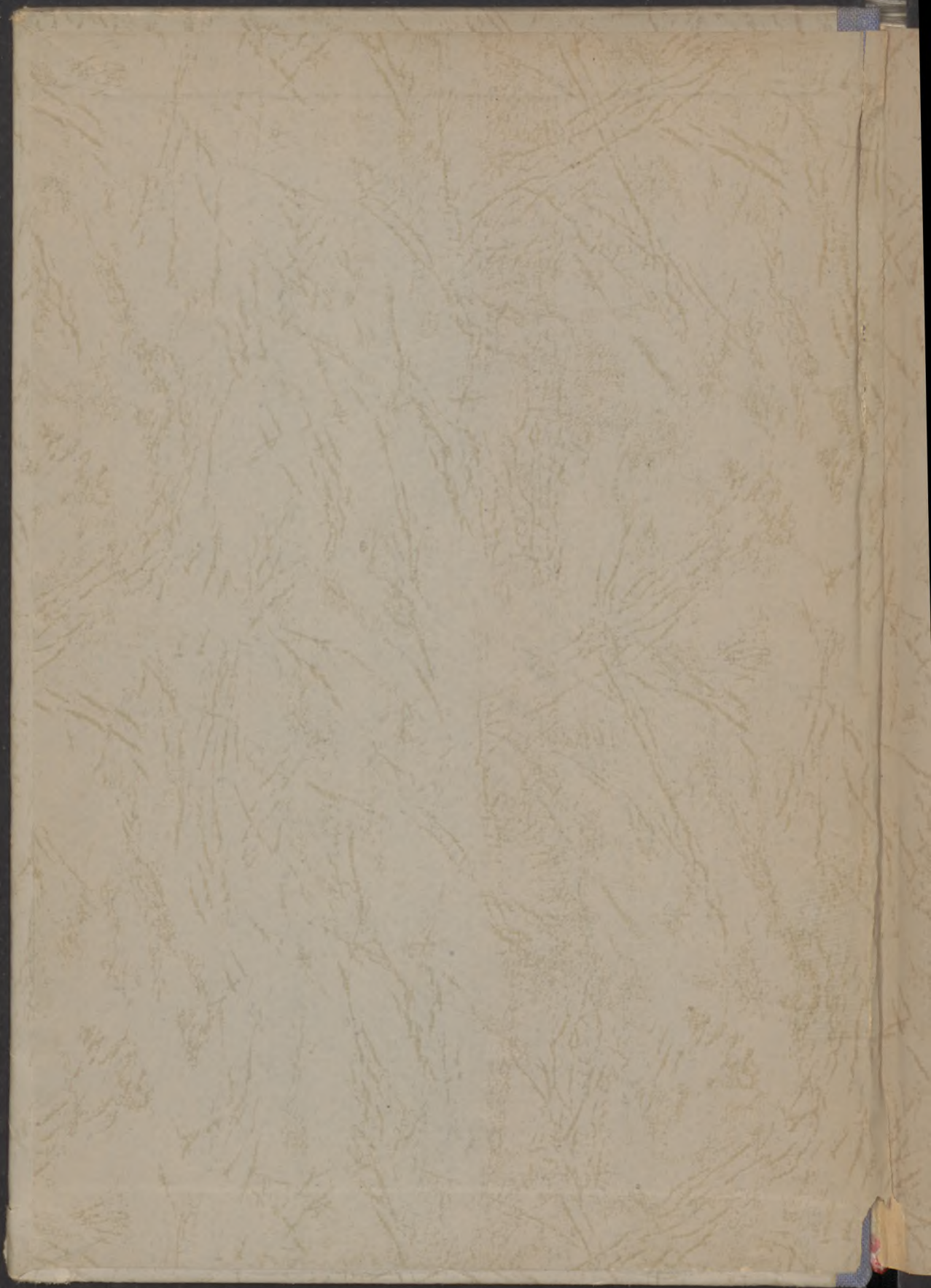
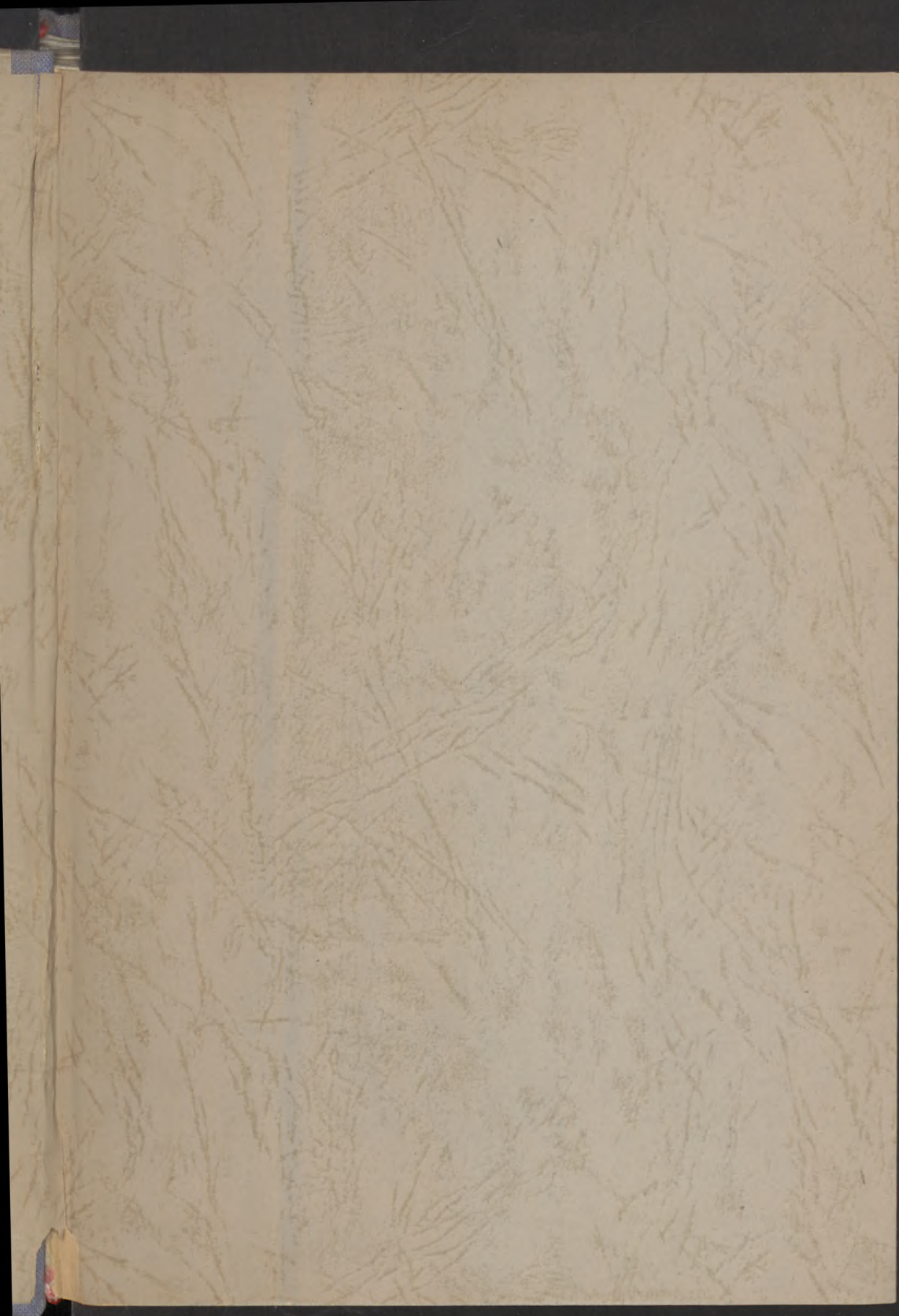
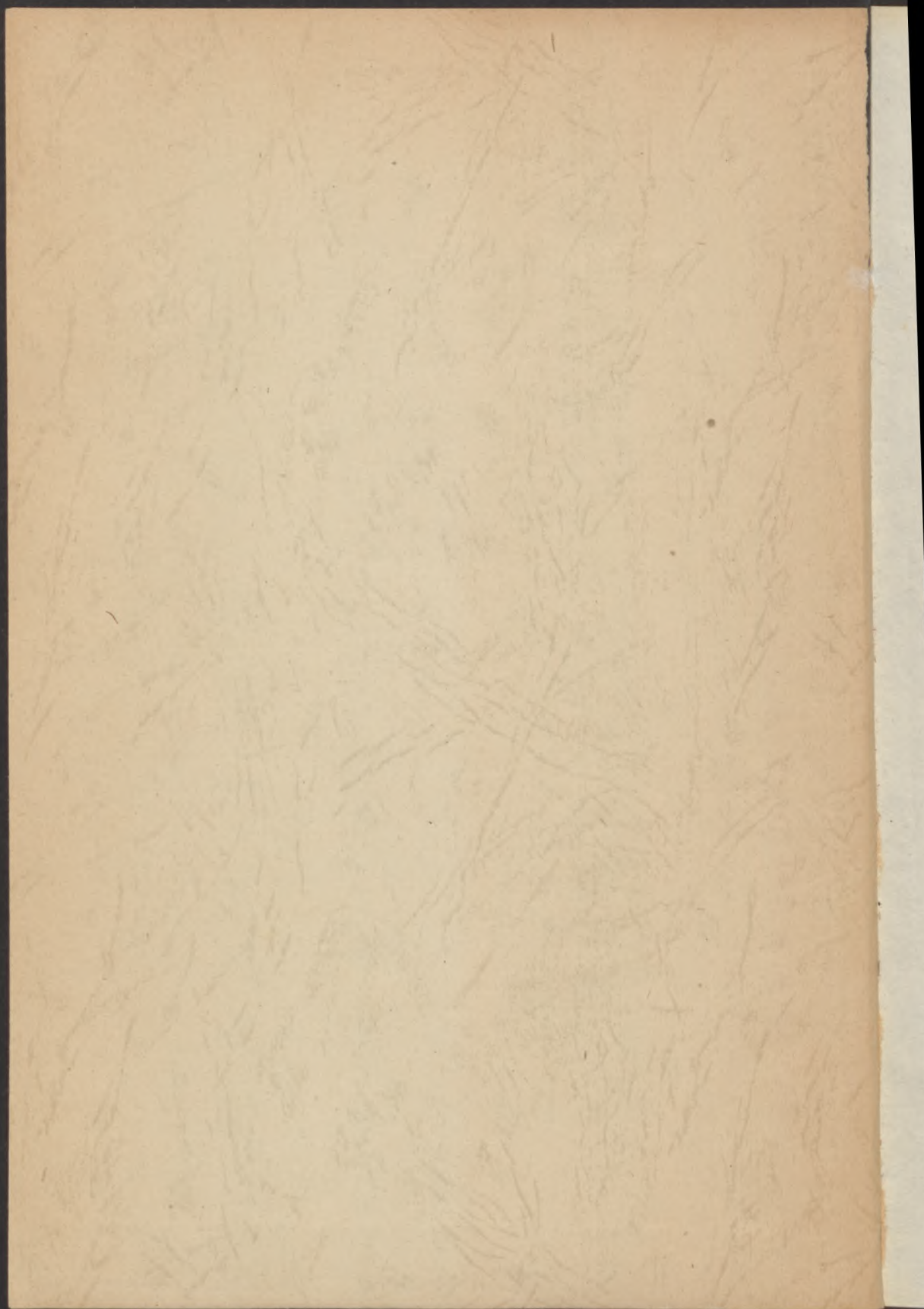


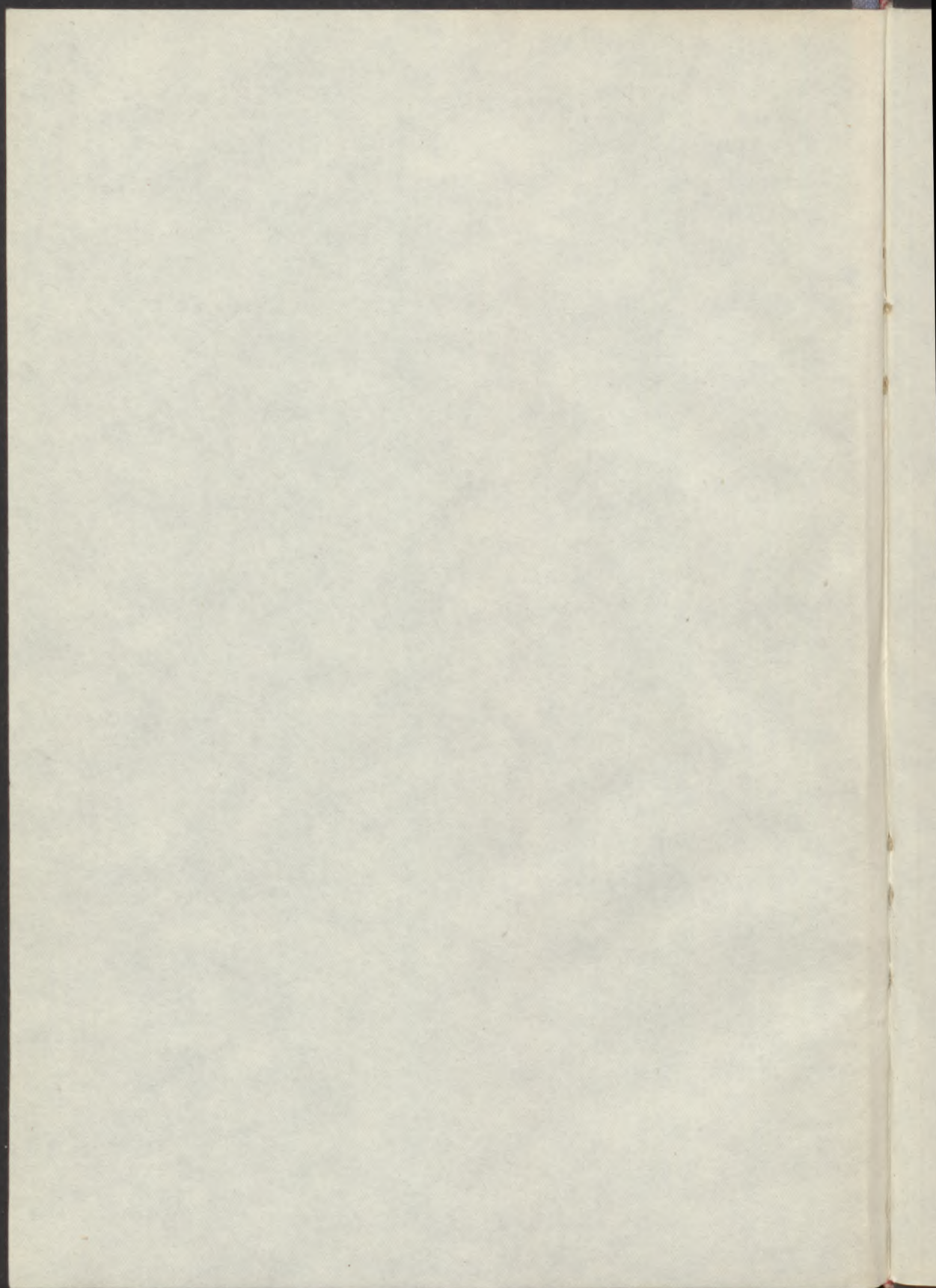
M
169.078

Pica 110

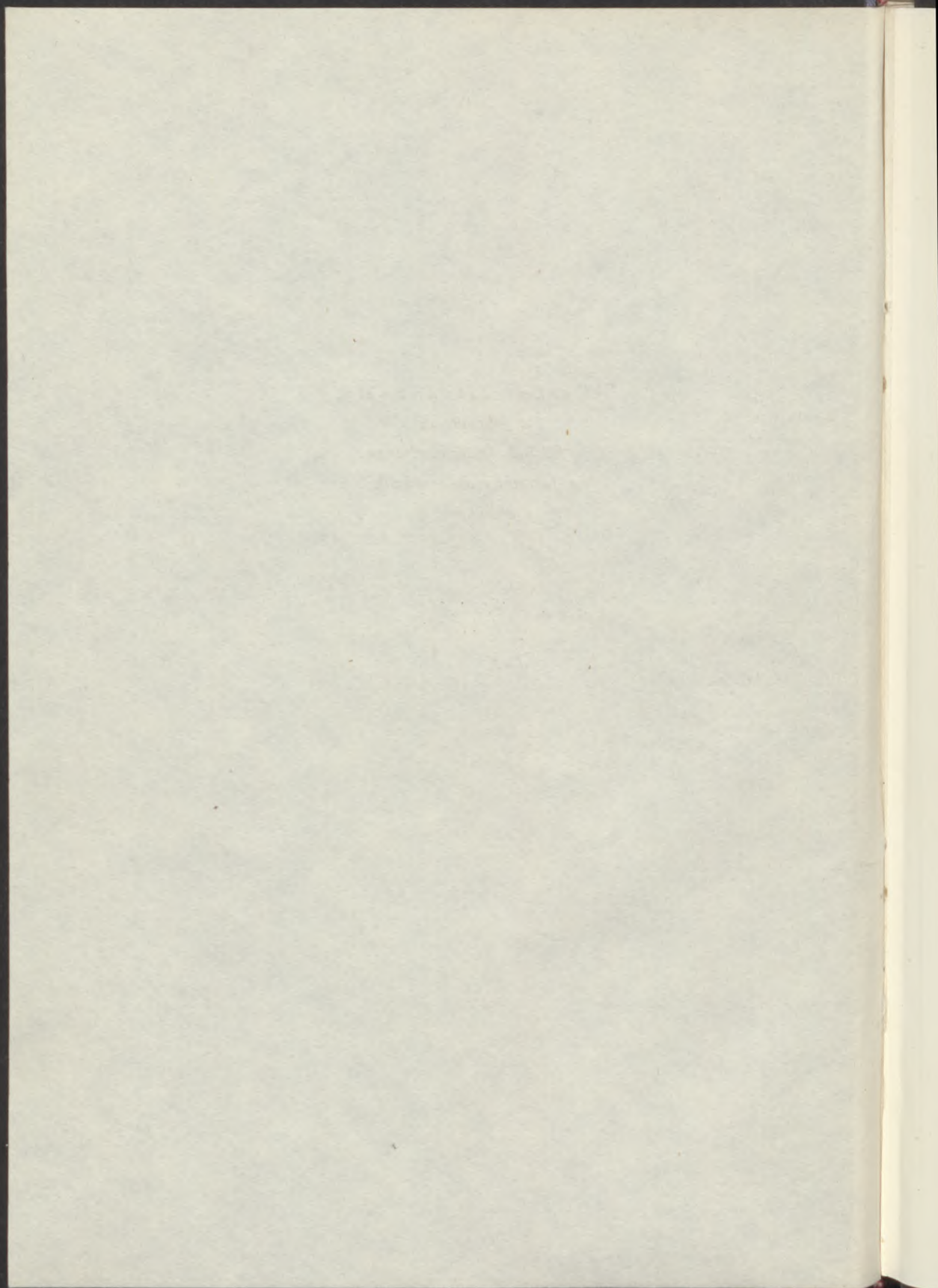




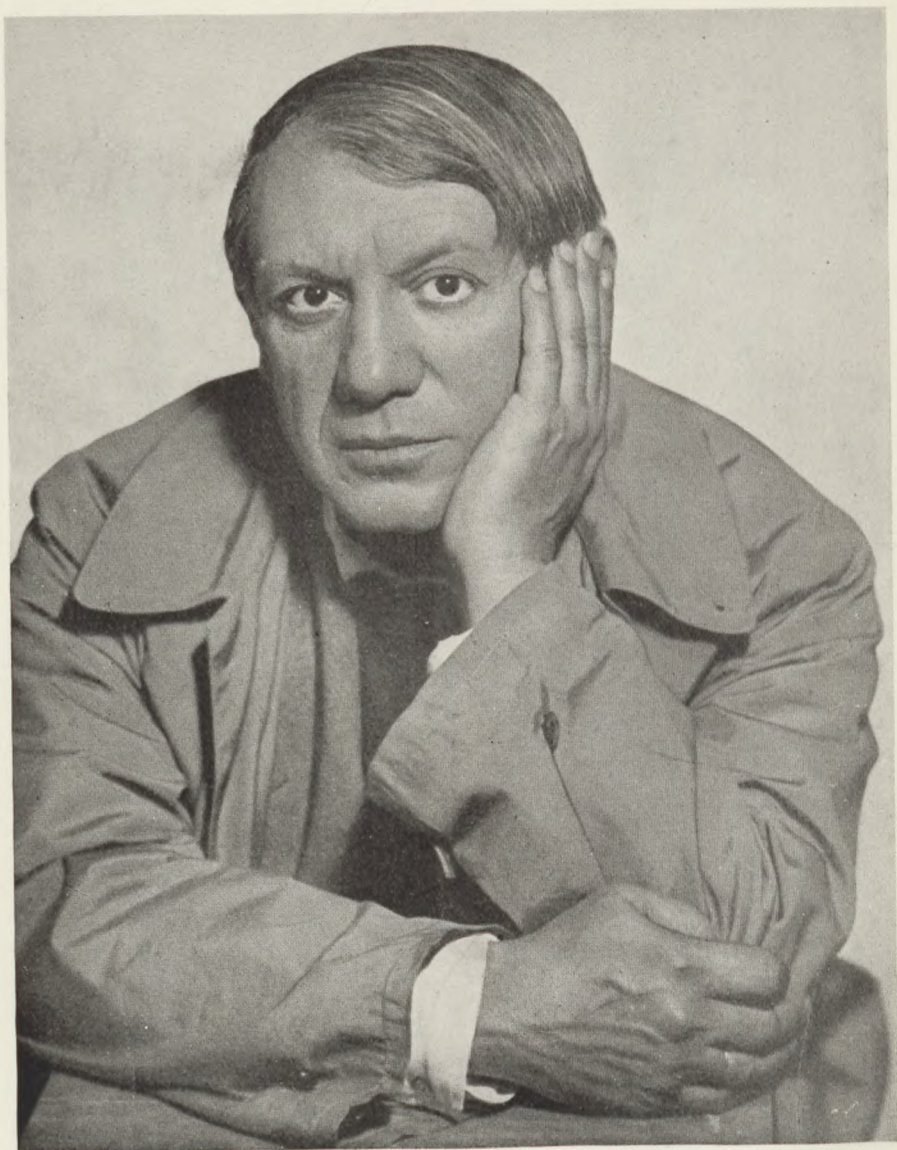




*Farkas Istvánnak,
a jóbarátnak
és kitűnő festőművészek,
a fasizmus áldozatának
emlékére.*







Picasso

KÁLLAI ERNŐ

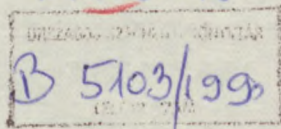
PICASSO

92 EGYSZÍNŰ
ÉS 3 SZÍNES KÉPPEL

ÚJ IDŐK IRODALMI INTÉZET RT.
(SINGER ES WOLFNER)
BUDAPEST



M169.078



BEVEZETÉS

Picasso jóval túl jár a hatvanon. Közel félévszázados, páratlanul termékeny életműnek és ma is töretlen lendületű alkotó erőnek van birtokában. Nincs még egy művészkortársa, akinek nevét annyira szárnyára kapta volna a hír, mint az övét, de művészete körül még mindig az értékelő és becsmérő ítéletek vitája zajlik világszerte.

A dicsőítők és utánczók roppant nemzetközi táborával szemben, amelyben természetesen az elmaradhatatlan sznobok is fölös számmal szerepelnek, ugyanannyian vannak, akik ócsárolják és rosszhiszemű sarlatánnak tartják. Tünetes tévedés, hogy mindenki elismeri. De ellenfelei azt állítják róla, hogy visszaél tehetségével, hogy mindenáron eredetinek akar látszani és ezért hajszolja a szerintük képtelen, bizarr ötleteket.

Rikítószínű, tüskés csokorba lehetne kötni a Picassóról elítélően nyilatkozó, részben igen jelentős ellenfelektől származó véleményeket. Gotthart *Jedlicska* például, többek között egy Manet-ről szóló, nagyszerű monográfia szerzője, nihilisztikus fantasztának látja Picassót. Julius *Meier-Gräfe*, a francia impresszionisták, Marées, Cézanne, van Gogh és Greco ismert méltatója hasonlóképp gondolkodott. Az egész Picasso csupa blöff: körülbelül ez volt a véleménye. De azután érdekes pálfordulás történt vele. Halála előtt néhány évvel, Luganóban meglátogatta a híres Reber-féle gyűjteményt, amelyben Picassótól többek között a „Három muzsikussal” egyik változata, Cézanne-nak pedig ugyancsak néhány főműve, így a legáltalánosabb reprodukciók révén világszerte ismert „Vörösmellényes fiú” volt

látható. Meier-Gräfe a „Frankfurter Zeitung“-ban két cikket írt a Reberg-
gyűjteményről. Megírta, hogy elsősorban a Cézanne-képek kedvéért tekin-
tette meg a gyűjteményt. Meg volt róla győződve, hogy ezek a képek úgy
el fogják söpörni maguk mellől a Picassókat, mintha ott sem lettek volna.
És mi történt? Nem akart hinni a szemének, amikor kiderült, hogy
Picasso nemcsak hogy megállta helyét Cézanne mellett, de az aix-i mester
a spanyol festő szomszédságában már-már öregesnek, körülményesnek,
nehézkésnek hatott. Meier-Gräfe a Reberg-gyűjtemény Picasso-képeinek
láttán megérezte, hogy a festői képzeletnek elemi erejű, félelmetes új len-
dületével, új világával áll szemben. Nem barátkozott meg ezzel a világgal,
de nem tudott kitérni annak megismerése elől, hogy olyan értékekről
van szó, amelyek méltán hozzák lázba az ifjabb nemzedékeket.

Mi a magyarázata ennek a bűvöletnek, mely olyan világhódítóan árad
Picasso művészetéből? A világos szerkezet és forma, a finom mérték,
arány és ritmus, a biztos egyensúly rendje szerint való képfogalmazásnak
és a dúsan fakadó, szép színeknek Picasso ugyanolyan tökéletes művelője,
akár *Matisse* vagy *Braque*. Ha művészetének csak ez az emelkedett szel-
lemű, tiszta festői harmónia volna a sajátja, akkor is egyszinten állna a
híres franciákkal. Ezernyi festménye között nagyszámban akad ilyen ter-
mészetű remekmű. Ha egyebet nem hoz létre, akkor is a modern művészet
legnagyobb mesterei sorában volna a helye. De Picasso nemcsak *festő* az
értelmileg fegyelmezett, átszellemült szín- és formaérzéklet ama klasz-
szikusnak nevezett harmóniája szerint, mely a Földközi-tengermellék mű-
vészeti hagyományaiban gyökerezik. Egyben *látnok* is, akinek lelki szeme
a tudat alatt lappangó révületek és képzettársítások, ösztönök és indulatok
szövevényes tárnáiba hatol és *varázsló*, akinek festői képzelete ezt a színek
és formák számára eladdig megfoghatatlan mélyvilágot olyan tömören és
szuggesztíven, olyan döbbenetes jelenítő erővel idézi, mely példátlan a
modern művészetben.

E mélyvilági látomások hol fojtottan, hol vakítóan éles fényében a leg-
igénytelenebb csendéletszerű téma is átlényegül: titokzatos érzékfölötti
jelenséggé, olykor félelmetes, lidércnyomásos káprázattá alakul. De Picasso

festői varázslata a maga lenyűgöző erejét különösen ott érezteti, ahol a látomás az emberre irányul. Olyan monumentális eszmei távlatok, olyan gyöngéd érzelmi harmóniák fényébe, mint ő, senki sem emelte korunkban az ember ábrázatát. De íme, ugyanennek a Picassónak kérlelhetetlenül leleplező, látnoki tekintete előtt az emberi alak vagy ábrázat másfelől esendő álarcnak bizonyul, mely észvesztően szörnyű és kegyetlen, vagy megrendítően nyomorúságos és tragikus lényeket takar. Picasso, az emberi méltóság, szépség és báj nemes szellemű ábrázolója ezekben a riasztó látomásokban a humánus sötét visszaját állítja szemünk elé.

Festői eszközei forradalmian újak, de az a meglátás, melynek kifejezését célozzák, ma is csak arra az igazságra világít, melynek már az ókori bölcsék és vallásalapítók, a próféták és egyházatyák is tudatában voltak. Hogy a régi vallásos fogalomrendszer nyelvén beszéljünk: éppen a tudományos és technikai haladás XX. századában kellett megérnünk azt a keserves tanulságot, hogy az emberen ma is az isteni kegyelem és az ördögi károkozat hatalmai osztoznak, hogy lelkére az ősi nyers ösztönök bestialitása vet árnyékot. Picassót ez az emberi természet mélyén feszülő, eredendő ellentét egyként kongeniális, igaz látomásokra ihleti, akár a tiszta humánus, akár annak démoni megtagadása felé fordul.

Nem véletlen, hogy ezt a *jánuszarcú* festői génuszt éppen a jelenkor szólította világra. Olyan korban élünk, mely minden szilárd társadalmi és világnézeti eresztékéből kifordulva, káotikusan bomlik és vajúdik. Picasso művészetében ennek a meghasonlott kornak egymást halálosan tagadó, de egymást ennél fogva kölcsönösen megvilágító, tevékeny erőre lendítő távlatokra ismerünk. A szellemileg diadalmasan szárnyaló, de társadalmi, erkölcsi és háborús válságok feneketlen hínárjában vergődő mai ember megdicsőülése és tragédiája: ez Picasso.

Ezt a művészetet pusztán az esztétikum szempontjából éppoly kevésbé lehet felmérni, mint a román kori székesegyházak kép- és szoborékményeit. *Ortega y Gasset* mondását alkalmazhatjuk Picasso műveire, mint az „életteljes igazság legközvetlenebb termékeire“, amelyek úgy jöttek létre, hogy az ember, aki általuk megnyilatkozik, „rettenetes félelemmel és izzó lelkesedéssel érzi azt a könyörtelen szükségszerűséget, melybe élete belefonódott“. Ezen az eleven húsba, vérbe, idegzetbe, mai embervoltunk és létünk

gyökerébe vágó, élettéljes igazságon múlik, hogy Picasso művészete annyi viharos konzervatív tiltakozást kavart föl és annyi rajongó hódolatot kelt a fiatalabb nemzedékű és haladó szellemű kortársak körében.

Ellentétes fordulatokban bővelkedő, látszólag rapszódikusan csapongó fejlődését elindulása óta ez a mai étellel, valósággal egyre szorosabb és mélyebb egybefonódásra, egyre gyökeresebb és lényegesebb művészeti igazságra célzó vágy viszi előre. Művészútja során gyakran szakított már olyan mesterien érett, kristályosan tisztult eredményekkel, amelyeknél mások egész további életükre megállapodtak volna, hogy a birtokukba vett formavilágot festőileg kényelmesen gyümölcsöztessék. De Picasso szüntelenül éber, nyugtalan képzelete az egyre újabb és újabb ormok és szakadékok ígézetében mindig küzdelmes, friss csapásokat tör magának, valahányszor úgy érzi, hogy a dolgok, kivált pedig az ember ábrázatát még mélyebben, még igazabban kell megragadnia. Picasso, számtalan műve révén a tiszta formának hitelesített nagymestere, nyomban feláldozza ezt a klasszikus harmóniát, mielőtt olyan emberi, lelki igazságok és látomások kifejezésére tör, amelyeket a szép formával nem lehet összeegyeztetni. Ha volt valaha a világon nagy formaművész, aki fölötté állt minden formalisztikus kedvtelésnek, kényeskedő *l'art pour l'art*-nak, akkor ő az. Élesen megfigyelő, nyitott szemmel, a végletekig érzékeny idegzetű, csupasz lélekkel áll ki művészi párviadalra korunk örvénylő életével. Ennek a fordulatos küzdelemnek a látványa nem egyszer lélegzetelállító, drámai feszültségben tart bennünket, hogy a következő pillanatban a derűs szín- és formakombinációk elragadóan szellemes, arabeszkyszerű játékaival könnyítsen lelkünkön.

Hogy „szent örületben szemét a földről az égre és az égről a földre vilantva“, Picasso a látomások csapongó szárnyalása közben meg-megszédül és olyankor nagyokat zuhan, az csak természetes. Hogy minduntalanul járatlan utakra lépve, nem sikerül azokat csupa kifogástalanul faragott és csiszolt kőből, simán, egyenletesen kiraknia, abból csak középszerű tehetségek csinálhatnak káoszt, akik kitaposott nyomdokokon tempósan, biztonságosan sétifikálnak. Igaz, Picasso sok olyan munkáját veti oda az őt szüntelenül megkönyékező nagyvilági műkereskedelem mohó szája elé, amely vagy csak új képzetek felé tapogatódzó műhelypróbának, esetleg el-

vetélt ötletnek, vagy sietve összefércelt műtermi selejtnak számít. Jól van, adjunk igazat a fontoskodó esztétikai illemtanároknak és erénycsöszöknak: ez a rakoncátlan, izgága Picasso magaviseletből csak gyöngye hármast érdemel, dolgozatainak külalakja pedig gyakran hanyag és rendetlen. De ha a legszigorúbb mértékkel mérünk is, még mindig annyi örökbecsű alkotás szól a mester javára, hogy jónéhány nagy festőre való életmű telnék belőlük.

A Picassót gáncsoló kritika leggyöngébb érvei közül való, mely a mester váltakozó stílusára hivatkozik. Szemére vetik, hogy stílusát olykor fejlődésének egyazon korszakában is cserélgeti. Legkirívóbb példaként szokás emlegetni, hogy „balkezeivel kubista, jobbkezeivel klasszicista“ képeket fest. Tehát alighanem egyik „modora“ sem őszinte. Ez a gáncs az emberi természet igen jámbor és naiv, szimplifikáló értelmezésén alapul. Mintha bizony Picasso volna az első ember, akinek „keblében két lélek honol“. És mintha a művésznek nem volna ahhoz joga, hogy lényét a maga összes belső ellentéteivel öltse festői vagy szobrászati alakba.

Picasso nem rejtegeti a világ előtt, hogy két lelke van, hogy képzelete váltott lovakon száguld egyre újabb és merészebb távlatok felé. Nem bánja, ha nyugtalan természete hol erre, hol arra sodorja. Vérbeli embervoltát mint festő sem tagadja meg, tehát nem tartja művészerkölcseivel összeférhetetlennek, hogy poligámiában éljen a formákkal. Minden formai ösztönét, invencióját leplezetlenül, teljesen végig éli. Teheti, mondhatnók, mert Franciaországban él, ahol nemcsak intézményesen, de az emberek érzületéből kifolyólag is szabadság van. De a francia szabadság levegős, nyílt-szellemű térségei csak arra valók, hogy szabad utat engedjenek azoknak az erőknak, amelyek Picassóban már eredettől fogva benne feszülnek. Óvatos, csenevész lelkek nem bírják azt az éles, pezsdítő levegőt, mely a francia szabadságból árad, hanem behúzódnak a hagyomány valamelyik szélvédte zugába.

A szem a lélek tükre. Figyeljük meg, hogy *Man Ray*-nak Picassóról a harmincas években készült, kitűnő arcképfelvételén a két szem mennyire elűt egymástól kifejezés dolgában. Balszeme a csodálkozva felvont szemöldökkel nyíltan, merengve tekint a világba. A jobbszem kissé összehúzódik. Átható tekintetében sötétebb, izzóbb lelki mélységek lappanganak. Az orr-

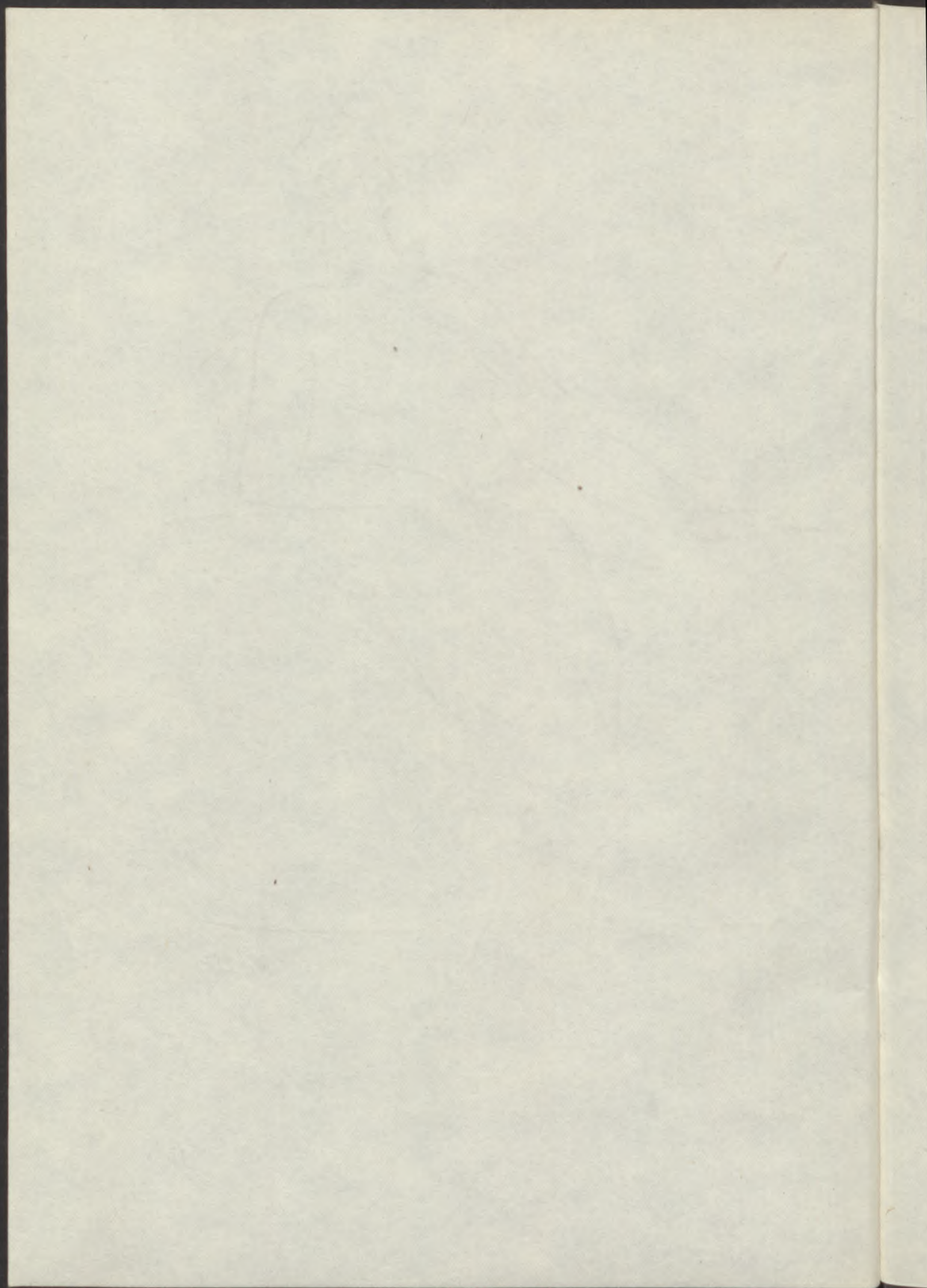
tól a száj szögletéig húzódó vonás is jóval élesebb, keserűbb a jobboldalon, mint a baloldalon. A balszemben tiszta harmóniák fénye derül, a jobb szem az indulat támadó hatalmát érezteti.

