

SÍK CSABA

## Pablo Ruiztól Picassóig

## 3. A SZELLEMI SZÜLŐVÁROS

Don José akár néma beletörődéssel tudomásul vette, akár ideges elszánt-sággal küzdött ellene, fia ragaszkodott elhatározásához, Pallarés falujából hazatérve, már nem iratkozott be a La Lonjára. Feltételezhetjük, valóban estek viták, talán az apának fia karrierjébe vetett reményét összetörő veszekedések köztük, mert Pablo pár nap múltán elköltözött hazulról. A szobrász Santiago Cardona fogadta be tetőtérbe épített, kettejüknek szűk műtermébe, ahol Picasso naphosszat szóltan dolgozott, mintha penitenciát teljesítene. Cardonáék szegények voltak, az anya és lányai fűzőkészítésből tartották el a családot. Esténként Pablo is szorgalmasan gomblyukat varrt; a munka együttérző játék lehetett, mintsem érdemleges segítség. Továbbállt tehát, néhány hétig egy utcalány osztotta meg vele szobáját — egyes életrajzírok szerint bordély-beli kamráját —, amit távozása előtt a vendég kifestett, majd a Négy Macskában szerzett barátja, Casagémas nyújtott neki fedelelet. Carlost tekintélyes és jómódú családja tengerésztiisztnak szánta, ő azonban, ha már mindenképpen lennie kellett valamivé, inkább a festészetet választotta. Míg barátja naphosszat dolgozott és fantáziált művészetről, jövőről, művészete jövőjéről, odaadással hallgatta, lokálokba is elkísérte, ahol Picasso a térdén tartott vázlatkönyvbe gyűjtötte az éjszakai élet tipikus figuráit — kuplerájba azonban csak a küszöbig. A műteremben bútorokat, szobalányt, instát festettek a falra; ami Picassónak kitűzött cél, rendíthetetlen elhatározás volt, Casagémasnak álmodozás. Később Isidro Nonell adta kölcsön neki műtermét, mikor Párizsba utazott, a munka óráit ezután még olyan alkalmazkodó baráttal sem kellett megosztania, amilyen Casagémas volt.

Képein a gazdagodó festői ötletek ellenére szembetűnőbb a folyamatosság, mint a változás. Továbbra is csinálja a megértő és részvétteljes portrékat apjáról, de hamarosan csupán modellként kezeli, kiviszi a szabadba, a tengerpartra például, zöld földnyelvre, melyre felcsapnak a hullámok. A szél dagasztotta felöltő kontúrja határozott, a figurát a tájhoz hasonlóan nagy, laza színfoltokkal írja le, mellőzve az azonosítható vonásokat. A begyakorolt sötétek közé világos színek is keverednek, a feketéhez fehér, a szürkéhez kék, más képein még lilával árnyékol okker is, követve a vonalak finom hajlását. A rajz árulja el, találkozott már a századvég divatjaival, s Whistlerrel is, mint a *Művész nővére* elárulja. A festészet Henry Jamesét társasági választékosságáért, a léleken zajló élmények idézésének eleganciájáért tisztelték Barcelonában — Picasso emines tanítványnak bizonyult. Lola az ablakkal geometrikusan megosztott háttérrel párhuzamosan ül, összekulcsolt kezét ölébe ejtve, ragyogó fehérben, lilás kékben. Mintha kinti jelre várná, oly régóta, hogy a magányos várakozás elfogadott életformájává lett. Whistler festménye, A mű-

vész anyja szerkezetével, szimbolikájával kétségtelenül előképe Picassóénak, de a spanyol művész vásznán az ecset lendületesebben jár, élettelivé téve az alakot, amit az amerikai festő előkelő kimértsége ritkán enged meg. Picassót a kölcsönvett festői gondolattal egyenrangúan érdekli a jelképezett társadalmi jelenség, a spanyol nő helyzete, az egyedi esetben a tipikus. Barátjáról, Daniel Masgoumieriről készült akvarelljein szintén: a századvég egyik kulcsfigurája, a dandy áll előttünk a kelleténél bővebbre szabott, divatos zakóban, széles karimájú, puha kalapban, eltűnődve, a messzeségbe bámulva, épp annyira távolságot tartva önnön spekulációitól, mint környezetétől. A Lola-kép zárt ablak motívuma több festményén is foglalkoztatta. Megfestette közléről, távolabbról, belülről, kívülről, architekturális elemként, anekdotikus jelenet kulisszajaként, világos és sötét árnyalatban, a sima vonalat a bizonytalanság érzetét keltő zaklatottabb felülettel elevenítve. A téma természetesen ábrázolva festői gondolatnak élettelen, tehát irodalmi sugallattal próbálta meg jelentékenyebbé tenni, arra biztatva a nézőt, képzelje el, mi történik a függöny, a zárt ablaktábla, a vak üveg mögött. Vagy a szobából nézvést, azt sejtetve, kint talán a megváltó csoda zajlik, amit a benn gunnyasztó mindörökre elszalaszt. Foglalkoztatta az utca élete, főleg gyors skiccekben, de festményen is, a *Calle Riera de San Juan*ról készült olajkép terjedelmes, gyors ecsetvonásokkal teszi mozgalmassá a járőkelőkkel, kirakatokkal tarka városi tájat, azzal a határozott szándékkal, hogy hátat fordít az akadémikus modornak. Két irányban is igyekezett a múlttól, múltjától távolodni. A *Greco-figura*, a *Masz*k és a sebes vázlatosorozat egy megnyújtott fejű, beeseett arcú, hegyes szakállú emberkéről, már-már a karikatúráig viszi a grécói típust; *Az út vége* című rajz Nonellnek a valóságos társadalmi szerepek iránti érzékenységét érzélgős pátosszal és naiv jelképesességgel elegyíti: a lap jobb oldali felső sarkában öszszetalálkozó két út egyikén beteg, csontvázzá aszott gyermeküket cipelő anyák, botra támaszkodó öregek vánszorognak, a másikon hintóban ülők tartanak — ugyanoda. Anthony Blunt és Phoebe Pool Picasso magyarázatát idézi: „A szegények gyalog mennek, a gazdagok kocsin” — a társadalmi különbséget kiegyenlítő halálba. Az elkedvetlenítően sima közhelyt felfedezésként tudtunkra adó rajz kétségessé teszi a Picasso-monográfusok ünnepelte szociális érzés őszinteségét és mélységét. Inkább tesz bizonyosságot róla a Steinlen hatását nyíltan vállaló *Beteg gyermek*, az anya kétségbeeséséről és erőről egyformán tanúskodó, tömbszerűen szobrászi alakja, éhezéstől száraz arca, a forma igazolja a megfigyelés pontosságát, az együttérzés hitelességét, akárcsak a *Szerelmese*k az utcán, akiknek még a háttér sivár bérházaiban sem jut otthon. A téma egyre fontosabbá lesz számára, mert segíti, hogy a formának plaszticitást és életteljességet adjon, s mindinkább távolítja az akadémizmustól, amely Barcelonában is a burzsoá közönség igényelte pszeudoszimbólumokat öklendező „hivatalos művészet” csupán. A hivatalosaktól főiskolásként is távolságot tartott, miután kimaradt a La Lonjáról, műfajaik és témáik sem érdekelték többé. Vallási tárgyú képet, naturalista portrét, zsánert már nem festett, a bikaviadal, az éjszakai élet, a barcelonai hétköznap az akadémia professzorai szemében aligha érdekmesítették a művész rangra. Mindinkább a századvég filozófiai, irodalmi, képzőművészeti áramlatainak sodrába került, melyek összekeveredtek a barcelonai modernismo vegykonyhájában. Schopenhauer és Nietzsche, Ibsen és Strindberg, az impresszionizmustól Munchig számos iskola, irányzat és mester vált jelszavá, hatása volt itt minden újdonságnak, amit össze tudtak egyeztetni a katalán szeparatizmussal és pol-

gármegvetéssel. Az anarchista-nietzscheánus Jaime Brossa szerint a Négy Macska szellemi klímája „olyan, mintha egy szecessziós kávéházban egyszerre hallanók egy Chopin-balladát és a Marseillaise-t”. Ez a minden újra fogékony környezet maradandó hatást gyakorolt Picassóra, s hatékony volt még szimbolizmusa időszakában Párizsban is.

Kávéházat nyitni Barcelonában Aristide Bruant Salis Chat Noirja helyiségeibe költöztetett mulatója mintájára Miguel Utrillo ötlete volt; ő adott nevet Suzanne Valadon fiának. Biztatására Péré Rameu egy régi taverna két helyiségét átépíttette Gaudi egyik munkatársával, aki alkalmazkodott Utrillo pihenés nélkül sziporkázó ötleteihez. Az építész a tetőgerendákat meztelenül hagyta, az ablakokat ives, „gót” keretbe foglalta, kocsikereket lógatott le csillárként a mennyezetről, a falat derékmagasságig valenciai csempével burkolta, egy elképzelt középkor hangulatát akarták a szecesszióval elegyíteni; Utrillo azt szerette volna, ha a Négy Macskában Wagner is jól érezné magát. A név egy kételkedő idézte barcelonai szólásmondásból született — úgyis csak mi, négy macska leszünk ott —, a vezérkar szellemesnek ítélte, mert rímelt a Chat Noirra. A főfalat az ablakkal átellenben Ramon Casas festménye díszítette, melyen kirándulásra öltözve tandemezik Rameuval. Tenyérnyi helyen sem nyugodhatott meg a szem, mindenütt képek, rajzok, edények művészek szándékolt rendetlenségben — Adolf Loos a művészet, egyszerűen a jó ízlés elleni merényletnek érezte volna a termet. Találkozóhely, vitafórum, szöszék, galéria, kávéház, kocsmá volt a Négy Macska, ahol a magas esztétikum igénye a tingli-tanglival találkozott, művészek, írók mellett anarchisták, szeparatista politikusok gyülekeztek; külön asztala volt a szifiliszeseeknek is. A festők, költők helyben jutottak közönséghez, az ellenszenvből is bátorítást merítve, biztatásnak érezték a később fasisztává lett Brossa ígéit: neurotikus dilettánusok, akik a kispolgár és a burzsoá kegyeiért esengenek. Szellemi keresgélésük nemzeti igazolását a független Katalóniáért agitáló Enric Pratt de la Riba tirádája adta: „A szabad katalán föld lehetne uniformista, centralista, demokratikus, abszolutista, katolikus, szabadgondolkodó, föderatív, individualista, autonomista, imperialista, de soha, egy pillanatra sem szűnne meg katalán lenni”.

