg: „Sokakat meglep majd némely festményem, amelyet én a nagy epikus festészet körébe sorolok, és annak is szánok, mivel ezek a képek szerény arányúak és bensőségesek; pedig szerintem ez az, amiben igazán sokat fejlődtem és amire a legbüszkébb vagyok, bár ezt nem fogják sem érteni, sem értékelni az emberek. Mindezen azonban nem igazán érdekel.”⁷ Pályatársai közül a legerősebb közvetlen hatást Odilon Redonra gyakorolta, aki elismeréssel adózott Moreau modern látásmódjának, nagy képzelőerővel megalkotott képeinek, a gyönyörű színeknek és a vonalritmusnak, melyekkel új életet adott a történelmi festészetnek.⁸ Moreau a múlt kulturális vívmányaiban és szimbólumaiban a humanizmus időtlen értékeit kutatta, inspirációt keresett bennük, és új jelentéssel töltötte fel őket. Ahogy művészetének egyik legjelentősebb kutatója, Geneviève Lacambre összegezte teljesítményét: „Egyfajta történelmi festészet utáni magányos keresésében, amit Moreau az akadémikus naturalizmus és impresszionizmus korabeli irányzataival szembeállítva *peinture épique*-nek, azaz epikus festészetnek nevezett, nemcsak a múlt művészetének adott újszerű értelmezést, de a jövő művészete előtt is elgördítette az akadályokat, kiváltképp a szimbolizmus és a szürrealizmus előtt.”⁹

Moreau 1880 utáni elhatározása, amelynek következtében teljesen visszavonult a nyilvánosság előtt, épp arra az időszakra esett, amikor a szimbolizmus karrierje kibontakozott. Halálakor pedig éppen a mozgalom lezárulása ment végbe. Ennek is szerepe lehetett abban, hogy az ő neve Franciaországon kívül kevésbé volt ismert, szemben azokkal a kisebb tehetségű követőivel, akik a párizsi Rose+Croix, a brüsszeli Les Vingts vagy a bécsi Secession nemzetközi tárlatainak rendszeres szereplői voltak. A párizsi társasági szalonoknak mindazonáltal idősebb korában is népszerű vendége volt Moreau – személyét a



remeteélet titokzatossága lengte körül. Míg korábban sikert arató képei tartották izgalomban az irodalmi és művészkörök fantáziáját s szolgáltak számukra folyamatos inspirációul, a szimbolizmus hullámveréseinek elcsitulásával Moreau-ról is egyre kevesebb szó esik. A tematikus vonatkozások dagályossága, műveinek túlzott irodalmisága közömbösen hagyja az elkövetkező avantgárd korszak formalista szellemiségét. Moreau évtizedekkel korábban felkavaró hatást kiváltó képeinek kifejezőereje, belső sugárzása pedig ekkorra kézenfekvő formakészletté vált.

Az 1961-ben megrendezett retrospektív kiállítás a korábban kialakult képpel szemben Moreau-ról egy merőben eltérő alkotói világot tárt a látogatók elé. A bemutatott 145 mű között szerepeltek természetesen az egykori Szalon-tárlatokról jól ismert festmények, amelyek különböző köz- és magángyűjteményekből, hazaiakból és külföldiekből érkeztek a Louvre termeibe. Ezek mellett azonban igen szép számmal kerültek elő korábban egyáltalán nem ismert munkák, kisebb és nagyobb olajképek, befejezetlen művek és vázlatok. Ez utóbbiakat Moreau addig gyér látogatottságú, múzeum má átalakított párizsi műteremlakásából válogatták össze.

Először 1869-ben vonult vissza egy időre a szerepléstől, mert a Szalonon bemutatott két képét (a *Prométhéuszt* [*Prométhée*, 5. kat. sz.] és a *Jupiter és Európát* [*Jupiter et Europe*])¹⁰ heves bírálatok érték. 1876-ban viszont óriási sikerrel tért vissza; mindenekelőtt a két Salome-kép vált a kor művészeti közéletének emblemikus motívumává. Ezután néhány évig elküldte még képeit a tárlatokra, 1880-ban azonban végleg műtermébe vonult. Eltűnt a közönség elől, műveit nem engedte reprodukálni, és csak igen ritkán, hosszas kérésekre adott el egy-egy munkát. A festést azonban ez idő alatt sem hagyta abba: ezek az évei kifejezetten tevékenyek voltak. Szerencsés anyagi körülményei megszabadították attól a teherrel, hogy pénzügyi megfontolások befolyásolják; megengedhette magának, hogy teljesen a saját elképzeléseit kövesse, és csakis művészetének szentelje magát. 1880-ig nagyrészt a Szalon-kiállításokon való szereplés vezérelte, ezután saját magának alkotott. A megkezdett út folytatásának a végkövetkeztetéseit kereste; a korábbiakhoz képest merőben új felfogású művekkel kísérletezett. Műtermi visszavonultságában alkotott műveit tekintette az igaziaknak, a szívből jövőeknek. „Annyira szeretem saját művészetemet, hogy akkor leszek a legboldogabb, amikor kizárólag a magam számára gyakorolhatom.”¹¹ Mivel műteremlakását fokozatosan úgy alakította át, hogy halála után az utolsó közel két évtized művészi termésével együtt majd a francia államra hagyhassa, azt kellett gondolja, hogy egész alkotói tevékenységéből éppen ezek a jövő nemzedékei számára megőrzendő és konzerválható értékek.

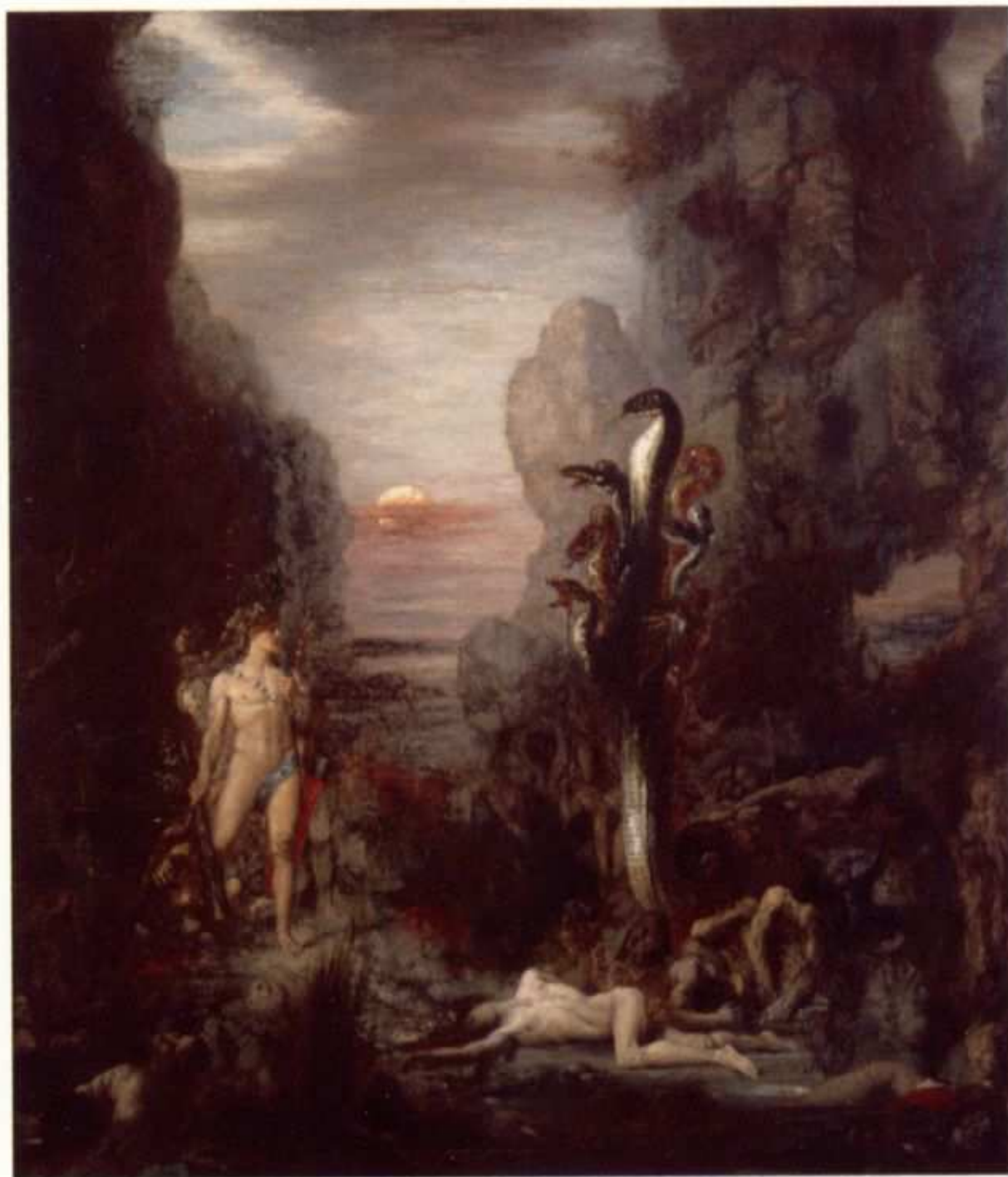
ÁTRAJZOLT MÍTOSZOK

Visszavonulása után Moreau újra és újra elővette kedvenc témáit. Néhány, korábban bemutatott, de műtermében maradt képét ismét az állványra tette és átdolgozta. Ez történt az 1869-es Szalonon több bírálatot kapott, valóban visszafogottabb és kevésbé személyes *Prométhéusszal* is. Bizonyára elégedetlensége vagy újabb elképzelések kipróbálása vezette arra, hogy a kép bizonyos részeit újrafesse, s a háttérbeli tájat fellazítsa. Ekkor kerültek a bal felső sarok feltűnően bátor, kék festéksávjai a felületre.

Egyes kompozícióit több ágon, párhuzamosan alakította, változatok sorát festette egy-egy téma kapcsán. Az 1876-os kiállítás után seregnyi tanulmányon és késznek tűnő megoldásokon Salome figurája lett vásznainak és vázlatlapjainak leggyakrabban visszatérő szereplője. Ezek egy része a korábban nyilvánosság elé tárt két alapmotívum (a fátyoltánc egzotikus érzékiségének megjelenítése, illetve a Szent János fejének víziója által kiváltott pszichikai dráma) variálása mellett újabb kompozíciós ötleteket mutat fel (124., 125., 126. kat. sz.).

