

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Mesteriskola

A MONUMENTÁLIS TUSFESTÉSZET

**mint az ember tehetetlenségének
kiszolgáltatottságának és panteisztikus megvigasztalódásának
lírai kifejezése és ábrázolása**

DLA értekezés

Témavezető:

Tolvaly Ernő
festőművész
egyetemi tanár

Készítette:

Kavecsánszki Gyula
festőművész
doktori fokozatszerző

**Pécs
2007.**

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Bevezető</i>	2
<i>Egy festő vallomásai tudata egységéről és alkotásairól</i>	3
<i>Azonosulásom a panteizmus természetszemléletével</i>	10
<i>A Távol - Keleti festészet-filozófiai háttér</i>	15
<i>A tájkép felfedezése</i>	18
<i>Saját festészetem útjai</i>	28
A nagy távlatok ábrázolása	34
A természetbe átáramló világlélek fogalma	37
A hegyek-fák, fényesség-homályosság, nagyság	44
Ritmikus szerkezet a tájképfestészetben	49
Tér és idő	53
A szellem világába emelkedő táj, mint a megfestett elégia	57
A szenvedés	60
Fokozatokban a megsemmisülés felé	64
A túlvilági táj	67
Híd a Túlvilágra	71
A panteisztikus megvigasztalódás felé	78
Vándorévek 1970-1975	80
<i>Panteizmus az európai művészetben</i>	81
Az avantgard panteizmus	82
Az imaginárius világom felé	88
<i>Képzőművészeti technikáim</i>	93
Képfázisok	93
Fázisállapotok	95
Meditáció I.	98
Psziché	98
Hegyek ritmusa	102
Imaginárius táj I.	102
Hagyományos tusfestészet	104
A merített eljárások	105
A visszacsiszolt új tusfestészeti eljárások	107
A faktúra	109
Színvilág	110
<i>Összefoglalás</i>	111
<i>Köszönetnyilvánítások</i>	118
<i>Képek jegyzéke</i>	125
<i>Irodalomjegyzék</i>	84

Bevezető

Vallom, hogy a szép rendkívül viszonylagos, időn és téren kívül létezik. Nem lehet eszme. Elfogadom azt is, miszerint minden tudat más-más szépséget vesz észre. Hiszek abban, hogy a becsületes, az erkölcsös és a szép egybeesik, továbbá abban is, hogy a művészet által az ember nemesebbé válik, hiszen örömet, szépet és gyönyört nyújt, különböző kifejezési módjaival pedig feltárja az igazságot. *Goethe* szerint az igazi művészet csak akkor tölti be hivatását, ha az embert aktivitásra serkenti azért, hogy az életben diadalmaskodjék az igazság, a szép és a jó.

Az igazi művész hivatása az, hogy ezért küzdjön tevékenyen. Az utóbbi évtizedekben sokat tanulmányoztam a természetet. *Dürer* híressé vált szavai nyomán indultam el: „Az igazság az, hogy a művészet a természetben rejtőzködik: aki felleli, azé.”¹A folyamatos művészi analízisben, festői-képi érdeklődésem egyre inkább változott, befelé fordult, és nem engedett szabadon csapongani a természet organikus kifejezésformái között. Az „Én” kutatással előtérbe került az emberiség mitikus, eposzi, emlékképet- idéző, az Én és az emberiség emlékezetét boncoló festői világ is. Az apokaliptikus vagy szürreális világ dramatikus emlékezetének megjelenítése szükségszerűen hozta magával a panteizmus világát, melynek képi és elméleti megfogalmazására tettem kísérletet.

A disszertációmban egész idő alatt küzdöttem az időelemekkel. Több ilyen elem is rejlik benne. A múlt, a jelen és főleg a jelennek az a periódusa, amikor festézetem és ezzel együtt gondolkodásom előre halad saját fejlődésében, az emlékképeimre épülve a saját jövője felé. Ezért nincs szabályos kronológiai sorrend. A fejezetek mindig az elkészült művek nyomán íródtak és az alkotói-festészeti fejlődésemet követik nyomon. Bennem a festés sohasem a „szárnyalást” idézte fel. Számomra az alkotás folyamata mindig különös erőfeszítés volt, mindig az önmagammal szembeni konfliktust idézte elő. Harc volt ez a javából, hiszen nekem is az a meggyőződésem, hogy minden komoly alkotómunka alapjaiban szükségszerűen önéletrajzi. Az alkotóművésznak fel kell használnia saját élettapasztalatát ahhoz, hogy valódi értéket hozzon létre.

Egy festő vallomásai tudata egységéről és alkotásairól

Pontosan ötven évvel ezelőtt álltam Budapesten a László kórház nagy kórtermének ablakánál és bámultam a fényben fürdő park öreg fáit. Az ablakon lefolyó esőn át a park és a fák különleges misztikus formát öltöttek és én a párás ablakon az ujjammal rajzolgattam tovább ezt a különös világot. Az üvegen szürkületkor az arcom is tükröződött, melynek csak egyik fele maradt ép. A másikon, ha nevettem a formák egy földrengés pusztította tájhoz voltak inkább hasonlatosak, ami már elveszítette Isten teremtette egységét és méltóságát.

Mögöttem a hatalmas kórteremben senki sem tudott járni rajtam kívül. Ők is a paralízis áldozatai voltak. Én mégsem mertem hátrafordulni. Nekem maradt az én különös „ablakvilág”-om, melyben öntudatlanul is panteisztikus megvigasztalódást találtam. Most amikor műtermem ablakán időnként kitekintve, képeim között próbálom saját festői – emberi tudatom fejlődését is számbavenni, biztos vagyok abban, hogy jelenlegi tudatom kialakulása bizonyára történeti fejlődés eredménye lehet. Egyet kell értenem *Nietzschével*, aki szerint : „*A tudat finomsága és ereje mindig függött egy ember (vagy állat) kommunikációs képességétől, ez utóbbi pedig a kommunikációs igénytől.*”² Abban is egyet kell értenem *Nietzschével*, hogy a szubjektum állapota állandóan változik, „...*a rendszer központja szakadatlanul eltolódik*”³ és, *hogy az Egyetlen Szubjektum feltételezése talán nem is szükséges; talán éppen így feltételezhetnénk szubjektumok sokaságát.*⁴ Bennem is bizonyára több Én lakozik és ez nem személyiségzavar, csupán végig kellett gondolnom a művészetemről és az önmagamról alkotott elképzeléseimet. Az én szubjektumom eltolódása akkor kezdődhetett, amikor az üvegen át látott világra rávetítődött árnyékként az én döbbenetes valóságom.

Kora gyermekkoromtól számomra a megvigasztalódás egyetlen lehetősége volt a rajz. Az igazi művészi-emberi öntudatra ébredés azonban csak thüringiai életem folyamán következett be, amikor a weimari parkban Goethe *Werther-t* olvastam. Werther is képes volt (Fausthoz hasonlóan) világokat alkotni magának, de ez a képesség (felsőbbrendűség) Fausttal szemben nem tudósi, hanem művészi ambícióból ered.

Olyan világokat teremt, amelynek ő maga az ura. Ugyanakkor ő is tudja, hogy uralma e világok felett csak akkor válna véglegessé, ha világainak legjobbika azonos lenne Isten (Teremtő) világával. Werther azonban érzi korlátait; „*elvesztettem azt, ami életem egyetlen gyönyörűsége volt, azt az éltető, szent erőt, amellyel világokat teremtettem magam körül-vége!*” – írja november 3-án, utolsó leveleinek egyikében.⁵ A teremtés helyett az azonossá válás a Teremtővel maradt egyetlen lehetősége a „*megsemmisülésre*”- de ezért a lehetőségért a legnagyobb árat kellett fizetnie: a halált. Én is ezt az éltető, szent erőt vágytam, hogy tudjak magam körül új világokat teremteni. Ez maradt akkor számomra az egyetlen út, hiszen Goethe is kimondatja Wertherrel; „*Nem emberi sors-e, végigszenvedni a mértékünket, kiüríteni a poharunkat?*”.⁶ A megsemmisülés vágya vajon teremtő erő-e a képzőművészetben? Vajon valóban reménytelenül magányos voltam? Valószínűleg igen, de mégis a művészet mást is elhíttetett velem, az örökös eszelős reménykedést, hogy visszavezethet a rettenetből, a lidércnyomásból, a vak végtelenségből önmagamhoz, s a világhoz.

Talán ezen a ponton született meg bennem a festő, aki szüntelenül kereste és vágyta önmaga valódi megismerésének platóni útját, azaz megismerésének *anamnézisé*t,⁷ vagyis a lélek önmagába forduló visszaemlékezését a születése előtt közvetlenül szemlélt ideákra, így a szépre, amit már megszületett emberi valóságában sohasem találhatott meg. „*Az ember egy a világgal*”,- írja Pán Imre. Az Én és a Világ viszonya csak kozmikus egységben oldható fel. Ezt az egységet át kell élnünk: mintegy meg kell ismételnünk a teremtés élményét.⁸ Azt a folyamatot, amiben a világ Én-né válik. Azt az élményt, melyet a művészet, tudomány és teológia útja követ.

Bizonyára sokakat izgat a kérdés, hogyan is alkot a művész? Vannak, akik racionális magyarázatokkal próbálnak választ találni és vannak, akik misztifikálják a jelenséget. Az alkotás folyamata már többnyire letisztult állapot, ami előtte van, a sugallat, az ihlet többnyire megfejthetetlen. Platón és Szókratész szerint is, a művész a sugallat és a megszállottság állapotában alkot. Maga az ihlet pedig nem megismerési folyamat, hanem irracionális, szemben áll az ésszel.⁹ Ha ez így van, akkor teljesen felesleges a művészi hagyományok tanulása, tanítása, a gyakorlati ügyesség elsajátítása!

Arisztotelész fő művében a *Poetika*-ban összefoglalja az alkotás szabályait. A műalkotás folyamata szerinte *nem titokzatos és nem misztifikált, ez egy intellektuális folyamat, mely ésszel kézben tartható.*¹⁰ Sőt még szabályokat is fel lehet állítani, hiszen például *Hszie Ho* (V. század.) a „Kritikai jegyzetek a régi festészetről” című munkájában megfogalmazta a festői alkotás hat alapelvét. Erre épül a középkori kínai festészet teljes elmélete. Az alapelvek közül az első a mű ritmikai elevevénye, a harmadik az ábrázoltnak megfelelő hasonlatosság, tehát alapvetően a realista alkotói magatartást helyezi előtérbe.¹¹

A festő *Vang Jüan-csi* (1642-1715) ma is vallható elmélete szerint idézem: „A művésznek, amikor ecsetet vesz a kezébe, a belső koncentráció állapotában kell lennie, s ügyelnie kell arra, hogy érzelmei teljesen nyugodtak, tiszták és háborítatlanok legyenek. Vulgáris érzésektől mentesen, némán üljön a fehér selyemtekercs előtt... s csak akkor szabad tusba mártania ecsetjét, ha lelkében teljesen kirajzolódik a tájkép.”¹² A művészet törvényszerűen cselekszik törvény nélkül, szándékosan, szándék nélkül, véli *Kant*. Az a törvény, amely szerint a zseni alkot, nem az ész szabálya, hanem a belső jellem természeti szükségszerűsége. A művész vele született szellemi képessége adja meg a művésznek a szabályokat. Ez a képesség a művész génusza, mely hatalom arra, hogy a művész szabályokat adjon. És ez az amit nem lehet megtanulni! Meg lehet fogalmakat tanulni, de nem lehet megtanulni az ihletet. Sem *Goethe*, sem *Homérosz* vagy *Szophoklész* nem tudná megmondani, hogyan is jöttek létre és kapcsolódtak össze fejükben művekké a gondolatok és az eszmék. Sőt *Arany János* közismert mondása fricska az „okoskodó” elemzésnek: „gondolta a fene”! *Kant* elmélete az alkotói folyamatokról a következő: „Azt, hogy miként hozza létre a zseni a művét maga sem tudja leírni, vagy tudományos módszerekkel kimutatni... s, nincs is hatalmában, hogy kedve szerint átadja művészete titkát másoknak olyan szabályokban, amelyek másokat is képessé tennének hasonló produktumok létrehozására.”¹³

A művész tevékenységének az alkotói folyamatnak a természetes hétköznapiól élesen eltérő jellegével természetesen sokan foglalkoztak, és az alkotói folyamat ma is a kutatások tárgya. Ennek oka az előbbi példákon túlmenően többek között az, hogy hirtelen létrejön valami nagy hatású, csodálatot

ébresztő dolog, ami eddig nem létezett. A művész és a tudós tevékenységének és tehetségnek párhuzamba állításával is próbálták a jelenséget magyarázni. A XVIII. századi angol esztétika egyik képviselője Alexander Gerard (1728-1795) szerint *a tudományos és a művészi lángész eltérése a képzelet és a többi lelki erő vegyülésének különbözőségéből fakad.*¹⁴ A tudós az igazságot, a művész a szépséget keresi. Belinszkij az elterjedt felfogástól eltérően a művészi és a tudományos tevékenységnél egyaránt fontosnak tartja a fantáziát és az értelmet.¹⁵ Saját megfogalmazásom szerint „buta művészre” nincs szükség, és nem is létezhet.

