

Művészet

1984. szeptember



Pierre Puvis de Chavannes: Magdolna (1897)

Az 1870–80-as években egész Európában megingott a bizalom az érzékek és az értelem megismerő képessége iránt – a belső élet és a látható mögötti ismeretlen világ vált izgalmassá. „A társadalom megrendült, s a hit és remény nélkül neurotikussá vált magányos művészek szépség, ideális a túlvilág után vágyakoznak” – írja Komlós Aladár. A korszak egyik leglényesebb művészeti irányzatának, a szimbolizmusnak egyik alapkategóriája a „korrespondencia”, a természet jelenségei közötti titkos, csak metafizikusan igazolható megfelelés, a másik az „indécis”, vagy a meghatározhatatlan, a bizonytalan. Ezen esztétika értelmében a lényeg megközelítése sejtetéssel, homállyal, illetve tiszta szépséggel: vagyis a dekorativitás, a kalligrafikus ábrázolás útján lehetséges, a dekorativitásnak tehát transzcendens funkciója van. A francia szimbolizmus két jellegzetes alkotója Gustave Moreau, aki megismerteti a preraffaelitákat Franciaországban, és Pierre Puvis de Chavannes, aki a klasszicizmust felújító allegorizáló képein az akadémizmus sivárságát akarja felfrissíteni.

A század végére az impresszionizmus hatására a táblakép válik uralkodóvá, és szinte Puvis de Chavannes az egyedüli, aki, Giotto és a trecento nyomán, a dekoratív monumentális festészet újjáélesztésével próbálkozik. Gauguin is megérezte a falfestészet jelentőségét, innen fakad erős vonzalma Puvis iránt, ő maga azonban csak kisebb táblaképein kereste a monumentális hatás feltételeit. Seurat nagyméretű vásznai viszont inkább megnövelt, de nem az architektonikus funkciók figyelembevételével készített, izolált táblaképek, illetve ezek előtanulmányai voltak. A fenti kísérletek félbemaradásának legfőbb oka a festészet és az építészet aszinkronitásban rejlik.

A korban a falfestészet és a táblaképfestészet teljesen különálló területnek számított, Puvis de Chavannes azonban ugyanazt a stílust alkalmazta mindkét esetben. E stílus kifejlesztése lényegében véve a 70-es évek végéig (az amiens-i sorozat megalkotásával) lezárult. Fálképei nem freskók, hanem bekeretezett olajképek (pannók), de egyértelműen freskóhatásúak, csakúgy, mint kisebb táblaképei – sápadt, fénytelen színeikkel, monumentális hatásukkal.

A Szépművészeti Múzeum Magdolnája (1897) egyik legkésőbbi táblaképe, amit utolsó monumentális falfestményei befejezésének szüneteiben festett. Ezzel a művel kapcsolatban meséli Arsène Alexander, hogy egyszer véletlenül találkozott Puvis-vel a Boulevard Malesherbes-

en, és a művész megjegyezte: „Nem fogod elhinni mivel foglalkozom mostanában... Egy művésziskolába való dolgot csinállok! (Itt felnevetett.) Igen, egy természet utáni tanulmányt, elég bolond dolog látni, valójában hogyan tudok másolni. Nincs fogalmad, mennyire élvezet másolni valamit. Mint egy kezdő – egy »kis darab az életből«. Ah, milyen ostobán tanítják ezt a főiskolán. Soha nem szakadnak el a megrögzött szabályoktól. A növendékek nem látnak, a szemüket csukva tartják.” (1898. dec. 3.) Alexander így folytatja: „Szükségtelen megjegyezni, hogy ha ez a »kis darab az életből« hasonlít a természetre, akkor ez inkább Puvis saját természete. Egy Magdolna-kép volt ez, egy kis táblakép, az egyik legutolsó amit festett.”

