

H E G Y I P Á L

HAZAFELÉ

Luminista és transzcendentalista hatások Paál László fontainebleau-i tájképein

Paál László (1846–1879) *plein air* festőt a művészettörténet úgy tartja számon, mint akinek munkássága Eugen Jettel, Emil Jakob Schindler, Max Lieberman, vagy az expresszionista Carl Frederick Hill mellett nagy hírű honfitársára, Munkácsy Mihály festészetére is hatással volt. Munkácsy és Paál őszinte, mély kapcsolatát gyakorta szokás a 19. század híres barátságai közé sorolni. Ebben a barátságban két karakteresen különböző természetű művész találkozott. Munkácsy nemzeti kötődését inkább életrajzi vonatkozásként, mint poétikai jegyként hangsúlyozta franciaországi évei, egyesült államokbeli útja során, Paál László művészetében a honvágy egy sajátos luminista érzékenység ihlető forrásává lett. Tájképeinek vissza-visszatérő, azonos témáiban az otthon távolsága az emlékezés rituális gyakorlataként jeleníti meg magát. A hiány tapasztalata formálta a festő kulturális identitását. Csakis annak révén válhatott azzá a nagy hatású, nemzetközi hírű festővé, ha hátrahagyja szeretett szülőhazáját, Erdélyt. Kizárólag Európa művészeti központjában érlelhette ki azt a stílust, ami egyediségében is rokonságot tart a korszak meghatározó esztétikai folyamataival. Már pályája elején magával ragadták a barbizoni iskola több más képviselője mellett Gustave Courbet alkotásai, ami arra ösztönözte, hogy később maga is e festészeti csoport tagjává váljon.

Művészi erejének csúcspontját élete utolsó szakaszában, az 1875-től 1877-ig tartó rendkívül termékeny két esztendőben érte el. Az ekkor készült, a fontainebleau-i erdő részletét ábrázoló tájképeinek luminista esztétikája nemcsak a barbizoni iskola impresszionista realizmusával, de az amerikai kortársak romantikus transzcendentalizmusával is rokonságot mutat. A képek közti kapcsolatot a távolba tűnő otthon hiánya jelenti, a megismerhetetlen és láthatatlan teljesség iránti visszatérő vágy. A Barbizon melletti erdőrészlet képi ábrázolásai közül kiemelten háromban, az *Erdőben* (1875), *A fontainebleau-i erdő* (1876) és az *Erdő mélye* (1877) című tájképeken fedezhető fel az a luminista érzékenység, amelynek kibontásához párhuzamokat a Hudson River festőiskola 1830-tól 1880-ig tartó időszakának transzcendentalizmusa kínál. Paál rendkívüli hatásáról tanúskodva luminista esztétikai jegyek jelennek meg az 1870-es évek végén Munkácsy Mihály egy festményén is, mégpedig éppen azon az utolsó portrén, amit a hú barát Paál Lászlóról annak tragikusan korai halála előtt készített.

Zámtól Barbizonig

A székely eredetű Paál László az alig ezer lelket számláló erdélyi Zámban látta meg a napvilágot. A család először Arad megyébe, Odvosra, onnan pe-

dig Berzovára költözött. A festő a középiskolát még Aradon végezte, tizenhat évesen barátságot kötött a nála két évvel idősebb Munkácsyval. Első mestere, Nagy Péter a Bécsi Képzőművészeti Akadémián végzett, így Paál is Bécsben folytatta tanulmányait, ahol a jogi fakultást elhanyagolva Albert Zimmermann-hoz került a Művészeti Akadémián. 1869-ben állami ösztöndíjon München-be utazott, majd egy évvel később Hollandiába, ahol megismerkedett Eugen Jettellel. Ezután Munkácsy unszolásának engedve Düsseldorfba költözött, majd londoni, belgiumi kitérők után ismét Hollandiában találta magát. Miután Munkácsy Franciaországban folytatta pályáját, igyekezett Paált rávenni, hogy kövesse példáját, amit barátja 1872-ben meg is tett, az év nagyobb részét a fontainebleau-i erdő szomszédságában található Barbizonban töltötte.

