

AZ ISMERETLEN REMEKMŰ

A KLASSZIKUS FESTÉSZET VÁLSÁGTÜNETEI EGY BALZAC-NOVELLÁBAN

TÍMÁR ÁRPÁD

A társadalom életét, a társadalmi ember „természetráját” feltérképező Emberi Színháték hatalmas építményén belül Balzac Az ismeretlen remekmű című novelláját a Filozófiai tanulmányok sorába illesztette. Előszavában a leíróbb jellegű Erkölcsi tanulmányok és az utána következő művek közti viszonyt a következőképpen jellemezte: „Ez az az alakokkal, komédiákkal és tragédiákkal zsúfolt alapzat, amelyre a Filozófiai tanulmányok épülnek, művemnek e második része, mely az okozatok társadalmi okait mutatja meg.” A címben jelzett filozofikusság tehát nem arra utal, hogy ezek a művek túl lépik az irodalom művészi-műfaji határait — vagy hogy témáik szűkebb területre korlátozódnak —, hanem arra, hogy az összefüggések és mozgató okok feltárása és bemutatása itt az előzőeknél is sűrítettebb. Ezt a „filozofikus” sűrítést, tömörítést szolgálja a fantasztikus elemek és figurák gyakori alkalmazása is.

A fantasztikum felhasználásával Balzac látszólag eltért meghirdetett programjától: Előszavában azt tűzte ki célul, hogy bemutatja „a kor két vagy három ezer jellegzetes alakját, mert lényegében minden nemzedék ennyi típust mutat föl”, valamint a velük kapcsolatos tipikus eseményeket, helyzeteket, tájakat stb. Számos novellájában viszont a tipikus környezetben, a realisztikus alakok között olyan szereplők is megjelennek, akik nem sorolhatók a mindennapi élet típusai közé, képességeik, lehetőségeik átlépik a mindennapi valószerűség határait. A balzaci fantasztikus alakok azonban nem a fantázia szeszélyes önkényének teremtményei, nem az élet mozgásának irracionálisát hivatottak sugallni — hanem éppen ellenkezőleg, felfokozott, „ördögi” képességeik által váltak alkalmassá arra, hogy — bizonyos élettények esetében — a művészileg természetlen véletleneket, felesleges kerülőutakat kiküszöbölve, a művész által lényegesnek tartott valóságos viszonyokat, vonatkoztatásokat sűrítse magukba. A fantasztikus figurák Balzacnál „valóságossá”, művészileg hitelessé, meggyőző erejűvé válnak, mert középpontjává, mozgatójává lesznek a cselekménynek, mert lehetővé teszik, hogy művészi egésszé álljanak össze azok az elemek, amelyek az életben szétszórta, kaotikus jellegük miatt a nem művész számára gyakran fel sem fedezhetőek.

Fantasztikum és realitás Az ismeretlen remekmű című novellában is összefonódik. Cselekménye hiteles történeti környezetben — Párizsban, a XVII. század elején — játszódik, művész-szereplői — a főhős kivételével — történeti alakok. Jelenlétük határolja körül a főhős mozgásterét, ez teremti meg a konfliktusának megértéséhez szükséges művészettörténeti szituációt. A főhős, Frenhofer viszont — akinek sorsában a novella középpontjában álló festészeti problematika feltárul — rendkívüli művészi tehetséggel, külső megjelenésében

pedig „ördögi jelleggel” felruházott figura, akinek „egész környezete, minden sajátossága már túlesett az emberi természet határain”.

Mindennapos, sőt szinte sablonos a novella cselekményének kerete is — egy művészkarrier kezdete: az ifjú, pályakezdő Poussin felmegy Párizsba, szeretne bekerülni a művészek társaságába, szeretne megismerkedni a híres, nagy tekintélynek örvendő, befutott udvari festővel, Porbusszal. A váratlanul megjelenő Frenhofer segítségével bejut az áhított műterembe és részesévé válik egy — a festészet legalapvetőbb kérdéseit feltáró — beszélgetésnek. Majd egy rajzfeladat megoldásával tehetségét is bebizonyítja, s elnyeri a vágyott elismerést: a művészek befogadják maguk közé. Frenhofer úgy ítéli meg az ifjú képességeit, hogy „előtte lehet a festészeztől beszélni”, érdemes őt tanítani, „elég értelmes” ahhoz, hogy megértse a művészet lényegét, és remélhető, hogy meg is tudja majd valósítani mindazt, amit Frenhofer is céljának tekint.

A történeti realitásokkal teljes összhangban Balzac Poussin alakjában azt a lehetőséget villantja fel — mintegy kontrasztként —, hogy azok az elvek, azok a legmagasabb szintű művészi követelmények, amelyek — mint később kiténik — Frenhofer tragikus összeomlását okozzák, más művész életművében még megvalósulhatnak, azaz a teljesség harmonikus kibontakozása még nem lehetetlen.

A másik póluson viszont a sikeres udvari festő, Porbus áll. Porbus derekas mester, aki minden megtanulhatót tud és felhasznál, aki minden olyan értéket igyekszik elsajátítani, amit elődei létrehoztak. Életműve mintegy közvetítő láncszem a XVI. század mozgalmas évtizedei — a romanisták, manieristák, korai akadémikusok — és a XVII. század nagy nemzedéke, a francia, a holland és a flamand művészet csúcspontjai között. Szellemi-művészi arculata — udvari hivatalától eltekintve — a holland-flamand kismesterekével rokon. Pályafutása kiegyensúlyozott, feladatai összhangban állnak képességeivel, teljesítménye maradéktalanul megfelel a vele szemben támasztott igényeknek, művészetéből csak az a néhány végső ecsetvonás hiányzik, amely a jó mesterségbeli szintet az igazi remekművektől elválasztja. Alakja a nagy küzdelmekről, válságokról, összeütközésektől mentes — de az elért eredményeket, értékeket őrző megbízható mesterségbeliséget képviseli. (Porbusnak tehát semmi köze sincs a modern értelemben vett epigonsághoz, semmiképpen sem elődje a XIX. század eklektikus, művészi színvonal alá süllyedő ügyeskedőinek.)