A Magdolna-motívummal Puvis de Chavannes életművében korábban két alkalommal is találkozunk. Először egy fiatalkori, valamikor Théophile Gautier tulajdonában lévő képen, ahol Krisztus és Magdolna látható a Noli me tangere (Ne illess engem!) jelenetben, majd az ennél mértékletesebb és egyszerűbb *Magdolna a sivatagban* (1869) című ábrázoláson. A szépművészeti múzeumbeli bűnbánó Magdolna még puritánabb. Az alak ugyanabban a tengelyben áll, mint az 1869-es változaton, és a táj szerkezete is igen hasonló. A kompozíció erővonalai mindkét esetben szinte megegyeznek a *Fiatal lányok a tengerparton* című képen láthatóval: átlósan lefutó hegyoldal, a vászon felső harmadában elhelyezett látóhatár – úgy látszik, kedvenc tájsémája ez Puvis de Chavannes-nak. A két Magdolna-kép között mégis lényeges eltérések vannak. Az 1869-es Magdolna kezében koponyát tartva medítál, feje fölött glória, a lába előtt egy gyík látható. Sokkal részletesebb és az ikonográfiai sablonokat inkább követő mű ez. Sőt, összevetve Gustave Moreau *Orfeusz fejét vivő trák nő* (1865) című képével, észrevehetjük, hogy a két figura teljesen azonos formátumú, hasonló a beállítás és a mozdulat, sőt megegyezik a háttér szerkezete is. Feltehető tehát, hogy mindketten egy közös archetipikus modellhez nyúltak. Ikonográfiai tekintetben a *Magdolna a sivatagban* nem tér el a hagyományoktól, ezzel szemben a szépművészeti múzeumbeli változaton már semmiféle attribútum nem látható, az egész kép sokkal mértékletesebb és egyszerűbb.

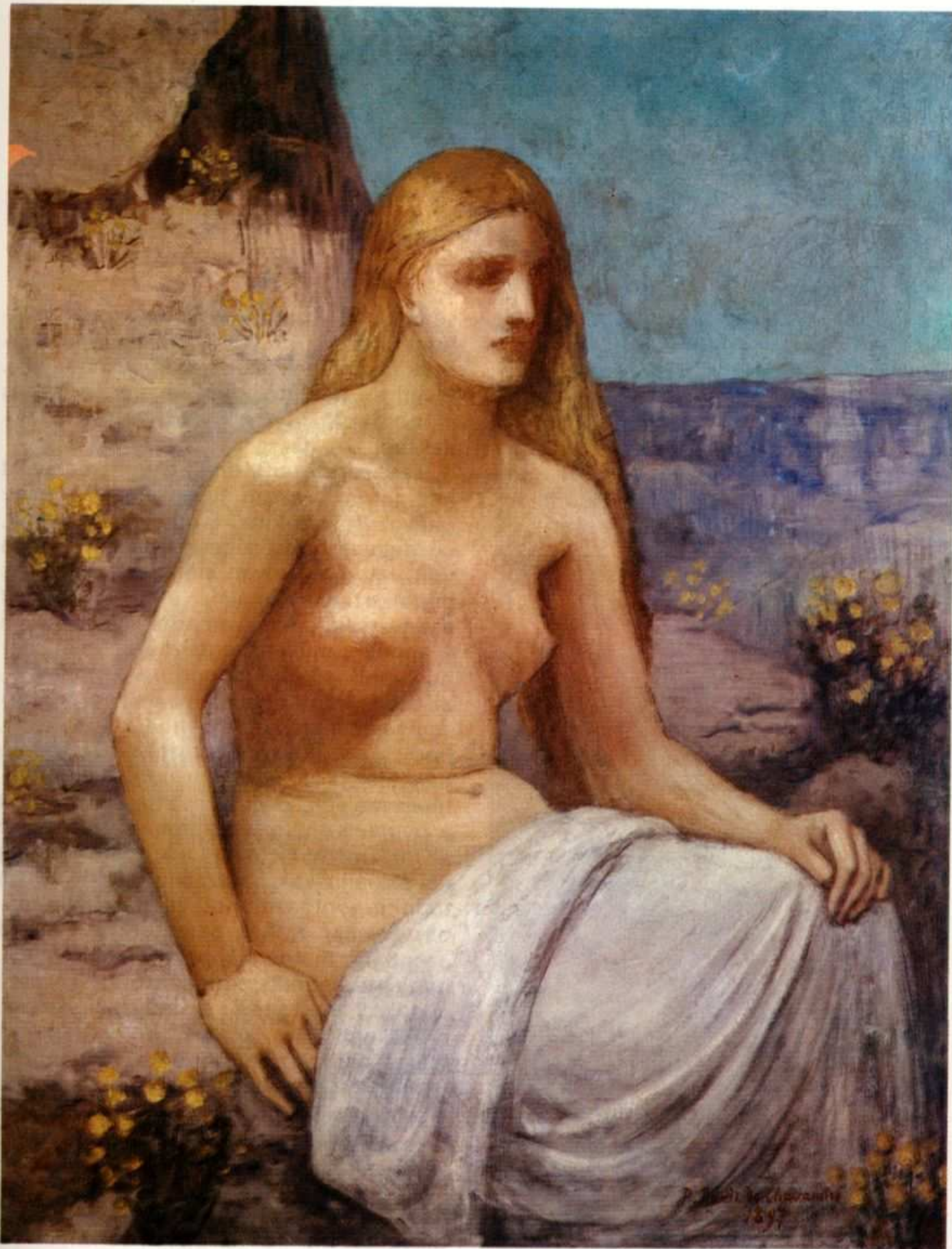
Sem a szoborszerűen megfestett nőalakon, sem a környezetében nincs olyan elem, amely a civilizáció jelenlétére utalna, legfeljebb a nő lábára vetett lepel, de az is ugyanolyan anyagi minőségűnek lát-