Ez az arc meglepően *Ady* Endrét juttatja eszünkbe. De hiszen Picasso bonyolult menetű, fordulatos művésztája is nem egy tekintetben emlékeztet a magyar költőre. *Ady* költészete is akárhányszor riadt kárhozatos mélységekre, tragikus látomásokra, hogy azután megint „az alázatosság langy esőjében” tisztuljon szelíd egyszerűséggé. Picasso festészete is nem egyszer jár „pokolhintán vad, szédítő köröket, tüzes mélységekkel fent és alant”. De e fantasztikus, olykor rettenetes lelki tornák után mindannyiszor újból felüti fejét az emberség derűs és méltóságteljes ígérete, a nemes-
veretű, szép, tiszta forma.

Ezek a festői szín- és alakváltozások különben sem önkényesek vagy ötletszerűek. Ifjúkori próbálkozásaitól kezdve nyomon követhetjük, hogy Picasso fejlődését *dialektikus törvényszerűség* szabályozza. Meghökkenítő ellentétekben gondolkodik, de ezek az ellentétek szükségszerűen következnek egymásból. Tézisre ellentézis felel és a kettő szintéziséből megint termékeny, új feszültség tör utat magának. Picasso formai érzéke kezdetől fogva egyenlő arányban hajlik mind a latin fogalmazású, kerekded plasticitás, mind a tér útvesztő mélységeiben hevesen szanaszét kigyózó és mohón magábfonódó, mágikus ornamentum felé. Képzletét hol az értelem fénylő világa szólítja, hol az irráció döbbenetes rejtélye ejti hatalmába.

Ez a kétarcú művészet a spanyol lélek ősi dualizmusában fogant. Ne feledjük, hogy a mórok hétszáz évig uralkodtak az Ibér félszigeten. A spanyol művészetről, mint a Földközi-tengermellék minden görög-latin eredetű művészeti kultúrájából egyrészt a humánus és a mérték, az arány tisztult fénye sugárzik. *Velazquez* és *Zurbaran* alakjai példázzák, hogy ez a klasszikus harmónia nem szorul a megszépítő, eszményi távlatokra. Szellemének átható világossága, büszke nyugalma és nagyvonalúsága a realizmus életteljes formáiban is töretlenül érvényesül, mert a főrangúaknak és a nép fiainak egyként természetes emberi magatartásában gyökerezik, — akárcsak a borongó érzelmesség és a kecses hajlékonyság szintúgy jellegzetesen mediterrán adománya.





Ám a spanyol művészetben, e sugaras jelenségek tözsomszedságában másfelől a vér és az indulatok sötét afrikai angyalai és a misztikus elragadtatás, a látnoki képzelet rejtelmes sugallatai is ott virrasztanak. Elég e tekintetben a *románkori katalán művészetre*, a görög származású, de lélekben spanyollá vált toledói mesterre, *Grecóra*, végül pedig *Goydra* utalnom. Ez a három, korra és stílusra merőben elütő formavilág gyökerében mégis egylélekből sarjadt, amennyiben a legátszellemültebb érzékfölötti képzeteket és a legfantasztikusabb démoni látomásokat is egyként a valóság izzó és tömör erejével hatja át. *A spanyolok mindig is a révület realistái voltak.*

Ez a sommás jellemzés, mely a spanyol művészettörténet egyeteméből levonható tanulságokat összegezi, Picassóra is érvényes. Ebben a lánglelkű modern festőben a spanyol művészet nemzeti hagyományainak minden lényeges szála egybefut és csodálatosan termékeny, új életre támad.

A párisi Cahiers d'Art kiadásában most folyik Picasso összes műveinek képes katalógizálása. A hatalmas kiadványsorozat nemcsak a mester befejezett kompozícióit, kép- és szoborműveit, de minden vázlatát, rajzát, festői és plasztikai tanulmányát, illusztrációját, rézkarcát, kőrajzát, fotográfikáját, képmontázsát és színpadi díszletét is magában foglalja. Eddig az életmű első harmadával készült el, de máris 3000 katalógusszám körül tart. Következésképp a tízezret is eléri, mire befejeződik.

Ez az életmű már roppant terjedelménél fogva is rendkívüli feladatot ró a monografikus méltatásra. Kivált akkor, ha, mint a magam esetében, az írónak a művészeti könyvkiadás anyagilag igen szerényre szabott lehetőségeihez kell igazodnia. Olyan kényszerű megszorítás ez, mely nemcsak a reprodukciók számára, de technikájára nézve is fájdalmas megkötöttséggel jár, amennyiben a színes nyomatok alkalmazására vagy egyáltalán nem, vagy csak nagyon szűkösen nyújt módot.

Ez a takarékosági kényszer éppen Picasso méltatásánál különösen súlyos gátlást jelent. Nagyon megnehezíti ennek a nemcsak terjedelménél, hanem sokoldalúságánál és változatos stílusfejlődésénél fogva is szinte áttekinthetetlenül gazdag életműnek kellő szemléltetését. Számos olyan remekművét

ismerem Picassónak, melynek reprodukálásáról a jelzett okoknál fogva, sajnos, eleve le kell mondanom, noha lényegesen hozzájárulna a művészeti jellemrajz árnyalatossabb, elevenebb és teljesebb kimunkálásához. Csak futólag érinthetem Picasso nagyszerű grafikai munkásságát, mely formailag egyébként korszakról korszakra párhuzamosan halad az egyidejű festői stílusfejleményekkel. Nem térhetek ki érdekes színpadi díszlet- és jelmezterveire és főként az újklasszicista periódus kapcsán sokasodó, remek tollrajzai közül is éppen csak hogy mutatóba közölhetek valamit.

Ám van ennek a sok külső megszorításnak jó oldala is. A szemléltető eszközökkel való kényszerű takarékoskodás megkönnyíti számomra, hogy szorosan ahhoz a feladathoz tartsam magam, melyet monográfiámmal különben is célbavettem. Ahhoz t. i., hogy megkísérlem e számos stílusváltozatban és temérdek különböző árnyalatban csillogó életműnek mintegy szellemi és formai alaprajzát, gerincét, fejlődésének fővonalait, logikus és szerves következetességét, törvényszerűségét kitapintani. Erre a *lényegi* szemléletre nagyon is szükség van. Hiszen Picasso tisztelői között is akadnak, akik a mester kifogyhatatlan találékonysággal és pazar alkotókedvvel, két kézzel szórt remekművei, stílusának egymást érő szín- és alakváltozásai láttán valósággal beleszédülnek a sok gyönyörködésbe, viszont „nem látják a fától az erdőt“, az igen különböző módon szép képek nyüzsgésében a látnivalók özönét szabályozó és egybefoglaló összefüggéseket, a rendet. Nem szólva az ellenfelekről, akik Picassónak éppen a kubizmus alapján kibontakozó, tehát döntő jelentőségű munkásságában egy bár nagytehetségű, de útját és egyensúlyát veszített művész kótyagos tántorgását, módoros formaszeszélyek zűrzavaros tömkelegét látják.

Van még egy szempont, mely ugyancsak arra késztet, hogy Picasso méltatása közben szigorúan a művek látható formavilágához igazodjunk. Ez a „marsruta“ különösen Picassónak ama csendéleteinél és alakos műveinél ajánlatos, amelyek a jelenítés többé-kevésbé expresszionista és szürrealista eszközeivel élnek. A mester munkássága körülbelül húsz év óta egyre inkább ilyen természetű víziókra irányul. Főleg ezekben a művekben bizonyul annak az átható tekintetű látnoknak, aki a tudatalatti mélyvilágot és korunk emberének tragikusan meghasonlott, szenvedő lelki ábrázatát monumentális kifejező erővel idézi. Érthető, hogy éppen ez a Picasso

csábító alkalom a költői képzettársításokra. Abban a már egész könyvtárrá növekedett irodalomban,* amely művészetéhez fűződik, feltűnően nagy szerep jut a líraian szárnyaló hódolatnyilvánításoknak és a mester alkotásai körül szövődő, elragadtatott, ábrándos verseknek, sziporkázó elemfuttatásoknak, aforizmáknak. Semmi kétség, hogy Picasso életműve a költészet és elmélkedés eme tükrében gyakran igen magasrendű, tündöklő szellemi visszfényeket vet. Ám ezek a szubjektív kisugárzások értéktelenek a művészeti méltatás szempontjából, amelyre az alkotások tárgyilagos, vizuális vizsgálata tartozik.

Mondanom sem kell, hogy Picasso rejtélyes látomásaira az elemző lélektan komoly szaktudósai és halandzsázó műkedvelői is erősen fölfigyelnek. Micsoda remek, kedvük szerint való téma és préda ez a Picasso! Alaposan nekilátnak. Ízekre boncolják és ekként értelmezik a látható festői formák tudatalatti homályba, alaktalanságba, „komplexumokba“ vesző, láthatatlan hátterét. Nem vonom kétségbe e tudatalatti indítékok létét és hatóerejét. Mégis úgy vélem, hogy az erre irányuló értelmezés olyan sokértelműen hajlítható és tágítható, hogy végülis szem elől téveszti a formával való, ellenőrizhető, vizuális összefüggéseket és a misztifikáció ködös ingoványába merül.

* Alfred H. Barr jr. (New York) 1946-ban megjelent könyve 538. számra, köztük 46 monografiára terjedő jegyzéket tartalmaz a Picassóra vonatkozó irodalomról.



De még ha az ilyen pszichologizáló művészetszemlélet helyes nyomon jár is, akkor sem mond semmit a művek festői lényegére és érdemére vonatkozólag. Ugyanazokból a tudatalatti indítékokból egyként támadhat nagymesterre valló remekmű és kontárhoz szabott giccs. Már pedig művészetről lévén szó, minden a lelki tartalom *képszerű* jelenítésén, ennek az objektiválásnak *minőségi* fokán múlik. Élményei sok mindenkinek lehetnek, de a művészet dolga azon a ponton fordul, ahol az élmény végződik és a forma kezdődik, melynek sajátos területén, a képszerűség önértelmű törvényei között lélektani elemzésekkel már nem lehet eligazodni.

„A tragédia születésén“ elmélkedő *Nietzsche* két híres művészetbölcseleti alapfogalma kívánczik ide. Nincs még egy korunkbeli festő, aki olyan önfeledten merülne a *dionízoszi* mámor ösindulatokkal, földszellemekkel terhes, félelmetes mélységeibe, mint *Picasso*. És nincs, aki a lelki mélyvilágból fölrémlő, démoni árnyak módjára imbolygó látomásokat a jelenítő tudat olyan végletesen összpontosított és feszült, annyira *apollói* éberségével ölténé világosan megtervelt és plasztikusan tagolt formába, mint ő. Mi következik ebből a művészeti méltatásra nézve? Képeit szemlélve lehetetlen elzárkóznunk az elől az elemi erejű, szuggesztív varázslat elől, amely ezeknek a műveknek a lelki mélyvilágából árad. Viszont egy pillanatra sem szabad szem elől tévesztenünk, hogy ez a varázslat a jelenítés *formái* érdemén, a képfogalmazás, a festői eszközök magasrendűségén múlik. Ez az, ami *Picassót* olyan kimagasló, nagy művésszé teszi. Olyan látomásai támadnak, amelyeket az emberi lélek tudat alatt sötétlő és gomolygó, örök mélységeiből az ő képzelete derített először napvilágra. E látomások kifejezésére pedig az élettől, jellemtől, plaszticitástól feszülő új formáknak egész világrendszerét hozta létre. *Picasso a modern művészet legmélyebb látnoka és legnagyobb formateremtő géniusza.*

Természetes, hogy a művészeti méltatásnak is tekintettel kell lennie a látomások lelki hátterére és légkörére, valamint azokra a hatásokra, amelyek ezt a pszichikumot korának társadalmi és szellemi áramlatai felől érik. De legszorosabban és legsajátosabban vett feladata mégis oda irányul, hogy a látomások jelenítésére szolgáló formavilágot festői alkatában elemezze és annak stílusbeli törvényszerűségét tudatossá tegye.

KEZDETI TANULMÁNYOK

Pablo Picasso 1881 október 25-én Malagában született. Apjáról voltakép Ruiz volna a törvényes polgári neve, de mint művész, olasz származású anyja nevével él. Tizennégy éves korában szüleivel Barcelónába került, ahol apja a képzőművészeti főiskolán tanár lett. Ugyanebből az évből való egy alakos tanulmánya, mely a serdülő fiú korát jóval meghaladó rajztudásról és festői készségről tanuskodik és a forma nemesarányú, tömör plaszticitásával kelt figyelmet. A fogalmazás, a kompozíció és a tudás még tisztultabb és érettebb fokán a fiatal Picassónak egy valamivel későbbi keletű, de ugyancsak Barcelónában készült, stílusra az előzővel rokonszellemű tanulmánya áll. (I.)* Kéregető férfit ábrázol, az arckifejezés, a mozdulat, főleg pedig a fény és árnyék levegős egybehangolásának olyan gyöngéd finomságával, amelyekből a modellhez való kötöttség ellenére is, már a későbbi kék periódus alakjaira jellemző, szelíd, melan-kólikus lelki varázs árad. A „Kéregető“ már teljes tisztaságában jeleníti azt a mediterrán szellemű, természetes klasszicitást és azt a mélységesen emberi étoszt, mely Picasso művészetének mindvégig egyik ihlető forrása.

* A zárójelbe foglalt római számok a képes táblákra vonatkoznak.

POSZTIMPRESSZIONIZMUS

Picasso 1900 októberében Párisban telepedik le. Fogékony tehetségét a francia fővárosban olyan hatások érik, amelyek a barcelónai évek kezdeti stílusával végletesen ellenkező irányba ragadják. Az ifjúkori tanulmányok tiszta, nyugodt emberi harmóniája elmerül, fölbomlik, megzavarodik a világváros sodró, kavargó életében. Semleges szürkés-barnák közé szorított, plasztikusan kidomborított, rajzos formáik nem alkalmasak arra, hogy az özönével támadó, izgalmas, röpké új benyomásokkal frissiben együtt lendüljenek. Ezek kötetlen színfoltokban lüktető impresszionista festőiséget kívánnak. Útmutatásul főként *Toulouse-Lautrec* művei szolgálnak. Azonban példaképének egyenletesen világos, enyhén fanyar színeivel szemben Picasso palettája sokkal szenvedélyesebb, hevesebb árnyalatokat, nyugtalan ellentéteket foglal magában. A francia mester kesernyés, gunyoros szemlélete a fiatal festő vásznain hol brutális erejű realizmussá, hol szövevényes lelki hátterekbe burkolt látomássá válik. Így ábrázolja Picasso Páris külvárosi proletárfiguráit, a Montmartre bohémjeit és prédára leső, vagy abszintba tompuló, félvilági némbereit.

Noha munkái festőileg egyelőre nem öltének eredeti köntöst magukra, szellemük mégis sajátos, egyéni távlatokra, ezek gyökerében pedig jellegzetesen spanyol, közelebbről Goyával rokonuló örökségre vall. A „Kéregető” értelmileg fegyelmezett lirizmusa után a tizenkilenc éves Picasso kétarcú lelkének másik felével, a temperamentum szilaj lendületével, a képzelet talányosan szárnyaló igézetével fordul felénk. Nem egy olyan látomás révül fel máris előtte, mely fejlődésének jóval későbbi korszakában, nagyszerűen kiteljesedett, merész új formát öltve tér vissza.

Az 1900-ban készült „Moulin de la Galette” (II.) sűrűn egybesodródó és kavargó, szaporán bujkáló és szembevillanó színfoltjaival, a festői elemeknek ezzel a farsangi maskarádé módjára incselkedő játékával évtizedek múlva az „Olasz nő” (1917), a „Két arleken” (1920), majd a „Három muzsikás” (1921) és végül a „Divatszalon” (1926) képében találkozunk újra. Azzal a lényeges különbséggel, hogy ami a korai munkán kissé teteszetősen és negédesen simulékony festői elegancia, az a későbbi művekben

szerkezetesen kötött és határozottan tagolt, színeiben áttüzesedett és elmélyült, téri viszonylataiban sokrétű formává kristályosodik. A „Moulin de la Galette“ elszuhanó könnyedsége csak futólag, a felületen érinti azt a meghökkentő varázslatot, melyet a nem kevésbé mozgalmas és bonyolult, de ornamentumszerűen önértelmű, zárt képfogalmazás utóbb minden irreálisában is keményen és áthatóan jelenvalóvá tömörít.

Ugyancsak 1900-ból való a „Szerelmesek“. (VI.) A munkáskülsejű pár szoros ölelésben összefonódva, a sejtelmesen elmosódó ábrázolás révén nem két embernek, hanem kétarcú és kéttestű mivoltában is egylénynek tűnik, mely a szerelem szédületében, világfeledten magába merülve magasodik az utcai környezet fölé. Megkapó látomás, de még csak halványan derengő csirája azoknak a szellemi térfogat dolgában mérhetetlenül megnövekedett, formailag világosan és plasztikusan fogalmazott fantasztikus alakzatoknak, melyekkel Picasso az emberi természet mélyén lappangó, olykor félelmetesen vad és kegyetlen ösztönöket fogja csupaszra vetkőztetni.

Már a fiatal Picassóban megnyilvánul az érett mester képzeletének merőben különböző szellemi távlatokat jelenítő, sokoldalú, széles skálája. A „Szerelmesek“ sötét, kísérteties árnyai mellett az „Evokáció“ (1901) távoli emlékek, messzire vonzó vágyak enyhe visszfényeként felsugárzó, ábrándos jelenségei állanak. (V.) A formákat kissé tétova érzékenységgel körültapintó, festői idegzetű látomásban is szemünkbe ötlük a rajznak néhány jellegzetesen Picassóra valló szépsége. Például a halotti lepel redőzetében és a jobbszélen álló nők egybekulcsolt sziluettjében. Ilyen bensőséges lelki és formai egységbe foglalt alakokkal rövidesen a kék periódusban, de később is gyakran találkozunk Picasso vásznain, csak hogy a jövőben ez az egység a formát körülágyazó térrel bővülve, mélyebb és összetettebb kompozíciókban lép elénk.

K É K P E R I Ó D U S

Picasso 1901 őszen hosszabb időre Spanyolországba utazik. A hazai környezettel való érintkezés egyszeribe véget vet az első párisi esztendő munkáiban nyilvánuló, keresgélve széttekintő bizonytalanságnak. A fiatal művész a spanyol föld fojtott hangulatú, szikkadt, napégette színeiben, a spanyol népi szegénység szűkös, fanyar légkörében végérvényesen magára talál. Párisba visszatérve hosszú sorát festi a szebbnél szebb alakos képeknek, amelyek immár teljesen kiforrott, tudatos egyéniségről tanuskodnak. Az uralkodó színeiről kéknek, majd rózsaszínnek nevezett periódus műveiben (1902—1905) a barcelónai tanulmányok kezdeti klasszicitása, nemes humánuma jelentkezik újra, de a közbenső évek kolorisztikus tapasztalatait felhasználva, sokkal szabadabb és festőibb stílusban. Picasso még csak huszonnégy éves, de rövid művészútján máris ott tart, hogy annak eddigi, merőben ellentétes célzatú törekvéseit az első, gyönyörűen érett és tisztult szintézisbe foglalhatja. Az új képek elbűvölően könnyed, finom és egyszerű rajzát puha légkör burkolja és tompítja, a gyöngéden árnyalt színek lehelletnyi réteget vonnak a felületre. Ebben az átszellemült légkörben növényyszerűen békétűrő alakok: szegény, elhagyatott emberek, vándor artisták és koldusok élnek, olyan tiszta lelki alázattal, mint a szentek.

Már a „Szerelmesek“ és az „Evokáció“ kapcsán rámutattam Picasso formavilágának egyik jellegzetes, a stílusfejlődés minden szakaszán megnyilvánuló elemére: az alakok bensőséges egybekulcsolására. Igen figyelemreméltó, hogy ez az egybekulcsolás az „Emberpár“-ban (1903) milyen érdekes kapcsolatot támaszt a fejek, vállak és karok rajza között. (VII.) Picasso még az érzékletes valósághoz ragaszkodva, tárgyyszerűen ábrázol, de eredeti, új formákat teremtő képzelete ezen a megkötöttségen belül is tevékeny. Mint a „Szerelmesek“-nél, az ölelkező pár körvonalai itt is önértelmű egyalakzattá zárulnak. Ez a *konfiguráció* már a formaköltés későbbi, sokkal merészebb és szabadabb célzatának, a „Metamorfózisok“ és kimérák fantasztikus formavilágának csiráját hordozza magában.

Az „Élet“-ben (1903) ugyancsak két aktból, az összesimuló felsőtestekből, a homlok és profilnézet társításából teremt Picasso igen szépen és fordula-

tosan tagolt, összetett formát. (VIII.) A két akt és a gyermekét karon tartó asszony alakja szilárdan és erőteljesen a kép uralkodó függélyes kiterjedését hangsúlyozza, míg a háttérben húzódó vonalak a vízszintest éreztetik. Az utóbbiak egyben arra is valók, hogy a két különálló figurális főtagozatot szerkezetileg összefűzzék; az aktoktól balra látható vízszintesek a kompozíciót a kép széléhez és ezzel a képfelület síkjába kötik. A kompozíciónak szorosan a képfelület síkjához és arányaihoz idomuló kötöttsége ennyire tisztán és határozottan először a kék és rózsaszín periódus műveiben érvényesül és a továbbiakban is mindig alapvető jellemvonása marad Picasso sajátos képfogalmazásának.

Amilyen szívhez szólóan szép az „Élet“-ben az ábrázolás emberi lirizmusa, egyfelől az ifjúság és a szerelem, másfelől a gond és a bánat megkapó szembeállítás, annyira fontos, hogy a képfogalmazás szerkezeti és formai értékeire is figyeljünk és azokat tudatosan mérlegeljük. Ez a nemesarányú és vonalú, tökéletesen zárt és kiegyensúlyozott kompozíció avatja az érzébeli tartalom jelenítését örök harmóniává. „Élet“, „Szegények a tengerparton“, „Arleken családjaja majommal“, „Testvérek“, „Lovat vezető ifjú“, „Piero lakodalma“, „Vasalónő“, „Artistalány a golyón“, „Bárban“ és a többi: megannyi remekmű, mely az emberi hangulat különös mélabúját, az ábrázolás átszellemült báját és méltóságát mindannyiszor más-más arányokon és csoportosításon épülő, klasszikus veretű harmóniába foglalja. Néhány egyszerű figurális képkellékből a formaközi összefüggések, kombinációk legkülönbözőbb változatai támadnak.

E festmények szerkezeti és formai szépségébe elmerülni: a legmagasabbrendű művészeti élmény. Közülük is kimagaslik az 1904-ben festett „Vasalónő“. (XII.) Nem érdektelen összehasonlítás, ha rokontárgyú impresszionista képekre, például az Edgar *Degas* kezétől származókra gondolunk. *Degas* festményei tisztán a levegős, fényszínes optikai jelenségekre összpontosulnak. Teljesen szenvtelenül, tárgyilagosan ábrázolják a dolgozó, ásitó, vagy az üvegből nagyot húzó, szomjas vasalónőt. Picasso képe ezzel szemben a munkában kimerült és lesorvadt nővel való mély emberi együttérzést hangsúlyozza. A szögletesen megtört körvonalak és azok a fájdalmas árkok, amiket a robot, a szegénység, a betegség és szomorúság szántott az arcon, az egész életet, az egész vigasztalan proletársorsot magukban foglalják. Igaz,

van ebben a festői részvétkifejezésben némi túlhajtott érzelmesség, a szenvedő szegénységnek némi szentimentálisan rajongó dicsfénybe vonása. Ez a lirizmus a századeleji közhangulatból és a festő ifjú korából, amolyan fiatalos, ábrándos világfájdalomféléből fakad.

A képfogalmazás ezt az érzelmi hangsúlyt és az ábrázolás érzékletes tárgyi képzeteit egy magasröptű vizuális eszme világába emeli. Így idomul a vasalónő természetes alakja sajátos rajzolatú, szerkezetesen és nagyvonalúan tagolt, zárt festői alakzattá. Az alakzat magva, mondhatnám: szíve egy *negatív* formában, azaz a törzs, a jobbkar és a kezek között mutatkozó résben rejlik. A kompozíció minden egyes tagozatának rajzát és arányát, a tagozatok egybefűzését ez az egyszerű forma szabályozza. Ahol a negatív forma csúcsba szögellő felső végén van, pontosan odailleszkedik a nő állá is. Ugyanott végződik a nekifeszülő jobbkar, hogy a lehorgasztott fej számára, nem ugyan az anatómiai hovatartozás értelmében, de tisztán formailag, a kompozíció építményes rendje szerint, pillérül szolgáljon. A fej maga a kompozíción belül teljesen zárt formai egységet alkot. Mint letompított sarkú, hosszúkás fekvő négyszög ékelődik a képfelület álló négyszögébe, mellyel arányra egybevág. Formára és súlyra a fejet a kép alsó jobbszélén látható tálka, meg a vizes rongy egyensúlyozza. A következő sarkpont: a kezek a vasalóval. Még egy sarkpontja van a kompozíciónak: ott, ahol a balváll magasba futó vonala élesen megtörik és átfordul a hát hajlott vonalába. Ez a sarkpont egyrészt azért került ilyen magasra, hogy a fejet lehorgasztó fáradtságot és szomorúságot teljes súlyával éreztesse, másrészt, hogy a balkarjelezte függélyes konstruktív erejét kifuthassa.

Tudom, hogy igen gyarló próbálkozás volt, e gyönyörű kompozíció szerkezeti nyitját föltárnom. Az elemzés darabokra szabdálja, ami valójában egylélegzetű, szerves egész, a maga önálló festői rendje szerint élő, kifejező erejű forma. Picasso további fejlődésének, nevezetesen kubizmusának a vizuális érzékleten túlsugárzó, vizuális eszmevilága, konstruktív formaköltése a kék és rózsaszín periódus valamennyi műve közül ebben a festményben villan föl a leghatározottabban. A kubizmusnak mindössze annyi lesz majd a dolga, hogy ezt az alapképletszerűen föl villanó, vizuális eszmét a teljes kibontakozásig érlelje, téri viszonylataiban is mozgásba hozza és a festői képzelet legmerészebb szárnyalására alkalmas foglalatá fejlessze.





NEGROID KORSZAK

Picasso 1902—1905 között teljesen egyéni jellemű, tökéletes szépségű műveket alkotott. Akkor is jelentős helye volna a XX. század festőművészetében, ha nem jut tovább ezeknél az eredményeknél. De a kék és rózsaszín periódus törékeny gráciáját hovatovább könnyen elérte volna a végzet: a tetszetős elbágyadás és elhígulás veszedelme. Picasso idejében megérezte ezt a veszedelmet. A kifinomult érzékenységből ellenkező végletbe csapott, a széplelkű áhítat, a merengő érzelmesség helyett nyersebb és vaskosabb lendületre, súlyosabb, tömörebb formákra tért.

Ebben a fordulatban döntő része volt az afrikai néger faszobrászattal való megismerkedésének. E lenyűgöző erejű plasztikai megnyilatkozások láttán megmozdultak benne az ibér örökség rejtelmes lelki mélyrétegei. Így támadtak 1906—1908 között tüzes sárga és sötét barnászörös, mélykék és fekete színekből darabosan egybeácsolt képei. A mediterrán emberség szelíd fénye, klasszikus harmóniája után démoni erők, barbár indulatok törnek felszínre; az idomok szögletes faragvánnyá, az arcvonások félelmetes álarccá merevednek. (XI.)

Vegyük figyelembe, hogy *Matisse* és a köréje csoportosuló fiatalok is akkoriban álltak ki nyers színellentétekre és sőt más formákra tagolt képeikkel, amiért a kritika „vadaknak“ (fauves) keresztelte és csúfolta őket. A századforduló és a század elejének művészete az árnyalati finomságok, az érzékeny idegzetű szép forma kultuszában már-már teljesen elernyedtt. Izmosabban egybemarkolt, elemibb izgalmakat nyújtó formákra volt szükség. Azidőtájt, vagy néhány évvel utóbb, de mindenesetre ezzel a szellemi áramlattal egybehangzóan komponálta *Bartók* Béla az „Allegro barbaro“-t. Fölösleges behatóbban fejtegetnem, hogy ezek az európaszerte jelentkező, háborgó új formák a polgári társadalom mélyén lappangó forradalmi és háborgó feszültség kifejezői voltak.

A művészet nem szorul okvetlenül a maga valóságos környezetéből vett témákra és képzetekre, hogy az uralkodó rendszer, szemlélet és életforma ellen támadó érzületének jelét adja. A biztos, kényelmes társadalmi révbe érkezettség tudatát tükröző polgári szépérzék, ildomosság és idealizmus

keretei szűkkeblű és sekélyes illúzióknak bizonyultak. Ebben a szellemi talajban nem lehetett többé erős, mély gyökeret verni. A múlt világháborút megelőző években élretörő, fiatal művészeket elragadta a hagyományromboló lázadás és az új alapokat teremtő építés lendülete. Ennek a lendületnek a lehető legmesszebbre kellett elrugaszkodnia mindattól, ami régtől fogva kiérlett és túlérlett, tehát hanyatlásra ítélt művészeti örökség gyanánt kínálkozott körülötte. Messziről, a dolgokat mintegy elülről kezdve kellett elindulni, hogy a művészet számára új távlatok kínálkozzanak.

Ez a megismerés és ez a vágy támasztotta Picassóban a *negroid korszak* (1906—1908) barbár látomásait. A kék periódus klasszicitásával szakító fordulat annak kiegyensúlyozott, szilárd nyugalma is felborította. Legkíméletlenebbül az „Avignoni kisasszonyok“ (1906) című kompozícióban. (XIII.) A képfelületet keresztül-kasul szabdaló festői taglejtések élesen végigszántanak az alakokon; a nyomukban rajzolódó formák csak hozzátetűleg idomulnak a természethez, amelytől nagymérvben független ritmusok szerint fonódnak egymásba. Ez a metsző diszonanciákban zajló, heves lendület a teret is megmozgatja, örvénylően egybesodorja a formával. Az új képzetek az expresszionizmus túláradó, eksztázis modorában törnek utat maguknak; a teret és formát hasogató nyugtalanságban Picassónak egyébként annyira biztos konstruktív érzéke sem áll résen.

Gertude Stein írja,* hogy a híres moszkvai műgyűjtő *Scsukin*, aki nagyon szerette Picasso képeit, az „Avignoni kisasszonyok“ láttán csalódottan, elszomorodva mondotta: „Milyen veszteség a francia művészetre nézve.“ De ugyanez a Scsukin készségesen megvette és gyűjteményébe fogadta a negroid korszak másik főművét, az 1908 tavaszán festett „Két meztelen nő“-t. (XIV.) Igaz, ez a kompozíció az „Avignoni kisasszonyok“-ban fellángoló víziót, bár nem kevésbé merészen, de nem olyan féktelenül, szerkezetiileg sokkal tisztultabb és tömörebb fogalmazásban és rendkívül elmélyítve jeleníti. A szilaj festői lendületet a mértéknek és az arányoknak ugyanaz a tökéletes fegyelme szabályozza, amelyet már a kék és rózsaszín periódus műveiben is megcsodáltunk.

* Picasso. Par Gertrude Stein. Collection Anciens et Modernes. Paris, Librairie Floury.

Akár az „Avignoni kisasszonyok“-nál, de egy fokkal tovább fejlesztve és jóval világosabban, itt is látnivaló, hogy a tér, mely a kék periódus műveiben még csak passzív külső foglalat, mozgásba lendül és szoros szerkezeti egységet alkot a formával: mélyülései minden oldalról beléje árkolódnak és áthatolnak rajta. A látomás egzotikus idegzetű, barbár romantikájában ez az új konstruktív gondolat a pozitív, termékeny festői lényeg. A tér és forma szerkezetes egybeöltésében jelentkezik a további fejlődés vezető célzata.. A „Két meztelen nő“ e tekintetben már egyenesen a kubizmusra utal. Ám hogy ez az intenció a maga messzeható lehetőségeiben teljesen kibontakozzék, szélesebb és szilárdabb alapokra, pontról pontra haladó, tudatos és rendszeres kifejtésre volt szüksége. Ehhez a nem annyira szárnyaló képzeletet, mint inkább türelmes és körülményes elemzést kívánó munkához azok a tanulságok szolgáltak indítékul, amelyeket Picasso Cézanne festészetéből merített.

PREKUBIZMUS

Közvetlenül Cézanne-hoz kapcsolódnak 1908/9 csendéletei és a Claude Sagot-ról festett arckép. Hogy Picassónak a plasztikus formához kezdettől fogva milyen határozott érzéke volt, azt már az ifjúkori tanulmányok és a kék periódusban festett művek is bizonyítják. De a kubizmust megelőző és előkészítő festményekben ez a plaszticitás, Cézanne példáján indulva, vég-sőkig kiteljesedett erőre tesz szert. A barcelónai „Kéregető“ fényvel és árnyékkal domborító, lágyan egybehangolt tónusai, a kék periódus gyön-géden duzzadó színei helyett most csupa keményen és szögletesen ácsolt formát látunk. Picasso nem él annyi különböző színárnyalattal, mint Cézanne, hogy a formák domborulatát festőileg megmintázza. Palettája sokkal szerényebb, a csendéletek egész során pl a szürkészöldek majdnem monokróm skálájára szorítkozik. Eszközei sommásabbak, mert a negroid periódus folyamányaként még mindig robusztus, nyers képzetekre céloz. A „Gyümölcsök pohárral“ című gvas (1908) nyilvánvalóan Cézanne-on alapul, de ez a tárgyi kellékeiben annyira igénytelen, csupasz csendélet a plasztikus erőnek, a monumentális ősfornáknak olyan meghökkentő igé-



zetével teljes, aminőre az aix-i mester még álmában sem mert volna gondolni. (XVI.) Pedig ennek a jelenítésnek a félelmetessé fokozott plaszticitással összefogva a tér is olyan együtthatója, amelyre Picasso ugyancsak Cézanne nyomán jutott. Miként annak festményein, a tér ezeken a csendéleteken is a formával egyenrangú, tevőleges tényezője a képfogalmazásnak. De a plasztikus erő, tömörség és súly dolgában Cézanne-hoz képest mérhetetlenül megnövekedett formával együtt a tér is sokkal hansúlyosabbá, meredélyek között tátongó szakadékos mélységgé vált. Abban a szoros szerkezeti egységben, melyet a formával alkot, egy Cézanne-nál elképzelhetetlen mérvű feszültség tartja egyensúlyban a dolgokat. Ez a feszültség a kompozíciónak a képfelület síkjához és annak arányaihoz idomuló kötöttségén, vagyis a képfogalmazásnak megint olyan sajátosságán múlik, amelyre már a kék periódus műveiben is fel kellett ugyan figyelniünk, amely azonban a konstruktív jelentőségnek erre a fokára csak a cézanne-i példa nyomán emelkedett. A képfelület a határozottan mélyülő teret és a plasztikus formát egyként összefogja, vasmarokkal mintegy abroncsok közé szorítja.

A térnek, formának és képfelületnek ugyanez a Cézanne-tól ihletett, de következetesség dolgában az indítékot szintúgy jóval túlhaladó, konstruktív egysége nyilvánul „Claude Sagot arcképén“ is. (XV.) Azzal a különbséggel, hogy a stílus itt már nem olyan sommás, mint az előbb említett csendéleten. A realizisztikus modellhűséghez ragaszkodó arcábrázolással egybehangzóan a tér-formaviszonylatok tagolása is behatóbb és részletesebb. A tér az alak körvonalai felől számos apró, de erőteljes mélyülés során élesen beleárkolódik a formába. Ezirányú hatékonysága még korántsem olyan merész és lendületes, mint a negroid periódusbeli „Két meztelen nő“ zseniálisan föllobbanó, a stílusfejlődés szerves menetének merészen elébe vágó látomásánál. Picasso művészi felelősségtudatát igazolja, hogy nem ragadtatta el magát e látomás szédületes új távlataitól, hanem józan fővel, fürkésző szemmel konkrét festői kutatásokba fogott, hogy ezt az intuitív megfigyelését tapasztalatilag megalapozza, mielőtt tovább követné. Claude Sagot arcképén és a csendéletek egész sorozatán a vizuális érzéklet felől tart az új vizuális eszme: a képfelület, a tér és a forma elmélyült szerkezeti egysége felé. Picasso ezen az úton haladva nemcsak eléri, de messzire túlhaladja a „Két meztelen nő“ új tér-formavízióját.