Schiller szerint az igazi lángész a naiv alkotó: ösztönös, nyugodt, biztos és a természet szavára hallgat. A szentimentális az, aki nehézségek árán felfokozott tudatossággal alkot. A századforduló kísérleti pszichológiája (E. Meumann, A. Binet) már kísérleti feladatokkal vizsgálta az alkotói folyamatokat. Ennek alapján megkülönböztette az objektív realista és a szubjektív képzeleti alkotói típust.¹⁶ Lassan megszületett a művészetpszichológia kifejezése. A művészetpszichológia új módszerekkel vizsgálja a műalkotás és a befogadás, az átélés és a művészi hatás pszichológiai törvényszerűségeit, mindenekelőtt a műalkotás létrejöttének belső feltételeit. Ennek alapján Galton kísérleteiből tudjuk, hogy *megfelelő magas fokú adottságok nélkül nincs magas fokú teljesítő képesség.*¹⁷

Jómagam alkotóként, azon a véleményen vagyok, hogy az alkotói folyamat egymással versengő, egymást kiegészítő aspektusok hálója, szövevénye. Az alkotó képzelet inkább dinamikus, egymásba kapcsolódó és nem elszigetelt, merev rendszerekből felépülő folyamat. Joseph Beuys szerint a művészet képes arra, hogy bátran és szabadon mozogjon olyan területeken, mint az irrealitás, vagy arra, hogy az „archaikus élet még ma is meglévő maradványai” felé lépéseket tegyen vissza úgy, hogy visszalépésével a fennállót tudja bővíteni, hogy a „régimítikus tartalmak újból időszerűvé váljanak.”¹⁸

Én is visszaléptem a régi klasszikus kínai tájfestészet „tartalmaihoz, tájaihoz”, hogy segítségüket hívjam érzéseim kifejezéséhez. Lehet, hogy ez nosztalgia? Tolvaly Ernő szerint a XX. század művészete egyfelől nosztalgikus, de nosztalgiája

*nem a múlt művészetére vetül, nem ebből táplálkozik, ez a nosztalgia a múltat keresi, a természetet, a még tönkre nem tett korokban vagy kultúrákban, másrészt tagadó, mert nem feltétlenül az előző XIX. századból születik, sőt azt a művészetet tagadja.*¹⁹

Az én visszamenekülésem e távoli kultúrába nyilvánvalóan azért történt, mert abban találtam meg a magam számára lehetséges alternatívákat. Az is igaz, hogy ezek az alternatívák valószínűleg csak önmagam, a számkivetett számára azok. Ez az én zárt világom, melybe másnak alig van betekintése. Hogy veszik-e ezeket a képeket? Alig, néha múzeumok, gyűjtemények. Mégis remélem, hogy ez a „másik világ” saját belső értékrendet is tükröz, sajátos üzeneteimet hordozza, és egyszer „leszakadnak” majd rólam, és képesek lesznek tágabb jelentésvilágot közvetíteni.

Nekem tehát nem az az igazi életem, amit mások hisznek és tudni vélnek rólam, az ő vélekedésük csak valami hasonmás, kitaláció. Az igazi lényem az, aki én vagyok magamnak, és az is, akinek mások hisznek. Az igazi Én-t abban a titokzatos térben kell keresni, ahol az alkotás folyamata zajlik, s mely végül a teljes ember képét adja. Akár hiszek a pszichoanalízis részletesebben kidolgozott elméletében, akár nem, elismerem, hogy akaratlanul felbukkannak szimbólumok a tudattalan emlékek mélységeiből. Emlékkép vagy szimbolikus álom-e „Az Utolsó Nap az óvodában” című képem? Nem tudom. Minden esetre főleg a visszacsiszolt tusfestmény a tudattalan mélyén elrejtett, számomra is zavarba ejtő érzelmi tapasztalatot őriz az 1950-es évekből. Az első képi variáció fotómontázs, mely egy átlagos óvodai napot egy kirándulás emlékét őrzi. Öt éves vagyok a fotón. Miért volt ez olyan fontos a számomra? És miért is kellett ötven év távlatából megfestenem? Mert számomra ez volt „az utolsó ép nap az óvodában”. Másnap a járvány áldozatává váltam és így már soha többé nem láthattam magam. Kétségtelen az, hogy a fotómontázs még egy idillikus, képbe ágyazott természeti gyermeki világot tükröz. Egyedül az óvónő arcán tükröződik a lehetséges „más”. Ő már a messzibe, a távolba tekint a várható veszélyek irányába.

A nagy tusfestmény koncepciója más. A természet gazdagságából már csak néhány forma felelt meg belső látomásomnak, mely az alkotói folyamatban mássá, semmi esetre sem idillikus természetté válik. A képi-művészi fejlődésének útját nem az egyre újabb formák felfedezése jelentette, hanem a belső lényeket

kifejező formák felfedezése és mind tökéletesebb megjelenítése, ritmikus ismétlése. Összhangba akartam kerülni a természettel, mintegy egyé válni vele, mely félelmetes, démoni erejével, irányt mutató fényével kiragadott az „eszterlánc” körből. Öntudatlanul is csak az azonossá válás a Teremtővel volt akkor az egyetlen lehetséges út számomra.

Azonosulásom a panteizmus természetszemléletével

Több elmélet szerint a művészet feladata a természet minél hívebb ábrázolása. A természetelvűség problémája végigkíséri az esztétika, a művészetek és a művészetoktatás történetét. Művészek és tanítványok pályájuk különböző szakaszaiban sorra szembeneznek ezzel a problémával. A természetszemlélet festői, művészi értelmezése megtalálható a csalódásig hű utánpótlásban, a természet eszményített változataiban, és más elvek szerinti ábrázolásában is. Mielőtt rátérnék a saját természetszemléletem taglalására-összefüggésében a panteizmussal - ismertetem a legfontosabb megfogalmazásokat a művészet és a természet alkotói összekapcsolásáról.

Az egyik legnehezebb és szinte lehetetlen művészeti feladat a tanítványok pedagógiai „átvezetése”, a természet másolásától, a természet nem pusztán önmagáért való tükrözésén túlmutató, a művészi átlényegítő, átrendező, teremtő fantáziát nem nélkülöző alkotói magatartásra. *Platón* az utánpótlás híve, és szerinte a művészi tevékenység lényege nem más, mint a valóság helyes visszatükrözése. *Hszie Ho* V. század. a már korábban idézett „*Kritikai jegyzetek a régi festészetéről*” című munkájában megfogalmazta a festői alkotás hat alapelvét. Ezek közül a harmadik az ábrázoltnak megfelelő hasonlatosság, tehát alapvetően a realista festői magatartást helyezi előtérbe.²⁰

Leonardo da Vinci a festő elméjét állandóan a tükörhöz viszonyította és szerinte „*a festészet létrehozója maga a természet.*” Állítása szerint a festészet egyben tudomány is. A festészet feladata elsősorban a látható világ újratemtése. A festőt képzelete Istenhez teszi hasonlatossá. „*A festő tudományában lakó istenség teszi, hogy a festő szelleme átváltozik az isteni szellem*

hasonlatosságára,...”²¹ De mégis mi a különbség a tudomány és a festészet között? A festészet a látható világot reprodukálja, a tárgyak formáit, színét, a tudomány viszont behatol a tárgyak belsejébe, és nem érdekli a formák minősége szépsége sem! Éppen ez igazolja többek között a művészet szükségességét. A világ tükrözése azonban nem naturalista másolást jelent, nem vak utánzást!

Albertit értelmezve /”A szoborról”/ az istennőt úgy alkották meg, hogy a legszebb szüzekből vették kölcsön a mértékeiket. ²² Ezek szerint viszont nincs élő lecsapódása az abszolút szépnek az élő emberben.

Tehát a művészet (ez a művészet) idealizál, de ez nem mond ellent a művészi igazság elveinek. Hiszen így marad *Michelangelo* „Dávid-ja” minden idők emberének tettében hiteles! Rendkívül érdekes *Denis Diderot* (1713-1784) „Értekezés a festőművészetről” (*Essai sur la Pienture*) című munkája.²³ Ebben azt követeli, hogy a művész az embert tanulmányozza összes társadalmi, etikai stb. vonatkozásaiban. Azoknak a festőnövendékeknek, akik két évig a Louvre-ban másolva tanulják a rajzolást azt tanácsolja, hogy hagyják ott a modorosságnak ezt a formáját, inkább figyeljék meg a valóságot, az embereket az utcán, a kertben, a piacon, akkor lesz csak fogalmuk az igazi életről. Szerinte ugyanis a klasszicista szobrok hidegek, élettelenek és ez az antik örökség misztifikálásának a következménye. Nem a természet megfigyelése alapján készültek! *Dürer* híressé vált szavait idézve: „Az igazság az, hogy a művészet a természetben rejtőzik: aki felleli, azé.”²⁴ Fejezzük be a gondolatsort Goethe tanaival. Szerinte a *tudomány és a művészet a megismerő tevékenység két különböző fajtája. S bár a művészet nem ábrázolja a fogalmakat, mint a tudomány, mégis tartalmazza a valóságban meglévő jelentős, általános mozzanatok megismerését. Nem lehet szó a természet naturalista másolásáról! Mindaz, amit magunk körül látunk csupán nyersanyag.*²⁵

A természetelvűség azonban ez után lett csak igazán probléma, mely napjainkban is jelen van. Az ábrázoló művészet felemelkedését és hanyatlását jól nyomon követhetjük a festészet történetén át az ókortól a XXI. század művészetéig. Most ezt részletesen nem taglalom, de néhány tény nem lehet figyelmen kívül hagyni. A festészet már a reneszánszban eléri a térábrázolásnak és a természetelvűségnek azt a szintjét, amit egészen a XIX. század harmadáig semmi sem látszott megingatni. Bár a nyomtatás feltalálása után az írás, mint új

információhordozó rendkívüli fejlődésnek indult, mégis a természetelvű festészetre az egyik legnagyobb csapást az „automatikus képkészítés”, a fényképezés feltalálása jelentette. Ezt követte századunkban a mozgó film, a videó és legvégül a számítógépes képszerkesztési programok feltalálása. A XIX. század első harmadában a festők is más festészetet akarnak. Például *Corot*, éppen a realista iskola vezére jelenti ki tanítványai előtt: „*Fesd amit látsz, amit érzel!*”²⁶A benyomás a döntő, tehát nem a természethű ábrázolás. A „Vadak” (Fauves) festészetében a látvány még felismerhető, de mégis ez volt az első fontos lépés a XX. században a közvetlen természeti látványtól való elszakadás, a természettel önállóan szembeállítható autonóm műalkotás felé. Ezeket és persze a *Cézanne*-i törekvéseket viszi tovább *Braque* és *Picasso* a kubizmus analitikus szakaszában (1910-1912) és tesznek újabb kísérletet az autonóm képtípus megtalálására. A XVIII század előtti művészetben a természetet nyersanyagnak tekintették, amely csak az alkotó munka eredményeképpen válhatott műalkotássá. De ezt erősíti meg később a XX.sz.-ban *Max Beckmann* is (Levél egy festőnőhöz)

„... *Tanulja meg könyv nélkül a természeti formákat, akkor úgy használhatja valamennyit, mint kottához a hangjegyeket. Azért vannak ezek a formák. A természet csodás káosz, amelyet rendbe kell tenni, tökéletesíteni kell.*”²⁷ A Land-art éppen az ellenkező irányban működik. A „földművészek”, a Föld, a természet arculatát akarják megváltoztatni. Véleményük szerint a művésznek a természet elemévé kell válnia úgy, hogy különböző motívumokat valósít meg a természetben. *Dennis Oppenheim* és *Michael Heizer* munkásságát érdemes példaként említeni. Maine államban Dennis Oppenheim az óceán partján fekvő, hóval borított sziklákat munkálta meg művészileg, igyekezett nekik új alakzatokat adni. Az alkotó belső képe rávetítődik az anyagra, a tájra vagy éppen a sziklára és azt fogalmazza meg. Olyan ez mint a felhők bámulása, amikor mindenki más és más alakzatot vél felfedezni gyakran ugyanabban a formában.