A festő Európa kulturális csomópontjait érintő utazása kettős természetű. A művészi fejlődés állomásait jelző városokon át közelít a festészet központját jelentő Párizs irányába, közben folyamatosan távolodik a gyermekkor teljességét, az önazonosságot magában hordozó erdélyi tájaktól. Párizs és Barbizon centrumként egyszerre a legközelebbi és a legtávolabbi helyé válik számára. Paál életében és művészetében a városról városra előrehaladó mozgást ellentétezt a képtől képig visszafelé tartó utazás. A Zámthól Barbizonig vezető út folyamatos áthelyezések sorozata: Párizs és Barbizon központként így nem végállomássá, hanem a távolság terévé válik. Ebben a távolságban válik lehetővé Paál László önálló formanyelvének, sajátos esztétikájának kibontakozása festményeiben. Az 1875 és 1877 közti időszak mesterműveihez közeledve egyre inkább eltűnnek a tájképekről az emberalakok, egyre többször tér vissza az alkotó ugyanahhoz az erdőrészelethez, sokszor a címekben is alig van eltérés. A különbség sem a kompozícióban, inkább a fényviszonyokban, ecsetkezelésben, a színek megválasztásában rejlik, ezek pedig naplószerűen rögzítik a táj, a fák mögött derengő fény és a megfigyelő tekintet viszonyában beálló rezdülésszerű változásokat. Ezért tekinthetők a fontainebleau-i tájképek egy útinapló fejezeteinek, melyek számot adnak a folyamatosan áthelyeződő otthonosság és teljesség felé közelítő lépésekről.

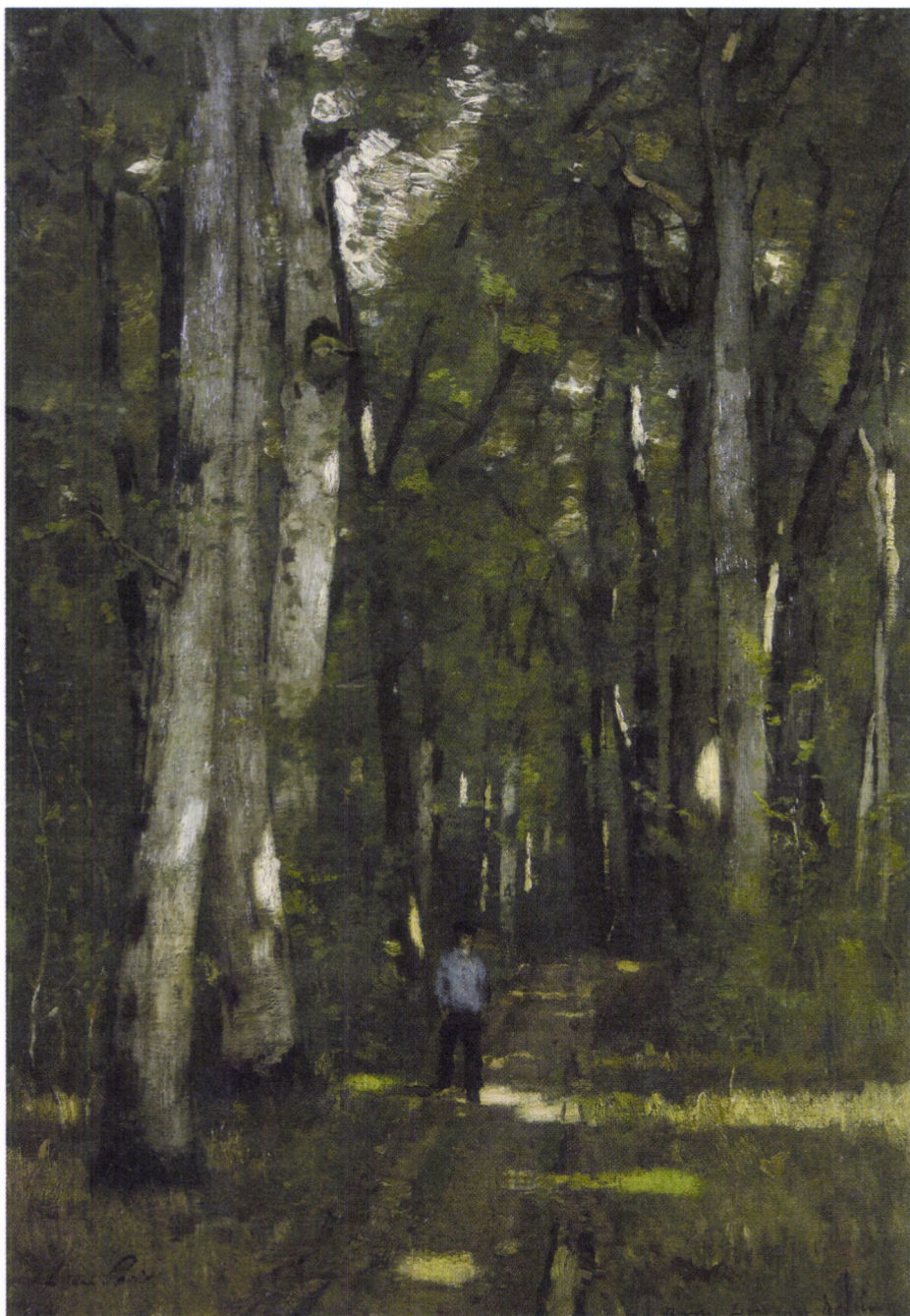
Magyar művészet, avagy magyarok a művészetben

