

Monet messzesugárzó művészete

Valahányszor Párizsban jártam, hosszabb időt töltöttem az Orangerie képtár alagsorának kerek termeiben, Monet *Tavirózsái* előtt. Úgy jártam oda, mint a zarándok, úgy üldögéltem, csöndes, meghitt örömmel a vörösbársony huzatú padokon. Bizonyára régimódi vagyok, idejétmúlta izléssel — mondtam magamnak a „kellemes képek“ varázslatával vesződvé, de a sokméteres, ívben meghajlított vásznak festői látványa a szemlélődés, a képzeletszárnyaltatás olyan örömet nyújtotta, hogy eszemben sem volt változtatni beállítottságomon. „A művészet időtlen“ — vigasztaltam magam Goldsteiger szavaival. Lassan-lassan azonban a kortárs festészet legjobbrait fedeztem fel ebben a különös — egyszerű és rejtelmekkel teli — gomolygó és hallatlan nyugalma piktúrában. Ott voltak a „próféták“, a „vadak“, az absztraktok, a fantasztikusak, élükön Chagall-lal, ott volt Masson, a tasiszták: Pollock, az első drippingek: Sam Francis csakúgy, mint Mesagier... Micsoda kísértetjárás, micsoda találkozó!

Világossá vált, hogy Monet túllépett századán, Monet a kortárs festészet felforgatója, századunk szellemi előfutára — a mienk, Mai!

Nemrég ünnepelték világszerte az impresszionista mozgalom létrejöttének századik évfordulóját (1874—1974), ez év december 26-án pedig a zászlóvivőre, Claude Monet-ra emlékezünk. Fél évszázaddal ezelőtt halt meg. Ötven év távlatából vizsgálhatjuk tehát tevékenységét, kétségbeesett és kitartó küzdelmét az új művészet kialakítására.

Ötven év nem sok, hiszen számos művészettörténész állítja, hogy megbízható értékítélet kialakításához valamely irányzatról, annak egyik képviselőjéről — egy évszázad szükséges. S valóban, Monet helyét a művészettörténetben mindmáig nem jelölték ki véglegesen, megnyugtatóan, tevékenységének jelentőségét újabb és újabb adatok, megítélések fokozzák.

Eletrajzából néhány olyan mozzanatot ragadnék ki mindössze, amely teljesebb fényt vet a nagy újító tevékenységére, magatartására.

Fiatalemberként Le Havre-ba került, ahol gyöngye szervezetének gyógyulást keresett. A helyi előkelőségekről készített karikatúrákból tartotta fenn magát, rövidesen kétezer frankot tett félre, s mint írja, ebből a munkából hamar meggazdagodott volna. Tehát jól rajzolt, hiszen a színvonalas karikatúra a megfigyelt és gondosan kiemelt lényeges, jellemző elemek gyors, pontos megragadását igényli. Am nemcsak a karikatúráról mondott le, hanem a kezdet néhány éve után a figurális művek festéséről is, mert a tájkép biztosabb lehetőségét nyújtott számára az alapkérdés, a napfény s a folytonosan változó fényhatások tanulmányozására, festői visszaadására. Miközben barátja és munkatársa, Renoir elragadó figurális műveivel kora legtetszetősebb festészetét valósította meg a maga érzékes, édeses felfogásában, Monet éppen ellenkezőleg, visszakozott egy csaknem aszketikus piktúra irányába, hogy az önmaga elé állított alapkérdést minél mélyebben, minél pontosabban ragadhassa meg. Ő volt a legdogmatikusabb, a legkövetkezetesebb csoportjának tagjai közül, rövidesen ő lett hát a vezér.

Le Havre-ban s a Szajna partján a folytonosan mozgó, hullámozó, gyűrűző vízfelületen megcsillanó napfényt tanulmányozta, az évszak és a napszak, a széljárás és hőmérséklet szerint folytonosan változó napfény játékosan illanó csodáját. A pillanatot káprázatát. Megragadni ezt az egyetlen, soha vissza nem térő, soha meg nem ismétlődő élményt, ime a festészet új feladata; oly nagy és oly bonyolult, hogy megoldására kevésnek tűnt egy emberöltő. Neki két évtized elég volt hozzá.

