

PICASSO MOSOLYA

A túlvilági Ernest Hemingway Johann Wolfgang Goethével társalogva keserűen megjegyzi: „Tudja, Johann, engem [...] egyfolytában vádolnak. Ahelyett, hogy olvasnák a könyveimet, most rólam írnak könyveket. Hogy nem törődtem eleget a fiaimmal. Hogy szájon vágtam egy kritikust. Hogy hazudtam.” Milan Kundera – aki ezt a költői párbeszédet „lejegyezte” *Hallhatatlanság* című regényében – Goethe szájába adott válaszában kijelenti, ez a hallhatatlanság, amely valójában nem más, mint az ítélkezésnek való örök kiszolgáltatottság. S az ítélkezés jogával élve, a regény egyik szereplője ki is jelenti: „... ki kell egyszer hangosan mondani, hogy Hemingwayről olvasni ezerszer szórakoztatóbb és tanulságosabb, mint Hemingwayt olvasni.” A kunderai Goethe reflexióként azt a rémálmát meséli el, amelyben bábjátékként akarta bemutatni Faustját, de riadtan vette észre, hogy a színpad előtt senki sem ül, „... és a színház, amit látni akarnak, nem a színpadon mozgatott bábsereg, hanem én magam! Nem Faust, hanem Goethe!”

A balatonfüredi Vaszary Galériában bemutatott, Orosz Márton által rendezett *Egy nap Picassóval* című kiállításon huszonkilenc Jean Cocteau (1889–1963) által Pablo Picassóról (1881–1973) és baráti társaságáról 1916-ban készült fénykép látható. A sorozat első pillantásra szintén azt a benyomást kelti, hogy itt sem a műalkotások, hanem a művészek a főszereplők, akikre – hogy a kunderai hasonlatnál maradjunk – a néző rápillanthat, amint azok a bábokat mozgatják. Az, hogy a tárlat mégsem egy amolyan *Így élt...* (Picasso) típusú életrajzi ihletettséggű dokumentum-tárlat vagy szimpla initim-pistáskodás, annak a köszönhető, hogy a fotók nem önmagukban képezik tárgyát, hanem az őket „felfedező” Billy Klüver (1927–2004) olvasatában jelennek meg. E kiállításnak a valódi főszereplője ugyanis nem Pablo Picasso, de még csak nem is a fotókat készítő Jean Cocteau, hanem az a Klüver, aki többéves, először 1986-ban publikált¹ kutatómunkája során Cocteau fotóit szinte darabonként összegyűjtötte, majd egy történelmet meghazudtoló, több tudományág módszereit alkalmazó sziszifuszi munkával megmutatta, mit is kell kezdeni az utókornak azokkal a dokumentumokkal, amelyek valójában semmi másról nem szólnak, mint egy nagy művész ellesett pillanatairól. A kiállítás megtekintése vagy Klüver könyvének olvasása közben ugyanis egyszer csak azon kapjuk magunkat, hogy szinte irrelevánsná válik, hogy kik szerepelnek a fotókon és helyette inkább Klüvert követjük, ahogy a képek egy-egy milliméternyi részlete alapján újabb és újabb tényeket tárt fel a fotók készítési körülményeiről, majd a sorozatot a világ különböző helyszínein kutatva újabb elemekkel gazdagította, mint valami puzzlet, amelynek szétszóródtak a darabjai. Alkalmazott módszere – amellyel Orosz Márton írásának tanúsága szerint iskolát teremtett² – eredményezi, hogy szinte krimiolvasónak érezzük magunkat, ahogy a

1 KLÜVER, Billy: *A Day with Picasso*. In: *Art In America* (1986. szeptember). A sorozat később további fényképekkel bővült, így Klüver újra publikálta további kutatásaival kibővítve: KLÜVER, Billy: *A day with Picasso: twenty-four photographs by Jean Cocteau*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1987.