Poussin és Porbus „problémátlanosága” tehát nem azonos szinten ellentétes Frenhofer alakjával. Poussin művészetének és egyéniségének magasabb szinten kiküzdött harmonikusságát, differenciáltabb voltát Balzac azzal is kiemeli, hogy sorsában — a novella melléktémájaként — egy igen súlyos, bár tragikus konfliktust még nem okozó problémát jelez. Poussin karrierjének következő lépéscsöfoka ugyanis az, hogy Frenhofer titokzatos, mindenki elől elzárt műtermébe bejusson. Ám ezt csak úgy valósíthatja meg, ha Frenhofer képéhez saját kedvesét, a szépséges Gillette-et ajánlja fel modellnek. Gillette szemében azonban a szerelem és a modellállás összeegyeztethetetlennek tűnik. Nemcsak azt érzi megalázásnak, hogy egy idegen előtt mutatkozzék, és nemcsak azt, hogy a művész őt áldozza fel saját dicsőségéért, jövőjéért, hanem tulajdonképpen már akkor megérzi az intim emberi kapcsolat veszélyeztetettségét, amikor Poussinnek, szerelmének áll modellt.

Balzac tehát Gillette és Poussin viszonyában felismeri annak lehetőségét, hogy a festői szemlélet a mindennapi élet intim emberi viszonyaiba behatolva

rombolóvá válhat. A festő szemlélete, látásmódja ugyanis túlemelkedik a mindennapi élet közvetlenebb, személyes érzelmekkel jobban átítatott, színe-
sebben, gazdagabban motivált látásmódján, egyoldalúbbá, szakszerűbbé, tár-
gyilagosabbá válik. A festő számára az élet tényei, környezetének elemei,
sőt adott esetben a hozzá legközelebb álló emberek is tárgygyá, művészetének
objektumává változnak. Poussin kedvese riadtan ismeri fel ezt az eltárgyasító
látásmódot a művész és a modell viszonyában: „olyankor idegen aszemed. Nem
is gondolsz rám, pedig engem nézel” — mondja Poussinnek, s ezt az ellentmon-
dást felismerve — legalábbis egy pillanatnyi fellobbanás erejéig — Poussin is
úgy érzi, művészet és szerelem összeegyeztethetetlen, választania kell: „Jobb
szeretem a szerelmedet, mint a dicsőséget. Nekem te szebb vagy, mint a
vagyon és a tisztségek. Eredj, hajítsd ki az ecseteket, égesd el a vázlataimat.
Tévedtem. Az én hivatásom az, hogy szeresselek. Nem festő vagyok, hanem
szerelmes. Vesszen a művészet, összes titkaival együtt.”

Balzac ezt a melléktémaként kezelt cselekményszálát azonban kompro-
misszummal oldja meg, nem élezi ki a szituációban rejlő tragikus lehetőségeket.
De ez a megoldás semmiképp sem indokolatlan, nem megalapozatlan, hiszen
Poussin alakjának, sorsának ábrázolásakor Balzac mindvégig szigorúan ragasz-
kodik a korhűséghez. Márpedig a jelzett konfliktus csak a XIX. század második
felében kapott egyre tragikusabb színezetet, vált egyre inkább feloldhatatlanná.
Igen lényeges különbségek mutatkoznak a két korszak közt az egyes részle-
tekben, motívumokban. Poussin céljai még nemesek — a művészet titkait
akarja kifürkészni —, a XIX. század végén viszont, például Ibsen figuráinál
(Solness, Borkmann) a szerelemről, a boldogságról való lemondásban már az
anyagi előnyök, az üzleti érvényesülés szempontjai dominálnak.

Különbséget találunk a konfliktus szubjektív, lelki vetületében is. Amikor
Poussin Gillette kiengesztelésére felajánlja, hogy lemond művészi hivatásáról,
számára ez a gesztus csupán gyakorlati, mindennapi tett, szerelem és művészet
viszonya nem misztifikálódik irracionális belső alkuvá, valami metafizikai
kényszerből fakadó „vagy—vagy” választássá; az egyikről való lemondás
nem ára — „mélyebb” értelemben, mint Kierkegaard-tól kezdve oly sok
írónál — a másik megszerzésének, harmonikus megvalósulásának.

A Poussin-történetben centrális szerepet játszó motívum — a festői látás
elidegenítő jellege — is nagyobb súlyt kap a XIX. század második felének
irodalmi ábrázolásaiban. Ibsen Epilógusában például Rubek professzor művé-
szi-emberi hanyatlásában nagy szerepe van a művész „érzéketlen bámészkö-
désának”, tragikus hatásához azonban hozzájárul egy sor más tényező is: a
közönségtől való elszigetelődés, a megalkuvás, az ifjúkori művészi ideálokról
való lemondás, az életvitel konformizálódása — s nem utolsósorban a művészi
teljesség, a műalkotás elevenségének elérhetetlensége. (Rubek professzor nem
tudta átmenteni az agyagmodell életszerűségét a végső márványformába.)
A két korszak döntő különbsége ugyanis éppen ebben mutatkozik: Poussin
esetében Balzac számára a megoldást nem csupán a személyes kapcsolatban
kötött kompromisszum adja, hanem sokkal inkább annak a lehetőségnek a
bemutatása, hogy a konfliktus még művészi-festői eszközökkel is feloldható.
A festői látás rideg tárgyilagossága, személytelensége, közömbössége csak a
festő személyes jelenlétének, viselkedésének a része — Gillette csupán Poussin
tekintetében fedezi fel azt, nem pedig a kész műalkotásban. Balzac tisztában
van azzal, hogy a festő látásmódjának ez a jellege művészileg elkerülhetetlen,
része az alkotófolyamatnak, csak ezen keresztül lehet eljutni — a műalkotáson

belül — a művészet szférájában megteremtett magasabb szintű elevenséghez, életszerűséghez, életgazdagsághoz. A problémának ez az oldala azonban már visszavezet a főhős körül csoportosuló festészeti alapkérdésekhez.