Fanatikus hittel és kitartással vetette magát a munkába, semmilyen kitérőt sem engedve önmagának. Vállalta azt is, hogy kezdeti sikerek után, új felfogású műveit rendre visszautasítsa a Salon zsürije. Éhezett, de ez sem térítette le útjáról. Szülei megtagadták tőle minden támogatást; krumplit termesztett Renoirral egy elhagyott telken; fiatalon elpusztult festőtársa, Bazille segítette évekig. 1867-ben írja neki, hogy élettársa, Camille szülni fog, küldjön hát valamivel több pénzt, 100-150 frankot. Olyan szakaszok következtek, amikor egy-egy hétig be sem gyűjtötték a tüzhelyet, nem volt mit főzniük. Dolgoznia sem volt mivel; sorra járta a társait, és összegyűjtötte az eldobott, de még nem teljesen üres festékes-

tubusokat. Ez a helyzet készítette öngyilkossági kísérletre, am semmi sem bírhatta művészi hitének feladására. Egy évvel az első impresszionista kiállítás után, 1875-ben írja Manet-nak: „Egyetlen sou hitelem, sem a mézárósnál, sem a péknél.“ Majd másutt: „Adjon 20 frankot, 10 frankot, 5 frankot, a gyermekem éhes, a feleségem haldoklik.“ Képeit 10, sőt két frankért is odaadta!

Különös ellentét, hogy ez az éhez, elkeseredett művész néhány, csaknem hasonló helyzetben lévő társával a művészettörténet elragadó, vidám, mosolyt árasztó irányzatát képviselte. A képekről sugárzó fény, a szerteáradó öröm, a hatalmas életigenlés az impresszionista festészet legmagasabbrendű szépsége, sőt — ez maga az alapeszme, amelyet boldogan hirdet. Pompás csillogszával, könnyed ecsetjársával ez a festészet oly kötetlen, oly szabad, hogy lényegileg különbözik mindattól, ami egy évszázadon át megelőzi. „Úgy festek, ahogy a madár dalol!“ — vallotta Monet a nincstelenség boldog szabadságérzetével.

Cézanne szerint: „Monet csak szem, de kicsoda szem!“ A töprengő, kínlódva alkotó művész ezzel részben kartársa könnyed és villámgyors munkamódszerére utal, részben pedig a tudati elemek kikapcsolására, a vizualitás egyeduralmára. Mások hasonló értelemben azt állították, hogy nála „az élmény a szemtől egyenesen a kézhez visz“. A valóság távolról sem ez volt.

Monet virtuóz technikáját sokéves megfeszített, nagyon is tudatos munka előzte meg, a természeti látvány alapos megfigyelése és gondos elemzése, illetve egy merőben új festői eljárás kidolgozása. Fehérrel alapozott vászonra dolgozott, amely a fényt jobban visszaveri; a pasztózus festékreteget többnyire nem borította újabb rétegekkel, lakkokkal pedig soha; az egész felületet egyenletesen fejlesztette, miközben a színeket folytonosan viszonyította egymáshoz, úgy kezelve, mint a zenekar hangszereit. Hol friss, élénk, tiszta színeket alkalmazott a vásznon, apró foltocskákban, amelyek bizonyos távolságról a recehártján keveredve adják meg a kívánt hatást (optikai keverés), hol a palettán elegyítette, ami a színek erejét kissé megtöri. A szabad ég alatti hideg fényhatások elérésére időnként fehérrel kevert a színekhez, ami ugyancsak lefokozza erejüket. Innen van az, hogy kékes-lilás fényben derengő képeinek színhatása légiesen áttetsző, de nem oly csillogó, mint hajdan a velencei mestereké, s nem oly döbbenetes erejű, mint egyes posztimpresszionistáké.

Az ecsetkezelésnek Monet igen nagy fontosságot tulajdonított. Az egyetlen rétegben (a la prima) felrakott, gyakran kidomborodó színfoltocskák vagy -vesz-
szócskék sugallják és fokozzák a fény rezgésének benyomását. Az ecsetjárás a maga ritmussal, pontosabban a művész belső életritmusát követi, annak tolmácsolójává válik, anélkül hogy a tárgyi világ szerkezetét vagy szövedékét számba venné. Döntő lépés volt ez a művészi eszközök önállósulása felé vezető úton. A színfoltocskák már nem az ábrázolt tárgyak formájához igazodnak, hanem a felcsillanó fényfoltok játékához. Az ecset rövid vonású ritmusa a világ fényjelenségeinek visszaadását célozza, optikai folytonosságának minden elborító és egybeolvasztó jellegét közvetíti. (Az ecsetjárás ductusa, amelynek Monet még nem tulajdonított különösebb fontosságot, Van Gogh művészetében már jelentős, önálló szerephez jut.)