2 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. A könyv az egri Kepes Intézet 2014-ben rendezett azonos című

történetet követve megértjük, hogyan állt össze ez a jelenleg huszonkilenc lapot számláló sorozat és mit lehet belőlük kiolvasni. Kis túlzással azt is mondhatjuk, a nyomozás az elveszett tények és fragmentumok után Klüver kezében izgalmasabbá vált, mint maguk a fotók és a belőlük kiolvasott narratíva. A szerző intellektuális bravúrja abban áll, hogy Jean Cocteau fotóit nem pusztán dokumentumként kezelte, amelyek a picassói életmű forrásanyagai lennének (hiszen valójában egyetlen műalkotáshoz sem köthetők), hanem egy kontextust keresett a képek és a rajtuk lejátszódó eseménysor számára. Valójában ezzel az egészszel – az alkalmazott eszközökkel és a célkitűzésekkel – hajt végre egy módszertani bravúrt. Klüver kutatómunkájának tárgyaként Cocteau fotói egy műalkotásként is értelmezhető, kiállításra érdemes projekt gerincévé avanszálódnak. A kurátori döntés, hogy nem csupán az archív fotók lettek a megfelelő adatolással kiállítva, hanem Klüver feltáró munkájának folyamata látható – a módszereken, kapcsolatokon és eredményeken át –, szintén ezt, a műalkotásként való értelmezhetőséget kínálja fel. A kiállítást kísérő kiadvány – amelyben először jelent meg magyar nyelven Billy Klüver kutatása a saját prezentálásában – előszava is megerősíti ezt az olvasatot, egyrészt mert „Cocteau fényképei, megtalálásuk és rekonstruálásuk története egy olyan kiállítás témája [...], ami nemcsak a klasszikus avantgárd legendás alakjainak néhány együtt eltöltött pillanatát elevenítené föl, de egyúttal előrevetítené a 21. század technológia alapú, a mérnökök és a programozók által írt művészettörténetet is.”³. Ugyanakkor az előszó részletesen mutatja be Klüvert, aki nem történész, hanem egy mérnök végzettségű, művészként és kurátorként is tevékenykedő alkotó volt. Robert Rauschenberggel és Robert Whitmannel közösen hozták létre az Experiments in Art and Technology (E.A.T.) elnevezésű new yorki művészcsoporthoz, amellyel tevékeny részesei voltak a tudomány és művészet határmezsgyéjén létrejövő alkotások születésének, s ezekre a jelen tárlaton látható Klüverhez köthető művek is rávilágítanak. Cocteau fotóinak ilyen módon való kiállítási beágyazottsága arra ösztönöz, hogy túllépünk a fotó mint dokumentum értelmezésen és helyette azon a problémán (?) kezdünk el gondolkodni, valójában miért érdekesek számunkra a Picasso egy átlagos délutánját megörökítő fényképek, vagy általánosságban téve fel a kérdést, jelentős emberek jelentéktelen pillanatai?

Jean Cocteau huszonkilenc fényképével egy délután eseménye rekonstruálható. „1916. augusztus 12., szombat. Meleg, napsütéses idő, a hőmérséklet eléri a 27 C fokot is. Jean Cocteau valamikor 12:30 és 12:45 között megérkezik a montparnasse-i Café de la Rotonde-ba, hogy együtt ebédeljen Picassóval.”⁴. Cocteau magával viszi a találkozóra fényképezőjét is, amin 2015-ben már meg se lepődünk, hiszen a nyugati civilizáció embere ma szinte egy lépést sem tesz valamely képalkotó kütyü nélkül, de gondoljuk bele, itt még csak 1916-ot írunk! A délután további eseményei és szereplői egészen kb. ötórai elválásukig megörökítődnek Cocteau fényképezési hóbortjának köszönhetően. Szögezzük le rögtön, nem jó fotókról beszélünk, sem technikai, sem „művészi” értelemben. Véletlenszerű, spontánnak ható, mégis beállított jelenetek, rosszul vetülő árnyékok, szerencsétlenül sötétben hagyott arcok, lemaradt fejek, szerencsétlen képkivágatok, vagyis igazi privátfotók⁵. Jean Cocteau-nak azonban hiba lenne a szemére vetni, hogy minden fotós szenvedélye

időszaki kiállításának kísérőkiadványa. Szerkesztette és előszóval ellátta: OROSZ Márton. Alapítvány a Komplex Kultúrákutatóért, Eger, 2014. 9. p.