A tizennyolc éves Picassóban anarchista tanok tudatosították személyes tapasztalatát a társadalmi egyenlőtlenségekről, Nonell Caldas de Bohiból hozott rajzai igazolták futó élményeit a szegénység legalján tengődők sorsáról. A Négy Macskában figyelmesen hallgatta Brossát, aki a felsőbbrendű emberben működő camera obscuráról beszélt asztaltársaságának, amely a láthatónál igazabb képet ad a világról, mert nemcsak azt mutatja, milyen, de azt is, amilyennek lennie kellene. A központi hatalom ellen mennydörgő szeparatista szónoklatok rádöbbenették, spanyolnak lenni több is, más is, mint Spanyolországban élni. Mindez lázadásra bátorította: hitre az individuum korlátlan szabadságában, a szabályok és korlátok felrúgásának jogosságában. Ekkor vert gyökeret benne egész életére a burzsoá iránti undor, az elavult és a divatos művészet, az önmaga idoljait és kánonjait bálványozó hivatásos művész iránti ellenszenv. Hallgatta a különböző, gyakran kibékíthetetlenül ellenséges nézeteket szembesítő vitákat, olvasta a *Pel i Plomát*, a *La Vanguardiát*, a *Catalunya Artisticát*, a *Juventudót*, lapozgatta a *Revue Blanche-t*, a *Gil Blas-t*, *The Studiót*, *The Yellow Bookot*, *Die Jugendet*, melyek az asztalokon heverték a Négy Macskában. Kicsipegette a beszélgetésekből és vitákból, olvasmányokból és a külföldi lapokban látott illusztrációkból a számára fontosat, kereste és

építette magát. A barcelonai Picasso-múzeumban őriznek egy papírlapot, amelyre ekkortájt írta rá: „Ilyen vagy, sohasem akarsz úgy tenni, mint mások” — szerencsére a jelszóhoz nem mindenben és mindig volt következetes. Olyan szellemi közegben élt, amelyet elevenné a kíváncsiság tett, amire azonban igazán érdemes volt kíváncsinak lenni, külföldről jött, Francia- és Németországból, Angliából, a skandináv országokból, ahol már áthidalhatatlanná vált régi és új különbsége. Katalóniából olyannak látszott múlt és jelen drámája, mint Musil Kákániájából: „... a sírjába lépő régi, nem tündökölt ép-penséggel utolsó ötven évében. Semmi kétség, okosnak bizonyult a technika, kereskedelem és kutatás terén, energiájának e gyújtópontjaitól eltekintve azonban csendes volt és hazug, mint egy mocsár. Úgy festegetett, mint a régi mesterek, úgy írt, mint Goethe és Schiller, házait a gótika és a reneszánsz stílusában építette. Az eszményiség követelménye rendőrkapitánysággként ellen-őrizte az élet valamennyi megnyilvánulását. Működik azonban egy titkos törvény, mely nem enged emberfiának utánzást anélkül, hogy a dolgok túlhajtásával nem párosítaná; így történt, hogy akkoriban mindent olyan alapos művésziességgel csináltak, amilyenre a csodált példaképek soha nem lettek volna képesek; láthatjuk nyomait ennek utcáinkon és múzeumainkban; és abban az időben — akár van összefüggés a kettő között, akár nincs — a szüzsies és nemkülönbön félnék nőznek a fülükthől a cipőjük talpáig beburkolózva kellett járniok, de domborodó keblekkel és köbölnyi tomporral... mindannyiszor csoda, ha az ilyen siváran tengődő-múló korszak után hirtelen a lélek parányi felemelkedése következik el, mint ebben az említett esetben is. A tizenkilencedik század utolsó két évtizedének olajsima szelleméből hirtelen egész Európában láz csapott fel, szárnyat adó láz. Senki se tudta pontosan, mi készülődik; senki meg nem mondhatta volna, új művészet, új ember, új erkölcs lesz-e belőle, vagy esetleg a társadalom átrétegződése. Ezért mindenki azt mondta, hogy a régi ellen küzdenek. És itt is, ott is hirtelen megfelelő ember termett a megfelelő helyre; és ami roppant fontos, a gyakorlatias szellemi vállalkozókedv képviselői összetalálkoztak a szellemi vállalkozókedv gyakornokaival. Olyan tehetségek fejlődtek ki, amelyek régebben megfulladtak volna, kívül rekedtek volna a közéleten. És úgy különböztek egymástól mindeközben, hogy céljaiknál végletesebben eltérő pontok alig képzelhető. Hódított a felsőbbrendű ember imádata, és hódított az alsóbbrendű ember imádata; az egészséget és a napfényt imádták, és a kehes mellű tudóleányzók törekénységét imádták; lelkesedtek a hősi élet hitvallásáért; hívők voltak és szkeptikusok, naturalisták és presziózek, robusztusak és morbidok; régi kastélyparkok fasorairól álmodoztak, őszi kertekről, üvegfényű tavakról, drágakövekről, hasisról, betegségről, démoniáról, és prérikről, roppant horizontokról, kovács- és hengerésműhelyekről, mezítelen harcosokról, a munka rabszolgáinak felkeléséről, emberi őspárokról és a társadalom rendjének szétzúzásáról is. Ezek persze ellentmondások és különbséget hirdető csatakiállások, közös volt azonban a lélegzetük; ezért, ha elemeire bontanánk ezt a korszakot, merő képtelenség lenne az eredmény, afféle négyszögesített kör, mely tulajdonképpen fából vaskarika; a valóságban azonban mindez egyetlen vibráló-villódzó értelemmé olvadt.” (Tandori Dezső fordítása.)

Ezt az értelmet a repedezett egésztől elkülönülő részlet vonzotta, amelyet — mint Proust állította — „túlságos újdonsága homályossá tett”. Kezdetben felfoghatatlan és elérhetetlen volt, azt, aki áhítozott rá, a félig értés költői

hangulatával, esetleg a félreértés akár termékenyre fordulható szabadságával ajándékozta meg. Teljesség nem létezett többé, nagyobb, jól ismert hányada már nem kínált táplálékot a szellemnek, a kisebbet, az újat viszont ostromolni kellett, hogy megadja magát. A „minden egész eltörött” meggyőződését a kor táplálta, amely Nietzsche szerint a perverz ösztönök kora volt, de az új várásáé, a bemocskolódott régítől egzisztenciálisan különböző, homályosságba burkolózó újdonság kötelező meghódításáé is. Az egzisztencia a tiszta individualitást jelentette, a személyes kalandot, a magányos felfedezést, amelynek rögtön akadt társa, a közösségbe, csoportba tartozók számára is egyedülletet a meghódítandóval szemben. Az európai fejlődés főújtjától távol eső városban élő fiatalember számára az „ilyen vagy” kétes és kétséges bizonyosságát, a szabadság tudatát leginkább, hogy a maga történetének alkotója lehet. Egymástól különböző biztatások közepette értette meg, a kánonok megszüntével a művészetben utat választani csak személyes elhatározással, merész döntéssel, kockázatot vállalva lehet, amelyhez állhatatosan, kitartóan, szüntelenül munkálkodva, a kudarcok ellenére sem eltántorodva, ragaszkodni kell. Csak reménykedhetett, hogy a választott úton elérkezhet az újhoz, s maga is alakító-jává lehet, ha ki tudja várni a saját idejét — foghatóbb bizonyosságot a kor nem kínált. De a választás kényszerű volt, hiszen azt, amit művészetként ismert eddig, érvényes szellemi és erkölcsi igény nélkül csinálták. Az idő, az emberi világ, s a megszokásból művészetnek nevezett régi között megszakadt az éltető kapcsolat; Picasso, aki a régítől elundorodott, de az újat burkoló homályban tisztán akart látni, kezdetben csak az útkeresés kétségbeejtő bizonytalanságát élte át. Tartósan sosem engedte át magát a depresszióknak, képes volt tenni a dolgát a cél biztos ismerete nélkül is. Dolgozott, bár közvetlen remény nem biztatta, maga a tevékenység adott számára bátortást. A homály nemcsak a művészeti újat tette ködössé, elmosódottá, hanem a valóságot is. Minél élményszerűbbnek akarta láttatni a tárgyat, minél inkább az életből vette, annál inkább olvadt bele a mű a közösbé, a mindenkori századvég törvénye szerint: „... az élményre való gyakori hivatkozás épp akkor kezd divatba jönni — írta Prohászka Lajos *A mai élet erkölce* című könyvében —, amikor maga az élet mind felületesebbé és gyökértelenebbé vált, amikor az esztétizmus éppen a valóságtól való szándékos elfordulást, félreállást sürgette. A túlzott életkultusz általában mindig a dekadencia tünete; a friss és túlláradó élet inkább az askézis formái után kívánczik. A századforduló nemzedéke azonban esztétizmusában tudatosan élte ezt a dekadenciát, sőt, valósággal hivatkozott vele... S a dekadencia itt nem írói díszlet és póz csupán, hanem valóban általános életstílus, amelyhez ekkor a műveltek szelében igazodtak, mint az egyetlen magatartásmóddhoz, ami számukra lehetséges... Nem azért volt különösen végzetes az esztétizmus, mert széttrött és felbomlasztott régi életformákat, hanem mert csírájában megakadályozta új formák képződését. Bármennyire szelídítette, szemléletesítette, intellektualizálta is a pesszimizmusnak ösztönös, ésszerűtlen értékelését, mégis mindig ennek tagadó arca tekintgetett elő mögüle; valójában a nihilizmus álcája volt ott is, ahol az élet jogaiért szállt síkra, sőt talán ott a leginkább”. A fiatal Picasso ilyen ellentmondások közt vergődve, kiutat keresve, bizonytalanul sejteni kezdte, hogy ami újdonságnak látszik, talán csak hírnöke az eljövendő igazán újnak. Amely talán nemcsak a szabadságra hivatkozhatik, hanem elvekre, törvényszerűségekre is, amelyeket elvonatkozathat, megállapíthat az értelem. Cézzanne-t, aki ennek a bizonyosságnak a felfedezésére tette fel az életét, aligha

ismerte, s amikor először találkozott munkáival, sem értette mindenki mástól különbözőségének természetét. Egyelőre a homályossal kellett szembesülnie, meghódítania, s majdnem áldozatául esnie.