A keleti embernek nem kell ilyen külön belső rávetített kép és a természetet sem kell a számára átalakítani. A természetben ugyanis már minden jelen van és a hegyeket, folyókat szentként tiszteli. Óriási tehát a szemléletbeli eltérés Kelet és Nyugat között. A panteisztikus természetszemlélet és a Land-art elemzésénél érdemes kitérni arra is, hogy az európai gondolkodás számára létezik a figurális

panteizmus is. Így például az olasz Bomarzo park - vagy a cseh Kuks szobrai szintén a természetben meglévő sziklák figurális átalakítása a szükséges látomások megjelenítése érdekében. Bomarzo Vicino Orsini herceg tulajdona volt ahol az 1550-1580-as években építette ki a „Szent Erdőt” (Sacra Bosco), amit később inkább Parco dei Mostri-nak, vagyis szörnyek parkjának emlegettek. A rejtélyes ligetre számos magyarázat született, egészen a freudi elméletig bezárólag.²⁸ Az észak – csehországi Kuksban Franz Anton Sporck gróf 1723 és 1732 között faragtatta ki Matthias Bernhard Braun prágai szobrásszal a sziklákat, szent remetékkel (Johannes Gualbertus, Onufrius), betlehemmel, háromkirályokkal, pásztorokkal, Hubertussal, stb.²⁹

A XX. században mégis voltak és vannak a realizmusnak és a természetelvűségnek is fellángolásai. 1971-ben az utolsó VII. Biennálén Párizsban korunk leginkább figyelemre méltó jelenségeinek kiállítását rendezték meg. A Jardin des arts folyóiratot idézve: „*A konceptuális, a minimális, a szegény stb. művészet uralma idején visszatérést látunk a fényképszerűségig pontos ábrázoláshoz.*”³⁰ A Yellowstone Nemzeti Parkban olyan fiatal művészek alapítottak telepet, akik úgy akarják megfesteni a fákat és felhőket, ahogyan az ember látja őket. New Yorkban 1970-ben nyitották meg a „Huszonkét realista” kiállítását. Úgy tűnik tehát, hogy a művészetben vannak olyan periódusok, amikor visszatérünk a differenciációs folyamat kiindulópontjára, és előlről kezdünk mindent.

Miért a panteizmus? Miért éppen a tájkép? Módszert kellett találnom arra, hogy földi problémáimon felül tudjak emelkedni. A tradicionális tusfestészet a kínai tájképhez hasonlóan az én „elégiám” lett, a megváltoztathatatlanságnak, a tehetetlenségnek és a panteisztikus megvigasztalódásomnak lírai kifejezése és ábrázolása. Az idealista *Schelling* mind a természetet, mind a tudatot a szellem visszfényének tartja. „*Az úgynevezett természet nem más tehát, mint a meg nem érett intelligencia, ennél fogva a természet jelenségein még nem tudatosan áttetszik az intelligens jelleg.*”³¹

Az objektív természet – *Fichte* felfogásához híven - *élő valóság: a természet, a dolgok világa mélyén tevékenység, élet és szabadság rejlik.*³² Erre az emberi szabadságra volt és van nekem is szükségem melyet ezek szerint csak a

természetben találhattam meg. Schelling az életet és a lelket nem szabályozó elvnek, hanem a természet alkotóelvének mondja, sőt a természet mélyén meglátja a szellemet is. *A természet, az élet, a lélek- a mechanikus természet szemlélet ellentmondásaként- a szellemhez vezet. Tehát a természet legmélye a gondolkodó én lényegével azonos értelem!*³³Korábban számtalan, a mechanikus természetszemlélet stílusjegyeit, vagy attól jelentősen el nem térő tájképet festettem. Évtizedes festői, festészetelméleti kutatásaim, kínládásaim útján leltem meg a festészet panteisztikus útjait, és ismertem meg a szellem világába emelkedő táj fogalmát. *Giordano Bruno* szerint: „*Aki a természet legnagyobb rejtélyeit akarja megfejteni az nézze meg és vegye jól szemügyre a minimumokat és maximumokat, az ellentétes és ellentmondó jelenségeket*”.³⁴

Mi tehát az, amit a panteista filozófia számomra nyújthatott? A panteizmus szemléletében Isten és a Világ többé már nem különböznek úgy, mint önálló szubsztanciák, s így aligha lehet különbséget tenni köztük. Istennek a világgal való teljes azonosítása nem más mint ateizmus. Ha ezt vallom, Istenben sem bízhatom. Az én sorsom nyilvánvalóan meghatározott volt és később teljes mértékben determinált a jövőmet illetően. Egyet kell értenem *Spinozával*, aki következetesen panteista gondolkodó, és tagadja Isten transzcendenciáját valamint személyes jellegét. Nem ismeri el sem a véletlenszerűséget, sem az akarat szabadságát abban az értelemben, hogy van választási lehetőségünk.³⁵Szabadok valójában csak akkor vagyunk, ha nem külső hatásra cselekszünk, hanem konkrét ismeretek birtokában önmagunk határozzuk meg.³⁶ Az emberi, festői szabadságom meghatározásában egy lehetséges boldogság megtalálása volt a tét számomra. Az embert boldoggá az istenség értelmi szeretete teszi, ami nem más, mint a mindenséggel magát egynek érző ember öröme és megvigasztalódása. Ennek reményében indul útnak a „Vándor” képeimen, veszi számba lelkének eredményeit és jut el végül a szabadságot és boldogságot jelentő beteljesüléshez: az istenséggel (természet) való egység örömteli felismeréséhez.

Számomra a panteisztikus sorozat megfestése a művészet és az én előrehaladó törekvéseimet jelentette, az örök utat, a szüntelen harcot a legbelsőbb másik „Én” újabb és újabb feltárulkozásáért. Miben rejlik az alkotás és e sorozat indítóoka? A testi elesettséggel szembeni emberi szellem életerejében, a halállal való

szembeszegülésben. Ugyanakkor fontosnak tartottam, hogy a természeti képeknek egymástól függetlenül önálló élete legyen. Tükröződjék bennük az alkotásban felgyülemlett energia, függetlenül attól, hogy milyen tájat is ábrázol. Nem törekedtem a szép táj megfestésére. Ha ugyanis az alkotásban felgyülemlett energiák feszülnek, nem fogjuk a szépség fogalmát hiányolni. A természet mindenütt jelen van, bennünk és rajtunk kívül is, de van egy dolog, mely nem teljesen a természet; hanem annak értelmezése és leigázása: a művészet és ez a szellemi világhoz vezető híd³⁷

A Távol - Keleti festészet-filozófiai háttér

Filozófiai háttér

Én magam mintegy tíz éve tanulmányozom a klasszikus kínai tájképfestészetet és annak szellemi gyökereit. Európa több mint kétszáz éve „ízlelgeti” a kínai művészetet. E távoli világ megítélésében sokszor egymásnak ellentmondó előítéletek, közhelyek fogalmazódtak meg, melyszerint a keletiek többek között tunyák, lusták, időpazarlók. Ma már általánosan elfogadott nézet, hogy a nem európai kultúrák nem *minőségben* (értékben), hanem *minéműségben* különböznek a még mindig mércének tekintett európai kultúrától.³⁸ Számunkra valószínűleg a legérdekesebbek a kínai kultúrának az európaiaktól eltérő vonásai, a különössége. Már Goethe is csodálta a kínaiak különös, de általa is nagyszerűnek vélt irodalmát.³⁹ Nagyszerű tanulmányaik az iránytű, puskapor, selyem, nyomtatás mintegy száz tételt tesz ki összességében. Ugyanakkor sokszor ma is válaszra váró kérdések tolnak fel; miért nincs személyes isten, szerelmi líra, népdal, aktfestészet stb...?

Hegel a keleti művészet alapvonásának látta, hogy benne a „*jelentés és alak*” még szüntelen harcban áll egymással, így ez a művészet szerinte még csak előjátéka lehet az igazi művészetnek. Ez pedig a görög művészet, mely a tartalom és a forma tökéletes egységét megvalósította.⁴⁰ Kínában átmeneti, felemás civilizáció alakult ki a földmagántulajdon hiánya miatt. Ez az átmeneti jelleg a fejlődés megrekedésével járt és abban bizonyos torzulások is bekövetkeztek. Így a

kínai filozófusok vagy a mandarin-társadalom szolgálatába álltak, vagy azt elutasítva egy eszményített más világba, a múltba, az irrealitás világába menekültek. Alapvetően ez a kínai ember problémája is. A filozófia területén így jelenik meg a konfucianizmus és a taoizmus illetve majd a taoizmus-buddhizmus kettőssége.

A konfucianizmus az etikai azaz a „jó kormányzás” eszményét hirdeti, jó hivatalnokká kell válni. *Konfuciusz* (kr.e 551-479) kínai filozófus, - aki a mennyek útja, a cselekvő ember útja-a *tao*, a patriarchális erkölcsi rend védelmezője volt, és szerinte a nemes lelkű ember vágyai nem léphetnek túl társadalmi rangján. Fő erényeknek az emberszeretetet, a törvények tiszteletét, az illendőséget és az igazságot tartotta. Filozófiája erkölcsstan és politikatan, amely állami kultusszá lett, és a köznép számára súlyos bürokratikus kötöttséget jelentett. A kínaiak a konfucionizmust olyan erkölcsstannak tartják, amely minden hitvallást felülmúl, mert „ a becsület és a követelmény magasztos alapelvét” anélkül határozza meg, hogy transzcendens hatalmakra hivatkozna. Konfuciusz azt mondja: „*Az emberen kívüli erkölcsi törvény nem törvény*”⁴¹. A tao, a Végső Törvény ezzel ellentétes úton, tehát nem a hivatalviseléssel érhető el, hanem úgy, hogy *a földi problémákon felül kell emelkedni*.

Vajon mit csinálhat a művész a két alapvetően ellentétes áramlat közt? A választás szinte lehetetlen. Az esztétikai gondolkodás erre is talál megoldást. A konfuciánus esztétika ugyanis azt hirdeti, hogy a zenének közvetlen hatása van a politikai életre, a zene felvirágoztathatja vagy romlásba döntheti az országot.⁴² Éppen ezért a zenének, a költészetnek, a táncnak, minden művészetnek a helyes elveket kell hirdetnie. Ez az esztétikai elv tehát a művészet tartalmát is meg akarja változtatni, mindamelllett, hogy a fennálló társadalmi viszonyokat is konzerválni akarja.

Van viszont társadalmi „nemcselekvés” is. A valóság törvényét, a *taó-t* másik úton kell elérni. A kr.e a IV. században élt *Lao-cenek* tulajdonított filozófia 81 versben tárgyalja a *taót* (a természetes világrendet és a *tőt*), az ember részét a taóban. A mű alapgondolata a nemcselekvés, vagyis a természet törvényeinek megfelelő szándék nélküli cselekvés, azaz a taoizmus. Ez az út az elmélkedés és a

mindenséggel való azonosulás, ami valójában az egyéniség panteisztikus feláldozását jelenti.

A buddhizmus Kínában való megjelenésének és terjedésének magyarázata az, hogy a társadalom különböző rétegeiben élt a vágy, a vigasztaló tanítás iránt. A buddhizmus volt az első megváltó jellegű vallás, amely a halál utáni életről, a jó és a rossz viszonyáról szólt. A buddhizmus a konfucionizmus embertelenségeivel szemben állt és fejlettebb tanítás volt a taoizmusnál vallási és erkölcsi elveit tekintve. Rohamos elterjedését a buddhista kolostorok adómentessége, és a szerzetesi élet előnyei - a szegénységgel szemben - biztosították. A taoizmus-buddhizmus kettősségéről esetleges hasonlóságukról csak felületes benyomások alapján következtethetünk. *Miklós Pál* szerint már a IV. században hitviták folytak arról, hogy vajon *Buddha* volt-e Lao –ce tanítványa, vagy ez éppen fordítva volt.⁴³ Kínában a buddhizmusnak az ún. Mahayana (nagy kocsi) ága terjed el, mely olvasztótégelyként sok más, idegen elemet is tartalmazott. A maga tisztaságában meglévő buddhizmus tanítása az, hogy a földön minden csak illúzió, a szenvedés a létünk tartozéka. Az ember ettől csak úgy szabadulhat, ha a létezésének igényéről az élniakarásáról lemond, mert csak így-önmagát megváltva az aszkézissal juthat el a nirvánába. A Kínában jelen lévő mahayama buddhizmus a megváltó Buddha eljövételében hisz, a buddhista paradicsomban, ahol a lótuszvirág kelyhében szülehetnek újjá azok, akik ezt erényes életükkel, jócselekedettel kiérdemlik.⁴⁴

Hogy mennyire más alapokon áll az európai gondolkodás a „nemcselekvéssel” kapcsolatban álljon itt néhány példa. A második XVIII. századi francia nemzedék vezéralakja *Denis Diderot* (1713-1784) az erkölcs és a művészet vonatkozásában megállapítja, hogy „*a művészetnek ítéletet kell mondania a hibák és a rossz felett, magának a művésznek pedig kötelessége, hogy az emberi nem tanítómestere legyen!*”⁴⁵.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): az „Ókori művészet története” (1764) című rendkívül népszerű művében a Laokoon- ról, eszményképéről ír. Szerinte Laokoon alakja hordozza az ember állhatatosságát, fenségét, aki lelkierejével felülemelkedik a világ kínjain. Ez a hős viszont nem harcos! Nem tevékeny, hanem sztoikus, legyűri a kínokat, szenvedéseket, így viszont az élettől

elszakadt, utópikus jellegű. Ez viszont az emberiség jövője szempontjából tarthatatlan. Erre hívja fel a figyelmet *Gotthold Ephraim Lessing* (1729-1781). A sztoicizmus, *Lessing* szerint, a *rabszolgák gondolkodásmódja!* A „nemcselekvés” tehát sehova sem vezethet. *Lessing* az is mondja: a „*művészet legfőbb törvénye az igazság és a kifejezés*”.⁴⁶ A „nemcselekvés”, a mindenséggel való azonosulás annak a következménye, hogy a művészetnek az erkölchöz és a társadalomhoz semmi köze, a műalkotás célja kizárólag a mindenséggel való azonosulás. Ám Kínában a legjelentősebb gondolkodók és művészek számára is egyre inkább nyilvánvaló, hogy a taoizmus útját nem szabad a panteista misztikáig követni, mert az céltalansága folytán semmivel sem vigasztalóbb, mint a konfuciánus didaktikus „fantazma”. Így hát nem csoda, ha sok művészen szükségszerűen vetődik fel a kérdés; Mi hát a művészet értelme?