3 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 11. p.

4 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 28. p.

5 Feltűnő ez annak fényében, hogy a *Picasso egy napja* tárlat mellett a Vaszary Villa Robert Capa emblematisztikus fotóiból mutat be válogatást, aki méltán lett világhírű fényképész, hiszen a legembert próbálóbb háborús helyzetekben is ura maradt kamerájának, igaz, Cocteauhoz képest néhány évtizeddel később,

mellett amatőr maradt e műfajban, mondhatni, valójában nem ezért szeretjük, hanem irodalmi életművéért, még akkor is, ha más területekre – festészet, filmművészet – tett kirándulásaival szintén figyelemre méltót alkotott. Billy Klüver Cocteau fotóira akkor figyelt fel, amikor 1978-ban „dokumentum jellegű fényképeket”⁶ kezdett el gyűjteni a párizsi montparnasse-i művészvilágról. Ezeket a jórészt ismeretlen alkotóktól származó, később ismeretűvé vált művészeket ábrázoló fotókat könyv formájában publikálta is (*Kiki's Paris: Artists and Lovers 1900-1930*. Abrams, New York, 1989.). S e ponton ismét fel kell tennünk a provokatív kérdést: miért? Hangsúlyozzuk, Cocteau képein olyan képzőművészek tűnnek fel, akiknek művészete jól ismert: Picasso mellett a képeken feltűnik Max Jacob, Henri-Pierre Roché, Manuel Ortiz de Zárate, Marie Vaszilijeff, Pâquerette (Picasso aktuális barátnője), Moïse Kisling, Amadeo Modigliani, André Salmon. Ráadásul levelezéseik – amelyeknek vonatkozó részleteit Billy Klüver könyve is közli – is megvilágítja azokat a jól ismert kapcsolatokat, amelyekről e fotók is tanúskodnak, nevezetesen, hogy a fentebb sorolt személyek ismerték egymást, összejártak. A fotók tehát nem világítanak rá semmiféle új tényre, az igyekezet, hogy valamely konkrét műalkotás születéséhez kösse őket Klüvert arra vezet, hogy valószínűleg a találkozó apropóját Cocteau és Picasso közös munkájának a *Parade* című balett részleteinek megvitatása adta. Az eddigi Picasso szakirodalom előtt sem ismeretlen, hogy a Szergej Gyagilev párizsi Orosz Balett társulatának Cocteau által írt *Parádé* című balettjéhez Picasso által tervezett jelmezekről és díszletekről 1916 májusától az 1917. májusi bemutatóig többször is egyeztettek. Klüver azonban közölt két Cocteau-tól származó levélrészletet, amelyben a szerző meglehetősen lekezelő arroganciával írta barátjának, Albert Gleizes-nek 1916. augusztus 13-án, tehát az ominózus délutáni, fényképezős találkozó másnapján: „Picasso szentimentális mandolinjátékos és könnyörtelen pikador. Erőszakkal elcipel magával a Rotonde-ba, de én megugrom akkor is, ha az ő fiatalokból álló társasága tárt karokkal fogad. Továbbá ezeket a kubistákat hibáztatom azért, amiért »létrehoztak egy kört« a Rotonde-ban, vagy a Dome-ban [ide rajzolt két kört]. Én úgy gondolom, hogy a kávéházi asztal melletti ücsörgéstől az ember terméketlenné válik. Vannak ott fiatalok, akik tehetségesek, de nem tudnak semmit a kávézón kívüli világról, és annak a képnek az alapján ítélnek, amit a kubisták vázolnak fel nekik”⁷. Egy fanyalgó Cocteau, aki alig egy napja lelkesen kattintgatta fényképezőjét, hogy ezt a „mulatságos mandolinjátékost” és barátait megörökítse, de nem tesz említést arról, hogy Picassóval megvitatott volna bármit is a *Parádé* díszleteiről vagy jelmezeiről. Máshol említi ugyan, hogy „az utca közepén történt az is, a Rotonde és a Dome között, hogy Picassót felkértem a Parádéra”⁸, itt viszont konkrét dátum nincs. Ez természetesen nem zárja ki, hogy megtették, sőt vajmi nehéz elképzelni, hogy e munkáról ne esett volna szó, de, hogy ez lett volna a találkozó indoka, nem nyert megerősítést, az viszont kiderült, Cocteau erős fenntartásokkal viseltetett e fényképsorozat kedves, bohóckodó csoportjával szemben, sőt mintha általában a kubizmussal szemben is. Utóbbi azért is meglepő a *Parádé* végső jelmezeinek tükrében, hiszen Picasso valódi, két lábon járó kubista szobrokká változtatta a cocteau-i színdarab táncosait és későbbi cocteau-i írások azt sugallják, a *Parádé* jelmezeinek megosztó sikere vagy bukása imponált a szerzőnek, „hiszen megtört a jég és a *Parádé* előkészítette a terepet ahhoz, hogy a benne dolgozó modern művészeket a háború után tömegesen elfogadják.”⁹.