Pierre Cabanne nagyot téved, állítván: „Nem ellenállhatatlan hívás tette festővé, hanem a szociális lázadás és a valóság megfigyelése együtt.” A valóság iránti érzékenység valamilyen formája s az esetekkel való együttérzés, — Mátrai László szavával — „a demokratikus sznobizmus” minden kor minden jelentékeny művészetének ismerve, de ha csak annyi kényszer űzte, lehetett volna bombarobbogató anarchista is. Hívásnál erősebb, genetikai parancs hajtotta, mondhatnók akár történelmit is, hiszen rá várt a feladat visszafordíthatatlanul győzelemre vinni az önnön homályából kiszakított újat, egyszerre teremteni nyilvánvaló szakadást és folytonosságot a művészet történetében. A Négy Macskában azonban korántsem tekintették kivételes lénynek a művészettörténet legnagyobb lázadóját, Utrillo, Rusiñol, Casas, José-Maria Sert, Joachim Sunyer, Isidro Nonell szemében kezdetben egyike volt az éhes fiataloknak, akik a modern sáncain belülről akarnak kerülni. Egyelőre ismeretseget kötött, amiket igyekezett művészete hasznára fordítani.

Santiago Rusiñol festő, költő, drámaíróval, külföldi példa ihlette modern színházi kísérletek kezdeményezőjével Barcelonában, aki gyűlöletét minden polgári iránt külsejével is hangsúlyozta, vállig érő haj, széles karimájú művészkalap, La Vallière nyakkendő, s a szőrbozótból kiemelkedő pipa jelezte, az ifjúság bálványa közeledik, foglal helyet az asztalfőn. A Barcelonához közeli halászfaluban és fürdőhelyen, Sitgesben építtetett neogótikus kastélya volt a színhelye a Fiestas Modernistas rendezvényeinek: hangversenyt adtak César Franck tiszteletére, bemutatták Maeterlinck *A betolakodó* és a *Vakok* című darabját, lemásolva szinte a Théâtre d'Art Paul Fort és Lugné-Poë rendezte előadását, felvonulást tartottak El Greco tiszteletére, körmenetben vitték végig a városkán Rusiñol tulajdonában levő két festményét. Rusiñol minden alkalmat megragadott a szónoklásra, tüzes, virágos beszédekben leleplezte a polgár materialista önzését, létének társadalom- és művészetellenességét, hirdette, hogy az igaz művészetnek a különösből, a kivételesből, az abnormálisból kell megszületnie, mert csak így lehet „ködös, megtisztító, barbár, középkori és modernista”. (Akad a jelzők között, amely később fontossá vált Picasso számára.) Egyébként korrekt prae-impreszionista tájakat, városképeket, portrékat festett Rusiñol, minden barbárság és köd nélkül. Művészi gyakorlatától független elméletéről cikkeket írt az országosan ismert *La Vanguardia*-ba, realizmusról, impresszionizmusról, szimbolizmusról értekezett, amelyek még mindig újdonságnak számítottak Spanyolországban. 1889-ben Casas-szal együtt az Académia Gervex-t látogatta, néhányszor Puvís de Chavannes és Carrière is korrigált neki. Ez idő tájt Millet-re emlékeztető falusi tájképeket festett a Montmartre-ról, keretként egy-egy figura köré. A fiatal Pablo Ruiz az ő hatására kezdett lelkesedni nemzedéktársaival együtt Grecoért, ismerkedni az európai és katalán középkor művészetével, anélkül, hogy Rusiñol esztétikáját egészében elfogadta volna.

Miguel Utrillo a katalán románkori, gótika és Greco másik propagátorával, Ramon Casas-szal együtt szerkesztette a *Pel i Plomát* (Ecset és toll, 1899—1904), a katalán modernismo „hivatalos” lapját. Casas a folyóiratot saját rajzaival töltötte meg, mikor Picasso olyan vázlatokat vetett már papírra, mint a *Fejek és alakok (Bárjelenet)*, vagy a 99. számú vázlatkönyv *Kávéházban ülő nő-je*, melyek Degas erejével fejezték ki a megváltoztathatatlan magányt, az

emberi környezetben beteljesedő egyedülletet. Az idősebb művész csinoska rajzai mellettük bizony avított hagyomány szellemében fogantak, Casás úgy ingázott a bájossá tett naturalizmus és az art nouveau született eleganciája, mint a Négy Macska és a szanatórium között, ahol szifiliszét gyógyíttatta, amit feleslegesen szerzett be, mert semmi szokatlanra, merészre nem bátorította. Az első illusztrációt Picassótól Alexandre Riquiez, a franciával szemben inkább az angol és a német művészetre figyelmező, konkurens *Juventut* művészeti szerkesztője rendelte, Juan Oliva Bridgman *Szüzecs kiáltása* című, a szabad szerelemre biztató verséhez. Félmeztelen alvó nő álmodik a háttérben meg is jelenő fantomhímről; a rajz elárulja, Picasso már találkozott Munch-kal.

Ricardo Canals, ekkortájt tekintélyes művész hazájában, vezette be a metszés művészetébe. Elmagyarázta s megmutatta neki a technikai fogásokat, Picasso alig várta ki a lecke végét, már hozzá is fogott élete első karcához. De elfelejtette, a hogy a kép a nyomaton fordítva jelenik meg, ezért a lándzsa a lovas bal kezébe került. Nem jött zavarba, ráírta: *A balkezes picador*.

Az idősebb generáció művészei felfigyeltek tehetségére, fáradhatatlanságára, kíváncsiságára, munkái azonban aligha bizonyították a leendő géniuszt nekik. Pedig nem fukarkodott az önbizalommal. Madridból hazatérve a Négy Macskában az asztalra dobta Velazquez *Üávarhölgyek* című remekművének egyik figurájáról készült pasztelljét, s a maga *Törpe táncosnőjét*: „Azt Velazquez csinálta, ezt pedig Picasso”. Nem jegyezték fel, kik ültek az asztalnál, Rusiñol, Utrillo, Pallarés, Casagemas vagy mások, a kijelentés hangsúlyát sem kottázták le. Lehetett kérő: figyeljetek rám, hiszen én más vagyok, mint a velem egyívásúak; kérkedő, ha nemzedéktársai voltak kis színjátéka közönsége. Tőlük ugyan nem volt mit tanulnia, pályáját sem tudták simábbra egyengetni, mégis ők voltak a nélkülözhetlenebbek. Az ifjoncok álltak készen sülve-főve együtt lenni, hajnalig csatangolni, beszélgetve vagy hallgatva, kuplerájba menni vele, ha félt egyedül maradni. Az állandó magányérzet figyelmeztet először személyiségének végzetes különbözőségére. Françoise Gilot jegyezte fel kapcsolatuk kezdetén tett vallomását: „Fiatalkoromban, mikor még annyi idős nem voltam, mint maga, soha nem akadtam hozzámm hasonlóra. Úgy éreztem, teljesen magányos vagyok, nem is beszéltem soha senkinek arról, milyen gondolatok foglalkoztatnak. A festés volt az egyetlen menedékem.” Bizonyára örömet adó menedék, ha elszigeteltségét nem is oldotta fel. A társaság sem, ahol egyszerre tudott jelen lenni és távol maradni; ez nem a boldogságra termett emberek képessége. Voltak mesterei, de ózdkodott attól, hogy bárki tanítványa legyen, az újnak minden változata érdekelte. Gazdagon kamatoztatta kivételes utánzó képességét, mellyel bárki modorát, stílusát birtokba tudta venni, friss ismereteit mégis hol önkéntesen, hol önkéntelenül pastiche-sá fordította. Raynal állítása szerint Picasso már fiatalon a művészetben kereste a művészet indítékát, a kiindulást inkább mások munkáiban, mint a látványban. Pályakezdő éveiben művészete súlyosan introvertált — élete nehéz időszakában később is —, a világnál jobban érdekelte önmaga, azt akarta legegységesebb is tisztázni, kicsoda ő és mire képes. Az úgynevezett kék korszak kezdetéig három vallomás értékű önarcképet festett.