A főhős, Frenhofer sorsát — több fantasztikus történethez hasonlóan — a szenvedélyek kettőssége mozgatja. „A szenvedély — ahogy Balzac az Előszóban programszerűen megfogalmazta — nemcsak alapeleme a társadalomnak, hanem ugyanakkor romboló eleme is.” E kettősség felismerése és elfogadása Balzac antiromantikus felfogásával áll összefüggésben: Balzac felfigyelt a modern polgári fejlődés rendkívül éles ellentmondásaira, de ezt nem a múlt felé fordulva, nem egy hamis, idealizált harmonikus világ mértékeit alkalmazva kritizálta. Elfogadta az értékeknek és negatívumoknak ezt a feloldhatatlan polaritását, sőt ezt tekintette a társadalom, az emberi természetrajz végső elemeinek. Ez a kettősség novellánként más-más konkrét formában jelenik meg: az elhatalmasodott szenvedély kiemelhet a szürkeségből, a hétköznapiaságból, de ugyanakkor mások pusztulását okozza; teremthet maradandó emberi értékeket, de eközben felőrli magát az alkotót, elszigeteli, szembeállítja környezetével. A szenvedélynek ez a teremtő-romboló kettőssége irányítja végső soron Frenhofer sorsát is.

Mi az a festészeti problematika, ami Frenhofer szenvedélyévé válik? Mi az a rögeszmévé, kielégíthetetlen igényességgé fokozódó belső norma, ami Frenhofer alkotótevékenységét mozgatja?

A válaszhoz a novella harmadik történeti alakjának bemutatása nyomán juthatunk el. Mabuse, a XVI. század első felének jellegzetes németalföldi festője a cselekmény időpontjában már nem él — Frenhofer mestereként említik csupán —, de ő volt az, aki a festészet „titkát” örökül hagyta „egyetlen” tanítványára. (Itt némi kronológiai pontatlanság van: Frenhofer aligha találkozhatott Mabuse-zel, hacsak nem képzeljük valószínűtlenül öregnek, Porbus pedig semmiképp sem ismerhette személyesen a nálánál száz évvel korábban született mestert. Ez a pontatlanság azonban Mabuse novellabeli funkcióját tekintve elhanyagolható.) Mabuse valóságos történeti szerepe ugyanis éppen az volt, hogy az olasz reneszánsz festészet csúcsainak eredményeit, vívmányait közvetítette északra, a novellákban neki tulajdonított festői „titkok” sem mások — történeti helyüket, eredetüket tekintve —, mint ennek a fénykornak művészi célkitűzései, tanulságként levont normái. Ezeknek az elveknek a megvalósítása, ezeknek a céloknak az elérése tölti be Frenhofer életét, ez határozza meg tevékenységének egészét.

Ezért a festészet elméleti kérdései centrális szerepet kapnak a novellában: részletes kifejtésük alkotja a mű belső történetét, előkészítve a főhős tragikus bukását. Balzac nem elégszik meg a „titok” pusztá felemlítésével, illetve történeti eredetére való rövid utalással, de a részletes kifejtést sem a novella szerves szövedékétől, cselekményétől idegen, különváló, elvont, száraz teoretizálás jellemzi. A festészet titkának, a festői ábrázolás lényegének bemutatása — bár Balzac a részletekben a teoretikus leírásokat is megszegyenítő pontosságú egzakt terminológiát alkalmaz — egészében irodalmi-művészi eszközökkel történik.

Amikor Lessing Laokoonjában a festészet és az irodalomábrázolás lehetőségeinek különbségeit, határproblémáit vizsgálta, azt a módszert jelölte meg az irodalmi leírás legművészibb fajtájaként, amelyet Homérosz alkalmazott Akhilleusz pajzsának ábrázolásakor. Balzac sem tehetett mást, mint hogy „dramatizálta” a műalkotás létrejöttét, részletesen dokumentált folyamattá

formálta azt az átalakulást, amelynek során Frenhofer képelemzései, magyarázatai és gyakorlati korrekciói következtében Porbus jó mesterségbeli színvonalon álló képéből igazi remekmű, eleven műalkotás született.

A festészeti kérdések nyelvi visszaadásának nehézségei ugyanis épp akkor adódnak, amikor a leírás túllép a művészileg kevésbé érdekes technikai részleteken, amikor a megtanulható — s épp ezért egyértelműen leírható — szint, a mesterségbeli készség feletti kvalitás-különbségekre irányul. Ennek a magasabb szintnek legfőbb kritériumait — az elevenesség, a plasztikusság, a térbeliség követelményeit — szövi bele Frenhofer abba a képelemzésbe, amellyel elindítja Porbus Egyiptomi Mária című művének eszközölt demonstrációját: „Elég ügyesen meg van csinálva, csak éppen nem él. Ti azt hiszitek, hogy elég, ha pontosan lerajzoltok egy arcot, és mindent a maga helyére raktok az anatómia törvényei szerint . . . Oda tapadt a vászonra, és nem lehetne körüljárni a testét. Ez a Mária csak egy-arcú sziluett, kivágott figura . . . Nem érzem a levegőt, a teret és a mélységet . . . nem tudnám elhinni, hogy ezt a szép testet az élet meleg lehelete élteti . . . élet és halál küzd a kép minden részletében: itt asszony, ott szobor, amott hulla.”