ami a technika fejlődésének szempontjából nem elhanyagolható tényező.

6 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 13. p.

7 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 37. p.

8 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 119. p.

9 KLÜVER, Billy: *Egy nap Picassóval*. I. m. 122. p.

Miért érdekesek akkor számunkra mégis inkább Cocteau fényképei? Miért gyűjtötte Klüver szenvedélyesen a századforduló művészvilágának képi lenyomatait? Miért szemlélgetjük ezeket olyan szívesen? Honnan a vágy, hogy a művészetükkel híressé vált alkotók arcába nézhessünk, vonásaikat vizsgálhassuk? Mit vélünk megtudni olyan fotókból, amelyek nem dokumentálnak különleges helyzeteket, nem szépek önmagukban, csupán híres emberek ellesett pillanatai? A kunderai Goethe rémálomra visszautalva, miért a művészt és nem a műveket vizsgáljuk? Természetesen ál-kérdések ezek, hiszen a válasz éppen az, amire egyébként pont a modern művészet (tegyük bármikor is a születését) irányította rá a figyelmet: mert az individuumot keressük a műalkotásokban. Minden avantgárd tiltakozás ellenére, miszerint a művészet nem önkifejezés, hanem konstrukció, mégis a személyiség jegyeit, az életrajzi események lenyomatait kutatjuk a művek és életművek vonatkozásában. Hisszük, hogy a Jean Cocteau fotóin először dokumentált picassói mosoly rávetül a korszak műveire, s hogy ez a mosoly elárulja egy zseni agytekervényeinek különös mozgását, amely révén megfejtjük a megfejthetlent. Örömmel nyugtázzuk, hogy bár 1916-ot írunk és a Picassót sújtó számos szomorú esemény, amelyet a klasszikus művészettörténeti/történeszi kutatómunka tárt fel (frontra távozó barátok, szerelmesének elvesztése, a nem-franciákat sújtó izoláció) mégsem taszította olyan mély depresszióba az alkotót, hiszen lám, 1916. augusztus 12-én délután mosolyog és szerelmes pillantásával illeti szíve hölgyét. Igaz ez? Hiszen látjuk! De tényleg ezt látjuk vagy inkább azt, amit Cocteau levele sejtet; egy vidám, a kávézón kívüli világról semmit sem tudó, egymáshoz szokott asztaltársaságot, élén Picassóval, aki mosolyog a már elismert, népszerűségnek örvendő Jean Cocteau kamerájába? Eldönthetetlen, valójában a tényen kívül, hogy Picasso mosolyog egy adott pillanatban, semmi többet nem tudunk meg a fotóról, legfeljebb a levelekből, írásokból is rekonstruálható baráti kör személyeire kapunk látható bizonyítékot. Viszont, amit a fotók pusztá