Az 1901 tavaszán Párizsban készült Yo Picasso szerepelt a Vollard galériában rendezett kiállításon. Fehér ing, asztalkendőnek beillő méretű, színpadi fényvel megvilágított narancssárga nyakkendő, a laza, könnyed ecsetvonásokkal megfestett háttérből kiváló, a mindentől és mindenkitől független szabadság fölényét sugárzó, patetikus zöldekkel árnyékoló arc, elszánt, győzelemre hiva-

tott fiatalember akaratát sugárzó arca — vagy a világban járatlan, beképzelt fickóé. A nyári *Önarckép* megviseltebb, érettebb, többet tudó. Mintha néhány hónap alatt éveket öregedett volna, arca beesett, erős álla tanúskodik csak ellenállni kész temperamentumról. A messze néző szemekben riadtság, a vállakon kalligrafikus ecsetjelek, csak akkor van jelentésük, ha a portré kifejezte lelkiállapottal értelmezzük a kusza vonásokat. Az év végén festett puritán, a szín érzéki örömről lemondó, feketével, kékkel fagyosan dermedtté tett önportré Van Gogh arcképeinek egzisztenciális gyötrelméhez közelít, bár hiányzik róla az ecsetírásnak az a csodálatos és személyes, a léleknek az elviselhetően túli állapotát tükröző zaklatottsága, amely az egyéni létet a sors, az emberi végtet jelképeként hitelesíti az ő vásznain.

A Négy Macska közönségéből a fiatalok egyikét-másikat még a La Lonjáról ismerte, a többség azonban egyszerűen rátalált. Akiknek szükségük van egymásra, felfedezik a másikat, kivált, ha annak közönséges okkal nem magyarázható presztízse van. Casagémas bemutatta Picassót Mateo Fernando de Sotónak, a reménybeli szobrásznak, aki kérés nélkül rögtön vállalkozott, hogy időnként modellt áll neki. S egyszer magával hozta a műterembe Jaime Sabartést, Picasso életének későbbi koronatanúját. Az ifjú költőt azonnal lenyűgözte, rabul ejtette az új barát személyisége, művészete; a festő is meglátta benne a legritkább emberi tulajdonságot, a hűséget. Legközelebb mégis Casagémas állt hozzá, akit a tisztes polgári hivatástól menekülőben felfedezett környezete fertőzött meg a festészettel. A tengerésziszkola helyett a dekoratív Félix Urquelles műtermét választotta, amit rövid életében megtanult, tőle tanulta, munkái könnyedek, elegánsak, frivolak, felszínesek. Csillapíthatatlanabb szenvedély élt benne a löfegyverek, mint az ecset iránt. A szűkebb környezethez tartozott Vidal Ventosa, a Reventos és a Pichot testvérpár; Ramon Pichotnak tragikus szerep jut majd Casagémas sorsában, a picassósághoz vezető út egyik fontos állomásán.

Fejlődéséhez legtöbbször a nyolc évvel idősebb Isidro Nonell járult hozzá, aki már nem a múlt akadémiázusa, hanem a szecesszió, a szimbolizmus édesége, poézise ellen lázadt. Jómódú családja forradalmárnak tartotta, felvilágosultabb borzsoának is sok volt, hogy művészetét fegyvernek tekintő társadalmi egyenlőtlenség és igazságtalanság elleni harcban. A külföldi hatások között tétovázó katalán modernizációnak ő adott eredeti irányt a nyomorultak életének, mint művészi témának felfedezésével, határozott döntésével Steinlen, Daumier, Van Gogh valóságban gyökerező, keserű humanizmusa mellett. Nonell tudatosan készített leltárt Spanyolország szociális bajairól, a Pireneusok elzárt falvainak idiotáiról, Barcelona külvárosának cigányairól, koldusairól, éhezőiről, alkoholistáiról, betegeiről, a számon kívül maradtak emberi kapcsolatairól. Nehéz impastóját, fénytelen földszíneit, rajza zárt sziluettjét, expresszív deformációját Picasso gyorsan eltanulta; Cabanne jegyzi meg, hogy Nonell volt az első festő, akit bekebelezett. Kölcsönvette ülő, guggoló, a halálig tartó tehetetlen várakozás pózába dermedt figuráit, de támadó realizmusukat a körvonal folytonos ritmusával enyhítette ülő nőalakjain, áttemelve őket a konkrét időből az örök dimenziójába. Először mutatván meg képességét, hogy az egyediben a véget sújtotta sorsot mutassa meg, az emberi időtlen állapotát. Naivak az életrajzíróknak a szociális elkötelezettségről dalolt himnuszai, a téma egy volt számára a kínálkozók közül, s a kék korszak nélkül ezek a munkák egy Nonell-követő ügyes, nemegyszer a mestert felülmúló kísérletei lennének csupán. Ahogy Nonell is követte a párizsi úttörőket; a jövő szem-



pontjából közvetítőszerepe volt Picassóra gyakorolt hatásában a legértékesebb. Meghatározta tájékozódásának irányát első párizsi útjain, irányt mutató példákat segített neki felfedezni.

Nonellnél a beesett mell, a soványság, a sápadt arc nem vált esztétikai kultusszá, mint Jászi Oszkár szerint a szecesszióban általában, maradt a gazdasági és társadalmi viszonyokból következő társadalmi tény. Festészete állásfoglalás volt szegények és gazdagok harcában, leplezetlen tendenciózusságát. azonban a művészet igazi újdonsága alig érintette meg. Közvetítésével Picasso megtanulta a finomkodó formák és a túlbonyolított vonalstruktúrák századvégi mesterkéeltségét, s egy pillanatig sem hitte, hogy mestere formavilága az egyetemes fejzéné ki, egyedül üdvözítő lenne. Ezért eljárt a Négy Macskával ellenségesen szembenálló Szent Lukács klubba is, ahol Maurice Denis volt a bálvány, aki — legalábbis festői értelemben — ugyanarra tanította, mint Nonell: a ritmikusan hullámzó, zárt körvonal egyszerű érzelmességére.

A Négy Macskában folyamatosan rendeztek kiállításokat. Barátai csak 1899 késő őszen döbrentek rá, hogy Pablo a sorban érthetetlenül háttérbe szorult. Pallarés, Casagémas, Sabartés rávették Rameut, tegye lehetővé Ruiz Picasso bemutatkozását szélesebb közönség előtt, mihelyt elkészül a kávéház művészvendégeiről készült portrészorozatával. Rusiñol, Casas, Rameu, Nonell, Ramon Pichot, Manolo Hugué, Luis Vidal, Pallarés, Opisso, Casagémas arcképe eltúlzova jellemzi a karakterest; az önarckép idealizált dandyt ábrázol. Tizen-nyolc éves korára Picasso megbízható emberismerő, kítőnő karikaturista, aki néhány exszpresszív vonallal személyiséget tud teremteni. Szatírájának Sabartés és Casagémas a legkedveltebb céltáblája; kiszolgáltatt barátra éppúgy szüksége volt mindig, mint egyenrangú vetélytársra. A kiállítással Picasso a sikeres Casasnak akarta bizonyítani, hogy az új ideálokhoz közelebb álló portretista nála; a bemutatónak sikere volt, hiszen az országos tekintélyű *La Vanguardia* kritikát közölt róla. Manuel Rodriguez Codolá szerint „az ifjú, majdnem gyermek” Picasso „könnyedén bánik az ecsettel, ceruzával”, rajzainak, pasztelljeinek „elegáns a kivitelezése”, a könnyedség azonban, ha nem „szívós gyakorlat” eredménye, azzal a veszéllyel járhat, hogy felszínes rutinná válik. A kritikus aligha tartozott a Négy Macska köréhez — a művész nevét hibásan, Picazzónak írta —, különben aligha szól a szívósságról feltételes módban. A rajzok — állítja cikkében — „első pillantásra jó benyomást keltenek, de a gondosabb szemrevételezés észrevételezi a hibákat, a tapasztalat hiányát, a bizonytalankodást, millyen utat is válasszon”. Legjobbnek a haldokló nő mellett álló papot ábrázoló festményt tartja, amely a *Tudomány és könyörület* emelkedett stílusának, s ez idő tájt betegekről, haldoklókról csinált Munch-i ihletésű rajzoknak ötvözete lehetett, s talán azt volt hivatva jelezni a kiállításon, honnan indult a művész. A képeket rosszul akasztották, a világítás sem volt megfelelő, egyes források azt állítják, legfeljebb a Négy Macska törzsvendégei látták a bemutatót, mások szerint jócskán akadt nézője, Picasso állítólag el is adott néhány rajzot pár pezetáért, főleg a modelleknek.