Az utókorra hagyott múzeum, a kortársak elől egykor elzárt műterem második emeleti nagytermének falait hatalmas és különös kompozíciók borítják. Láthatóan – és közeli barátai visszaemlékezései alapján igazolhatóan¹² – ezeken is évekig gyötrődött, olykor harminc éven át visszatérően átdolgozta őket. A képeket újabb és újabb részletekkel egészítette ki, az átfestéseknél mindig egy következő piktorialis réteget

14. KÉP ■ SALOME TÁNCA
HERÓDES ELŐTT,
OLAJ, VÁSZON, 144 × 103,5 CM,
LOS ANGELES, CALIFORNIA,
HAMMER MUSEUM,
THE ARMAND HAMMER
COLLECTION, AZ ARMAND
HAMMER FOUNDATION
ADOMÁNYA.
FOTÓ: ROBERT WEDEMEYER



15. KÉP ■ HERKULES
ÉS A LERNAI HIDRA,
OLAJ, VÁSZON, 175 × 153 CM,
CHICAGO,
THE ART INSTITUTE OF
CHICAGO

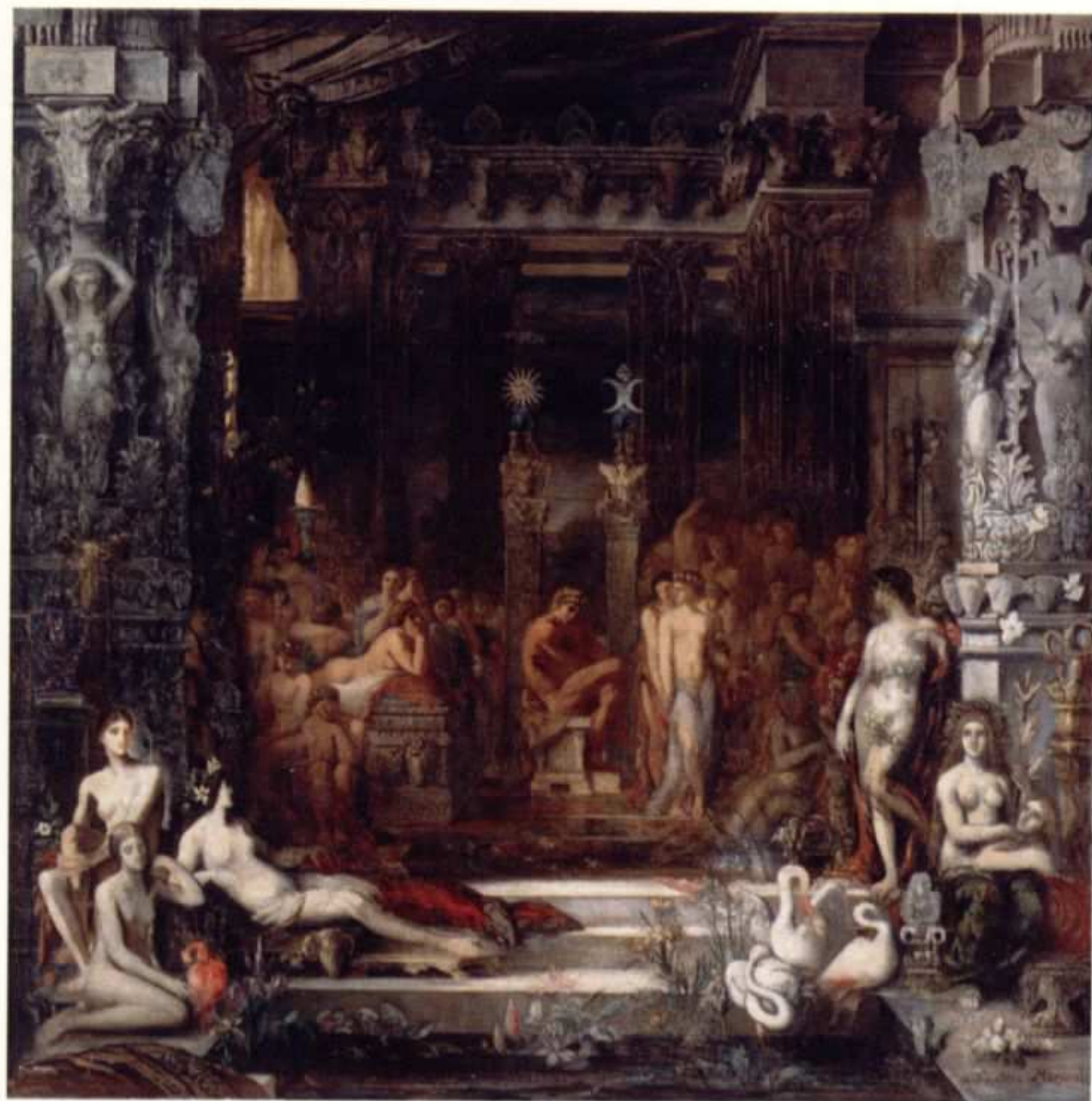
jeleneteihez (2., 3., 16., 34. kép). Az alkotói folyamat olykor évtizedeken át tartó procedúrája során a történelmi ábrázolás helyett Moreau fokozatosan a kreativitás szabad megnyilvánulásának, az evokatív festőiség új felfogásának engedett utat. „Annál is inkább hajlom az álmodozásra, a képzelet látomásaira, mert minden eltűnt vagy távoli civilizáció szokásairól szóló olvasmányhoz vagy beszámolóhoz a gyermek eleven naivitásával és hiszékenységgel állok hozzá.”¹⁴

A közönség elől elzártan, mindenféle külső szempont mellőzésével alkotott művek festői hatása sokkal nagyobb bátorságot mutat, mint korábbi, nyilvánosság elé tárt sikeres darabjai. A szín most határozott elsőbbséget élvez a formai artikulálással szemben. A művek egy tekintélyes részén a körvonalakat csak intenzív, telt színek lazán cikázó ecsetvonásai járják körül. Moreau kolorizmusának fokozódó érvényre jutását jelzi akvarellal készült lapjainak feltűnően megnövekedett száma is. Nagyfokú spontaneitást és könnyedséget igényel ez a technika, amelyet gyakran gouache-sal együtt használ, hogy elevenebb színhatást érjen el. „Ugyanakkor mekkora szabadságra tesz szert akvarelljeiben, milyen lenyűgöző bátorságra festett vázlataiban, ahol a színek valósággal tombolnak! Számunkra ezek a félkész művek gyakran vonzóbbak, mint a befejezett vásznak, amelyeket sokszor a végletekig kidolgozott” – írja monográfiája.¹⁵

Az impresszionisták által képviselt kolorizmussal, a fény hatására felbomló formák rögzítésével szemben, lélekben és festészeti elvekben Moreau végig inkább romantikus maradt. Delacroix és Chassériau örökösének tekintette magát, és nem tudta elfogadni sem az impresszionisták materializmusát, sem Seurat vagy a késői Pissarro tudományosságát. Antinaturalisztikusan használt vörös és zöld színei a képzelet vizuális kalandjainak szolgálatába állnak. A témától elszakadó festőiség jut érvényre a faktúra felszabadításában, vakmerő anyagszerűségében.

A festékanyag felhordására Moreau már korábban készült képein is használt festőkést. Szabad festői fantázia és precíz naturalizmus keveredik már a Szalonon bemutatott több festményén, amelyeken feltűnő a főalak és a háttér megoldásának a különbözősége (13. és 15. kép, 5. és 25. kat. sz.). A szinte az egész teret kitöltő, gondosan kidolgozott, hieratikusan megformált főszereplőt sokkal festőibb, helyenként alig részletezett leonardói táj veszi körül. Moreau függőleges festéksávokkal érzékeltette a képzeletbeli tér komorságát, a főhős fölé tornyosuló sziklák materiális tömegét. A festőkés széles, vízszintes húzásaival élénkített égbolton keresztül sejtelmesen szűrődik át a derengő napfény.

A festőkés alkalmazása, ez a feltűnően tetten érhető és önálló érvényű kéznyom Moreau-nál a mimézisnek ellentmondó festői törekvésneként értékelhető. A 19. század közepén másoknál is gyakran előfordul ez



16. KÉP • THESZPIUSZ LEÁNYAI,
OLAJ, VÁSZN, 258 × 255 CM,
MGM, CAT. 25

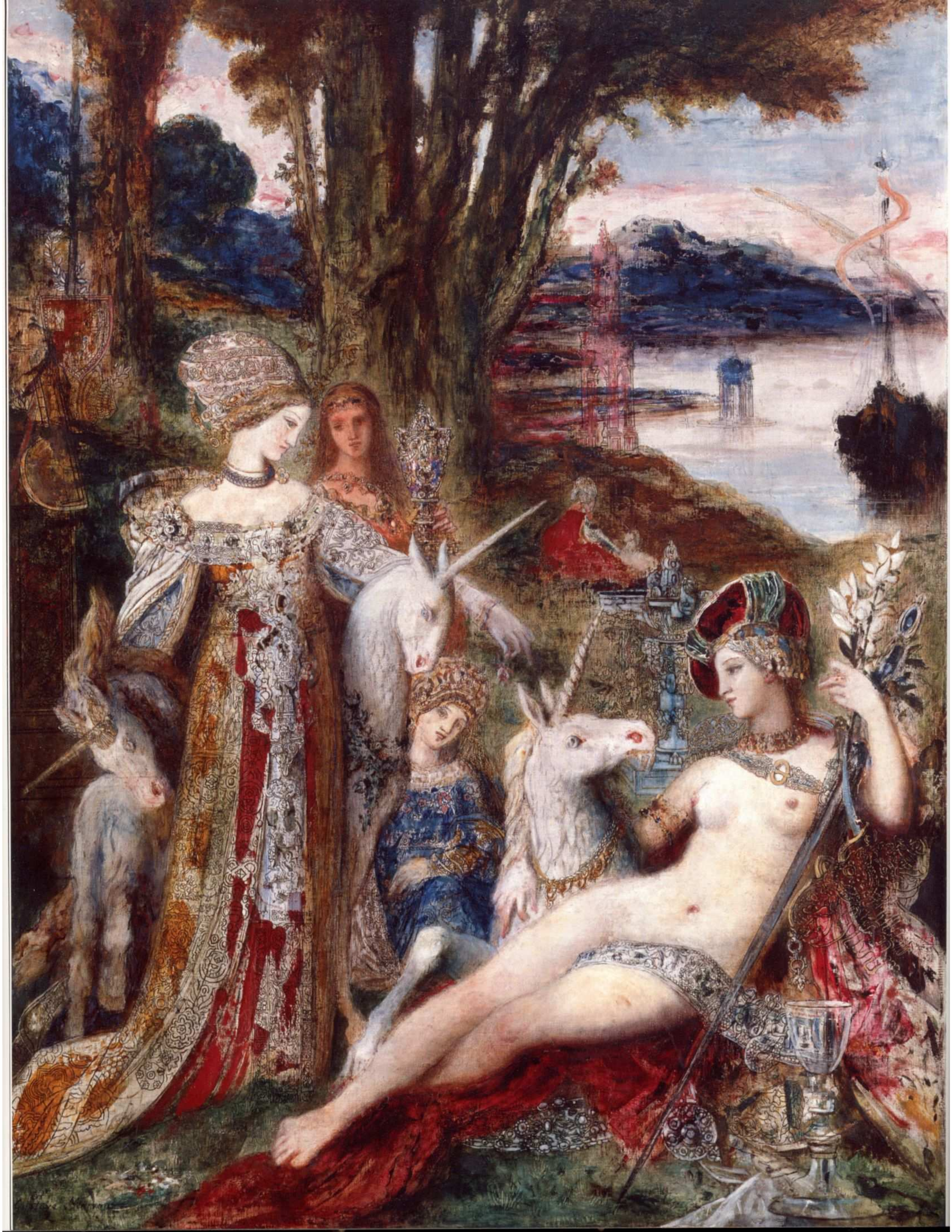
vumelemeket. Olajképeinek gyakran temperával és vízfestékekkel adott lazúros hatást. Műveinek egy jellegzetes csoportján az oldottan felfestett alapréteget fekete tussal rajzolt ornamentális mintázat egészíti ki. Az *Egyszarvúakon* (*Les Licornes*, 17. kép) az alakok ékítményeinek, az ékszerfoglatoknak és drapériadíszeknek a körvonaláiból áll össze ez az ornamensháló. Olyasféle díszeknek a kitöltetlen kontúrjai ezek, mint amit az *Orpheusz*on az 1876-os Szalon két Salome-témáján vagy a *Jupiter és Szemelén* (*Jupiter et Sémélé*, 11. kép) látunk, de ez utóbbiakon ragyogó színekben pompázva. A *Nagy Sándor diadala* (*Le Triomphe d'Alexandre*, 10. kép) és *A kímérák* (8. kép) nagyszabású kompozícióinak különös misztikumát az adja, hogy a karsztos sziklák közti nyíláson át távoli egzotikus építményekre nyílik kilátás, a legapróbb épületelemig tussal részletesen megrajzolva, színek nélkül. Indiai és iszlám építészeti díszek, perzsa ornamentika, etruszk ékszerek motívumai keverednek, amelyeket Moreau folyóiratok archeológiai publikációiból, épületefényképekről, a Louvre metszettárában őrzött lapokról vett át.¹⁶