Cao Pi (187-226), a Vej-dinasztia *Ven-ti* néven uralkodó császáranak fia, töredékes elméleti művében megválaszolja a kérdést. Szerinte, *lelkiállapotaink kifejezése által önmagunk kifejezése, mely egyéni létünknek méltó öröklétet biztosít*.⁴⁷ Indiában és Kínában tehát a buddhizmus elmélyedő kontemplációra nevelte az egyént. A konfucianizmus az életbölcesség, a tanok elsajátításának szükségességét hirdette.

A tájkép felfedezése

A sajátos kínai tájfestészet kialakulása szempontjából döntő jelentőségű volt a kínai ember viszonya a természethez. Kínában már kialakult az ember és a természet tiszta és tudatos szembeállítása. A természetben való elmerülésnek hozzá kellett segítenie az embert, hogy rátaláljon önmagára és saját belső világára.

Erre a képzőművészetben - az Európában tulajdonképpen periférikus festészeti műfaj - a tájkép volt a legalkalmasabb, mely az idők folyamán a kínai festészet reprezentatív műfaja lett. Az a sajátos gondolkodásmód, amely a kínai embert jellemezte, a tájbrázolásban is sajátos, különös festészetet teremtett.

A szent helyek

A kínai művészetszemlélet panteisztikus, hiszen a természet élettelen részeit, elemeit, tárgyait lélekkel tölti meg és varázserőt tulajdonít nekik. A hegyek és a vizek köztiszteletben állnak. Az öt szent hegy közül a leghíresebb a (*Tajsan Hengsan, Huasan, Hengsan/Hopej tartomány/ és Szungsan*), minden hegyek legszentebbje. A két nagy folyam a Jangce és a Huangho a földművelő civilizációk sorsát határozta meg.

A tájkép, kínai neve *san-suj hua* (hegy-víz – kép). Hegy és víz nélkül elképzelhetetlen a kínai tájkép. A hegyek az örökkévalóság kövei a világmindenség megtestesítői. A masszív nyugalommal szemben áll a víz örök mozgása. Ugyanakkor formailag a függőleges - vízszintes ellentét adja a táj dinamizmusát. Azonban nem minden táj ilyen. A hegy-víz séma általános alkalmazása sablonok felé vezetett és elfordította a festőt a konkrét valóságtól. Létrejönnek a kínai tájkép alaptípusai. Ezt fogjuk összevetni az európai táj néhány típusával.

Az intim táj

Tipikus képe a hegy – víz - falu - figura megjelenítésének. A hegy a nyugalom, az örökkévalóság, az időtlenség. Ezzel szemben a víz a mozgás, az elmúlás jelképe. A költészetből ismert hangulatok tájképi megfogalmazása a szemlélő számára az elvagyódást, a távoli világba való belépést jelenti. A kínai képek rendkívül népszerűek a XVII. – XVIII. századi Európában, sőt Kínádivatról lehet beszélni. Az európai ember elmenekül saját „rizsposz” világából a távoli, érintetlen képi világba. Alig van főúri kastély Európában melyben ne találunk meg a „Chinoiserie” vagy éppen a „Japponese” kultúra tárgyait, képeit. Ennek oka a kínai sajátos gondolkodásmód, mely a táj esetében is elsősorban a sajátosat, a különöset keresi.

A ködös táj

A kínai tájképeken soha nem sugárzik a fény, a nap sem süt, ha véletlenül elő is fordul, nincs árnyék! Az árnyék ismeretlen fogalom. Inkább jellemző a szürkés, ködös atmoszféra. A XVII. és XVIII. századi európai Kína – divat nem csupán a naiv mesék és legendák világából táplálkozott. Kevesen ugyan, de rendszeresen megfordultak a távoli birodalomban, főként a jezsuita missziók voltak azok, amelyek Európa felé közvetítették a kínai kultúra értékeit. A kínai esztétika, tájkertek, és az iparművészet alkotásai jelennek meg az európai Kína – divatban, az ún. chinoiserie-ban. A távoli világ a maga fantasztikus tájaival elvarázsolja a rokokó Európát (ezt a képet a kínai tájképek másolatai közvetítik a korabeli európai útleírásokban, valamint a tájképekkel ellátott festett, vagy nyomott, Kínából származó papírtapéták, amelyek főként kastélyokban kerülnek felhasználásra). Különösen a kifinomult gazdagság és a végtelen egyszerűség kettősége izgatja az európai szemlélőket. Sokat olvashatnak a kínai császárról, aki egyfelől isten, nem is szólíthatja meg közvetlenül bármelyik alattvaló, másfelől viszont évente szertartásosan elvégzi a legegyszerűbb paraszti munkát, a rituális szántást. Ugyanezt a kettőséget fedezik fel a kínai művészet témavilágában és formáiban: rafinált díszítőhajlam és a legegyszerűbb természeti alakzatok együtt.⁴⁸

A tekereskép

Az álló téglalap formátumú tekereskép/ 3>1 / arányban lett a korabeli, gyakran akadémikus sémákat kánonként alkalmazó tájkép típusa. Ez a lizhon, a függő, felakasztható tekereskép. A vízszintes és függőleges tekeresképnek is voltak dekorációs, történeti vagy zsáner téma epizódjai. A dolgozat szempontjából én most elsősorban a Szung-korban megjelenő „utazó panorámaképet” említem (shoujnan, hengpi), amely általában egy folyó mentét követi végig. A szemlélő térben és időben is átéli az utazás, a képen való járkálás élményét. Az utak, folyók vagy hegyi ösvények vezetik a szemlélőt. A kínai panorámatekercesek általában 25-40 cm szélesek és több méter hosszúak, így a képi látványból csak szakaszok foghatók fel egyszerre. Az én tapasztalataim szerint 60-80 cm-es szakasz után a szemlélő továbblép a következő szakasz elé. Az ábrázolási

probléma a szakaszonkénti térbeli viszonyok megteremtése, a perspektivikus hatások folyamatossága, az átmenet megteremtése.

Én magam is sokat foglalkoztam a sorozatom festése közben ezzel a problémával. A XII-XIV. századi japán tekercsképeken ábrázolt épületekbe belátunk, mert az ábrázolás szerint ezek nyitottak. A legtanulságosabb ábrázolási mód melyet ezeknél a képeknél megfigyelhettem, a háttér „előredöntése”. Ezzel kísérleteztem én is a nagy „panorámaképeimnél”.

A költői táj

A költői tájábrázolás lényege, hogy a figurának és a költészetből ismert hangulatnak a hangsúlyozásával lépett túl az egykori sémákon. Az elégia vizsgálata, vagy a holdas táj egy különös életforma jelképe: az egész életet a művészi ihletnek alárendelő, a ritka és kivételes belső művészi élményt, és a sugallat állapotát kereső művész vágyképe. A Hold képében és fogalmában, mely a nőiesség jelképe és taoista mítoszok helyszíne még sok lényegesen elvontabb fogalom rejlik, mely az alkotóknak számtalan asszociációs lehetőséget kínál

A konkrét táj és a meditatív táj

A kínai felfogás szerint az épületek, városok vagy a kolostorok ábrázolása nem tájkép. Az előzőekben ismertetett klasszikus tájkép a hegy-víz ellentétén vagy a kettősségén alapul. *Kuo Sze* később ismertetésre kerülő tájkép elméletével szöges ellentétben áll a városok zsúfoltsága, a por és a zaj világa. A festett táj gondolatban utazásra kell, hogy készítse az embert és arra, hogy gondolatban, érzéseiben ott legyen a képi elemek között. Ez tehát a meditatív tájfestészet, ami nem ábrázolta a konkrétat.

A legyezőkép típusa

A kereskedéssel, utazással összefüggő tájábrázolás konkrét témákat örökít meg. Az élményszerű tájfestészet (Hegyi fogadó stb...) már a modern XX. századi vándorfestőkhöz kapcsolódik. Az 1930-as években a *Kao-Csi-feng* és *Kao C sien-fu* testvérek végigvándorolták Kínát és megörökítették a hegyek és folyók különös, varázslatos idilli szépségét.⁴⁹

A motívumkeresés már kereső, kutató szellemű alkotókat feltételez. A tájak belső finom szépségei még nyomaiban utalnak a klasszikus festészet írástudó festői szemléletére.

A kínai tájfestészet hatalmas távlatai, különös szemlélete önkéntelenül is európai példák keresésére ösztönzött. Hosszú németországi tartózkodásom és utazgatásaim alatt nem kerülhette el a figyelmemet a német festészet, de a holland sem, így jutottam el a „Weltlandschaft” képtípushoz. Az Európában sokáig periférikus tájképfestészetnek a XVI. században aztán igen jelentős képviselője támadt *Joachim Patinir* (1480-1524) németalföldi festő személyében (The Baptism of Christ). Az Antwerpenben működő mesterhez kapcsolódik az új képtípus (Weltlandschaft) a „Világkép” megalkotása. A Weltlandschaft az univerzum egységét fejezi ki. A szem szabadon járja be a hatalmas távlatokat, a sziklák, erdők vidékét, a folyó mentén városokat érintve halad a végtelenbe vesző vad és az ember által megművelt tájakon. Alig-alig fedezhető fel a tájban a figura. Természetes jelleggel merül fel a kérdés, hogy a metafizikus tartalmú Weltlandschaft éppúgy a panteisztikus megvigasztalódás, képe-e mint a kínai piktúra esetében?

Milyen típusú tájban következhet be a panteisztikus megvigasztalódás, a feloldódás? Csak Isteni méretűben, vagy lehetséges-e ugyanez az ember által alkotott tájban? A kínai piktúrában és gondolkodásmódban a figura nélküli táj is alkalmas erre. Ez azért érdekes, mert a metafizikus tartalmak elhagyásával, de még mindig biblikus témával a középpontban a táj már csak „Überblicklandschaft” marad. (*Jan van Amstel*: Krisztus bevonulása Jeruzsálembe). Ez olyan táj, ami szintén hatalmas, áttekinthető távlatok fölé vezeti a szemet, de már nem törekszik az univerzum egységének a kifejezésére. A költészet a tájkép előéletében fedezhető fel, azokban a néhány vonalas vázlatokban, melyek a későbbi nagy mű alap gondolatát már tartalmazzák. Az európai tájképfestészet típusai elsősorban az ábrázolt táj morfológiája alapján rendezhetők. Így az a hegyvidéki táj ábrázolástól, az erdős tájakon át a síkságig terjed. Az évszakok és övezetek szerinti kategorizálás is ismert.

A figurális panteizmus

Az európai gondolkodás szerint az emberi test önmagában véve olyan, amelyet szívesen nézegetünk hosszabb ideig is, és amelyek ábrázolását festményen, fotón szívesen látjuk. Nekem azonban rögtön eszembe jutott a sárospataki művésztelepen éveken át festett női modellünk, aki alkoholistaként, szánalmas emberi roncsként állt előttünk és tudom, hogy az előző vélemény csak illúzió. Az emberi testet nem lehet közvetlen másolással művészetté alakítani, ez csak a kiindulópont a műalkotáshoz, a képzettársításhoz. Az emberi test ábrázolása, az emberi lét legbelsőbb magasztalásait közvetítheti, az örömet, bánatot, az extázist, a szenvedést, a halált, a megvigasztalódást. A Távol-Keleti festményeken azonban az a gondolat, hogy a testet a saját valójában, az elmélkedés tárgyaként is lehet ábrázolni fel sem merült. Az más kérdés, hogy a X. századi India templomszobrai a testi vágyat magasztalják és Kínában pornográf „iskolakönyvek” készültek, de ez az érzékiség szerves része filozófiájuknak. A VIII. századi indiai művészetben a táncosnő ábrázolásánál meg is találjuk a csábítás tipikus pózait. *Tang Hou*⁵⁰ szerint *az emberi alak ábrázolása a festészetben minden másnál nehezebb munka. Mert akinek szigorúan ragaszkodni kell a testi forma hasonlóságához és a testhelyzet pontosságához, az szem elől téveszti a természet isteni ritmusát és az életerő jelenségeit.*

A festőtankönyvek illusztrációi és mintagyűjteményei alapján megtanították a fák, az épületek, a táj, a figurák festésének stiláris variációit. Ilyen mintagyűjtemények a „Tíz Bambusz Csarnoka” és a „Mustármag Kert”. Az európai festészeti albumok, tankönyvek az emberábrázolásnál elsősorban az anatómiát, az alaktant tartják az egyik leglényegesebb szempontnak. A kínai szemlélet alapján a figura kizárólag az európai terminológiaként ún. staffázsfiguraként, kicsiny méretű háttéralakként lehet jelen a képen.