A 19. század eleje, illetve a historizáló művészet elveivel, kimerült formalizmusával szemben fokozatosan teret nyert a tájképfestészet képviselte új esztétika. Az akadémizmus versenytársaként Európában egyre-másra az új festészeti iskolák formálódtak, s ezek hatása a tengerentúlig nyúlt. Németországban megalakult a düsseldorfi iskola, Franciaországban hódító útjára indult az impresszionizmus és a barbizoni iskola, Itáliában a Macchiaioli, Ausztráliában a Heidelberg iskola, Amerikában pedig létrejött a Hudson River iskola. A barbizoni festők (köztük Paál László) impresszionizmusát a művészettörténet hagyományosan realistaként határozza meg, míg a Hudson River iskola esztétikájában a romantika hatását szokás hangsúlyozni, a század közepére feltűnővé válik a hasonlóság a két festészeti irányzat forma-

nyelve között. Távolról sem állítható, hogy a térben és kulturálisan egymástól meglehetősen távolságban lévő francia és amerikai festőcsoportosulás egymással szoros kölcsönhatásban fejlődött volna, mégis tény, hogy a tengerentúli képzőművészek új nemzedékének számos tagja képezte magát Európában.

A barbizoni, más nevén a Fontainebleau iskola az akadémizmussal szembe fordulva indult útjára az 1840-es évek elején. Legjelesebb képviselői (többek között Camille Corot, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Narcisse Diaz de la Peña) az aprólékos műtermi munkával szemben a *plein-air* festészetet képviselték, a historizáló didaktizmus helyett részletgazdag naturalizmust, impresszionisztikus hatást ajánlottak. A tengerentúlon a National Academy of Design intézményén belül kialakult belharc volt a Hudson River iskola megalapításának közvetlen kiváltó oka. Még az akadémia elnöke, T. Worthington Whittredge is csatlakozott az új csoportosuláshoz. Az 1850-es években az impresszionizmust zászlajára tűző új nemzedék tagjai (Albert Bierstadt, Frederick E. Church, Jasper F. Cropsey, Asher B. Durand, Sanford S. Gifford) Thomas Cole romantikafelfogását követve igyekeztek tájképeikben kialakítani a fenséges esztétikai minőségének amerikai koncepcióját. Az impresszionizmus nyilvánvaló közös pontot kínál a két csoport stilisztikai összevetésében, ugyanakkor Paál László és a Hudson River alkotók egyes festményein megjelenő luminista hatás szempontjából ki kell térni két jelentős különbségre is. Az első eltérés a nemzeti identitás szerepének kiemelt jelentősége, vagy épp viszonylagos háttérbe szorulása között, míg a második a fenséges nagyszabású, tablószerű ábrázolása, illetve az érzékelés bensőséges, intim terei két végpontján állapítható meg.

A bostoni *Art Amateur* folyóirat kolumnistája a század végéhez közeledve, 1880-ban az amerikai művészeket érő európai kritikákkal szembeni védekezésre kényszerült. „Amerikában – mivel e kontinens maga a zabolátlan természet – a művészet számára a vadon szolgált témául. Alkotó iskolák, mesterek, európai kritikai hagyomány híján, nélkülözve az évezredes civilizáció minden emlékművét: a sok palotát, kastélyt, székesegyházat, antik remekművet, szűkölködve távolatos történelmi tapasztalatokban, mint a művészet amerikai barbárainak új utat kell bejárniuk. Alkotó tehetségüket nem formálhatja más, mint ami az őslakosok hitét is alakította: az erdők, vízesések, az amerikai kontinens hömpölygő folyói és égre törő hegyláncai. [...] Azonban mára felnőtt az amerikai művészek új generációja, akik nem elégednek meg a művészet tanulatlan barbárjainak szerepével.” (Boston Correspondence 6 – Saját fordítás) Valóban nem elégedtek meg ezzel szereppel, ahogyan a húszéves Paál László sem, aki Európa kulturális központjaiban élve nemzetközi léptékű művésszé vált. Egyik életrajzírója így fogalmaz: „Habár büszkén vallotta magyarságát, és minden lehető alkalmat meg is ragadott ennek hangoztatására, festőművészként nem a realizmus és akadémizmus pólusai közt Magyarországon kialakult esztétikai erőterben alkotott, hanem eleinte a francia realizmus, később pedig a nemzetközi eklektizmus stilisztikai pluralizmusának elvei alapján.” (Boros 34 – Saját fordítás) Munkácsyban a világ a párizsi festőnagyságot tisztelte. Ezt jelzik a szintén magyar származású Joseph Pulitzer szavai, amelyek a festő tiszteletére a New York-i magyarok által szervezett banketten hangzottak el. „Tisztelettel köszöntjük őt, hiszen egyszerre képviseli