szik, mint a test, illetve a háttér. Magdolna alakjához nemhogy semmilyen attribútum nem kapcsolódik, de még csak egyéni, individuális jellege sincs. Haja anyagtalan foltszerű, teste is inkább tömb, mint szerves hús. Teljesen beleolvad környezetébe a homogén szín- és materiális szerkezet révén, bár az erős kontúr izolálja (de nem egyéníti). Ezzel és a vetett árnyék teljes hiányával montázszerűen hat, a korábbi képekhez viszonyítva erőteljesebb belső domborulatok és árnyékolások viszont fokozzák testiségét, pontosabban tömörszerűségét.

Három térréteg különíthető el a műben. Az első kettő, Magdolna alakjával és a mögötte lévő sziklával vertikális irányú, míg a harmadik, a messze nyúló háttér erre merőleges, de csak virtuálisan jelent mély teret, mivel semmi sem jelzi a mélységet, semmilyen staffázselem nincs jelen, ami a teret rétegezné. Magdolna alakja egy háromszögbe foglalható, a természettel való kompozicionális kapcsolatát az elrendezés racionális rendszere biztosítja. A kép vertikális tengelyét a nő felső teste, a horizontális tengelyt a látóhatár képezi. Ehhez társul egy harmadik tengely is, a szikla szélének a főalak által részben takart, a kar vonalában folytatódó átlós iránya. A három erővonal a fej által kijelölt enyészpontban (a háromszög csúcsán) metszi egymást. Kompozicionálisan létrejön tehát az ember, a természet és a végtelen találkozása.

Hasonló panteisztikus elképzelés jut érvényre a színvilágnak a sárga-barna, illetve zöld-kék árnyalataira való redukálásában. A nő alakja ugyanolyan tónusú, mint háttére, így a növényzettel és a sziklával egylényegűnek hat, erős kontrasztban van viszont a messze távolba nyúló mező és az ég tónusával. Az egyik póluson az embert is magába foglaló Természet, a mikrokozmosz áll (sárga), a másikon az Univerzum, a Végtelen, vagyis a makrokozmosz (kék). A képen azonban mindkét szférát hasonló színerő jellemzi. Az anyagszerű, sűrű ég nem a transzcendentális, az Istenhez vezető világot képviseli, mert panteista értelemben Isten minden individuumban és minden dologban jelen van. A végtelen is az univerzum része – ezért anyagszerű, s közel kerül hozzánk, míg a jelenlévő eltávolodik, és a kettő egy köztes, homogén szférában találkozik. A mű tehát metafizikus, transzcendentális összefüggéseket fejez ki, és a geometriai-aritmetikai kompozíció révén az absztrakció, a színszimbolika révén pedig a transzcendencia irányába mutató logikai rend uralma alatt rendeződik.

A Magdolna-kép bizonyos mértékig



Pierre Puvis de Chavannes. Magdolna, olaj, vászon, 116,5x89,5 cm, 1897 (Corvina fotóarchívum)

a korábbi művek színhasználatának szintéziseként fogható fel. Puvis más vásznainak színvilága nagyobb naturális megfelelést mutat, többfajta szín és árnyalat jellemzi ezeket, persze csak relatív értelemben, hiszen alapvetően a trecento freskószínei, azok harmóniavilága, tónusa hatott rájuk. Az 1888-as, *Szent liget* című képén viszont a háttérben sárga eget és kék hegyeket látunk, nyilvánvalóan szimbolista hatásra. Rimbaud-nak „az érzékek összezavarásáról” tett megjegyzésére gondolhatunk itt, amely szerint a fű kék, a homok narancsszínű, az ég zöld, vagy Gauguinnek ugyanebben az évben született *Látomás szentbeszéd után* című művére, ahol hasonló kromatikus szemlélet érvényesül. A színek szimbolikus használatát illetően jellemző Albert Aurier megjegyzése, aki szerint a színek „egy idea verbális kifejezései”. A szín és a természet ilyen mérvű szakadásához képest az 1897-es *Magdolna* mértéktartóbb, de azt is mondhatjuk, hogy a művész két-