Más ez az európai festészetben. A staffázs kifejezés a tájképeken lévő emberi alakokra vonatkozik, de a régi korok művészei ide sorolták az épületeket, szobrokat, állatokat stb. A staffage, avagy a tájképek neves és névtelen hősei című tanulmányában *Petneki Áron* a kérdést bővebben kifejti.⁵¹ A tájtípusokat sorra véve heroikus táj, árkádia festészet, a valós táj a staffázs más-más szerepben

jelenik meg. A tanulmány szerint különösen a németalföldi festészetben és grafikában a mitológiai elvont jelenetek mellett a zsánerjeleneteknek is van filozófikus értelmük. Az ember a kínai festészet elvei szerint a táj egyik alkotórésze / úgy mint a fa levelei, ágai, vagy mint a virágok variációi. A figurák szerepe nemcsak az élénkítés, hanem a táj arányait is meghatározhatja vele a festő. Kínában a figura az út irányát is jelezte. Az emberi alak megjelenítésének három lehetséges kiterjedését ismerteti *Kuo Zso-hszü. A magasság tekintetében az alakok legyenek világosak és jól láthatók, a mélység tekintetében finomak és kicsinyek, a sík kiterjedésében pedig elmosódók és nyugodtak.*⁵²

Saját festészetem útjai

Több évtizedes festői pályafutásomnak egyik fő vonulatát a tájkép jelenti. A tus is régóta kedvelt technikám. Az utóbbi évek monumentális tusfestészetének néhány képe, különösen a 14-15 számmal jelzettek nagyon kötődnek a kínai klasszikusokhoz. A kínai tájképfestészet ihletét tanulmányozva azt kihasználva juttattam el a panteisztikus sorozat megalkotásához. A kezdetekre visszagondolva, én elsősorban a racionális gondolkodás, a racionálisan redukált táj ábrázolásának voltam a híve. A korai tus korszakom (1988-1991) itt bemutatott munkái ezt bizonyítják. Az okokat keresve több is eszembe jut. Az építészeti tanulmányok és a műszaki rajz ábrázolásmódja eleve racionális megfogalmazásokra készítetett. De erre ösztönzött az akkori mesterem a volt Rudnay növendék, *Seres János* (1920-2005) festőművész is.

Ami érdekelt az a formák egyensúlya, a ritmus folyamatossága, a sötét és a világos képi elemek elrendezése. Alapvetően nem foglalkoztam a képi részletekkel, hanem elsősorban a kompozíciós rend, az aránybeli viszonylatok és a tömegek egymáshoz való kapcsolódása érdekelt. Nyilván hatással volt az építészeti geometria is erre az időszakra. Az 1980-as évek végén (sárospataki és hejcei művésztelepek) készült munkákat elsősorban a természeti látványtól kapott inspirációk megragadása és kompozícióvá történő átformálása jellemezte. Mindvégig kerestem azt a látvány és esetlegesség mögötti örök ritmust, ami a táj valóságos szerkezetét, vizuális logikáját rejti.

A látványtól való végleges elszakadás nem következett be. Nem sorolhatom tehát ezt a szakaszt az absztrakt körébe. Mégis a közeli és távoli motívumok szétbonthatatlan ritmusban ívelődnek egymásba. Ennek következtében minden természetből kiválasztott elem elveszti tárgyi jelentőségét, és a kép struktúráját alakító tényezővé egyszerűsödik. Rend, célszerűség, harmónia voltak a vezérlő elveim. Ez a képi világ tovább egyszerűsödött a monokrom színvilággal.

Hirtelen aztán nem találtam a művészi megújulás semmilyen útját. A sematizmus csapdáját éreztem. A racionális, fiatalos lendület egy idő után megrekedt, sablonossá merevedett, nem nyújtott új alkotói élményeket. Pedig jelentkeztek azért új festői elemek is. A lírai képek (Holtág, 1995) frissítőleg hatottak rám. Otthagytam hát a sárospataki művésztelepet.

Az új festészeti szakasz Hejcéhez köt. A zempléni Árpád-kori kis faluban valami mást találtam, elsősorban az önmagamhoz vezető utat. Itt születettek meg a nagy méretű akvarell és tusfestészeti anyag (100×150cm) első jelentős művei.

Emlékszem, hogy a festő műhelyemet a falu szélén álló fészerben rendeztem be, ahonnan leláttam a Hernád-völgyére, és az abaúji-hegyeken túl olykor a Magas-Tátra ormai sötétlettek. A fészerben a fejem fölött lévő gerendában csak időnként percegett a szű, így a nagy csendben csak befelé, a belső hangra figyelhettem.

A gondolkodás kedvez a művészetnek, sőt ez kényszeríti ki az általam annyira kedvelt grafikus ábrázolás művészi szintre emelését és szüntelen megtartását. A hejcei „sárga-dombon”, a Gergely-hegy árnyékában a fészerből ki-kinézve éreztem, hogy beleveszek a természet végtelenébe, az égbolt határtalan kiterjedésébe és hogy talán már egyé váltam a természettel. De, mégsem az előttem, alatt fekvő tájat akartam megfesteni. Pedig nekem is, mint az európai festészet követőjének sokáig az volt az álmom, hogy azt az illúziót valósítsam meg, amit a szemlélő maga előtt lát. És ez nem is a kép, hanem a valóság egy darabja.

A kínai festészetelméleti írásokból okulva (Kuo Zso hszü és Tang Hou) valamint a klasszikus tájfestészet tanulmányozásából ihletet merítve megfestettem a „Vándorlásaim I.” című tusfestményt (100×150 cm, a BAZ megyei Múzeumok Igazgatóságának tulajdona).

Ez talán egyike legjelentősebb munkáimnak. A kép saját lelki utam végigjárása. Az én szavakba nem foglalható „elégiam”. A hegyek a Magas-Tátrában készült vázlatok variációi. A hegy-völgy ritmus formai ellentéte vezeti a szemlélőt (engem) útjának, vagy inkább kóborlásainak különböző helyszíneire. Ez a kép jelentette számomra talán először azt, hogy a táj és a vers azonosak, és hogy én ezzel a képpel szeretnék elmondani valami fontosat magamról. Itt éreztem, hogy valósággal ott vagyok a hegyek között. A meditatív felfogás nem tette lehetővé a konkrét, részleteibe vesző valóság megfogalmazását. Nem is ezt akartam, hiszen ez nem elsősorban élmény szülte táj, hanem már a természetbe visszavonult, s azzal azonosult művész vágyképe, benne (az előtérben) mindazokkal a történésekkel, melyek életemet meghatározták. Három jelenet is van a képben elrejtve. Ezek korábbi sorozataim újabb, talán csak jelzésértékű visszaköszönései. Az Északi Odüsszeia és a Csavargó Énekek 1997-ben készült sorozatok jeleneteit látjuk ismét és másként. Szó sincs tehát a hagyományos értelemben vett staffázsról. A kép technikája: merített, rétegekben többször is tónusozott diófafapác. A kép jobb oldalán aztán a hegyi ösvényre léptem és időnként életemre visszanezve megindultam a ködbe vesző hegyek felé. (Lovas figura). A képbe történő belépéssel, a panteisztikus művészetszemlélettel, a misztikával közelebb jutottam a valósághoz az én igazságomhoz, mint bármelyik, a valóságot mindenáron elérni akaró realiztikus Magas-Tátra-i akvarellemmel. Hiszen rá kellett ébrednem, hogy az alkotó ember nem elégedhet meg tájélményei egyszerű lemásolásával. Személyiségem változása a műalkotásban is mindent átalakított, megváltoztatott.

Az első tusfestészeti sorozat elkészülte után (Vándorlásaim 2000, Átkelés a hágón 2001, Felfedezők 2001). Úgy éreztem nem tudok mást, vagy újat festeni. Mégis fel kellett tennem magamnak a kérdést, hogy saját személyes vágyképeimen túl képes vagyok-e általános érvényű művészi megfogalmazásokra.

Két dilemmával álltam szemben. Az egyik Kuo Zso-hszü tájkép elmélete volt, melyben azt feszegeti, hogy az erényes ember miért is szereti annyira a tájképet? Szerinte azért, mert a táj szépségei táplálják benne a természetes egyszerűséget, úgyhogy örökké köztük szeretne lenni.

*A tájkép lehet olyan amelyben utazni tudunk, lehet olyan, amely messzi kilátást nyit, van olyan amelyben sétálgatni tudunk s létezik olyan amelyben ellakoznánk.*⁵³

A másik: *Tang Hou* festészet elmélete. Ezek szerint a régi festők úgy alkották meg képeiket, hogy azokban *mindig mély értelem legyen*. A festészet *hat törvényét* is sorba veszi. *Szerinte a tájkép olyan tárgy, mely az örökké változó természet szépségével van felruházva. Rajtuk a jin és a jang, fény és árnyék, derültség és eső, hideg és hőség, hajnal és szürkület, nappal és éjszaka szüntelenül váltogatja egymást, s felkeltik bennünk a végtelenség érzetét.*⁵⁴ Rá kellett döbennem, hogy még számtalan festői, elméleti és technikai probléma megoldása előtt állok. És egyáltalán európai festőként képes leszek-e a Kelet és Nyugat találkozásánál elfogadható szakmai programot alkotni. Én ugyanis nem lehetek kínaibb szemléletű a kínai piktúránál, ez csak értelmetlen másolatásokhoz vezetne. Továbbá nem adhatom fel európai festői szemléletemet sem. A kettő ötvözésének megvalósítása céljából készült a 14 monumentális tusfestmény (1,5×3,3m) mely a DLA életmű kiállítás és pályázat festészeti anyaga.

A nagy távlatok ábrázolása

Különös erővel jelentkezik a kínai tájfestészetben a nagy távlatok iránti térérzék. Kis felületen akár tízezer mérföldnyi területet tudtak ábrázolni.⁵⁵ A kínaiak igen nagyra becsülték a buddhista festészetet, és különösen vonzotta őket a festészetnek az a műfaja, amelyet kínaiul „san-suj”-nak, vagyis „hegyek és vizek”-nek neveztek. A Tang – korban alig született olyan tájkép, amelyen ne találunk messzeségbe vesző hegyvonulatokat. Az előtérben egészen a kép szélén általában fenyőfát és néhány apró emberi alakot látunk. A kínai piktúra napjainkig is megőrizte a mozaik képalkotás módszerét. A tájképeken nincs háttér és árnyék. Síkdekoráción erre nincs is igény. Maga a tájkép két nagy mozaik szemből áll: a hegy Shan és a víz Shui, s a mozaik elhelyezésének is harmonikus szabályai vannak: három sík (első, közép és háttér), s ezek festésmódja is meghatározott.⁵⁶ Az 14. számú kép, rokon képe a 2001-ben festett Vándorlásaimnak, de attól bonyolultabb szerkezeti problémákat jelentett a számomra. Elsősorban a „hegy-

víz” viszony foglalkoztatott, a térbeliség problémája, mely európai és nem kínai. A festés előtt mélyrehatóan tanulmányoztam a természetet. A kínai festőkhöz hasonlóan impressziókat gyűjtöttem, korábbi vázlateimat „tanultam”.

A Vándorlásaim I. elsősorban az én vágyképem, és hiába vezetik a szemet a fehér ösvények a figurákhoz, a különböző történetekhez, majd a messzi hegyek felé. Valójában nincs európai értelemben vett térábrázolás. A monumentális képpel (Vándorlásaim II.) más volt a szándékom. Jobban bele akartam látni a táj belső szerkezetébe, és ez a kép a már korábban elemzett „Überblicklandschaft” (átlátható vagy áttekinthető táj) fogalomkörébe tartozik. Magasabbról láttatom a tájat és a végtelenség érzetét keltem. Illusztratívabb is mint a korábbi kép. Ez jórészt a pálcika technikának köszönhető. A monumentális képnél nem kísérleteztem az áztatott illetve a visszamosott tónusfokozatokkal. A festői szándékot is kettősség jellemezte. Egyrészt szerettem volna nagy rálátást a tájra, másrészt a vándor figurájával elindítani a nézőt az „utazó panorámakép”-hez hasonlóan. Ez utóbbi a kínai vízszintes tekerckép jellemzője. Nem kényszerítettem a nézőt a kötelező nézőpont választására, mint a reneszánszban, tekintete szabadon bejárhatja a tájat. Nincs tehát nézőpont szerinti rend. Kuo Sze írta a Tájkép tökéletességéről: *„Ha valaki meg akarja örökíteni a természetnek ezeket az alakzatait, az nem tehet okosabbat, mint hogy előbb szépségük bővületébe esik, majd szorgalmasan tanulmányozza őket, s nagyon fontos, hogy eleget kóboroljon közöttük, eleget nézegesse őket.”*⁵⁷

Ha figyelmesen összehasonlítjuk a 13. számú képet a 14.számú képpel megtalálhatjuk a variált azonos motívumokat. Magán a képen belül is több forma, elsősorban a hegyek pozitív-negatív ritmustükröződését láthatjuk. (bal oldali középtér hegyvonulatai és fölötté a harmadik sík, vagy háttér hegyei). A város, melyet a vándor elhagy (a kép legalsó széle) a XIV. századi Erfurt, Thüringia fővárosa, melyben hosszú ideig éltem. A természetben való elmerülésnek hozzá kellett segítenie az embert, hogy rátaláljon önmagára és saját belső világára. A „Vándor” azonban még csak az út elején tart. A 14 képből álló összefüggő sorozatának még csak az első képéről van szó. Kno Zso-hszü-t követve, olyan tájképet szerettem volna festeni, amelyben utazni, sétálgatni tudunk és amelyben szívesen élnénk

Melyik a „sikeresebb” tájkép? Amelyikben utazni tudunk, élni, lakni vagy amelyik messzi kilátást nyit a természetre, a világra? A hatalmas távlatok ellenére, a kóborlásra és a lakozásra csak nagyon kis részlet alkalmas a tájban. „*S ami az erényes emberben sóvárgást ébreszt az erdők és a források után, az éppen ez a néhány részlet a tájban.*”⁵⁸ Én igyekeztem ezzel a gondolattal festeni a képet, remélve, hogy a néző ugyanezekkel fogja tanulmányozni azt.