A néhány képen ugyanezekből a motívumelemekből álló tusrajz-ornamentika az egész felületet egységes hálózatként borítja be. A Salome-témának a Moreau Múzeumban őrzött két változatát (18. kép, 104. kat. sz.) egy időben kezdte festeni az 1876-os Szalonra küldött darabokkal, azok párdarabjaiként, de elkészítésüket abbahagyta. A két múzeumi példány megvalósítása során a sejtelmes félhomályba burkolt jelenet az első fázisban vázlatos maradt, de térben jól modellált, a főalakokat pedig plasztikus érzékiséggel dolgozta ki. Amint Marie-Laure de Contenson kimutatta,¹⁷ *A jelenés* (*L'Apparition*) architektúrális háttérének arabeszkjét élete végén, 1897-ben illesztette a képbe románkori építészeti motívumok alapján, amelyeket akkor ismert meg egy művészeti albumból. A *Salome tánca* (*Salomé dansant devant Hérode*) kiegészítései is kétségtelenül ebben az utolsó, műtermi kísérletező fázisban kerülhettek a képre.

Moreau „befejezett” (a műteremből kikerült) műveinek *œuvre-katalógus-szerzője*, Pierre-Louis Mathieu úgy véli, hogy ezek az egymásba szövődő dekoratív minták a képek egy részén ékítmények befogadására szolgáló foglatok körvonalai, amelyek színes kitöltésére a kép végleges kidolgozása során került volna sor. Más esetekben viszont szándékosan hagyta ezeket befejezetlenül.¹⁸ Ez utóbbi feltételezést igazolja a Salome-képek esetében a rajzolt rétegnek az alaprétegtől teljesen eltérő képi dimenziója. *A jelenés* jobb alsó sarkában egy ereklyetartó triptichon koronázatáról kölcsönzött motívum látható, tisztán dekoratív funkcióval, amely semmilyen összefüggésben nincs a kép valós architektúrájával.¹⁹ A *Salome tánca*n az architektúra filigrán ornamense a nő testen folytatódik, de a sötét háttér fehérje a világos csupasz bőrfelületen átfordul feketébe. A kifinomult mintaszövet mintegy különálló hálóként kerül a festői tér és

a megoldás, a színek ily módon való durva felhordása. Courbet tájképein a képfelület materiális jellegét erősíti, az ábrázolt természeti elem nyers anyagszerűségét idézi fel. Moreau-nál viszont sokkal inkább a festett felület felszabadításáról van szó, ami a faktúra önálló intuitív hatásának a fokozását szolgálja. Késői képein a festőkés használata mellett olykor ujjal vagy közvetlenül a tubusból vitte fel a festéket. Az így kialakított sűrű, izzó impasto, több képen erőteljes expresszív hatással, az egész felületet kitöltötte.

Moreau a műteremben megőrzött alkotásain meglepő szabadsággal ötvözött különféle technikai eszközöket és egymástól távoli motí-



a néző közé. A két réteg egymás fölött helyezkedik el, a síkbeli ornamentals és a mögötte áttetsző háromdimenziós tér paradoxonában határozott tudatosságot feltételezhetünk.

Nagy mennyiségben maradtak a műteremben ehhez hasonló technikával készült darabok, amelyeket Moreau többéves folyamatos változtatások, kiegészítések után is ilyen formában hagyott. El sem kezdte kitölteni a „foglatokat”, tehát feltehető, hogy a kettős dimenzió emocionális hatása annyira kielégítette elképzeléseit, hogy az eddig a pontig végigvitt formai megoldásnál nem is akart tovább menni.

A FANTÁZIA ABSZTRAKT KALANDJA

Gustave Moreau műteremmúzeumában az oldott vázlatok, invencióval teli technikai kísérletek között van a műveknek egy olyan csoportja, amely különösen meglepő hatással van a több generációval halála után velük szembesülő nézőre. Minden tematikai utalástól elvonatkoztatott, eleven színekben pompázó kisebb képekről, akvarellekről van szó. A leltári nyilvántartásban „Vázlat”-ként szereplő mintegy kétszáz datálatlan művet a 20. századi művészet fogalmai szerint valódi absztrakt kompozíciókként írhatjuk le. A harmadik emeleti tárlószekrényben lévő darabok (a többi a raktárban van elhelyezve) a múzeum megnyitása óta minden látogató számára hozzáférhetőek, de a nagyobb nyilvánosság elé hat évtizedig nem kerültek.²⁰ A Louvre-beli retrospektív tárlat előtti évben, 1960-ban Párizsban megrendezett *Antagonizmusok*²¹ című kiállítás mutatta be őket először – a modernizmus előzményeit felvonultató művek között. Még 1961-ben, az Egyesült Államokban is bemutatták Moreau színtanulmányait a kor két másik kísérletezője, Odilon Redon és Rodolphe Bresdin műveinek a társaságában.²²

Egyöntetű meglepetést keltett ezeknek a műveknek a felbukkanása, és azonnal heves viták alakultak ki megalkotásuk céljával és jelentésükkel kapcsolatban. Voltak, akik csupán próbavázlatoknak tekintették őket, olyan előkészítő tanulmányoknak, amelyeknek készítése az akadémikus festők körében is megszokott gyakorlat volt. Még Alan Bowness is, aki 1972-ben írt katalógustanulmányában a szimbolizmus új értelmezését fejtette ki (a modernizmus előkészítésében az impresszionistákkal egyenrangú szerepet tulajdonítva a mozgalomnak), visszafogottan értékelte Moreau „absztrakt” vázlateit.²³ Úgy találta, hogy nem többek, mint képek kezdeményei, véletlenszerűen alkalmazott eljárások érdekes használata a képzelet ösztönzésére. Szerinte egy-egy kivitelezés alatt álló nagyobb műhöz készültek ezek a kis tanulmányok, amelyeken a megvalósítandó gazdagon dekorált képfelület felépítését vázolta fel a művész. Mathieu így foglalja össze a fentihez hasonló érveléseket: „Egészen 1960-ig kellett várni arra, hogy egyes kritikusok és festők emlékezetükbe kezdjék idézni ezeket a képeket, szembeállítva Moreau hivatalos karrierjét titkos kalandjával, és persze megfogalmazva a nagy kérdést: mire gondolhatott Gustave Moreau, miközben absztrakt képeit festette, húsz évvel megelőzve Kandinszkijt és Kupkát? Azonnal rá is vágják a választ: 1890 táján egy olyan precíz, finomkodó festő, mint Moreau, aki tagja volt a Képzőművészeti Akadémiának – az első absztrakt Hans Hartung volt, akit 1977-ben választottak be –, valamint Bonnat és Gérôme mellett professzora volt az Ecole des Beaux-Arts komoly intézményének, nem is alkothatott absztrakt műveket, vagy ha igen, akkor sem tudatosan, hanem véletlenül.”²⁴

A kortársak közül a legbeavatottabbak alkalomadtán már megnyitása előtt is látogathatták a múzeumot, és láthatták ezeket a szekrényben őrzött darabokat is. Léonce Bénédite, a Musée du Luxembourg muzeológusa a Moreau halála utáni évben megjelent írása tanúsága szerint egyike volt azoknak, akik csodálattal nézték ezeket a műveket. Bénédite olyannak értékelte ezeket a képeket, amilyenek, s nem törődött vele, milyen egyéb indítékok vezethették a művész fantáziáját. „[Moreau] képzeletét azok a színárnyalatok lobbantották lánggra, amelyeknek szuggesztív kombinációja az ő rendkívül fogékony alkotói elméjében olyan benyomásokat keltettek, amelyek egy gazdag szimbólum konkrét megjelenését fedték fel. Itt van tehát a működőképes művészet varázsa, a szín hatásának misztériuma. Ahogy ez műtermében néhány feltűnően csak odavetett vázlatból látszik, egy-egy véletlenszerűen a palettára tett és képre vitt színárnyalat elég számára, hogy ebben a kontrasztban vagy harmóniában saját jellegzetes nyelv-

17. KÉP • EGYSZARVÚAK,
OLAJ ÉS TEMPERA, VÁSZON,
115 x 90 CM, MGM, CAT. 213



18. KÉP • A JELENÉS,
OLAJ, VÁSZON, 142 × 103 CM,
MGM, CAT. 222

vészeteiben elszakadjon a természetábrázolástól. Néhány évvel 1900 előtt örököül hagyta az utókornak az absztrakt művészet első kísérletét, amit ezentúl nem hagyhatunk figyelmen kívül.²⁸

Moreau maga is többször használja jegyzeteiben az „absztrakció” kifejezést mint megvalósítandó eszményt. „Egyvalami vált számomra dominánssá, az absztrakció felé történő végtelen ösztönzés és vágy. Az emberi érzések, az ember szenvedélyei kétségkívül nagyon érdekelnek, de kevésbé vagyok hajlamos a lélek és a szellem ezen működésének a kifejezésére, mint láthatóvá tenni, úgymond, az elme belső villanásait, ami semmihez sem kapcsolható, aminek látszólagos céltalanságában van valami isteni, és ami, ahogy a tiszta festészet csodálatos hatásaiban megmutatkozik, valóban mágikus, sőt fenséges távlatokat nyit meg.”²⁹ A szó használatát azonban nem szabad elszakítani eredeti jelentésétől. A 19. században elterjedt értelme nem azonos a nonfiguratívval, nem feltétlenül jelent téma- vagy tárgynélküliséget. A valóságban tapasztalttól való elvonatkoztatás megjelölésére szolgál, aminek különböző fokai lehetnek. Susan Freudenheim megfogalmazása szerint Moreau-nál a „spirituális elemet” jelenti, ami műveinek elválaszthatatlan tartalma.³⁰ Általános történeti összefüggéseiben közelíti meg a század három sajátos festői nyelvet beszélő alkotójának, William Turner, Victor Hugo és Gustave Moreau absztrakt hatású képeinek a helyét a frankfurti Schirn Kunsthalle közelmúltbeli kiállítása.³¹ A nem ábrázoló művészet egyáltalán nem volt ismeretlen már jóval 1900 előtt sem, de ezek többnyire nem műalkotásként, hanem pszichológiai vagy szinkísérleti illusztráció szándékával, netán tanulmányvázlatként készültek. Ezeknek a köztudatban létező nonfiguratív elemeknek a tudatos alkalmazása történik a három alkotó experimentális festői gyakorlatában.