létezése bizonyít és felkínál, az a fajta narratíva, amit leginkább a „mindeközben” típusú összefoglalók nyújtanak. Arra a történelmi és művészettörténeti eseményeket összegző tabellára gondolok, amely sok monográfia elengedhetetlen részeként a nagyvilág történetét (például kitört az első világháború 1914 nyarán) az adott művész pillanatnyi produktumával állítja párhuzamba (Picasso zöld csendéletei), majd, ha igazán szerencsés a monográfus, illusztrációként odahelyezi a tabella mellé a művészt, amint a korszak egyik jellemző képét festi. Miért teszi ezt a művészettörténész? Nomen est omen: történeszi vénája konkrét eseményhez akarja kötni a művet, mert hiszi, a mindennapok történeteiben benne élő alkotó világra adott reakciója vagy éppen e reakció elmaradása állásfoglalást jelent. A művészt alkotás közben látni pedig lényegében azt a hamis illúziót kelti, hogy alkotó és alkotás szinte egy, és a néző műalkotás születését látva tanúja lehet az ihletett pillanatban megszülető egységnek. A művészettörténeszi hivatás szerencséjére sokszor valóban sikerül eseményt és művet egymásnak megfeleltetni. Szűken vett témánknál maradván Picasso egyik fő műve, a *Guernica* általános háború- és erőszakellenessége kiolvasható ugyan pusztán a vizuális megjelenítésből, de hogy miért pont *Guernica* a kép címe és mi indokolta ezt a mélyen emberi kirohanást az erőszak ellen, azt csak az 1937. április 26-án, a kép címét adó baszk kisvárost érő embertelen támadás ténye magyarázza, sőt ez is csak pusztán katalizátorként értelmeződik, ha az egész 1936 és 1939 között zajló polgárháború eseménysorának és annak a spanyol nemzetre és kisebbségeire gyakorolt traumájának tükrében értelmezzük Picasso emblematikus festményét. Esemény és mű konkrét párhuzamba állításakor tehát ez esetben a festmény mellé egy, a várost ért bombázást felidéző fényképet lehetne társítani, vagy – kevésbé didaktikusan – akár éppen a Vaszary Galériában a Cocteau/Picasso-kiállítással egy időben látható Robert Capa által szintén a spanyol polgárháború borzalmaikat megörökítő, a *Guernica* ismertségével vetekedő emblematikus fényképet, a *Milicista halálát*.

Ez a – nevezzük így – mindeközben-szemlélet motiválja – meglátásom szerint – azt a Klüvert is folyamatosan mozgásban tartó vágyat, hogy a Cocteau fotók egészen pontos születési körülményeit rekonstruálja, és ne elégedjen meg azzal, hogy felismerte az ismert arcokat a fotókon.