Picasso prekubista képei igen érdekes stílusfejlődéstani megfigyelésre nyujtanak alkalmat. Cézanne az olvatag színárnyalatokban dúskáló impresszionizmusból olyan szilárd művészetet akart teremteni, amilyen a régi mestereké volt. Végtelen türelmes munkát fordított arra, hogy sűrűn egybetűzdelt, de határozott élű, különböző árnyalatú színfoltokból apránként mintegy kikövezze a képfelületet és hogy ezt a festőileg telített, megduzzasztott alapot egy formáiban plasztikus, téri viszonylataiban sokrétű ábrázolás rendjén tagolja. Már Cézanne-nál is szembeszökő, hogy ez az építőményes szellemű ábrázolás a természetes távlat keretei, a rövidülés és légiesedés látszattani törvényei ellen feszül és hogy a képek érzékletes felszíne alatt egy új vizuális eszme mélyebb, elvontabb szerkezeti képzetei rejlenek. A Cézanne-hoz kapcsolódó festői fejlemények egyik ágán, így Picasso prekubista műveiben is, ez a célzat még hangsúlyosabbá, a felület, a tér és a forma konstruktív egysége még szorosabbá és mélyebbé válik. A modern festészet a természetes távlattól elkívánczozó stílusfejlődésének ezen a fokán meglepő párhuzamba került a későgótikus táblafestészettel, mely az aranyozott háttér síkjából kilépve, a természetes távlatához kezdett igazodni. Az isteneszmét szolgáló, ideoplasztikus formavilágból a természet és a humánus érzékletes valósága felé tartó, a renaissance csiráját magában hordozó, későközépkori művészet és a tiszta vizuális érzéklet impresszionista stílusától vizuális eszmei („absztrakt“ festői és plasztikai) képzetek felé vonzó modern művészet: ez a két homlokegyenest ellenkező irányú fejlődési célzat egy pillanatra a középúton találkozott egymással. Ehhez a ponthoz érkezett Picasso, amikor a cézanne-i kezdeményt tovább fejlesztve, 1908/9-ben a maga prekubista képeit festette. Ez a pont a stílus további alakulására nézve döntő jelentőségű irányválasztónak bizonyult. Innen egyrészt a még következetesebb absztrakció felé való haladás, másrészt az érzékletes ábrázoláshoz és a természetes távlatához való konzervatív visszahajlás értelmében vezettek az utak. Picasso merész újító szelleme előbb amazt, a sok küzdelemmel járó lehetőséget választotta, míg mások (pl *Derain*, valamint az olasz *Novecento* festői) az utóbbi irányra tértek.*

* Csak később, 1917-ben kapcsolódott a barcelónai tanulmányokban és a kék periódus műveiben nyilvánuló klasszikus képzetekhez.

KUBIZMUS

Picasso a prekubista művekre következő korszakban minden figyelmét a képfelület, a tér és a forma egységének egyre finomabb, mélyebb és gazdagabb föltárására összpontosítja. Munkája a vele azidőtájt szoros szellemi és baráti közösségben dolgozó *Braque*-kal egybehangzóan, eleinte inkább elemző jellegű. A formák tömör domborzatát egyre érzékenyebb rajzú mértani idomokra bontotta és ezt az összetételében egyre bonyolultabb konstrukciót sűrűn egybeszötte a térrel. Úgy is jellemezhetnők ezt a folyamatot, hogy vásznain a formáknak lassanként mintegy kristályos oldata támadt, mely a tér mélységeivel gáttalanul egybevegyült.

A kubizmusnak ezt a rendszeresen, megfontoltan, lépésről lépésre haladó, kezdeti elemző szakaszát alakos képeken, csendéleteken és az 1909-ben, egy spanyolországi tartózkodás során készült tájképeken* egyként nyomon követhetjük. Mi több: Picasso a tér és forma új szerkezeti egységét az egykorú festményekkel párhuzamos plasztikai stílusban, a szobrászat eszközeivel is célba vette.**

A tér-formaviszonylatok alapvetően új fogalmazását célzó elemzés első, egyelőre kissé merev és szkematikus eredményei gyanánt támadtak Picasso, Braque, majd Léger, Gleizes, Juan Gris és a többiek vásznain azok a kocka- és hasábszerű idomokból összetett alakzatok, amelyekről Matisse egy kiállítás alkalmából megjegyezte, hogy „Ils sont faits de cubes“. Ezt a megjegyzést kapta fel az ellenséges érzületű konzervatív kritika, hogy az új irányra csúfondárosan a „kubizmus“ címkéjét ragassza. A címke levakarahatatlanul rajta maradt Picassónak, a vele rokonszellemű úttörőknek és követőknek művészetén, noha az új iránynak mindössze kezdeti szakaszára, annak is csak egyik *eszközüre*, nem pedig *lényegére*, eszmei vezérképzetére érvényes. A kockák és hasábok a tér és forma új szerkezeti egységét, az új festői nyelvezet mondattani törvényszerűségeit kitapintó kutatás során

* A tájképek egyébként Picasso művészetében aránylag csekély számmal szerepelnek és értékre sem tartoznak a kiemelkedő művek közé.

** Lásd „Cézanne és a XX. század konstruktív művészete“ című könyvem LV. képestábláját.

merültek fel, mint szükségszerűen kezdetleges és merev alapelemek. Mihelyt az úttörők ezeknek az alapelemeknek szilárd birtokába jutottak, lassanként sokkal hajlékonyabb és változatosabb formákkal kezdtek élni, hogy az elemző és tisztázó munka végeztével, a képfogalmazás új keretében immár szabadon szárnyaló látomásaikat világgá bocsássák. Ugyanaz történt velük, mint a renaissance művészetével, mely a maga új fölfedezésével, a természetes távlattal eleinte szintén mereven és nehézkesen, hogy úgy mondjam: szótagolva bánt, míg eszközeinek szuverén mesterévé nem fejlődött.

Ámde ettől eltekintve, tudjuk jól a művészettörténetből, hogy az időnként sarjadásnak induló új formák többé-kevésbé kezdetleges és suta ifjúkorának is megvan a maga sajátos szépsége. Így vagyunk a korai kubizmussal is — hogy jobb híján ennél a gyatra, de közhasználatú fogalomnál maradjunk. Picassónak 1909-ből való „Arleken“ című képe (XVIII.) bizonyos nehézkes és darabos munka. Járatlan, rögös úton, botladozva és akadozva tart egy még kialakulatlan, távoli cél felé. Meglátszik rajta az új vizuális eszmével való vívódás, a vajúdás küzdelmes erőfeszítése, de egyben az új művészeti igazságra való törekvés föltétlen őszintesége, a keresés minden problematikát, nehézséget vállaló komolysága is. Az egyidőből való spanyolországi tájképeken a motívum valóságos alkata, az épületek, hegycsúcsok tömör, gerinces sztereometriája inkább kezére jár a sajátos szerkezeti célzatoknak, de az új képfogalmazás kezdeti merevsége, kiélezett volta itt is szembeszökő. Ám ugyanennyire látnivaló a rügysző formavilág zártsága és keménysége, a stíluskezdet hajnali üdesége. (XVII.)

A kubizmus kezdeti szakaszához tartozó műveken még erősen kiütözik a látomás tárgyi kötöttsége. De a fejlődés további során a motívum kristályos alakzatokba való széttágulása és ezeknek az alakzatoknak téri képzeteket támasztó egybefűzése a tárgyi formákon egyre merészebben túllépve, azoktól egyre függetlenebbül követi a maga sajátos értelmét, jelenítő célzatát. Egymásba ékelődő, egymáson áthatoló és áttetsző síkok, szögben találkozó, meg-megtörő vonalak rétegről rétegre tárják fel a képfelületben rejlő téri mélységeket. Az érzékeny idegzetű térlátomás szövevényes tárnáiban és eresztékeiben, a szürkés-sárgásbarna árnyalatokra hangolt színekben a clairobscur misztikus félhomálya, gyöngéden fölsejlő révélete dereng.

Míg 1909 művei valamelyest ragaszkodnak még a tárgyi érzéklet és a távlati látszat törvényeihez, az „Arlesi nő“, a több változatban festett „Költő“, a „Hegedűs“ (valamennyien 1910-ből valók) végleg kinőttek ezekből a kötetmekből. (XIX. és XX.) Az előtér-középtér-háttér rendje szerint való tagolás helyett a falszerűen, tektónikusan fogalmazott képfelületen, a föl villanó és lehúnyó, kiszögellő és visszahúzódó formák határozott ellentéteibe öltve, a téri mélység legkülönbözőbb rétegei váltakoznak és találkoznak. A forma legparányibb felötlése is téri viszonylatokat támaszt és minden felnyíló téri mélység azonmód formába szökken. A festői struktúrájában minden művészettörténeti stílussal szemben mérhetetlenül meggazdagodott képfelületet széltében-hosszában eleven erők feszültsége és működése hatja át. Gondosan megtervelt, arányosan és ütemesen szabályozott pályákon terjednek tova, ágaznak szét és futnak egybe ennek a mozgalmas erőrendszernek éles vonalrajzú tengelyei, hogy körülötte a tér-formaképződés egyre bonyolultabb és finomabb kombinációi támadjanak.

Ezzel a teljesen irreális ígéretű, de szerkezetének legrejtettebb elemeiben is pontosan kitapintható látomással a kubizmus egészen sajátos, új festői világrendet hozott létre, melynek termékenyítő gondolatát a modern képzőművészetben ma is nyomon követhetjük. Hogy a formákon áttörő és át-sugárzó, azokkal szétfejtethetetlenül egybeszőtt téri erők festői koncepciójában a modern fizika új, energetikai természetszemléletével párhuzamos szellemű jelenséget kell látnunk, azt csak közbevetőleg említem.

A tér-formaviszonylatok feltárása, a képfelületben lappangó mélységek fölfejtése, ez az árnyalatokat aprózó és halmozó elemzés végülis addig a határig juttatta Picassót, amelyen túl már a szétfolyó terjengősség, az alak-talan káosz veszedelme fenyegetett. Picasso tehát hozzálátott, hogy ezt a festői gazdagságot szorosabb mederbe fogja. 1912-ben kezd áttérni a nagyobb és keményebb vonalú tagolásra. Ugyanakkor kezd a sejtelmesen, átszellemülten derengő látomásba verisztikus töredékeket, pl betűket, számjegyeket, játékkártyákat, kótalapokat és struktúrájukban híven ábrázolt anyagokat: szövetet, fát, márványt stb. közbeiktatni. Ezekhez a tárgyi kellékekhez nem a puszta ábrázolás kedvéért, hanem azért folyamodott,

hogyan a képfelületen elosztva, helyenként egy-egy tömörebb, élesebb formai súlypontot teremtsen és azzal jobban megkösse, festőileg megszilárdítsa, plasztikusabbá fejlessze a jelenítést. A verisztikus részletek szervesen idomulnak a kompozíció irreális összhathatásához és tiszta festői célzatához. Következő lépés: Picasso a valóság festett töredékeit a képfelületre ragasztott, valóságos tárgyi töredékekkel, pl újság-, plakát- és falikárpitszelvényekkel kombinálja. Sőt 1913-ban olyan képek is kerülnek ki a keze alól, amelyek a rajz és a festés némi csökevényétől eltekintve, teljes egészükben montázs-szerűen készültek.*

Erre a különös technikára nem holmi eredetieskedő ötlet vagy szeszély, hanem az a mélyreható törekvés juttatta Picassót, hogy a tér-formaviszonylatok bonyolult elemzéséből adódó tanulságokat összegezve, azokat egyszerűbben és tömörebben fogalmazza. Az 1910/12-es évek símulékony festői technikája szinte óhatatlanul az árnyalati finomságokban való dúskálásra csábította a művészt. Ezért nyúlt olyan mives anyagokhoz, amelyek már természetüknél, technikai lehetőségeik korlátozott voltánál fogva is elejét vették ennek a csábításnak. A papírból, szövetdarabokból készült képmontázsok az egyszerűség, a szintézis felé vezető, mesteri gyakorlatoknak tekinthetők.

Nem egy akad közöttük, amelyen a tér-formaviszonylatok alapvetően új fogalmazása, a kubizmusnak ez a roppant horderejű fölfedezése a vaskosan és durván reális anyagú felületen is éppen olyan átszellemülten és rejtelmesen, arányaiban éppen olyan nemesen hat, mint a legszebb olajfestmények. Az elemző évek festményeinek réveteg mélységektől nyugtalanul megbontott, töredezett felületével szemben a montázsok képfelülete kisímul, feszessé válik; a tagolás szükséztű; a kompozíció szerkezeti főrendezői, a függőlegesek és vízszintesek rendkívül világosan, egyenesen és határozottan érvényesülnek; a jelenítésnek olykor monumentális ereje és súlya támad. (XXII.)

A felület rétegről rétegre haladó fölfejtése, kimélyítése már az 1910/12-ből való festményeken is azt a benyomást kelti, mintha reliefszerű képzetek

* A képmontázsok konstruktív stílusa nyomán támadtak a huszas években világszerte divatossá vált fotomontázsok. A stílus dekoratív értelmű tanulságainak viszont a modern reklámgrafika látta hasznát.

festői áttételével volna dolgunk. A képmontázsok összevontabb, telítettebb fogalmazásának még kifejezetebben ez a hatása. Picasso, akit nyugtalan és termékeny szelleme folytonos kísérletezésre, új lehetőségek fölvetésére sarkall és aki minden új gondolatát végiggondolja, ezúttal is levonta a további következtést. A kubizmus kiérlelt szintétikus stílusában képdomborműveket, majd tárgyi töredékekből szerkesztett szobrokat is alkotott. Plasztikai vénájának igen megkapó nyilvánulására már a kubizmus elemző szakasza kapcsán föl kellett figyelniünk. Ez a plasztikai érzék Picasso fejlődésének további folyamán is gyakran kifejezésre jut. Természetes velejárója annak a határozott formadomborító hajlamnak, mely a barcelónai tanulmányokon, majd a kék periódus és a prekubizmus festményein is megmutatkozott és a mester festői stílusfejlődésének mindmáig egyik szembezőkő, uralkodó vonása maradt.*

A képmontázsokhoz kapcsolódnak azok az 1914-ből való csendéletek, többek között a „Ma jolie” című változatok, amelyeken Picasso mindenféle mesterségbeli fogással főként arra törekszik, hogy a képfelület anyagi megmunkálása, a faktúra lehetőleg gazdag és változatos legyen. (XXI.) Technikája ugyanazon a képen a simának, érdesnek és pasztózusnak legkülönbözőbb fokozataival él. Széles, nyugodt színrétegek sűrűn aprózott színfoltokkal, rovátkákkal vagy pettyekkel váltakoznak; az olajat homokkal és grafittal kombinálja stb. Ez a pompás faktúra valósággal megduzzasztja, csordultig festői erővel és elevenességgel telíti a képfelületet, de olykor öncélúvá válik, túlteng és inkább elfojtja, semmint tagolja a jelenítést. Ám a forrongó technika csakhamar lehiggad, megtisztul és azontúl csak arra szolgál, hogy a látomás plaszticitását emelje.

Ilyen formai és technikai kísérletek, kutatások, tapasztalatok során érik Picasso a kubizmus szintétikus stílusának teljesen fölszabadult szellemű, szuverén mesterévé. Most már annyira ura az új képfogalmazás szellemének és szerkezeti törvényeinek, hogy a lelki szeme előtt lebegő látomást viszony-

* A tiszta forma és plaszticitás érzéke a francia művészeti kultúrában annyira eleven és közkeletű, hogy festők is gyakran és igen figyelemreméltó eredménnyel tevékenykednek a szobrászat területén. Daumier, Renoir, Degas, Matisse, Braque stb.

lag kevésbé szétbontott és módosított tárgyi alakzatokkal is fel tudja idézni. Mint a szabad képzeletből költött formák, ezek is szervesen illeszkednek a kompozíció tiszta festői rendjébe.

Festői invenciója kifogyhatatlan. Bámulatos, hogy egy-két alakos téma, vagy a hangszerek, játékkártyák, kótalapok, gyümölcsös tálak, borosüvegek és poharak ismétlődő csendéletkellékei körül mennyi merőben különböző harmóniájú képváltozat és mennyi meglepően új formafűzés, érdekes konfiguráció támad vásznain. Vannak művei, melyeken a váz elvont szerkezeti keretéből a festői érzéklet elragadó öröme és frissége sugárzik. Másokon viszont a képzelet sejtelmesebb szárnyalása, a dolgokat földöntúli varázslattal övező, átszellemült látomás ejt hatalmába. Képfogalmazása hol tárgyi mivoltukban konkrétan ábrázolt alakzatokkal, hol pedig tiszta vizuális eszméket jelenítő, a teljes elvontság határát érintő formákkal él. Bonyolult szerkezetű művek végtelenül egyszerű, bár nem kevésbé mélyrejtelmű jelenítésekkel, szigorú építményes rendbe tömörült kompozíciók kötetlenebb festőiséggel váltakoznak. Dekoratív jellegű fogalmazások tözsomszédságában az érzelmesség csöndes, meleg lüktetése, vagy a temperamentum forró áradása éri szívünket; az értelmi fensőbbiség klasszikus világára a romantika borongó hangulatai felelnek.* (XXIII—XXXIV.)

* Rendkívül érdekes megfigyelní, hogy a kubizmusnak Braque-kal közös kezdeti szakaszán túl Picasso további fejlődése miként tér el a francia mesterétől. Ez az egyénileg sajátos fejlődés egyben a művész nemzeti jellemét is egyre határozottabban érvényre juttatja.

Egy külföldi magángyűjteményben a két mester néhány kiváló csendéletét láttam. Az egyik falon Braque, szemközt velük Picasso művei függtek, úgy, hogy mind a két sort szemmel tarthattam és egy áthidaló pillantással összehasonlíthattam. A képek valamennyien 1914/16 körül valók lévén, a stílus rokon fejlődési fokán álltak és ennél fogva az egyéni és nemzeti különbség igen szembetűnően mutatkozott rajtuk. A francia Braque gyöngédérzésű, áttetszően finom szürke harmóniáival szemben a spanyol Picasso barnába és feketébe ágyazott kompozícióit a képzelet komor, vad tüze hevítette. „Valóságos Goya“ — villant át rajtam. Georges Braque további fejlődés során, alakos témák közrevonásával is mindig a csendéletszerű nyugalom állapotában jeleníti képzeteit. Ezzel szemben Picasso a fantasztikus rajzú, heves mozgású ábrázatok, figurációk és félelmetes maskarák valósággal pokoli farsangját szabadítja világgá. Nem mintha a spanyol mester művei között hiába keresnénk nyugodt, lehiggadt összhangzatú kompozíciókat. Bőven akad nála ilyen nemes egyszerűségű csendélet és alakos kép is. De már az első világháború idején, főleg pedig a huszas és harmincas évek óta feltűnő nagy számmal alkot olyan festményeket, amelyek mélytűző, gyönyörűen izzó színeiben, merészen lendülő vonalaiban a nyugtalanság, a rajongás és lázadás fanatikus szellemei rajzanak. Lehetetlen e sokszor örvénylő és lángoló víziók előtt nem a régi spanyol művészet eksztázisaira, Greco és a románkori katalán freskók, oltárképek ég és föld között csapongó, széldítő szárnyalására gondolnunk.

Színei a kubizmus kezdeti szakaszára jellemző, semlegesen egybehangolt szürkék és barnák uralma alól egyre merészebb ellentétekben kibomló, egyre virulóbb és ragyogóbb szépségre ébrednek. A szürke és barna különböző árnyalatai most is sűrűn szerepelnek palettáján, de nem mosódnak egymásba. A többnyire leplezetlenül kiütköző, feszült szerkezeti váz és a határozott körvonalú formai tagolás értelmében a színek egy-egy alakzaton belül általában nem modulálnak, hanem egyárnyalatúak. Gyakori a vörösbe hajló barna, a sötét téglavörös és az égetett umbra, általában a meleg, földszínű árnyalat. Ehhez a mélyen, fojtottan izzó színskálához, mely régi spanyol mesterekre, az ibér föld és lélek sajátos hangulatára emlékeztet, rendszerint a tiszta fehér és fekete járul. Olykor különösebb hangsúly nélkül fér meg a többi szín között, de nem egyszer olyan terjedelmet ölt és olyan erőre tesz szert, hogy alapvető ellentét és vezérszólam gyanánt szabályozza, szilárdan közrefogja és alátámasztja a festmény egész kolorisztikus építményét.* A sötét földszínek sejtelmes mélységei, a feketék és fehérek éles ellentétei között áthatóan világítanak, olykor dúsan és tüzesen pompáznak a fényt árasztó derűs sárgák és kékek, zöldek és pirosak. A vérbeli kolorizmust mindig értelmesen tagoló rajz köti, mely hol lágyan egybesímúl a színnel, hol keményebb és önállóbb erőre kap.

Picasso 1917-ben Rómában jár. Ott festi az „Olasz nő“-t, ezt a vidám, derűs képet, amelyen az asszony alakja és jellegzetesen honi viselete a formák szabad képzeletű ornamentumában is tisztán rajzolódik elénk. (XXIV.) A szaporán, mozgékonyan tagolt, ellentétes színek bájos, asszonyos sallangokat, kedves, fecsegő tarkaságot támasztanak az alak körül. Ezek a hol

* Az impresszionizmus a fehér színt a maga eredeti tisztaságában csak aláfestésre, egyébként mindig azokkal a szivárványos árnyalatokkal és reflexekkel keverve használta, amelyeket a napsütötte szabad természetben volt módjában megfigyelni. A feketének meg éppenséggel nem volt keresnivalója a plein air révén fénylőn kivilágosodott palettákon. Azok közé a forradalmiaknak nevezhető, termékeny festői újítások közé, amelyek a kubizmus javára írhatók, tartozik a töretlen fehérnek és a tiszta feketének a többi színnel való teljes egyenjogúsítása. Hogy a nagy felületet, terjedelmes formát betöltő, keveretlen fekete vagy fehér a legélénkebb fényszínek társaságában is milyen színesen, az érzékletes szépségnek vagy a mélyebb szellemi erőnek mennyi különböző módján hat, arra elsőként Picasso és Braque jutottak. Nyomukban ennek a két színnek a huszadik század festőművészetében világszerte valóságos kultusza támadt.

élénken felvillanó, hol szelíden lehúnyó, mélybe forduló színek az egymást fedő vagy egymáson áttetsző formákkal társítva a képfelületet különböző hatású téri viszonylatokkal, a közelség és távolság egymást szüntelenül váltogató és megkontrázó illúziójával szövik át.

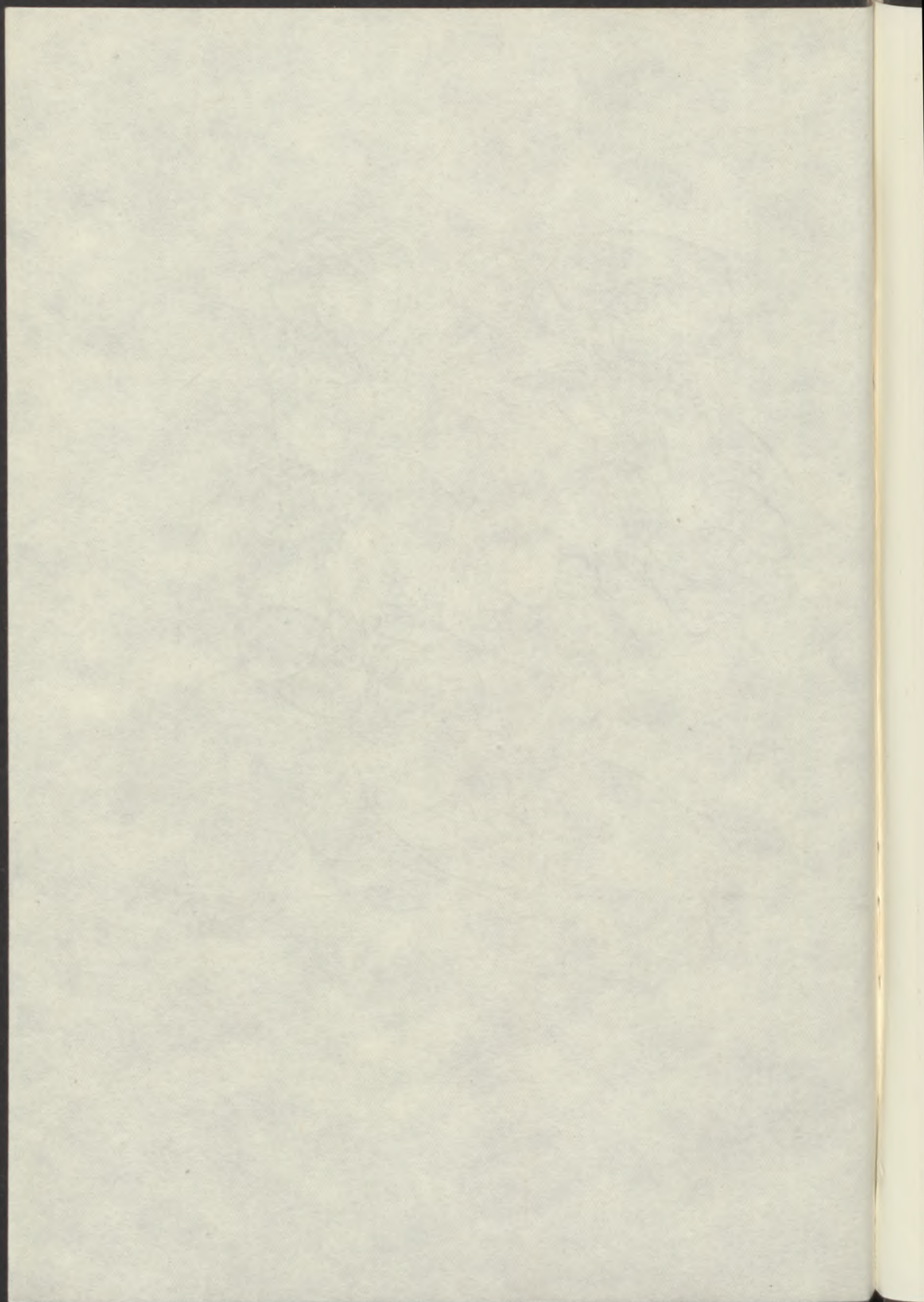
Íme a képmontázsok végleg tisztázódott és kialakult eredménye: az önmagukban síkszerű idomok konstruktív egybeöltése révén feltáruuló *téri poliritmia*. A képfelület a kubizmus jóvoltából olyan festői keretté fejlődött, amelyen belül a képzelet legkalandosabb játéka is gáttalanul, a lélek határtalan térségei fölött szárnyalva élheti világát.

Az „Olasz nő“ arról tanuskodik, hogy Picasso a kubizmust 1917-ben Rómába is elvitte magával. Cserébe viszont egészen más irányú serkentést kapott az Örök Várostól. Római benyomások következménye volt, hogy az ifjúkori tanulmányok és a kék periódus klasszikus szellemű képzetei újra-éledtek benne. Párisba visszatérve egyre-másra festette azokat a képeket, melyek láttán tisztelői és ellenfelei, amazok meghökkenve, ezek pedig kárörvendve „pálfordulást“ emlegettek. (XXXV—XLII.)

Azonban csakhamar kitűnt, hogy Picasso ugyanakkor nemhogy cserbenhagyta volna, de tovább fejlesztette a kubizmus stílusában elért eredményeket. Az a kétarcú lélek, melynek egymástól merőben elforduló nyilvánulásaira már az első párisi évek munkáiban rámutattam, most egészen leplezetlenül, mind a két irányban a végletes, tiszta követkeзések erejéig, újra megoszlott. Picasso jánuszarcú művészete 1917-től fogva egyrészt a görög-latin-rennaissance hagyományok világát idéző, mediterrán klasszicizmusban átszellemült humánusra, másrészt az új konstruktív képfogalmazásban és annak mágikus ornamentumában rejlő látomásokra tekint. Munkássága ezentúl szellemre és stílusra kettősvágányú pályán halad, de korántsem úgy, hogy „balkeze ne tudná, mit mivel a jobb“. Klasszicista ábrázolásai világos nyomát viselik a kubizmusból merített szerkezeti tanulságoknak. Másfelől kubizmusának térileg sokrétűen fogalmazott formavilágába, a jelenítés irreális mélységeibe nem egyszer olyan tiszta, zárt és nyugodt vonalú alakzatok szövődnek, amelyek nyilván a klasszicizmus felől kerültek oda.

Ha további munkásságát időrendben akarnók áttekinteni, akkor figyelmünket váltogatva hol az egyik, hol a másik oldalra kellene fordítanunk,









vagy a kétirányú szemléletet egyfelől a klasszicista, másfelől a kubisztikus művek reprodukcióival szinkronizálva egybe kellene kapcsolnunk. Azonban ez a módszer könnyen zavart kelthetne az olvasóban. Ezért jobbnak látom, ha előbb a kubizmus stílusában haladó fejleményeket követjük addig a pontig, mely bizonyos értelemben végső kicsendülést jelent és csak azután térünk az újklasszicista művekre.

1919-ben készült a több ízben megfestett „Balkon” reprodukált gvasváltzata. (XXV.) A téri alkatában gazdagon tagolt, finom, metszett élű formákból gyönyörűen egybeszerkesztett és fölépített kompozíció az asztalra helyezett tálban összpontosul, melynek korongja enyhén átviláglik, beleivelődik a kéklő végtelenbe. Ez a kerekded forma teremt bensőséges egységet a dolgok meghitt belvilága és az ég meg a tenger roppant külvilága között. A festő átszellemítő képzelete az interieur és a csendélet egyszerű tartozékát rejtelmes jelenséggé, mintegy szelíden fénylő égitestté varázsolta, mely körül a szférák örök harmóniája derül.

Borsos Miklós elragadtatott megjegyzését idézem: „Tiszta Leonardo!” Valóban: ez a kompozíció a szigorúan megtervelt, mértani pontosságú rendnek és a sejtelmes látomásnak olyan tökéletes művészi fokán áll, amelyhez foghatót csak a renaissance olasz nagymesterénél találunk.

De mintha ez a kép különben is a renaissance szellemét idézné. Erre vall a nemesvonalú rajz, a jelenítés fenkölt nyugalma és szilárdsága. A tér és forma konstruktív egybeöltésében, mely főleg a csendéletben válik sokrétűvé, tárgyilag ábrázolt alakzatok, távlati elemek, fény- és árnyékhatások is közrehatnak. A „Balkon” elvont szerkezeti kötelmeiben ugyanaz a klasszicista célzat nyilvánul, mely Picasso egykorú alakos képeiben már teljesen ki is bontakozott.

Az eszközöknek ezzel a teljes díszben megjelenő, mondhatnók: ünnepi felvonulásával szemben a „Csendélet, 1922” mindössze néhány, egyszerű sicalakzatba foglalt vonalra és egyöntetű színárnyalatra szorítkozik. (Alsó felében szürke, felső felében sötétkék alap; a fekete vonalakkal kontúrozott és barázdált tagozatok közepén, szépiától és sötét kávébarnától közrefogva halvány okker, hideg zöldeskék és élénk sárgás cinóbervörös.) De az esz-

közök igénytelensége olyan áttetsző stílusbeli tisztasággal jár, aminővel viszont a kubizmust klasszicizmussal ötvöző „Balkon“ nem rendelkezik. Ami pedig a kompozíció nemes arányú harmóniáját, átszellemült nyugalmat és a téri látomás végtelenbe sejlő igézetét illeti, a „Csendélet, 1922“ e tekintetben a „Balkon“-nak teljesen egyenrangú társa. (XXVII.)

Picassónak és vele együtt Braque-nak, Juan Gris-nek, de a keményebb, nyersebb hatásokkal élő, merevebb rendszerű Fernand Léger-nek is számos olyan műve van, melyben, akárcsak az előbb említett csendéletben, a kubizmus mint a harmónia klasszikus világába tartozó művészet áll előttünk. Az iskolás művészettörténetből beidegzett, konzervatív szemléletre vall, ha a „klasszikus harmónia“ képzetét az ókori görögség és az olasz renaissance stílushagyatékához, valamint azokhoz az újabb keletű művészeti jelenségekhez rögzítjük, amelyek ezen a hagyományszentelte formavilágon épülnek. Ez a szemlélet csak a külső megjelenést, a festői vagy plasztikai köntöst veszi figyelembe, holott inkább a belső lényegét, az értelmi és érzelmi erők egyensúlyát, a világos, szerkezetes tagolást, az arányok, a mérték nemes fegyelmét kellene mérvadónak tekintenünk. Márpedig, ha ilyen szemmel nézzük a kubizmust, nyilvánvaló, hogy az új látások és kifejező eszközök mélyén a görög-latin művészeti kultúra magasztos szellemi hagyománya világít.

Ezt a szellemi örökséget ott sem szabad szem elől tévesztenünk, ahol a kubizmus a sztatikusan kötött szerkezetből nem kevésbé konstruktív, de mozgalmasabb, lendületesebb fogalmazásra és az idomok mértani rendszeréből kibontakozva, szabadon egybeáramló, szerves alakzatokra tér át. Minden klasszikus formavilágnak megvannak a maga *barokk* fejleményei. Így történt ez a régi görögök művészetével (Samothrákéi Niké, Barberini-faun, Farnese-bika, pergamoni Gigantomachia-fríz stb.), majd a renaissance-szal (Coreggio, Tintoretto, Bernini, Tiepolo). Ugyanez a folyamat ment végbe a kubizmussal, melynek szintén megvannak a maga dúsan, olykor szertelen hevességgel kilombosodó, barokk hajtásai.

A legmerészebben szárnyaló képzelete természetesen e tekintetben is az örökösen forrongó szellemű, örökösen új távlatokat nyitó Picassónak van. Erre egyelőre az az 1925-ben készült csendélet szolgáljon példaként, mely asztalon gitárt, lángost, gyümölcsöstálat és borosüveget ábrázol. (XXVIII.)

Az „ábrázolás“ persze itt sem tárgyi alakzatok leírására irányuló célja, hanem csak hozzátétőleges kiinduló pontja, alárendelt eszköze a mélyebb szellemű jelenítésre, tiszta festői harmóniára törő képfogalmazásnak.

Mint a „Balkon“-nál, a jelenítés varázsa ezúttal is a belvilág és külvilág, a közel és távol bensőséges téri egybeöltésén múlik. Csakhogy, míg a „Balkon“ térlátomása a stílus klasszicista keretén, a plasztikus ábrázolás és a távlati rövidülés kötelmein sejtelmesen átderengve, fokról-fokra bontogatja szárnyát, az 1925-ből való csendéleten a tér minden viszonylatában egyszerre és teljes világossággal tárul fel előttünk. A végtelen égi messzeséggé nyíló, tündöklő azúrkék egyfelől mélybe vonzó, sűrűbb, nehezebb, sötétebb színekkel: feketével és vörösesbarnákkal ölelkezik, másfelől versenyt világít a szembefénylő, kiemelkedő fehérrel, citromsárgával és aranyokkerrel. A formailag lazán, helyenként csak ecsetnyélkarcolta, könnyedén kanyargó vonalakkal körülírt, mintegy cseppfolyós állapotban lévő színek egy síkon, közvetlenül találkoznak; a bennük rejlő, váltakozó téri mélységek gáttalanul ömlenek és fonódnak egymásba. Ez a lüktetve és csapongva áramló téri elevenség sajátosan barokk ritmust, barokk nyugtalanságot és dinamikát támaszt a képben. A kubizmus szerkezeti eresztékeit bővérű festői lendület hajlítgatja és ragadja magával.

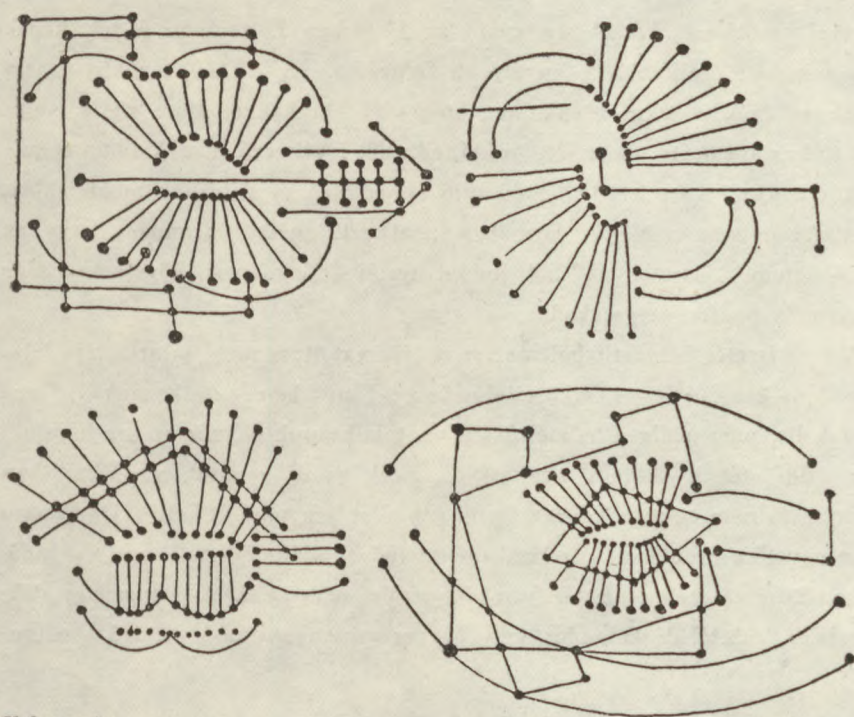
Picasso a kubizmusból folyó barokk fejleményekhez időnként ezután is visszatér, hogy azokat következetesen egyre merészebb és gazdagabb kibontakozáshoz juttassa. Viszont misem áll tőle távolabb, mint hogy a továbbiakban most már folyton csak ezt az utat járja. Az a csapongó nyugtalanság, mely a barokkos csendéletben nyilvánul, a mester szellemi alkatának is sajátja, tehát munkásságát a sűrűn váltakozó távlatok irányában, szakadatlan mozgásban tartja. A „Csendélet lángossal“ egy évből való a „Gitáros nő“. (XXIX.) Nemes egyszerűsége, nyugalma és áttetsző tisztasága a kubizmus szerkezetes térfogalmazását újból klasszicista képzetekkel ötvözi, de a stílusbeli egység sokkal leszűrtebb fokán, mint a hat évvel korábbi keletű „Balkon“.