Nem tudható, hogy maga Moreau pontosan mit gondolt azokkal a képekkel kapcsolatban, amelyek akkor leginkább értetlenséget, ma meglepetést keltenek. Feltűnő viszont, hogy festés előtt gondosan lealapozta a vásznakat vagy kis táblákat, és mindegyiket bekereteztette. Némelyiket egyszerű lécszegéllyel, de többet gyöngysoros aranykeretbe, láthatóan azzal a céllal, hogy falra kerüljenek. Úgy tűnik, a műteremben maradt valamennyi mű egyformán fontos volt számára, művészete artikulálódásának, gondolkodása folyamatának megőrzőjeként.

Moreau megítélése hosszú ideig a tematikai szempontok körül forgott. Kétségtelen, hogy alkotásainak szinte kizárólagos inspirációs forrását jelentették az antik mitológiából és a Bibliából vett jelenetek – a környezet megformálásában és az ornamentális kiegészítésekben keleti elemekkel társítva –, és ezen be-

vének kifejezőeszközeit közvetítse. Gondosan rögzítette ezeket az átgondolt vagy véletlenszerű utalásokat, kedvét lelte az általuk keltett érzések birodalmában, és tisztán látta álma körvonalait lassan kiemelkedni.”²⁵

1961-es katalógustanulmányában Dore Ashton egyértelműen elfogadja, hogy Moreau ezekkel a laza faktúrájú kis képekkel kilépett a reprezentációs festészet tradicionális birodalmából az absztrakció világába.²⁶ Az amerikai absztrakt expresszionista festő, Paul Jenkins a technikai invenciókra hívja fel a figyelmet. Olyan tudatos festékkísérleteket látott e képekben, amelyek csak a képzelet felszabadításából, valamiféle belső megtisztulásból eredhetnek.²⁷ Mathieu e formai kísérletek célját illető bizonytalanságon túllépve, nemcsak az életművön belül, hanem szélesebb vetületbe helyezve tárgyalja jelentőségüket. „Moreau absztrakt festményeit immár nem lehet egy vállrándítással csak úgy elintézni, hogy a véletlen szüleményei. Jól érezhető nála a tudatos törekvés, hogy mű-



19. KÉP • PAUL SÉRUSIER:
A TALIZMÁN,
OLAJ, FA, 27 × 21,5 CM,
PÁRIZS, MUSÉE D'ORSAY

je.³² A formai felismerhetőségtől messze eltávolodó, Moreau színvázlataihoz nagyon hasonló kis kompozíció is azt jelzi, hogy már ekkor, az 1880-as években benne volt a levegőben a tárgynélküli absztrakcióra való hajlam.

Moreau a műtermébe visszavonulva, élete utolsó húsz évében szokatlan megoldásokkal, hagyományellenes technikákkal kísérletezett. Lendületes ecsetvonásokkal felvitt szuggesztív színhatásokkal operált, olykor ujjal húzta ki a formát (22. kép), gyakran belekapart a sűrű, vastag festékfelületbe. Lehet, hogy a műtermet soha el nem hagyó seregnyi mű egy része csupán vázlat, előkészítő tanulmány. De feltűnő a technikai eszközök, a festékfelhordás gesztusának közvetlen demonstrálása. Raphael Rosenberg Moreau-t a hatásesztétika megtestesítőjeként értékeli, és az általa használt formai elemeket szigorú esztétikai elemzés alá veszi.³³ Megállapítása szerint a művész késői vázlatain tudatosan kísérletezik egyszer a vonallal (szín nélkül), máskor a színnel (vonal nélkül), és olykor a kettőt összekapcsolva. Moreau különösen fogékony volt minden formai leleményre. A képalkotás középpontjában a technikai eljárás, a felülethatás, a festékanyag direkt hatása áll. Valójában minden darab olyan értelemben kísérlet, ahogyan később a 20. században magát a művészetet értelmezték: a művészet céljaként a kutatások, új látásmódok, felfedezések állandósuló folyamatát jelölve meg. Mai szemmel nézve az akkor befejezetlennek ítélt, vázlatként maradt művek egységes benyomást keltenek, befejezetteknek tűnnek.

Moreau fantáziáját a témavázlatok sorozata indította be, aminek révén azután teljesen megszabadulhatott a tárgyi vonatkozásoktól. Mégsem érdemes markáns vonalat húzni a késői figurális és absztrakt művek között. Minden késői képe vázlatosnak hat, és részleteiben absztrakt jegyeket mutat. Ez nem jelent befejezetlenséget, hanem inkább munkamódszert; ha úgy tetszik, éppen ezek lettek műveinek stílusjegyei. A figurális képeken is egyre inkább előtérbe kerülnek az immanens formai elemek, a színek és formák expresszív ereje okozza a drámaiságot, ami itt narratív kötődésű, míg máshol fokozottan öntörvényű. Ahogy – a szó eredeti értelmében – az absztrakciónak különböző fokozatai lehetnek, úgy árnyalódik műveinek spektruma is. Ami közös bennük, hogy mindegyiken az absztrakció valamilyen szintje lesz az egyik leglényegesebb meghatározó jegy.

Azok a fiatal festők, akik a századvég szimbolista szalonjainak kedvelt művészei voltak, mint Aman-Jean, Lévy-Dhurmer vagy De Feure, és akiknek Moreau, valamint Puvis de Chavannes volt a fároszuk, Moreau munkásságából voltaképpen csak az éves tárlatokon 1880 előtt bemutatott műveket ismerhették.

lül bizonyos témák különös fontossággal bírtak. Egy-egy kulcsmotívum, mitikus személyiség vagy jelenet egész életén át foglalkoztatta. Visszavisszatért hozzájuk, folyamatosan variálta, új ötletekkel társította őket. Késői korszakában egyre inkább elszakadt a kötött motívum- és formakészlettől. Művei az ábrázolás, a témához kapcsolódó emóció és a naturális formáktól való teljes eltávolodás között széles skálán mozognak. Ez utóbbiak csupán nagy intenzitású színfoltok. Ezek célja lehetett valamely figurális képéhez társuló színharmónia, tömegelhelyezés kidolgozása, de sok esetben nem köthetők semmihez. A szabad festőiség és spontaneitás hasonló megnyilvánulása volt Sérusier részéről, amikor 1888-ban Gauguin iránymutatásai alapján Pont-Avenban megfestette *A talizmánt* (19. kép). Sérusier egy szivardoboz fedelére festett rögtönzése volt a Nabis-csoport indulásának és Maurice Denis szimbolizmusdefiníciójának az egyik ösztönző-

