

## 100 ÉVE HALT MEG MANET

VÉGVÁRI LAJOS

Manet műveinek elegáns szépsége és fölényes valóság szemlélete ma is elbűvöl bennünket, pedig korunk művészete másfajta eszméket és célokat követ. Napjaink művészete az emberiség sorsának problémáit, a hol tragikusnak, hol dicsőségesnek sejtett jövő lehetőségeit kutatja. Manet-t nem érdekelte a jövő; tevékenységét nem a holnap bizonytalansága, hanem a jelen kézzelfogható valósága ihlette, „Megörökíteni az életet, úgy, ahogy van” – ezzel a számunkra pontatlan fogalmazásnak tűnő mondattal fejezte ki festői törekvéseit.

Elég csak felsorolni mindazokat a nagy eseményeket, melyeknek Manet szemtanúja, vagy részese volt, hogy kitűnjék, milyen általános és semmitmondó ez a program. Tizenhat éves volt az 1848-as februári forradalom kitörése idején: s ez a nagy esemény, mely olyan sorsdöntő volt Baudelaire, Hugó, Courbet, Daumier művészetének alakulásában, még halvány célzásokban sem jelentkezik Manet piktúrájában. III. Napóleon zsarnokságáról sincs mondanivalója, pedig műveinek kedvezőtlen fogadtatása nagyrészt megmagyarázható ennek a családi hírnévből élő politikai kalandornak a diktatúrájával. A porosz–francia háború megszegyenítő epizódjait sem örökítette meg Manet, pedig katonai szolgálatot teljesítvén, részese volt a történeteknek. Erről levelei is tanúskodnak. Legnagyobb élménye ekkor is művészi természetű volt: Meissonnier, ez a szinte már elfelejtett középszerű festő felettése volt a hadseregben és a katonai hierarchia adta hatalmát nem egyszer érezte alárendeltjeivel. A párizsi kommün idején – mialatt Courbet egy új művészet társadalmi és gazdasági alapjait igyekezett előteremteni – Manet óvatosan félrehúzódott, s csupán a maga és családja sorsáért aggódott. De az új, polgári köztársaság első éveiben sem keresett és nem látott mást csak a szépséget: Igaz, litográfiát készített a kommünárdok kivégzéséről, de álláspontja ebből nem ismerhető meg. Művein főleg mulatókat, bárókat, divatos párizsi dámákat, tájképeket és csendéleteket ábrázolt, látszólag szenvtelenül, érzés nélkül, csupán a szépség igézetébe merülten.

Régebben a változástól rettegő polgártársak a festészet „jakobinusának” nevezték, de életművét áttekintve nem érezzük találónak ezt a jelzőt. Annál inkább nem, mert azóta tudjuk, hogy művészi ideáljait a festészet klasszikusai között találta meg. Idegennek érezte magától Delacroix vagy Daumier szenvedélyét, ügyet sem vetett Munkácsy párizsi diadalaira és iszonyodott Courbet plasztikus öserejétől, melyet brutalitásnak tartott. Annál nagyobb érdeklődéssel és csodálattal viseltetett a reneszánsz mesterei iránt. És ez a vonzódás nem egyszerűen a hagyománynak kijáró tiszteletet jelentette; nagyon is gyakorlati volt, mesterségbeli és esztétikai tanulságok forrásává vált. Egyik nagy alkotásának, a Reggeli a szabadban című képének megoldásához Raffaello egyik kompozícióját köl-

csönözte, de kimutatható művén Giorgione „Mezei koncertjének” befolyása is. Botrányoktól hirhedtté vált képe az Olympia pedig hasonló viszonylatban áll Tiziano Urbinói Vénuszához. Hals, Velazquez és Goya azok a „legmodernebb” festők, akik ennek az állítólagos „jakobinusnak” a festői alakulására hatással voltak.

Így, pusztá felsorolás után, úgy tűnik, hogy afféle eklektikus volt, mint kortársai az építészek, akik a városi sorházak sivárságát az itáliai reneszánsz épületekről kölcsönzött homlokzatokkal akarták elleplezni. S majdnem mulatságos kuriózumnak tűnik, ha még arra gondolunk, hogy Manet elmélyülten tanulmányozta a japán festészet és grafika alkotásait. Nemcsak egyes festményeinek felfogása bizonyítja ezt, hanem konkrétan Zola-portréja is, ahol az író alakjának háttéréül négy képzőművészeti alkotást festett a vászonra: Velazquez Ivók c. festménye és az Olympia reprodukciója mellett egy japán rajz és egy keleti paraván helyezkedik el.

Zola portróját hálából festette, mert az író megvédte az ominózus Olympiát: ott látható az íróasztalon Zola írása, címlapján Manet névével. Az említett paradoxonnak tűnő körülményeket Zola említése tetőzi be, de egyben magyarázza is Manet szerepét és jelentőségét. A francia társadalom nagy leleplezője, a valóságot mikroszkópon át elemző „naturalista” író harcostársat látott Manetban, nem a látszólagos különbségek, hanem a törekvések hasonlósága miatt szólalt fel Zola a hozzáképest l'art pour l'art eszméket valló Manet védelmében.

Nem Zola volt az első író, aki felismerte Manet jelentőségét. Baudelaire – aki Delacroix-ról a romantika vezető mesteréről – lelkesedő tanulmányt írt, felfigyelt a fiatal Manet-re; kritikában és versben egyaránt kifejezte elismerését. Baudelaire és Manet között barátság szövődött, melynek mindketten hasznát látták. A fiatal Manet több műve annyira közel áll Baudelaire eszméihez, hogy egyik-másik alkotását szinte a költő műveinek illusztrációjaként foghatjuk fel. De Manet útja az Olympiától kezdve, másfelé vezetett, eltávolodott Baudelaire mitikus és romantikus, sátáni és egyben katolikus szemléletétől. Formai szakítás azonban nem jött létre, mert a nagybeteg költő hamarosan meghalt.

Az új barátot, Zolát már az a csoport hívta segítségül, amely Manet-ban látta az új törekvések példaszerű megtestesítőjét. Majd, midőn Zola abbahagyta a képzőművészettel való foglalatoskodást, nem maradt űr távozta után, mert a fiatal festők, a későbbi impresszionisták, lelkes szeretettel védelmezték vezérüket. Egy időre magukkal tudták ragadni idősebb társukat, ez az együttthaladás azonban nem sokáig tartott, a vezér nem vállalta az irányítást, elhagyta seregét, hogy megőrizhesse művészi magányát és függetlenségét.

Mindennek nemcsak stílári oka volt, hanem eszmei és társadalmi is. Manet nem a művészeti közéletből kiszakadt, szinte illegális kiállításokon akart sikert elérni, mint az impresszionisták, hanem azokban a polgári körökben, melyeknek hangadó művészeti tényezői a leghevesebben támadták. Évről évre beküldte képeit az álművészet triviális cirkuszába, a párizsi Salonba, s örömet okozott neki, ha a korlátolt közepszerűség képviselői kényszeredetten elfogadták egy-egy alkotását.

Mert Manet hűséges fia volt a polgárságnak, elsősorban ennek az osztálynak alkotott, ennek életét ábrázolta, s csak innen várt elismerést. Manet sikertelenségének tehát nem az volt az oka, mint Couerbet, Daumier vagy Millet művészetének, akik új közöniséget kerestek; a népet, – s annak életét ábrázolva bírálták a fennálló polgári rendet.