féle korábbi felfogásának szintézise. Puvis de Chavannes itt nem használ irreális színeket, de sokkal nagyobb mértékben redukálja a színskálát, mint korábban, méghozzá szimbolikus céllal, a kontúr izoláló funkciójával szemben a képi és gondolati egységet szolgálva. A képen belüli hangsúlyok elkerülésével, de az individuális elemek önállóságának megtartásával igyekszik – az elemek azonos szubsztanciáját jelző színezés révén – a képfelület egységét, uniformizáltságát érvényre juttatni.

Formai tekintetben az ábrázolás pontosságának feláldozásával teremt meg a táj és az alak bensőséges egységét, egy olyan, az aranykort idéző panteista egységet, ahol minden részlet egy anyagból van, akár az emberől, akár a növényekről, akár a kövekről legyen is szó. A természet minden eleme ugyanannak a lényeknek a hordozója, de nincsenek egymással közvetlen összefüggésben. Izoláltságukat fejezi ki az euritmia, illetve az individuum

feloldódása az euritmiában; ennek festői kifejezőjét, a lináris osztást mint stiláris elemet Émile Bernard és Paul Gauguin egy későbbi művészi módszer megalapozásának tartotta, amit részint ők is felhasználtak, részint pedig a Nabis csoportnál figyelhető meg közvetlen hatása.

Puvis de Chavannes korábbi művein a félig fedetlen női testeket többnyire háttal vagy frontálisan ábrázolja. Ilyenkor a vonal, a néha igen dekoratív hatású kontúr erősítése mellett (vö. Remény, *Lányok a tengerparton*), inkább csak jelölő funkciójú, a fontosabb testrészek elkülönítését szolgálja, míg a fény-árnyékolásnak és a térbeliségnek alig van szerepe. A *Magdolna*-képen a térbeliség és a fény-árnyék hatás fokozottabban jelentkezik a felsőtesten, de egyben a testrészek hengeres, illetve geometrikus struktúrája is erősen hangsúlyozódik. Ugyanakkor a vonal bizonyos mértékig dekoratív funkciót tölt be: a hasránc és a ruha visszahajtott rétegének ellentétes hajlású ívei, valamint a lepel redőiveinek játéka dekoratív jellegű, nem csupán a térbeli viszonylatok jelölését szolgálja. Önálló szerepe azonban nem olyan jelentős, mint a korábbi műveken, s a hangsúly a dekoratív folt-szerüségről a klasszicizáló tömbszerűség felé tolódik. Puvis de Chavannes e késői alkotására inkább a racionális rend, mintsem a preraffaelita vonalhullámzás jellemző.

Összességében a szépművészeti múzeumbeli *Magdolna*, még ha formailag sok klasszicizáló elemet őriz is, egy Rossetti által megteremtett és Burne-Jones által továbbvitt sajátos szimbolista portré-műfajt követ, ahol a történelmi asszociációkat keltő, többnyire derékig ábrázolt magányos nőalak olyan allegóriaként szerepel, amelyről minden attribútum hiányzik. A helyettük álló ikonográfiai patronok, szimbolikus jelek, gesztusok inkább hangulatot, érzést közvetítenek. Az ábrázolás jelentése tehát kevésbé behatárolt, mint a hagyományos allegória esetében: nem fogalmakat, hanem lelki jelenségeket kell megjeleníteni az alak és a háttér azonos hangulatában. Az attribútumok elmaradásával eltűnik az ikonográfia azonosítható konkrét, egyedi személy, és marad a magányos Nő, a természettel egybeolvadó ideális emberség példája, aki az Új Testamentumon alapuló nyugati keresztény etika helyett egy történelmi fikcióként létező ősi természeti lét eszményének, az árkádiai harmóniának a megtestesítője. Ilyen értelemben nemcsak stilárisan, hanem a stílus által kifejezett etikai vonatkozások tekintetében is Gauguin „emberiségképeivel” hozható leginkább párhuzamba Puvis de Chavannes alkotása.

Tóth Ferenc

Nézzük meg együtt!