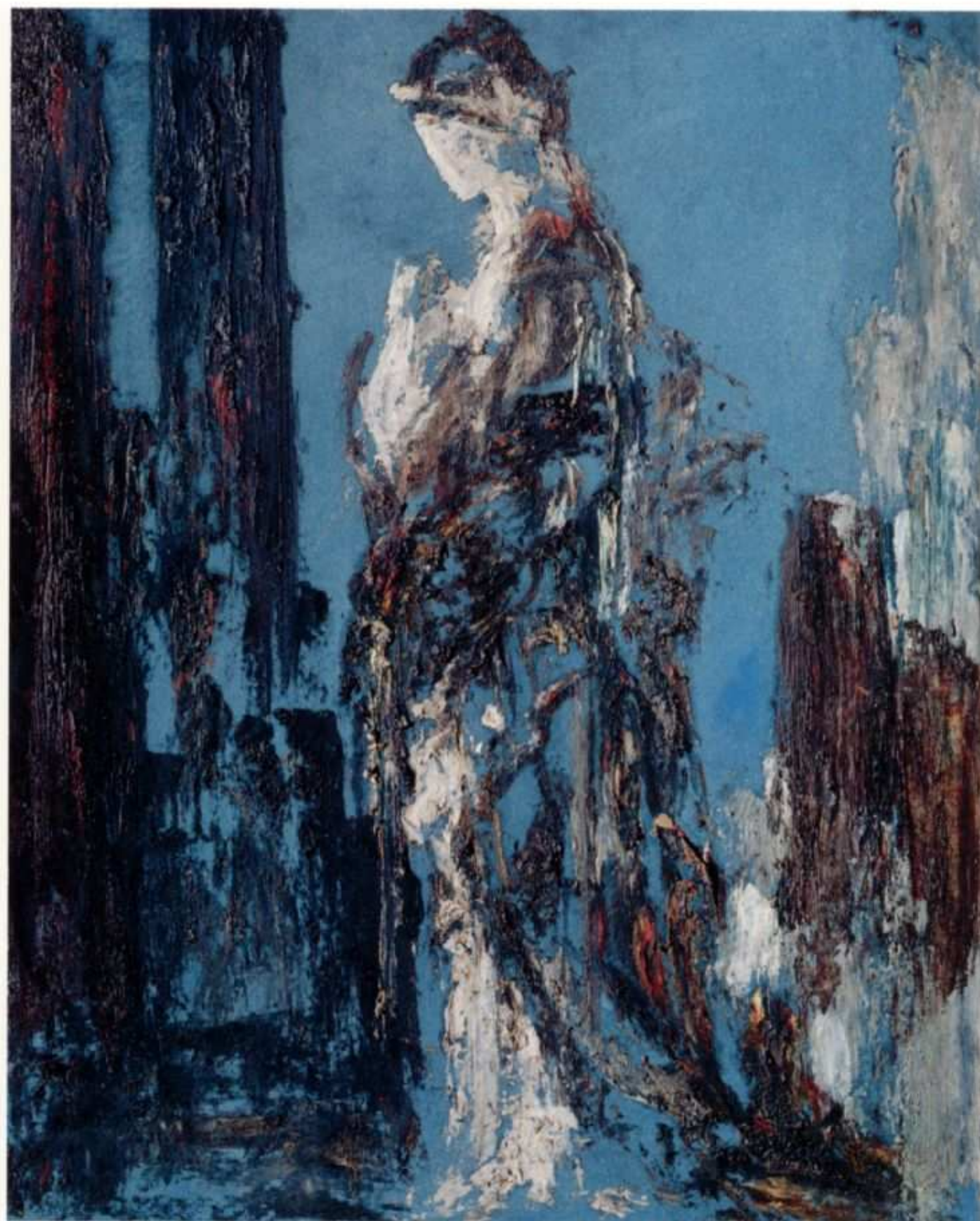


20. KÉP ■ KENTAUROK CSATÁJA,
AKVARELL, PÁPÍR, 15 × 28 CM,
MGM, CAT. 386

A különös remete titokzatos utolsó évtizedeit körüllegő mítosz pedig a művek ismerete nélkül is csak fokozta a fiatalokra gyakorolt varázst. Maga Moreau, aki számára a kiállításoktól való távolmaradás nem jelentette a társasági életről és a kor eseményeinek a követéséről való lemondást, közel sem volt ilyen jó véleménnyel hódolóiról. „Soha nem lehetett látni ennyire világias beállítottságú, ízlésű, megjelenésű és viselkedésű generációt, fiatalságot, és soha nem lehetett látni ilyen lelkesedést a láthatatlan iránt, ilyen mindent felülmúló igényt az álmok, misztérium, misztikum, szimbolizmus és a meghatározhatatlan iránt. Micsoda sznobság! Micsoda modorosság, milyen rettenetes kérkedés, sarlatánság és ostobaság! És azt gondolják, hogy hatásosak tudnak lenni, és csodálatot tud kelteni a választékos, különös és egyéni ízlésük.”³⁴

Odilon Redon törekvéseinek a körvonalazódását is az *Oidipusz és a szfinx*, az *Orpheusz*, valamint *A jelenés* szalonbeli élménye segítette. Az e művekben felfedezett újszerűség, modern látásmód jelentett Redon számára inspirációt.³⁵ Elég különös, hogy személyesen csak nem sokkal Moreau halála előtt találkoztak. A másik fontos személyiség, akit Moreau szimbolizmusa követőjének mondhatunk, a belga Fernand Khnopff, aki 1877-es párizsi tartózkodása idején került a hatása alá, de nincs nyoma, hogy bármikor is találkoztak volna.³⁶

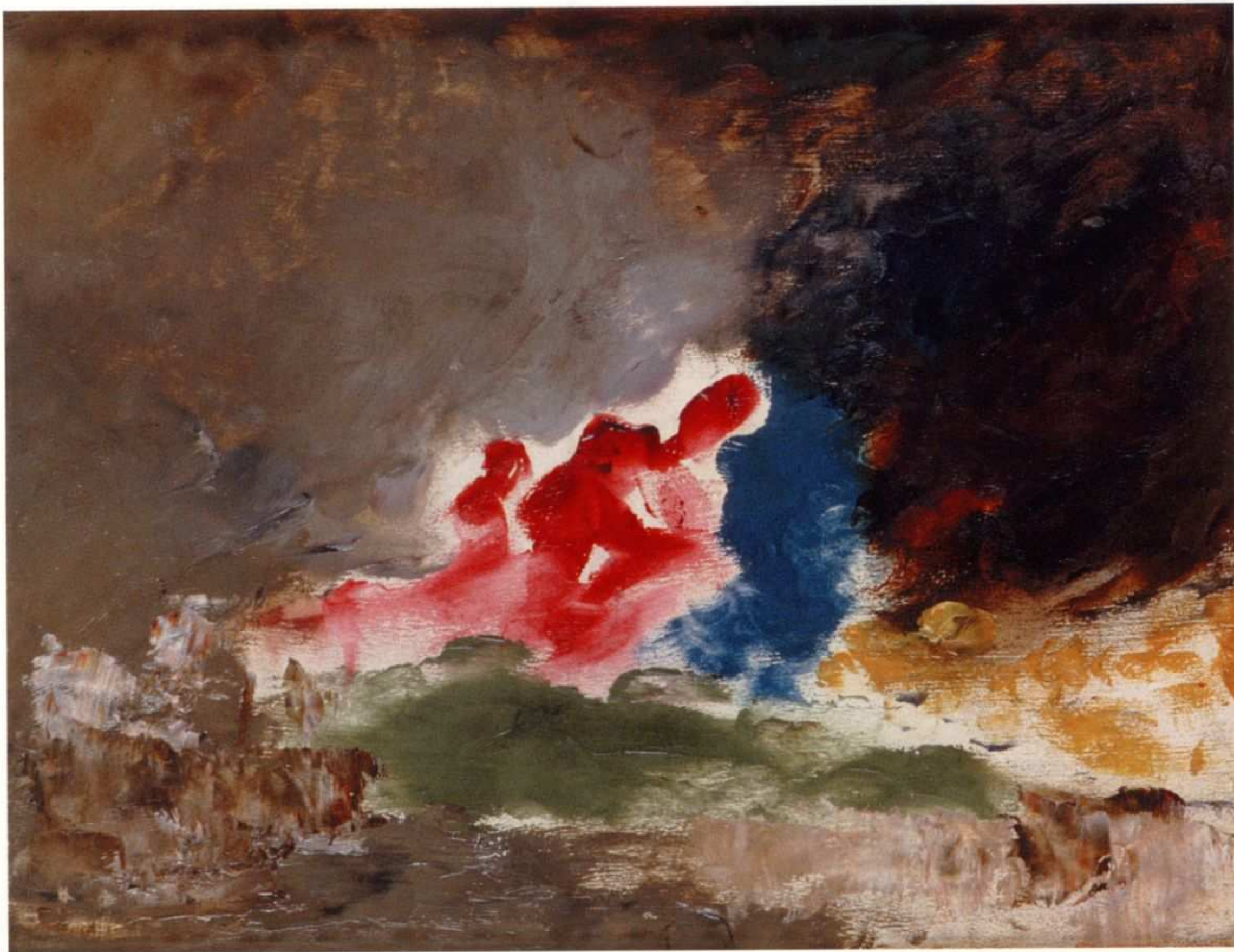
Mégsem lehet azonban azt mondani, hogy Moreau késői kísérletei teljesen hatás nélkül maradtak volna kortársaira. 1892-ben nevezték ki a Képzőművészeti Főiskola (Ecole des Beaux-Arts) professzorává, ahol tanítványai közt volt Rouault, Matisse, Manguin, Marquet és Camoin, akik a Fauve-ok képviselőiként a későbbi évtizedek legmerészebb festői közé tartoztak. A Fauve a németországi expresszionizmussal párhuzamosan jelentkező franciaországi mozgalom volt, és első együttes fellépésük (1905) éppen egybeesett a Die Brücke létrehozásával Drezdában. A Fauves-csoport megalakításában közreműködő festők mesterének, Gustave Moreau-nak a műveit nemigen szokás összefüggésbe hozni az avantgárd ezen első mozgalmával, ezért meglepő lehet, hogy a műteremmúzeumban „felfedezett” néhány színekísérletet Dore Ashton az expresszionizmus kezdeteként jellemzi. „Az utolsó éveire oly jellemző sűrű, harántirányú ecsetvonások szabadsága nem származhatott másból, mint egyfajta érzelmi felszabadulásból, a »megálmodott« szín ihletett megvalósításából és a »tisza plasztikai eszközökből«, amelyek Moreau esztétikájának egyik elemét alkották.”³⁷ A későbbi művészeti fejlemények visszavetítésével értékeli Mathieu is e művek felszabadult festésmódját: „Az ember kétségei azonban elpárolognak a kevésbé nagyratörő és kevésbé kidolgozott művek, mint az akvarellek, rajzok, kezdeti tervek és különböző vázlatok láttán, amelyekben Moreau szabadjára engedte képzelőerejét, és hagyta, hogy tehetsége és érzékenysége a saját útját járja. Ekkor tudnak csak a tiszta színek expresszionista hévvel előtörni; a tiszta színek, amelyek magukban hordozzák a kidolgozottabb művekből hiányzó szuggesztív erőt.”³⁸



21. KÉP • HELÉNA,
OLAJ, KARTON, 55 × 45 CM,
MGM, CAT. 903

ményt és akvarellt, valamint közel 13 000 rajzot megőrizve. A gyűjtemény első kurátora Georges Rouault volt. A sokáig meglehetősen gyér visszhangon és a művek befejezetlensége miatt kiváltott csalódáson nincs mit csodálkozni. A kor autonóm művészeti kísérletei nemigen számíthattak közönségsikerre, legfeljebb – vagy legjobb esetben – harsány botrányra. Nem lehet sokat tudni az élenjáró művészek reagálásairól sem, bennük a Salon korábbi divatos szereplőjéről kialakult kép élhetett tovább. Ami viszont bizonyos, hogy Kandinszkij 1906-ban meglátogatta a múzeumot, és ismerte Moreau műveit.³⁹ Moreau neve a szürrealista mozgalom kibontakozásával vált újra ismertté. Breton tizenhat éves korától kedvvel látogatta a múzeumot, amelynek varázsa alá került. Az 1924-ben megjelentetett szürrealista manifesztumban Moreau-t a mozgalom előfutárainak a sorában említi.

Moreau műveinek a reneszánszát az 1960 körül egymás után rendezett három, a szimbolizmus újraértékelése szempontjából kulcsfontosságú kiállítás⁴⁰ hozta meg. Mind az első párizsi, mind az egyesült államokbeli tárlat a modernizmus addig kevésbé figyelemre méltatott előzményeit tárta fel, és ebbe az összefüggésbe került egy nagyobb összeállítás Moreau laza faktúrájú kis vázlataiból is. Sokakat sokkoló hatással ért az 1880–90-es években készült színtanulmányainak, a textúrának, a különös színhatásoknak, a vonalak izgatott összefonódásainak a meglepő hasonlósága Hans Hoffman, Willem de Kooning, Clyfford Still vagy Helen Frankenthaler neoavantgárd absztrakciójával (26., 27. kép). Nem véletlen azonban, hogy épp ebben az időben kerül sor ezekre az eseményekre. Moreau kísérleti műveinek a felfedezésében nem kis szerepet játszanak a kornak azok a jeles művészei, akik saját elképzeléseiknek az előzményeit látták meg bennük.⁴¹ Az ekkorra nagy nemzetközi elismertséget elérő absztrakt expresszionizmus, amelyet mindenki jellegzetesen amerikai irányzatként kezelt, elérkezett oda, hogy teoretikusai ennek a mozgalomnak az európai történelmi környezetét keressék. Több szerző a New York-i Iskola absztrakciójait az európai romantikus festészeti hagyománnyal kísérelte meg összekapcsolni.⁴² Az *Antagonizmusok* című kiállítás ezeket a gyökereket a 19–20. századi modern művészet olyan képviselőiben vélte megtalálni, mint Chassériau, Burne-Jones, Moreau, Whistler, Carrière, Ensor és Kandinszkij.