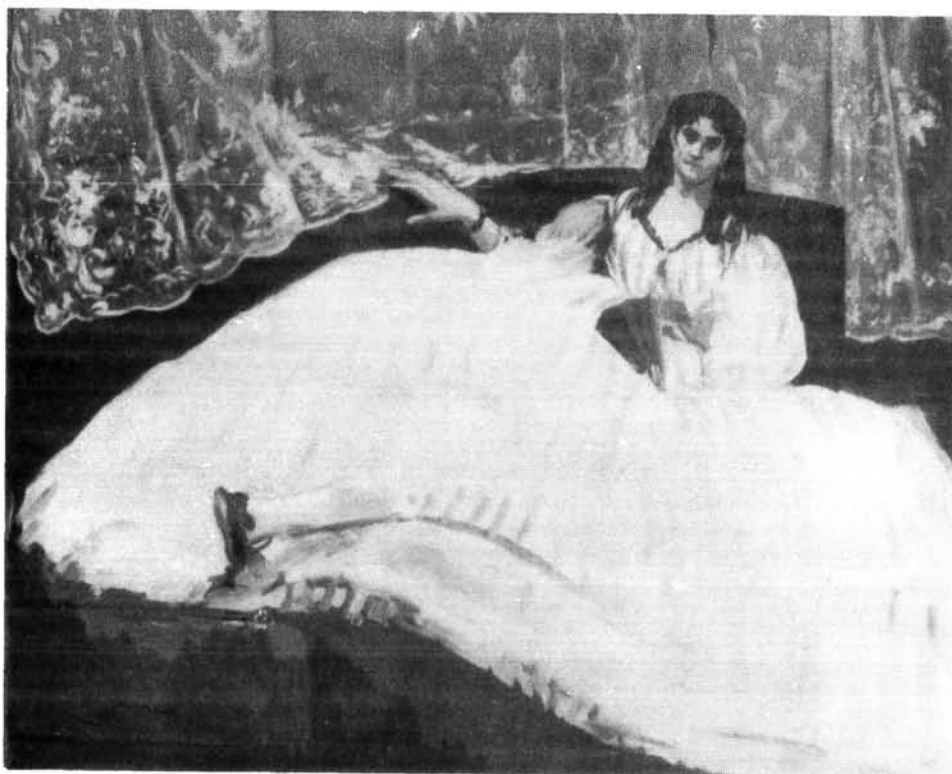


*1. kép. Manet: Önarckép*

Manet művészetében is, életvitelében is vállalta a polgári világot, s ha társadalmi célt tudunk felfedezni műveiben, az éppen ennek a tudatosan vállalt magatartásnak a következője: rádöbbsenteni a polgárságot a saját életének valóságára, s ebben a polgári világban kibontani a szépség olyan lehetőségét, mely méltó folytatása a klasszikus reneszánsz mestereknek, de egyben újszerű is, témában, tartalomban és formában egyaránt. Az volt a véleménye, hogy minden modern művész csak akkor méltó a művész névre, ha nem áll szemben a hagyománnyal, hanem a benne rejlő lehetőségeket a változó világ új lehetőségeivel kiszélesítve fejleszti tovább tartózkodását.

A hagyományra és a modernségre vonatkozó nézetei választják el tanítványaitól és követőitől, az impresszionistáktól. Az impresszionisták az optikai észleletek, a finom analízisek mesterei. Számukra a világ fény- és színjelenségek halmaza. (Ennek érdekében dolgozták ki a kiegészítő színek festői alkalmazásának rendszerét, melyet először Delacroix, a modern művészet zseniális úttörője, a romantika nagy koloristája állapított meg. Az impresszionisták azonban nem elégszenek meg a kiegészítő színek segítségével elérhető távlati hatások és világosabb kolorit alkalmazásával, hanem optikai elméletük alapján tagadják a tárgyak valóságos létét, plasztikai tapinthatóságát, mondván, hogy a tárgyak színfoltként jelentkeznek, s ezek a foltok is apró színatomokból állnak.)

Az impresszionisták szerint, a tárgyak tudatunkban keletkeznek; olyan fogalmi absztrahálások, melyek a tapintás és a logika útján jönnek létre. A tisztán optikai szem-



2. kép. Manet: Baudelaire kedvесе

lélet azonban nem láthat tárgyat, csak a fény-árnyék és a fényvisszaverődés által életre hívott felületeket. Ezeknek a tiszta optikai meglátásoknak a visszaadása lehet kizárólag a festészet feladata. Tehát a rajzot, a körvonalat, a tagolatlan színfoltot, mint akadémikus lim-lomot kivetették a festészet eszközei közül. Csak színek vannak, de a színek sem abszolút tulajdonságai a tárgyaknak, hanem relatív jelenségek melyek a fénytől függnék. Például egy adott felület vakító napfényben fehérbe játszó sárga, árnyékban lila, ugyanez a felület zöld tárgy közelléte esetén kékes, piros tárgy esetén narancs színű árnyalatokat is mutat. A sokféle ráhatás szemléltetésére a színfoltokat a tárgy tudott színfoltját szét kell bontani apró színes pontokra, összetevőkre: ezáltal a tárgy anyagszerűsége éppúgy elvész, mint a határozott körvonal. A tárgy megjelenése a körötte és mögötte lévő tárgyaktól – (színértéktől, viszonylataiban, a levegő fénytörő közegének vastagságától) függ.

Ez az elv lényegében mechanikus materializmus hajtása, szkeptikus világnézet, mely azt hirdeti, hogy minden csak látszat, ennél fogva semmit sem tudunk biztosan, minden dolognak sokféle arca van, attól függ, hogy nézzük, hogyan „látjuk meg”. A művészet-történet nagy tévedései közé sorolhatjuk tehát azt a tényt, hogy az impresszionizmust egy időben a polgári optimizmus megnyilvánulásának tekintették, világos, derűs összehatású színei miatt. Holott valójában az impresszionizmus a bizonytalanság, a semmiben nem hívés módszere, a felület művészete, mely rész megoldások kedvéért feláldozta az egészet. Lemondott a művészet nagy társadalmi és eszmei célkitűzéseiről, s nem akar többet, mint



3. kép. Manet: Koncert a Tuillériák kertjében

a naturalizmus. A köztudatban a naturalizmus a borotvaéles rajzzal való virtuózkodás, a részletek szinte természettudományos pontosságú ábrázolása. Ismeretes, hogy a naturalisták portrét rajzoltak mindenről, amit láttak; azt hirdették; a művésznek mindegy madonát vagy káposztafejet ábrázol-e. Lényegében az impresszionizmus is ezt az elvet vallja, csupán annyival szimpatikusabb a rajzos naturalizmusnál, hogy az ún. képkivágásban, vagyis a naturalista kompozícióban nagyobb izlést tanúsít, s elbűvöl a színek eddig még nem is sejtett gazdagságával.