A „Csendélet lángossal“ és a „Gitáros nő“ szervesen fakadtak azokból az előzményekből, amelyek egyfelől a kubizmus, másfelől a klasszicizmus stílusfejleményei gyanánt, éveken át hosszú sorban, folyamatosan követték egymást. Már ez a két mű is olyan széles skáláját jelzi Picasso festői

képzeletének, mely a további termékenység nagyszerű, gazdag lehetőségeit tartogatja magában. Picasso nem hanyagolja el ezeket a lehetőségeket, de nem éri be ennyivel. Ugyanabban az esztendőben, amelyben a „Gitáros nő“ emelkedett szellemű harmóniája ölt alakot, Picasso egy másik festményével a huszas évek rángatódó, ugrándozó bomló, orgiasztikus táncőrületét idézi. (XXX.) Szó sincs róla: mint a „Gitáros nő“-nél, a „Tánc“-on, főleg a kompozíció interieurszerű téri keretében is megnyilvánul a kubizmus érett stílusa szerint való képfogalmazás nagyvonalúan, világosan tagoló, konstruktív szelleme. De a két rokonalkatú, festői eszközök által jelenített látomást egyébként, érzés dolgában, egész világ választja el egymástól. A „Gitáros nő“: az értelem és lelki világosság fényét árasztó humánus. A „Tánc“: a fékevesztett szenvedélyek és indulatok sodrából elkapott ember. Amott az apollói tudat átszellemült józansága; emitt a dionízosi mámor önfeledt eksztázisa, a sötét mélyszínekben izzó, szédült, ittasfényű lángot vető démonium. Picasso jánusarcú művészete, mint annyi más alkalommal, ezúttal is az emberi természet ellentétes végleteire tekint.

Mondtam már, hogy a „Gitáros nő“ és a „Tánc“ stílusa, egyként a kubizmusból eredően, a képfogalmazás közös, konstruktív vonalán találkozik. Azonban nyilvánvaló, hogy ennyire ellentétes érzelmű látomások bizonyos ponton túl a festői jelenítés eszközeit tekintve is el kell hogy térjenek egymástól. A „Gitáros nő“ önmagában nyugvó, zárt emberi alakzatként lép elénk. A táncőrülettől elsodort alakok viszont a szó szoros értelmében „nem férnek a bőrükbe“, kilendülnek emberi formáikból. Eksztázisrángatta, lengő, szökdécselő, perdülő, gesztikuláló idomnyalábok. Egész lényük nem is egyéb már túlcsapongó mozgásnál és taglejtésnél.

Semmi kétség: ezek a minden természetes emberi arányból kivetkőzött, bizzar módon megvékonyodott és megnyúlt alakzatok nagyon „kiugranak a sorból“, azaz Picasso alakrajzi stílusának egykorú, általános keretéből, akár a kubizmus, akár a klasszicizmus szellemében fogalmazott példákkal vetjük össze őket. Látszólag tehát itt is azoknak a „szeszélyesen kilengő ötleteknek“ egyikével van dolgunk, amelyeket a konzervatív kritika olyan szigorú megrovással szokott felhánytorgatni. Pedig a „Tánc“ belső szükségszerűséggel, érzelmi következetességgel fakad Picasso képzeletvilágának éppen elég gyakran megnyilvánuló, démoni indítékaiból. Meg aztán: a



Változatok

festői alakítás eszközeit tekintve sem minősíthetjük ezt a képet epizódikus szeszélynek. A „Tánc” eksztátikus figuráiban, a sajátos élményű látomáshoz idomulva és a stílusfejlődés későbbi fokán a régi „Avignoni kisasszonyok” ugyancsak eksztátikus alakjai jelentkeznek újra. Ezúttal is bebizonyul, hogy a modern művészet „tékozló fia”, Picasso nem fecsérli el géniuszát összefüggéstelen festői kalandozásokra. Következétesen tér vissza korábban felvetett koncepciókra, hogy azokat az új jelenítő célzatnak és stílusfejlődésnek megfelelően ismételtén átfogalmazza és idővel a végletesen összpontosított egyszerűség, vagy a teljesen kibontakozott sokrétűség fokáig érlelje.

Elsőnek az „Avignoni kisasszonyok”-ban (XIII.) lobbant fel az a látomás, hogy emberi lények teljességgel egy rajtuk átviharzó, végigszárnyaló erőnek a lendületéhez idomuljanak és ennek az erőnek mintegy önfeledt médiumai, eleven áramvezetői gyanánt öltsenek alakot. Picasso ezt a látomást húsz

évvel később a „Tánc“-ban, majd az 1928-ban Dinardban festett képek széllegette, hullámjárta tengerparti figuráiban (XLVIII.), továbbá a harmincas évek erotikus révületben, buja virágkelyhek módjára nyíló, vagy tragikus ársodorta, csapzódó, űződő, elhulló, levélszerű nőalakjaiban fogalmazza újra. (LI—LII.) A módosuló élménynek és stílusnak megfelelően, mindannyiszor más-más formában teszi ezt, anélkül azonban, hogy az „Avignoni kisasszonyok“-ból induló festői fejlemények következetessége bármely ponton megszakadna.

A természetes helyzetükből merészen kiforgatott szemek, mint a lélekjele-nítés teljesen új festői eszközei először a „Tánc“-ban mutatkoznak. Ugyan-csak itt, még pedig a balszélső alakon találkozunk először az arc homlok-profilnézetének különös társításával. Ezek az új vonások a „Tánc“-ban egy még nem egészen kiérlelt festői gondolat benyomását keltik. De Picasso az egyelőre problémátikus kezdeményt idővel odáig fejleszti, amíg szándé-kolt kifejező ereje szuggesztív módon valóra nem válik. A természetes alak-rajzból induló, de kalandos, szövevényes ornamentummá változó konfigu-



rációk, idomfűzések sem állnak meg az invenciónak és kifejező erőnek azon a fokán, amely a „Tánc“-ban nyilvánul. Picasso látomást idéző és formateremtő gényusa ezen a téren is kiapadhatatlannak és csodálatosan fejlődőképesnek bizonyult.

Hogy a mester milyen következetesen, a stílusfejlődés mennyi különböző fokán vezet végig egy-egy festői gondolatot, arra többek között már a „Moulin de la Galette“ kapcsán rámutattam. (II.) Előre jeleztem akkor, hogy ennek a képnek „sűrűn egybesodródó és kavargó, szaporán bujkáló és szembevillanó színfoltjaival, a festői elemeknek ezzel a farsangi maskarádé módjára incselkedő játékával évtizedek múlva“, egyre tisztultabb, elmélyültebb és merészebb formában több ízben is újra találkozunk. E festői fejlemények első eredménye az 1917-ből való „Olasz nő“ képében már utunkba került. (XXIV.) Tekintsük meg még egyszer. Akár a „Moulin de la Galette“-nél, itt is az az érzésünk, mintha a színek és formák álarcos, jelmezes bujócskát játszanának szemünkkel. Nos hát, ez a korai párisi munkában föl villanó festői képzet az „Olasz nő“-n is túlhaladó, további fejleményeket értelt és pedig először 1920-ban, a „Két arleken“-ben. A mű képfogalmazása jóval lendületesebb és nagyobb vonalú, tagolása összefoglalóbb, mint az „Olasz nő“-é. Színskálája a két nagyterjedelmű, ellentétes alapszín, a tiszta fehér és fekete, közvetlen érintkezése folytán szintűgy keményebb, élesebb erőre, másfelől pedig a fekete, kéesszürke és a mustárszín sötét árnyalata révén mélyebb érzelmi hangsúlyra kap. A különböző színek váltakozó találkozása a formák fordultatos vonalvezetésével összefogva rendkívül élénkké és mozgalmassá, a farsangi témához illően csapongóvá teszi a látomást. (XXXII.)

Picasso új formaközi kapcsolatokat, új alakzatokat teremtő festői képzelete a „Két arleken“-ben teljes nagyságában nyilvánul. Szemünk nem győzi nyomunkövetni, hogy egy közös szín, pl. a fehér vagy fekete révén a rajzuknál és fekvésükénél fogva egyébként még annyira külön való formákat is milyen folyamatosan képes egy alakzattá összevonni. Csak ezen az egy festményen is mennyi ilyen természetű, érdekes konfiguráció, mennyi találékonyság és mesteri fölény az érzékletes tárgyi képzeteket átalakító, szabad formaköltésben. Ez a formaköltés olyan magasrendű festői játékot folytat a kép elemeivel, amely minden pontján egyúttal lényegesen kife-

jező erejű és a szerkezet, az arány, a ritmus szigorú kötelmeinek van alárendelve.

A „Két arleken“ festői témáját és jelenítését Picasso a következő évben a „Három muzsikus“-sal újra fogalmazza. (XXXI.) A fejlődés ezúttal is jelentős és első pillantásra szembeszökő. A „Három muzsikus“ formai és színbeli tagolásában, főleg pedig téri viszonylataiban sokkal gazdagabb, egyben tömörebb és mélyebb, mint rokonalkatú elődje.

Picasso kétféle fogalmazásban festette meg a képet; a reprodukált változat 204×188.5 méretű. Azért közlöm a méreteket, mert megvilágítják, milyen nagylélegzetű lendület, milyen átható konstruktív érzék kellett ahhoz, hogy ezt a sok színre és formára tagolt, terjedelmes kompozíciót összefogja és minden kis részletében telítetté, feszültté tegye. Mint a „Két arleken“-nél, itt is virgonc farsangi játék, kergetődés és bujóska folyik a festői elemek között. A színek és formák a legkülönbözőbb kapcsolatokba kerülnek egymással és ezek a változatos kombinációk szakadatlan mozgást, lüktető elevenséget támasztanak a képben. A színskálának ezúttal is a tiszta fehér és fekete a két vezérszólama, főrendezője. A kolorisztikus alapváz kisebb-nagyobb kereteit túlnyomóan fojtott erejű színek: sötét, meleg barnák, kékek és olívdöldek töltik ki; közöttük a kénsárga és a cinóbervörös élénk fényei világítanak. A metsző éberségű, hideg fehér, a világtalanság és tudattalanság süllyesztőjébe vesző fekete és a többi sötét árnyalatú szín valami különös, rejtélyes lelki feszültséget támaszt a jelenítés ingerkedő festői játékával szemben. A farsangi vidámság és móka köntösében a hamvazó szerda rideg józansága és komor magábaszállása, a fantasztikum félelmetes varázsa kísért. A festői jelenítés forradalmian új stílusával is Goya világában és azon is túl, a spanyol lélek ősi, démoni ígézetének hatalmában vagyunk.

A festői varázslat szuggesztív lélekidéző ereje megint csak a világosan, szerkezeten tagoló képfogalmazáson és a határozott élű formán, ezen az eszmei távlatában is annyira eleven és konkrét vizualitáson múlik. Tekintsünk vissza egy pillanatra a „Moulin de la Galette“ huszonegy évvel korábbi keletű, emberi légkör és hangulat dolgában rokoncélzatú képére, hogy fölmérhessük: milyen roppant utat tett meg Picasso, amíg ehhez a monumentális látomáshoz eljutott.

Am a „Moulin de la Galette“-tel a posztimpresszionizmus stílusában ellobbanó és az „Olasz nő“-vel majd a „Két arleken“-nel és a „Három muzsikus“-sal az új, konstruktív képfogalmazás szellemében visszatérő, egyre jelentősebb formát öltő festői téma még egy további, az előbbieknél is szárnyalóbb látomásra ihleti Picassót. Az a téri poliritmia, mely főleg a „Három muzsikus“-ban is már éppen eléggé bonyolult, bár világosan tagolt pályákon fonja be szemünket és képzeletünket, 1926-ban, a „Divatszalón“-ban végkép szövevényessé válik, anélkül, hogy a tagolás biztos fegyelme és értelmes tisztasága tekintetében bármi kifogásunk lehetne ellene. (XXXIV.) Ez a poliritmia harsány fehérek, különböző árnyalatú, hol világosabb, hol sötétebb szürkék és bársonyos feketék hullámain, hevesen kígyózó vonalakat rajzolva tör utat magának. Nyomában az egybefonódó alakzatok és téri mélységek káprázatos, zengő sokadalma támad. Ugyanaz az alakzat váltakozó színeken fut végig és e színek különböző térhatása révén a tér különböző rétegeit tárja föl; ugyanaz a szín más-más alakot öltve a képfelület különböző, de egymást szólítgató, egymásnak felelgető pontjain villan szemünkbe. A nagyterjedelmű kompozíciónak (255 × 172.5) egyetlen fáradt, üres pontja nincsen. A szín, a vonal és tér szeszélyesen szanaszétkalandozó és újra találkozó, egymást keresztező és bekötő pályáin, ebben az ezerarcú, mozgalmas festői ornamentumban szakadatlan vérkeringés, szapora üzenetváltás folyik.*

A kubizmus fejlődése során kibontakozó téri poliritmia Picasso valamennyi műve közül a „Divatszalón“-ban éri el a sokrétűség szélső határát. Ezt a sokrétűséget csak a lendület barokkosan hajlékony és folyamatos, bár ütemesen kötött csapongása foghatja össze és járhatja át élettellel, kifejező erővel. A „Divatszalón“ ebből a szempontból is végleges eredmény. A kubizmus barokk fejleményeit ez a kép viszi a legtovább.** Ehhez a ponthoz érve, figyelmünket most már Picasso művészútjának másik fővonalára, az újklasszicizmusra irányíthatjuk.

* Ez a folyton újabb és újabb figurációkat szülő és elnyelő ornamentum a századok roppant távolsága fölött is szellemi rokonságot tart az emberi, állati és növényi formákat tekervényesen, fantasztikusan egybehurkoló ír miniatűrökkel, meroving elefántcsontfaragványokkal és románkori pillérfejezetekkel.

** A barokk fejlemények csak tizenegy évvel később és akkor is más irányban, „Guernica“ drámai kompozíciójával érik el újabb csúcspontjukat.

ÚJKLASSZICIZMUS

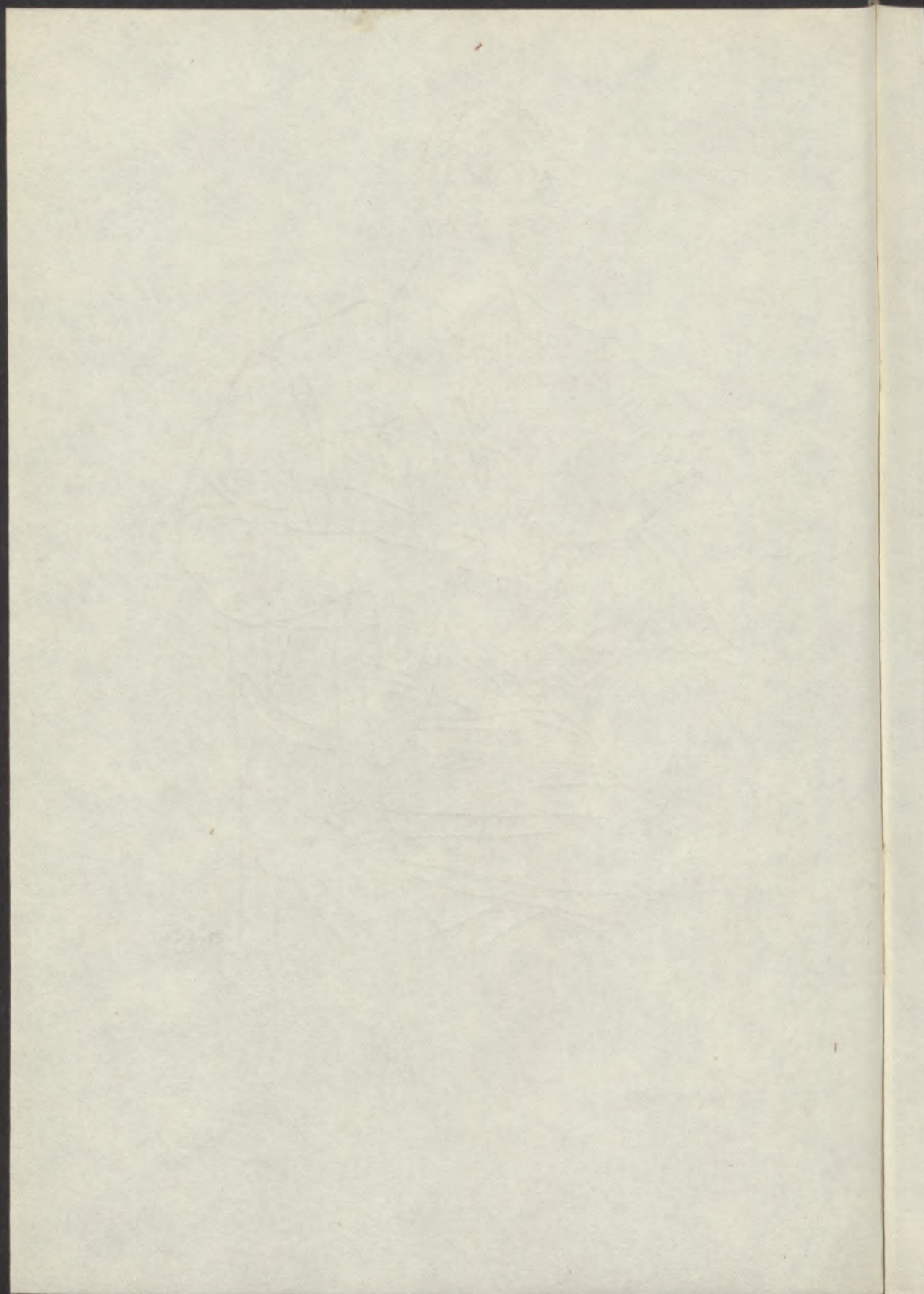
Picasso újklasszicista műveit *Ingres*-rel szokás összefüggésbe hozni. Meg lehet, hogy a napoleoni császárság, majd a restauráció korabeli francia főnemesség és plutokrácia reprezentatív nagymesterének is része van ebben a stílusváltozásban, mint ahogy a római út egészen bizonyosan közrehatott benne. Azonban *Ingres* és Róma csak külső, alkalmi indítékok. Legföljebb újra élesztették, de semmi esetre sem irányították azokat a görög-latin formavilág hagyományaiban gyökerező, klasszikus célzatokat, amelyek már az ifjúkori tanulmányokban és a kék meg rózsaszín periódushoz tartozó képekben, Picasso művészetének egyik alapvonásaként megnyilatkoztak. Az eddigiek során is megfigyelhettük, hogy Picasso merész fordulatokban kibontakozó fejlődését örökösen éber, dialektikus szellemi feszültség tartja mozgásban és irányítja a maga belső törvényei szerint. Nos hát, ez a fejlődés az 1910-es évek második felében ismét megérett egy határozott irányváltásra.

Picasso nyolc éven át szakadatlan következetességgel a kubizmusban rejlő sajátos festői lehetőségek tisztázásán, széles skálájú, termékeny kifejtésén munkálkodott. Nyomon követve őt megállapíthattuk, hogy ezen az úton milyen messzire, milyen ígézetes erejű új látomások világába jutott. Az új látomásokat szolgáló képfogalmazás lényege a képfelület, a tér és forma szerkezetes egybefűzésén fordul, mely szerint a forma minden tagozatában teret jelenít és a tér minden rétegében formát ölt. Ez a jórészt igen szövevényesen fogalmazott téri poliritmia rendkívül sokrétűvé gazdagította és a legátszellemültebb víziókra termett festői szintérré varázsolta a képfelületet. Picasso a fölfedezés, az úttörés diadalmas lendületével tárta fel ezt az új világot. Határtalan távlatok nyíltak meg előtte, amelyek festői génuszát tüneményes szárnyalásra ihlették és látnoki tekintetét, formateremtő képzeletét huzamos ideig teljesen magukra irányították.

Azonban a téri poliritmia egyre mélyülő és bonyolódó útjait járva, Picasso ugyanakkor óhatatlanul egyre jobban eltávolodott a plasztikusan kidomborított zárt alakzatok világától, amely nem fért össze ezzel a szövevényes téri sokrétűséggel. Picasso a térvizonylatok sok érzékeny, áttetsző, festői



Igor Stravinszky arcképe



szálon futó szövögetése kedvéért évekig lemondott a tömör, plasztikus formáról, amelyhez pedig művészelkének, alakító szellemének mély gyökérszállai fűzik. Misem érthetőbb és természetesebb, mint hogy ennek a formának az igénye bizonyos idő múltán parancsolólag újra támadt benne. Abban a pillanatban történt ez, amikor a kubizmusnak nevezett téri poliritmia tökéletesen tisztázott stílusfejeményei kifutották első nagyszerű lendületüket és Picasso az út további, még merészebb és gazdagabb kibontakozást jelző távlatainak is biztos tudatában volt már. Ezzel a kifejecesedett ponttal szemben vált esedékessé az újklasszicizmus ellenpontja. Azért volt rá szükség, hogy a kubizmus oldalára hajló művészeti egyensúly megint helyrebillenjen, annak a dualisztikus szellemi alkatnak a törvénye szerint, mely Picasso munkásságában kezdettől fogva megnyilvánul.

Hogy ez az egyensúlyérzék mennyire megkívánta a kubizmus és a klasszicizmus között feszülő szellemi és formai ellentétet, arra nézve 1921 művei két rendkívül jellemző példát nyújtanak. Ebben az évben festi Picasso a „Három muzsikust”, a szintézissé érett kubizmusnak ezt a kiemagasló alkotását. (XXXI.) De ugyanebből az évből való az „Ülő nő” képe is, mely viszont az újklasszicizmus monumentális szellemű remeke. (XXXVI.) A mérleg tökéletes egyensúlyban van.

Egy pillantás az „Ülő nő”-re és nyomban szemünkbe ötlik, hogy a tömör, plasztikus formával együtt az az emelkedett szellemű, tiszta humánus is visszatért Picasso művészetébe, mely a kubizmus tér-formaszövevényében csak elvétve, ilyen erőteljesen és világosan pedig sohasem nyilvánulhatott. Picasso ezt a humánusmot újból a vizuális érzéklethez, tárgyi szemlélethez igazodó ábrázolásnak, tehát annak a festői eszköznek a segítségével jeleníti, mely a kubizmus vizuális eszmei távlatokat idéző, elvont, ornamentszerű képfogalmazásában vagy egyáltalán nem, vagy csupán hozzátetve, a látomás alárendelt asszociatív elindítójaként szerepelt.

Ez a sokáig visszafojtott festői képzet: az érzékletesen, plasztikusan ábrázolt ember a régen felgyülemlett szellemi feszültség összpontosított erejével és lendületével tör újra napvilágra. Az újklasszicizmus emberi alakjai a kék periódus finom, törékeny jelenségeihez képest súlyban, kidomborító erőben rendkívül megnövekedtek, annak jeléül, hogy a prekubizmus tömör formavilágának ezirányú tanulságai nem múltak el nyomtalanul

Picasso festői látása fölött. A kubizmusból viszont a tagolás és formafűzés építményes rendje származott át az újklasszicista ábrázolásra. Lényeges különbség másfelől, hogy ez a konstruktív képfogalmazás a kubizmus szövevényes tér-formaegysége helyett a teret és a formát határozottan különválasztja és feszülten szembe állítja egymással. Ez az alapvető szerkezeti polaritás a formát homorító beöblösödések és a formaközi rések (negatív formák) erőteljes térhatásában is megnyilvánul. A tömör képfogalmazásban természetsszerűleg a szín is igen összevont skálára, néhány pontosan körülhatárolt, egyszerű, világos árnyalatra szorítkozik.

Ebben az érces keménységű, nagyvonalú stílusban jelennek meg az újklasszicizmus monumentális nőalakjai. Picasso szoros téri foglalatba zárja, vagy a mélyen fekvő, messzi láthatár fölé, az égbe magasodva ábrázolja őket. Ám ezek a végtelen távlatú kompozíciók is híján vannak minden olyan tárgyi részletnek, mely a tájnak, vagy valamilyen másfajta, meghatározott környezetnek a képzetét kelthetné az alakok körül. A tér minden leszűkítő helyi vonatkozástól érintetlenül, egyetemessé tágul és ezen a roppant téri világon ugyanilyen nagylélegzetű asszonyi alakok uralkodnak. (XXXVII., XLI., XLII.)

Meztelenül, vagy görögös, antik ruházatban, többnyire szoborszerű mozdulatlanságban jelennek meg a vásznan, de van olyan kompozíció is, mely az életöröm diadalmas lendületével, tárt karokkal, lobogó hajjal rohánzó lányokat ábrázol. Azonban akár aktokat, akár pedig ruhával fedett, mozdulatlan vagy cselekvő alakokat lássunk, a jelenítés ezektől a változó testi mozzanatoktól függetlenül mindig ugyanarra az átszellemítő képre irányul. Nem az életnek valamely múltékony helyzete vagy történése, hanem az emberi lét örök eszméje ölt benne alakot.

Picasso, akinek művészetét egyébként olyan érzékeny idegzetű szálak fűzik a temérdek viszonylagosságtól széthasogatott, nyugtalan modern élethez, ezekben a vaskos, oszlopos végtagokkal hatalmasan megtermett alakokban mérhetetlenül messze jár a meghasonlott jelentől: egy szilárdan önmagában nyugvó, töretlen erejű, értelemről fénylő humánus ösképzeteit idézi. Mintha Atlasz leányait látnánk, akik arra születtek, hogy ezen a boldogtalan sártekén tiszta, szűzerős, új emberi nemet hozzanak a világra.

Nagyon felületes szemlélet kell ahhoz, hogy ezt a monumentális ember-jelenítést, a klasszicista stílus közös nevezőjén, bárki *Ingres* akadémikusan hűvös kimértsgű és fényűzően előkelő társadalmi légkört árasztó művészetével hozza még oly távoli vonatkozásba. Ennél is kevesebb köze van Picassónak az újklasszicizmus korunkbeli olasz jelenségeihez. A Novecento a felfuvalkodott „hősi pátosz“ és a jámborkodó „népi idill“ köntösében a fasizmus imperialista célzatát és hivatásrendi tekintélyuralmi hierarchiáját tükrözi. Picasso újklasszicizmusa ezzel szemben az egyetemes, szabad emberség eszméjének emel lenyűgöző erejű festői jelképeket.

Helyesebb nyomon járunk, ha erről a természetes emberi érületben gyökerező művészetről a humanizmus tiszta ősforrásaira, a régi Athén és Róma szellemi hagyatékára tekintünk vissza. Ez a világ támad újra Picasso újklasszicista képeiben, még pedig olyan bővérűen, elevenen és közvetlenül, mint *Aristide Maillol* szobraiban. De a mester még egy másik, ennél is világosabban idevezető fonalat ad a kezünkbe, számos tollrajza révén, amelyek közül a legszebbek *Ovidius* „Metamorphosis“-át és *Aristophanes* „Lysistrata“-ját illusztrálják. (XXXIX.) E rajzok könnyedén, lazán, önkénytelenül odavetett, de nemesen egyszerű vonalaiból az érzéklet friss öröme és a szellem átható, fegyelmező világossága sugárzik. Mászóval az a valóban isteninek nevezhető adomány, mely a görög-római kultúrából származott át Európára.

Mi tagadás: Picasso annak az átszellemült bájnak, amely ezekben az antik témájú rajzokban nyilvánul, nem egyszer bizony elég közkeletű, társaságbeli képzetek szerint való, szép formáját is adta. Így például a dús-gazdag Wildensteinnéről készült, külsőleges, hideg, „elegáns“ portrérájzában. De az ilyen természetű, alkalmi udvarias gesztusok mellett ugyanakkor ott vannak azok a képek is, amelyeket Picasso fiatal feleségéről és kisleányáról festett. Ezekben is tetszetősen simul a szép és kedves modellhez, de az ábrázolást a szívbeli vonzalom, az érzés elmélyítő, bensőséges melege hatja át.

Másfelől ismét a szabadtárgyú újklasszicista kompozíciók kemény, férfias stílusára ismerünk azokban a portrérájzokban, amelyeket Picasso híres kortársairól, például Igor Stravinszkýról és Manuel de Falláról készített. E rajzok nagyvonalú, tömör stílusa egészen és töretlenül arra a Picas-

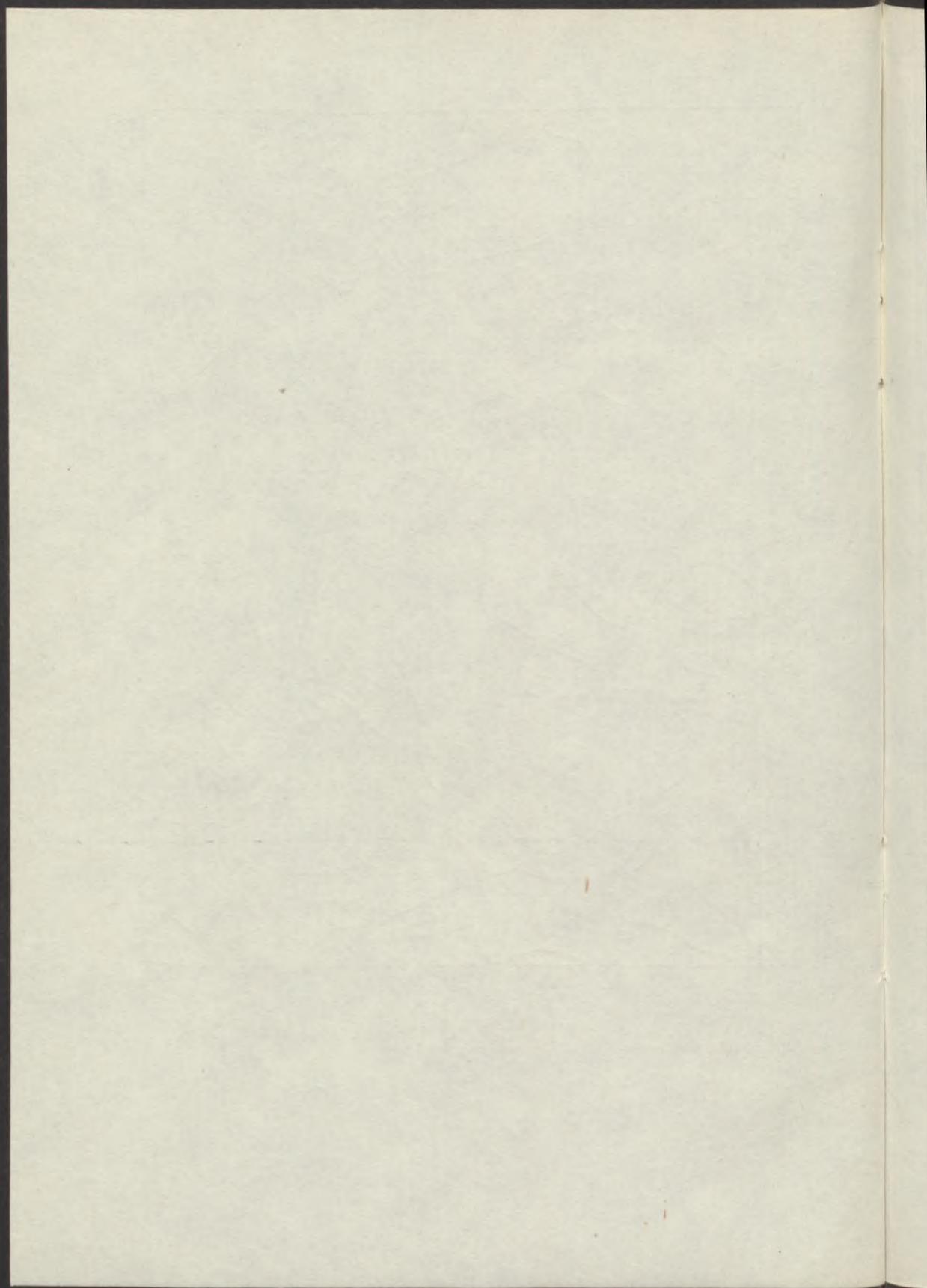
sóra vall, aki Európa modern művészete fölött mint kimagasló szellem uralkodik. Ezeken a lapokon a modellhez szabott, tárgyilagos hűségű ábrázolástól szétfejtethetetlenül, a forma határozott, konstruktív tagolása, önértelműen kifejező erejű lendülete ötlík szemünkbe. Vagyis az az éles, konkrét, cselekvő szellemű alakítás, amely Picasso művészetének legsajátosabb, egyszerű jellemvonása.

Először az 1900-ból való „Szerelmesek”-ben, majd a kék periódus műveiben, végül a kubizmus bonyolult idomfűzéseiben volt alkalmunk Picasso alakító képzeletét nyomon követni. Ennek a képzeletnek a klasszicizmus tárgyilag ábrázoló stílusa bizonyos mérvű határt szab ugyan, de Picasso formateremtő géniusza ebben a megkötöttségben is remekel. A „Pihenők” idomait két egymással derékszögben találkozó, formai párhuzamba vonja és ebből az alapvető szerkezeti rendből gazdagon tagolt, de szétfejtethetetlenül egylélegzetű, zárt konfigurációt alkot. (XXXVIII.) Az idomfűzésből, középpontjában a két összekulcsolt kézzel, gyöngéd érzelmi lüktetés árad, de a kompozíció ezen a lírikus kifejező célzaton felülemelkedve, önértelműen szép és eleven formai képzetet: sokrétűen kidomborított, tiszta, nyugodt, plasztikus harmóniát jelenít.

A „Pihenők” formai lendületét, mint az újklasszicista műveket általában, minden ízében nemes mértéktartás, a humánus, az értelem napvilágos fénye fegyelmezi. De Picasso a klasszicitás túlnyomóan értelemhez szabott stílusán belül is módját ejti, hogy kétarcú lelkének másik, talányos, irracionális igézetű felével szintoly erősen és szuggesztíven megmutatkozzék. Az 1920-ból való, „Két meztelen nő” körül, a természetes arányokat mérészen túllépő formák és a nyugtalan fény-árnyékellentétek révén meszsziire vonzó vágyak, távolba szárnyaló képzettársítások átszellemült, romantikus légköre támad. (XLII.) Szemünkbe még az emberi valósággal összefüggő alakzatok rajzolódnak, de abban a különös, fényhomályos konfigurációban, amely egybekulcsolja őket, már a humánuson és valóságon túli sejtelmes mélységek lappanganak. Csak egy lépéssel tovább ebben az irányban és a „Metamorfózis”-ok, kimérák fantasztikus, szürrealista világában járunk.



Illusztráció Ovidiushoz



SZÜRREALIZMUS

Picasso a huszas évek második felében teszi meg ezt a lépést, amikor az értelemtől fénylő humánus eszméjét annak sötét, nyers indulatokkal terhes, démoni visszajára fordítja és az emberi alakzat derűs szépségét félelmetesen, vagy humorosan groteszk fintorrá torzítja.

Nem „máról holnapra“, nem hirtelen, szeszélyes ötlet módján cselekszi ezt. Gondoljunk vissza az első párisi esztendőben festett „Szerelmesek“-re, az 1908-beli „Két meztelen nő“-re, továbbá az 1921-ből való „Három muzsikus“-ra és az 1925-ben készült „Tánc“-ra. Nyilvánvaló ezek után, hogy Picasso művészetében a világos értelmű emberség és forma képzetektől az irráció talányos ígézetét árasztó, démoni látomás ugyanolyan elválaszthatatlan, mint fénytől az árnyék. A „Metamorfózisok“ és kimérák belső szükségszerűséggel, következetesen fakadnak Picasso képzeletvilágából. Picasso a képfogalmazás és a forma jelenkori, modern stílusában, valóságadta elemekből ugyanolyan ördögös és csúfondáros átköltéseket teremt, mint aminőket a régi mesterek, például *Goya* a „Caprichos“ és „Proverbios“ rézkarcsorozatában, vagy *Breughel* és *Bosch* a szenteket kísértő szörnyfigurákban, a maguk korának festői szemlélete szerint öltöttek formába.

Goya rémlátásait a spanyol függetlenségi háború, majd a reakciós uralom borzalmi és a betegségtől, süketségtől beárnyékolt, öregkori magány lelki gyötrelmei fakasztották. A németalföldi mesterek emberi és állati vonásokat egybekeverő, fantasztikus fintoraiban a reformáció, a parasztlázadások és vallásháborúk vészesen bomló és vajudó korszaka tükröződik. Ilyen riasztó látomások mindig szárnyrakapnak a művészetben, valahányszor Európa a meghasonlás, a zűrzavar, a szenvedés és nyomorúság poklába zuhan és a méltó értelmét, világos irányát veszített humánus a maga ördögi visszajára fordul.

Tartsuk szem előtt, hogy a huszas és harmincas években, amikor Picasso a maga szürrealista látomásait festette, Európát milyen mélyreható társadalmi és szellemi válságok fenyegették. Az első világháborút követő béke, sőt átmenetileg a gazdasági föllendülés idejét élte, de az elsímított, konszo-

lidált felszín alatt tovább mélyültek a monopóltőke és a dolgozó nép között feszülő szociális ellentétek és kiéleződött az imperialista nagyhatalmak világuralmi versengése. Olaszországban Mussolini uralkodott és a weimari Németországot javában fertőzte, vadította a hitlerizmus: az Európát összefogó polgári eszme, életforma és kultúra feltartóztatlanul bomlófélben volt.