#### 4. VÁLASZÚTON

1900 februárjában a Négy Macskában tartott Picasso-vernisszázsról beszámoló bírálat megjelenésével egy időben a *La Vanguardia* hírt adott, majd részletesebb tájékoztatást is közölt a párizsi világkiállításról. 24-én ismertette a spanyol pavilonban kiállított művészek névsorát, Ruiz-Picasso is több művel

szerepelt. Elhatározta, Párizsba utazik, látni munkáit a Grand Palais-ban, és szembesíteni az európai művészet történetének utolsó tíz évét felölelő tárlat anyagával. Nemcsak a kortársak vonzották, legalább annyira a francia festészet elmúlt száz évét reprezentáló bemutató is, amely szerepeltette valamennyi impresszionistát, de ami utánuk történt, csupán egy Gauguin (korai bretagne-i táj), Seurat (kikötői jelenet), két Cézanne (tájkép és csendélet) jelezte. Búcsúzóul festett egy önarcképet Yo el Rey felírással a feje körül, kicsikarta szüleitől utolsó vasukat, aztán Casagémasszal — ilyen kockázatos kalandba nem vághat egyedül — vonatra ült. 1900 októberében érkezett Párizsba, tizenkilenc éves volt és rémült, komikus térdnadrágot viselt, hóna alatt teli mappát szorongatott. A pályaudvaron Nonell, Sebastian Junyent, Ramon Pichot és Manolo várta, a szobrász, aki majd úgy mutatja be ifjú barátját a Montmartre kocsmáiban, bárjaiban: a lányom. Nonell fogadta be Rue Gabrielle-i műtermébe, a keskeny utca omladozó homlokzatú házaival meredeken kapaszkodott fel a dombra, az öreg faluba, amely rossz hírű kabaréival, spelunkáival, kávézóival meglapult az építészeti rémtett, a Sacré Coeur alatt. Első útja feltehetően a Világkiállításra vezetett. Az Exposition Centennale impresszionistái, akiknek eddig csak fekete-fehér reprodukcióját látta, lenyűgözték, párizsi festményei rögtön kivilágosodnak, a színek mintha rivaldafényben fürdenének. A múzeumok és galériák mellett a mulatók nyűgözték le, s a párizsi utcakép. Az életnek itt nem kellett szabályok és előítéletek ellen lázadnia, hogy mozgalmas lehessen: Sabertéstől tudjuk, Barcelonába hazatérve ez a szabadság hiányzott legfájóbban neki. A kíváncsi és félnék idegen csak spanyol barátai körében érezte biztonságban magát a Montmartre olcsó mulatóiban, s mit sem tudott arról, hogy a Tout Paris Isidora Duncanért rajong, tolong Sarah Bernhardot látni a Sasfiókban, a salonokban és szerkesztőségekben Bergson *A nevetés* és Péladan *Az eszmék és formák: a Szfínsz földje* című könyveiről vitáznak; az is a véletlen szerencse ajándéka volt, hogy találkozott Berthe Weillel, élete első műkereskedőjével. La Mére Weill, népszerű nevén La Merveille — a csoda — 100 frankot fizetett három, bikaviadalt ábrázoló képéért, s 50 frank haszonnal azonnal tovább is adta. *A Moulin de la Galette*-et, Picasso tiszteletadását Toulouse Lautrecnek — „ekkor tanultam meg, milyen nagy festő” — Mlle Weill már 250 frankért adta el Arthur Huénak, a gazdag ügyvédnek és laptulajdonosnak választékos gyűjteménye volt a kor modernjeiből; ez már siker volt. A Weill-galériában ismerkedett meg Pedro Mañachsal, a katalán gyárosból lett műpártolóval és -kereskedővel, aki sokat tett honfitársai párizsi népszerűsítéséért, most azonban nevét megörökítő üzletet kötött. Havi terméséért 150 frankot ajánlott Picassónak. Nem volt nagy összeg, az átlagos munkás 7 frankot kapott egy napra, de a létbizonytalanságtól megmentette.

Első párizsi munkái, *A Moulin de la Galette*, a *Kék táncos* friss élményeket beszélnek el, a kabaré fékevesztett, színes forgatagáét, és az először látott Lautrec és Jean Louis Forain-képeket. Kállai Ernő megbecsüléssel emlegeti a festmények „sűrűn egybesodródó és kavargó, szaporán bujkáló és szembevillanó” színfoltjait, amelyeknek incselkedő játéka megejtő „a kissé tetszetősen és negédesen simulékony festői elegancia” ellenére is; azaz, tapintatosan, de félreérthetetlenül kétségbe vonja, hogy Picasso jól értette Lautrecet. Még „utánzatain” is, mint a *Kánkán* vagy a *Fiatallány portréja*, a francia mester leleplező vonalvezetését áradó érzelmességgel, az érzések viharzásával tölti ki, már-már expresszionista hevességgel; bármilyen függetlenül élt is Barcelonában, a létezés szabadságát először Párizsban élte át, ellenállás nélkül hagyván

sodortatni magát általa, óvatosságát, kritikai érzékét elhallgattatva. A művészet is életéhségét jóllakató élménnyel ajándékozta meg: néhány olajvázlata estélyjelenetet ábrázol, nagyvilági hölgyeket, urakat, a társaságot, amelybe aligha lehetett bejáratos. Forain akvarelljeit, pasztelljeit úgy másolta le, mint-ha személyes benyomásról adna számot, a riporter éppúgy vonzotta, mint Lautrec, a művész. De a nietszchei leckét sem felejtette el. *A tánc, A Moulin de la Galette* hideg fényekkel megvilágított, akváriumszerű derengésében mégiscsak — haláltánc, ha elbűvölte is a belle époque, tudta, ennek a világnak azért ilyen szabados a jelene, mert nincs jövője. A festményeken ugyan tüzelnek a színek, de hiányzik róluk az ironikus arabeszkeket, nagyvonalú sziluettekét összegző lautreci rajzolat, kritika, ítélet, az a mesteri arány, amely a francia festő képein a tér és forma egyensúlyát megteremti. Lautrec művein a valóságos tér, az alakok és a tárgyak egymáshoz való viszonya festői értelemben tökéletesen természetes, Picassóéin mesterséges, többnyire mesterként. Láthatatlan függöny előtt zajlik a jelenet; a harsány színekből is hiányzik az a jelentés és jelentőség, amely Van Gogh festményein a témát önmaga fölé emeli. Picassót lenyűgözték megélt vagy csupán áhított párizsi tapasztalatai, de témaválasztását nemcsak ez magyarázza. Mint Timothy Hilton hangsúlyozza, nemcsak személyes élményt közvetít, hanem állást foglal, kötelezettséget vállal az előző generáció „átközöttjainak”, a hivatalos művészetet megtagadó kívülállóinak, Lautrecnek, Gauguinnek, Van Goghnak művészetével. Egy képtípus mellett, amely olyan világból vette tárgyát, amit a szalonfestészet és a szimbolizmus nemlétezőnek tekintett. Picasso urbanizmusa egyelőre neofita fellángolás, a modern élet image-ai hamarosan el is tűnnek képeiről, anélkül, hogy kapcsolata Degas-val, Lautreckel megszakadna.

(Nehéz kikerülni a kézenfekvő párhuzamot. Ady 1903. november 3-án cikket jelentetett meg a zilahi *Szilágy* című lapban *Itthon vagyok* címmel: „Aki vagyok, az a négy zilahi esztendő által vagyok... Két kis könyvem van. Inkább ígéret mindkettő. De... az agyam, a szívem nagy terhek kohója... Azért hoztam haza a lelkem, hogy érintse szülőtalaját. Mert ki akarok rohanni a legzúgóbb életbe. Párizsba készülök. Kevés babérral, pénztelenül. De szabad szemekkel, hittel és kedvvel. Megtermékenyülni.” Haza, diákévei városába küldi első párizsi beszámolóját is, a *Levél Párizsból*-t 1904. március 3-án közli a *Szilágy*: „Barangolok utcáidon, csodálatos, nagy és szent város, kit csókos vágyakkal akarok néhány mámoros hét óta megközelíteni. Barangolok és azt akarom, hogy az ényém légy... Oh, Párizs, Te vagy az én lelkemnek szerelmes nyugtalansága és én benned érzem az életet... a szépet...” Egy párizsi lánnyal való találkozásáról ír még, egy kidobott modellről, aki elhagyottan és elhanyagoltan áll egy kapu alatt, de mégis „csinos volt a kétfrankos kalapja és fázós vörös kezecskéjében csipkés selyemzsebkendőt szorongatott... ez az én lelkem, az én rongyos és hivalkodó lelkem eleven képe...” Egy hét múlva lát napvilágot a *Szilágy* hasábjain a fiatal Ady egyik legnagyobb verse, az *Elűzött a földem*. Párizsból hazatekintve megriad, mennyire cifra álom otthon mindaz, ami itt valóság. Fájdalmas a felismerés: „Az én földem aludni akar”, s hogy ez a változni nem akaró haza nem ad neki otthont többé: „Én idegennek ágyat nem vetek. Bús álmaiddal vándorolj tovább”. Az idegenség érzése versek sorában fogalmazódik meg, az összehasonlításon át — „A Duna partján Démonok úznak csúfot velem, A Szajna partján álmokba von be Százféle szűz szerelem” — a végső tanulságig: „Sok keresnivalóm itt úgy sincs, az ő Lomnicukon már ültém, Tátrát és Karsztot átrepültem”. A következtetés statikus

elemévé lesz Ady gondolkodásának: ami erőnek és nyugalomnak látszik Magyarországon, a csupán tenyésző élet céltalan ereje, dermedt nyugalma, s annak, aki nem akar maga is élőhalottá válni, el kell szakadnia a magyar földtől, vagy megváltoztatnia — költői szimbólumrendszere pedig gondolkodás-módjának művészi formája.)

Picasso, mielőtt visszatért Spanyolországba, festette már emlegetett *Önarcképét*, amelyen szembenézetből, arcát alig balra fordítva, az alakot egységes körvonalba foglalva, ábrázolta magát, mint némely kései Van Gogh-portrén láthatta Vollard műkereskedésében. Sokat tapasztaltak, szenvedőnek mutatja magát, talán nem ok nélkül, a párizsi szegénység, magány, tapasztalat kínzóbb lehetett a barcelonainál. Météque volt, társtalanságát az idegenség érzete súlyosbította. Igazi élményeiről ezen a képen ad számot, s választásának bátorságáról is, jelképes szerep mögé bújva, melynek értelmét ifjúságára visszamemlékezve így magyarázta Françoise Gilot-nak: „Az egyéni útkeresés kalandjának a mi korunkban Van Gogh lényegében magányosan megvívott tragikus küzdelme a prototípusa.”