Az impresszionizmus néhány sajátosságának jellemzése talán hozzásegít ahhoz, hogy Manet művészi törekvéseit pontosabban elhatárolhassuk. Mindenekelőtt hangsúlyoznunk kell, hogy Manet az impresszionisták, különösen Monet művészi törekvéseit méltányolta és alkalomadtán képeket is vásárolt tőlük, tehát anyagilag is támogatta őket. Sőt, rövid ideig tartó periódusában Monet hatása alá is került: Tájképeket festett Argenteuilban és velencei utazása alkalmával az impresszionisták színelemző, tárgyát és anyagszerűséget feloldó modorában. De éppen ez a kísérlet győzte meg arról, hogy az impresszionizmus módszere nem alkalmas az ő gondolatainak kifejezésére. Az életet, a párizsi embereket, az új polgári világ szépségét nem lehet azzal a stílussal ábrázolni, mely a tárgyak és a személyek zárt körvonalait felbontva, a festői motívumokat tartalmi vonatkozásaiktól fosztja meg. Mert Manet, bármilyen kiváló megfigyelője volt a „jelenségeknek”, nemcsak a látható felület iránt érdeklődött, hanem a motívumok hangulati elemeit, egymáshoz való emberies viszonylatait is ki akarta fejezni. Másképpen mondva, a naturalista látás „objektivitását” – mely a nem látható dolgok (eszmék, hangulatok, viszonylatok) létezését tagadta – elutasította, mert nem akart lemondani a művészi-érzelmi vonatkozások kifejezéséről. Ugyanis Manet nem az optikai-festői probléma kedvéért választotta ki témáit,

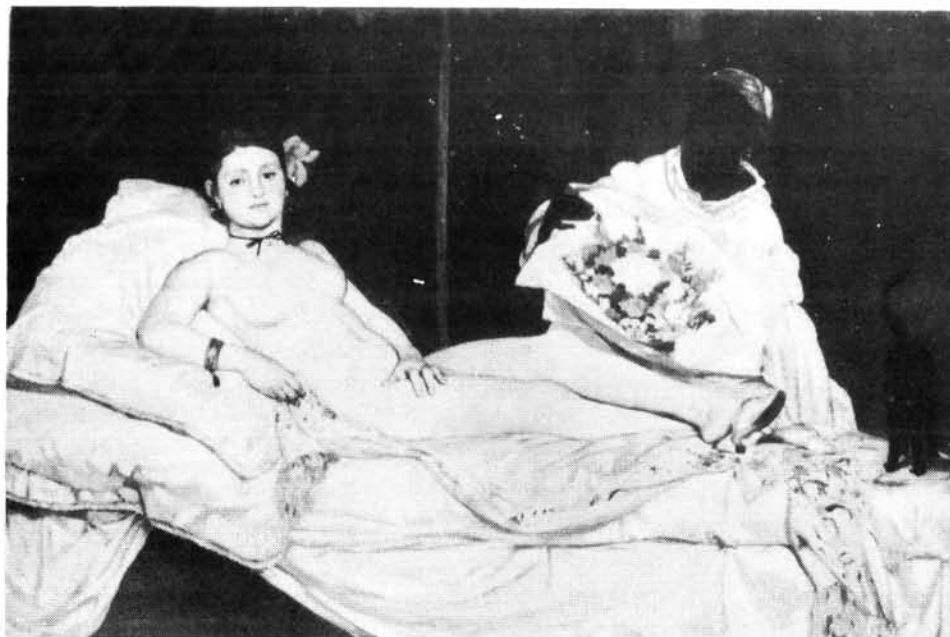


4. kép. Manet: *Lóverseny*

mint az impresszionisták, hanem a benyomás és annak művészi asszociációi serkentették alkotásra.

Ebből a szempontból tehát Manet a hagyományos módszert követte, ami azt jelenti, hogy talán nincs olyan nagy eltérés közte és a kritikai realisták képviselői között.

De ez a hasonlóság csak látszólagos. Manet nem mond véleményt, nincs benne kritikai szenvedély. Az ő realizmusát a motívumhoz való érzelmi vonzalmát csak egy lépés



5. kép. Manet: *Olympia*



6. kép. Manet: Miksa császár kivégzése

választja el a l'art pour l'art-tól, attól a művészi elvtől, mely az alkotás önmagáért való szépségét hirdeti, s a művészet célját magában a művészetben keresi. Ebben a hajlandóságban Baudelaire tanítására ismerünk: a művész emelkedjék az élet fölé, legyen szenttelen, s egyetlen cél vezesse a forma tökéletessége.

De amint Baudelaire nem volt következetesen hű a l'art pour l'art elvéhez, mégkevésbé volt az Manet. Mert a művészet öncélúságát hirdető magatartásán mindvégig átüt a valóság iránti tisztelet, a valóságban való gyönyörködés, s az „igazságra” való vágy. Manet-t az tartotta vissza a l'art pour l'art-tól, hogy bármit is festett, meg akarta őrizni a motívum valóságát, s a festői tárgyak egymás közti viszonylatában az igazságra törekedett. Ezért, bár olyan aktot festett, melynek kompozícióját Tiziano-tól kölcsönözte, műve nem klasszikus utánérzés, vagy valamiféle öncélú szépség kutatása, hanem Párizs erkölcsi valóságának kifejezése. Az „Olympiá”-ra gondolunk, melynek programját Manet bizonyára sohasem fogalmazta meg, de a mű alkotása közben mindvégig ügyelt arra, hogy a meztelenség indokolt legyen. Ezért egy ágyon heverő kokottot ábrázolt: kis termetű, nem is túl szép, de fiatal és számító, ügyeskedő nőszemélyt, akinek mozdulatai kissé durvák, egész lénye sugározza a nagyravágyást és a lelki sivárságot. Nem szép az „Olympia,” a klasszikus művészet női aktjaihoz, eszményi formáihoz hasonlítva, de mélyen igaz: a l'art pour l'art küszöbére érkezett művészet vallomása koráról, mégha a



7. kép. Manet: Csónakban.

helyszín csupán egy kisstílu kurtizán heverője. Flauberthez méltó téma ez, de a ruoeni remete nehezebb, szemérmesebb, aggályosabb és főleg, indulatosabb Monetnál. Flaubert nehezen és gyötrődve alkotott: tökéletesen felépített és találó jelzőkkel ékesített mondatai egyaránt elárulják a megfélemezett szenvedélyt és az alkotás gigászi-kinlódó önfelegyelmet. Manet mindig elegáns és könnyed, művein nem érezzük a kínlódást; keresés nélkül talál rá a helyes és szellemes kifejezésre – akár Maupassant, Flaubert csodált és dédelgetett kedvence. De Manet mégsem tekinthető Maupassant képzőművészeti megfelelőjének: művészetében a klasszicitás uralkodik, vagyis a valóságot mindig a harmónia világába emeli: másképpen szólva, újra és újra visszatekint a reneszánszba, Tiziano, Giorgione vagy Goujon világába. Az „Olympia,” a hetera életforma kifejezett sivársága ellenére szép, mert ez a sivárság a forma tökéletessége, kiegyensúlyozottsága útján szépséggé és költészetté nemesedik, akárcsak Baudelaire-nál.

Megérthető a párizsi közönség felháborodása is. A mű kettőssége: a hetera brutális igazsága és a forma eszményítő szépsége az 1860-as évek tárlatlátogatója előtt olyan ellentmondásnak tűnt, melyet csak a tehetség különös zavaraként értelmezhetett. A megszokott antik istennők pózában egy nagyon is triviális lényt bemutatni: nem más, mint a műfajok összekeverése, a „szent” idealizáló művészet megsértése.