Következő lépésként, hogy feltárja a hiányosságok okait, történetileg közelíti meg — példákon keresztül — a művészi elevenességet: „Határozatlanul ingadoztál két rendszer között, a rajz és a szín, a régi német mesterek aprólékos hidegvérűsége és könyörtelen pontossága s az olasz festők káprázatos szenvedélye és boldog áradása között. Egyszerre akartad utánózni Hans Holbeint és Tizianót, Albrecht Dürert és Paolo Veronesét.” „Ha nem érezted magad elég erősnek ahhoz, hogy génuszod tüzeiben egybe olvaszd a két ellentétes modort, kereken döntened kellett volna az egyik vagy a másik mellett, mert csakis így érhető el az egység, amely többek között elevenné hazudja a képet.” Vagyis nem a stílusok felszíni különbsége a döntő. A reneszánsz fénykorában mind a német, mind az olasz művészet kialakította a maga formarendszerét, s mindkettő alkalmas volt a művészi teljesség létrehozására, ha eszközeiket következetesen alkalmazták, ha a mű egységét, homogenitását nem bontották meg.

A művészi ábrázolás lényegének harmadik megközelítési módja az összehasonlítás: „Végy mintát a kedvesed kezéről, és tedd magad elé — visszataszító hullát látsz majd, amely semmiben sem hasonlít az eredetihez, s kénytelen leszel megkeresni az emberi szerszámot, a vésőt, amely nem másolja le pontosan, de a mozgást és az életet adja vissza. A szellemet, a lelket kell megragadnunk, a dolgok és lények jellegét . . . a kéz nem csupán testrész, hanem valamely gondolat kifejezője és folytatása, s éppen ezt kell megfogni és visszaadni.” A művész feladata tehát az, hogy megteremtse a *művészi formát*, amely nem azonos a mechanikus másolattal, az öntvénnnyel, sem „az első látszattal” vagy az eltanult kész formával; a művészi forma kitartó munka eredménye, amelyet „csak hosszas küzdelmek árán lehet rákényszeríteni, hogy megmutassa igazi arculatát”. „Megragadjátok az élet látszatát, de nem fejezitek ki túláradó teljességét, azt a meghatározhatatlan valamit, ami talán a lélek . . . az életnek azt a varázsát, amelyet Tiziano és Raffaello meglesett.”

Bármily érzéketlen, szemléletes, részletező azonban a leírás — még a legmagasabb irodalmi színvonalon is —, önmagában képtelen megközelíteni a képzőművészeti alkotás abszolút egyediségét, képtelen kimeríteni intenzív gazdagságát, s így tulajdonképpen specifikumait is csak bizonyos megközelítésben tudja megadni. Ezért bukkan fel újra meg újra egy-egy művész vagy

konkrét műalkotás példája, ezért hívja segítségül az író a rámutatást a szó legszorosabb — közvetlen szemléleti — értelmében. (A „Mária”-kép inkább csak a novella szereplőinek szolgál szemléletes bizonyítékként, de a leg-híresebb mesterek művei vagy a közismert stílusok jellegzetes vonásai már az olvasó számára is egyértelműbbé teszik a szavak jelentését.) Ennek a „rámutatásnak” a részeként Frenhofer gyakorlatilag — mint festő — mutatja be, hogyan lehet Porbus képének hibáit kijavítani: „Hogyan lehet három-négy ecsetvonással meg egy csöppnyi kékes lazúrral mozgásba hozni a levegőt a szegény Mária feje körül, aki eddig fulladozott és beleragadt a sűrű légkörbe!” Hogyan lehet „a selyemfényű ragyogást”, a „lányos bőr hajlékony teltségét”, az árnyékok melegségét, a csörgedező vér elevenességét visszaadni.

A festői elvek dramatizált bemutatását, érzéketlen körülhatárolását Balzac egy másik ábrázolási eszközzel — a fokozással — is alátámasztja. A nyelvi formában rögzített szabályok, művészi módszerek, tanácsok önmagukban megrekednek egy feloldhatatlan általánosság szintjén. Középszerű „akadémikusok” is szó szerint elmondhatják ugyanazt, ami lényegét tekintve a festészet remekműveire vonatkozik. Hogy a Frenhofer sorsában oly fontos szerepet játszó elvek valóban a legmagasabb szintű művészetre vonatkoznak — azaz, hogy Frenhofer rendkívüli tehetségű, a legnagyobbakkal egyenrangú művész —, az a novella cselekményébe szőtt, egyre rangosabb műalkotásokból összeállított sorozat nyomán válik bizonyítottá.

Az első kép Porbus Egyiptomi Máriája, amely „elég, ügyesen meg van csinálva”, sőt „remekmű ez mindenkinek, és csak azok fedezhetik fel a hibáját, akik be vannak avatva a művészet legmélyebb titkaiba”. Ez a kiindulás, az alap, ez a festmény változik át a két festő szeme láttára „egy új, fényben úszó” alkotássá, amely így már majdnem felér Frenhofer saját műveivel.

A következő festménnyel Frenhofer házában találkozunk: „A kép Ádámot ábrázolta; Mabuse festette”, az a mester, aki „ismerte a titkot, hogyan kell életet lehelni az alakokba”. „S Ádám alakjából csakugyan olyan döbbenetesen sugárzott a valóság ereje, hogy Nicolas Poussin e percben kezdte felfogni az öreg zavaros szavainak igazi értelmét. Az aggastyán pedig elégedetten, de minden lelkesedés nélkül szemlélte a képet, mintha azt mondaná: „Jobbat is csináltam már!” Ennek a képnek a művészi rangját nem csupán a festő nevével jelzi Balzac, hanem kiegészíti Frenhofer elemző-értékelő fejtegetéseivel is: „Ez az ember csakugyan él, felkel és felénk indul. De a levegő, az ég, a szél, amelyet belélegzünk, látunk és érzünk, mindez nincs sehol. Meg aztán itt még csak egy ember áll előttünk. Márpedig az első emberen, akit csak az imént érintett Isten keze, érződnie kellene valami isteninek, s ez hiányzik róla. Mabuse maga is bosszankodott miatta.”