Az újabb történelmi katasztrófa közeledte nemcsak *Spenglerben* („*Untergang des Abendlandes*“) és *Ortega y Gassetben* („*A tömegek lázadása*“) vált tudatossá. A szürrealisták, műveiknek számra és értékre igen jelentős részével ennek a katasztrófának voltak vészmadarai, akiket a történelem nem sokkal utóbb tragikus módon igazolt. Nem hiába festett *Chirico* már jóval a második világháború előtt romok szemléletébe merülő „*Archeológusok*“-at, lehorgasztott fejű, hallgatag alakokat, akikből az elmúláson elmélkedő lélek nyomasztó mélabúja árad. Nem hiába érték egymást a párisi és londoni tárlatokon azok a komor hangulatú képek, amelyek légtelen térben megdermedt tájakat, megkövült, halott erdőket és kísértetiesen tengő emberi árnyakat ábrázoltak. A közelgő európai pusztulás előérzete lidércnyomásként vett erőt a szürrealisták képzeletén. Ebbe a minden értelmes, eleven emberi viszonylatból kivetkőzött, baljóslatú világképbe illeszkednek a „*Metarmorfózisok*“ és kimérák. Picasso bizonyos mérvig emberi természetű, de merészen átalakított idomokkal látja el őket, amelyekből pusztán a táplálkozás, a nemiség és kegyetlenség ösztönével élő lényeket alkot. Olyanok akadnak közöttük, hogy láttukra az az érzésünk, mintha az elsüllyedt biológiai múlt időtlen mélységeiből újratámadó, emberáldozatra éhes, ősvilági szörnyekkel kerültünk volna szembe. (XLIV.)

Picasso találékony alakító képzelete kedvére játszik ezekkel a meghökkentő idomkombinációkkal, de a tréfás és gunyoros fintonok háttérében halálosan komoly célzat: az emberben lappangó fenevad előre megsejtett és rettegett ábrázata rejlik. Hogy ezt a fenevadat a fasizmus milyen iszonyatos módon szabadította világra, annak Európa mindmáig szenvedő, inséges tanúja.

Picasso az emberi álcázás alatt ugrásra készen feszülő, primitív ösztönerőt és bestialitást ugyanolyan tömören és nagyvonalúan, lényegileg ugyanazzal a klasszikus formavilággal idézi, amellyel röviddel azelőtt az eszmeileg fel-

magasztosult, tiszta humánusmot jelenítette. Jánuszarcú művészete a stílus azonos pontjáról két merőben széthúzó távlat irányába, egyfelől a humánusra, másfelől a démoniumra tekint. Konstruktív fegyelme, finoman mérlegelő egyensúlyérzéke a harmóniának ugyanolyan nemesveretű szépségében nyilvánul, mint az újklasszicista műveken. A tiszta mérték, arány és ritmus fenséges, szilárd nyugalmaival, mintegy ünnepies méltósággal groteszk és bizarr jelenségeket vonultat föl vásznain. (XLV.) Az újklasszicizmus nagymestere úgy tesz, mintha ezekkel a rejtélyes fintorokkal az újklasszicizmus persziflázsát forgatná fejében. Magatartása azokra a fekete misékre emlékeztet, amelyek az isteni szertartás külsőségeivel az ördögöt imádják. („Fürdő nő”. Színes repr. 64. és 65. között.)

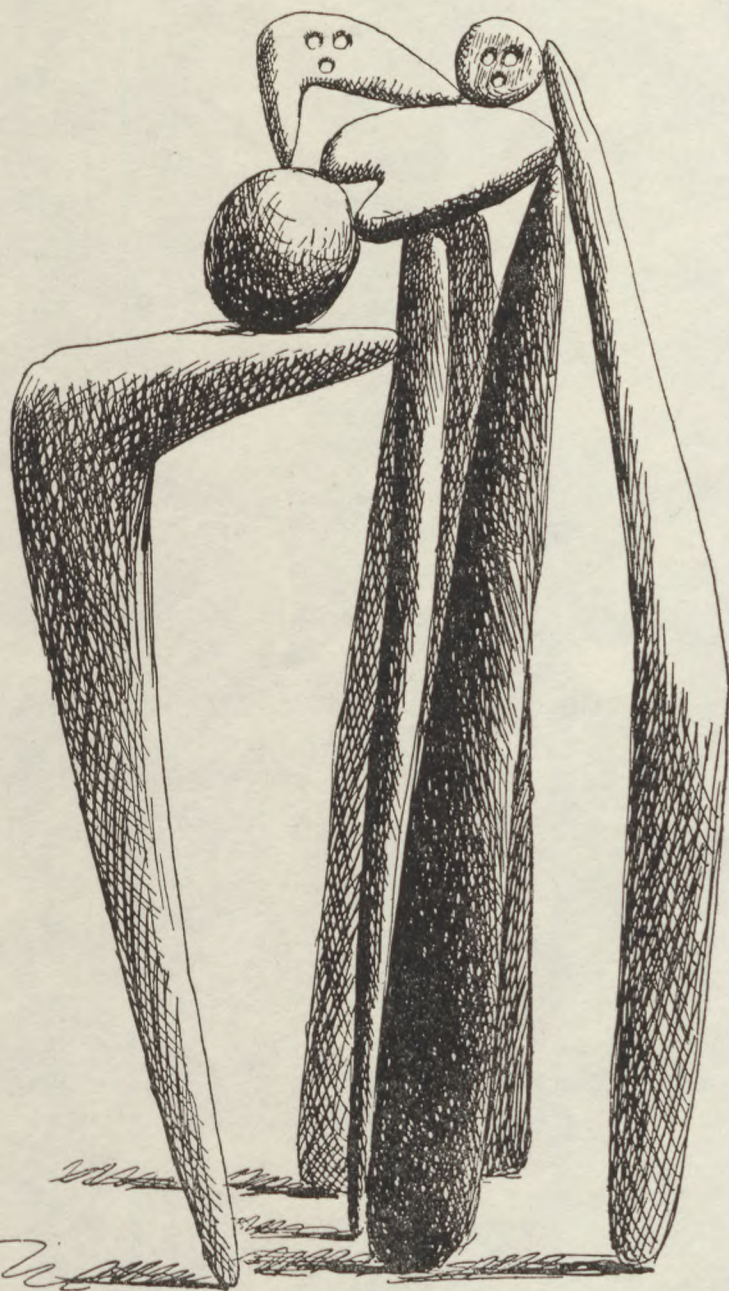
A szürrealista látomások félelmetes kifejező ereje ebben a klasszicizmussal közös stílusban gyökerezik. Formáik annyira egyszerűek és világosak, hogy semmi teret nem hagynak a képzelet csapongó és bujkáló sejtelmeinek, annak az ingerkedő festői játéknak, mely a szürrealistákra általában jellemző. Semmi nyoma a szemet kalandozásra csábító háttereknek, a rajz ornamentumszerű bonyolításának, annak a felületet és téri mélységet sok szálon egybefűző képfogalmazásnak, melynek Picasso egyébként az egész modern festészetben felülmúlhatatlan mestere. Szemünkkel pontról pontra végigtapintható, logikus építményű, monumentális formákat látunk és a vízió valóságon túlmagasló, érzékfölötti távlata mégis hatalmába ejti képzeletünket. Roppant szellemi feszültsége, szinte dermesztő ígérete éppen ebben a szigorúan kötött, zárt formában rejlik, melybe minden tudat alól fölrémlő képzettársítás, minden mélyvilági révület tömören bele van sűrítve.

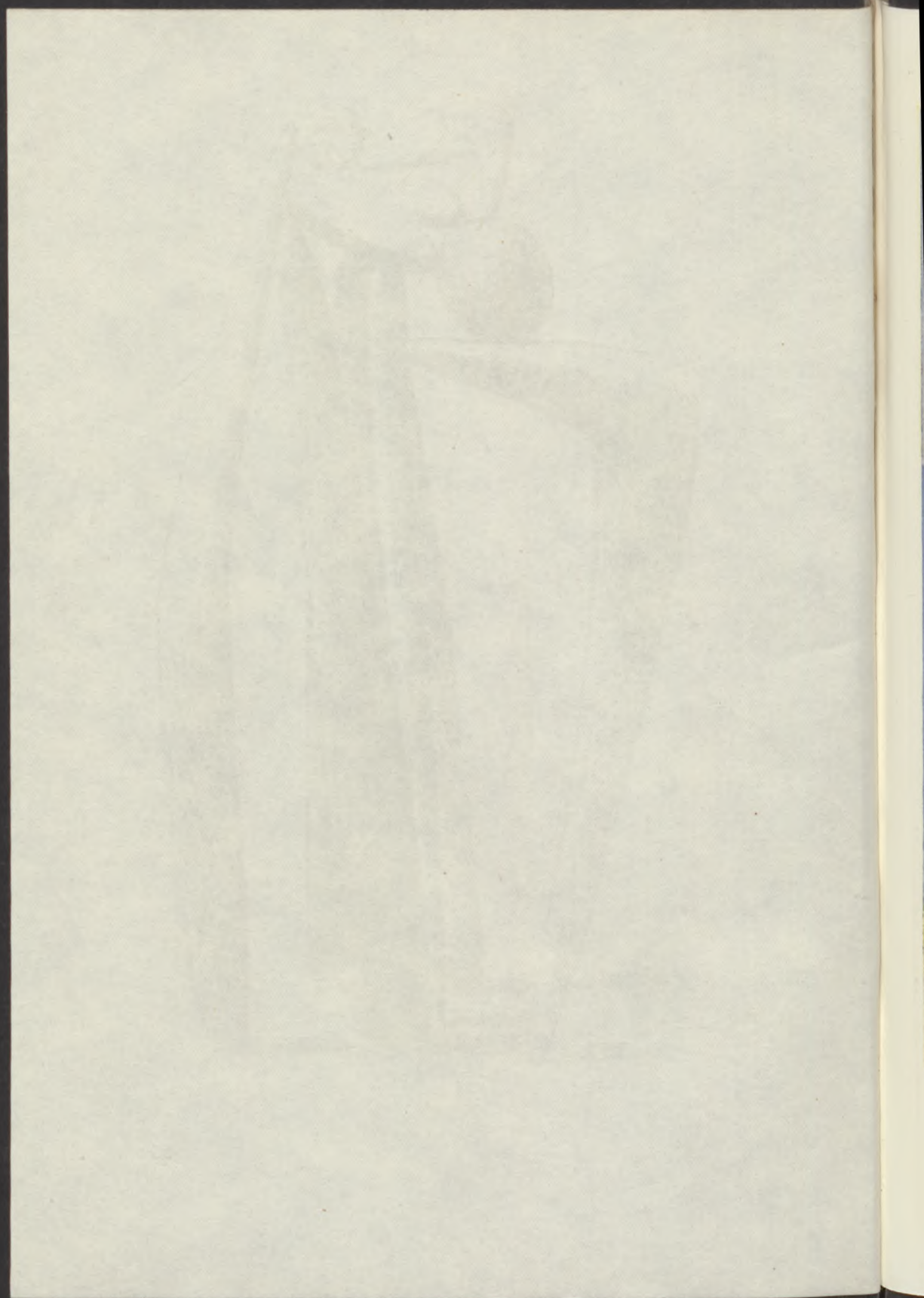
A kompozíció egész alkata, az idomok kidomborítása nem egyszer annyira plasztikai jellegű, hogy a látomás inkább szobrászi, mint festői képzetekre vall. Kézenfekvő volt, ezeket a képzeteket a mintázás eszközeivel, szobrokban is megvalósítani. A szoborkimérák tagolásában a tér újból azzal az átható erővel működik közre, mint a kubizmus térfogalmazásában. A térvájta homorulatok és formaközi rések, mint negatív formák, a tömör, domború, pozitív formákkal egyenlő szerkezeti feszültségre és alakító lendületre tesznek szert. (XLVI. és a szövegközt reprodukált szoborterv.)

S Z I N T É Z I S

A szürrealizmus egyre összetettebb idomfűzések, egyre szabadabb konfigurációk irányában az újklasszicizmus plasztikus formavilágát folytatja. Ám ezekkel a tömör forma és az üres tér poláris szerkezeti ellentétén alapuló, szoborszerű képfogalmazásokkal párhuzamosan a szín és a vonal sajátosabban *festői* jellegű stílusfejlésményei is tovább folynak. Azonban bármennyire külön úton járnak is ezek a fejlemények, *egy* lényeges pontban magukévá teszik az újklasszicizmus és szürrealizmus formalátását. A mester kétarcú lelkéből következően, sűrűn váltakozó ellentétes szellemű távlatok során haladnak, de mindig olyképpen, hogy ezeket a távlatokat *zárt* körvonalú alakzatokba öltik. Már most leszögezhetjük, hogy ez a zárt formákban való képfogalmazás Picasso egész további fejlődésén végigvonul. Bármennyire sokrétű tagolást visz is egy-egy tárgyias vagy alakos ábrázolatba, a részleteket mindig világosan összefoglaló kontúr alá rendeli. Picasso a huszas évek vége felé a kubizmus, újklasszicizmus és szürrealizmus terén érlelt, gazdag festői tapasztalatoknak és eredményeknek van birtokában. Szinte határtalanná szélesedett stílusklaviatúra áll rendelkezésére, melyen a nagyszerűen kiteljesedett szellemi szabadság és mesteri fölény lendületével játszik. Látomásaiban a konkrét vizuális érzéklet és az elvont vizuális eszme, a tárgyhoz kötött ábrázolás és a szabad képzeletű alakítás, a valóság és valóságfölöttiség, a humánium és démonium legkülönbözőbb arányú ötvözetével él. De ennek a szellemre és stílusra annyi sok változatban szétsugárzó munkásságnak immár végleg kialakult közös nevezője, az elágazó szálatokat biztos kézzel egybefogó középpontja: *a nagylélegzetűen körvonalazott, tiszta, zárt forma*. Ez a forma Picasso életművének minden szellemi és stílusbeli változatot magában foglaló, *végző festői szintézise*. Ebben a teljes kibontakozásban a fejlődés minden ága résztvesz, mint ahogy a különböző irányból érkező, távoli vonatok is párhuzamos vágányokon futnak be végül a nagy pályaudvarokra, vagy mint ahogy a befejezésük felé száguldó barokk fugákban is minden szólam együtt zeng.

Szemközt: Szoborterv, 1928









A szürrealista kimérák és „Metamorfózisok“ sorába való a huszas évek második felében festett, kemény, konstruktív feszültségű, monumentális „Női fej“. (XLIII.) Azzal a különbséggel, hogy plasztikusan kidomborított formák helyett szín- és vonalszabta, síkszerű alakzatokból van komponálva. Az élesrajzú profil mintegy földöntúli mélységből, rejtélyes holdbeli ábrázat módjára világít a sötét foglalatból. Körvonalai egy szintoly fénylőn világos tojásdad idomban folytatódnak, melybe fekete kör van belerajzolva. A holdvilágos profil ennek az idomfűzésnek a révén kétszemű homloknézetté egészül és a látomás valófölötti igézete még titokzatosabbá: félelmetes álarcá válik.

Először a „Tánc“-ban találkoztunk a homlok és profilnézet társításával. Ez az eredeti, merész konfiguráció a „Női fej“-ben sokkal érettebb, kifejezőbb alakot ölt, de legjelentősebb fejleményei még hátra vannak.

Picasso életművének minden egyes új festői gondolatot végig szemmel tartó, fejlesztő és variáló következetességét egy másik szálon is nyomon követhetjük. Már az „Avignoni kisasszonyok“, majd a „Tánc“ kapcsán fölfigyelhettünk arra a jelenítő célzatra, hogy figurális alakzatok teljesen a rajtuk vagy bennük végigáramló eleven erő lendületéhez idomuljanak és ennek a lendületnek mintegy áramvezetői legyenek. Ez a jelenítő célzat a különböző szellemű távlatokhoz idomulva és a stílusfejlődés más-más fokán, a továbbiakban is következetesen érvényesül Picasso munkásságában. Megnyilvánul a dinardi képekben (XLVIII.), majd a harmincas évek folyamán, a „Fecskék“-ben (XLIX.) és a „Holdtöltő“-ben (L.), továbbá az „Akt, kék függöny előtt“ című kompozíción (LI.) és a „Mentés“-ben (LII), szintúgy a „Cirkusz“ légtornászaiban (LIV.) és a bikaviadalos ciklus némely képén (LXII.) stb.

Dinard: Picasso 1928-ban Dinardban nyaralva, egész sorát festi a száguldó ecsetvonásokkal könnyedén, lazán odavetett, kisméretű képeknek. Mesterien éreztetik a tengerparti táj szél- és hullámjárta, pezsdítő légkörét, a természeti látvány érzékletes frissességét, közvetlenségét. De ebben a táji foglalatban póznaszerűen megnyúlt és megvékonyodott, bizarr, groteszkarányú figurák állodogálnak, futkosnak, vagy labdáznak. Mintha nem is emberi lények, hanem a víz és a levegő sodrából kicsapódó lendület szülöttei és jelzései volnának. Ez a lendület úgy átjárja, szárnyára kapja, lengeti és

idomítja őket, mint zászlókat a szél, vagy mint az „Avignoni kisasszonyok” és a „Tánc” alakjait az eksztázis. A táji képzetek ezekkel a különös alakzatokkal egybeszővődve szürrealista látomássá, az óceáni elemek határtalan, ősi játékvá táguznak és szellemülnek. (XLVIII.)

Ugyancsak 1928 nyarán, Dinardban készült a „Madár az ágon (XLVII.), melyben az érzéklet szintúgy szürrealista képzettársításokhoz idomul. Ezt a fénytől és levegőtől átítatott, az impresszió közvetlen festői frissességével ható jelenítést Picasso három évvel utóbb a „Fecskék”-ben, az átszellemülés sokkal magasabb fokán, egy cikázóan lendületes ütemű kompozícióban újra fogalmazza. (XLIX.)

A „Fecskék”-kel egyidős, stílusra rokonszellemű kép az ég és a tenger végtelenségét erotikus álommá varázsoló „Holdtölte”. (L.) Ez az erotikum nemcsak az idomok rajzából és fantasztikus egybefűzéséből, de ennél is inkább abból a mélyfeketéből árad, melynek tömör és buja férfihatalma mindent magához szívó, lenyűgöző erővel ront a smaragdzöld, a kék és a sárga lágyan fénylő és feltáruló, nőies ölébe.

Az erotikum különös révülete szővődik Picasso dús virágszirmok módjára, kéjesen elomló, halvány rózsástestű női aktjai és a fölējük hajló, fallikus jellegű levelesnövények között. E kompozíciók némelyikén, például az „Akt, kék függöny előtt” címűn, profilban ábrázolt, női szoborfejet is láthatunk. (LI.) Ez a fej a huszas évek közepe óta a legkülönbözőbb témájú és érzelmi célzatú festményeken gyakran szerepel. Különösen azokon, amelyek interieur-szerű, műtermi foglalatban az alkotó munka, a szellemi elmerülés képzeteit és hangulatát jelenítik. A görögös arcvonásokból mindannyiszor az emberség nemes értelmi harmóniája sugárzik. Jelenléte a szimbolum erejével hat. Vezérlő eszmei képzet, tiszta, nyugodt lelki fény gyanánt világít azokon a nem egyszer sötét, mélyvilági árnyaktól és rémlátásoktól űzött, bonyolult pályákon, amelyeken Picasso festői géniusza bolyong.

Az 1932-ben festett „Akt”-nál is növényyszerűbb formát öltenek az egyidőből való „Mentés” nőalakjai. (LII.) Vihartépdeste, esőáztatta, hulló levelek módjára vannak kiszolgáltatva annak a tragikus törtetésnek, mely elkapta és sodorja őket. Ezek a figurális képzetek a változott kifejező célzathoz idomulva, a következő esztendőben a „Cirkusz” légtornászaiban foly-

tatódnak. (LVIII.) Picasso szürrealista képzelete zuhanó angyalokká, lángot vető, tüzesen forgó, eleven ornamentummá varázsolja őket. A jobbszélen felmagasló monumentális bohócprofil a poklok fejedelme lehetne, aki félelmetes, sötét hatalomként uralkodik az izzó mélységek fölött.

Ennél a bohócprofilnál nem kevésbé szürrealista hatású, a bensőséges idomfűzés kapcsán gyönyörűen, zártan megkomponált ábrázattal az LVIII. képes-táblán találkozunk. Azoknak a nemesvonalú, görögös metszésű női profiloknak a sorába való, melyekről az LI. táblán közölt festmény háttérében látható szoborfej kapcsán szóltunk. Az átszellemülten fénylő profilból, a szétívelő szempár szelíd tekintetéből merengve sugárzik a lélek, a sejtelmes valófölötti ígézet. A profilnézetet két szemmel társító ábrázolás a LXIII. táblán közölt „Női fej“ óta állandóan foglalkoztatta Picasso képzeletét. A különös formatársítás lelki jelenítő célzata az évek folyamán egyre tisztultabb, áthatóbb erőre tett szert. A „Merengő“ már tökéletesen érett megoldás. Méltó társa azoknak a profilt ugyancsak homloknézettel kombináló, lelkiileg rendkívül változatos skálájú, kifejező erejű későbbi műveknek, melyek hosszú sora az 1937-ből való Guernica-tanulmányokkal kezdődik. (LXI—LXXI.)

A „Merengő“-vel egyidőben, 1932—33-ban Picasso agyagból is mintázott ilyen átszellemült, talányos ábrázatokat. Közéjük tartozik az LIV. táblán reprodukált dombormű. A határozott kiemelkedések és mélyenszántó árkok váltakozó fény-árnyékhatásokat és ezek révén sejtelmes lelki ígézetet fakasztanak az egyébként rendkívül világos, konstruktív értelmű mintázásból. Bármilyen is Picasso ezekben az években, látnoki tekintete, szuggesztív jelenítő ereje a legegyszerűbb festői vagy szobrászati témából is meg-ejtő varázslatot teremt. Szürrealista képzelete valósággal túlcsoordul a termékenységtől, de közben az értelmileg fegyelmezett szín- és formaérzéklet derűs fényét árasztó, tiszta festői szépségű művek is nagyszámban kerülnek ki keze alól.

1932-ben festi a „Csendélet ablaknál“ című, nagyméretű csendéletet. (LV) Ragyogó színeit pontosan följegyeztem egy vázlaton, melyet a festményről rajzoltam: sárgásfehér és világos kadmium; fehéres, sárgás és lilás-rózsaszín; cinóber, krapplakk, bordóvörös és sötét barnásvörös; lilaszín és sötét violásbarna; halvány almazöld, élénk smaragdzöld és tüzes krómzöld;

kobaltkék, ultramarin és indigó ... Ehhez fogható kolorisztikus káprázatot csak a chartres-i székesegyház középkori üvegablakain láttam. A színek pontosan körvonalazott alakzatokat öltenek; különböző térhatásuk sokrétűen tagozott mélységet támaszt, melyben vonalak rajzolta, barokkosan lendületes, szövevényes bolygópályákon az eleven erőknél egész világrendszere száguldoz.

Ugyancsak 1932-ben készül az „Odaliszk tükör előtt”. (LVI.) Dekoratív szépsége, tündöklően világos színű, egyszerű képfogalmazása bizonyos mérvig Matisse-szal rokonul. Másrészt viszont az idomoknak és formafűzéseknek olyan szabad, ütemes játéka folyik ezen a kompozíción, amely tisztára Picasso alakító képzeletének sajátja.

A harmincas évek első felében egész sora készül a jórészt kisméretű, impresszionista jellegű tájképeknek. Picasso valósággal megfürdik e képek verőfénytől, friss levegőtől, illattól, virágzástól ittasult, üde színeiben, az átlelkedült érzéklet villódzó gyönyörűségeiben. Mintha életének ezekben a boldog pillanataiban, minden szellemi feszültség és eszmei koncentráció alól felszabadultan, *Renoir* és *Bonnard* szomjas szemével, árkádiai derűjével látta volna a természetet.

Napfényes, üde, tavaszias levegő árad Picassónak egy 1934-ben készült „Csendélet”-éről is (LVII.), noha a képfogalmazás ezúttal megint a kubizmusból átszármazott, szögletes rajzú, konstruktív alakzatokkal és határozott téri viszonylatokkal él. Picasso időnként, fejlődésének minden korszakában átengedi magát a festői látás közvetlen, érzékletes örömeinek, melyek szellemi kikapcsolódást, lelki fölfrissülést, üdülést jelentenek számára és megóvják attól, hogy elvontabb eszmei távlatú formavilágában dogmatikussá merevedjék.

A művészet a mester szemében egyértelmű a testileg és szellemileg teljes életet élő ember minden irányban szabad megnyilatkozásával. Igaz: valóban nagy művész és erős jellem legyen a talpán, aki olyan érzékeny, nyitott szemű látásnak, olyan csapongó képzeletnek és vérbeli vitalitásnak a birtokában, mint Picasso, szét nem szóródik, el nem szédül ebben a nagy szabadságban. Az eddigiek során már megismerhettük annyira Picassót, hogy tudhassuk róla: ez az ember és ez a művész természetes adományainak túláradó gazdagsága közepette is mindig biztos kézben tartja önmagát.

Vannak művei, amelyekben ez a lángoló temperamentum és ez a sokoldalú szellem egy meghatározott téma körül képességeinek minden változtatásával egyként ragyogóan és diadalmasan megmutatkozik. Ez a téma: a bikaviadal, a spanyol Picassóban éppen olyan nagy mesterére akadt, mint az ugyancsak spanyol Goyában, aki „Tauromachia” címmel külön rézkarcsorozatot szentelt neki. Picasso bikaviadaltos vázlatai, tanulmányai, képei és grafikái nincsenek ilyen értelemben külön gyűjteményben összefoglalva. Nemcsak méretre és technikára, de szellemre és stílusra is rendkívül különböző alkotások. (LIX—LXII.)

Az 1923-ban készült „Bikaviadal” az első párisi esztendő posztimpresszionista stílusára emlékeztet. Nyilván a közvetlen benyomások frissiben való, festői följegyzését célozza. Ugyanabban az esztendőben a realizmus tömör jellemző erejével egy vérében összeroskadó, sebzett lovat is festett, továbbá, az újklasszicizmus kissé érzelmes és tetszetős stílusában, egy szép fehér paripát, mely a halálraszánt, ártatlan áldozat riadt pillantásával veti föl fejét az aréna közönsége felé. De mindez még csak halvány, szelíd előkészület azokhoz a drámai erejű ábrázolásokhoz és szövevényes lelki igézetű látomásokhoz képest, amelyek 1934—35-ben egy újabb hazai látogatás nyomán támadtak.

Picassónak a közben eltelt évtized alatt, a szürrealista képzelet szárnyán az indulatok pokoli mélyvilágát, az álmok és révületek sejtelmes térségeit sikerült föltárnia. Most már ott tart, hogy teljes szellemi és stílusbeli vértetizzel fordulhat a nagy téma felé. A toreádorokat és a közönséget inkább csak mellékesen érinti tekintetével. Az ő szemében a bika és a ló a dráma két kimagasló főszereplője. Drámát mondtam. Picasso nem népünnepélyt vagy szórakozást, hanem a két állat képében a gyilkosnak és áldozatának végzetes találkozását látja a bikaviadalban.

Van egy rajza, mely prológos gyanánt kívánczik a ciklus élére. (LIX.) Ezen a két főszereplőt, mint két perbeszálló, örök ellenfelet állítja szembe egymással. A bika a vérszomjas, bestiális kegyetlenség ördögi ábrázatát ölti, a ló a megtestesült, visszahorkanó rettenet. Az ábrázolás tárgyyszerű, realisztikus részleteiből a nagyvonalúan összefoglaló, kifejező erejű lendület mítikus látomást támaszt.

Még keményebb és tömörebb realizmussal, egyben még félelmetesebb kifejező erővel, iszonyatos, veszett fenevadként ábrázolja Picasso a karddal átdöfött, összeroskadó bikát. (LXI.) Nem palástolja azt a kegyetlen elégtételt, amellyel a kimúló állat haláltusáját jeleníti. Hiszen ez a bika minden féktelen indulatnak, minden pokolbeli Rossznak a megszemélyesítője gyanánt szerepel képzeletében. Három év múlva, amikor a kis spanyol város légi bombázása fölött érzett felháborodásában az antifasiszta célzatú „Guernicá“-t festi, a pusztítás és öldöklés gonosz szellemét szintúgy a bika alakjába ölti.

Az „Ellenfelek“ és az „Összeroskadó bika“ kifejező célzatát az ábrázolás realiztikusan tárgyszerű elemei hangsúlyozzák. Picasso nyomban túllép ezen a realizmuson, mihelyt a viadal drámai csúcspontja felé fordul. A száguldó iramban támadó, halálra öklelő és tipró bika, a rémülten ágaszkodó, vagy összetörten porban fetrengő ló, a lándzsaforgató toreádor és a kendőt lobogtató pikkadorok alakjára csak hozzátéve, éppen csak annyira utal, hogy a témával való vizuális összefüggés meg ne szakadjon. De festői képzelete erről a reális érintkező pontról teljesen szabad idomalakítások, fűzések és szinkombinációk irányába lendülve, merészen a tárgyi valóság fölé emelkedik. Hevesen összezsapó, egymásba fonódó formák és vonalak, vérben úszó vörösek, lángoló sárgák és mélyen izzó kékek: nekivadult elemi erők fergeteges kavardását látjuk ezeken a vásznanon. A jelenítés az arénabeli élmény drámai izgalmát az expresszionizmus eszközeivel, a pillanat vérgőzös hevében, közvetlenül érezteti, vagy higgadtan megtervelt, de félelmetesen, mágikusan kifejező erejű ornamentumba foglalja. (LXII.)

Picasso különös, erotikus képzettársítások fonalán olykor egy önkívületben elomló, meztelen nő alakját is beleszővi kompozícióiba. Ez a női alak, matador jelmezében, födetlen keblekkel, egy rézbe metszett szürrealista látomáson is feltűnik. (LX.) Föléje embertestű, de bikafejű szörnyeteg magasodik, mely a tehetetlen, szép, ifjú áldozatot éppen hatalmába készül ejteni. Amennyire nyilvánvaló, hogy ezek a képzetek a Minotaurosrról szóló, ősi pogány mítoszhoz fűződnek, annyira tág tere nyílik annak a találgatásnak, hogy a rézmetszeten látható többi alak mit jelentsen. Ám ezen a kérdésen hadd törjék fejüket a pszichoanalitikusok. A magunk

részéről nyugodtan beérhetjük az erőteljes, határozott metszésű vonalak szépségével, a hol ritkább, hol sűrűbb vonalhálózat adta, világosabb és sötétebb árnyalatok lüktető játékával, az alakok és arcok megkapó, emberi kifejezésével és az egész jelenítés álomszerűen fölrévülő, sejtelmes varázsával. Nem kívánjuk e varázzlatot formailag amúgyis szétfejtethetlen ízeire boncolni és ekként magyarázni, amikor megjegyezzük, hogy a virágot tartó kislány, a létrás ember és a háttérben látszó fiatal nők alakjából, arcvonásaiból ugyanaz a szelíd humánus sugárzik, mint a kék periódus festményeiből. A létrás emberrel rokonvonású férfiábrázatok gyakran szerepelnek azokon a tollrajzokon, amelyek tárgyát Picasso a régi görög-római világból merítette. Testvéri hasonmásával 1942-ben egy szoborban és a szoborhoz készült tanulmányokban: azokban a művekben találkozzunk, amelyekkel Picasso a Franciaországot és Európát leigázó hitlerizmus diadala idején az őskeresztényien hívő lelkű, irgalmas szívű emberség magasztos jelképét teremtette. (LXXVII—LXXVIII.)

1937: *Guernica*. Ez az apokaliptikus látomás ugyanolyan mélyen és áthatóan foglalkoztatja a mester képzeletét, mint az arénabeli téma, sőt a jelenítés drámai erejét illetően jóval felül is múlja mindazt, amit a bika- viadalo ciklus hozott magával.

A kis spanyol várost rombadöntő, lakosságával együtt elpusztító német légitámadás Picassóban lánggra lobbantja az igaz ember, a hazafi és a néppel, a köztársasággal együttérző demokrata szenvedélyes tiltakozását. Szilaj temperamentumának, látnoki szellemének, formateremtő génuszának minden erejével, valósággal ádag dühvel veti magát munkába, hogy ezt a tiltakozást világgá harsogja. Keze alól csak úgy rajzanak a vázlatok és tanulmányok, a nekihevült indulat, a felajzott képzelet első, nyerslendületű, közvetlen lecsapódásai. Jórészt színes ceruzával, zilált vonalzattal odavetett, dúltlelkű ábrázatok. (LXIV.) Olyan könyörtelen élelátással, olyan szemet és szívet hasogató, döbbenetes kifejező erővel idézik a sebroncsolta, vérző ember kínszenvedését, mint a középkori mártírképek. Picasso a profilban ábrázolt arcokba két szemet rajzol, az oldalnézetet homloknézettel kombinálja. Megállapíthatjuk, hogy ez a különös

formatársítás, mely a „Tánc“-ban (XXX.) még csak bizarr ötletnek, a „Női fej“-ben (XLIH.) talányos szürrealista révületnek hat, a „Guernicá“-hoz készült vázlatokban és a kompozíción teljesen világos, konkrét értelművé válik. Hatványozottan érezteti a kínbatorzuló, sarkaiból kiforduló lélek rettenetét és azt a végső erőfeszítést, amellyel az életbe kapaszkodik, mielőtt halállá merevülne.

E rajzokat nézegetve mindig magam előtt látom azt a szakaszombeli káplárt, aki az első világháborúban, a téli Kárpátokban mellettem esett el egy támadás alkalmával. Magam előtt látom robbanó golyótól fölszakított fejét a cafatokra tépett agyvelővel és a patakzó vérrel, látom görcsösen szétmeredő, táguló szemeiben a haláltusát és hallom ziháló hörgését. Ez a szörnyű emlék huszonkét évig elkerült, noha közben sok háborús képet láttam, de nyomban megrohant, amikor Picasso Guernica-tanulmányait először megpillantottam. Bizonyságául annak, hogy ezek a víziók mennyire igazak, mennyire mélyen szántanak.

Oscar Wilde mondotta, hogy a természet a művészetet utánozza, másszóval, hogy a természet azt a koronként változó alakot ölti szemünkben, amellyel nagy művészek tekintete és képzelete előzőleg felruházta. Így találkoztam én Picasso jóvoltából a valóságban is azzal a realiztikus képzeteket merészen alakító, fantasztikus látomással, mely tömör, plasztikus formákba foglalva, egy halálra sebzett lónak a fejét ábrázolja. (LXIII) Ennek a gvas-tanulmánynak mélyen beidegzett emléken múlt, hogy a budapesti ostrom első hetében, pontosan így láttam egy kimúlófélben levő lovat. A kapu kis kémlelőablakán néztem ki a hófedte, néptelen óbudai utcára, melyet gépfegyvertűz pásztázott végig. Ekkor vettem észre a lovat. Szügyéből ömlött a vér, rogyadozó lábakkal, botladozva közeledett és éppen a kapu előtt esett össze. A halállal vívódva, kidülledő szemekkel, még egyszer, utoljára fejét emelte, állkapcsai iszonyúan szétfeszültek, nyelve vastagon, hosszan csüngött ki tátott szájából, teste néhányat rándult és ezzel vége volt. Olyan látványban volt részem, amely mintha csak Picasso Guernica-tanulmányából lépett volna elé, a háborús valóságba.

Az a drámai erő, mely a Guernica-tanulmányok sajátja, a sok részlet-tanulmányt feldolgozó, hatalmas méretű kompozícióban is töretlenül jut ki-fejezésre. A pusztítás, az öldöklés vihara sűrítve száguld végig a képen.

Nyomában darabokra tépett, összeroncsolt férfi, asszony és gyerektetek, szanaszét szóródó idomcsonkok, halálos rémülettől és fájdalomtól kiforgatott szemű arcok, kétségbeesett taglejtések. Az ember dolgos társa, a ló, vele egysorsú, ártatlan áldozatként vérzik el. Csak a bika magasodik sértetlenül, dölyfösen, diadalmasan a gyilkos katasztrófa fölé: a bika, mely itt is, csakúgy mint az arénában, a megtestesült, pokoli Gonosz képében, ezúttal Franco és a fasizmus félelmetes, bestiális jelképe gyanánt ölt alakot. (LXVI)

Éles, szaggatott rajzú alakzatokban vet lángot a vízió; a fekete és sötét kékesszürke mélységeket villámként hasogatja a fehér. De Picasso ezt a metsző disszonanciákban kicsattanó, festői zajlást a világos tagolás és idomfűzés, a nagyvonalú csoportosítás, a ritmus és az egyensúly áttekinthető rendjén, higgadtan szabályozza és kormányozza. Konstruktív érzéke minden alakzatban erőtől feszülő, gerinces formát teremt és ezeket a formákat a kompozíció két széle felől a középpont felé tartva, egyre gazdagabb téri viszonylatokkal szövi át. A hirtelen magasbaszökkenés és völgybehullás váltakozó során szüntelenül hullámokat vető, sok szálon elágazó és szorosan egybefonódó mozgás jellegzetesen barokk nyugtalan-ságot, sokrétűen kilombosodó, barokk lendületet plántál a képbe.

Nagy feladatok mindig a legteljesebb szellemi összpontosításra, tehetségének és tudásának legmagasabb kifejtésére sarkallják a művészt és továbbí útjára is kiható tanulságokkal járnak. Ilyen feladat „Guernica”. Korszakos jelentőségű Picasso életművében. Nem méreteinél fogva az, noha ilyen hatalmas felületű képet a mester ezúttal festett első ízben. Főlényesen győzte a méreteket és a figurális tagozatok bonyolult sokadalmában ugyanolyan biztosan igazodott el, mint 1926-ban a „Divatszalon” útvesztő tér-formaszövevényében. „Guernica” jelentősége a kompozíció szellemén fordul. Olyan tragikus emberi mélységekre irányította Picasso figyelmét, amelyekkel azelőtt nem nézett szembe. Méltó jelenítésük nemcsak magasröptű képzeletet és szuggesztív kifejező erőt, hanem a valóságadta témához és a mű politikai célzatához idomuló, határozott értelmű tárgyábrázolást is kívánt. Így támadt „Guernicában” a való fölött szárnyaló, széles, nagy lendületű látomásnak és az életteljes realizmusnak izzón átlelkedült ötvözete, amellyel Picasso a románkori katalán művészet

nagyszerű szellemi örökét éleszti újra. Nem a stílushagyományt követő konzervatívok és simulékony epigónok módján teszi ezt, akik a multat tetszetősen „modernizált”, formalisztikus jelmezként öltik magukra. Picasso friss vért, új emberi valóságot és értelmet ömleszt a régi képzetekbe és az új tartalom kifejezésére olyan formavilágot teremt, melyben a katalán emlékek pusztán egy-egy elindító, megpendítő mozzanat képében vannak jelen, mint *Bartók* Béla grandiózusan kiteljesedett vonósnegyeseiben és zenekari műveiben a népi hangzatok és dallammotívumok.