Semmiféle sikertelenség, meg nem értés, vagy újabb művészeti proklamációk sem téríthették el Manet az elképzelt célhoz vezető útról. S talán, ha eljutottunk Manet szándékainak megértésében idáig, mégsem tűnik olyan üresnek és semmitmondónak az a nyilatkozata, hogy az életet akarja megörökíteni, úgy ahogy az van. Nem a felület be-





8. kép. Manet: Nő fedetlen keblekkel

nyomását visszaadni, mint az impresszionisták, nem a szépség konvencióit folytatni, mint az akadémikusok, de nem is „brutális” láttelepet adni és kritizálni, ahogy Courbet tette. Az ő célja más: az élet és a szépség, a találó igazság és a klasszikus forma összebékítése. Erre tanít az „Olympia”, ez magyarázza, hogy Manet, másik főművében, a „Folies Bergère bárja”-ban című festményén, mely egész festői működésének sommázata, a reneszánsz szimmetrikus-centrális kompozíciójához hasonlót alkotott. Azt is megértjük, miért volt szüksége az utóbbi kép alkotásakor arra, hogy műtermébe valódi bárpultot állítson, rajta üvegekkel és mindenféle kellékekkel: valóságból akart ihletet kapni; nem-csupán tárgyi-formai ihletet, de a környezet egy részének szinte kulisszaszerű kiképzésével a valaha látott motívum hangulatát igyekezett a kép alkotásának tartamára állandósítani.

A lelkiismeretes pontosság és a magasrendű eszmények – mondjuk ki – a humánus szépség megvalósítása utáni vágytillakozás a lélek elnyomódása ellen egyben mechanizálódásával kispolgári tömegkultúra a kiteljesedéshez való jogának követelése. Az emberi élet szépségéért való küzdelem indokolja, hogy Manet olyan áhítatos tisztelettel szemlélte a reneszánsz mestereit, vagy magányos utódjukat, Velazquezt. A méltóságra, nagyobb emberi formátumra való törekvése készítette arra, hogy megtartsa a polgári formákat egész

életvitelében, hogy ne fordítson hátat annyi művésztársához hasonlóan, a polgárságnak, hanem újfajta egyetemes vonatkozásokkal gazdagítsa osztályát. Manet tiszteletre méltó szándékai fölött az idő már kritikát gyakorolt; a polgárság is eljátszotta azt a francia forradalom idején szerzett jogát, hogy a társadalom vezetője legyen. Mindez azonban nem kicsinyíti Manet szándékainak őszinteségét és nem támaszt kétséget becsülete iránt. Elképzeléseinek következetes megvalósítása hitelesíti egész életművét: s itt nemcsak művészi munkásságára kell gondolnunk, hanem életvitelére, élettörténetére is, mely nem érdekessége, hanem céltudatossága miatt érdemes az emlékezetre.

Edouard Manet jómódú család sarja, 1832. január 23-án született Párizsban, apja ebben az időben magas rangú tisztviselő volt, anyja, aki három gyermeknek adott életet, szintén a francia nagyburzsoáziához számított. A szülőknek tekintélyes vagyonuk volt; ennek a festőre eső része olyan komoly összeget jelentett, hogy Manet egész életén át megélhetett a kamatokból. Erre szüksége is volt, mert festményei csak élete végén találtak vevőkre. A Manet család lakása nem volt fényűző, de választékos és ízléses; a környezet a XVIII. századi polgárság puritán felfogására vallott. Manet apja megközelíthetetlen, mogorva méltóságteljes; igazi „pater familias,” aki nem tűrt ellentmondást, s magának tartotta fenn a döntés jogát minden, a családtagokat érintő kérdésben. Ilyennek ismerjük őt nemcsak az egykorú feljegyzésekből, hanem Manet festményéből is. Az apa jogász szigorával szemben az anya az érzelmet, a gyermekek iránti aggódó szeretetet képviselte, ilyen volt a Tipikus francia polgári család, a Manet család: Balzac vagy Flaubert regényeiből ismerjük ezt a világot. A rangjára, társadalmi állására büszke apa elvárta, hogy gyermekei legalább olyan társadalmi fokra emelkedjenek – szorgalmuk és összeköttetések segítségével – mint aminőt ő vívott ki saját magának. De Edouard fia, akiben korán tudatosult művészi hivatása, nem értett egyet az atyai elképzelésekkel. Középiskolás kora óta behatóan foglalkozott a képzőművészettel, természetesen az apa tudta nélkül. Magánúton rajzolni és festeni tanult és a költségeket nagybátyja anyja fivére fedezte. (Manet fiatalkoráról néhány levelén kívül a leghitelesebb forrás, meghitt barátjának és iskolatársának, Antonin Proust visszaemlékezése.) A középiskola elvégzése után Manet engedetlen gyermeknek bizonyult és nem tett eleget az atyai akaratnak, hogy a jogi pályára lépjen. Szabadság után vágyakozott, s ebben a helyzetben egyetlen lehetősége volt, hogy tengerészkadettnak jelentkezzen. A felvételi vizsga azonban nem sikerült, ezért az ifjú Manet hajósnak állt be egy Dél-Amerikába induló hajóra. Az utazás végcélja Rio de Janeiro volt. A napsütötte, eleven déli táj látványa feledhetetlen és felszabadító élmény volt a fiatal művész számára. Ekkor határozta el, hogy festő lesz. Hazatérése után megkísérelte a tengerészkadett-vizsgát, de úgy tűnik, nem a sikerre, hanem az eredménytelenségre törekedett. Mostmár az apa is belátta, hogy fiából nem nevelhet magához hasonló polgárt, s keservesen beleegyezett, hogy fia képzőművészettel foglalkozzék.

Életének e nagy fordulatát gazdagította Susanne Lenhoffal kezdődő kapcsolata is. Susanne igen tehetséges, holland származású zongoraművésznő volt, Liszt Ferenc sokat ígérő tehetségnek tartotta. Mint zongoratanárnő működött a Manet házban, itt talált egymásra a két fiatal. Kapcsolatukból fiúgyermek is született. (Léon Koella néven). Apja halála után (1863) Manet a nála két évvel idősebb Susannát feleségül vette, s vele élt az apai házban, melynek berendezését, szokásait Manet, ősei iránti tiszteletből, sohasem változtatta meg.

Susanne kitűnő, jóságos élettárs volt. Maga is művészlélek, ezért megértette, hogy a sokat bántott, szidalmazott, a társadalmi konvencióktól korlátozott férjének szabad és kötetlen életre van szüksége. Nem korlátozta szokásait, életvitelét – miként az némely uralkodni vágyó, „műzsafeleség” szokása volt a XIX. században. Feljegyezték, hogy húsz év alatt, mindössze néhány alkalommal kereste fel férjét a műteremben, de más módon is biztosította a szabad alkotói magányt. Éppen ezért kapcsolatuk mindvégig friss és eleven maradt: Manet örömmel és szeretettel tért meg esténként a családi körbe. Susanne 23 évvel túlélte a férjét és 1906-ban halt meg.