Paál László: Út a fontainebleau-i erdőben (1876)
olaj, vászon, 91,7 × 63 cm, Szépművészeti Múzeum, f. é.: 2018

a világ két legszebb országát, Magyarországot, szülőföldjét, valamint Franciaországot, választott hazáját!" (Idézi: Pulitzer – Saját fordítás)

A fenti idézetek jól illusztrálják, hogy míg a német, francia, olasz, osztrák művészeket felvértezték az európai kulturális identitás előnyei, addig amerikai kortársaik sajátos, egyedi kulturális önazonosságukat éppen ezen identitás hegemoniájával szemben kényszerültek kialakítani. A 19. század közepén az európai identitásszerkezet túlsúlya döntő viszonyítási pontot jelentett, amely tükröző felületként olyan távoli világokat is képes volt egymáshoz kapcsolni, mint a Hudson folyó völgye és Erdély. Azonban fontos hangsúlyozni, hogy a barbizoni iskola központként az odalátogató amerikai festők számára önálló, *sui generis* identitás gazdagítását, hazatérésük után pedig a művészi tapasztalatok importálását szolgálta. A messziről érkező letelepedők számára ezzel szemben Párizs és a többi kulturális központ a foucault-i értelemben vett heterotópia maradt: a máshollét, a hiány és távolság tere.

Az érintetlen, grandiózus tájban felmutatott fenséges döntő szerepet játszott az Új Éden után kutató amerikai identitás megképzésében. A Hudson River iskola Barbizonba látogató festői számára a fontainebleau-i erdő újabb lehetőséget jelentett, hogy a realista impresszionizmus eszközeivel kiegészítve ragadják meg a természet immanens transzcendenciáját. Egy Magyarországról érkező festő szemében ugyanazok a fák saját identitása felől teljesen más teret képeznek, amelyben a közvetlen otthonosság hiánya megteremti az önreflexió és a meditáció lehetőségét. Paál kezdeti tájképei után eltűnik a festmények csendélet jellege, a látvány vízióvá lényegül, ami alapvető különbség más barbizoni művészek festményeihez képest. Ahogyan a Hudson River iskola művein sem gyakori az emberábrázolás, úgy Paál László tájképein is csak ritkán látunk favágót, vagy erdőben sétáló párt. A tekintetet magába vonzó derengő fény, a kép felületén túlvezető belső táj a magyar festőnél is luminista jellegzetességet mutat. Paál alkotásainak különös fényhatásai a fenségeshez fűződő meghitt, bensőséges viszonyt tükröznek fontainebleau-i műveiben.

A fény festői

A 19. század amerikai tájképfestészetével kapcsolatban kialakult luminizmus címke már eleve nem pontos, jól meghatározható stílusmegjelölésként került a művészettörténet fogalomtárába. Elsősorban a Hudson River iskola egyes alkotásaiban érhető tetten ez a fenséges emelkedettséggel jellemzett festői érzékenység. A formanyelvet átható poétikai tendencia további sajátossága a derengő fényhatásokból kibomló meditatív légkör, amelyet a tájképeken a tonális és textúra apró, finom változásai hoznak létre. A luminizmus irodalmi párhuzamaiként Henry David Thoreau, vagy Ralph Waldo Emerson művei hozhatók. Mivel nem szervezett művészeti csoportosulásról, célkitűzésekkel bíró irányzatról van szó – vezetői, teoretikusai nem voltak –, luministákként azokra a művészekre utal a kánon, akiknél felfedezhető ez az esztétikai hajlam. A Hudson River iskola jelesei közül egy jól behatárolható körre (Fitz Hugh Lane, Fre-