December 20-án kölcsönpénzből utazott haza Barcelonába, magával cipelve Casagémast, aki beleszeretett a szép Germaine-be, Ramon Pichot kedvesébe és modelljébe. Carlos öngyilkosságról fantáziált, ezért Pablo félt magára hagyni, rábeszélte, töltsék együtt Malagában az ünnepeket. Picasso folytatva párizsi életét, bárókba, bordélyokba járt, igencsak próbára téve a rokonság türelmét; a gyakran magára hagyott Casagémas úgy döntött, visszatér Párizsba. Néhány nap és Salvador bácsival vívott szópárbajok után 1901 januárjában Picasso is elutazott — Madridba. Pénztelenül, ugyanis a nagybácsi felmondta a mecénásságot. A fővárosban vigasztalan padlásszobát bérelt, állítólag tojáson élt. Picasso közléseit ifjúkori nyomorgásáról tanácsos némi kétkedéssel fogadni. Tagja lett a Gente del' 98' néven a Café de Madridban gyülekező asztaltársaságnak, Pio Baroja baráti körének. A baszk származású orvos egy novelláskötettel és regénnyel a háta mögött megélhetésül nagynénje sü-tödéjét igazgatta. Nietzscheanus volt, az ember egészséges ösztönéletét eltorzító civilizációban, s legborzasztóbb változatában, a spanyol klerikális monarchiában fedezte fel minden baj eredetét. Mint Unamuno és Ortega, ő is elutasította a spanyol szellemi örökséget, a dagályos közhelyekbe, üres retorikába fulladó gondolkodást, amely tévesen ítéli meg a jelenséget és sosem fedezi fel a lényegét. A valóságról reménytelen képet festő naturalizmusa mélyén agnoszticizmus lappang, tétova erők játéka szerinte az emberi lét, amelynek iránya kiszámíthatatlan, határozott célja nincs. Az ellenséges körülmények harcra ítélik az egyént, minden és mindenki ellen vívott küzdelemre; aki a lét értelmét keresi, legfeljebb a vak kalandban találhatja meg. Bukás vár a cselekvőre is, de az igazi vesztes a tétlen vágyakozó — amilyenek a két korszak szereplői is. Baroja körében — Cabanne úgy tudja, egy toledói kiránduláson — ismerkedett meg Francisco de Asis Solerrel, aki apja pénzén Picassóval együtt folyóiratot alapított. Az *Arte Joven*nel Madridba akarták plántálni a katalán modernismo eszméit és ideáljait, amelyek a főváros konzervatívabb szellemi légkörében újnak számíthattak. A szerkesztők szándékát a bemutatkozás jellemzi: tudjuk — írták —, hogy az arisztokrácia és a burzsoá aranyifjúság nem szereti az *Arte Joven*t, mi azonban örülünk ennek. A lap többször közölt ismertetést Nietzsche filozófiájáról, *A mi esztétikánk* című cikk Goethét idézte: „Az igazi költő tudását a világról a természetből veszi, s hogy ezt tehesse, sem nagy tapasztalatra, sem kifejlett technikára nincs

szüksége." A szakszerű képzésnek korán hátat fordító Picasso számára ez a megállapítás öngazolásszámba mehetett, mindennapi tréningje s a művészetet a természettel legalábbis egyenrangú kiindulásnak tekintő gyakorlata viszont tagadta a kijelentés igazságát; ellentétek vonzásában gondolkodott és dolgozott, még semmi sem volt biztos, csak az útkeresés. Az *Arte Joven*nek munkatársa volt Unamuno, s természetesen Baroja, a legtöbbet azonban a művészeti szerkesztő szerepelt. Rajzain lázadni kész, éhes parasztok csoportja menetel, saját arcvonásait viselő, bilincsbbe vert fiatalembert vezet két csendőr, többségben vannak azonban a montmartre-i szkeccsekre emlékeztető kávéházi jelenetek és portrék. Várakozásba beletörődött magányos nők, elszánt kokotok, az üzletmenetet figyelő madame, Lautrec vonalvezetéséhez igazodni kívánó női és férfitanúcsok, a formák erotikáját hangsúlyozó, lebbenő ruhák; spanyol környezetre csupán néhány terrorero és mantillás hölgy utal, s pár madridi városkép. Mint Degas-nál, a színpad is felsejlik, a rajzok filmkockaként peregnek egymás után. Fokozódó szatirikus éllel és meggyűlt keserűséggel: egy kendőjébe burkolózó nő néma fenyegetésként dől a falnak, a gonoszul vigyorgó öreg prostituált áldozatára vár, akin bosszút állhat szerencsétlen életéért — februárban kapta a hírt, hogy Casagémas egy párizsi kávéházban agyonlőtte magát.

Az *Arte Joven* öt száma után Solernek elfogyott a pénze. Hiába intéztek a szerkesztők kiáltványt fiatal írókhoz, művészekhez, hogy csatlakozásra vagy inkább anyagi segítségre bírják őket, még csak hirdetést sem sikerült felhajtaniok. Az utolsó szám *Madrid* címmel új folyóiratot harangozott be Soler és Ruiz Picasso szerkesztésében, de próbaszám sem készült. Áprilisban, feladván a reményt, hogy Madridban megalapozhatja egzisztenciáját, netán karriert csinálhat, Picasso visszatért Barcelonába, újabb párizsi út tervét forgatva fejében. Csábította haza Utrillo is, aki elintézte, hogy a legelőkelőbb barcelonai műkereskedésben, a Sala Parésben kiállíthasson: Mañach pedig arról értesítette, lehetősége lenne Párizsban, Vollardnál bemutatkozni. Igazán ez érdekelte. Reggeltől éjszakáig, a Négy Macskának feléje sem nézve dolgozott, meggyőző anyaggal akart Párizs elé állni. Mikor megtudta, hogy a Sala Parés helyiségeit az idősebb és tekintélyesebb, befutott Ramon Casasszal kell megosztania, megsértődött vagy eljátszotta a megsértettet, s a vernisszázst meg sem várva, májusban Párizsba utazott. Holott Vollard is Itturinóval közösen szándékozott az ifjú ismerlent bemutatni.

Mañach Casagémas üresen álló műtermébe költöztette, a Boulevard de Clichy 130. számú házban. Picasso felszegezte a falra Lautrec egyik plakátját, s kiéhezve elindult a francia főváros látnivalóit felfedezni. A Bernheim galériában gyűjteményes Van Gogh-kiállítást látott, állandó látogatója lett, mint Matisse, Vlaminck, Derain is. Évtizedek múltán azt mondta Roland Penrose-nak: „1901-ben Van Gogh nagyobb hatást tett rám bármely más festőnél.” Vollardnál is láthatta néhány vásznát; a holland festő hatása közvetlen és eltéveszthetetlen, mindenekelőtt a borostás *Önarcképen* nyilvánvaló. A Palais des Beaux Artsban Daumier-kiállítást rendeztek; Blunt és Phool nyílt összefüggést lát a francia mester *Emigránsok* című reliefje s Picasso *Menekülő*kje között, igencsak indokoltan. Témái, jellegzetes figurái rendre feltűnnek Picasso munkáin: megérkezése után festett képeit mégis a nagyvárosi látnivalók uralják: a Moulin Rouge, a kánkán, a kávéház. Önmagát cilinderben festi le, éjszakai mulatóba indulóban, a dandy jelképeként.

Vollard galériájában zömében spanyol tárgyú képeket állított ki, egzoti-

kumot akart nyújtani a francia látogatóknak. A Nonellé után nyílt tárlat rendezését Vollard Mañachra bízta, a katalógus bevezetőjét Gustave Coquiottal íratva. A tekintélyes kritikus átsiklott a közönségcsábító bikaviadal-ábrázolásokon, s elismeréssel Picassónak a modern élet iránti érdeklődéséről írt, tájképei színes derűjéről, a néma koldusokról, akik sötét keresztutakon bukkannak elénk, éhező gyerekekről, az életből kihullott öregekről, jellegzetesen megnyújtott végtagokról. Picasso mindkét pártfogó közreműködőről portrét festett köszönetképpen. A Van Gogh kedvelte közelemből ábrázolt arcképeken kis lapocskákban rakta fel a színeket — mint párizsi képein általában —, amiket szilárdan rögzített pirosak, ezüstös fehérek világítanak meg. A Mañach-portrén a felsőtest, a fej tömegét néhány könnyed, hosszanti ecsetvonással emeli ki, s feketével hozza előre a háttérből; a Coquiott-ról festett két arcképen a nagyvilági főlényt hangsúlyozza, a habzsoló életvágyat, ami második párizsi tartózkodásának hónapjaiban őt is kísérte.

Közben baráti levelek tudósították a barcelonai kiállítás visszhangjáról. Vidal Ventosának írván, a Négy Macska hűséges növendékeként így summázta képei fogadtatásának tanulságát: „... el tudom képzelni, milyen volt az ilusztris burzsoá reakciója a Sala Parésben bemutatott képeim láttán. A megvetés éppoly fontos számomra, mint az elismerés, hiszen Te is jól tudod, ha a bölcs tetszését nem nyered meg, baj, de ha az együgyű rajong, még rosszabb. Így hát elégedett vagyok.” Párizsi tárlatáról, mint reményét felülmúló sikerről számol be, joggal, hiszen a *La Revue Blanche*-ben Felicien Fagus számolt be róla: „Briliáns pályakezdő... Mint mindenki, aki csak festő, magukért imádja a színeket, s minden dolognak saját színe van képein.” A fiatal művész munkáinak erényeit spanyolságával, s a merészen és eredetien feldolgozott francia hatásokkal magyarázza: „Minden hatás, ami érte, átmeneti... még nem volt ideje személyes stílust kialakítani, sietsége fejezi ki leginkább személyiségét, fiatalságát...” Emlékirataiban Vollard kudarcáról ad számot. Téved vagy szándékosan félrevezet, ugyanis tizenöt képet adott el, s ismeretlen, a nyilvánosság előtt most bemutatkozó festőről lévén szó, ez bizony eredmény.