A természetbe átáramló világlélek fogalma

A kínai festőket az egyes részletek, formák nem foglalkoztatták oly mértékben, mint az a cél, hogy a tájképen keresztül a világhoz való egész viszonyukat kifejezzék. Lao-cé, a taoizmus megalapítója ezt úgy fogalmazta meg, hogy: „*világosan az lát, aki messziről néz, s elmosódott annak a tekintete, aki maga cselekszik.*”⁵⁹

A tájképfestészet legfontosabb eleme a nyugalom és a béke. A régi feljegyzések szerint, a kínaiak tájképekkel borított paravánokat, spanyolfalakat állítottak a betegek ágya köré. Hitték, hogy ez megnyugtatóan hat a betegekre, valamint azt, hogy a tájképben való elmerülés, járkálás és a természetben való feloldódás gyógyító erejű. Azt, hogy az ember igényli az egyedüllétet a természetben, vagy más szóval szüksége van a természet magányára, a társadalmi élet már korábban taglalt ellentmondásaival magyarázták. Az ellentmondások között az ember alig-alig tudja tisztaságát megőrizni. A kínai tájkép meditatív jellegű. Ezt azok az apró figurák jelzik, amelyek egy-egy fa alatt kuporogva keresik a megvigasztalódást.

A természetbe átáramló világlélek fogalma az a szemlélet, amely szerint az ember csupán egy apró, alig látható homokszemcse a mindenségben. Ebben a tájban a kínai világszemlélet szerint az ember nem olyan helyet foglal el, mint az európaiban. Az ember nem mindennek a középpontja, és mindennek a mértéke, hanem a természetnek a többi (növény, állat, hegy, víz stb.) mellett egyik alkotórésze. Az ember a monumentális, roppant hegyeket föltornyosító tájképen csupán piciny pont, homokszemcse. Többnyire vándorok, öszvérrel vagy anélkül, vagy pedig magányosan szemlélődő figurák. Innen ered a kínai tájképen olykor megjelenő melankolikus vonás.

A lírai elem, az emberi lélek legelőször a kínai tájképfestészetben jut világosan kifejezésre. A korábbi képek technikai megoldásaitól mindenképpen el akartam már térni. Sokáig kísérleteztem, hogy a nagy felület (1, 5m × 3, 05m!) merített, vizes eljárással megfesthető-e. Az általam használt merített eljárások maximális mérete 1, 0m × 1, 5m. Ez még jól kezelhető, de ettől nagyobb felület festői megoldásához a visszacsiszolást kellett választanom. (lásd: Technikák című fejezet). A kép hagyományos módon történő befejezése unalmas lett volna és művészi szempontból kudarc. A meditatív jellegű témát és témaelemeket a képzelet és a természet világa adták. A kompozícióval, az együttes, összetett meditatív feloldódás mellett, tagolt csoportokra bontható meditációt láthatunk.

A kép grammatikájának három eleme: a technikai megoldás, a képelemek (fák és figurák) és a ritmusos elrendezés, kölcsönösen feltételezik egymást. Egyik sem lehetne meg a másik nélkül. A nagy összefoglaló erejű, monumentális erdő mélyén, a panteisztikus megvigasztalódást kereső emberek csoportjai húzódnak meg. Ezek a formai ellentétek adják a belső ritmusát a képnek. A táj meditatív felfogása itt sem tette lehetővé a további konkretizálást, a valóságos részletek hűségében való ábrázolását. Az érzelmileg felfogható eszmei jelentés a tartalmat segíti, a melankolikus vonást pedig erősíti a háttér szürkéje. A képbe „belépve” elszakíthatunk minden földi köteléket és lelkünkkel beleolvadhatunk a végtelen természetbe. A Meditáció II. című képen látható a természettel, annak formavilágával lassan egybeolvadó két figura hasonló problémákat vet fel. A kompozíció alapötlete, a képátlós szerkesztésmód inkább az európai piktúrához köti a képet. Az egymásból kibomló, majd ismét egymásba forduló sziklák formavilága a modern európai festészet hagyományain alapszik. A két figura nem staffage, hiszen a fa alatti meditáció a keleti művészekre jellemző. Az alakok fájdalmas összehajolása és a megvigasztalódás momentuma együtt mozdul a belső organikus képi világgal.

Mi lehet még a „világlélek” fogalma? A túlságosan finom jelzések és jelentések a képen már túl vannak a szavak és képek hatókörén, de az elme segítségével még megragadhatók. A kép *szellemének nincs ismertetőjegye*, mégis ott van a formákban és reményeim szerint hat a nézőre és az elvileg szubjektív értelmezési területeket leszámítva, ez a hatás mindenkinél *azonos* lesz. Ami a

tárgyak formáján alapszik, az a külső megjelenés, ami azonban *szellemi és szüntelenül változik, az az elme. Ám a szellem láthatatlan, így az, ami benne lakozik nem mozdul; a szemnek megvannak a maga határai, így az amit lát, nem ölel fel mindent.*⁶⁰

A kínai piktúrára vonatkozó európai szemléletű elemzések értelmetlenek. Olyan festészeti és ábrázolási módoknál, ahol nem beszélhetünk festőiességről, mélységről, a fény-árnyék viszonyokról ezek hangsúlyozásáról sem beszélhetünk a műelemzésnél. A kínai művész és a kínai ember egyaránt a monisztikus világszemlélet alapján állnak, azaz számukra a világ egy és oszthatatlan, s ennek az oszthatatlan egységnek része a természet éppúgy, mint a művész alkotásai.

A kínai művészetszemlélet e vonatkozásban tehát a kép ontológikus (kommunikációs) felfogását hirdeti. Az ikonikus sémákat is társadalmi konvenció alakítja. Az európai piktúra nagy álma volt mindig az illuzionista felfogás. Azaz a képet a valóság egy darabjának fogta fel. Megértheti-e egymást a két szemlélet? Szólhat-e a kínai piktúra Európának és viszont? Egyáltalán kinek szól a művészet? A XVII. században jezsuiták jelentek meg Kínában. Az általuk festett képeket a kínaiak akkor sem méltányolták művészetként, például *Cou Jikuj* festőművész.⁶¹

Kinek szól a művészet?

Kinek is szól tehát a művészet? Kinek szánom én a festményeimet? Ez a kérdés régóta foglalkoztatja a gondolkodókat, művészeket, engem is ezért kifejtését külön is fontosnak tartom. Már az ókori nagy gondolkodók is taglalták, hogy a művészet nem akárkinek való. Vitára adhat okot Szókratész álláspontja: *„Tudásra csak a nemes embernek van szüksége. A kézműves és a földműves nem is értheti meg az erényt és a szépséget.”*⁶² Platón szerint is *nem akárkinek kell gyönyört nyújtania a művészetnek, hanem a legjobbaknak, akik megfelelő nevelésben részesültek.*⁶³

A brahmanizmus és a buddhizmus már nagy követelményeket állít a művésszel szemben. *„A festőnek jó, tevékeny embernek kell lennie, akit nem kerít hatalmába a düh, aki istenfélő, tudós, tud uralkodni magán.”*⁶⁴

A „Szukranitiszara” azt is megfogalmazza, hogy a művészek a belső látására -, szellemi látására kell figyelnie az alkotás folyamatában.

Az indiai művészetelmélet nagy követelményeket állít azonban a néző, a szemlélő elé is, s közönséges lelkiállapotban nem lehet műalkotásokat szemlélni. Ehhez ihletett lelkiállapotra van szükség, a néző képzeletétől is függ a műalkotás megértése. Tang Huo is kifejti ezzel kapcsolatos nézeteit: a Festészet elmélete című írásában.⁶⁵ Szerinte: a hozzá nem értőnek nem szabad a festményeket megmutatni. A kínai társadalomban a festmények nézegetése eredetileg a művelt hivatalnokok gyönyörűsége és szellemi közvetítője volt. Nekik volt szemük, hogy élvezni tudják őket. Itt most nem elemezzük azokat a régi mestereket, akik kevésbé elvont műveikkel közel vitték az egyszerű emberekhez humanista érzelmekkel teli műveikkel az emberi élet annyi más, jellemző motívumát. A szellemi élet területén Európában a modern világ kezdete a felvilágosodás. Az autonóm ember, autonóm és modern művészetet csinál, főként ha zseni. A modern világ megszabadul a tradíciók kötöttségétől, s a szellemi elit meghatározza a közösség számára az esztétikai normákat, a jó és a rossz ízlés kritériumait.

Nietzsche szerint a művész a hatalom akarásának megnyilvánulása. A művészet az állati életerő állapotára emlékeztet. *„A virágzó testiség többlete és kiáradása a képek és vágyak világában, másrészt pedig az állati funkciók ingerlése a felfokozott élet képeivel s vágyaival – az életérzés fokozása, ennek stimulálása.”*⁶⁶

Szól-e mindez mindenkinek, avagy csak egy szűk rétegnek?

Ma elnézve a különböző nagyáruházakban művészet címen árult sekélyes tartalmú, tömegízlést kielégítő alkotások halmazát az ember gondolkodóba esik. A XIX. századtól kezdve már elterjedt a giccs és a műveletlenebb közönség körében szentimentalizmusra való hajlamát kihasználva kiszorította az igazi művészetet (Balog A., Gillo Dorfles). Már a romantika idején is megjelentek olyan nézetek, melynek alapján a „faragatlan tömeget” szembeállították „a szellemi arisztokráciával”. (Novalis, A. W. Schlegel) Terjedése azonban főleg a dekadencia és a szimbolizmus esztétikájában (Oscar Wilde, Friedrich Nietzsche) jellemző. José Ortega Y Gasset „A tömegek lázadása” című 1929-ben megjelent könyvében azt állította, hogy *az emberiség esztétikai kultúrájára nézve*

*legveszélyesebb és legvégzetesebb a kultúra tömegjellege.*⁶⁷Ez bizony népellenesen hangzik. De milyen kultúra kell a népnek? A XXI. század kezdetén különböző művészeti áramlatok élnek egymás mellett, a klasszikus örökséghez, a modern művészethez kapcsolódik a Távol Kelet, Dél-Amerika, Afrika és még annyi más tájegység szellemi és tárgyi emléke. Mindezt együtt látva és mindezzel együtt élve a mai kor emberében gyakran értékzavar támad. Emellett figyelembe kell vennünk a klasszikus, a modern és a populáris kínálat hármasságát is. A klasszikus művészet emberközpontúsága szemben áll az avantgard klasszikus elveket leromboló művészetével, és mindkettő szemben áll a populáris művészet tömeghatást megcélzó ténykedésével.

Hankiss Elemér írja Proletár reneszánsz című tanulmányában, hogy a civilizációk egyik legfőbb feladata az, hogy értelemmel töltsék föl az emberek életét. A hagyományos európai civilizáció erre ma egyre kevésbé képes. A fogyasztói civilizáció ebben a helyzetben a maga szimbólumrendszereivel, mítoszaival siet az emberek segítségére. A „magas kultúrák” és a „tömegkultúra” között feltehetően mindig voltak és lesznek is átmenetek vagy átfedések. Kizárható-e ez utóbbi valamilyen szintű pozitív szerepvállalása? A proletkult mozgalom az önálló proletárkultúra megteremtésére vállalkozott. Lenin józanul számolt a befogadók kulturális színvonalával, annak aktuálisan alacsony fokával és potenciális fejleszthetőségével is⁶⁸. A „létező szocializmus” megpróbálta a marxi tanok alapján a tömegkultúrát visszatartani, s a klasszikus XIX. század értékvilágát kánonná tenni, de voluntarista lévén nem járt sikerrel.

Az emberiség genetikailag alig változott a bronzkor és a Holdra szállás közötti időben, azaz a legutóbbi 3000 ezer év alatt, de a művészete és stílusa köteteket tölt meg. Az emberiség ízlése és divatja társadalmi változásokéval együtt változik és attól is függ, hogy mit szeretnek vagy mit nem szeretnek. A stílus maga az ember, de hogyan alakul ez ki és miért van az, hogy ugyanazt a problémát különböző korokban a művészek egymástól teljesen eltérően láttatják? Ma például a természetű ábrázolásnak a különböző kiállításokon alig van bekerülési esélye. Közhelynek számít, pedig sokan ezzel teszik meg a művészi pályán első lépéseiket. Maga a stílus kifejezése az antik retorikából ismert és csak később értelmezték a műalkotás eredetiségének összetevőjeként.