derick E. Church, Edwin Lane, Martin Johnson Heade, George Innes, Jasper F. Cropsey, Thomas Moran, John Kensett) jellemző, hogy a romantika nagyszabású, fenséges ábrázolását a stilisztikai eszköztár korlátozása révén a megismerhetetlen bensőséges tapasztalatával társítják. A luminizmusban tetten érhető spiritualitás a 19. század végére, 20. század elejére feloldódik a tonalizmusban, de mint formanyelv már korábban válaszut elé érkezik. A Hudson River iskola tájképein kezdettől fogva kiemelt szerepe van a részletek iránti rendkívüli fogékonyságnak, ami következik a transzcendentalizmusnak abból a tételéből is, hogy a természetnek mint isteni teremtésnek az ábrázolásakor annak jelentőségéhez mérten kell művészi teljességre törekedni.

A Hudson River iskola transzcendentalizmusa – George Innes

A függetlenségi háború után az Egyesült Államokban erőre kapó nemzeti öntudat és a romantika együttesen teremtték meg az igényt a természetben felmutatható fenséges amerikai koncepciójára. *Essay on American Scenery* című írásában Thomas Cole, a Hudson River iskola alapítója megelőlegezi a választ azokra az európai vádakra, amelyeket majd csak negyvenöt év múlva foglal össze az *Art Amateur* fentiekben már idézett passzusa. „Bár az amerikai táj sok mindenben nem bővelkedik, ami az európaiak számára értéket jelent, mégis olyan dicsfény övezi, oly gazdagságot rejt, ami Európa számára ismeretlen. [...] A civilizált Európa saját primitív alapjait mára vagy felszámolta, vagy teljesen átalakította. A mi nyugati világunk gyorsuló tempóban közelít ehhez a kultúrához, de nálunk a természet még megőrizte eredeti erejét. Sokan vannak köztünk, akik fájjalják, hogy a megművelt, benépesített területek növekedésével lassan elenyésszik a vadon fenséges állapota. A magánosság ezen tájairól a természet kezét még le nem vehette. Ösvényeit róva szellemünk a legmélyebb tudatállapotokhoz, olyan régiókba is elér, amelyet emberi kéz megteremteni nem képes. Itt megtapasztalhatjuk a teremtető Istennel kapcsolatos képzeletünket, a teremtetett világ romlatlan állapotát, s mindez az örökkévaló fölötti tűnődésre készítet.” (Cole 8 – Saját fordítás)

Az idézetből is világosan körvonalazódik az az erőfeszítés, ami az (európai dominanciával szemben meghatározott) amerikai identitásban összeköti a romantika természetfogalmát az elmélyülés állapotával, és az isteni teremtetést a transzcendens meditációval. Paál László az egyetlen barbizoni festő, akinek poétikája rímelt a fent felsorolt jellemzőkre: az erdélyi művész azonban Európa periferiája felől védelmezi identitását a nyugati dominanciával szemben.

Az erdőn túl

Paál László kései festményei megújuló kísérletet jelentenek arra, hogy az ismétlődő tájban, azonos kompozícióban ragadják meg a láthatatlan változást. A fényviszonyok apró eltéréseinek, a színek finom árnyalatváltozásainak megfestése olyan meditációs gyakorlatot közvetít, ami a költészet belső tereihöz, a lélek valóságához vezet el a tekintetet. Paál egy levelében *ars poeticaként* arról

ír, hogy a festő: „... lelke minden költészetét akarja kifejezni...”, mert a legfőbb feladat „... az erőt sajátunkká tenni, a mi által homályos álmoképünket, mely a kebelben határozatlan alakban él, világosan, mindenkre nézve érthetően fejezhetjük ki” (Idézi: Lázár 311). Az az impresszionista realizmus, amely a barbizoni iskola esztétikai keretétül szolgált, nem a valósághűség (*vraisemblance, verisimilitude*) kritériumára épült. Az akadémizmus formai merevségével szemben meghatározott realizmus a műteremből kilépő festő szabadságát tételezi, a látvány értelmezésének kötetlenül feltáruló lehetőségeire utal.