A hideg—meleg színek viszonyainak gondos elemzése, illetve a színértékek helyes alkalmazása folytán ezek a színfoltocskák — legalább nagy vonalakban — minden rajzi és szerkezeti alátámasztás nélkül is sugallják a tárgyak térbeli elrendezését. A képhatás idővel mind oldottabb, puhább, egybemosódottabb lett. Monet oly messze ment a tárgyi jelenségek feloldásában, hogy néhány képén még a szakember szeme is csak a formaelemeket fedezi fel. Ez történt Kandinszkijjal, Monet *Szénakazal* című képe előtt: „... arról, hogy szénakazlat látok, csak a katalógusból értesültem“ — írja, s absztrakt művészetének kialakításával kapcsolatban később Monet-ra hivatkozik mint előfutárra.

Monet, akárcsak többi impresszionista társa, kerülte a szabatos, aprólékos befejező műveletet (finiszázs), hogy a képhatás el ne merevedjék; a múló pillanatot csak friss képhatással érzékeltethette. A műtermi festészet mesterséges fényforrásaihoz, sőtét lokálszíneizhez, fény—árnyék mintázásához szokott közönség ezt a szándékos vázaltszerűséget nem értette meg, s a művészt tudatlansággal vádolta; nem értette az optikai színkeverés elvét sem, s a képet közvetlen közlelről szemlélve, csak kavargó, éles színfoltokat észlelt.

A sajtó képviselőinek nagy része a közönséghez hasonló színvonalon állt. Ne feledjük, hogy a tájékoztatás rendkívüli események, illetve rendkívüli képek és könyvek esetében gyökeresen eltér egymástól. Ez utóbbiakról a tájékoztatás értékítéletté vált, siralmasan értetlen értékítéletté. Hogy írta Sartre? „Az eredeti gondolkodást sohasem értik.“ Monet-t is megtagadta az a világ, amelyet ő kifogyhatatlan hittel, egy percre sem szünt meg szeretni. Mint ahogy megtagadták az

impresszionisták után következő valamennyi irányzatot, a fauvizmustól az absztraktkig; s mennyivel szegényebb lenne a lelkünk, ha ezek a művészek nem ontották volna számunkra színeik pompáját. „A világot a művészet mentheti meg” — hirdette Brancusi!

A virtuozitás azonban Monet művészetének csak járulékos eleme. Lényegében Monet a tudós-festő típusa, Leonardo mellett egyike a legkövetkezetesebben kísérletező festő-tudósoknak. S ha Leonardo számára a festészet „cosa mentale” volt, úgy az ő szavait parafrázálva elmondhatjuk, hogy Monet számára „cosa sensoriale”. Hogy mennyire a festő-tudós szemével figyelt minden látványt, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a szeretett Camille ravatalánál azon töprengett, hogyan adhatná vissza az arcbőrön felcsillanó hideg reflexeket. „A motívum számomra jelentéktelen” — állította, hiszen ő a jelenségeket tanulmányozta.

„Semmit sem tehetek a természet nélkül, nem tudok kitalálni semmit” — vallotta önmagáról. Kizárólag vizuális benyomásokra, látási érzetekre alapozott pikűrű-rája óhatatlanul André egyik tételét idézi a *Nocturnes terrestres* című könyvéből: „A tudat, amely nem előzetes érzet nyomán jött létre, számomra haszontalan.” A hanyatló pozitívista gondolkodás talaján fellépő Monet is a valóság megfigyeléséből indul ki, nem törvényeket akar levonni elméleti úton, hanem „pozitív tényeket” jegyez le a festészet eszközeivel. S éppen mert „csak” lejegyez, festészetének időtartama a pillanat lesz, amelynek visszaadására törekszik, amelynek tárgyilagos ábrázolása az adott társadalmi és eszmei viszonylatok közepette az egyetlen lehetséges szintre művészi magatartásnak tűnt.

Képeinek időtartama, a pillanat kizárja mind az egymásutániságot (szukcesszió), mind az egyidejűséget (szimultaneitás). A különféle időpontok, pillanatok nem ugyanazon a képen kerülnek együvé — mutat rá Fülep Lajos —, hanem más-más képen következnek. Ezért fest Monet egész sorozatot azonos motívumról az év-, illetve napszakok különböző pillanataiban. Így jönnek létre híres képsorai, a *Szénakazlak* vagy a *Nyárfák*, amelyek Victor Vasarely művészetére hatottak döntően.