A stiláris egység a művészség feltétele! A probléma elemzés szintjétől függően beszélünk egyéni stílusról, korstílusról, nemzeti stílusról és ez még tovább bontható művészeti ágra, műfajra stb. A XX. századi Kínában alkotó művészek többsége számára a több ezer éves hagyományok, a múlt elveszítése jelentését. A külföldön alkotók viszont jelentős segítséget adtak a kínai művészet elfogadtatásához. A számukra is (mint az én számomra is) úgy vetődött fel a kérdés, hogy lehet-e Kelet és Nyugat között összekötő kapcsokat keresni és találni. Ennek érdekében külön művészeti mozgalmak születtek. *Xu Ping* vagy *Ku Ven-ta* a képeikre írásjeleket, szavakat, szerkesztett álbetűket festettek. A „nyelvi festészet” segítségével a világ kultúráinak sajátos és egymással összefüggő vonásaira akartak rámutatni, hogy a keleti és a nyugati ember jobban megérthesse egymást. Ma a kínaiak hagyományos festészetüket részben kereskedelmi célokra használják. Főleg Amerikában van rá kereslet.

A vezető kínai mesterek közül azért néhányan őrzik és ápolják szellemi hagyományaikat. A XX. század legjelentősebb mestere *Csi Paj-Si* (1862-1957) aki 1956-ban, Stockholmban nemzetközi Békédíjat kapott. Munkamódszere a hagyományos kínai piktúrán alapszik és a művészi ábrázolás egyik legfontosabb dilemmáját fogalmazta meg: „*A jó festmény titka az, hogy hasonlít is, meg nem is. Ha túlságosan hasonlít, akkor hízelgő és közönséges, ha nem hasonlít, akkor viszont csal.*”⁶⁹ A meditáció I-II. című képek megfestésekor számomra is ez volt a követendő elv. Érteni azonban csak azok fogják a képi üzeneteimet, akik maguk is képesek azonos lelkiállapotok elérésére.

A hegyek-fák, fényesség-homályosság, nagyság

Általában egyedül szeretek lovagolni a Bükk szurdokjaiban. A lovaglás egyébként is rendkívül magányos tevékenység, viszont az ember így rendkívül szemlélődővé válik. Más magasságból pedig az ember egészen különös megfigyeléseket tehet, rálát a tájra. Sem jegyzetfüzetet, sem fényképezőgépet nem viszek magammal, kizárólag a szem által észlelt és az agy által rögzített vizuális élményre tudok támaszkodni. A lovaglás előnye még, hogy olyan helyeket, nézőpontokat lehet keresni, és találni ahová gyalogszerrel nem igen juthat el az

ember. Egy-egy hegy többszöri körüljárása, a fák a fényesség, a nagyság érzékelése, az erdők homályossága a gyorsaság miatt képileg egymásra vetül és így transzparált élmények sorozata jön létre. Ezt a gyalogos ember sohasem érzékeli. Ő mindig csak az adott tárgy vagy hegy, fa stb. konkrét élet, befoglaló kontúrjait látja. A vágató lovas viszont ezeket a befoglaló kontúrokat mozgásban látja, így ugyanazon tárgynak több vonala jelenik meg egymás mellett a szemében és rögzül az élményben. Tapasztalataim szerint a hegy formája lépésről- lépésre változik. Valahányszor távolabb megyünk, annyiszor látjuk másnak, a hegy végső formája csak valamennyi oldalának egymásra vetítésével lesz teljes. Tehát egyetlen hegy is sok külső formát gyűjt össze magán. Ez megsokszorozódik, ha az ember mindezt lovaglás közben figyeli. Hogyan lehet a látványt képpé formálni? A kínaiak és a japánok is rendkívül szemlélődő emberek s amellet filozófiai-elsősorban buddhista - neveltetésüknél fogva a koncentráció, az elszigetelődés felé hajlanak. Művészeti felfogásuk is ennek a szellemnek felel meg. A Zen-buddhizmus tanítása szerint *az embernek önmagának kell megéreznie mindazt az erőt és törvényszerűséget, aminek megnyilatkozását a környező természetben látja, közvetlenül kell tehát éreztetnie munkájában is a világot mozgató nagy energiákat.*⁷⁰

Hatalmas erőt és mozgást éreztem a hegyben és önmagamban is, amikor belefogtam a festésbe. Új eszközöket kellett keresnem a mozgásfázisok, a remegés ábrázolásához. Ezt több hasított fenyőpálca segítségével oldottam meg. Néha kettőt fogtam a kezembe és úgy rajzoltam a párhuzamos, de eltérő sűrűségű tuskontúrokat. Az eredmény - a korábbi képekkel összehasonlítva - egy három tónusfokozatú, lazább szerkezetű táj. A Vándorlásaim II. keménysége, pontossága a gyalogos vándor saját megfigyelése, a Hegy körüljárása című kép tájképe viszont a gyors mozgásban lévő lovas tudatában rögzült kép, mely azért művészi számítás, alkotói logikán is alapul.

Régóta terveztem, hogy megfestem a Négy Évszakot. Különösen azért izgatott a feladat, mert egyetlen nagy képen akartam minden évszakot megfesteni. A hegyeket tavasszal és nyáron ilyennek látjuk, ősszel meg télen pedig olyannak. A négy évszak látképe lényegesen különbözik tehát egymástól.

Akár négy függőleges csíkot is festhettem volna éles határvonalakkal, de ebből mű bizonyára nem születik, azaz festettem egyet, de meg kellett semmisítenem. A nagy hegyekben, a nagy magasságokban nagyon rövid időszak a Tavasz a Nyár és az Ősz. A hideg levegő és a fényesség az örök hó mindig meghatározó atmoszférát teremt. Csak fehérbe és szürkébe foglaltan jelenik meg a szín.

Erre helyeztem hát a hangsúlyt és a szimmetriára. Gyöngyház szürkéket kevergettem a tusból, és a szürkék között a hóolvadás, a friss, üde zöld, és az őszi okkerek, narancsok elő-elő tűnedeznek. A fehér foltok a hóborította területek. A kínaiak szerint, amilyen évszakban ábrázolja a hegyeket a festmény, olyan gondolatok támadnak fel a nézőjében, s úgy érzi, hogy valósággal ott van a hegyek között. Ez a festett táj rendkívüli jelentősége.⁷¹

Frissen, rohanva festettem a képet, mint ahogy rohanva érzik a rövid nyár is a nagy hegyekben. Nekem is az idő volt a legnagyobb ellenségem és az, hogy milyen kompozíciót is válasszak. A tükrözött szimmetria mellett döntöttem. Ismét csak Kuo Zso-hszü elméletét idézve: a hegyek festésekor úgy lehet jól kifejezni a hegyek szépségét és jelentését, hogy a festő magas és alacsony, hatalmas és kicsiny csúcsokat ábrázol, melyek azáltal, hogy egymásnak hol hátat fordítanak, hol meg ormaikkal egymás felé fordulnak, mintha csak üdvözölnék egymást, formáikkal tökéletes harmóniába olvadnak össze. Ez a tökéletes harmónia a kép esetében a szimmetria volt. A hegy így a saját formáival képez tökéletes harmóniát, olvad vele össze. Másképpen elemezve: ugyanaz a forma van jelen mind a négy évszakban csak más a felülete és színe!

Ismét csak más megközelítésből. Van úgy, hogy ugyanannak a hegynek az egyik oldalán még Tél van a másikon pedig már közeledik a Tavasz. A kínai piktúra nem ismerte a szimmetriát, viszont az „ormaikkal egymás felé fordulnak” kínai festői elvnek ma is van üzenete. Ha a szemlélő a kép mértani középpontjában függőlegest húz, jobbra is és balra is ugyanazon formák tükörképét fedezheti fel. Csak éppen a bal oldali formák a Tavaszban, a jobb oldaliak pedig a Nyárban léteznek. Ugyanannak a hegynek a körüljárhatóságát, kezdetét és végét, majd megint a kezdetét, azaz az idő körforgását szerettem volna érzékelteni.

Ritmikus szerkezet a tájképfestészetben

Valószínűleg az én „második Én”-em is csak a világ ritmusára lett érzékeny, melyben megoldást lelt arra, hogy az Én-ben lévő fájdalmat és múltat elnyelje. Kétségtelen, hogy a képeimben kibontakozó formavilág áramlásai, mély örvényei számomra, a valóságos Én számára, időről-időre feloldják a gyötrődéseket, kínlódásokat. A „tisza forrás” keresése, az ősi energiák és formák elvezettek a lehetséges megtisztuláshoz.

Le kellett azonban mondanom az „eszményi” tájakról, annak ellenére, hogy valahol mélyen van közöm a romantikához. Olyan látnoki erőre volt és van szükségem, amely egyrészt monumentális, irracionális feszültségek formáit teremtheti meg, másrészt a formai elemeket úgy tudja átalakítani, hogy azok „láthatósága” szinte túlvilági kapcsolatként van jelen a képen és a néző tudatában. Tagadhatatlan a fantasztikum és az érzékiség világába való átjárás, a képfelületek sokrétű téri lendületektől áthatott szerkezete erre lehetőséget ad. A Hegyek ritmusa című munkámat az egyik legjobb, legérettebb tusfestménynek tartom. Hosszabb mérlegelés és előkészítés után jutottam el a végső kép megfogalmazáshoz, a megfelelő technikai megoldáshoz, az eddig alkalmazott faktúrahatások új elemekkel történő bővítéséhez. Leonardo a tájat, akár az embert, egy óriási mechanizmus elemének fogta fel, melyet részletről-részletre, s ha lehet, teljes egészében kell megérteni. Nála a sziklák nem csupán *dekoratív körvonalak*, hanem a *Föld önálló anatómiával bíró csontjai*, amelyeket valamelyik múltbéli földmozgás gyűrt a felszínre.⁷²

Így haladtam hát én is csiszolgatva a papírt és a tust a felületen, és így ismertem meg a képet szinte négyzetcentiméterről, négyzetcentiméterre. Olyan képet szerettem, volna, mely magában hordozza az összerkezet tömörségét, monumentális súlyát hasonlóan a falikárpitokhoz vagy mozaikokhoz. Kerestem a technikai megoldások egyre gazdagabb példáit, a térképzés, a ritmus szerkezeteinek feszítő erejét, a plasztikus telítettséget. Mindamellet lehet, hogy a képen romantikus vonások is felfedezhetők. Leonardo a „Trattato” híres szakaszában is ír a formák, a ritmus képzelet megmozgató erejéről. *„Nem hagyom ki ezek közül a regulák közül a szemlélődésnek egy újonnan feltalált módszerét, bár kicsinyesnek és szinte nevetségesnek tűnhet, mégis amilyen csekély, épp úgy*

ébresztgeti a szellemet változatos leleményekre; s ez nem más, mint hogy megfigyeld a mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy különféle keveredésű köveket...különböző tájakra emlékeztető dolgokat találhatsz ott hegyekkel, folyókkal, sziklával, fákkal, hatalmas, síkságokkal, völgyekkel és halmokkal ékeset... ”⁷³.

És valóban a formaképzetet átszövi a valóság igézete. A fantáziám is csak abból tud építkezni, amilye van, saját élményeimből. Azonban számomra is felvetődött a kérdés, hogy ki tudok-e lépni önmagamból, az önmagamnak teremtett világomból úgy, hogy az egyén problémáját félretéve képzőművészeti értéket, műalkotást teremtsék. A ritmikus szerkezetet a pusztán formákkal való „játszadozást” gyakran fenyegetik különböző veszélyek. Például az, ha ellaposodik, kimerül és pusztán elszervetlenedett ornamentika lesz belőle. Birkóztam a formákkal, a ritmikus szerkezettel. Lehet, hogy valamilyen, számomra sohasem feladható szenvedély stílusát és értelmét kerestem. Sok formában például kövekben, patakmedrekben kerestem ezt a nyers erőt, a nyers valóságmagot, (hejcei sorozat) amit én „tisztá forrásként” jelöltem meg a magam számára. *Márffy Ödönt* idézve nekem is „*Meggyőződésemmé vált, hogy csak a természetből szabad kiindulnom, mert a színek és formák világában van egy örök határ, melyet átlépve a képzőművészet nyelvén már nem fejezhetjük ki magunkat.*”⁷⁴

De térjünk vissza most a kínai piktúrához. Minden kínai tájnak megvan a maga ritmikus szerkezete. Ha távolból látható hegyláncot akart ábrázolni, a kínai festő szélteben terítette ki a selyemvéget, az egyes színfoltok pedig nemcsak egyetlen meghatározott tárgyat ábrázoltak, és nem csak a képsíkok egymásutánját jelölik csupán, hanem emellett ritmikus részecskeként kapcsolódnak a többi folthoz, formához. Ha a művész hegyvidéki tájat ábrázol, egymás fölött magasodó hegycsúcsokkal, akkor a hegyek körvonalait úgy kapcsolja egymáshoz, hogy fokozatosan rendeződnek egymás fölé. Ezeket a ritmikus elveket én is gyakran figyelembe vettem.