„Guernicá”-ból nem muzeális, művészettörténeti stílusanulmányok, hanem a néphez, annak ősi lelkéhez és életéhez fűződő, emberi kapcsolatok vezetnek a katalán multba. Jaime Sabartés* írja, hogy Picasso mennyi nagyrabecsüléssel és hálával, milyen baráti ragaszkodással emlegeti azokat a tudatlan katalán parasztokat, akik között hosszabb időt töltött ifjúkorában. Saját szavai szerint, ezeknek az egyszerű embereknek köszönheti „mindazt, amit tud”. A katalán nép körében jutott az élet értelmének és önmagának tudatára. Azt mondja Sabartés: „Picassót a katalán nép szellemi vívódásai erősen érdekelték. Részben azért, mivel tanuként maga is átélte azokat; részben pedig minden valószínűség szerint azért, mivel legmélyebb érzelmeire: arra a vívódó szellemre derítették világot, mely, mint egy neme a politikai lirizmusnak, remény nélkül is kész a küzdelemre. Annyi bizonyos, hogy sok barátira tett szert Katalóniában és itt fedezte fel azt az utat, mely művészi felszabadulására vezetett.”

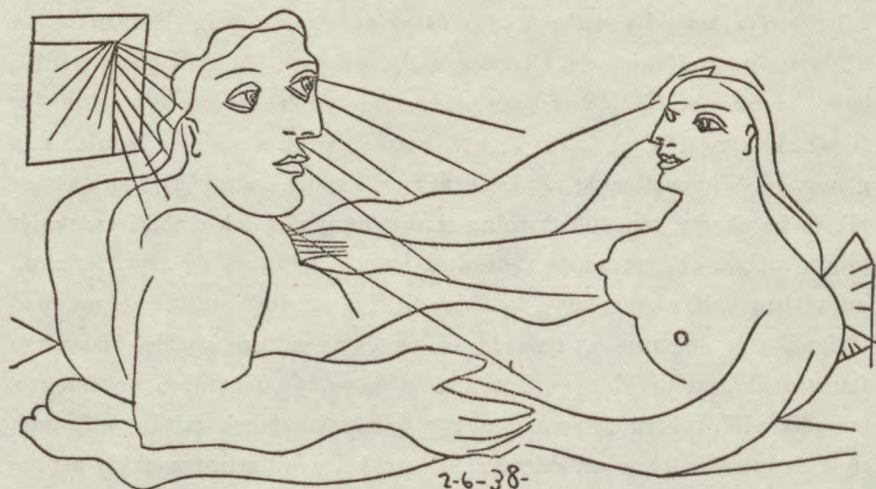
„Guernica” festőjét az élet és a művészet évtizedes, gazdag tapasztalatai választják el attól a tizenkilenc-húszéves fiatalembertől, aki tudatlan katalán paraszttal barátkozott, de az ifjúkori emlékek soha azelőtt olyan elevenbe vágó, elemi erővel nem támadtak újra benne, mint 1937-ben, amikor ez a drámai téma lángot vetett képzeletében. A lélek mélyvilágából fakadó látomásnak és a valósághoz edződött, konkrét, élesszemű realizmusnak az az egysége, mely a románkori katalán művészethez fogható szellemi feszültséggel és nagyvonalúsággal először „Guernicá”-ban nyilvánul, nem is halványul el többé Picasso munkásságában.

* Paintings and Drawings of Picasso. With a Critical Survey by Jaime Sabartés. Braun & Cie — Paris, Soho Gallery Ltd. — London. 1946.

Küszöbön a második világháború és vele Franciaország lerohanása, a hitlerista megszállás, mely Párisban éri a művészt. A földi pokol gyűrűi egyre szorosabban és láthatóbban, egyre iszonyúbb erkölcsi gyötrelmeként fonódtak köréje. Csak körül kellett néznie: a féktelen vad indulatok, a gonoszság és kegyetlenség rémképei világos nappal, az utcán is megrohanták és ha akarja, sem tudott volna szemet húnyni a sok emberi szenvedés fölött, melyet az összeomlás zúdított a francia népre. Elég olyan értelmű indítékban volt része, hogy továbbra is „Guernica“ mélyrealizmusával vizionálja és jelenítse a szenvedő ember és az ember képében lappangó fenevad ábrázatát. Már a „Guernica“-t követő esztendőben, de főleg a második világháború folyamán nagyszámban készülnek ezirányú festményei és rajzai. Olyan emléket teremti ezekkel a hitlerizmusnak és a nyomában járó európai tragédiának, amelynek döbbenetes kifejező erejéhez vajmi nehéz, szinte lehetetlen szavakkal hozzáférni.

Ha van művész, akinek képzeletét a modern apokalipszis a maga szörnyű hatalmába ejtette és aki erről a szellemi megpróbáltatásról riasztóan igaz számot adott, akkor Picasso az. De a mester, a művészet nagy nyereségére, ezekben a sötét években is megmaradt annak a vérbeli, természetes, egész embernek, akinek kezdettől fogva megismertük. Tekintetét az európai tragédia sem volt képes ellenzők közé szorítani. Nem csinált művészeti programot belőle, hogy mereven és patétikusan ahhoz kösse magát. Most sem zárkózott el az érzékletes látás, a szépség és szellemi harmónia derűs képzetei elől és tovább szötte álmait, amelyekhez a zűrés, rút valóságnak halvány árnyéka sem fér.

„Guernica“ évéből való a „Leány a tükör előtt“. (LXV.) Micsda ellentét a két mű között! A vadul fölkorbácsolt, drámai izgalom után: mélységes csönd és nyugalom. A képfogalmazás, a formafűzés barokk bonyodalmival szemben: áttetszően tiszta, klasszikus egyszerűség. A nyitott ajtó és az erkélyrács sötétszürke keretében, a végtelenbe sejlő kékeszöldből és az enyhén világító sárgás rózsaszínből a holdas éjszaka szelíd varázsa árad. Holdvilágos színek fénye sugárzik lágyan az arc rózsaviolája és a mély azúrkékbe, feketébe burkolt alak körül. A nő alakja valóságos térben van, de



lelke az átszellemült színhangulat ígézetében merengve különvált ettől a valóságtól, mint két szemének tekintete profiljától.

Íme az arcélt két szemmel társító ábrázolás világos értelme. Az ember lelke nem azonos azzal a tárgyi valósággal, amelyhez teste tartozik. Az élet elhatárolt fizikai térfogatához a lélek révén egy sajátos alakú és hatóerejű belvilág, egy határtalan dimenziótöbblet járul. A szem lévén a lélek tükre, Picasso ezt a lelki dimenziótöbbletet úgy jeleníti, hogy az arc profilnézetébe egy szem helyett kettőt fest. Lehet, hogy ez a kifejező célzat eredetileg gyermekrajzok láttán fogamzott meg benne. Magam is fültanuja voltam már annak az ellenvetésnek, mely szerint Picasso „ilyen gyerekesen primitív és naiv fogásokat sem átall, csak hogy különcködő szeszélyeinek élhessen“.

Nos hát, a mester ezzel a „fogással“ az arcábrázolás lelki hangsúlyát, jellemző erejét rendkívül szuggesztíven, a legkülönbözőbb érzelmi árnyalatok kifejezésre alkalmas módon felfokozta. „Guernicá“-ban a rémületében és haláltusájában szétfeszülő lélek kinszenvedését, a „Leány a tükör előtt“ című kompozícióban a való fölött szárnyaló lélek merengő révületét jeleníti a profilba festett szempárral. A „Leány karosszékből“ (1937) élénk, üde színű arcából a profilnézetet tetéző szempár révén nemcsak az ifjú nő bája és életöröme sugárzik tündöklőbb fénnel, hanem az a szí-

porkázó könnyedség is, amellyel gondolatai csapongva ide-odaszökellenek. (LXX.) „N. E. asszony arcképén“ (1938) a profil és homloknézet alakzatait szellemesen kombináló festői játék áthatóan érezteti az elkényeztetett nagyvilági hölgy túlfinomult idegzetű, szeszélyes lényét. (LXIX.) A „Tengerész“ (1938) profiljából a homloknézetben ábrázolt érzéki száj, az erősen ívelt, vastag orrcimpák, a szorosan ülő, nagy, kerek szempár révén állatian bővérű, brutális testi életeljesség árad. (LXVIII.)

„Ecce homo“ címmel külön tanulmányt igényelne, ha valaki a jellemek, ösztönök, indulatok és érzésségi állapotok skáláját abban a teljes változatosságában akarná ismertetni, amellyel Picasso a harmincas évek közepe óta az embert és annak mélyebb természetét jeleníti — és pedig mindannyiszor olyként, hogy a profilt következetesen homloknézettel kombinálja. A különböző emberi ábrázatok olyan gazdag felvonulása ez, amely páratlan a modern művészetben.

1938-ban festi a „Síró nő“-t, a lelki fájdalomnak ezt a „Guernicá“-nál is megrendítőbb és plasztikusabb kifejezését. (LXVII) A szívet marcangoló bánat éles árkokat, patakozó könnyecsatornákat vájt az ábrázatba. Ezúttal is a románkori és gótikus katalán mesterek idejébe, a megfeszített Krisztust sirató Máriaához és Magdolnához kell visszamennünk, hogy ehhez a képhez fogható, tragikus emberi látomásokra akadjunk.

Megint más változat a „Leány kakassal“. (1938.) A kegyetlenség ösztöne félelmetesen, csupaszon ütközik ki ezen a szörnyű ábrázaton. A leány mohó szája falatozni készül, de szemében már a gyilkos szándék tükröződik és keze ügyében már ott a kés, amellyel az összekötözött lábú, rémült, vergődő állatnak vérét fogja venni. Kegyetlen, hideg éle van a világos kékeszöld háttérnek is, a kép alsó, sötétebb felében pedig, a feketék, kékek, barnák és rozsdavörösek mélységeiben a vér színe izzik baljóslatúan. (LXXII.)

A kakas, amely az emberi kegyetlenség áldozataként jelenik meg ezen a képen, egy 1939-ből való vízfestményen viszont a vérszomjas, harcias, terrorista fenevad démoni alakját ölti és pedig ugyanazzal a monumentális erővel, mint a „Guernica“ bikája. (LXXI.) Jelképes értelme is ugyanaz lehetne, még ha Picasso nem gondolta is volna annak: a fasizmus lényegét döbbenetesen kifejező szimbólumnak.

Az a fiatal nő, akit Picasso 1937-ben a LXX. táblán reprodukált festményen ábrázolt, az érzelmi hangsúly és stílus szempontjából legkülönbözőbb változatú képek és rajzok egész során, később is gyakran szerepel. Hol kemény, szögletes, merev formákból mintázott, csúnya arccal, hol gyöngéden, lágyan elmosódó, kedves vonásokkal. Egy ízben virágkoszorúval a fején, ábrándos múzsa gyanánt, másszor pedig, egy 1939 december 30-ról keltezett képen, lidércfényként lobogó bálvány alakjában.

A mester a pillanat sugallatának engedve, az alakító képzettársítások teljes festői szabadságával él akkor is, ha művét egy meghatározott személy arcképének szánja. Hogyne élne hát ezzel a szabadsággal, ha a látomás nem ilyen konkrét, valóságbeli jelenséghez fűződik. Amúgyis éber képzeletét a háborús évek végzetesen feszült légköre felől szüntelenül érik a sötét, vad szárnyalásra serkentő, fölcsigázó indítékok. 1939 október 12-én egy „Ülő nő” képe különös párkaszerű alakot ölt keze alatt. A szürkésfehéres kénsárga, sötétszürke és barna színekben az élet hívásos voltával és az elmúlás, az enyészet hatalmával szembenező léleknek ugyanaz a csontig ható, száraz izzása kísért, mint a régi spanyol kolostorok aszkétikus légkörében és Zurbaran szerzetesi vízióiban.

A következő évben, egy fésülködő nő alakjában festi Picasso a „Szörnyeteg”-et. (LXXIV.) Természetes helyzetükből és összefüggésükből kiforgatott, groteszkarányú idomok, emberi és állati vonásokat bizarr módon egybefűző képzettársítások öltenek alakot ebben a rémlátomásban. A ki-mérák atavisztikus ősvilági igézete, szoborszerű plaszticitással fogalmazó, szerkezetes stílusa, monumentalitása támad újra benne, a realiztikus tárgyi részletezésből folyó, hatványozott kifejező erővel.

Barlangi odva mélyén terpeszkedik a förtelmes testű és ábrázatú női Minotaurusz. Minden tárgyilagos, józan valólátástól elrugaskodott, légbőlkapott agyrém: mondhatnák a racionalisták. Talán magam is így vélekednék, ha nem láttam volna 1944 csatakos, ködös novemberében az óbudai téglagyár felé tartó, deportálásra ítélt karavánokat és ha nem tudnám, hogy a náci pribékek minden égtáj felől milliósámszámra terelgették áldozataikat Auschwitz és Mauthausen gázkamráiba. Próbáljuk csak elképzelni, hogy ezekre a végtelen országutakon vándorló, vagy leplom-bált tehervágókban összezsúfolt emberekre milyen megfoghatatlan bor-



Báldány



zalomként, milyen éber lidércnyomásként nehezedett az a jövő, amelynek elébe néztek. A süket éjszaka mélyén, mely egyre sűrűbben, egyre fojtogatóbban borult életükre, egy Moloch ólalkodott, aki tömegével készült elnyelni őket. Ennek a teutón barbárság gonoszindulatú, lelki mocsarai-ból, valóban „mítikus“ sötétségéből felmagasló Molochnak a képzetét hogyan is lehetne szuggesztívebben idézni, mint Picasso „Szörnyeteg“-ével. Láttam a koncentrációs táborok hekatombáiról készült híradófilmeket. Ismerem művészeket, akiket a szövetséges haderők az utolsó pillanatban mentettek ki ezekből a tömegsüllyesztőkből és akik kínzó emlékeiket realisztikus tárgyyszerűséggel, kifejező erővel vetették papírra. Ám e meg-rázó felvételek és rajzos dokumentumok is valamennyien elhalványulnak Picasso női Minotaurusza mellett, amely ezt az emberi ésszel és érzület-tel fölmérhetetlen, temérdek iszonyatot éppen valóntúli, démoni ábráza-tánál fogva, egyetlen dermesztő látomásba sűríti.

Halál leseng egy „Kalapos nő“ szürke képe körül, melyből emberi vo-násokkal álcázott ökörfej fogát vicsorgató csontváza mered ránk. Ez az ökörkoponya sokat foglalkoztatta Picasso képzeletét. Szobrot is mintázott róla és 1939 óta különböző csendéletekbe foglalva, többször is megfes-tette. A LXXIII. táblán reprodukált változat 1942-ből való. A látomás-nak már a tárgya révén is komoran sejlő, halálos ígérete támad, de ezt a kifejező célzatot végkép félelmetessé fokozott, elmélyült erővel tisztán festői eszközök: a színek hangsúlyozzák. Fénytelen, tompa barnák, kékek és zöldek, gyászos violák és szürkésfeketék között néhány metszően éles, hideg, szürkés csontfehér.

A háborús évek baljóslatú látomásait derűsebb képzetekkel váltogató mű-vek közé tartozik a LXXX. táblán közölt, élénk téglavörös, citromsárga, enyhén rózsásfehér és világoskék színekbe foglalt csendélet. Éles szögben találkozó, határozott vonalzatú formáiban széthúzó erők feszülnek, de a kompozíció ezeket az erőket biztos kézzel, szerkezetesen összefogja és me-rés, aszimmetrikus egyensúlyt teremt belőlük. Figyelemreméltó, hogy a je-lenítés ebben a rendkívül szabad festői áttételben is mennyire valósághoz edződött, konkrét képzeteket támaszt.

Ezzel a reális idegzetű látással, mely főként „Guernica“ óta jellemzi mű-vészetét, fordul Picasso a szegény emberek felé. Most is azzal a mély

együttérzéssel ábrázolja őket, mint valamikor a kék periódus idején, de már nem olyan ábrándosan, nem azzal a kissé bágyadt, széplelkű áhitattal, mely az ifjúkori művek sajátja. Hogy *Rilke* szavait idézzem, a szegénység az ifjú Picasso szemében is „ein grosser Glanz von innen“, azaz „nagy belső fényesség“ volt. A hatvanas Picasso egy emberélet, különös-kép pedig a világháborús évek tapasztalatainak birtokában, a szegénységet leplezetlenül, a maga rideg valójában látja és jeleníti. Ugyanaz a kemény, konstruktív szellemű mélyrealizmus, mellyel „Guernica“ drámáját és a „Síró asszony“ tragikus lelki fájdalmát vizionálta, arra is képessé teszi, hogy egy nehéz sorsától megviselt, elgyötört „Matróz“-t (1943), vagy egy megszeppent, félénk kis proletárgyereket, egy „Virágáros kislány“-t (1945) szívbemarkoló emberi egyszerűséggel és igazsággal ábrázoljon. (LXXXVI.—LXXXVII.)

Picasso a sorsnak nemcsak szellemiekben, de anyagiakban is dédelgetett kedvence, akinek a világ minden tájáról Párisba seregglő múzeumigazgatók és dúsgazdag műgyűjtők egy-egy képért igen nagy árakat fizetnek. Hogy e szédítően sikeres pályafutás ellenére sem tagadja meg szociális érzületét, hogy a társadalom melyik rétege felé húz, annak sok egyéb műve között éppen ez a két festmény is meggyőző tanubizonysága. Misem érthetőbb annál, mint hogy Picasso, aki ilyen képeket fest, Páris felszabadulása után rövidesen belépett a francia kommunista pártba.

„Matróz“ és „Virágáros kislány“: ime a *szocialista realizmus*. Nem mint program. Főleg pedig nem mint beporosodott, multszázadbeli, polgári stílushagyományokat újrakérődző program és szellemileg olcsó tömegcikk, hanem mint teremtő erejű, eleven, igaz művészet. Viszont éppen azért, mivel Picassónál sohasem programról, mindig csak életteljes igazságról és szabad művészetről van szó, nagyon is elsietett, sommás képzet volna olybá venni a mester szociális érzületét, mintha az, a „Tengerész“ és a „Virágáros kislány“ módjára, mindig csak ilyen proletártémák kapcsán és csak ennek a keményen szántó realizmusnak a stílusában nyilvánulna. 1942-ben mintázza a „Férfi gödölyével“ című, életnagyságúnál magasabb szobrot, ezt a fenkölt szellemű látomást, melyhez lehetetlen volna bármiféle társadalmi osztályképzetet fűznünk. (LXXXVIII.) Ez a szobor a fasiszta embertelenség elvadult hatalmi tivornyája idején olyan hívó

lélekkel, olyan vallásos áhitattal hirdeti a tiszta szívű emberi jóság és béke megváltó igéjét, mint a katakombák és az első keresztény századok Krisztust jelképező „Jó pásztor“-képei és szobrai.

A látomás mélyen, megindultan lüktető érzelmi közvetlensége áttör a felületen és bizonyos mérvig föllazítja, megolvasztja a mintázást: azt a kérget, melyet a forma von az izzó mag köré. Ez a forma is át van hatva a valóság, az életteljes igazság erejétől, de ez az erő inkább bensőséges lirizmus, mint realisztikus élő tárgyszerűség módján nyilvánul. Mintha etekintetben a barcelónai „Kéregető“ és a kék periódus ifjúkori érzemvilága támadt volna újra benne. Ám mennyivel dúsabban, szélesebben áramló lendülettel, a kifejezésnek milyen végtelen távlatokat besugárzó, eszmei fényével, milyen monumentálisan magasodik ez a szobor a kezdeti tanulmányok és a korai párisi esztendők emberjelenítése fölé.

Hogy Picasso ezt a látomást milyen nagy feladatának tekintette, hogy ez a téma képzeletének és tudásának java erejét milyen mélyen és huzamosan foglalkoztatta, az már a szobrot előkészítő vázlatok és tanulmányok hosszú sorából is kitűnik. (LXXVII.) A téma okozta érzelmi hullámok a szobor bevégezte után sem ülnek el benne. Szebbnél szebb rajzok alakjában a következő esztendőre is átterjednek. Mi több: újratámadnak 1947-ben, abban a gazdagon tagolt, de ragyogóan világos, nemes vonalú és derűs színű, bukolikus hangulatú kompozícióban, melyet Picasso az antibesi polgármesteri hivatal számára festett.

E kompozíció ugyancsak nagyméretű, de egyszerűbb fogalmazású változatát „Öröm az élet“ (Joie de vivre) címmel a LXXIX. képes táblán közöljük. Enyhén, koratavaszi fénnyel ég alatt széles hullámokban dombosodik a föld. Ebbe a nyílt táji foglalatba rajzolódnak az emberi és állati alakzatok: a kétágú sípját fúvó szatír, a furulyázó kentaur, az ugráló kecskék és dúsán lobogó sötétvörös hajával, a táncoló meztelen nő. Baloldalt, a háttérben, párisi kék vizeken citromsárga vitorlás szárnyal. A kompozíció vidáman, játékosan ívelő és szökellő ritmusa egyrészt a nagyvonalú, lendületes kontúrokon, másrészt a formáknak határozott színellentétek révén is hangsúlyozott, mozgékony belső tagolásán fordul.

A talajon, balról jobb felé haladva, egy-egy élesen körülszabott síkalakzatba öltve, a következő színek váltogatják egymást: barnásfekete, párisi kék, rózsás-kékesfehér, szürkés acélkék, ultramarin és végül, jobb szélen ismét barnásfekete. E változatos színű formákat a kép teljes hosszán végigvonuló, élénk citromsárga mezőny szegélyezi, melyet alulról kékes-lilásszürke, olívvzöld és barnásfekete alakzatok határolnak. Szintoly eleven és fordultatos a figurális ábrázolatok belső tagolása. A kentaur alakján citromsárga, mély azúrkék, kékesfehér, élénk vörös és rózsaszín idomok osztoznak; a kecskéken barnásfekete és sötétvörös idomok közé ékelve fehér villan; a szatír feje fehér, felsőteste párisi kék, jobbkarja olívvzöld, alsóteste sötétvörös. Az élesen különváló színek tárgyi hovatartozásuk határain túllendülve, a képfelület legkülönbözőbb pontjairól felelgetnek egymásnak. Így a vonalrajz ritmusához mintegy második szólam gyanánt a színek hol mélyzöngéjű, hol pedig harsány erejű, téri hatásában is igen változatos versenye járul: a végletesen egyszerű színek és formák összjátékából a szabadon, boldogan, zengve örvendő élet tiszta, pogány varázsa, ígézetes, nagy távlata világít.

Árkádiai derű, minden árnyalata nélkül az aranykort nosztalgikusan visszaélmodó, érzelmes, romantikus hangulatnak és annak a választékosan művelt szellemű, esztétizáló és idealizáló légkörnek, mely a renaissance és a klasszicizmus rokokotárgyú képeire jellemző. A természettel, állatokkal egybehangzó emberi lét harmóniája nem ilyen távoli, elsüllyedt multa eszmélő, ábrándos visszfény gyanánt, hanem reálisan és közvetlenül, az archaikus művészet sajátosan fanyar szépségével, annak törőlmetszett, kemény, szűkszavú módján ölt alakot Picasso festményén. Minden konvencionálisan árnyaló, finomító, szépítgető ildomosság híján, az ősi barbár kezdetek, primitív népi kultúrák egyszerű szellemét és formavilágát idézi. A Joie de vivre etekintetben a negroid korszak erőteljes látomásait hozza újra, de nem az afrikai démonium, hanem az értelmi világosság és tisztultság mediterrán szellemében. Jellemző erre nézve, hogy a kompozíció, noha részleteiben, (kivált a kentaur alakjában és a kentaurt szerkezletesen közrefogó háttérben) a szabad idomalakítás és ritmikus idomfűzés ornamentumszerű eszközeivel él, egészében mégis a zárt körvonalú alakzatok és a szimmetrikus elrendezés klasszikus hagyományát követi.

B E F E J E Z É S

Egy magyar művész 1947 tavaszán Picasso párisi műtermében járt. Az állványon készülőfélben levő, nagy kompozíciót látott. A festmény a francia ellenállási küzdelemben elesett spanyol szabadságharcosok emlékét van hivatva megörökíteni. Középpontjában egy iszonytatóan kegyetlen kifejezésű, sötét szörnyfigura, körülötte szétszórt emberi csontok.

De informátorom egyéb természetű festményeket is látott a mester műtermében. A Notre Dame-ot különböző változatban ábrázoló, közvetlen festői lendülettel odavetett, megejtően mélyhangulatú kis képeket. Továbbá egész sorát az ugyancsak érzékletes festői frissességű csendéleteknek. Változó elrendezésben és színharmonióban, különböző dolgokat ábrázoltak, de a kompozíció középpontjában mindannyiszor Picasso kedvenc kis szürke papagája látszott, melyet a mester egy tisztelőjétől kapott ajándékba. A papagáj jóformán képről képre más színt öltött a vásznan. Informátoromnak az volt a benyomása, hogy ezek az önkénytelen festői lendületű, hol enyhébb, hol tüzesebb színharmoniókban pompázó, érzékletes szépségű képek Picasso számára lelki üdülést, pihenést jelentenek. Anélkül, hogy készülő monográfiám kéziratát olvasta volna, informátorom majdnem szó szerint úgy fogalmazta meg ezt a benyomást, mint én e könyv 68. lapján a „Tavaszi” kapcsán mondtam.

Egyfelől a spanyol szabadságharcosok emlékét hirdető félelmetes vízió, másfelől az érzékletes látás és a temperamentum felszabadult, gondtalan festői örömet sugárzó kis képek... Nyilvánvaló ezek szerint, hogy Picasso ma is az a töretlen szellemmel és eleven erővel alkotó, kifejező célzat és stílus szempontjából sokoldalú művész, mint akinek az eddigiek alapján ismerjük. Következésképp abban is bizonyosak lehetünk, hogy még sok meglepő fordulatot tartogat számunkra.

Végző, azaz lezáró összefoglalás megírására vállalkoztam ezekben a sorokban. Azonban olyértelmű, lekerekítő összegezést, aminőt Rouault, Matisse vagy Braque folyamatban levő életművéről írhatna az ember, a szellemileg és formailag szinte kimeríthetetlenül sokárnyalatú Picassónál meg sem lehet kísérelni. Összegezésül megint csak az a már kifejtett tanulság kínál-

kozik, hogy ez a roppant életmű sohasem fér egy stílus megállapodott keretébe, hanem az újabb és újabb távlatok ígézetében, e távlatok jelenítésére célzó formát is megfelelően, szüntelenül váltogatja. Picasso életműve olyan változatos és határtalan, mint korunk egész való élete, mely ezt a festői géniuszt örökös feszültségben és mozgásban tartja.

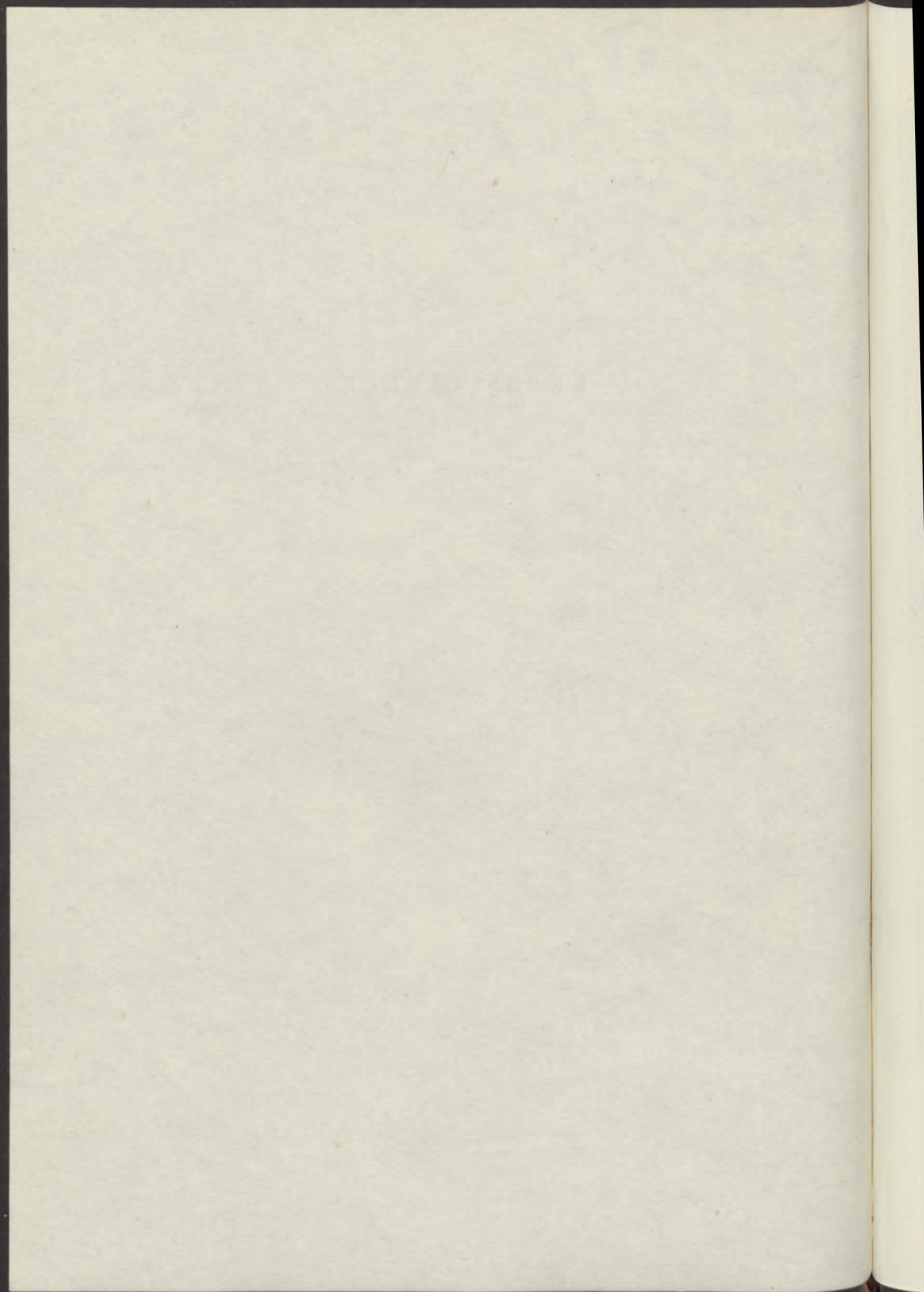
Bűvöletes fényű, vonzó és riasztó bolygó, példátlan, magányos tünemény ő Európa, a világ szellemi egén. Veszedelmes, csábító lidércfény azokra a fiatalabb művésznemzedékekre nézve, melyek állandóan a nyomában rajznak és azt hiszik, elég egynémely meghökkentő külsőségét ellesniük, hogy azok révén ők is könnyedén szárnyra kaphassanak. Ám Picassót és semmitmondó, halandzsázó utánczóit illetően nagyon is helye van a latin közmondásnak: „Quod licet Jovi, non licet bovi.“ Egy Christian Zervos-szal folytatott beszélgetésében Picasso maga is elítélőleg nyilatkozott azokról a fiatalokról, akik készen kapott formulákkal, könnyűszerrel akarnak boldogulni, ahelyett, hogy önállóan, friss szemmel és képzelettel igyekeznének a dolgok, a festői jelenségek mélyére hatolni. Egy ilyen szélsőségek között csapongó, az emberi lélek, a lét minden végletét önmagában viselő, szertelen lángész, mint Picasso, nem teremhet iskolát, tanítványai aligha, inkább csak szármalmas epigónjai lehetnek.

Más lapra tartozik, hogy a kubizmus, melynek Picasso különben sem volt egyedüli elindítója, milyen széles és biztos alapnak, milyen roppant megszire ható kezdeményezésnek bizonyult a képfogalmazás, a szín, forma és térviszonylatok új szerkezeti törvényszerűségeit illetően. De a kezdeményezők közül éppen Picasso az, akinek életműve, a kubizmusból eredő tanulságokkal bővülve, a továbbiakban leginkább nőtt túl e stílus rendszerbe foglalható keretén. Művészete fölötté áll minden iránynak, szűkkeblű elméleti méríckelésnek, programnak. Diadalmasan szárnyaló jelképe a teljes és igaz emberségnek és a szellemi szabadságnak. Ezért jelent felbecsülhetetlen értéket, erőt, biztatást és igazolást korunkra nézve, hogy van egy Picassója.*

* E monográfia alapgondolatát vázlatosan 1939 őszén, egy vetített képes előadásomban fogalmaztam meg először. Kisebb tanulmány alakjában az Ország Útja 1941 novemberi számában jelent meg. Ennek a könyvnek a kéziratát 1947 május 26-án fejeztem be.