Paál László lírai realizmusának kivételes teljesítménye abban áll, ahogyan a lombkoronán, felhőkön átszűrődő fénypázmák túlvilági jellegét megragadja képein. Az a jelenlét, ami áthatja ezeket a festményeket, az otthonosság és idegenség feszültségéből származó hitelességnek köszönhető. A barbizoni kortársak, akik kirándulni jártak ugyanezen fák közé, a kalandos szépséget festették meg pittoreszk képeiken. A francia festők számára a természet képpé formálása elsősorban stilisztikai, technikai kihívást jelentett. Daubigny úszó műtermet épített, hogy a Szaján hajózva újabb és újabb változatos, szemet gyönyörködtető tájat festhessen meg. Ez alapvetően más impulzust mutat, mint annak a Paál Lászlónak a művészete, aki számtalan alkalommal, változatlan pozícióból festi meg ugyanazt a néhány fát, erdei utat. A magyar festő hosszú éveken át szívta magába tekintetével ugyanazt a fontainebleau-i tájat. A festmények szerkesztése visszaköszön más, Erdélyben készített képein is. Ismétlődő elem *A berzovai út* (1871), vagy a *Hazafelé* (1871) című alkotásokon a táj képe mögött felderengő fény, ugyanakkor a fény-árnyék viszonyok eltérése szembeötlő. A két erdélyi festményen nem a táj szétnyíló függönyének résén odaátrol átszüremkedő fényt látjuk, hanem horizontálisan szétterjedő, vibráló megvilágítást. Az ott itthonná válik, az úton lévő tudat itt van Transsylvániában: szó szerinti fordításban „az erdőn túl”.

A magány fensége

Paál László Barbizonban remetei magányban élt. Elszigeteltségének egyik oka, hogy sajátos stílusa nem illett az impresszionista pittoreszk könnyedséget kereső párizsi Szalon világába, amely majd csak élete alkonyán, három évvel halála előtt ítéli oda az áhított elismerést az *Út a fontainebleau-i erdőben* (1876) című festményéért. Ezután nem sokkal azonban már dolgozni sem tudott, mert krónikus betegsége – egyedüllétének másik oka – élete utolsó két évében ezt már nem tette lehetővé. Társalanságának harmadik magyarázata befelé forduló személyiségében kereshető. Munkácsy sikeresen építette fel azt a műgyűjtőkből, szakértőkből, képkereskedőkből, patrónusokból álló kapcsolati hálót, amelynek segítségével képes volt tehetségét a nemzetközi művészeti arénában érvényre juttatni. Paál azonban nem csak introspektív alkata, személyiségének sötét tónusai akadályozták ebben, nagy lábon élő apjától nem tanult meg besoztással élni, anyagi gondjai a baráti segítség ellenére egy idő után állandóvá váltak. A felhőtlen párizsi derűt sugárzó szalonok világába a legkevesbé sem illett képeivel ez a borús hangulatú fiatalember, aki egy idő után otthonról is

egyre rosszabb híreket kapott. Egyik levelében így ír: „*A sorsot fel nem tartóztathattam, s nyomorba jutottam... Apám és bátyám börtönben vannak, nevük meg van becsstelenítve... Anyám beteg, csaknem egészen megvakult, minden gyámolítás nélkül áll most... Kész csoda, hogy egészen meg nem bolondultam...*” (Idézi: Bényi 47-48)

Paál életútja ettől a ponttól fogva egyenes úton vezet a teljes introspekcióhoz, s ennek a folyamatnak az állomásait örökítik meg fontainebleau-i tájképei is. 1873 után sorra készülnek azok a festmények, amelyek azonos témaválasztása, jól összevethető kompozíciós szerkezete megfelelő statikusságot biztosít a lelki folyamatok finom rezdüléseinek megragadásához. A bevezetőben említett három remekművön kívül a lelki táj változásai számos más tájképen is végigkövethetők: *Naplemente* (1873), *Erdei út (Fountainebleau-i erdő)* (1873), *Erdő széle (Borús táj)* (1874), *Nyírfaeldő* (1875), *Őszi hangulat* (1875), *Út a fontainebleau-i erdőben* (1876), *Erdei út* (1876), *Fountainebleau-i erdő* (1876), *Erdő belseje* (1877), *Barbizoni erdő* (1877). A festmények felölelte folyamatot érdemes két kép kontasztjába helyezni; kiindulási pontként az 1873-as *Eső után, őszi hangulat (Napnyugta)* című festmény humanizmusát és játékos derűjét tekinteni, hogy aztán eljussunk az 1877-es *Erdő mélye* borúsán szikár fenségeséhez.