Mabuse Ádámja után „egy csodálatos női arckép” következik: „Micsoda gyönyörű Giorgione!” — kiált fel Poussin. „Ugyan — felelte az öreg —, egyike első mázelmányaimnak.” Itt természetesen nem arról van szó, hogy Poussin ítélőképesség hiányában vagy tájékozatlanságból egy méltatlan „mázelmányt” nézett Giorgionénak, és nem is arról, hogy Balzac ne tudta volna, mit jelent Giorgione életműve a festészet történetében. Teljesen nyilvánvaló, hogy mindazok az elvek, amelyek a novellában szavakban megfogalmazódtak, Giorgione művészetében is megvalósultak, Giorgione művészetén túl nincs festészet; színvonalát meghaladni, magasabb célokat kitűzni a klasszikus normarendszeren belül lehetetlen. Nevének említése éppen azt jelzi, hogy átlépünk az irreális „tökéletesség” követelményének szférájába.

Frenhofer a továbbiakban már a titokzatos, a mindenki elől rejtegetett remekműről, a Kötelkedő széplányról beszél. Ez a kép áll a sorozat végpontján — Frenhofer elemzései, megjegyzései azonban itt megelőzik a kép közvetlen bemutatását. A realitásokon való túllépést persze nemcsak a „Giorgione-kép” lebecsülése jelzi: Míg a Porbus-képhez fűzött megjegyzésekben még egyértelmű a distancia művészet és valóság között, a mű csupán „elevenné hazudja” tárgyát, a „remekművel” kapcsolatos fejtegetésekben már — a remekmű kritériumait konkretizáló további zseniális megfigyelések (mint például az árnyékok levegősségére, színességére, a kontúrok jellegére vonatkozó megjegyzések) mellett — megjelennek olyan gondolatok is, amelyek a művészet határainak, lehetőségeinek átlépését jelzik.

Az elevenység, az illúziókeltés vágya odáig fokozódik Frenhoferben, hogy képét egyre inkább valóságosan is élőnek hiszi: „A szeme nedves és reszket a teste. Hajfonatai is meg-megrezzentek. A leány lélekzett!” „Talán magát a természetet őrzöm. Néha szinte félek, hogy egy fuvallat felébreszti azt a nőt, s ő eltűnik.” „Tíz éve élek már ezzel a nővel, ő az enyém, egyedül az enyém, és szeret engem. Nem fogadott-e mosolyogva minden ecsetvonást, amelyet meghúztam rajta? Lelke van, tőlem kapta. Elpirulna, ha idegen szem pihenne meg rajta.” „Nem vászon ő, hanem asszony.” A helyes festői normáknak ezzel az ad absurdum vitelével, az illúziókeltés igényének ezzel a fokával szemben természetesen már teljesen jogos és helytálló Porbus — önmagában véve persze nagyon józan és lapos — érve. Rámutat az élő Gillette rendkívüli szépségére: „Nézzé, felér a világ összes remekműveivel!”

A művészet határainak ez az áthágása készíti elő a novella végkifejletét. A tragikus csattanót azonban még egy, a „remekmű” szintje alatt álló művészi fokozat bemutatása késlelteti. Porbus és Poussin — Gillette szépségét cserébe kínálva — végül is bejutnak a féltve őrzött műterembe. Itt ismét beleütköznek egy sor „szebbnél szebb alkotásba”, melyeket Frenhofer maga festett, kísérlet, vázlat vagy előtanulmányként készített. Balzac ezzel a visszalépéssel még egyszer aláhúzza: Frenhofer elvei reális, megvalósítható, remekművek létrejöttét lehetővé tevő festői elvek. Frenhofer tehát nem csupán képzelgő, és egyáltalán nem valamiféle szájával festő szélhámos.

Ezután kerül sor a „remekmű” bemutatására. S itt a tökéletes művek mellett válik igazán tragikussá a még tökéletesebbnek vélt „remekmű” kaotikus jellege. Frenhofer a kép előtt ismét kifejti elveit az eleveniségről, a plasztikusságról, az atmoszféráról stb. — most már minden részletében összemosva a valóságot és a kép világát. A józan kívülállók azonban csak „ezernyi kusza vonalat”, „egy csomó homályosan odakent színt” látnak a vásznon, s csak egy apró valósághű részlet — egy lábujj — felfedezése nyomán ismerik fel, hogy a vastag festékréteg alatt talán egykor megvolt optimális befejezettségében a remekmű is.

Balzac még ebben a túlélézett végső szituációban is felveti magyarázatként azt a racionális érvet: „Hinni kell, hinni a művészetben, és sokáig kell együtt élni a művel, hogy ehhez fogható alkotást hozzunk létre” — mondja Frenhofer. Persze ez az elv is kettősséget hordoz magában: egyrészt az igazi mester-művek megértéséhez, elsajátításához valóban szükséges az elmélyült beleélés, a hit, az illúzió illúzióként való elfogadása; másrészt viszont a hit elfogultsággá, öncsalássá is fokozódhat, a mű keletkezési folyamatának végigélése az alkotó szubjektumában létrehozhatja a képnek olyan ideálisan tökéletes fokát, amelynek már szinte semmi sem felel meg a vásznon. Ez történt a

„remekmű” esetében is. Poussin elszólása nyomán azután — „semmi sincs a vásznan!” — Frenhoferen úrrá lesz a kételkedés; a „műre” való kijózanító rámutatás az illúzió szertefoszlásához, a mester tragikus összeomlásához vezet: műveit elpusztítja, majd ő maga is meghal.