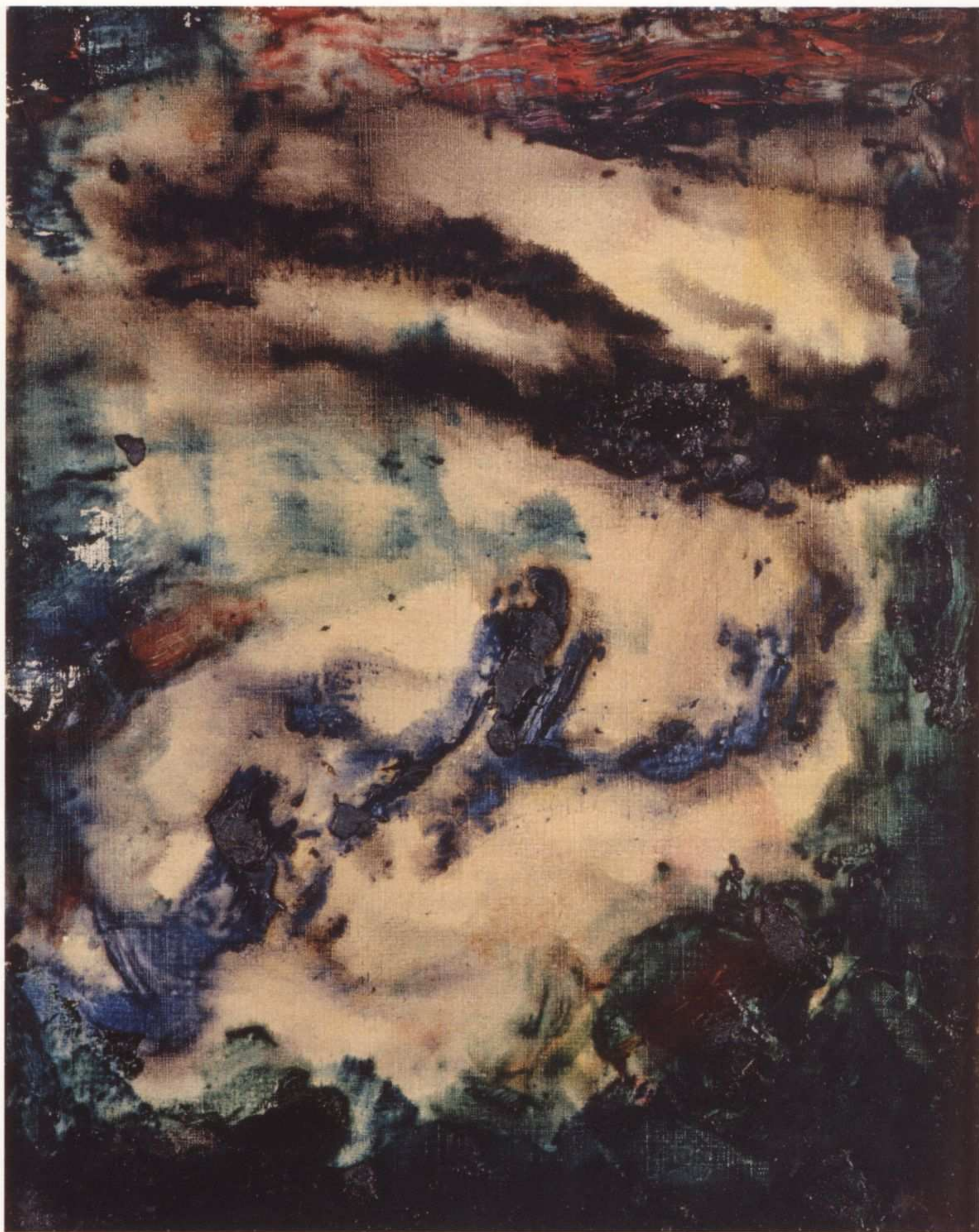


GUSTAVE MOREAU ÉS A MODERNIZMUS ÚTJAI

22. KÉP ■ ABSZTRAKT
TANULMÁNY,
OLAJ, FA, 21,4 × 27 CM,
MGM, CAT. 1139

A Gustave Moreau-éhoz hasonló sors várt az egész szimbolizmusra: az 1900-as párizsi világkiállításon néhány képviselőjük még fontos szerepet kapott, de ezután a francia közízlés, mint egy divatjamúlt irányon lépett túl rajta, majd a teljes mozgalom feledésbe merült.⁴³ Moreau volt az első, akinek az 1960-as években sikerült ezt a falat áttörnie. A már említett három kiállítást továbbiak követték, amelyek a szimbolizmus fogalma köré gyűjtve addig alig emlegetett művészek sorát hozták vissza a művészet fősodrába. Ezek a bemutatók hasonló elismertséget hoztak ugyan a részt vevő alkotóknak, mint ami saját idejükben vette őket körül, de a korábban beágyazódott értékrenddel szemben azóta is óvatosság és csak lassú elmozdulás tapasztalható. (Az egyetlen igazi áttörés talán csak a bécsi Secession által képviselt művészeti reform kapcsán ment végbe.) Több vonatkozás tehát továbbra is alapos újragondolást igényel. Mindenekelőtt a kronológiai hűségből kiindulva és a kor saját preferenciarendszerének a tiszteletben tartásával lehet a 19. század vége művészeti fejleményeit a később ráakódott előítéletektől megszabadítva értékelni.

Az egyik és minden mást nagyban meghatározó kérdés az impresszionizmushoz való viszonyítás problémája. A 20. századi művészetesztétika domináns teóriája az impresszionizmusból a posztimpresszionizmuson keresztül a kubizmusba, illetve az avantgárdba vezető lineáris fejlődési vonal mint az európai modernizmus evolúciójának az iránya. Ez a megcsontosodott elképzelés eltekint attól a tényről, hogy az impresszionizmus – szülőhelyén, Franciaországon kívül – egyetlen ország művészeti életében sem játszott közvetlen szerepet. Azok az utólagos kísérletek, amelyek bizonyos helyi (német, skandináv, spanyol) törekvéseket ebbe a gyűjtőkörbe próbáltak bevonni, csupán felszíni jelenségeken alapultak. A 19. század utolsó éveig az impresszionisták neve az európai művészkörökben alig ismert, vagy éppen elutasított volt.



23. KÉP • ABSZTRAKT
TANULMÁNY,
OLAJ, VÁSZON, 27 × 22 CM,
MGM, CAT. 1152

Fritz Gurlitt berlini galériatulajdonos 1883-ban mutatott be Németországban először egy nagyobb válogatást Durand-Ruel impresszionista gyűjteményéből. Az akkori művésztársadalom hevesen elutasította a kiállításon látottakat mint egy „őrült új párizsi divatot”,⁴⁴ Adolf Menzellel együtt, akinek oldott festésmódját pedig utólag többen összefüggésbe próbálták hozni francia társaival.⁴⁵ Hugo von Tschudi 1896-ban kezdett impresszionista műveket gyűjteni a berlini Nationalgalerie számára a város gazdag üzleti és banki elitjének az adományai révén. Durand-Ruel 1898-tól küldött képeket Paul és Bruno Cassirer újonnan megnyitott galériájának, amely ettől kezdve a legfőbb németországi terjesztője lett. A századfordulóig



24. KÉP • HENRI MATISSE:
A VÖRÖS TÁLALÓASZTAL, 1908,
OLAJ, VÁSZON,
180,5 CM × 221 CM,
INV. NO. GE-9660,
SZENTPÉTERVÁR, ERMITÁZS

alig volt művész vagy szakíró, aki a modernizmus még radikálisabb képviselői közül például Van Gogh nevét ismerte volna és bármiféle érdeklődést mutatott volna művei iránt. Első németországi szereplése 1901-ben a berlini Secessionon visszhang nélkül maradt, nem vásároltak tőle művet. Két évvel később a bécsi Secessionon bemutatott öt képéből az egyiket Klimtnek sikerült a társulattal megvásároltatnia.⁴⁶ Gauguin nevét csak 1906-os párizsi retrospektív kiállítása, majd egy évvel később a francia művészek nagy nemzetközi vándorkiállítása ismertette meg Európával.

Az impresszionizmus legfőbb németországi propagátora Julius Meier-Graefe volt. 1904-ben jelenik meg a modern művészet történeti összefoglalása,⁴⁷ amelyben a művészetnek a lineáris meghatározó jegyeiktől a festőiségig tartó fejlődését vázolja fel. Ebben az irányvonalban az akadémizmussal érintkező festészetnek semmi helye nem volt, az impresszionizmus ellenben meghatározó szerepet kapott. Formalista hitvallásában, amely több ponton kapcsolódik Conrad Fiedler esztétikájával, a nagy művészegyéniségek helyét a művészet autonómiájának, öntörvényű belső fejlődésének az elve veszi át. Meier-Graefe a 19. századi francia festészetben és ezen belül az impresszionizmusban kicsúcsosodó esztétikai trendet tartotta a meghatározó haladó iránynak, és ennek viszonylatában értékelte a németországi fejleményeket. Az impresszionizmus azonban itt nem belülről jövő impulzust jelentett, a helyi tradícióban nem voltak csatlakozási pontjai. Franciaországi példái – a csoport feloszlása után másfél-két évtizeddel – Németországban a progresszív gondolkodású múzeumigazgatók, műkereskedők és a műkritikusok összefonódásával terjedtek, a konzervatív arisztokráciával szemben ebben a törekvésben szellemi támaszt látó nagypolgári körök bőséges anyagi támogatásával.⁴⁸

A modernizmus kezdeteinek az impresszionizmusból való levezetése mint az egész kontinens művészetére alkalmazott kizárólagos preferencia ugyanúgy megkérdőjelezhető, mint az ebből a 20. századi avantgárdba való átvezetés gyűjtőkategóriájaként megalkotott „posztimpresszionizmus” fogalma. Az el-



25. KÉP ■ TANULMÁNY
A „SALOME TÁNCA
HERÓDES ELŐTT”-HÖZ,
105. KAT. SZ. (RÉSZLET)

nizmus zsákutcájával szembeni negatív hozzáállása ekkor fogalmazódik meg először, és később mindvégig kritikai tevékenységének a kiindulópontja marad. A „formalizmus” Fry értelmezésében nemcsak a művészet fejlődésének formai meghatározóit jelenti, hanem a természeti látványtól való elszakadás autonóm kifejezési lehetőségeit foglalja magában. Nem a benyomás festői rögzítését támogatja, hanem a képfelület, a médium materiális összetevőinek a vizuális hatásait kedveli.⁵¹ Fry nem ismerhette Gustave Moreau késői műveit, utólag azonban megállapítható, hogy az általa megfogalmazott értékrend és a modern szemlélet deklarált összetevői nem állnak távol a festő kísérleteitől.