Ha összevetjük Paál László festményeit a fontainebleau-i iskola többi jelesének tájképeivel, szembeötlő, hogy az utóbbiak impresszionizmusát a magyar festő komor, súlyos ábrázolásaihoz képest az élénk tónusok széles repertoárja, expresszív színharmonia, a lekerekített formák lágy-sága, puha ecsetkezelés, néhol játékoság jellemzi. A színvilág meleg bája, a változatos formák pittoreszk kalandozása a természet nagyszerű pompájával párosul. A grandiózus hatást az impresszionizmus virtuóz és gazdag eszköztára csak tovább fokozza. Példaként szolgálhatnak Charles-François Daubigny *Keresztút a sas fészkénél*, *Fontainebleau-i erdő* (1843-44), Théodore Rousseau *Fontainebleau-i erdő* (1849-1855), valamint Narcisse Virgile Diaz de la Peña *A fontainebleau-i erdő* (1867) és *A fontainebleau-i erdő, ősszel* (1871) című tájképei.

Hazafelé

Teljesen más elvek szerint épül fel a Paál László képeiből kibomló esztétika, amely az 1870-es évekre teljesen kiforrott. 1871-ben rövid erdélyi kitérőt tett belgiumi, hollandiai utazása során, hogy meglátogassa szeretett városát, Berzovát. Ekkor készült a *Berzovai út* című rendkívül nyugtalanító tájkép. A festmény tisztelgés az otthon, a szülőföld előtt, de a kép álomszerű megfogalmazása sokkal inkább utal arra, hogy a festmény témája az emlékezet, s nem maga az otthonosság helye. A jelenet a kimerevített pillanat időtlenségét, fenségesse emelt örökkévalóságát közvetíti. Ezt a hatást erősíti, ahogy a furcsa derengéssel fénylő égbolt beomlik a kép közepe irányába, épp addig a pontig, ameddig a folyóként hömpölygő út vezet a tekintetet. Az út felületén tükröződő alak az egyetlen függőleges elem a képben. Kimerevített testtartása szembeszökően természetellenesnek hat. Az utca, a ház, a fák mind úgy dőlnek a kép centruma fölé,

mintha a kép felszíne mögötti láthatatlan erő vonzaná oda őket. Ezt az erőt fejezi ki a háttérből beszüremkedő tompa izzás, ami a kép felső harmadába helyezett lombkorona kontrasztjában folyamatosan erősödni látszik. Minden mozdulatlán, a képen a furcsa fény mégis derengőn örvénylik, kavargog tovább.

Ugyanebben az évben készül a *Hazafelé* című képe is. A kompozíció nagyon hasonló az előző mű szerkezetéhez, de fontainebleau-i festményekkel is vonható párhuzam, amennyiben a kép ellenáll az akadémizmushoz kapcsolható értelmezéseknek. Az út itt is pusztá szerkezeti elemként tűnik fel, nem díszítik az allegorizálás jegyei, sem az életpálya metaforájának didakszisa. A befogadó számára megnyíló festmény nem a tűnődés tárgyaként ajánlja magát, de nem is a gyönyörködtetés impresszionista eszköze. A képben egy történés játszódik le: lezajlik az áthaladás aktusa. Az út fölfelé emeli a tekintetet, miközben a képet a magasból elnyelő fénysáv aszimmetriája fokozatos mozgást indít a központi sötét folt mögött felsejlő ismeretlen, láthatatlan centrum felé. A befogadás határátlépéssé válik, de a hely, ahová a figyelem megérkezik, értelmezhetetlen a kép kompozíciójában. A kép szerkezete ugyanis ezt a feltárulót teret önmagán túllévőként határozza meg.

A két festmény olyan előképeknek tekinthető, mely a fontainebleau-i tájképek addigi esztétikáját alapvetően befolyásolta és megváltoztatta. Az otthonhoz való kettős viszony beépül az elkövetkező évek új tájképeibe. Ezzel a Paál László kulturális identitásában jelen lévő két ellenirányú (távolodó és közelítő) mozgás meghatározó módon különíti el tájképfestészetét a barbizoni pályatársak műveitől.