Ha Goethe rémálmával kezdtük, akkor nem mehetünk el a kurátorok rémálma mellett sem szó nélkül egy kiállítás kapcsán született írásban. Adva van a rendező számára egy tökéletes konstrukció Klüver fényképsorozatával, alapos háttér munka a kontextusról, sőt a műtárggyal való kapcsolódási pontot is kijelölte Klüver, hiszen számos levelet publikálva könyvében felállított egy meggyőző konstrukciót a látottakról. Olvasatában egy jelentős mű, a *Parádé*, Cocteau-Picasso közös balettelőadásának születésének pillanataiban készültek a fényképek, történetesen éppen akkor, amikor Cocteau felkérte Picassót, hogy az általa írt darabhoz jelmez- és díszletterveket készítsen. Kézenfekvő lenne a sorozat mellé a *Parádéra* készült Picasso műveket társítani, de persze mint efemer jelmezek, díszletek azok megsemmisültek. Néhány fotómásolat ismert ugyan, de akkor ez ismét csak dokumentáció lenne. Művekre lenne szükség, amelyek, ha már nem is ezt a munkát, de a korszak Picassójáról, az 1916. augusztusi mosolygós művészeiről mondanak valamit, rávilágítanak arra, miért érdekes számunkra ő, konkrétan tehát minek a kontextusa a cocteau-i fotósorozat? A rémálom pedig ott kezdődik, amikor a rendező szembesül azzal, ha hazánkban először be is tudja mutatni ezt a remek Cocteau-Klüver munkát, képtelenség hazai gyűjteményekből a megfelelő műveket megtalálni a tökéletes mindeközben-típusú párhuzamossághoz. A legtöbb, ami a fotók mellé társítható volt – de persze ez sem kevés – azok a Picasso grafikák, amelyek a Szépművészeti Múzeum gyűjteményének nem egyszer bemutatott lapjai és némelyikük a művész legszebb grafikai közé tartozik, viszont sajnos nem ebből a korszakból származnak. Természetesen, arra mindenképpen fényt derítenek, ki a művész, akinek egy napja fényképsorozaton megörökítődőtt.

A bemutatott művek legszebb darabjai a *Mutatványosok*-sorozat (1905), amely annak a rózsaszín korszaknak (1904-1906) a „terméke”, amit eredetileg a Picassót jól ismerők nem így, hanem harlekin korszaknak neveztek a szakirodalomban, éppen az itt is látható cirkuszi tematikára utalva. Valójában ez és az ezt megelőző kék korszak (1901-1904) alapozta meg a művész hírnevét, ekkor figyelt fel rá a kritika és anyagi sikeressége is ebben a melankolikus, hagyományokból sokat merítő, ugyanakkor újszerű komponálású, redukált formaképzésű, e hidegtű-sorozat által is képviselt periódusban rejlik. Ennek a korszaknak a sikeressége nem csak pillanatnyi csillogást jelentett, egyrészt, mert annál Picasso sokkalta nagyobb ambíciókkal megáldott alkotó volt, sem minthogy megragadjon egyetlen formavilágban, másrészt, mert rájött, ez a siker csak híd a többi irányába. „A fiatalkori sikerem lett a védőpáncélom. A kék korszak, a rózsaszín korszak megannyi pajzs volt, amely megvédett.” – fogalmazta meg és folytatta: „A sikerem ortalma alatt megcsinálhattam, amit akartam... mindent, amit akartam.”¹⁰. A két korszak sikerességében bizony szerepet játszott az a melankólia, amely a kéket mélyebben, a rózsaszínt már kevésbé, de áthatja. A korábbi szegénység-tematikát a mutatványosok, vagyis a cirkusz világa váltotta fel, s így a társadalmilag nyomasztó gondolatok helyét a művész szerepe, helyzete vette át, bekerülve abba az ismerős, európai, művészeti kontextusba, amelynek alaphangját Antoine Watteau (1684-1721) bohóca adta meg a maga csendes szomorúságával, de amelynek népszerűségéért sokat tett a nem sokkal korábban, 1901-ben elhunyt Henri de Toulouse-Lautrec is. Picasso grafikáinak elhalványuló, szürkéségbe úsztatott, többnyire a nézőtől elforduló alakjai maguk a megtettesült magányosság. A pszichologizáló hangulatot erős, de hajszálvékony, remegő kontúrokkal jellemezhető stílus erősíti fel, hogy érezzük, még a vonalak is egymagukban futnak, stilizáltságuk csak felerősíti fragilis létüket. Mindez – az elmúlást, a művészi sorsot, az alkotói lét csendes magányát középpontba állító tematika – egy jellegzetes monokróm világba csomagolva nagyon jól passzolt a századforduló hangulatába, és olyan művészekkel mutat eszmei kapcsolatot, mint a Barcelonában nagy népszerűségnek örvendő, és