KÉPES TÁBLÁK





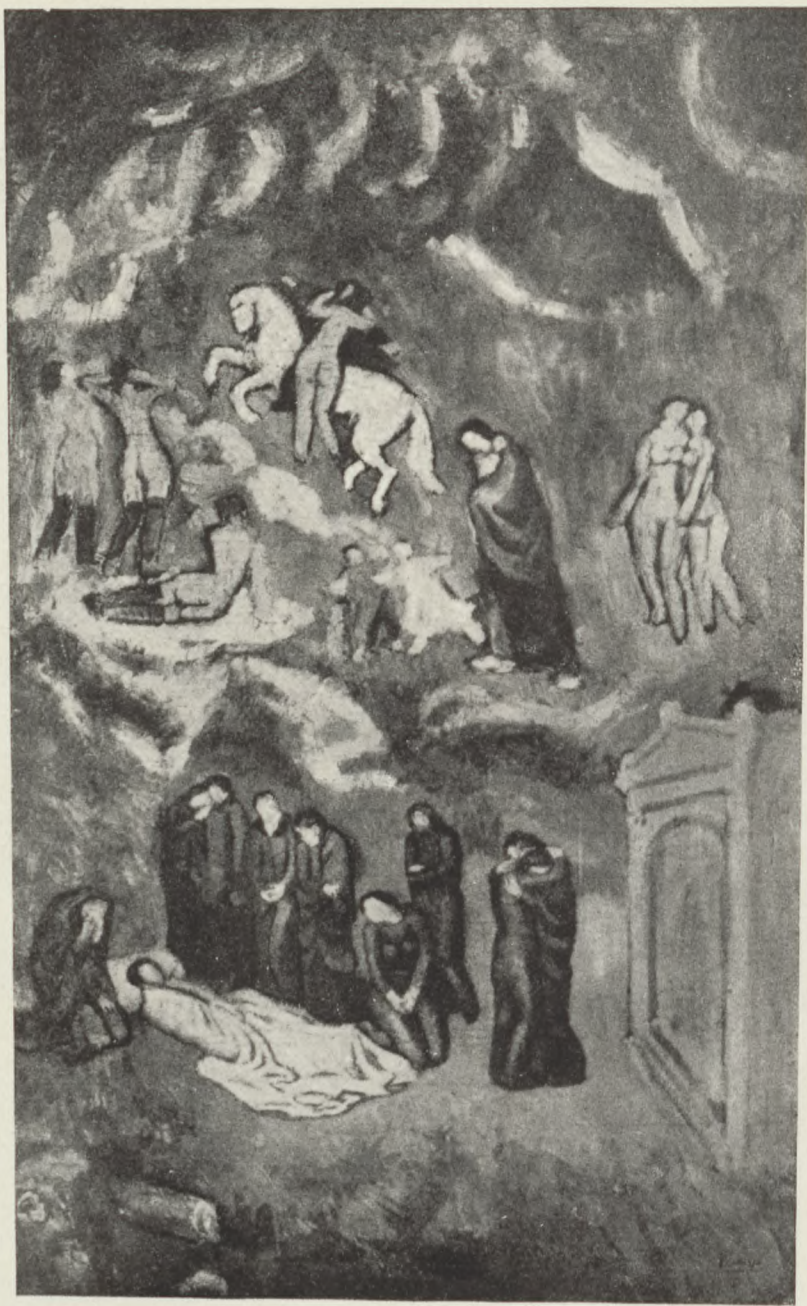




IV

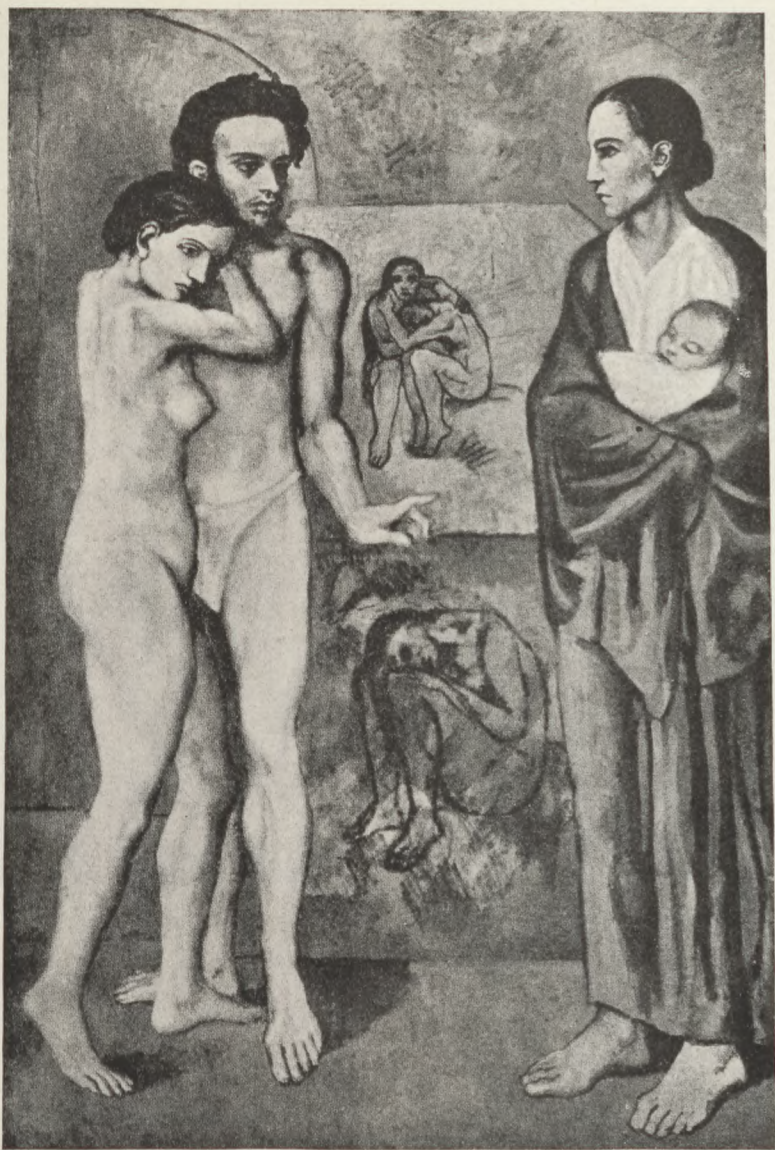


III

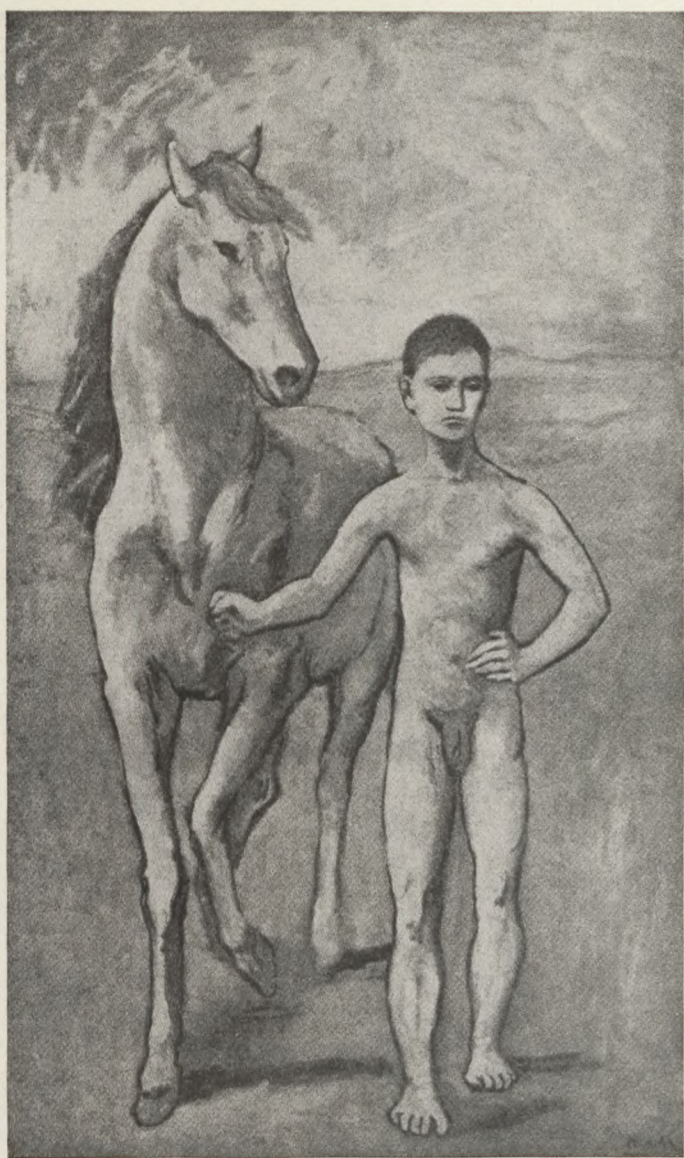














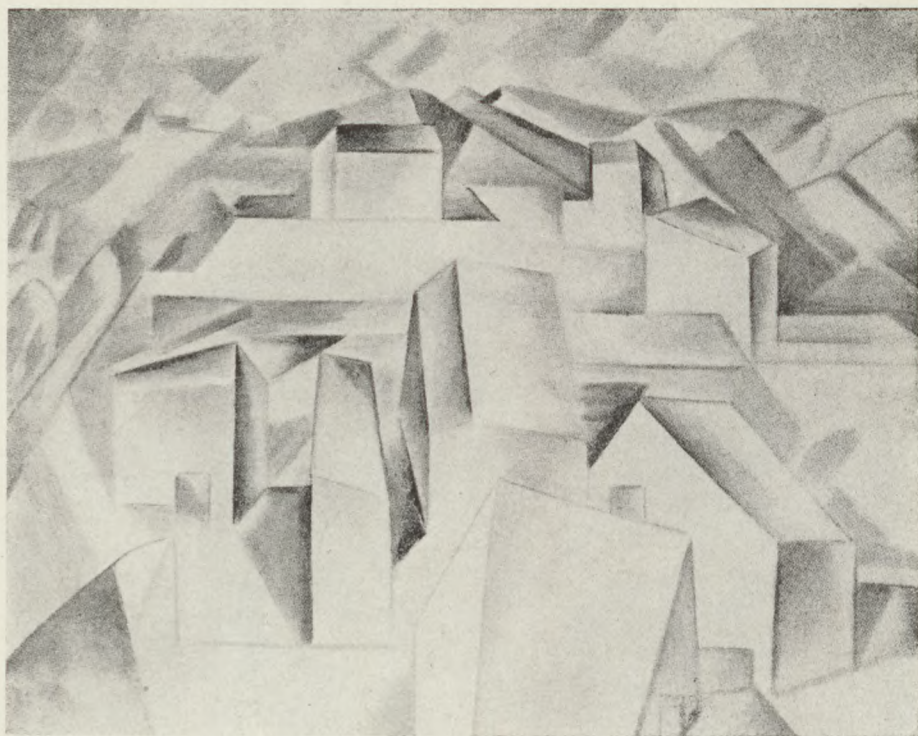




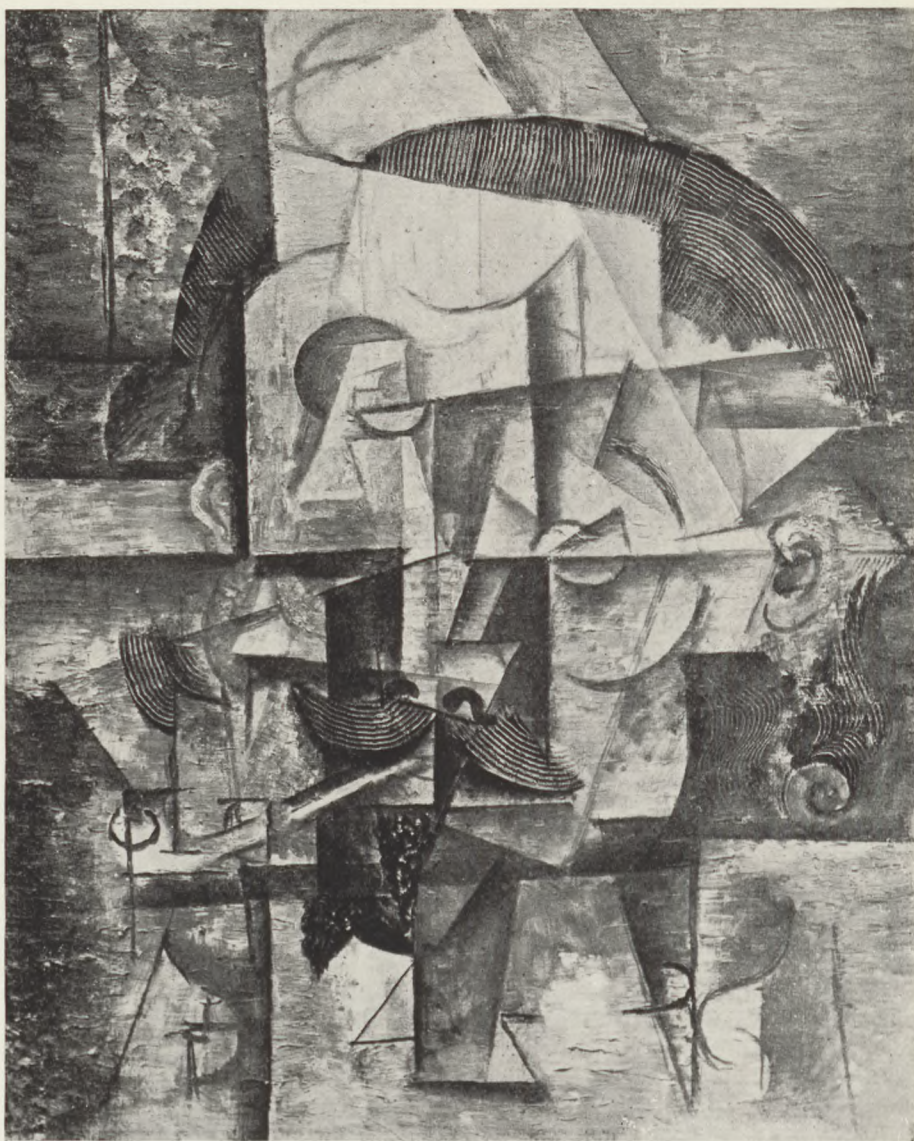


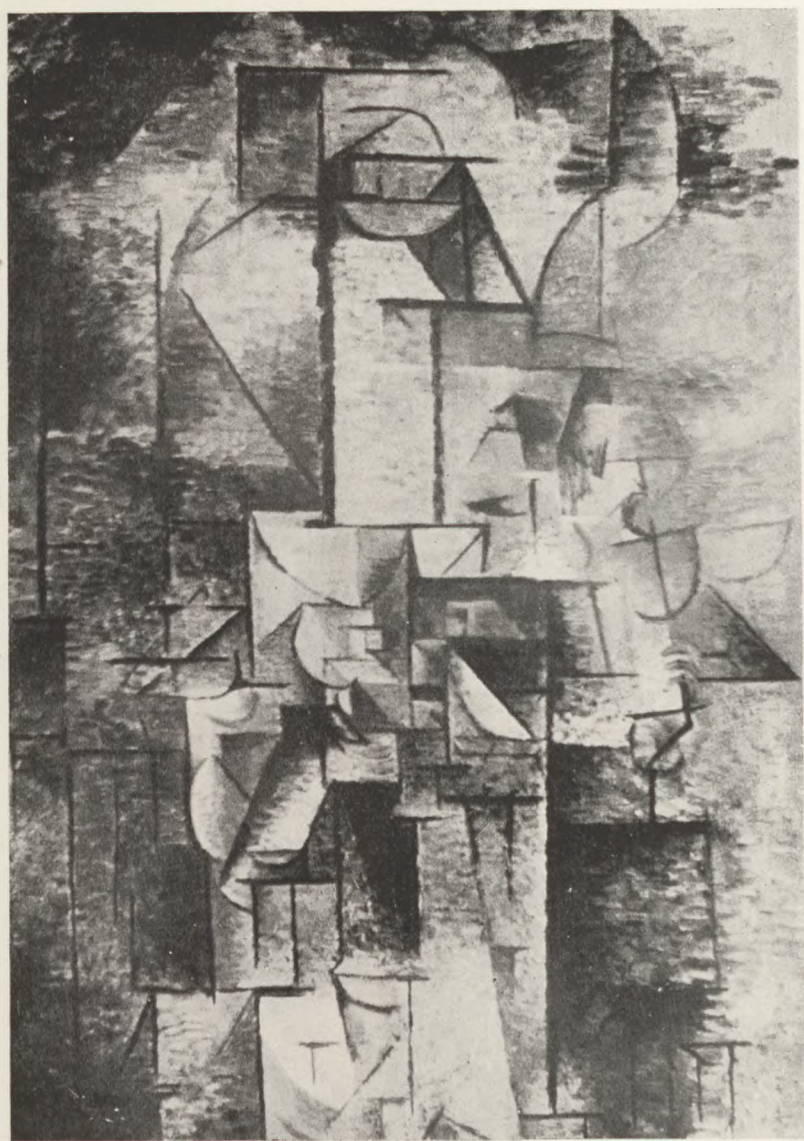




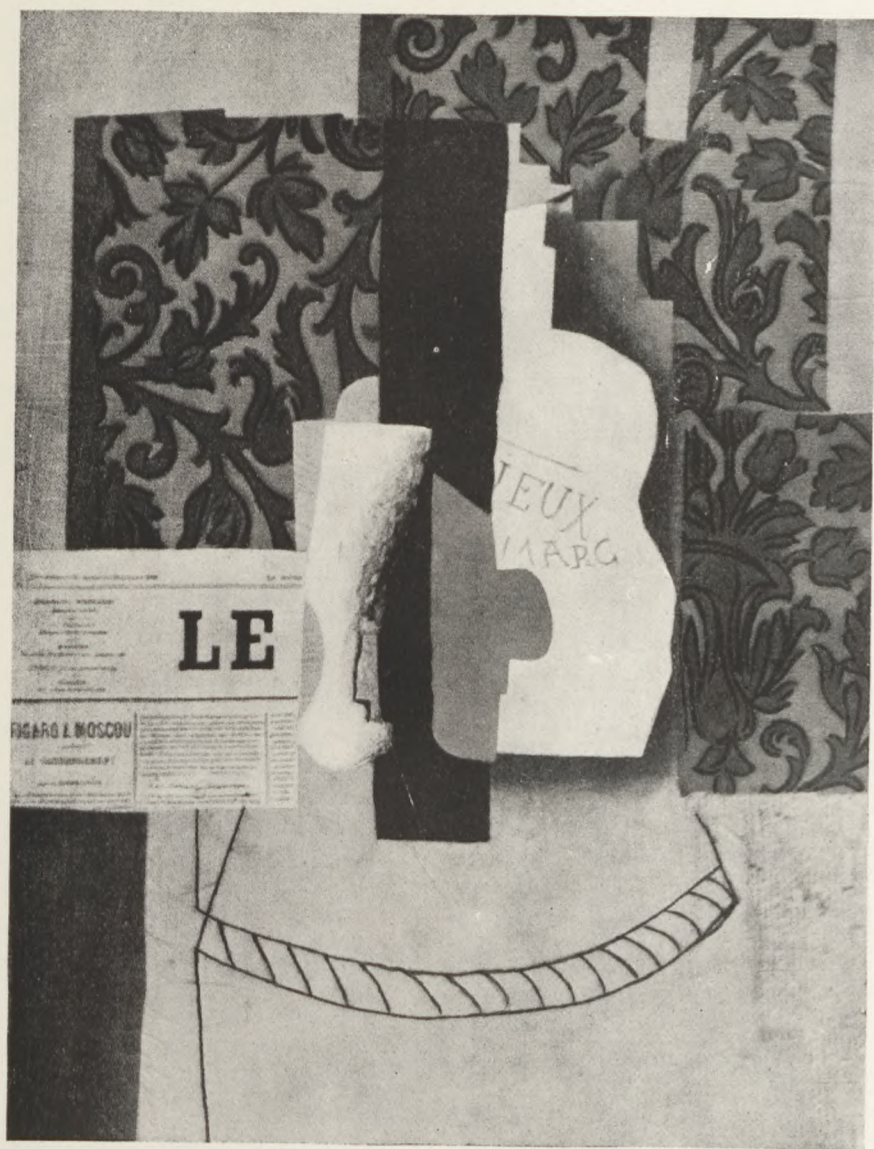


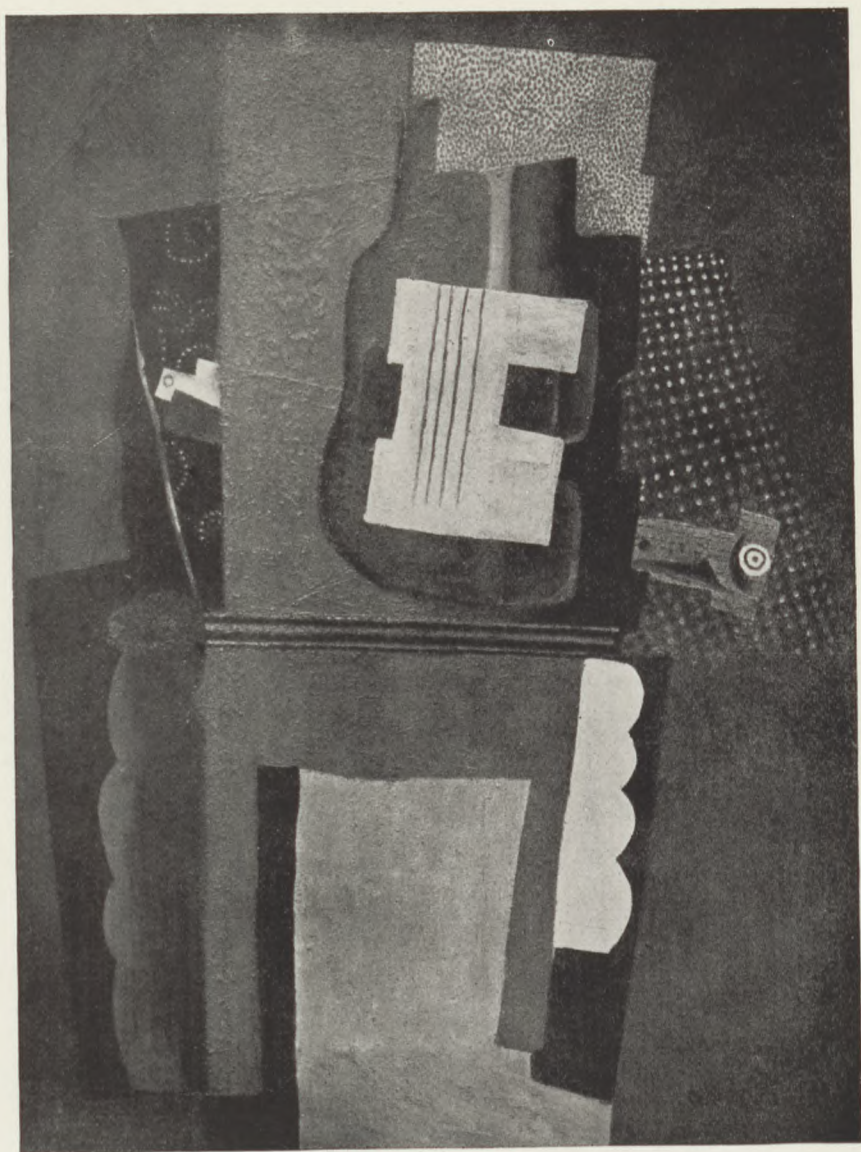








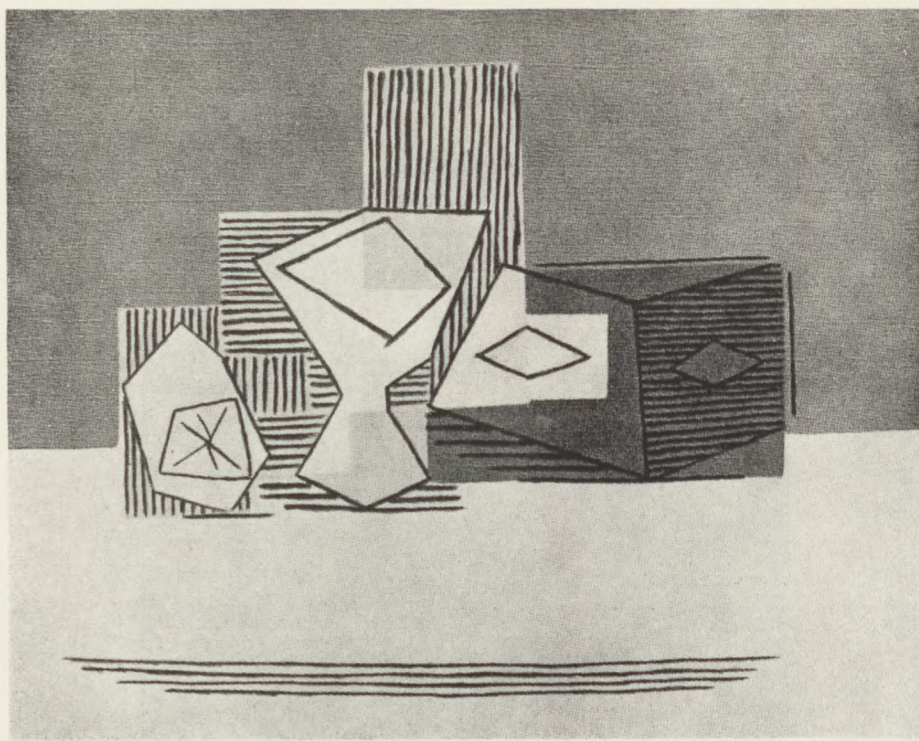












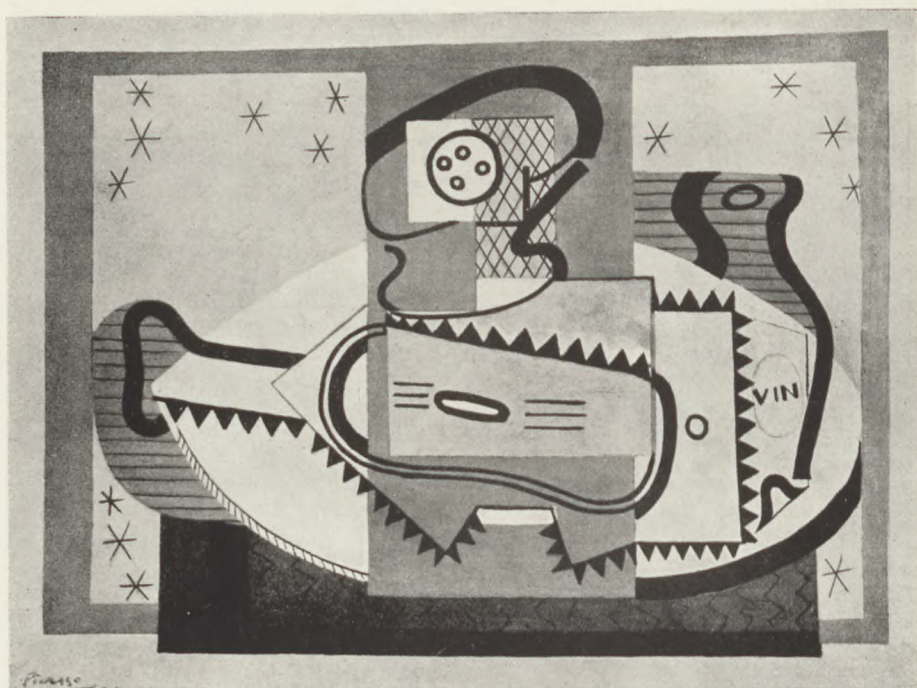




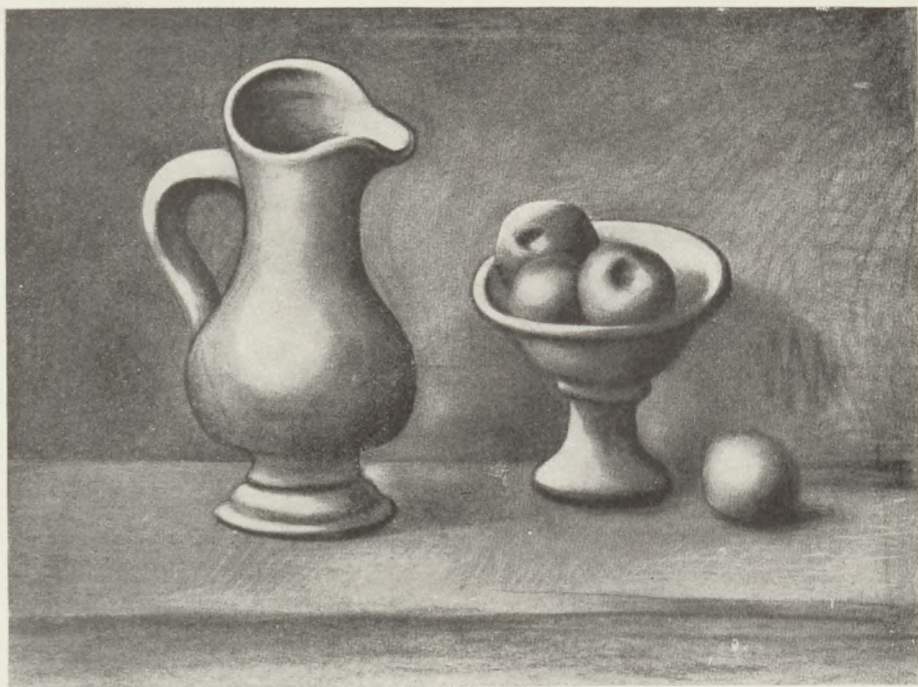


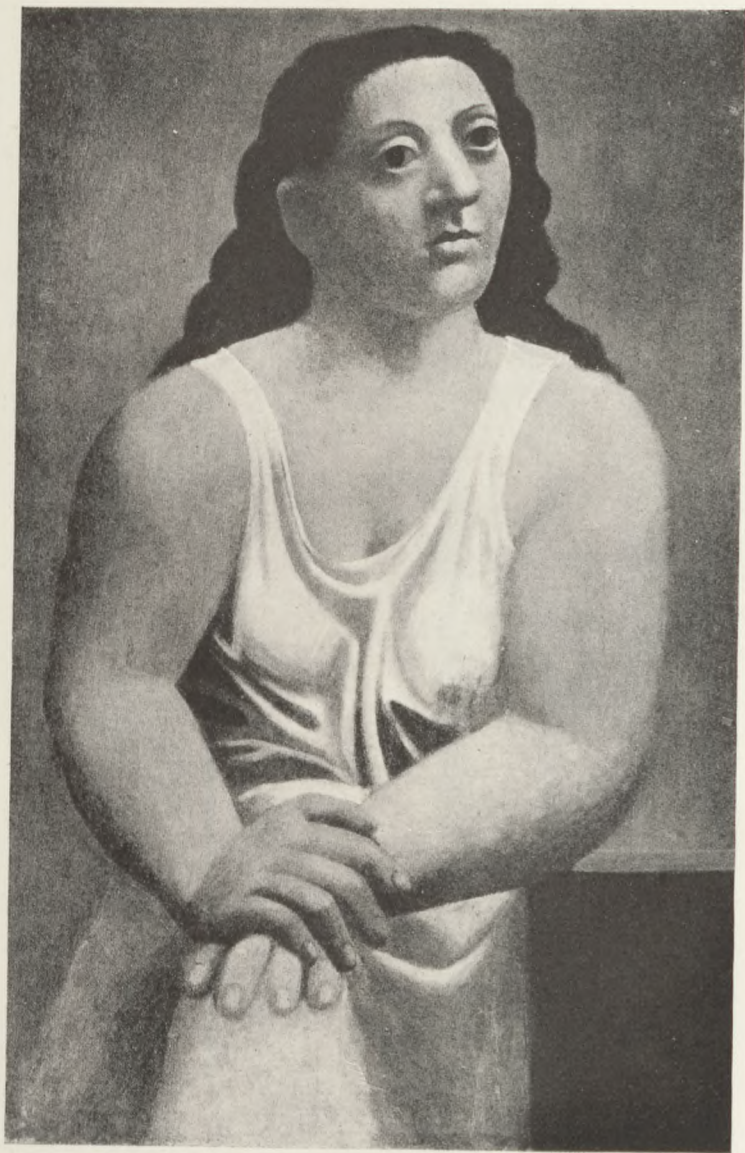


















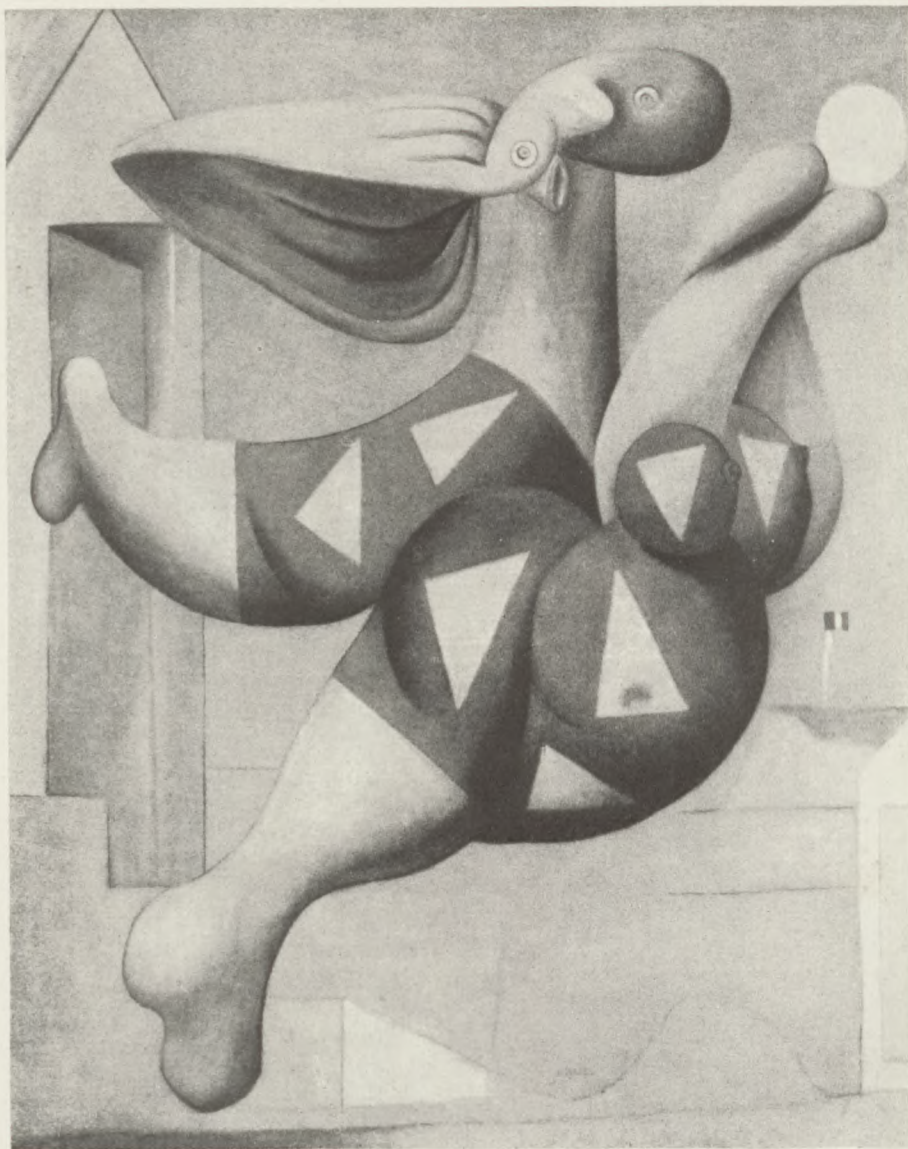


















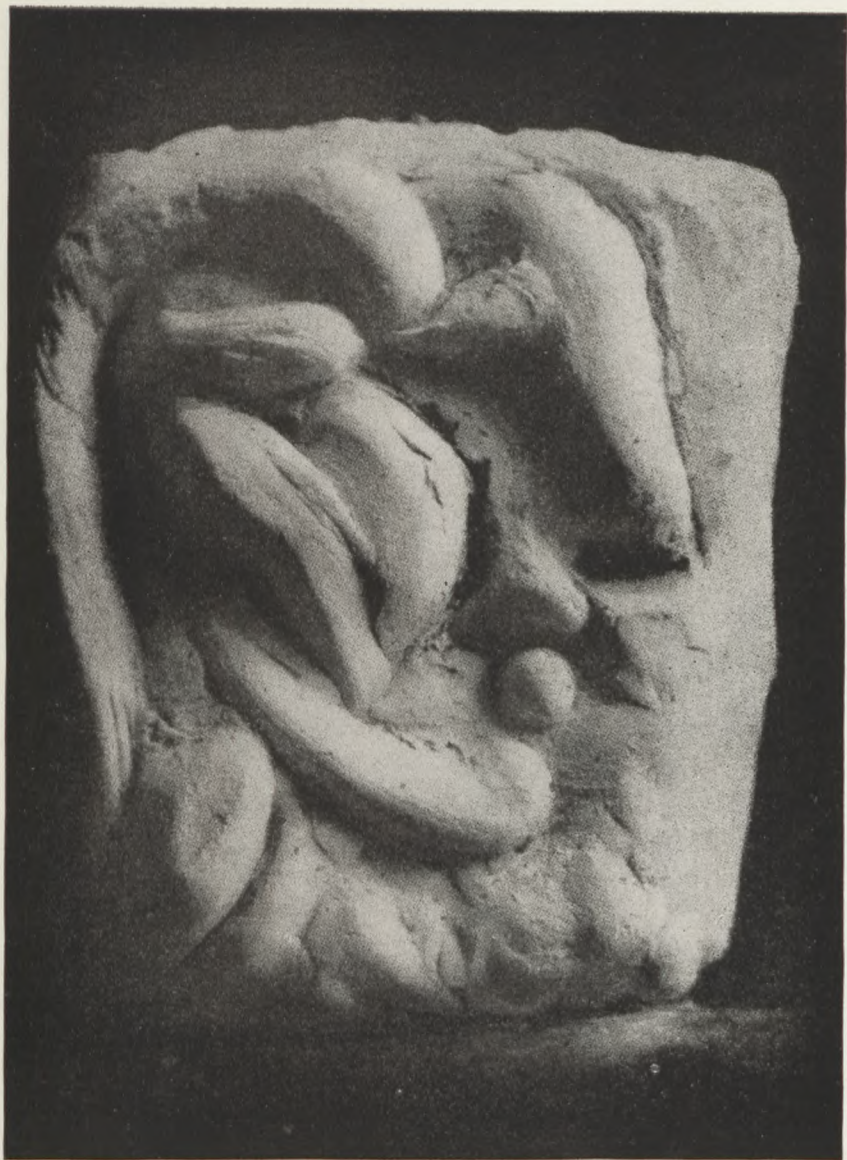


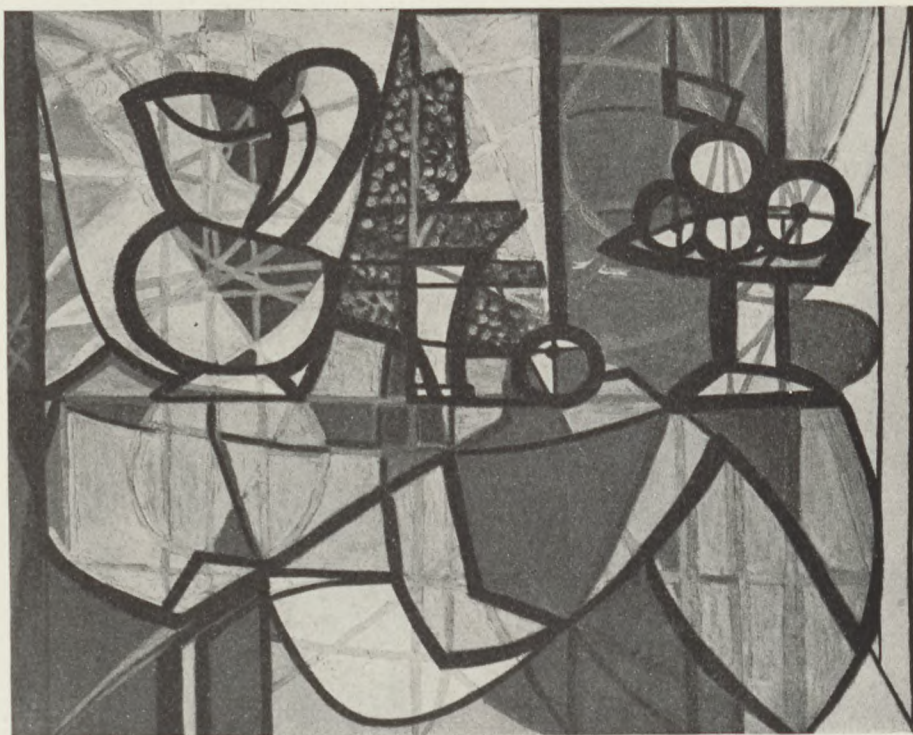




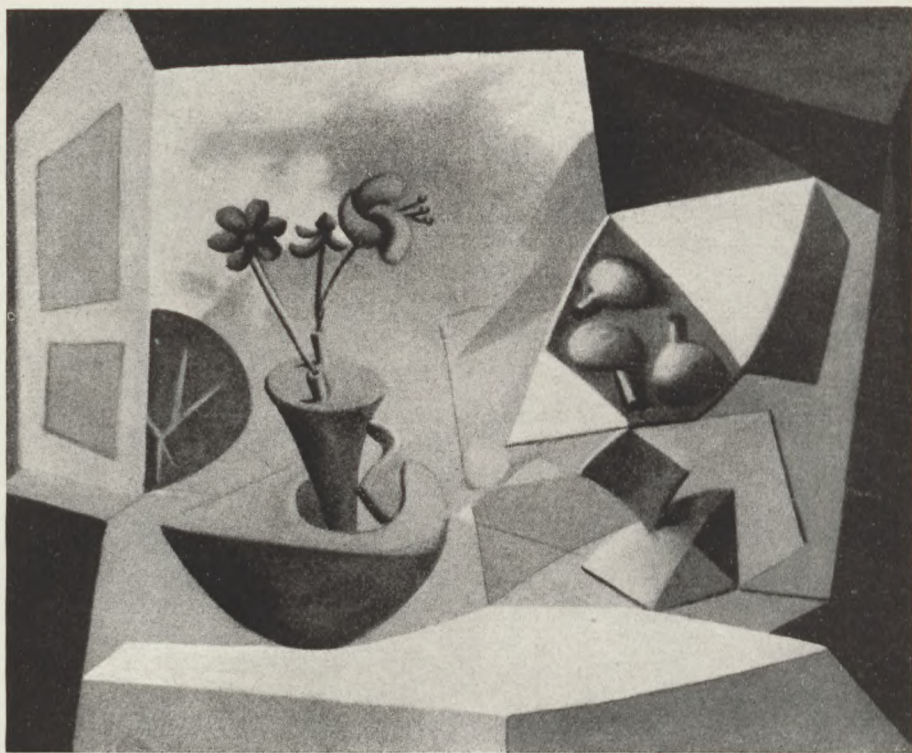


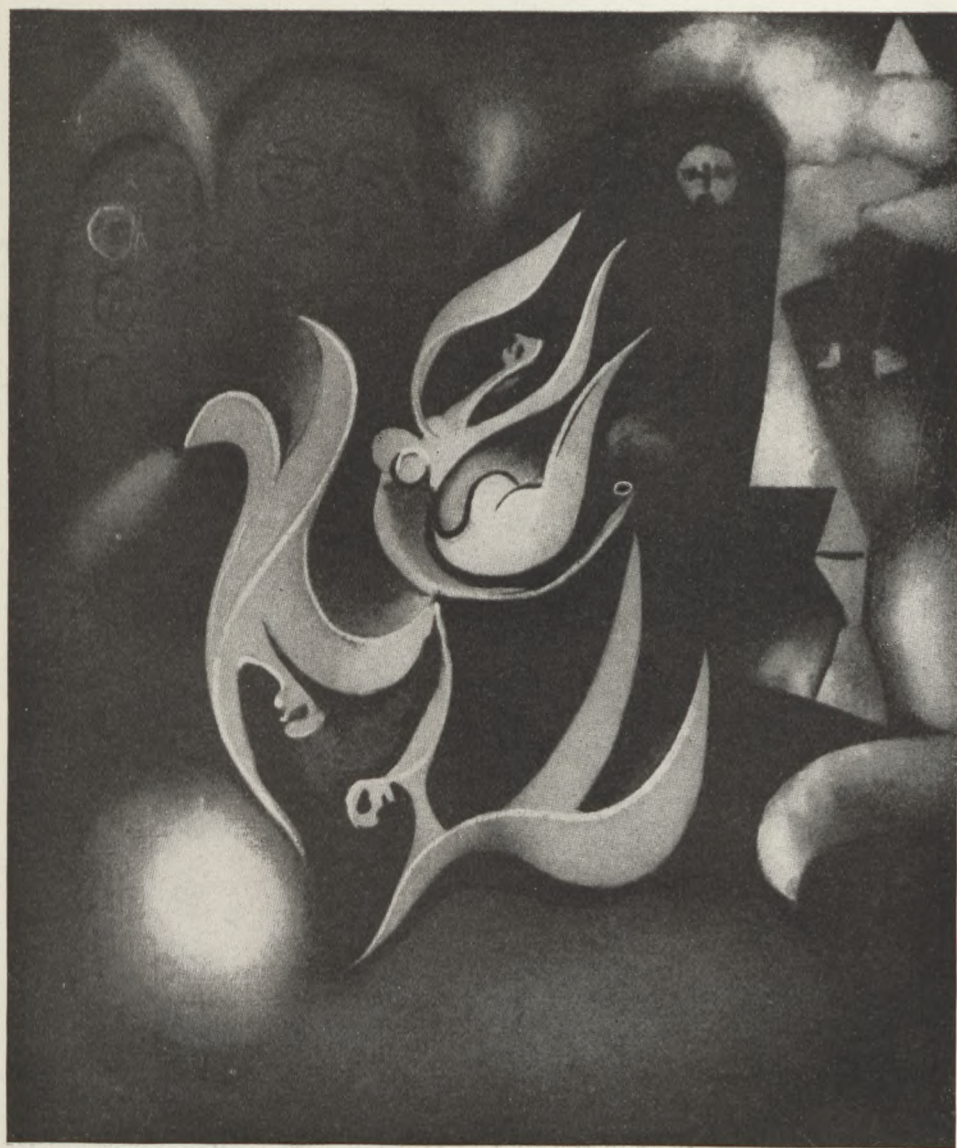














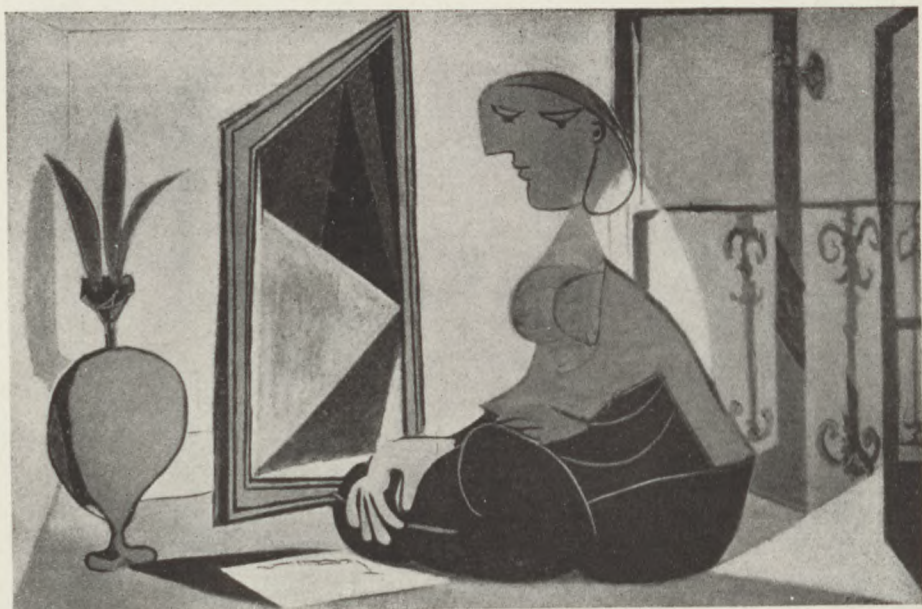
















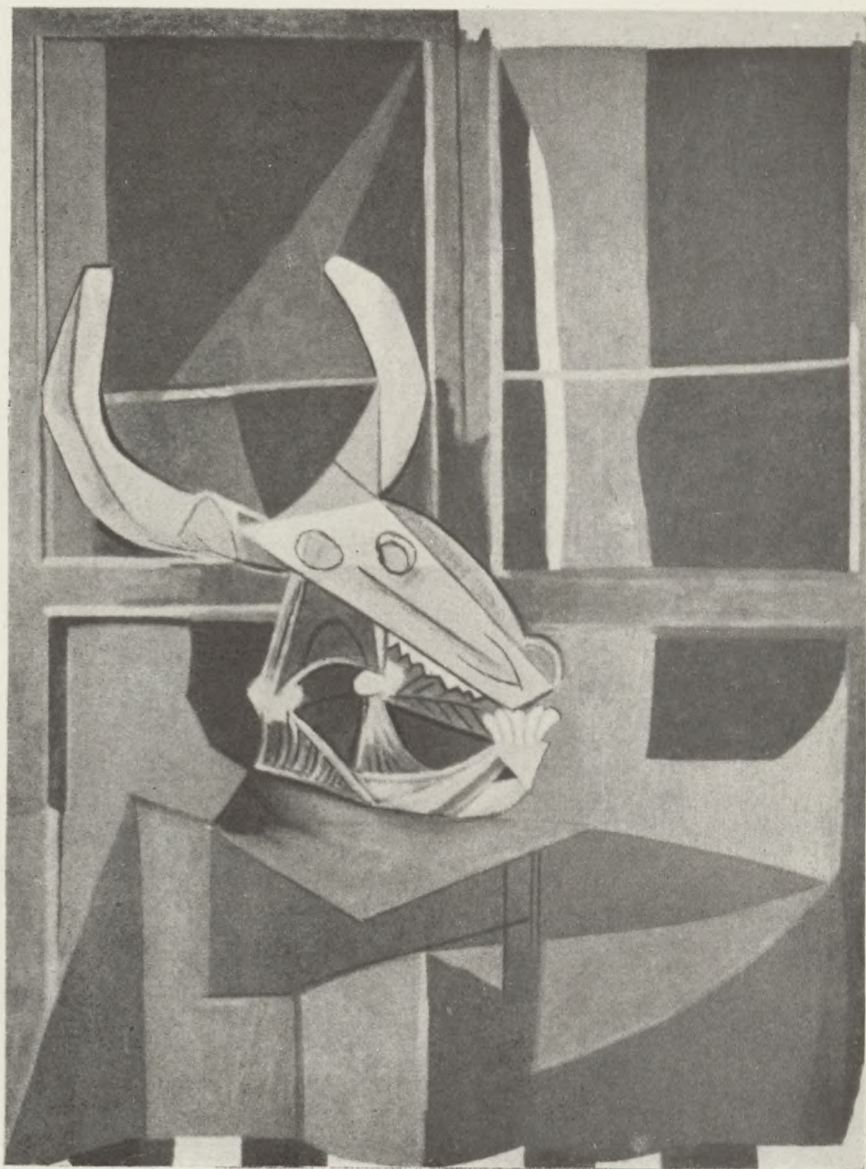




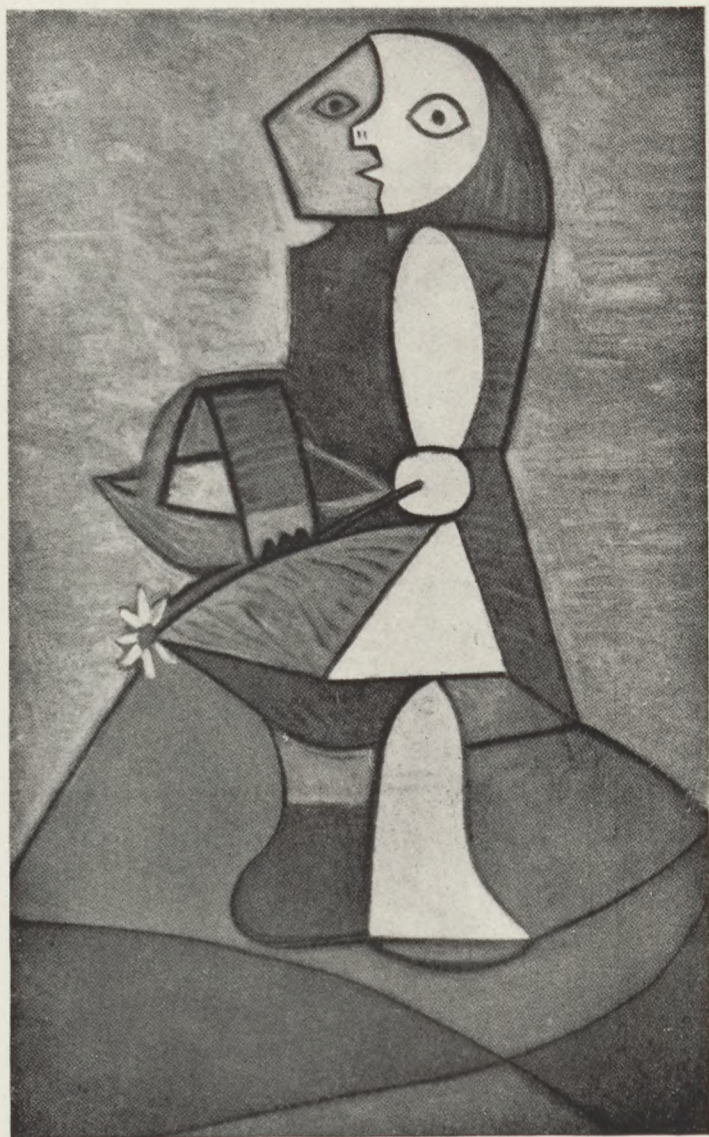






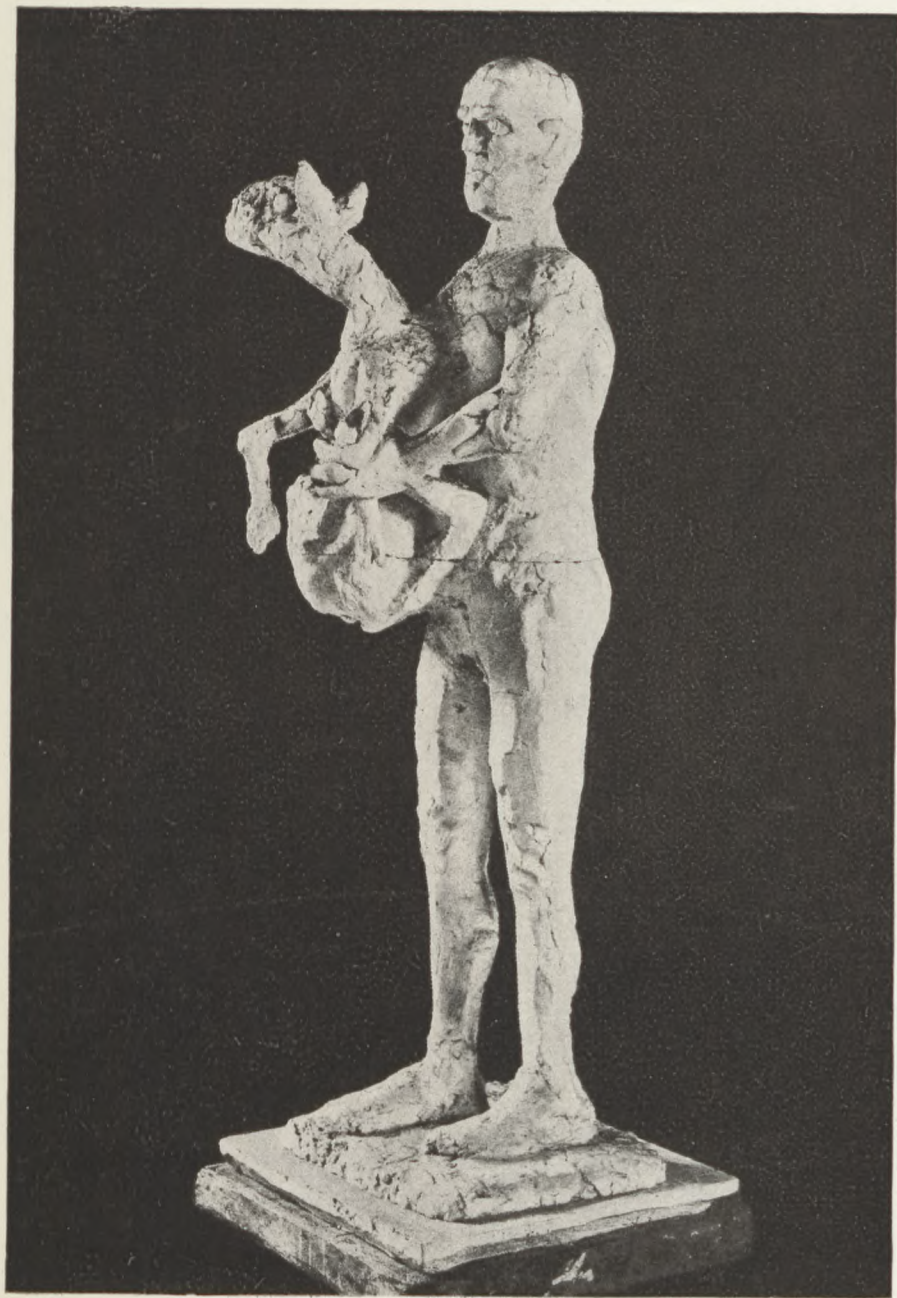






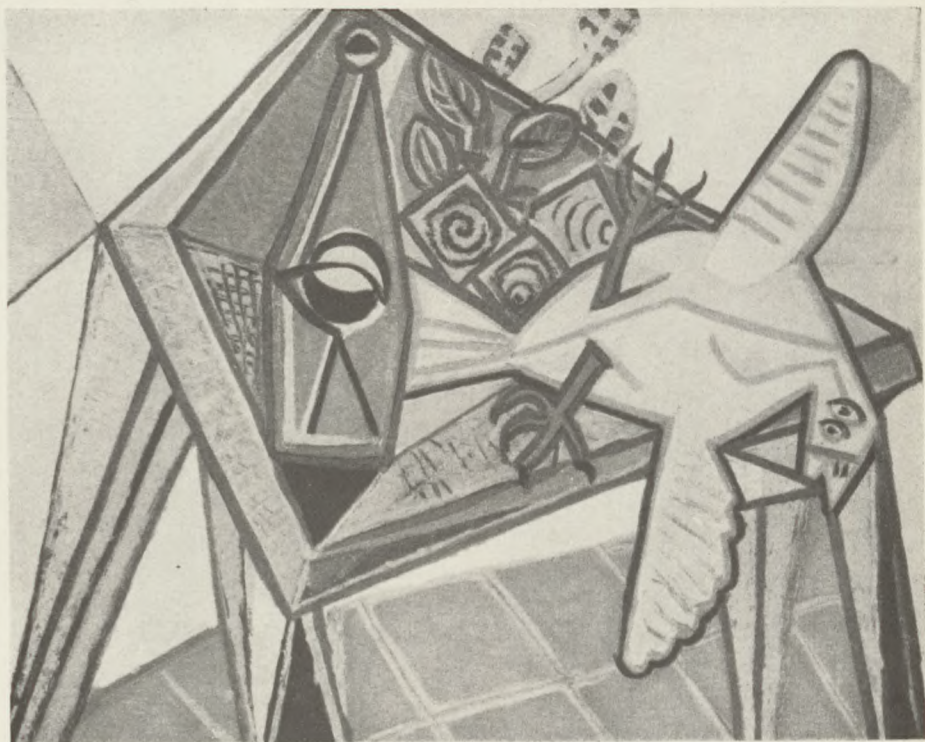




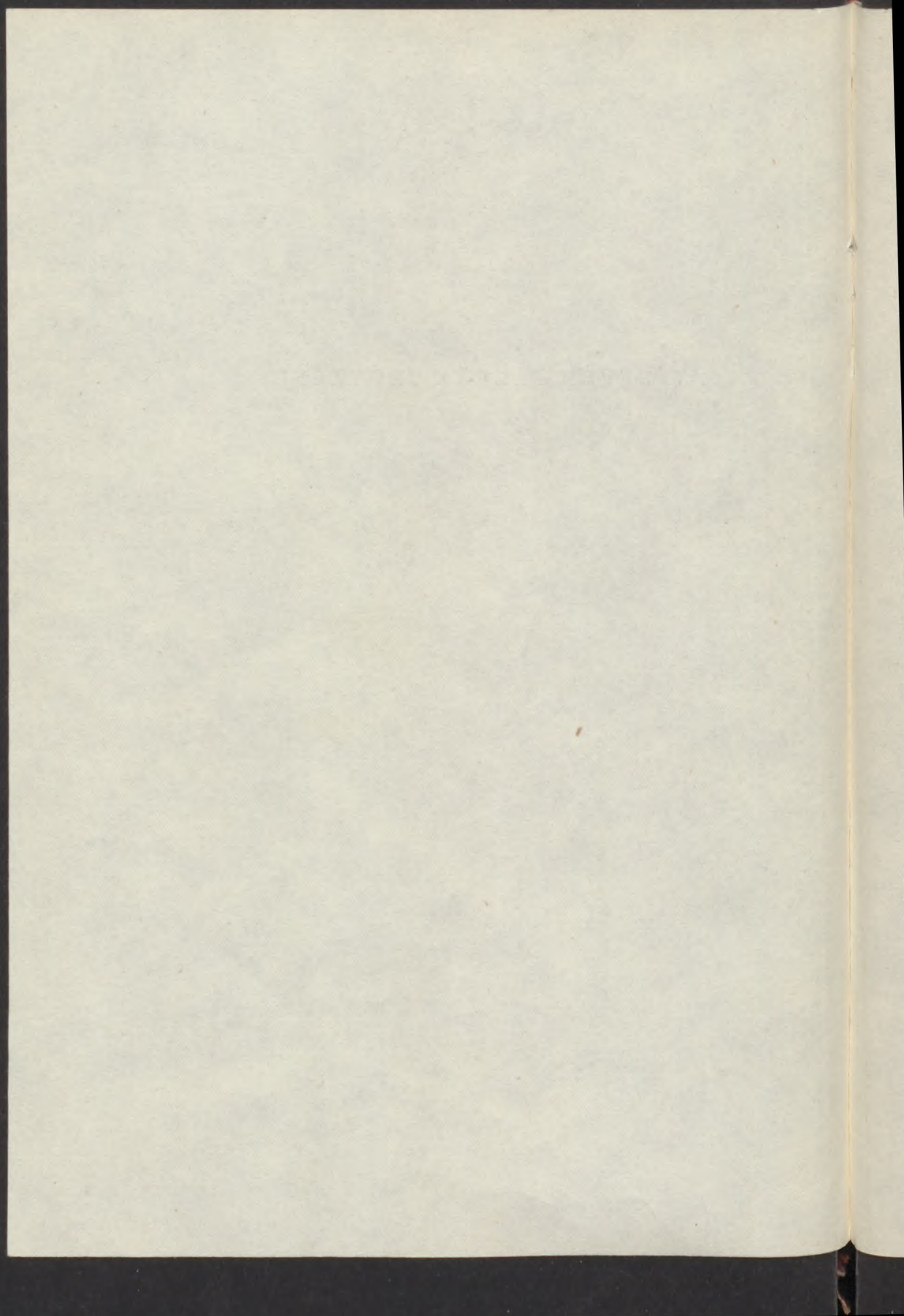


LXXVIII





KÉPES TÁBLÁK JEGYZÉKE



I Kéregető (1895)	65 × 50
II Le Moulin de la Galette (1900)	89 × 116
III Asszonyok a kútnál (1901)	81 × 65
IV Kávéházban, pasztell (1901)	67 × 52
V Evokáció (1901)	146 × 89
VI Szerelmesek (1900)	65 × 50
VII Emberpár, pasztell (1903)	98 × 59
VIII Élet (1903)	195 × 130
IX Artisták (1905)	234 × 222
X Lovat vezető ifjú (1905)	195 × 97
XI Sárgaruhás nő (1907)	130 × 97
XII Vasalónő (1904)	130 × 81
XIII Avignoni kisasszonyok (1907)	244 × 234
XIV Két meztelen nő (1908)	152 × 100
XV Claude Sagot arcképe (1909)	81 × 67
XVI Pohár és gyümölcs, gvas (1908)	—
XVII Spanyol falu (1909)	65.5 × 81
XVIII Arleken (1909)	—
XIX Költő (1910)	65 × 60
XX Hegedűs (1910)	92 × 66
XXI Ma jolie (1914)	55.5 × 67.5
XXII Pálinkás üveg, montázs (1913)	66 × 51
XXIII Kandalló (1915)	130 × 97
XXIV Olasz nő (1917)	149 × 100
XXV Balkon, gvas (1919)	35 × 24
XXVI Csendélet kutyával és kakassal (1921)	155 × 78
XXVII Csendélet (1922)	—
XXVIII Csendélet lángossal (1925)	97 × 130
XXIX Gitáros nő (1925)	130 × 97
XXX Tánc (1925)	214 × 142
XXXI Három muzsikus (1921)	204 × 188.5
XXXII Két Arleken, gvas (1920)	—