A novella — illetve a főhős tragikus kudarcának — értelmezése szempontjából nem közömbös az irodalmi eszközökkel kifejtett festészeti problematika teoretikus színvonala és történeti adekvátsága sem. Néhány idézettel egyértelműen igazolható, hogy Frenhofer elvei valóban a reneszánszból erednek, hogy teoretikusan a legszorosabb rokonságban állnak a reneszánsz művészetelmélet csúcsteljesítményeivel — így például Leonardo da Vinci festészetről szóló traktátusával is: „De a festészet kiválóbb és uralkodik a muzsika felett, mert nem hal el közvetlenül létrejötté után . . . ellenkezőleg jelen marad a létben, és élőnek látszik az, ami a valóságban csak sík.” „A festészet első csodája az, hogy mintha a falból vagy más síkból domborodna ki olyasvalami, ami pedig valójában nem válik el a fal felületétől; így csalja meg a legérzékenyebb ítéletet is.” „A festészet első része, hogy az általa ábrázolt testek plasztikusnak látszanak: szinte beléphetünk a kép síkja mögé, amelyen a festmény megszületett, a tárgyakat körülvevő háttérbe, a háttér mélységeibe; s ez a három perspektívának köszönhető.” „A legfontosabb dolog, amit csak a festészet elméletében találni lehet, az élőlények lelki állapotának megfelelő kifejező mozdulat.” Leonardo elméletében is sorra fellelhetők tehát azok a legfontosabb kritériumok — az elevenesség, a plasztikusság, a térbeliség, a kifejező mozgás —, amelyek Frenhofert is foglalkoztatták.

De említhetünk olyan — a cselekménnyel csaknem egykorú, csupán néhány évtizeddel későbbi — festményt is, amely alátámasztja, hogy a Balzac által novellává kerekített problematika történetileg adekvát. Vermeer van Delft bécsi remekművére utalunk. A többféle — A festészet, Műterem, Modell és festő, Festő műtermében, A festészet dicsősége — címen is szereplő képről kísérelünk meg Hans Sedlmayr és Kurt Badt elemzéseit felhasználva egy a novellához kapcsolódó értelmezést adni.

A kép témája a festészet, a festői tevékenység, mégpedig valóban a leonardói traktátus problémafelvetésének szintjén — és nem Adriaen van Ostade festőműhelyének a technikai kellékek extenzív teljességére törekvő zsánerfelfogásában. Ebből a szempontból igen fontos az az utalás, amely a képet kapcsolatba hozza Leonardo traktátusának egy a festészet elsőbbségét hirdető helyével: „A festő nagy kényelemben ül műve előtt, jó ruhában, és gyönyörű színeket fest fel könnyű ecsetével, és olyan díszes ruhát vesz fel, amilyen éppen kedvére való, műterme tele van derűs festményekkel s ragyogóan tiszta, és gyakran van társasága, muzsika kíséri a munkáját vagy különféle szép műveket olvasnak fel . . .” Ez az ünnepélyes emelkedettség elvitathatatlanul jelen van Vermeer képén, de ezen túlmenően megjelenik a két novellabeli probléma is — kompozicionálisan a kép centrumában —, a festő és a modell, valamint a modell és a kép viszonya.

Sedlmayr szerint „a kép témája maga vitathatatlanul a vallásos ikonográfia egy témájának a szekularizációja — Szent Lukács festi a Madonnát egy elkülönített, fénnel telt helyiségben”. Ha ezt a párhuzamot elfogadjuk, s összehasonlítjuk az egyik legismertebb Szent Lukács-képet, Rogier van der Weyden művét Vermeer alkotásával, akkor szemléleti szinten, festmények összevetésével mérhetjük le azt az átalakulást, amely modell és festő viszonyában végbement: azaz ahol a művészi tevékenység magáért-való lesz, ahol megszű-

nik bensőséges vallásos áhítata, a vallásos céloknak való alárendeltsége, ott megjelenik a festői magatartásnak, szemléletnek az a hidegsége, szenvtelen-sége, tárgyilagossága, személytelensége, amelyet — a festő elhelyezésével, testtartásával kifejezve — Vermeer képe is ábrázol.

A novella másik problémakörével kapcsolatban: nem szorul külön bizonyításhoz, hogy Vermeer egész festői életművén belül — a cselekményesség, illetve az anekdotikus jelleg minimálisra redukálása következtében az állapot-, a csend-életyszerűség került előtérbe — centrális helyet kapott a fény, az atmoszféra, a tér-illúzió, az alakok maximális eleveenségének felidézése. Ezek a művészi célok a bécsi képen is a legmagasabb fokon valósulnak meg. Kurt Badt a kép több részletének elemzése nyomán egyértelműen leszögezi: képzett, nem csupán tehetséges, hanem művészetét teoretikusan is uraló festőről van szó, *a festőről*, aki Kleiós mûsát mint művészetének inspirátorát festi. A kép belső világában a modell az eleven embert, az élő valóságot reprezentálja, vele áll szemben jobb oldalt az állványon készülő festmény, csak mintegy jelezve, kidolgozatlanul — balra pedig egy hangsúlyozottan élettelen, merev, „öntvény”-jellegű maszk. Nem véletlen, hogy az állványon levő ábrázolás nincs kidolgozva — a kép világán belül nem lehetne differenciálni „valóság”, vagyis a „modell” és a róla készült festmény közt — a képből kilépve viszont a néző számára egyértelmű, hogy Vermeer képen belüli vásznán — amennyiben a szituáció „önarckép”-jellegét elfogadjuk — ugyanaz a varázslatos eleveenség, szépség fog újra-teremtődni, amelyet a valóságos vásznon Vermeer a modell alakjában megfestett.