A *Roueni katedrális* sorozat már a látvány teljes feloldódását hozza a fényben. A már csaknem absztrakt látvány még az impresszionizmust magasztáló Julius Meier-Graefe műtörténészt is elriasztotta: „A jelenkor liberalizmusa elnézi a festészetnek, hogy úgy bánjék egy székesegyházzal, mint egy epres- vagy őzibarackos tányérral” — jegyzi meg gúnyosan 1914-ben.

Monet utolsó, negyedszázadon át festett sorozata a *Tavirózsák*. Ezeket 1898-ban kezdte el, és 1909-től kezdve állította ki — minden sajtóvisszhang nélkül. A *Tavirózsák* ötlete úgy született, hogy Monet egy szalonszobát akart díszíteni velük; végtelen egység, a szemhatár nélküli és parttalan hullámmás benyomására törekedett: a szoba az elmékedés lehetőségét nyújtotta volna a benne lakónak, „egy virágokkal teli akvárium közepén”. Az ábrázolt elemek — virágok, levelek, víz, ég, felhők — folytonos hullámmásában kiiktatódik a látvány és a tükrözés közötti eltérés. A *Tavirózsák* hullámtömegei egymást követő áradatokban, puhán hőmpolyognak tova a felhőkön, a párában, a víz tükrén, áttetszően, szétfoszlóan vagy egybeolvadva. A letapintható virág helyét fényrezgések foglalják el, a látvány látomás lesz és zene, a fényrezgések megfelelői hangrezgések lesznek. Méliásande gyűrűje elmerül ebben a „mély vízben”, s „már csak a víz egyre növekvő gyűrűje marad számára”... Bergson szavai sejlenek fel: „mozgás”, „buzgás”, „élet-áramlás”, „felbuggyanás”...

A tárgyak lassan egyenértékűvé válnak, s éppen ezért lassan meg is szűnnek létezni; eltűnésük az impresszionizmus éltető elemét, a fényt teszi fölöslegessé, s a színeket önértékűvé, hogy már kizárólag a képzelet váljék uralkodóvá. Bár-melyik váznat megfordíthatnánk anélkül, hogy ezzel a mű egyensúlyát megbontanánk, vagy kifejezőerejét *lényegesen* csökkentenénk. A cím marad a kép jelentésének fő — s talán egyetlen biztos — mutatója. Ebben a folytonos hullámmásban a természet sokrétű elemei egybeolvadnak, és az elemző értelem már nem állíthatja helyre önálló létüket. „Kiküszöbölődött a reneszánsz utolsó felrezenése is” — írja Rey. A festészet már nem „cosa mentale” — s tegyük hozzá, még csak nem is „cosa sensoriale” —, hanem egyetemes áramlás. Monet két ízben arat teljes győzelmet: az 1874-es első impresszionista kiállítás után, és 1924-ben, a *Tavirózsák* sorozat megalkotásával.

André Parinaud „Monet globális érzékenységről” ír, amellyel kora valamennyi jelenségére visszahatott: 1874 a fényképezés üttörésének éve, a technikai haladásé, az ipari forradalomé, a szocializmusé, a csábító nagyvárosoké, egyben búcsú a természettől. Monet festészete minderre választ ad; pillanatfelvételt készít a nagyvárosokról, és tudományosan elemzi a természeti jelenségeket, művészetével harcol a merev, életidegen hivatalos művészet ellen. 1924 a mozgófilm elterje-

désének szakasza, a repülőgépe, a relativitáselméleté, a világ befejezettségének, lezártágának elvetéséé. A *Tavirózsák*at úgy kell nézni, mint a mozgófilmet, binokuláris és mozgó látással, egyszerre fogható át a részlet és az egész, a sebésség és a mozdulatlanság; a mai ember relatív és totális látása ez.

„Ahogy az utolsó művekhez közeledett — hangsúlyozza Marie-Hélène Parinaud —, úgy bontakozott ki mindinkább Monet tisztán vizuális tasiszta festészeté”, lepárlódott belőle minden intellektualizmus, eltűntek a térfogatok s a köztük adódó távolság, csak a mindenség oldott mozgása érződik már, a mikrokozmosz sejtelve, vágya. A *Tavirózsák* panoramikusságain Monet egybeötvöz teret és időt. Kelepcék ezek a hatalmas vásznak, amelyek rabul ejtik, és állandó pihenés nélküli mozgásra, folytonos vándorlásra, felfedező útra készítetik a szemet. Moccanó idő és lüktető tér meghitt egyvelege.