XXXIII Csendélet csillagokkal (1924)	97 × 130
XXXIV Divatszalon (1926)	172.5 × 255.5

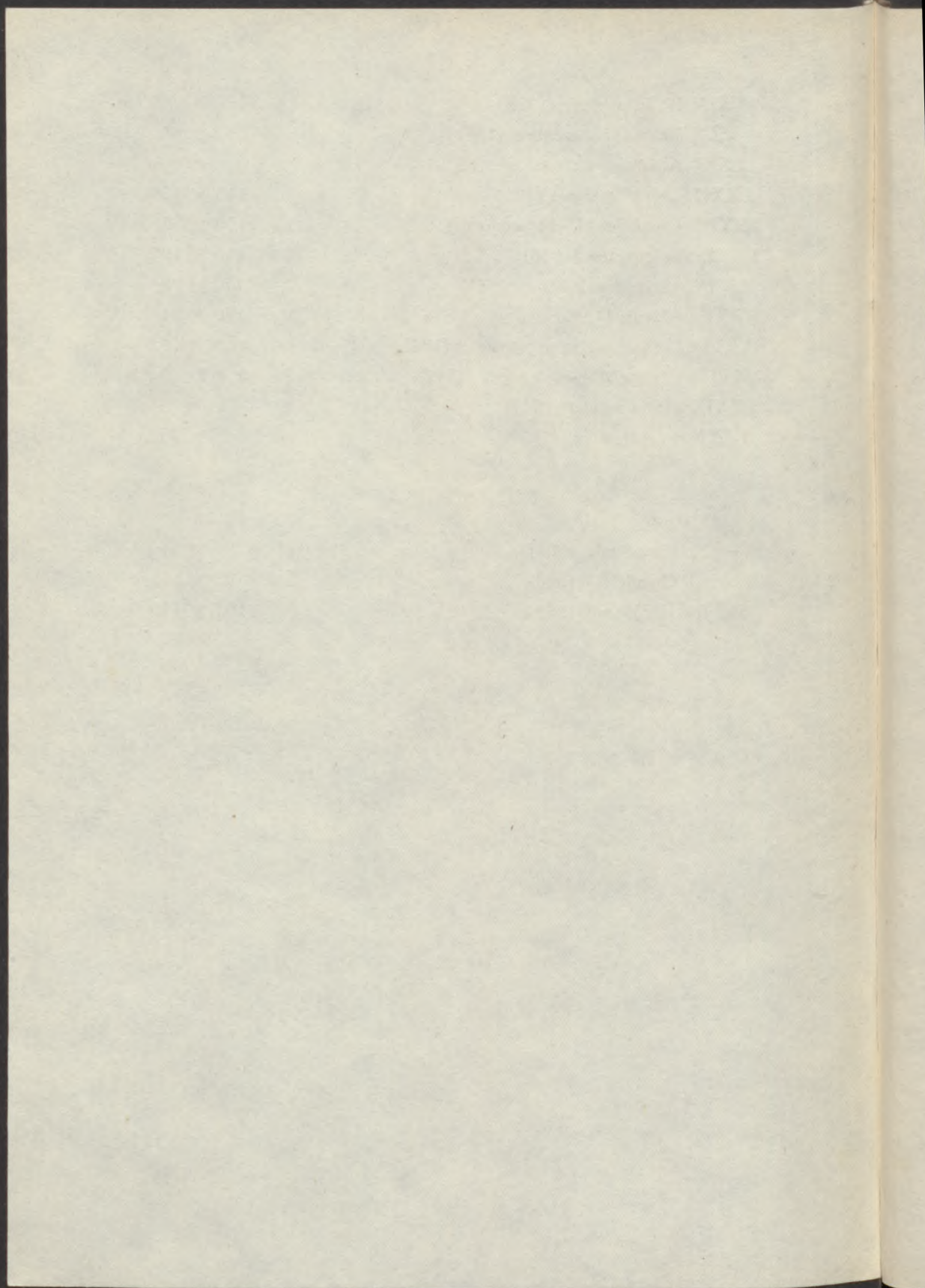
XXXV Csendélet, pasztell (1919)	—
XXXVI Ülő nő (1921)	116 × 73
XXXVII Nők a tengerparton, tempera (1922)	33 × 41
XXXVIII Pihenők, krétarajz	—
XXXIX Illusztráció Lysistratához, rézkarc (1934)	22 × 15
XL Két leány, toll és kréta (1920)	—
XLI Fürdés után (1920)	—
XLII Két meztelen nő (1920)	68 × 48
XLIII Női fej (1927)	—
XLIV Modern szfinx (1932)	130 × 103
XLV Szállidosók (1933)	—
XLVI Metamorfózis, gipsz (1928)	—
XLVII Madár az ágon (1928)	35.5 × 24.5
XLVIII Tengerparton (1928)	35 × 19
XLIX Fecskék (1931)	—
L Holdtölte (1931)	—
LI Akt kék függöny előtt (1932)	161 × 131
LII Mentés (1932)	—
LIII Merengő (1932)	74 × 52
LIV Profil, dombormű (1933)	—
LV Csendélet ablaknál (1931)	130 × 162
LVI Odaliszk a tükör előtt (1932)	160 × 132
LVII Csendélet virágcsereppel (1934)	—
LVIII Cirkusz (1933)	46 × 57.5
LIX Az ellenfelek, krétarajz (1935)	—
LX Minotaurusz, rézmetszet (1935)	50 × 69
LXI Összeroskadó bika (1934)	34 × 54
LXII Bikaviadal (1934)	—
LXIII Sebesült ló, gvas (1937)	65 × 92
LXIV Vérző ember, színes ceruza (1937)	—
LXV Leány tükör előtt (1937)	—
LXVI Guernica (1937)	350 × 782
LXVII Síró nő (1938)	—
LXVIII Tengerész (1938) <i>leány karosszékben</i>	—

LXIX N. E. asszony (1938)	—
LXX Leány karosszékekben (1937) <i>Tengeren</i>	92 × 65
LXXI A kakas, vízfestmény (1939)	—
LXXII Leány kakassal (1938)	145 × 120
LXXIII Csendélet ökörkoponyával (1942)	130 × 97
LXXIV Szörnyeteg (1940)	130 × 103
LXXV Virágárus kislány (1945)	130 × 89
LXXVI Matróz (1943)	130 × 81
LXXVII Szobortanulmány, tusrajz (1942)	68 × 44.5
LXXVIII Férfi gödölyével, gipsz (1942)	2 méter 0.2
LXXIX Öröm az élet (1947)	—
LXXX Csendélet (1942)	66 × 73

SZÍNES TÁBLÁK

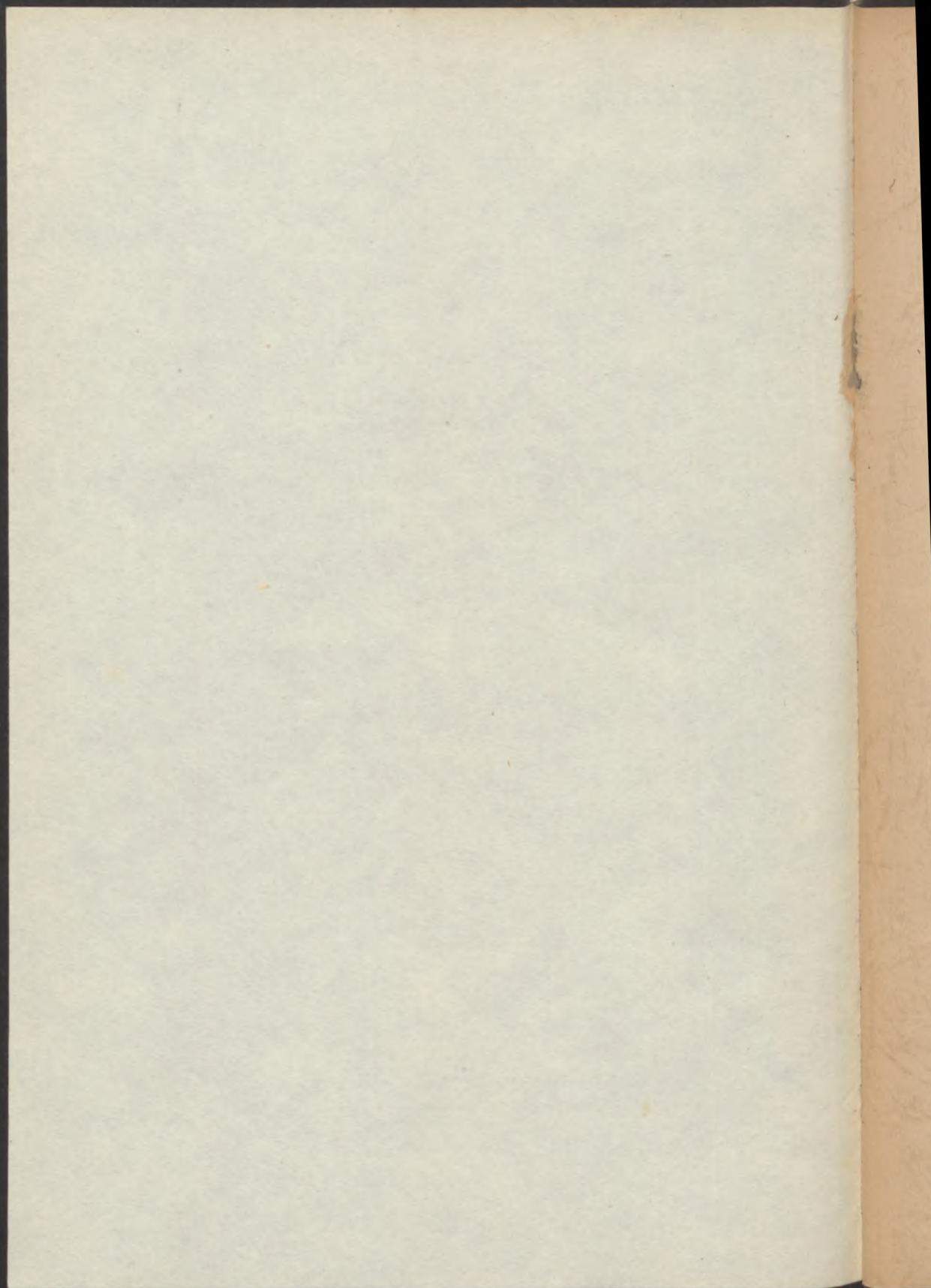
24—25 Fiatal nő (1905)	81 × 54
40—41 Csendélet (1926)	98 × 131
64—65 Fürdő nő (1929)	162 × 130



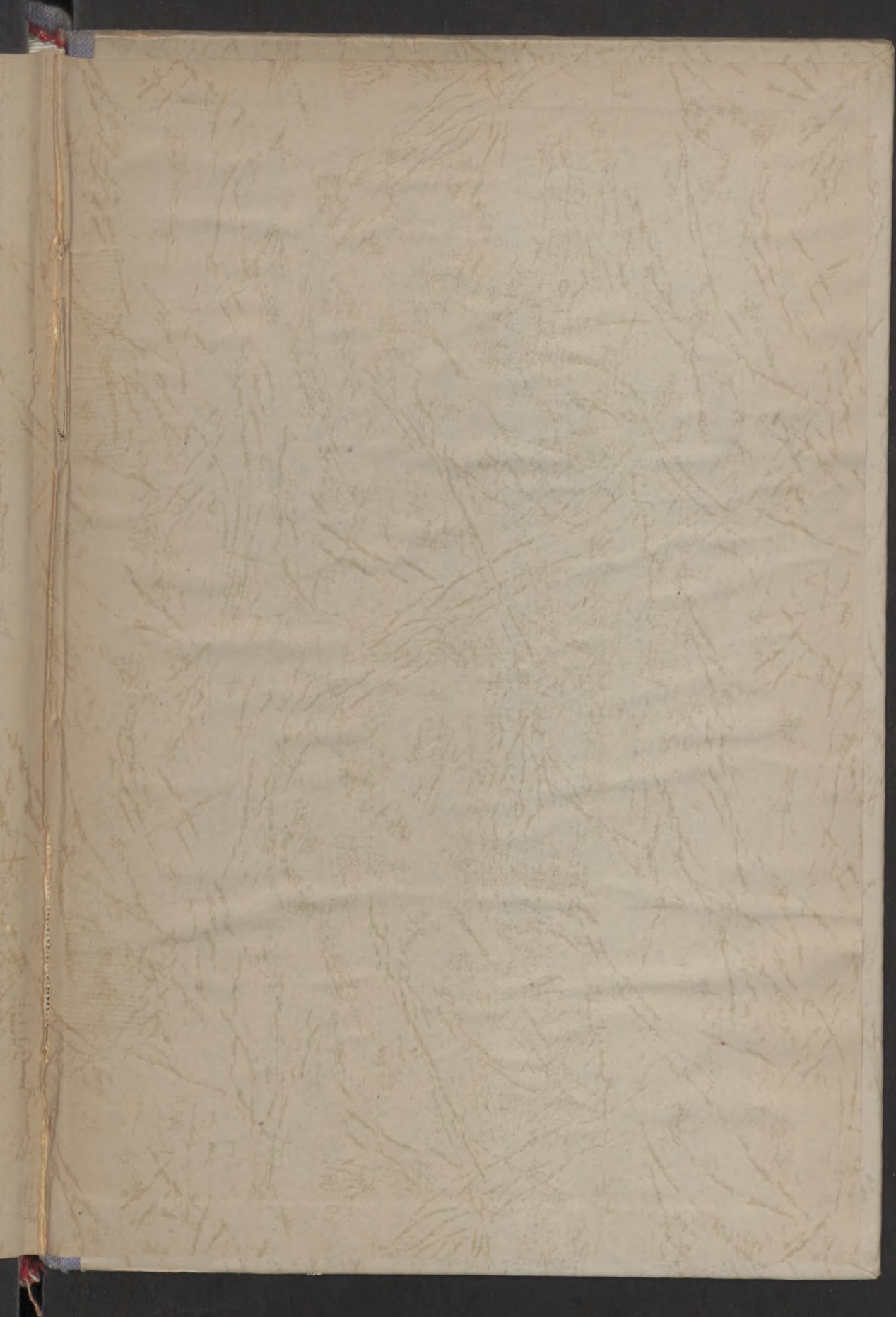


Ez a könyv a
Magyar Művészeti Tanács
támogatásával jelent meg.
Szedte, nyomta és a kliséket készítette
Hungária Hírlapnyomda Rt.
Budapest 1948.

Felelős kiadó: Timár Andor
3368.48. Hungária Hírlapnyomda Rt, Budapest. — Felelős: Dr. Bródy László.



244





COLLIER