1850-ben Manet beiratkozott Thomas Couture iskolájába. Mestere a francia historizmus egyik legismertebb személyisége volt; főműve a „Rómaiak a dekadencia korában”, egy látványos aktrévűnek és a szorgos régészeti kutatások eredményének keveréke. Manet hat éven át dolgozott Couture műtermében, s ez idő alatt nem egyszer heves összecsapásra került sor a mester és a tanítvány között. A vita látszólag mindig a modell beállítása körül forgott: Manet kritizálta a Couture megkívánta pózokat és a természetes, közvetlen magatartást követelte. Ezek a viták hamarosan esztétikai kérdéseket érintettek: az akadémizmus és a realizmus idegőrlő viaskodásává növekedtek. A Couture mellett töltött hat év azonban nem volt elvesztett idő: Manet itt szerezte meg kitűnő mesterségbeli tudását, mely nemcsak a festésre, de a rajzra és a sokszorosító eljárásokra is kiterjedt. Nemkevéské fontos Couture szerepe abból a szempontból sem, hogy tanítványát a hagyomány tiszteletére nevelte. Az ő tanácsára Manet behatóan tanulmányozta a nagy európai múzeumokat, s különösen gyakori vendége volt a Louvre-nek, ahol számos másolatot is készített klasszikus és modernebb mesterek művei után.

1856-ban Manet saját műtermet rendezett be. Első önálló munkái a XVII. századi spanyol festők tanulmányozását árulják el. Ilyen az Abszintívó, a Fiú kutyával: többnyire egyalakos kompozíciók, semleges háttérrel; térhatású, tárgyias megformálás helyett dekoratív folthatásra törekvő alkotások ezek. E tanulmányoszerű művek betetőzője „Születi arcképe”. A kettős arcképen a jellemzés akkoriban szokatlan módszerét alkalmazta, csak annyit mutatott meg modelljeiből, melyet egy idegen, ismeretlen ember is észrevesz az ábrázoltakon. Ettől kezdve a futó, pillanatnyi benyomás megragadása a célja. Ennek a nagyvárosi ember türelmetlenségét kifejező látásmódnak a megvalósítása éppen egy olyan művészhez kapcsolódik, akinek szándékai között a klasszikus hagyomány megőrzése, a klasszikus kompozíció továbbfejlesztése igen fontos szerepet visz. Nem is lehetett egykönnyen áthidalni ezt a nyilvánvaló kettősséget, s éppen ezért a hatvanas évek alkotásai stílusuk szerint, három csoportra oszthatók. Ezek a stílusok nem egymást váltják, mint egyes szakírók hangoztatják, hanem egymás mellett, párhuzamosan léteznek. Az egyik stílus a romantikus-spanyolos stílus: ide tartozik az említett „Abszintívó”, a budapesti kép: „Baudelaire kedvese,” s a spanyol tárgyú festmények pl. „Lola de Valence táncosnő”, „Bikaviadal”, „Spanyol táncosok.” A spanyol korszak szellemi inspirálója Baudelaire, az új, erős ingereket, exotikumot és egészséges szépséget áhító költő. Talán a legmélyebb értelmű kép ezek között a budapesti festmény, melyben a baudelaire-i női ideál, az átkozott szerető, a bűn infánsnőjének, a felemelő és mélybe taszító szerelmi szenvedély tárgyának konzseninális kifejezését nyújtotta.

A romantikus szenvedélyesség ellentéte a nyugodt létezés klasszikus örömét hirdető művek csoportja. Ennek a stílusnak kiemelkedő emlékei a „Reggeli a szabadban”, és az „Olympia” – Manet legtöbbet vitatott művei, melyekben a nagyvárosi ember szépség-

vágyát, gondtalan életet alakító elképzeléseit festette meg. A klasszicizáló művek sorát kiegészíti néhány egyalakos, tanulmányszerű mű, mint a „Papagájos nő”, a „Fuvolás fiú”, vagy a „Zola arcképe”. Ezekon felismerhető a japán metszetek finom vonalkultúrájának befolyása, s az a szándék is, hogy a reneszánsz formavilágát a keletiek érzékeny látásmódjának elsajátításával hajlékonyabbá tegye.

Harmadik stílusának bemutatására a „Koncert a Tuillériák kertjében” c. festményét említjük. Ez a mű a Courbet kialakította csoportportré-elrendezést fejlesztette tovább. A csoportportré műfajának igen nagy a szerepe a modern festészetben. Ugyanis az életképet – mely a festmény alakjait a mindennapi történésekkel való összefüggésben mutatja be – a XIX. század kispolgári festészete giccsé silányította. Igaz, hogy Munkácsy és az orosz kritikai realisták új tartalommal töltötték meg ezt a kifejezési formát, Nyugat-Európában azonban ez az újraalakítás nem volt lehetséges. Így aztán a csoportportré, mely a különböző társadalmi típusokat történés nélküli együttessé fűzi össze, ez a látzólag igen kötetlen forma vált a kritikai realizmus és a nagyváros életét bemutató festészet fő műfajává.

A koncert-képen Manet a párizsi élet jellegzetes figuráit ábrázolta, mégis nem az egyes alakok ragadják meg figyelmünket, hanem az egész együttes: III. Napóleon világának áloptimizmusa, sznobizmusa, a hatalom árnyékában sütkérező polgárság felületességének tablója. (Bizonyos, hogy Manet nem kritikai szándékkal festette – erre utal, hogy a szereplők között barátait pl. Baudelaire-t, Offenbachot is felismerjük). Ez a tömegjelenetet ábrázoló festmény újszerű festői elemekkel telített: ilyen a mélységi hatás tudatos elkerülése, a természetes világítás, a plein-air megoldása, az a biztonság, mellyel az egyes személyeket olyan képi egységbe fogja, mely az alakról alakra történő szemlélődést nem teszi lehetővé s nem utolsó sorban, az a fordított perspektívának nevezhető megoldás, mely a mű valódi középpontját a képen kívül – a néző szemében – jelöli ki.

Úgy érezzük, hogy mindaz, ami a képen látható, a mi észleletünk, mintha a művész nem is avatkozott volna be a látványba, csak egyszerűen rögzítette azt. Tehát a képpé való alakítás bennünk, a nézők felfogó és rendező értelmében történik meg. Ebből hangsúlytalan ábrázolási módból fakadt az impresszionizmus szemlélete. Manet azonban nem úgy bízta a látvány képpé formálását a nézőre, mint az impresszionisták. Nem célja az, hogy a műalkotás élvezője a maga ideológiájának megfelelően így vagy úgy alakítsa, magyarázza a műben közölt élményanyagot. Manet a hagyományos művészet részletről részletre építő módszerét kritizálja midőn a látvány egészét, az optikai összbenyomást akarja tudatosítani bennünk. Konkrétan az a törekvése, hogy ne a részleteket, hanem a látványra jellemző hangulatot, atmoszférát vegyük tudomásul, érezzük meg azt az újszerű, mozgékony és állandóság nélküli életmódot, amit az új, nagyvárosi polgárság alakított ki.

Manet a későbbiek során ezt a három, különálló stílusát összegezte, oly módon, hogy a romantikus elemek szinte teljesen háttérbe szorulnak. A klasszicizáló forma mankóját is fokozatosan elhagyta, mert saját kompozíciós módszerre tett szert, amely továbbra is sok vonásával kötődik a klasszikus kompozícióhoz, de jobban azonosul az ábrázolás témájának és céljával.