De nemcsak a festői problematika hiteles történetileg, Frenhofer tragikus konfliktusának gyökereit is megtalálhatjuk már a reneszánszban. A novella életgazdagságában természetesen több értelmezési lehetőség is rejlik. Frenhofer sorsát fel lehet fogni „örök emberi sorsként”, az ideálok elérhetetlenségének, az emberi küzdelem hiábavalóságának szimbólumaként. Vagy a másik véletlenül feltételezhető lenne, hogy csupán arról van szó: a képesség alatta marad a szándéknak, — ezt a lapos értelmezést azonban elég meggyőzően elhárítja az író Frenhofer tehetségének részletes bemutatásával. Maga Frenhofer a teoretizálásból, az állandó önkontrollból, az önmagával szemben támasztott igényekből fakadó problémákra utal: „Látjátok, a túl sok tudomány épp úgy tagadásra vezet, mint a tudatlanság. Kétkedem a művemben!” „Nem, nem, még nem tökéletes. Tegnap estefelé már azt hittem, hogy készen vagyok... ma reggel nappali világításban beláttam, hogy tévedtem.” A kétkedés, a tökéletességért folytatott küzdelem, a kielégíthetetlen igényesség vonásai alapján érezhette Marx Frenhofer sorsát általában a szellemi munka szimbólumának. Lafargue a következőket írja Marxról: „Soha sem volt megelégedve munkájával, minduntalan változtatott rajta s mindig úgy vélte, hogy a leírás nem közelíti meg az elképzelést. Mély hatást tett rá Balzac egy lélektani tanulmánya, „Az ismeretlen remekmű”... mert részben olyan érzéseket írt le, amelyeket Marx maga is érzett.”

Anélkül, hogy kétségbe vonnánk egy ilyen általánosabb értelmezés jogosságát, érdemes a konfliktus egy reális — történetileg is helytálló — összetevőjét, a spontán művészi alkotás és a teória egyensúlyának megbomlását megvizsgálni. Erre Porbus is utal: „A festőnél minden a megfigyelés és a gyakorlat, s ha az elmélkedés és a költészet összeütközésbe kerül az ecsettel, végül is kétségbe fulladunk, mint az öregúr... A festőnek csak ecsettel a kezében szabad elmélkednie.” Teória és gyakorlat konfliktusa szintén felmerült már Leonardónál

művészi tevékenységében is — az elvi kérdések megoldása után befejezetlenül maradt festmények, az új anyagokkal és technikákkal végzett kísérletek miatt elpusztult művek tanúsítják ezt —, és teoretikusan is. Traktátusában utal egy a novellabeli szituációhoz hasonló esetre: „Sokszor kétségbe ejti a festőket utánzásuk természetellenes volta, látják, hogy festményeik nem olyan plasztikusak és életszerűek, mint a tükörben látott dolgok.” A megoldást Leonardo számára egyrészt az jelentette, hogy tisztázta — elvileg is — az utánzás, az illúziókeltés reális, áthághatatlan határait, másrészt — legalábbis teoretikusan — megtalálta a gyakorlat és a művészi elvek, normák helyes viszonyát: „Ezeket a szabályokat csak alakjaid ellenpróbájaként kell alkalmaznod. De ha te e szabályokat komponálás közben akarnád felhasználni, soha nem jutnál a végére, és csak zavart keltenél alkotásaidban” — írja a milánói Códex Atlanticus egyik helyén.

A novella immár több oldalról is bizonyított történeti hűsége, adekvátsága mellett Frenhofer alakjába beleszövődik néhány — egyáltalán nem durva, nem feltűnő — anakronisztikus vonás is. Frenhofer ugyanis nem festőként illeszkedik bele a társadalom struktúrájába, az egykorú munkamegosztás szigorúbb hierarchiájába, — egzisztenciája teljesen független tevékenységétől. De a novella szerint éppen ez teszi számára lehetővé, hogy „kísérletezzon”, hogy csak elveinek, célkitűzéseinek éljen, hogy semmilyen „külső” szempontot — megbízást, közönségigényt — ne vegyen figyelembe. (Balzac ugyanakkor arra is utal, hogy a festő tragédiája és a külső társadalmi megbízatás elutasítása összefügg. Porbus józan véleményében így fogalmazódik ez meg: „Nagyszerű festő, de szerencsétlenségére gazdagnak született, s ezért megengedhette magának, hogy mellékutakra kalandozzék.”) Annak sejtetése azonban, hogy a megbízó és a közönség szempontjainak figyelembevétele inkább akadály, mintsem előmozdítója a művészi teljességnek, valamint az a gondolat, hogy a teljesség igénye, a legmagasabb rendű elvek és célkitűzések melletti következetes kitarthatás feltétele az anyagi függetlenség — már sokkal inkább az Elveszett illúziók korának atmoszférájára, és nem a XVI—XVII. század világára jellemző. Frenhofer különésgéből vállalt különállása, elszigeteltsége a maga korában még anakronisztikus extremitásnak tekintendő, Balzac korában azonban ez a magatartás egyre általánosabbá, sőt kikerülhetetlen külső kényszerré vált. Ezek az anakronisztikus vonások vezetnek át a novella történeti rétege mögött húzódó aktuális — Balzac korára, illetőleg prófétikus elemei alapján az azt követő évtizedekre vonatkozó — utalások vizsgálatához.