Az 1880-as évek Párizsában határozott törekvés rajzolódik ki, amely a naturalizmus és az alapelveiben ennek folytatásaként értékelt impresszionizmus objektív látásmódjával, pozitívista tárgyilagosságával áll szemben. Ekkorra az impresszionisták csoportján belül is fokozott elégedetlenség vált érzékelhetővé, a közös szerveződés koherenciája felbomlott, és a csoport tagjai az addigiaktól eltérő újabb irányok felé tapogatóztak: Monet a formák teljes fellazítása, míg ezzel szemben Renoir a klasszicista formaszervezés, Pissarro pedig a pointillizmus tudományossága felé. Gauguin, aki a festéstechnikát szintén a csoporttal való kapcsolatai során tanulta el, később épp a szem által érzékelt felületben rejülő lehetőségek maximális kifejlesztésére. Tahitin papírra vetett feljegyzéseiben így vélekedik korábbi példaképeiről: „Néztek és láttak, harmonikusan ugyan, de minden cél nélkül: nem annak kifejtésére építették okfejtésük szilárd bázisát, hogy az érzéseket miért színeken keresztül érzékeljük. A szemre összpontosították törekvéseiket, nem pedig a gondolat rejtélyes központjára, és innen aztán tudományos érvelésekbe siklottak át.”⁵²

Egy másik jegyzetében felsorolja korának általa legfontosabbnak tartott művészeit; a későbbi művészettörténeti írásokban is maradéktalanul elismert egyéniségek mellett Gauguin olyan művészeket is megemlíti, mint Moreau, Puvis de Chavannes, Cazin vagy Carrière.⁵³ Ezek a nevek nem illeszthetők a moder-

nevezés megszületése konkrét eseményhez és névhez köthető, és ugyancsak retrospekció eredménye: a londoni Grafton Galleries 1910-ben Roger Fry által szervezett *Manet and the Post-Impressionism* című kiállításának a címében szerepel először. A tárlaton Cézanne, Van Gogh és Gauguin addig alig ismert képei voltak súlypontban. Érdekes felidézni a szó megalkotásának körülményeit is. Fry munkatársa, Desmond MacCarthy mondja el, hogy a címadás körüli hosszas töprengést Fry végül azzal zárta le, hogy: „Hát nevezzük őket egyszerűen posztimpresszionistáknak; akárhogyan is, az impresszionisták után jöttek.”⁴⁹ A későbbiekben ez a kifejezés általános gyűjtőfogalomként lett használatos az impresszionizmust követő időszak többnyire izoláltan tevékenykedő művészeire, akiket radikalizmusukon túl célkitűzéseikben alig kötött össze valami.

Fry számára azonban a „posztimpresszionizmus” nem az impresszionizmus folytatását jelentette, hanem éppen hogy az ellentétét. Már 1908-ban a történelmileg meghaladott irányzatok közé sorolja az impresszionizmust – mint az ábrázolásra törekvő tradicionális művészi célok fejlődésének utolsó szakaszát.⁵⁰ Az impresszio-



26. KÉP • WILLEM DE KOONING:
VALENTINE, 1947,
OLAJ ÉS ZOMÁNC,
PAPÍR KARTONON,
92,2 × 61,5 CM,
NEW YORK,
MUSEUM OF MODERN ART

kísérletekre utalunk. 1886-ban tette közzé Jean Moréas a *Le Figaro*-ban azt a kiáltványt, amely először foglalta össze az akkori kritika által „dekadens”-nek nevezett költők célkitűzéseit. Moréas vetette itt fel, hogy az új szellemet képviselő irodalmi alkotások jellemzésére a „szimbolista” jelző lenne a legalkalmasabb.⁵⁴ 1889 júniusában a pont-aveni festők kiállítást szerveztek a Volpini kávéházban *Peintres symbolistes et synthétistes* címmel. A következő évben jelent meg az új festészeti törekvések alapvető manifestuma. Maurice Denis tanulmányának és annak sokat emlegetett bevezető tézise⁵⁵ megfogalmazásának Bernard, Sérusier és Gauguin pont-aveni találkozása volt az egyik fő ösztönzője, de az 1890 körül fellépő új művészeti áramlatokra általánosan érvényes deklarációvá vált. Az egymástól sokáig függetlenül létező és stílusjegyeiben eltérő képzőművészeti csoportosulások közös alapelveit – „szimbolizmus” gyűjtőnév alatt – az író és műkritikus Georges-Albert Aurier fogalmazta meg egy Gauguinról szóló tanulmányában.⁵⁶ Aurier korának kivételes tehetségű szimbolista festőiként Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Paul Gauguin és Vincent van Gogh művészi eredményeit emeli ki kritikáiban.

A századfordulóhoz közeledve a szimbolizmus kontinentális népszerűsége tett szert. Párizs mellett a mozgalomnak helyi központjai alakultak ki például Londonban, Glasgow-ban, Brüsszelben, Antwerpenben, Münchenben, Bécsben. Az ebbe a körbe tartozó művészek úgy az új áramlatnak, mint országuk művészetének meghatározó alakjai voltak. Együttes kiállításaikkal, nemzetközi kitekintésű folyóiratok elindításával egymással szoros kölcsönhatásban álltak. Az Európa különböző központjaiban rendezett nemzetközi tárlatok népszerű vendégei voltak a párizsi Salon de la Rose+Croix és a brüsszeli Les Vingts kiállításainak rendszeres szereplői, Moreau és Gauguin követői.

A szimbolistaként jellemzett művészeti irányok népszerűségét a német nyelvterületeken éppen a nemzetköziség is segítette. Az itteni helyi művészek sem vonhatták ki magukat abból a szellemi életre is mé-

nizmus 20. századi művészetelméletében definiált fejlődési vonalba. A korszak árnyaltabb megítélését többek közt a „posztimpreszionizmus” kifejezés kritikátlan használata, illetve az ebbe a fogalomkörbe gyűjtött néhány alkotó szinte kizárólagos dominanciája nehezítette. Ez ugyanis azt eredményezte, hogy akiket nem lehetett ebbe a – későbbi generáció által alkotott – kategóriába sorolni, azok szinte elestek a művészettörténeti értékelésnek még a lehetőségétől is. Az utóbbi évtizedek figyelve azonban a korábbinál fokozottabban ráirányul a fin de siècle Párizsának és a kontinens más országainak jórészt elfelejtett művészeire.

A 19. század utolsó két évtizedében nemcsak a naturalizmustól és impresszionizmustól elkülönülő szándékok széles körű érvényesítése figyelemre méltó, hanem ezeknek a stílárisan és eszközeiben különféle, de több közös vonást felmutató elképzeléseknek az összefogására való törekvés is. Elég, ha csak a mozgalom – a korábbi tartózkodással ellentétben nyugodtan nevezhetjük annak – fogalmi meghatározására tett korabeli főbb



27. KÉP • HELEN FRANKENTHALER:
PROMÉTHEUSZ, 1976,
AKRIL, VÁSZON, 222,3 × 142,2 CM,
HOUSTON,
THE MUSEUM OF FINE ARTS

sorban stílusreformként jelentettek radikálisan újat az impresszionisták által vezetett párizsi, és az ettől eltérő karakterű müncheni vagy bécsi változások. Sokkal inkább a helyi művészeti progresszió szellemi harcáról van szó a konzervatív intézményrendszerrel szemben, amelynek zárt keretei fizikai létük (a műpiacon való érvényesülés feltételét jelentő nyilvános szereplés, sajtó) legfőbb korlátait képezték. Az európai városokban a művészeknek mindenütt meg kellett vívniuk helyi harcaikat, de az akadémiákkal szorosabb viszonyt fenntartva, mint Párizsban. Elég a müncheni és bécsi fejlemények két emblemikus alakjának, Franz von Stucknak és Gustav Klimtnek a személyes karrierjére, sőt a történelmi festészetből a legradikálisabb műveiken is megőrzött stílusjegyekre gondolnunk. Valójában az egész szimbolista mozgalom egyik kiindulópontja a kulturális hagyományokhoz való erős kapcsolódás, vizuálisan megújított formában, új emocionális eszközök kifejlesztésével. Moreau – aki mindvégig történelmi festőnek tartotta magát –, Puvis de Chavannes, Redon, Böcklin, Stuck vagy Klimt esetében a mitológia és a történelem jelentette ezt az ősforrást, míg Gauguin az európai civilizáció gyökereinél is ősbib és a külső befolyásoktól érintetlenebb kultúrákhoz vonzódott. Ez az internacionális nyelv területenként különböző lokális árnyalatokkal színeződött, és ezen belül az egyéni invenciók számtalan variációjának engedett utat. Meier-Graefe teóriájának egyik kiindulópontjával ellentétben, éppen ez az a kor, amikor a modern értelemben vett művészegyéniségek megjelennek, és a személyes életút – a műértelmezésre is kihatóan – elválaszthatatlanul összefonódik a művészi produkcióval.