A Spanyolországból való visszatérésétől (1865) számíthatjuk Manet stílusának a kiegyenlítődését. Az utazás élményei megerősítették elképzeléseinek helyességében. Ezért, midőn az 1867-ben rendezett párizsi világkiállítás képzőművészeti zsűrije minden művét visszautasította, Courbethez hasonlóan, ő is egy barakkban mutatta be leg-

fontosabb alkotásait. Kiállításához előszót írt, melyben a külön kiállítás indokait és a hivatalos zsüri elutasító magatartását ismertette.

A világkiállítás idején fogott hozzá Miksa császár kivégzését ábrázoló nagy kompozíciójához. Manet republikánus gondolkozása és egyéni sérelmei következtében is gyűlölte III. Napóleont: a szabadságot lábbal tipró diktátorról való véleményét Miksa mexikói császár kivégzésének megfestésével kívánta kifejezni. Ennek ellenére törekedett a történeti hűségre: kompozíciójának kialakításában az eseményt megörökítő metszetek egyes motívumait változtatás nélkül átvette. Miksa császár kivégzését négy változatban festette meg: az első változatban ragaszkodott leginkább a forrásaihoz, a második változat a végleges kompozíció vázlata, de a teret lezáró fal fölötti mezőt nem oldotta meg, a harmadik változatot – mely Degas gyűjteményéből a londoni National Galleryba került – feldarabolta, mert nem volt megelégedve az alakok léptékével, s ezután 1868-ban készítette el a végleges példányt, mely ma a mannheimi múzeum tulajdona.

A négy változat összevetése tanulságosan szemlélteti Manet alkotómódjának alaposágát, önmagával szemben való igényességét, s egyben azt az erőfeszítést is, melyet a modellhoz szokott művész kényszerült megvalósítani, hogy a valóságnak megfelelően ábrázoljon egy olyan eseményt, melynek nem volt szemtanúja. A kompozíciót össze szokták vetni Goya „Május 3” c. festményével – kétségtelenül jogosan – mert a kép kompozíciós alapötletét Manet a spanyol mestertől kölcsönözte. Goyának a spanyol szabadságharc egyik legmeggrázóbb epizódját megörökítő képe, szenvedélyes, a szituáció drámai, a művész állásfoglalása félreérthetetlen. Manet festményén a halál tragédiája feloldódik az esztétikumban. A művész nem mond véleményt, nem segíti elő a néző részvételét a cselekményben, nem készíti állásfoglalásra sem: csupán arra törekszik, hogy egy történeti eseményt a lényegére egyszerűsítve tárjon elénk. Mégis, ez az egyszerűség többet és igazabbat mond a történés lényegéről, mint a hivatásos történeti festők, a Piloty iskola teatrális vázsnai.

A „Miksa császár kivégzése”-nek festői vívmányai a közvetlen kompozíció és a napfény beragyogta ég megoldása, Manet szándékainak további tisztázódásához, ábrázoláshoz szükséges eszközök gyarapodásához segítettek. Ezután gyors egymásutánban két „életképet” alkotott, melyek realista stílus kibontakozásának döntő állomásai. Az első a „Balkon”, mely Goya La Manola c. képének inspirációja nyomán formálódott. De a spanyol festő démoniájával szemben Manet-t – kettős arcképhez hasonlóan – főleg csoportosítási és távlati problémák foglalkoztatták. A kép mondanivalója a szereplők figyelmének fokozódása valamely látvány előtt, a téri mélység sorrendjében. A kompozíció nem vívott ki osztatlan elismerést, sok bíráló hibáztatja az előtér rácsának túlságosan zöld színét; mások az egész kompozíciót. Mégis egyes részletek – mint pl. a rácsra támaszkodó nőalak (Berthe Morisot festőnő, Manet sógornőjének arcképe) – festői szépsége és kifejezésbeli igazsága alapján a Balkon Manet legszebb műveivel mérhető csak össze. A másik kép, a „Reggeli” (1868), a művész egyik legjelentősebb kompozíciója. Az ötlet itt is idegen, Courbet befolyása nyilvánul meg ezen a képen, mely egyébként hangulatában rokon Renoir két évvel korábban festett interieur-képével (Le cabaret de la mére Anthony). A kompozíció felépítési elve megegyezik a Balkonéval: a három alak a tér három mélységi fokát reprezentálja, s merész ötlettel az elől álló, szembenéző figura egyben a festmény függőleges tengelyét jelöli. A kabát sötét foltja és a nadrág lágy sárgászürkéje mögött megcsillan az asztalterítő fehére, melyen Chardin valóságát idéző csendélet látszik.

A színek, tárgyak és alakok összhangja, a függőleges és vízszintes irányoknak a görög arányokra emlékeztető egyensúlyát nyitja fel. Manet a csoportportré esetlegessége helyett – ami Hals, vagy Courbet képeit is jellemzi – monumentális hatásokat megközelítő szilárd szerkezetet ad: új kompozíciós elvek előhírnöke, melyet az utódok (Cézanne) fejlesztenek tovább. A Reggeli ugyan nem életkép a szó klasszikus értelmében, de nem is naturalista állapotrajz, hanem a Reggeli a szabadban, vagy az Olympia költői motívumalakításának adaptálása a köznapi élet ábrázolásában.

E képekkel egyidőben Manet klasszikusnak nevezhető portrékat és csoportportrékat festett családtagjairól, barátairól. Ilyen a már említett Zola portrén kívül Berthe Morisot több arcmása. Közülük kiemeljük a „Muffos arckép”-et, mely rögtönzöttnek ható előadásmódjával szinte megfoghatatlan víziót kínál, míg Morisot gyászruhás arcképe dekoratív folthatásával, szeszélyes sziluettjeivel foglalkoztatja a képzeletet és a posztimpreszionizmus dekoratív törekvéseire utal. Más, tradicionálisabb jellegű kompozíciós elképzeléseket realizált Manet tanítványáról, Éva Gonzales-ről festett arcképén, mely opalizáló fehérrel, az anyagszerűség illúziójának könnyed előidézésével fokozza a temperamentumos művésznő egyéniségének kifejezését. A további arcképek során Manet megörökítette a nagyváros jellegzetes egyéniségeit; de ezeken is tapintatos tartózkodással alkalmazza a pszichikai ábrázolás lehetőségeit. Sokkal inkább a szituációval, gesztussal, sziluetthatással és a kép egész koloritjával ragadja meg modelljeinek egyéni jellegzetességeit és hangulatát.

Jókedv, közvetlenség és humor jellemzi Manet egyik legnépszerűbb festményét, a „Le Bon Bockot” (1873), mely Hals vérbő, életvidám típusainak ihletében fogant, de Flaubert vagy Maupassant figuráinak emlékét is idézi. Manet nem ábrázolja alakját a köznapiság és a kispolgárok iránti gyűlölettel, mint Flaubert: szelíd humor és megértés jellemzi a Courbet realizmusát megközelítő arcképet. A „Le bon bockot” Manet Bellot nevű rézmetsző barátjáról festette. Ugyancsak egy művészbarátja, M. Desboutin állt modellt „A művész” c. képhez (1875). Utóbbi Manet egyik legmegkapóbb alkotása. A sötétkék ruha és szürke háttér alaphangulatával, az állásmotívum és az arckifejezés intuitív erejű hangsúlyaival Manet a polgári társadalomban számkivetetté vált művész típusát ragadta meg. Mallarmé kis méretű portréja (1876) viszont zseniális rögtönzés, mely a merengő „parnassien” költőt fölényes-méltóságteljes megjelenésűnek ábrázolja; Manet ezzel a képpel hódolt kitűnő barátjának.