Közismert Balzac írásainak prófétikus jellege. Balzac művészi tehetsége, elemző készsége feltárt egy sor olyan, a kortársak figyelmét elkerülő életényt, konfliktust, amelyek az egykorú életnek még csak a periferiáján vagy még csak kezdeti, kifejeletlen stádiumban voltak fellelhetők, de amelyek a társadalom fejlődésének további szakaszaiban előtérbe kerültek, nyilvánvalóvá lettek. Ilyen korán felismert konfliktus például a tudományos kutatás vagy a művészi elhivatottság szenvedélye és a mindennapi élet szembekerülésének lehetősége; vagy a művészi következetesség és a közönség igényeinek, felfogóképességének áthidalhatatlan kettéválása. A modern festészet történetének ismeretében úgy érezzük, hogy Az ismeretlen remekmű című novella is ezeknek az előrelátásoknak a sorába tartozik.

A történet csattanója — a heroikus erőfeszítések ellenére felbomlott, káosszá vált műalkotás: az optikai látvány felbomlása, a felismerhető töredékek zűrzavaros kavargása — önmagában tekintve egészen modern, XX. század

eleji — az analitikus kubizmusra, vagy Kandinszkij absztrakcionizmusára vonatkoztatható — asszociációkat is kelthet. De ha a novella egészét tekintjük, feltétlenül korrigálnunk kell első benyomásunkat. A „végeredmény” megtevésztő hasonlósága nem fedheti el azt a lényegi különbséget, amely a klasszikus elvek megvalósítására törekvő Frenhofer és a perspektívát, térbeliséget, plasztikusságot szándékosan felbomlasztó, megtagadó modern törekvések között fennáll. Ha viszont a XIX. század művészettörténetében próbálunk a novellához hasonló jelenséget felkutatni, akkor mindenekelőtt Hans von Marées alakjára kell utalnunk; ő állt a legközelebb ahhoz, hogy Frenhofer sorsát a valóságban is megélje. Marées azon kevesek közé tartozott, akik a XIX. század utolsó harmadában megpróbálták a klasszikus, festészet évszázadokon át funkcionáló kritériumait megőrizni, illetve helyreállítani. Kortársai közül az is kiemelte, hogy tehetsége mellett megvolt benne az az emberi-erkölcsi tartás is, amely képessé tette arra, hogy megalkuvások nélkül küzdjön céljaiért. Művei ugyan nem pusztultak el teljesen és nem is váltak szélsőségesen absztrakt káosszá, nagy részük azonban kielégíthetetlen igényessége következtében agyonkínózott, túldolgozott — a kortársak tanúsága szerint elrontott — állapotban maradt csak fenn, egy-egy részletben őrizve az elért optimális színvonalat. Egyetlen területen mutatkozik csak figyelemreméltó eltérés Frenhofer sorsától, a tragikus kudarcot motiváló okokban.

Balzac világosan látta a forradalom utáni modern polgári viszonyok művészetet fenyegető, romboló jellegét és bizonyos területeken, a sajtó, a könyvkiadás, a színház világában nagyon konkrétan ábrázolta is ezt — a zene és a képzőművészet területén azonban még nem ismerhette a felbomlás közvetlen okait. Írói-gondolkodói nagyságát viszont éppen az bizonyítja, hogy ezeknél a művészeti ágaknál nem a más területeken megismert fejlemények mechanikus vetületét használta fel, hanem az egyes művészeti ágakban rejlő immanens felbomlási lehetőségeket tárta fel anélkül, hogy a válságot előidéző, a művészeti ágra jellemző konkrét történeti okokra rámutathatott volna.

A modern művészet problematikája felől nézve Frenhofer művészi tudatossága rendkívül egyoldalú. Ez azonban történetileg ismét teljesen helytálló. Számára — mint ahogy Leonardo vagy Vermeer számára is — elsősorban, sőt szinte kizárólag a művészi megformálás „hogyan”-ja a kérdés. A tárgy (téma, ikonográfia) iránti érdeklődéshiány természetesen semmiben sem hasonlít a XIX. századi naturalizmus hírhedt közömbösségéhez, a „mindegy: Madonna vagy káposztafej” elvéhez. Ez a „közömbösség” csupán a „művészeti korszak” „külső determinációjából” fakadó tematika természetes adottságként, magátólértetődöttségként való elfogadása. Nos, ennek a „meghatározottságnak” a válsága, felbomlása Balzac korában még nem jutott olyan stádiumba, hogy felismerhető lett volna: ezért nem motiválhatta Balzac Frenhofer kudarcát az életanyag megformálási nehézségeivel — ez az ok vált viszont néhány évtizeddel később Marées válságának, tragikus kudarcának okozójává, ez lett egyik legfontosabb oka a formai felbomlásnak, a művészi teljesség, a zárt egésszé való megformálás elérhetetlenségének.

A novella magvát alkotó festői problematika tehát nem a cselekmény korának specifikus jellemvonása. A Frenhofer képviselte művészeti elvek egy nagyobb művészettörténeti periódus — a Giottótól Marées-ig, Cézanne-ig terjedő korszak — festészetének alapelvei, kritériumai, több-kevesebb tudatossággal vállalt mértékei voltak. De semmiképpen sem önkényes, ahogy Balzac a kort és környezetet megválasztotta. Az ismeretlen remekműben ábrázolt — a

normarendszer immanens lehetőségeiből fakadó — konfliktus ugyanis elvileg már a XVII. század elején is elképzelhető volt, történeti valósággá viszont még Balzac saját kcorában sem vált. Ezért kerül a cselekmény a távolabbi múltba, ezért emeli ki Balzac a saját kcorának ábrázolására jellemző szélesebb, epikus formával szemben a történet epizodikus jellegét, novellisztikus formában ábrázolva a még inkább csak lehetőségként meglevő konfliktust, s nem utolsósorban ezért formálja a konfliktust magában hordozó főhőst — a történeti szereplők realitásával szemben — fantasztikus alakká.