Galériájának ekkor már tisztos múltja volt, tekintélyét városszerte visszhangzó botrányok szilárdították meg. Állítólag Tanguy apó festékkereskedésének kirakatában megpillantott Cézanne-tájkép láttán határozta el, hogy műkereskedő lesz. „Milyen rendes foglalkozás! egy egész élet ilyen csodák közt!” Abbahagyta jogi tanulmányait s eltökélte, megtanulja a szakmát. A közepszerű, konzervatív festő, Alfonse Dumas nagyhangú *Union Artistique* nevű képkereskedésében kapott állást, aki főleg a szalonfestő Dabat-Ponsan képeit árulta jobbmódú kispolgároknak. Akadt azonban néhány Manet rajza, akvarellje is. Vollard első üzleti sikere volt, hogy sikerült ezeket elsózni. Bár tájékozottsága korlátozott volt, ízlése is tétova, unta Dumas boltjának áporodott légkörét, s 1893-ban saját üzletet nyitott a Rue Lafitte-on. Indulótökéje mindössze 300 frank volt, ennek ellenére a Tanguy halála után rendezett árverésen megvásárolta Cézanne-jait, 600 frankról adott váltót, holott sejtelve sem volt, miből fogja kifizetni. Kezdetben ismert s a közönség által elfogadott művészek képeivel kereskedett, de izgatni csak az üzlethelyiség mögötti kuckóban felcsavart Cézanne-ok izgatták. Két év múltán olcsó lécekre szögezve a vásznakat, cégérül egy atkéképet helyezve a kirakatba, Cézanne-kiállítást nyitott. Fél Párizs Vollardhoz járt röhögni; a műkereskedő szerint egyetlen vevő akadt, az is vak volt. Valójában a neves műgyűjtő, Isaac de Camondo gróf vásárolt. Rettegését, hogy Cézanne-jával lejárhatja magát a Faubourg Saint

Germaine „műértői” előtt, Monet levelével csitította, aki írásba adta neki, a kép egyszer még híres lesz. A neurotikus Vollard lenézte és utálta vevőit. Az *avantgarde támogatói* című könyvében Herbert Frank idézi válaszát az üzleti módszerei iránt érdeklődő műkereskedő-tanoncoknak: „Nem ismerem a titkot, hogyan lehet vagyont szerezni. Tapasztalataim, amelyeket Önök hasznosítani szeretnének, csak azt mutatják, hogy mindent leküzdhetetlen aluszékonyságomnak köszönhetek. A vevő bizony gyakran félálomban talált üzletemben. Még álomittasan bóbiskolva hallgattam őket, és hiábavaló kísérleteket tettem, hogy válaszoljak nekik. A vevő elutasításnak vélte érthetetlen mormolásomat, és állandóan emelte árajánlatát, úgyhogy a kép, mire végül magamhoz tértem, jelentős áremelkedést ért el. Csak annyit mondhatok, hogy alvás közben kerestem a pénzt”. „Ez persze bohóckodás volt — fűzi hozzá Frank —, de közel járt a valósághoz.” Vollard gyűjteni szeretett, s gyűjteménye kedvelt darabjaitól kényszeredetten vált meg. (A trükköt Picasso eltanulta tőle, és sikerrel alkalmazta műkereskedőkkel, gyűjtőkkel vívott párbajában Françoise Gilot tanúsága szerint: „Bámulatos, milyen könnyű volt kihoznom sodrából Paul Rosenberget. Csupán unott vagy morcos képet kellett vágnom és kijelentettem: — Jaj, kedves barátom, egyetlen darabot sem adok el magának. Szó sem lehet róla egyelőre. A következő negyvennyolc órában Rosenberg azon töprengett, vajon miért nem? Talán egy másik képárusnak szánom a dolgaimat, aki jobb ajánlatot tett? Nyugodtan dolgoztam és aludtam, mialatt Rosenberg tépelődött. Két nap múlva visszajött idegesen, nyugtalanul, és azt mondta: — Ugyebár kedves barátom, azért nem utasítana vissza, ha felajánlanék ennyit meg ennyit azokért a festményekért? — és jóval magasabb összeget mondott, mint amennyit fizetni szokott a vásznameért.”) Cézanne után Van Gogh-retrospektívet rendezett Vollard, majd a nabikat mutatta be. Picassóé és Itturinóé után pedig megrendezte az első gyűjteményes Matisse-kiállítást.

Picasso számára a párizsi tárlat talán legfontosabb eseménye Max Jacobbal kötött barátsága volt. Beállított a galériába egy ódivatú és kopott eleganciával öltözött fiatalember, makulátlanul csillogó cilinderben. Műkritikusként mutatkozott be, s gratulált Vollardnak felfedezettjéhez. Mañach a kedvező sajtóvisszhang reményében azonnal meghívta a lakására, amelynek egyik szobáját Picasso rendelkezésére bocsátotta. „Jacob egész nap a felhalmozott képeket nézegette — írta az első Picasso-krónikások egyike, Zervos —, s eközben egymás után érkeztek a műterembe Picasso spanyol barátai, akik a földön foglaltak helyet. Elérkezett az evés ideje, valamelyikük babot főzött. Az ételt a földön ülve fogyasztották el, Jacobot sem felejtették el meghívni. A társaság spanyol kancsóból ivott, a franciát is megtanították, hogyan kell a korsó oldalán levő dudorból inni. Másnap este Picasso és a többi spanyol visszaadta a látogatást; Jacob egész éjjel verseket olvasott nekik.” A proteuszi költeményekből, melyekben paraszti babonák keveredtek középkori misztériumelemekkel, szarkazmussal áthatott hittel az élet dolgai és a lélek rejtélyes jelenségei iránt, öniróniával, amely egyszerre teremtett azonosságot és távolságot a vers és írója között, Picasso nyilván egy szót sem értett, francia szókincea a hétköznapi élet és a szakmai zsargon legfeljebb tucatnyi szavából állt. Megértették egymást azért, kivált, mikor tolmácsuk is akadt. Közös volt a hitük, hogy hősi korban élnek, amelyben a művészt és a művészetet egyszerre fenyegeti kárhozat, s nyílik előtte beláthatatlan lehetőség, több és nagyobb, mint amit az új bármely változata eddig beváltott. Egyeztek abban is, hogy a még ismeretlent kell akarniok, amelynek alkotóelemei talán nem is

olyan homályosak már. Estéenként Jacobhoz hasonlóan Picasso is cilindert tett a fejére, estélyi köpenyt terített a vállára, s barátja pártfogó kíséretében fél éjszakákon át állt színházak, kabarék kulisszái mögött, s rajzolta Toulouse-Lautrec és Degas témáit, igyekeztén modorukat egyéníteni. Nappal a múzeumokat járta, a Luxembourg palotában az impresszionista gyűjtemény, a Louvre-ban az egyiptomi s az ősi mediterrán kultúrák művészete csábította, a galériákban Gauguin, Van Gogh, Carrière, Puvis de Chavannes — az ellesett stílusok, merészen kölcsönzött technikák, a tanultakkal űzött kísérletek termékeny időszaka volt ez; arra is maradt ideje, mint Jacob igazolja, hogy naponta egy-két képet megfessen. Nemcsak ő bújta a tanulmányozott mesterek bőrébe, őket is belebújtatta a maga jelmezébe, amely ugyan még nem volt egészen testre szabott, de ezt mintha nem is tartotta volna olyan fontosnak.

Vonzották a kibékíthetetlen ellentétek, a korabeli társadalom végétéi, a szegénység és a gazdagság, az emberre görnyesztő súllyal nehezedő lét, s a frivol rivaldafényben sikló élet. E témák mestereitől átvett nézőpontot, látásmódot, formaalakítást, színkezelést csak kipróbálta, aztán rögtön más ösztönzésnek engedett, úgy tetszik, esze ágában sem volt a jelentékenység és üzleti siker követelményének, a saját, személyes stílus kialakításának megfelelni. Mégis, eltéveszthetetlenül egyéniek a képek, a *Nyakláncos kurtizánt* idolszerűsége, szinte hieratikusan fennköltége különbözteti meg a kor festészetében látható társnőitől. Az erotikum a szerep kellékeiben fejezi ki magát, Erosz viszont a nő lényében; a festői egyéniség pedig az ábrázolás szenvedélyességében, s a szenvedély feletti uralomban. Az üzletszerű szerelemnek nemcsak királynőjét, de proletárjait is megfestette, akik testükkel együtt lényüket is eladják, lucskos, meggyalázott húsuk a középkor bünt szimbolizáló, üdvösségüket veszített nőábrázolásaival rokonítja őket. Amikor a modellt jelképes szerep nélkül festi — Jeannetont például —, gyengédséget, megértést közvetít az ecset. Máskor ellentéteket egyesít, anélkül, hogy kiegyenlítene, a *Törpe táncosnő* vad elszántsága üzőttségéből, megalázottságából fakad, szilárdan megvetett lábbal, gyűlölködő pillantást vetve rájuk, áll szemben a röhögők kórusával. Eredetiye Velazqueznál keresendő, nyilvánvaló Van Gogh hatása is; a kemény pirosak, az esőcseppként pettyegő fehérek, a fenyegető tömeggé összeálló pigmentfoltok orgiasztikus pompája a szánakozó együttérzést épp-úgy megengedi, mint az iszonyodást a torztól. Jólesik megbámulni utána a *Boulevard de Clichy*, az *Omnibusz* laza színfoltjait, a közeledő alkony tompított fényében fürdő, levegős terét, köznapian emberi egyszerűségét, mielőtt a *Részeg nő-re* (más címén *Az abszint kedvelője*) téved a szemünk. Bal kezével az állát támasztja, jobb tenyere a vállába markol, hogy egységesen plasztikus tömeggé záruljon, mint egy erősebb ellenfél fenyegette állat. Tömbszerűségét még túl is hangsúlyozza a képet három, egymás feletti mezőre osztó ív, az asztal pereme és a kanapé támlája. Magánya teljes, társa csak az abszintospohár, a szódásüveg, a lárvaarc mögött rejtőzködő lény megközelíthetetlen a mámor tompaságában. Picasso többféle hatást összegez a képen, a terjedelmes színfoltok Gauguin szintetizmusára, a kanyargós vonalak körülírta felnagyított formák Van Goghra emlékeztetnek. Az *Arlekin* gyönyörködtetően dekoratív, akár a *Részeg nőn* felfedezhető hatásokat elegánsabban, bár kevesebb művészi erővel összefoglaló *Két komédiás* a Puskin Múzeumban, akik csak testileg vannak jelen a képen.