Első hallásra különösnek tűnik, hogy a felsorolt sötét tónusú arcképek festése idején került Manet szoros kapcsolatba az impresszionistákkal: a „La Bon Bock” és „A művész” keletkezése közti évben, 1874-ben látogatta meg Monet-t Argenteuil-ben, a Szajna partján, hogy ott „impresszionista” képeket fessen. Ha azonban jól megvizsgáljuk ezeket az impresszionista képeket, arra a felismerésre jutunk, hogy az argenteuil-i festmények csak világosra derített színeiben emlékeztetnek Monet műveire, egyébként nincs közös vonás a két művész alkotásai között. Manet sohasem jutott túl a plein-air festésen, nem vált impresszionistává: műveinek színhangulatát, világossági fokát kizárólag a téma határozta meg, s nem az impresszionista elmélet (mint pl. Monet alkotásaiét).

Már szoltunk arról, hogy Manet képeinek mondanivalóját, a motívumok mennyiségét a „rápillantás” intenzitása határozza meg. Ez jellemzi azokat az impresszionizmust előkészítő képeit is, melyeken a romantika mozgásproblémáit fejlesztette tovább. Ilyen a „Bikaviadal” (1866), mely Goya hasonló tárgyú festményeinek szellemében, de jóval egyszerűsítettebb formában alakított. A képhatás egységét egyre jobban fokozta: a

„Bordeaux-i kikötő” c. tájképen (1871) a motívumok bősége, a kolorit merészsége éppúgy lenyűgöz, mint a részletek nagy egységekbe való elegáns csoportosítása. A képkötő megfontolás és a spontán mozgás csodálatos kölcsönhatásban jelentkezik ezen a festményen; azt bizonyítja, hogy Manet tehetsége nem csak analitikus jellegű, hanem a természeti látvány fő vonásainak megőrzése közben a motívumok lényegét kibontó szintézisre is képes. Még szemléletesebben mutatkozik meg ez a tulajdonsága nem sokkal az „Olympia” után festett, „Lóverseny Longchamp-ban” c. festményén (1864), melyen az alárendelés, a hangsúlyozás, a futó jelzés és az elhagyás nagy mestereként nyilatkozik meg. A szembenézetben látott futó lovakat merészen úgy ábrázolja, hogy a téri mélység, a harmadik dimenzió illúzióját a szélességi kiterjedés, az álló és mozgó tömegek kiegyensúlyozásával küszöböli ki. A témát kőrajzban is megoldotta, s ennek az olajképpel való összevetése segít megérteni Manet ún. impresszionizmusát, ami nem a formabontásban, hanem a harmadik dimenzió kikerülésében és a látvány analitikus szemléletében nyilvánul meg.

Életművét nagyszerű festmények – a kései periódus remekei tetőzik be. Kései korszakának művei között jelentős helyet foglalnak el a pasztellek, melyeket a hetvenes évek közepétől kezdve egyre nagyobb számban alkotott. A pasztellkértában megtalálta azt a kifejezési eszközt, melynek segítségével az impresszionista színanalízis vívmányait elképzeléseinek megfelelően alkalmazhatta: vagyis úgy, hogy a formák sziluettjei és a részletek egyenrangú szerepet kapnak a gazdagított kolorittal. Portrék, a nagyvárosi nő életének intim jeleneteit („A harisnyakötő”) ábrázoló friss hatású képek jellemzik a pasztellkorszakot, köztük egyik-másik a fiatalabb kolléga, Degas stílusára emlékeztet. (A mosdótálban).

A pasztellel való festés olajstílusát is lágyabbá és hajlékonyabbá tette: egyik-másik ilyen képen szinte csak odaleheltnek tűnik a szín, s a kép technikáját már kis távolságból szinte lehetetlen megállapítani. Ilyen a Szőke nő fedetlen keblekkel, melyben Manet művészetének egy eddig kevésbé feltűnő vonása, a báj uralkodik el. Az előadásmód lágy-sága, a kolorit pasztellszerű gyengédsége jellemzi „Nana” c. festményét (1877), mely tartózkodó valóságátásával a kurtizánok világába vezeti a szemlélőt. Manet még ilyen témánál is kerülte a naturalizmus brutalitását: ez különbözteti meg festményét Zola hasonló című regényétől.

A pasztellképek idején több alakos kompozícióinak hangulata is megváltozott: a „Reggeli” főalakjának hűvös magányával szemben az új kompozíciókon jobban törekedett az alakok hangulati és pszichikai összekapcsolására. A pasztelleken kialakított új, a satírozásra emlékeztető ecsetvezetése lehetővé tette az olajfestésben is a színelbontást. 1878–79-ben egy sorozat olyan kép keletkezett, mely a sörözők, kávéházak világát örökíti meg: a négy alakot ábrázoló képeken derű és otthonias hangulat árad el. Ilyenek a Kávéházi koncert, a „La serveuse des Bocks” és oeuvre-jének egyik kiemelkedő darabja, a Lathuile apónál c. festménye (1879).

Utóbbin megismétli a Reggeli kompozíciós elrendezését, a kép-centrumban a hozánk legközelebb levő személy, egy női alak látható, majdnem teljesen profilban, a második képsíkot egy sárga kabátos fiatalember foglalja el, aki tekintetével a nőre tapad, a háttér jobb oldalán egy pincér áll, aki a háttérből az első képsíkra irányítja a figyelmét. Maupassant „Bel Ami” – c. regényének világa elevenedik meg ezen a festményen: minden

alak refinált, de az egyszerűség hatását keltő eszközökkel jellemzett. A női alaknak az arcát alig láthatjuk, kezeinek tartása, törzsének kissé előre dülő iránya a hízelgő szavak hatását árulja el. A fiatalemberben Manet a III. Köztársaság élni vágyó, számító és gátlást nem ismerő típusát ragadta meg: az arc affektált kifejezésével tetszést akar kelteni; egyik kezében a borospoharat tartja, a másikkal már ölelésre készül. Ezt az intim jelenetet, élet-fragmentumot a pincér bennfentes bámészkodása mintegy általánossá szélesíti: tekintete a nézővel keresi a kapcsolatot, s jelenléte ironikus szentencia formálására készíti a nézőt. A felelőtlen és mohó élnivágyás Manet képének a témája, melyet olyan nagy művészi ökonómiával valósított meg, hogy a „képen semmi olyan nincs, amit szavakkal el kellene mondani, vagy ki kellene egészíteni . . . Minden igyekezete arra irányult, hogy hétköznapi életnek az a darabkája, mely szinte véletlenül tárult szemei elé, sajátos festői alakot öltön. Manet művészetének legvonzóbb oldala – vizuális érzékeléseinek elevensége.” Írja egyik méltatója.