10 BRASSAI: *Beszélgések Picassóval*. Corvina Kiadó, Budapest, 1968. 132. p.

honfitársai által is igen kedvelt francia Eugène Carrière (1849–1906), vagy a mind nagyobb kultusszal rendelkező James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), akinek kék- és rózsaszín tónustanulmányait Picasso is láthatta 1903-as párizsi posztumusz kiállításán. Picasso sikerének oltalma alatt 1906 után fokozatosan elfordul ettől a világtól, s a pszichologizálást végleg a formaproblémák kutatása váltotta fel, mindinkább az *Avignoni kisasszonyok* irányába mutatva. Magával vitt azonban, a kiállításon a *Mutatványosokkal* illusztrált korszakból, egy formai redukációs képességet, amely a kubista absztrahálás alap gondolatként ismét felbukant, csakúgy, mint a kontúrok meghatározó szerepe, amely az új formavilágban a melankólia hatása alól végképp felszabadulva sokkal erőteljesebben dominál majd, de meg kell említenünk azt is, a rózsaszín színvilág még az 1907 nyarán születő *Avignoni kisasszonyokon* is tetten érhető. Az új korszak az előképektől, hagyományoktól való elszakadást is jelenti Picasso életművében, s ehhez nemcsak a siker adta biztonságra, de bátorságra is szüksége volt, hiszen éppen ezt a biztonságot sodorta veszélybe. Brassai Picassónak ezt így fogalmazta meg: „Kevés művészen van meg az a képesség, amellyel magának sikerült elfogadtatnia az *Avignoni kisasszonyokat*. [...] Matisse-től hallottam egyszer: A képességen felül még erő is kell, hogy meg tudjuk védeni.”¹¹ Picasso – és ezzel elérkezünk éppen ahhoz a dátumhoz, amely voltaképpen a cocteau-i fotósorozat szempontjából egyedül fontos – egészen 1916-ig „védte” a remekművet a szélesebb kritika keresztüztétől. Ez a közel kilenc hónapon át készülő, több mint 800 előtanulmányt igénylő munka éveig csak a beavatottak, csak a baráti kör és a műterembe bejáratos más személyek számára volt ismert egészen az ez év nyarán nyílt és pár héttel az ominózus augusztus 12-i találkozó előtt bezárt Salon d’Antinon való bemutatásáig. A szélesebb publikum azonban csak 1925 után ismerte meg, amikor először került publikálásra a *La Revolution surrealiste* lapjain, miután 1924-ben szürrealista barátai ösztönzésére Jacques Doucet megvásárolta. Picasso Cocteau fotóin megörökített mosolya így akár annak az eseménynek is szólhatott, hogy az időközben mind nagyobb viharokat kavaró, Georges Braque-kal (1882–1963) közösen sikerre vitt kubizmus, nem csupán legjelentősebb, de egyben legkorábbi remekével lepte meg a műértő közönséget. E picassói „csíny”, a titkos művel való előrúkolás a megfelelő dramaturgiai pillanatban, fontos adaléka Billy Klüver szerint is a cocteau-i fotósorozatnak, hiszen könyvében kitér részletesen az eseményre, ráadásul rámutat arra is, hogy a fotókon szereplő művészek mindegyike szerepelt a Salon d’Antin tárlatán. De nem csak e nevezetes mű és a hozzákapcsolódó számtalan vázlata lehet jó párhuzama a fotókon megidézett eseményeknek. 1916 ugyanis az újbóli nagy váltás éve volt Picasso oeuvre-jében. A kubista korszak lassan átadta helyét egy klasszicizáló formavilágnak, amelyet sokan akkor is és később is valamiféle háborús trauma okozta visszaesésnek értékelték az életműben. E radikális művész ugyanis egyszer csak nem kis mértékben meglepve környezetét visszatért a figurális, plasztikus jellegű, monumentális formaképzéshez, s közel egy évtizeden át kis is tartott mellette. Az már csak később tűnt fel sokaknak, hogy mindemellett továbbra is készített valódi, de már festőibb kubista műveket is, és a kettő ötvözésének képessége a második világháború utáni művészetében (például a velázquezi ihletettséggű *Las Meninas*-variációkban, 1957) páratlan gazdagsággal köszön vissza. Velázquez alakjának – aki számára is, de honfitársa, Salvador Dalí számára is meghatározó művészalak volt – romantikával átítatott világát idézi elénk a balatonfüredi tárlat *Férfi spanyol gallérral* című linómetszete 1962-ből, de emellett a kubista szerkesztést expresszív hangulattal és figuralitással ötvöző képi világot képviseli a *Dohányzó férfi* (1964) című akvatinta.