Picasso második párizsi tartózkodására árnyékot vetett Casagémas öngyilkossága, és a sivár halála miatti lelkiismeret-furdalás. A társadalmi élet szokványos ellentétei és igazságtalanságai mögött a végzettszerűre pillantott







rá; a szerelem és halál elválaszthatatlanságához hasonló közhelyek, amelyek mégis a lét ügynevezett allapkérdesei, lesznek majd a „kék korszak” főtémái. Profán és szakrális egyneműsége a Casagémasról festett képek újdonsága, amely ifjonti eklekticizmusának azonban korántsem vetett véget. Szorongva néz szembe a sorssal, s még görcsösebben kapaszkodik a mesterek kezébe, akik képletszerű általánossággal tudták megjeleníteni a kivételet a mindennaposban. Picasso is mitológiát szeretne teremteni, az egyedín túlnövő példázatot.

Casagémas biológiai eredetű impotenciája ellenére beleszeretett a szép modellbe, aki később Ramon Pichot felesége lett. Malagából Párizsba visszatérve egy kávéházban rálőtt Germaine-re, a golyó célt tévesztett. Manolo ki akarta csavarni barátja kezéből a fegyvert, Casagémas azonban lerázta, s a magára irányított második lövés már talált. Megismerkedésük után néhány héttel Picasso elvitte Françoise Gilot-t a Bateau Lavoire-ba, majd félfelé ballagva a Rue Ravignanon, a Saules utcába. „Az egyik csöpp kis házban Pablo bekopogott az ajtón, aztán választ sem várva belépett. Az ágyban fogatlan, beteg kis öregasszony feküdt. Én az ajtónál álltam, amíg Pablo halkán beszélgetett vele. Pár perc múlva pénzt tett le az éjjeliszekrényre. A beteg hálásan megköszönte, mi pedig eltávoztunk. Pablo szóttalanul ballagott mellettem. Megkérdeztem, miért vitt el ahhoz az asszonyhoz. — Azt akarom, hogy megismerje az életet — mormogta. — No de miért éppen ezt az öreg nőt kellett látnom? — kérdeztem. — Ez Germaine Pichot. Most már fogatlan vénység, szegény és szerencsétlen, fiatal korában azonban gyönyörű volt, és úgy összetörte egy barátom szívét, hogy öngyilkos lett miatta... Germaine Pichot rengeteg férfit magába szédített, most pedig nézze meg.”

A *Casagémas halála* című festményen a legérdekesebb ikonográfiai motívum a hatalmas tűzzel lobogó, vörösén, sárgán, kéken, zölden világló gyertya, amely mint Theodor Reff véli, *A szerelem és halál témái Picasso korai munkáiban* című tanulmányában, az igazság fényének jelképe; a Minotauromachián, a Guernicán is ez a láng jelentése. Talán a megtisztulás szimbóluma is itt, az öröklét felé vándorútra kelt lélektől a gonoszt távol tartó fényt színek glóriája övezi, egyszerre emlékeztetve a halálra és az isteni megbocsátásra. Az eszelősen sugárzó napot Van Gogh is jelképes értelemmel festette meg; érthető, hogy Picasso kölcsönzi a technikáját is. Noha az *Élet* háttérében szintén barátja emléke keresendő, *Casagémas temetése* (Evokációként is emlegetik) című vásznán foglalta össze mondandóját a tragédiáról. A kép első rápillantásra Gréco Orgaz gróf temetését ábrázoló festményét idézi, szerkezeti sémájuk megegyezik. Gréco két részre osztotta a teret, az alsó síkban a temetés zajlik, felette az égiek fogadják a halottat. A lenti sáv is két eseményt ábrázol, a méltóságteljes, nagy segédlettel celebrált temetési szertartást, s a menynevei követek érkezését, akik maguk készülnek sírba helyezni Kasztília elhunyt protonótáriusát. A fenti jelenetet klasszikus háromszög-kompozícióba foglalta a festő, az alsó rész szereplőit pedig frázisszerűen rendezte el, a jobb szélén álló, halotti imát olvasó szerep s a bal oldali szerzetes alakja között. A széthullással fenyegető szerkezet legalább annyira spirituális, mint festői fogással tartja össze: „A szertartástól függetlenül történik valami — írja Max Dvorák *Gréco és a manierizmus* című dolgozatában —, amiről a résztvevők többségének sejtelve sincs. Két követ érkezett az égből, hogy maguk végezzék el az egyház hű szolgájának temetését. De csak porhüvelyét kell eltemetniök: mert fön, alakok és felhők forgatagában, ahol a forma szubsztancialitása éteri látomásnak ad helyet, a grótot, földi burka nélkül, Krisztus és Mária már ünnepélyes

kihallgatáson fogadja. A szertartáson segédkezők közül ketten látják azt, amiről a többiek semmit sem tudnak: a pap a jobb oldalon, fehér karingben, aki a legnagyobb ámulattal tekint a magasba, és a fiú balra az előtérben, aki kitekint a képből, és baljával a két szentre mutat, mintha a néző figyelmét akarná felhívni a csodára; egy hittel teli lélek és a gyermeki kedély, amelyek elől a kétség mérge nem zárta még el a csodát, és a néző, akinek a festészet segítségével a tisztán szellemi szférába kell emelkednie.”

A *Casagémas temetéséről* hiányzik a kompozíció egységét megteremtő, a kép értelmezését megkönnyítő, a párhuzamos történeteket összekapcsoló, megoldást jelentő hit; majd az *Artistákon* fedezhetjük fel a spirituálist, Gauguin-tól kölcsönzött leleményként. Greco elképzelése nem formájában új, hiszen a halál allegóriájának bevett spanyol ábrázolásmódját követve szimmetrikusan rendezi el alakjait, a szabályost azonban álmyszerűvé teszi. Picasso visszanyúl a Greco előtti hagyományhoz, állítja Theodor Reff, s a rituális számmisztika segítségével rendezi el képe szereplőit: hármásával vagy a három többszörösével csoportosítja őket. A kép előtérében fekvő, fehérbe öltözött halottat kilenc, fekete csuklyába burkolózó gyászoló veszi körül, a felületet két részre osztó felhők felett, ahol Casagémas lelkét fehér ló — a Pegazus? — viszi a mennybe, szintén kilenc figura látható, lazább, hármás csoportokban. Három meztelen prostituált színes harisnyában, tőlük jobbra a kék korszakban megszokottá váló leplet viselő anya két gyermekével, ugyancsak szigorú háromszög-kompozícióba zártan. Rejtélyes a mértani idomon kívüli két ruhátlan nőalak szerepe, jelentése, kevésbé a lovon fekvő tetemre boruló, búcsúzó akté. Ha a barcelonai Wagner-kultuszra gondolunk, a ló és lovas Walkür-motívum is lehet; utalhat persze a Jelenések könyvére is: „És látám, hogy az ég megnyílt, és ímé vala egy fehér ló, és ki azon ül vala hívatik vala Hívnek és Igaznak...” Mindenesetre szent és profán, vallási és szexuális ellentétét, testvériségét hangsúlyozza a *Temetés*; evokációja és invokációja figuráknak és pózoknak, amelyek a következő években foglalkoztatják.

A kép csakúgy, mint a *Kék szoba*, a *Korsó sör* a kék tónusok iránti fokozódó érdeklődésről tanúskodik. Az 1901-es év talán legszebb munkája a *Kislány galambbal*. Mellőzve a megkedvelt divizionista technikát, s az impresszionizmus bűvös esetlegességeit, Picasso a jobb felé hajló ívvel kettéosztott zöld és kék háttér elé állította a bájos figurát, mellőzve minden felesleges részletet, anekdotikus utalást. Az erőteljes körvonal csak leírja, de nem domborítja ki a síkból a formát, a horizont sem töri meg kétdimenziós voltát. Tér és alak egynemű anyagból van, a rajznak alig több a szerepe a forma keretezésénél és fontossága hangsúlyozásánál. Bár a felületnek mennyiségileg kisebb részét foglalja el, a kék uralkodik, s a zölddel együtt megváltoztatja a ruha fehérének tónusát, mesei szerepet kölcsönözvén a gyermeknek. Megtestesült vízió a kislány, jelképes értéke van, noha korántsem szimbolista a kép. Talán felesleges túlzás a labda és a gyerek fejének hangsúlyozott rimeltetése, a festői mégsem lesz festőieskedő. Gyengéd és sugárzó az egész kompozíció, sokan a kék korszak nyitányaként értelmezik. A hang valóban új, halkabb és törékenyebb a nagyvárosi, félvilági jelenetek és figurák frivol harsányságáénál, bensőségebb, személyhez szólóbb. Párizs sokat adott, de a gazdagság és sokféleség megemésztéséhez más környezetre volt szüksége. Otthonosabbra, amely az eszmélkedéshez és elmélkedéshez ismerősebben berendezett magányt kínál — Barcelonára; Picasso 1902 januárjában az apja küldte pénzen hazautazott. Telítve élménnyel, feldolgozandó tapasztalattal.

(Folytatjuk)