Manet korábbi festői és tematikai törekvései összegződnek ebben a festményben, maradéktalanul valósította meg azt, amit művészete céljának nevezett: „Az ember legyen korának gyermeke és azt csinálja, amit lát.” Mindez a formálás elbűvölő eleganciájával történik! Ahol az alakokat napfény éri, ott széles, nyugalmas foltok rajzolódnak ki, az árnyékban az ecsetvonások sűrű szövevénye miatt a ruha textúráját utánozná: a háttér kert-i részletekkel zárja el, a fényben felvilágosodó zöldek vibráló formátlanságát az előtér nyugodt fehér asztallapjával egyensúlyozza ki, a férfi sárga kabátját a nyakkendő tömött fekete sziluettje élénkíti, a nő vörösesbarna öltözete fölött az áttetsző kékesfehér sál úgy leng, mint egy törékeny virágszirom. Ezt a plein-air festés összes eszközeit merészen felhasználó képet Manet a műtermében festette!

Ugyancsak műtermében készült, néhány csendéleti rész, egy bárpult és egy tükör segítségével, Manet utolsó nagyszabású műve, a „Folies-Bergére bájja” (1881). Piros, zöld, barna, fekete likőrös és pezsgős üvegekkel, egy üvegtálra rakott mandarin-narancssal, egy hosszú nyakú vizespohárba állított sárga és rózsaszín rózsával megrakott pult fehér márványlapjára támaszkodik a bárkisasszony. Csaknem teljesen szimmetrikus tartása jól érvényesíti testének finoman hajló íveit, melyet a mellrészen szögletesen kivágott, széles csipkével díszített kék bársonykabát és alatta szürke szoknya fed be. Rögtön a kisasszony mögött a háttér üvegtükré, melyben a nagy csillárok alatt ülő közönség szürkés-tarkás tükörképe látszik, jobbról a kisasszony hátnézete tükröződik, és egy vele beszélgető cilindres férfi színfoltjai verődnek vissza. Ennek ellenére a szőke hajú, bubifrizurás bárkisasszony – a közönség vibráló tükörképe előtt – épp olyan hűvös, mozdulatlan magányosságban tűnik élénk, mint a „Reggeli” fiúalakja. Ezt a fájdalmas-melankólikus hatást csak fokozza a test formák viruló fiatalságot és erotikát sugárzó szépsége. Olyan ez a bonyolult és tűzijátékszerűen sziporkázó alkotás, mint a kései Mozart szimfóniák, melyekben a szépség tökéletessége az elmúlás fájdalmas melankóliájával vegyül.

A „Folies-Bergére” festői erényeinek kialakításában nagy szerepe volt annak, hogy az „Olympia” ideje óta Manet nagy számban festett csendéleteket. A csendéletek festésekor az ábrázolás, a kolorit és a kompozíció mesterségbeli problémáit vetette fel. A „Pünkösdi rózsák fanyíró ollóval” c. csendélete a festői stilizálás és a természetes elrendezés megoldásait keresgéli, de egy-egy olyan csendéletén, melyen közelnézetben egy körtét vagy egy spárganövényt reprodukál, a felület, a sziluett és a részletek bonyolult összefüggéseit oldja meg. Manet módszeressége, a választott „feladatok” sorrendje okozta



azt, hogy a „Körte” egyszerűsége és anyagutánzó-víziója Chardin csendéleteinek bámulatos mikrokozmoszát idézi.

Manet életművét egy négy képből álló ciklus tervezése zárja le. Egész életén át várta, hogy monumentális megbízást nyerjen el. Ennek érdekében írta 1879-ben Párizs város tanácsának az alábbi levelet, melyben javaslatot tesz az új ülésterem díszítésére: „Egy sor kompozíció festendő, amelyek, hogy egy általánosan ismert kifejezést használjak, s ez szándékomat is kimerítően fejezi ki, „Párizs gyomrát” ábrázolnák a különböző testületekkel, röviden korunk teljes nyilvános és kereskedelmi életét. Ebben az én feladatomban volna a párizsi vásárcsarnokok, a párizsi vasutakat, a hidakat, a föld alatti Párizst, a lóversenyek és a nyilvános kertek Párizsát megfesteni.” Beadványát válasza sem méltatták. Ennek ellenére hozzáfogott tervének megvalósításához, de a modern allegóriának szánt festményekből csak kettő készült el, a „Tavaszi” és az „Ősz”. A „Tavaszi” bájos eleganciája Renoir „divatképeinek” világát idézi, az „Ősz” csodálatos jellemkép, megragadó szimbólum és kozmikus távlatokat sejtető allegória. Manet művészetében ez egy új, klasszicizáló korszak kezdete lehetett volna. Ugyanez a puritánság jellemzi kései tájképeinek legjobbját, a Rue Mosnier zászlódíszben-t vagy a drámai erejű Öngyilkos c. festményét.

A XIX. század félelmetes művészbetegsége, mely annyi kiváló tehetség pályafutását törte derékba, őt is ereje teljében tette munkaképtelenné: több évi kínos betegség után, egy sikertelen lábamputációt követően, 1883. április 30-án halt meg.

Sírjánál barátja, Antonin Proust mondott beszédet, melyben megövendölte Manet eljövendő dicsőségét. Valóban, 1884-ben, a hagyatéki kiállításon aratta első sikerét, majd öt év múlva a viláckiállításon 15 művét mutatták be. 1890-ben az Olympia a művészetbarátok ajándékképe a francia állam tulajdonává vált, s 1907 óta a Louvre-ben őrzik.

Manet szívós és küzdelmes élete nem telt el eredmény nélkül, népszerűsége vetekszik a klasszikusokéval, s ma már mindenütt a modern kor legnagyobb festői közé sorolják. Benne teljesedik ki az a polgári realizmus, mely először Velencében, Tiziano és Giorgione műveiben nyilatkozott meg, s melyet ő új mondanivalóval, szépségekkel gyarapított. Életművét a klasszikusok közé soroljuk, ő az utolsó nagy mester, akiben még egyszer felragyog pompás szépségében az életöröm és a formai elegancia. Utána a tragikum és a válság jajeszékkelő prófétái vitték a szót az európai művészetben.

## HOMMAGE À MANET

(Resumée)

Il y a cent ans qu'Édouard Manet, l'un des précurseurs de la peinture moderne est mort. Cet artiste remarquable développa dans son oeuvre le changement du métier technique et de la manière de voir qui commença par l'apparition de Delacroix. C'était ce grand romantique qui libéra la manière de voir picturale des conventions académiques et qui fut considéré par Baudelaire aussi comme son maître. C'est Manet qui marque l'étape suivante. Il met fin au romantisme ou plutôt sous l'influence de la peinture espagnole, en tournant le romantisme à l'exotisme, s'efforce d'enrichir les valeurs et les possibilités picturales.

Manet ne veut pas changer la peinture, il est un bourgeois bien coiffé jusqu'aux moelles qui veut triompher dans le grand arène des artistes: dans le Salon. Il est un révolutionnaire malgré lui qui porte un chapeau haut de forme. Il n'aspire qu' à représenter la vie telle quelle est. Cela veut dire: qu'on en finisse avec les préjugés, avec les thèses a priori, avec le concept au-delà des frontières de la visualité. On ne peut mieux le caractériser comme l'a fait Max Friedländer: Manet voulait peindre la réalité et cependant il retrouva son propre style, comme celui qui ne prétend qu'au style et retrouve des manières.

On apprécie Manet non seulement comme le grand rénovateur de la peinture française mais aussi comme celui de tout l'art européen. La peinture hongroise fut particulièrement influées par lui et les beaux-arts hongrois de la fin du 19<sup>e</sup> siècle se développèrent en majeure partie sous son influence.

*Lajos Végvári*