Különös, de egy időben a cocteau-i fényképek világától messze eső grafika áll eszmeiségében a legközelebb a mosolygós Picassót megörökítő a fotókhoz. A *Műteremben* című lap (1965, hidegtű, akvatinta) problémafelvetése voltaképpen nagyon hasonló ahhoz, amit Picasso érezhetett abban az időszakban – s nem véletlen, hogy élete során többször visszanyúlt ehhez a témához –, amikor a fotók készültek. A művész helyzete, a művész önazonosságának kérdése az, ami e témában minduntalan foglalkoztatja az alkotókat. Az 1916-os

11 BRASSAI: i. m. 131. p.

év „eseményei” – s itt hangsúlyosan ne a történelmi, életrajzi vonatkozásokra gondoljunk, hanem a művészi útkeresésre – mutatják, hogy Picasso művészetével soha sem akart nyugvópontra jutni (noha kétségtelen, s ez e kiállításon is megfigyelhető, hogy mint minden művészt, őt sem kerülhette el bizonyosfajta manírosság, egy-egy jól bevált megoldás szerencsétlen rögződése). Nem akart 1916-ban sem és 1965-ben sem, amikor az öregedő festő képében egy festővászon előtt meglehetősen szorongva állva ábrázolja önmagát, kezében kissé görcsösen, a vászonnak szegezett ecsettel. A vászon mögött a „téma”, a női modell hatalmas testével, fenyegetően uralkodik, alakja a kép szélére szorítja az alkotót, aki kicsinek, öregnek és passzívnak tűnik a monstrummal szemben. Ismerve azonban azt az ősi igazságot, hogy nem az a bátor, aki nem fél, hanem az, aki képes a félelmén felülemelkedni, nem csodálkozunk azon, hogy Picasso itt is fel merte vállalni, félni szabad az üres vászon előtt éppúgy, ahogy a focista fél a 11-es rúgás előtt. A megújulásra a 20. századi művészetben kétségkívül legtöbbször képes alkotó a bátorságáról minden korszakváltásakor tanúbizonyságot tenni, hiszen a képesség kilépni saját komfortzónánkból és megkockáztatni a sikertelenséget a legnagyobb kiváltsága. Picasso 1916-ban már több irányváltást hajtott végre művészetében, mint sok alkotó egész oeuvre-jében, s még legalább ennyit fog ezután, a Cocteau által megörökített és Billy Klüver által bravúrosan a világ folyásának egy adott pillanatához rögzített mosolyába azonban azt a hamis, de a számunkra lelkesítő illúziót láthatjuk bele, hogy mindez még csak nehezebbre sem esett.