Monet, a XIX. század úttörő művésze a XX. század úttörője lett.

Nem véletlen, hogy fiatal tasiszta festők fedezték fel újra. Hivatalosan másodsor is megtagadták, de megtagadta számos hozzáértő is. Braque „buta ember”-nek nevezte, André Breton a nevét sem akarta hallani, Kenneth Clark „vén lepény”-nek tartotta, Venturi pedig ezt írta 1927-ben: „Monet halálával legendássá vált; egy forradalmi kor hőse volt, dicsfénye ragyogni fog az emlékezetben, de már nem időszerű.” Ugyancsak Venturi írta 1939-ben, hogy Monet túl akart jutni a festészetben, „de csak jellegtelen nüanszokkal borított felületeket valósított meg”.

1927-ben, tehát halála után egy évvel, a *Tavirózsák* felavatása az Orangerie termeiben semmi érdeklődést sem váltott ki. Még egy negyedszázadnak kellett elmúlnia ahhoz, hogy néhány jelentős festőművész rádöbbenjen Monet nagyságára.

„Az Orangerie az impresszionizmus sixtusai kápolnája — írja André Masson. — Monet műve hatalmas változást hozott a festészetben. Nap iránti szenvedélye mindenütt fényt lát, még az árnyékban is, az ünnep pedig, amelyet felajánl, nem tartalmaz feketét [...] A befejezett mű egyensúlyközpontját az elemek egybeolvadása képezi [...] műveinek központi tárgya a légkör. A legkülönbözőbb hangsúlyú esetvonások: egymást keresztező, egymás fölé kerülő, lengő. Ezt közlelőll kell látni: micsoda féktelen hévi!”

Kandinszkij ezt írta: „Ami világosan bontakozott ki előttem, az egy hihetetlen erejű paletta, amely minden álmomat túlszárnyalta. A festészet mesebeli képességének tűnt, s az addig nélkülözhetetlennek látszó képtárgy egyszeriben elvesztette fontosságát előttem.”

Chagall a következőképpen mesélte el Monet felfedezését: „Egyáltalán nem akartam látni műveit. A háború után, a hajón fedeztem fel, amelyik visszahozott Amerikából. Ott az óceánon tettem fel magamnak a kérdést: kitől erednek a színek? Es így feleltem: Monet-tól. Ma számomra Monet, a színek szempontjából, korunk Michelangelója.”

Szenes Árpád a következőképpen vall: „1924 és 1957 között, 34 éven át Párizsban éltem, anélkül hogy Monet iránt érdeklődtem volna. 1957-ben, Kathia Granoffnál tett látogatásaim során jutottam a sokszerű felismeréshez, próbáltam elfeledni, de napokon át csak csodálkozni tudtam. Kicsit olyan volt ez a találkozás, mint a Balaton aranyszöke fénye, vagy mint a portugál tenger. Találkozásom Monet-val érett korban módosította festészetemet, Monet a modern festészet legnagyobb előfutára. A legmodernebb valamennyi festő között. Nála már fellelni a forma hiányát, csak nem figyeltek fel rá...”

Camille Bryen megjegyzi: Monet, anélkül hogy teoretizálni akart volna, megsejtette és plasztikailag kifejezte a *folytonosságot*, amelyet nem sokkal később a tudósok határoztak meg.

Fiatalabb festők, egyidejűleg, saját művészetükben ismernek Monet-ra. Pollock, a mai amerikai festészet egyik megalapítója Monet-nál fedezi fel azt a bámulatos szabadságot, amely lehetővé tette számára nagy művei létrehozását. Tiszteletadésként egyik művének a *Katedrálisok* címet adja. Sam Francis elbűvölnet jelentti ki, hogy újabb látásmódját Monet-ból alakítja ki, de nála letisztultabban. A kanadai származású Riopelle Monet harmadik jelentős tasiszta követője. Ezek az amerikaiak kötetlenebbek voltak európai társaiknál, nem korlátozta őket művelődési hagyományok kényszere; s ha a kubisták valamikor Cézanne festészetében találták meg a szigorú szerkesztés támaszát, ők ellenkezőleg, Monet festészetének szinompompás szabadságát fedezik fel, a merészség lehetőségét találják meg benne. S még ezzel sem ért véget a követők hosszú sora. A legfiatalabb amerikaiak: Seery, Landfiels, Wofford, hatalmas méretű vásznak festői, Monet művészi leszármazottjainak vallják magukat...

Monet — mai!