Az első avantgárd mozgalmak megjelenésével a történelmi tradíció tisztelete minden vonzalmát elvesztette. A szimbolizmus festészetében az utókor az extrém tematikus elemek privilégiumát érezte, amely az új esztétikai teóriák megfogalmazóit nem érdekelte. Az 1960-as évek kiállításai fedezték fel ezeknek a

ilyen ható befolyásból, amit az 1870-es porosz–francia háború gerjesztett. Szembetűnő következményként mindkét országban felerősödött a patriotizmus. Franciaországból művészek sora menekült a háború elől Angliába, ahol Turner és Constable műveinek a megismerése nem kis szerepet játszott abban, hogy onnan visszatérve a nemzeti hagyományként értékelt természetközeli tájfestészet folytatásaként népszerűsíthették impresszionista festői elképzeléseiket. A németországi művészet saját hagyományai viszont sokkal erősebben kapcsolódnak a spiritualizmushoz és a miszticizmushoz. A németek az impresszionizmusban a francia festészet szellemi tradícióinak a folytatását látták. Kizárólag az érzékekre ható felületességét a mélységekkel és lélekkel átítatott német kultúrával szembeállítva vetették el.⁵⁷

Az impresszionizmus „franciás” stílusának az elutasítása Németországban részben politikai okokkal színeződik, másrészt viszont az is igaz, hogy semmilyen helyi tradícióhoz nem illeszkedik, szemben azokkal az alapelvekkel, amelyek a szimbolista festészet jellemzői. Valójában a belső fejleményeket tekintve nem első-

művészeknek az innovatív képességeit és az alkotásaikban rejlő újszerű kifejezési eszközöket. Redon, Moreau és Bresdin műveinek 1961-es bemutatásakor e mestereket – a képek formai karaktereit tárgyalva – a modernizmus újonnan felfedezett előzményeiként kezelik a katalógus tanulmányai. Egy évtizeddel később Alan Bowness „a modern művészet egy alternatív tradíciójának” az útját vázolja fel a romantika korától a szimbolizmus közvetítésével a 20. század felé, amely folyamatnak a kulcsszereplői a Chas-sériaú örökségét átvevő Gustave Moreau és Pierre Puvis de Chavannes.⁵⁸

Az alternatív tradíció a látvány felszínéhez tapadó jelenségek impresszionista rögzítésének és a felületi hatások kizárólag szem által való érzékelésének a módszeréhez képest jelent merőben eltérő megközelítést: az utóbbiakkal szemben az érzékelés komplexebb vizuális módszereire és az érzékiség képzeletet mozgósító emocionális hatásaira épít. Az ábrázolástól elszakadó közvetlen színeffektek, illetve a vonallal kifejezhető érzelmi benyomások a legfőbb kellékei Moreau és Gauguin képeinek. Moreau késői kísérleteinek egy másik csoportján – a korszakban ritkaságként – a faktúra brutális anyagszerűsége vonja magára a figyelmet. Az öntörvényű kifejezőeszközök, a szín és a forma önálló dekoratív vagy érzelmi szerepének a hangsúlyozása, az ábrázolással szemben a faktúra materiális információhordozó szerepe a 20. század fogalmai szerint a kép „tárgy” mivoltát erősíti.

Moreau műtermi magányában festett „absztrakt” képei a századvég egyedülálló példái. Monet éppen Moreau halála évében kezdi festeni a *Tavirózsák* sorozatát, de csak az 1910-es évektől találunk köztük olyan megoldásokat, amelyek a látványtól való teljes elvonatkoztatás felé mutatnak. Mindkét esetben igaz, hogy folyamatos átjárás tapasztalható a felismerhető motívumok és a teljes formai autonómia között. Kettejük festési hozzáállásának lényeges különbsége azonban mindvégig megmarad. Amikor Moreau utolsó éveiben figurális képeket fest, akkor is a színek és formák öntörvényű emocionális erejét próbálja kihasználni, a téma láthatóan csak ürügy számára. Monet azonban, bármihez kezd, a természet szerelmese, a természet által nyújtott érzéki benyomások festője marad. Absztrakt hatású színfoltjaival ugyanazt a vizuális élményt kívánja visszaidézni, amit valós környezetében fedez fel.

Mindeddig nincsenek jelek Moreau festői kísérleteinek közvetlen hatására a későbbi absztrakt festőkre. Akadémiai tanítványai viszont – és szinte csak ők – gyakran láthatták a képeit, amelyek a mester festéstechnikai, színkezelési oktatását, az intuíciót előtérbe helyező észrevételeit gyakorlati példákkal illusztrálták. Moreau festőiskolája a Fauve-ok kinevelésével ugyanolyan fontos szerepet töltött be a párizsi modern művészeti fejlődésben, mint Franz von Stuck a müncheni Akadémián, akinek a műtermében ismerkedett a festészettel Kandinszkij, Klee és Albers. A későbbi absztrakció más reprezentánsai közül is többen, mint Malevics, Kupka vagy Mondrian, ugyancsak szimbolista festőként kezdték pályájukat. Tanítványait leszámítva, Moreau-nak nem volt személyes kapcsolata a későbbi reformokban részt vevő generáció művészeivel. Szellemi helyét Mathieu ezzel együtt Kandinszkijéhoz hasonló jelentőségűnek értéke-li: „Tagadhatatlan, hogy ha összevetjük intellektuális és művészi útjukat, Moreau és Kandinszkij attitűdjében és gondolataiban számos párhuzam fedezhető fel, mindketten ugyanarra a problémára keresték a választ: mi a művészi alkotás célja? Mindkét művész mélyen spirituális, ha úgy tetszik, misztikus – akár csak az absztrakt művészet többi éllovasa, Mondrian, Kupka vagy Hartung.”⁵⁹ Moreau festészete a 19. század művészete és a modernizmus későbbi fejlődése közti egyik összekötő szálát jelenti. A saját elképzeléseit minden külső befolyástól mentesen megvalósító utolsó kísérletei pedig azt igazolják, hogy ez a festői irány a művészet teljes formai autonómiája felé vezető lehetőségeket is magában rejti, és nemcsak latensen, hanem Moreau esetében kész példákön megvalósítva.

- ¹ Párizs 1961.
- ² A Képzőművészeti Akadémia 1725-től rendezte meg hivatalos állami támogatással a Párizsi Szalon (Salon de Paris) néven ismertté vált éves kiállításokat. A francia művészek alkotásainak rendszeres bemutatási lehetőséget biztosító tárlatokat 1881-től a Francia Képzőművészek Egyesülete szervezte.
- ³ 1863-ban a hivatalos Szalonon való bemutatásra el nem fogadott művek igen nagy száma miatt rendezték meg, azzal párhuzamosan, a Salon des Refusés („Elutasítottak Szalonja”) kiállítását.
- ⁴ Idézi Mathieu 1977, 144.
- ⁵ Uo.
- ⁶ A festő Gustave Caillebotte hatvanhét képből, zömében impresszionista társainak a munkáiból álló gyűjteményét végrendeletében az államra hagyta azzal a kikötéssel, hogy azok a Musée du Luxembourg-ban legyenek kiállítva. Halála után egy évvel, 1895-ben, a minisztériumban és a Képzőművészeti Akadémia (Académie des Beaux-Arts) művészprofesszorai körében egy beadványt köröztek, amelyben a hagyaték elfogadása ellen tiltakoztak.
- ⁷ Moreau 2002, II., 235–236.
- ⁸ Druick 1998–1999, 34., no. 9.
- ⁹ Lacambre 1998–1999a, 2.
- ¹⁰ *Jupiter és Európa*, olaj, vászon, 175 × 130 cm, MGM, Cat. 191.
- ¹¹ Moreau 2002, I., 159.
- ¹² Renan 1900.
- ¹³ Kosinski 1987, 9–14.; Lacambre 1992, 79–91.; Cooke 1996, 27–48.; Cooke 2000, 122–143.
- ¹⁴ Moreau 2002, I., 161.
- ¹⁵ Mathieu 1977, 204.
- ¹⁶ Lacambre 1998–1999b, 15–21.; Madrid 2006.
- ¹⁷ Contenson 1998–1999, 27–29.
- ¹⁸ Mathieu 1998, 240–241.
- ¹⁹ Contenson 1998–1999, 28.
- ²⁰ A kiállításunkon szereplő művek közül például 58., 128. kat. sz.
- ²¹ Párizs 1960.
- ²² New York – Chicago 1961–1962.
- ²³ Bowness 1972, 14–20.
- ²⁴ Mathieu 1980, 87.
- ²⁵ Bénédite 1899, idézi Mathieu 1977, 186–187.
- ²⁶ Ashton 1961–1962, 108–145.
- ²⁷ Jenkins 1961.
- ²⁸ Mathieu 1980, 90.
- ²⁹ Moreau 2002, I., 53.
- ³⁰ Freudenheim 1979–1980, 75.
- ³¹ Frankfurt 2007.
- ³² „Nem minden titokzatoskodás nélkül mutatott nekünk [Séru-sier] egy szivardobozfedelelet, amelyen egy meglehetősen bizonytalan körvonalú, bár igen bonyolultan megkonstruált tájkép volt kivehető, ibolyaszínben, cinóberpirosban, veronai zöldben és más tiszta színekben úgy, ahogy a tubusból kibuggyant a festék, fehér hozzákeverése nélkül.” Denis 1903. Magyarul in: Denis 1983, 40.
- ³³ Rosenberg 2007, 200–271.
- ³⁴ Moreau 2002, II., 326.
- ³⁵ Druick 1998–1999, 34.; Jullian 1977, 42.
- ³⁶ Mathieu 1977, 240., 243.
- ³⁷ Ashton 1961–1962, 126.
- ³⁸ Mathieu 1977, 20.
- ³⁹ Ashton 1961–1962, 40. j., Klaus Brisch *Wassily Kandinsky c. disszertációjára hivatkozva* (Universität Bonn, 1955, 27.).
- ⁴⁰ Lásd I., 21., 22. sz. jegyzet.
- ⁴¹ Lásd Jenkins (1961) tanulmányát.
- ⁴² Freudenheim 1979–1980, 71.
- ⁴³ Gauguin leszámítva, akinek 1906-ban megrendezett retrospektív kiállítása hozta meg az elismertséget. Nem kis részben Roger Fry-nak köszönhetően neve Cézanne-éval és Van Gogh-éval együtt néhány éven belül a modernizmus kezdetével forrt egybe. Ugyancsak életben tartotta az avantgardisták figyelmét a szimbolizmus felől érkező művészeknek az az internacionális köre, akik a kontinens különböző pontjain szervezett bemutatkozásaik során képeik erős expresszivitásával keltettek feltűnést, mint Van Gogh mellett Ensor vagy Munch.
- ⁴⁴ Pucks 1999, 56.
- ⁴⁵ Menzel és a francia művészet tényleges kapcsolatáról lásd Gaehtgens 1996, 113–124.
- ⁴⁶ Feilchenfeldt 1988, 14., 15.
- ⁴⁷ Meier-Graefe 1904.
- ⁴⁸ Pucks 1999, 54–64.; Brummer 2000, 37–40.
- ⁴⁹ MacCarthy 1943, idézi Cork 1999–2000, 58.
- ⁵⁰ Fry 1908, 374–375.
- ⁵¹ Fry modernizmuskonceptiójáról lásd Green 1999–2000, 13–30. és Prettejohn 1999–2000, 31–44.
- ⁵² Guérin 1974. Részletek in: Harrison–Wood 1998, 993.
- ⁵³ Gauguin 1951, 80–81.; Druick 1998–1999, 33.
- ⁵⁴ Moréas 1886.
- ⁵⁵ „Véssük emlékezetünkbe, hogy egy kép – mielőtt csataló, meztelen nő vagy valamilyen történet lesz belőle – lényegében nem egyéb, mint egy bizonyos csoportosítás szerint elrendezett, színekkel beborított sík felület.” Denis 1890. Magyarul: Denis 1983, 25–35. Denis a „neotradicionalizmus” kifejezést a neoimpresszionizmussal szembeállítva alkotta, de későbbi írásaiban már a szimbolista megjelölést használta Gauguin és társai művészetére.
- ⁵⁶ Aurier 1891.
- ⁵⁷ Pucks 1999, 56.
- ⁵⁸ Bowness 1972, 14–20.
- ⁵⁹ Mathieu 1980, 88.