A fontainebleau-i erdő

Ha a fenti két képet összevetjük a fontainebleau-i festményekkel, közös jellemzőkként az égen derengő fényt, a fák sötétlő sziluettjét, az ezekből áradó meditatív atmoszférát találjuk. Az otthon emlékezete a *Berzovai út* és a *Hazafelé* című képeken eltakarta, sötétben tartotta a fény központi forrását. A fontainebleau-i tájképek hasadéakai éppen a heterotópia, a radikális távolság felől nyílnak meg az otthonosság terei irányába. Ezek a festményeken csak elvétve vagy egyáltalán nem figyelhetünk meg emberalakokat; eseményre, bármilyen mozgásra nem találni utalást. A fásor övezte út nem oldalról vezet a kép közepe felé, hanem a kép felezési pontjából függőlegesen emeli a tekintetet a fák közt megnyíló hasadékokra. A hangsúly az ecsetkezelésből áradó energián, a textúra rejtelmes árnyékain, az egybeolvadó sziluettek függőyszerű felületén van, de mindenekelőtt a központi fehér fényforrásra esik. A kiáramló fehér fényben az eseményeitől megfosztott táj, a kompozíció és az azt befogadó tekintet egyaránt feloldódik. Az impresszionista jegyeket ezeken a kései képeken felülírja a luminista érzékenység. Hasonló poétikai folyamatra a tengerentúlon találunk párhuzamot Paál László egy amerikai kortársa személyében: Raph Albert Blakelock maga is jól ismerte a barbizoni iskola poétikai elveit. Blakelock sorozatban festette tájképeit, amelyek uralkodó eleme a kép közepén elhelyezett Hold: *Holdfény* (1885), *Vizesés, holdfény* (1886), *Holdfény szonáta* (1889–1892).

A tekintet hiánya

Paál Lászlót két krónikus betegség is kínozza, amelyek annyira legyengítették szervezetét, hogy 1877 nyarán elesett, és súlyos fejsérülést szenvedett. A baleset után állapota rosszabbra fordult. Két évvel halála előtt Munkácsy meglátogatta otthonában, hogy kamaszkori pajtásáról, az ekkor már nagybeteg Paálról elkészítse a művészettörténet talán legkülönösebb portréját. A kép szemlélője nem kaphatja el a portrén megfestett művész pillantását, mert Paál tekintete a festmény szemlélője számára láthatatlan és megismerhetetlen távlatokba réved. Jelen is van a képen, és mégsem: az elforduló testtartás, a festmény elidegenítő kompozíciója jelzi, valójában távol jár. Átmeneti állapot ez: az arc finom megvilágítását körülöleli a képet domináló sötétség, amelynek középpontjában ott dereng a központi alakot eltüntető egyszerre ismerős és idegen, áttetsző fény.

Annak ellenére, hogy Paál László nemzetközileg jegyzett tájfestője volt a barbizoni iskolának, munkássága Magyarországon alig volt ismert 1902-ig, amikor végül itthon is kiállításra kerültek tájképei. Korai halálával véget ért egy nagy festő pályája, és megkezdődött Paál László ígésző művészetének időtlen ragyogása.

(A tanulmány angol nyelvű változata a *Hungarian Review* 2017. januári számában olvasható.)

BIBLIOGRÁFIA

- Bell, Adrienne B. – George Inness: *George Inness and the Visionary Landscape*. National Academy of Design, 2003, New York.
- Bényi László: *Paál László*. Képzőművészeti Kiadó, 1983, Budapest.
- Boros Judit: *Egy magyar festő Párizsban. Munkácsy Mihály pályája 1870 és 1896 között. Munkácsy in the World*. Magyar Nemzeti Galéria–Szemimpex Kiadó, 2005, Budapest.
- „Boston Correspondence: The Museum Exhibition–American Art Changing Its Field–Figure Painting in the Front Rank–Landscape and Statuary. Boston, Nov. 14, 1880.” *Art Amateur* 4 (December 1880).
- Cole, Thomas – Marshall B. Tymn: *The Collected Essays and Prose Sketches*. St. Paul: J. Colet Press, 1980.
- E.: „Mr. Inness on Art-Matters.” *The Art Journal* (1875–1887) 5 (1879): 374.
- Emerson, Ralph Waldo: *Nature, Addresses, and Lectures*. Houghton, Mifflin and Company, 1883. Boston.
- Foucault, Michel: *The Order of Things*. Vintage Books, 1971, New York.
- Howat, John K.: *American Paradise: The World of the Hudson River School*. Metropolitan Museum of Art, 1987, New York.
- Lázár Béla: „Egy s más Paál Lászlóról”. *Művészet*, 1. évf., 5. sz., 1902.
- Lázár Béla: *Paál László*. Budapest: Művészeti Könyvtár, 1903.
- Pulitzer, Joseph: „Long live Mihály Munkácsy: His countrymen in New York welcome the Hungarian painter.” *The World*, November 24, 1886.
- Swedenborg, Emanuel: *Gems of Heavenly Wisdom*. James Speirs, 1887, London.