A hegyek hullámzó, vagy szirtszerűen égbe törő kontúrjaival teljesen ellentétes mozgása és így hatása van a fáknak. A kínai piktúra tudatosságát festészeti teóriák alapozták meg. Az i.sz. VII. században írta *Vang Vej* „A festő

tudományának titka” című tankönyvét és a XI. században látott napvilágot Kuo Hszi műve, a „Nagy értekezés az erdőkről és a forrásokról”. Mindkét mű technikai és elméleti problémákat taglal. Ilyen festészeti elemzésekkel a Nyugat egészen a reneszánszig nem foglalkozott. *A hegy hatalmas tárgy*, írja Kuo Zso-hszü⁷⁵. Alakja lehet erőteljesen magasodó, lehet szirtekkel csipkézett, vagy monumentális, hősi lelkületeket sugárzó. Magyarországon ilyen hegyvidék a Zemplén. Nem véletlenül hívják a „szabadságharcok földjének”. Legtöbb megfigyelésemet ezen a vidéken tettem. A hegyek napsütötte vidékei világosak, a naptól nem süttött részei pedig homályosak. Így a hegy formái mindig a napfénytől és az árnyáktól függenek. A ritmust fokozzák a ködök és párák vagy a völgybe bekúszó felhők is. Élővé a hegyeket mindig a vizek csillogása teszi. A fák és a hegyek pedig ékessé teszik. A formai ellentétek, mint például a hegy-víz ritmus, vagy a fás-füves területek ritmusa szervezik a képet, azaz a kompozícióját adják. A kínaiak fontosnak tartották az életerő ritmusát.

Tang Hou szerint is *legelsőnek az életerő természetes ritmusát kell szemügyre venni, azután az ecsetvonások jelentését, majd a „csont” szabályosságát, a részek elrendezését, a színek alkalmazását, és csak utólag a testi formák hasonlatosságát. Ez az igazi hat szabály.*⁷⁶A kínai művészek azonban nem vallották magukat a tiszta naturalizmus híveinek, amelyet az európai teoretikusok oly hosszú időn át képviseltek. Sőt a kínai festők elítélték azokat a laikusokat, akik a műalkotás értékelésénél csak egyetlen kritériumot ismertek; az eredetivel való hasonlóságot. Az volt a véleményük, hogy a művészet nem csupán a dolgok külső formáját másolja, hanem arra törekszik, hogy behatoljon az igazi lényükbe. A mesterség titka így magában a művészetben rejlik.

A természetet én továbbra is olyan „alapozott vászonnak” tekintem, amelyből kiszabhatom az Én gondolatvilágának anyagát. A képeimen ezért nincs is keret és nincs végérvényesen lezárt kompozíció. A megkezdett ritmus tovább folytatható. Számomra így áll össze emlékezetem, és a másik szubjektív Én igénye szerinti világom.

Tér és idő

Szerettem volna, ha a 20. számú kép, formavilága egy másik időt őriz, hátha abban a másikon meg tudom állítani az órák múlását és talán még az elmúlás hatalmát is el lehet hátrítani. Olyan kép ez, mint az „ötödik nap”, melyen Isten örökre gondolt formákat teremtett. Csak hát ezeket az ember elpusztította. Ez tehát lehetne akár az én „ötödik napom” is. Úgy szerettem volna ha a képnek megvan saját ideje és így lennie kellett saját terének is. Ez mindenképpen egy másik világ, hiszen a képzőművészeti formák egy másik térben, egymás mögötti terekben helyezkednek el. Mégis honnan ered bennem egy másik idő, egy másik tér egy másik anyag eszménye? Biztosan nem valamilyen természetfeletti erő műve, inkább a művészet ereje amely évezredek óta új feltételeket akar teremteni az embernek létéhez. Olyan új feltételek ezek, amelyek különböznek azoktól, amelyeknek a Természet - Isten vet alá bennünket. Így én is csak létezésemnek új feltételeit keresem. A saját magamra szabott időt, teret, szabadságomat próbálok megalkotni, mert amit isten teremtett számomra az kínlódással teli. Illúzióhoz, mágiához kellene folyamodnom? Nem, hiszen régóta ismerünk olyan formákat, amelyeknek nincs köze a természethez. Ez a művészi forma, amelyhez művészi terek, idő és az érzékek kapcsolódnak.

Én mindenképpen kettős „Én” vagyok. A művészetnek köszönhetem, hogy megismertem a valóságos és a képzelte világot. Az Isten teremtette valóságos világ számomra majdnem élehetlenné vált, ezért új formákkal és új idővel saját világot kellett teremtenem. Mindig is foglalkoztatott a kérdés, hogy a teremtő miért nem tudott nekem ilyen világot teremteni? Ezek szerint lehet, hogy „Ő” mégsem létezik? Vagy csak rám bízta? De hiszen a művészi teremtés misztériuma nem téveszthető össze az Isteni teremtéssel!

Kezdetben magányra ítéltem, később a saját művészetem által teremtett új térben, új idővel felruházott és az újrakezdés reményével kiteljesedő világra leltem. Ennek a még lehetséges művészi-teremtő cselekvésnek *Hegyí Lóránd* szerint, úgy tűnik, *egy különleges szenzibilitás az alapja. Ez egy olyan szellemi érzékenység, olyan szellemi tapasztalás, amely akkor is eleven erővel hat, amikor a művészetről lefoszlanak a mítosz maradványai.*⁷⁷ Én ezzel a képpel, de így talán az egész sorozattal együtt állok szembe a rajtunk kívül álló valósággal, azzal a

valósággal, ami a sors különös akaratából elfogadhatatlanná vált. Vajon az én új teremben és időmben felfedezheti-e a szemlélő saját világát?

Ugyanakkor teremtő erejű-e a kép azáltal, mert létében új minőséget fogalmaz meg? Remélem igen. Ehhez kerestem a művészi megoldásokat. A gigantikus ősi formák ideje más mint a mi világunké, vissza kell tehát menni az időben. A paleolitikum barlangjaira és az ősfákra emlékeztető formavilág a történelem előtti időkre utal. Közöttük keskeny réseken át lehet ebbe az ősi világba bejutni. Kicsi – az ember mulandóságát szimbolizáló – tereken, vagy inkább térsíkokon jutunk egyre beljebb, egyre visszább az időben. A gigantikus ősvilági formák mögötti aranyló sárgán világító ég végtelen tere fokozza tovább az időben való visszalépésünket. A kínai piktúrában is volt igény a térábrázolásra. Ha nem is a mi fogalmaink szerinti képtérre. A kínai térszemlélet az empirikus úton szerzett téri tapasztalatoknak felel meg. Az építmények ábrázolásánál, a párhuzamos vonalak, párhuzamosak is maradnak. A nagy tájakon a fák, hegyek, figura arányai, azaz az egymáshoz való viszonyuk adják a térbeliséget. Nincs tehát optikai jellegű térszemlélet, illúziókeltés, mint a reneszánsz esetében. A kínai kép térszemlélete művészi jellegű és csak ott van, ahol a művészi szándék azt megköveteli. A horizontális tekercskép roppant tereket fog be! A néző csak úgy képes a befogadására, ha mozog, azaz megy a hat-tíz méteres tekercskép mellett. A néző így tulajdonképpen végigvándorol a tájon, melyen a kínai festő egymás mellé sorakoztatta a városrészleteket, a tájrészleteket. Ez tehát a folyamatosan kigöngyölt tekercskép és a mozgó nézőpont, mert a tekercskép egyszerre nem fér a szemünkbe. Az epikai jellegű tekercsképeken szakaszokra bontva jelennek meg a témák, így mindegyiknek a mellettük történő elhaladással új nézőpontja lesz. *Miklós Pál szerint lehet, hogy a kínai piktór a tudtán kívül bevonta a képbe, a kétdimenziós síkábrázolásba, az időt, a harmadik dimenziót.*⁷⁸ Európában a látvány megfejtését egy dimenzióhoz kötöttük és ez a nézőpont mozdulatlan. A monumentális tusfestészetnél a kínaiakhoz hasonlóan egyrészt úgy gondoltam, hogy a nézőt én is mozgásra kényszerítem, azaz bevonom az időt. A részletgazdag piciny felületek és ábrázolások miatt nem elegendő csak távolról szemlélni a képet. Oda is és vissza is kénytelen lépkedni az ember, és el is kell haladnia a 3, 5 méteres kép előtt, tehát folyamatosan is haladhat a tájban. Ez a szándék vezérelt a

sorozat tervezésekor. A Tér és idő című kép esetében nem oda-vissza kell a kép előtt mozogni, hanem a képen lévő térsíkok mögé kell tudni eljutni. Ez viszont a korábbiaktól eltérő festői szándékot tükröz. A kínai természetszemléletnek tehát hatékony és művészi megoldásai vannak, annak ellenére, hogy az európaiak teljesen idegen. Így meg is maradt évszázadokon át a saját költői-művészi, megoldásainál. Én mindenképpen el akartam jutni a sorozat végére az európai értelemben vett absztrakcióhoz is, amire a nyugati tudomány épül.

A kétféle világ, a kétféle szemlélet összevetése izgalmas művészi megoldásokat jelentett és mindenképpen új utakat megnyitását tette lehetővé a számomra. Én itt most mindenekelőtt különleges eredetű és természetű terekről beszélek. A festői tereknek kettős jelentésük van. Egyrészt a kép mint önálló tárgy, a tér egy darabjaként, másrészt a tárgyon (festményen) lévő formavilág. Az én tereim, a képzeletem szülte tereim is csak bizonyos feltételek teljesítése esetén „szólalnak” meg a szemlélő számára. Ezek a feltételek a nézőben is létrejövő érzelmi motívumok, tehát nem elsősorban a tárgyilagos szemlélés következményei. A sorozat képein is más-más térproblémával áll szemben a néző. Mindegyiknek megvan a maga sajátos jellemvonása. Arra törekedtem, hogy a pusztán csak regisztráló szemléletmódtól eltérjek. Általában az emberek túlnyomó része a hagyományos perspektivikus ábrázolást részesíti előnybe. Így nekik elsősorban a Vándorlásaim II. című kép, nagy nyitott terei tetszenek majd. A távolság illúziója itt érzékelhető a leginkább. Itt érzi magát szabadnak az ember, mert a kép felkelti benne a végtelenség érzetét. Pedig a kép tere más, mint ahogy általában nézni szoktuk. Itt megemelt nézőpontról illetve döntött nézőpontról van szó. Így láthatunk be a völgyekbe, a városba. Nincs a szemlélődőre rákényszerített nézőpont, mint a reneszánszban, tekintete szabadon bejárhatja a tájat. Nincs tehát a nézőpont szerint meghatározott vagy annak alárendelt rend.

„Minden művészeti kor arra törekszik, hogy feltárja az emberi igazságnak egyik alapvető aspektusát.”⁷⁹ Én is a saját érzéseim közvetítéséhez, vagy egyáltalán saját magam azonosításához igyekeztem tereimet megtalálni. Ide, ebbe a térbe hívogatom a nézőt, hogy illeszkedjen az én terembe, mert az általam festett világot és a hozzá kapcsolódó érzéseimet ezen a módon ismerheti meg.

A szellem világába emelkedő táj, mint a megfestett elégia

Tudtam, hogy a sorozat festése közben előbb vagy utóbb szükségszerűen elfogok érkező az illusztratív jellegű megfogalmazásokhoz. Az előző nagy panteisztikus tájakon az ember csak homokszemcseként volt jelen a képen, vagy egyáltalán meg sem jelent. Ez azért furcsa ellentmondás mert a kínai panteisztikus megvigasztalódás világából hiányzik az ember. Nem vizsgálják sem a lelkét a maga szépségével, méltóságával, sem a testét. Olyan szépséget hordozó, esztétikai értéket képező jelenséggé, mint amilyen az európai ember számára az emberi test, vagy az arc lett, Kínában sohasem emelkedett. Az európai humanizmus elvei szerint mindennek a mértéke az ember. A kínai úgy gondolja: mindennek mértéke a természet. Lehet, hogy ez a művészet nem emberközpontú? Esetleg nem úgy, mint az európai, ezért csak epizodikus a szerelmi líra, nincs portré, nincs akt és a plasztika nem is tartozik a művészet körébe mert ipari minősítést kapott.

Nekem mindenképpen szűkebbre kellett szabnom az eddigi világot, a végtelen teret, melyben a lelkem szabadon vándorolhatott. A nagy tér és távolság miatt ugyanis nem érkezhettem volna meg önmagamhoz. Talán nem is nagyon mertem eddig az élet és a halál ösvényeit kutatni. Mindehhez új plasztikai térre volt szükségem, ahová bezárhattam önmagamot. Kontúrvonalak tömegével, vagy jobban mondva új grafikus jelekkel igyekeztem a közvetlen és a megrázóan gyötrelmes szenvedéseim érzéki-anyagi terét megteremteni és a „szellemhez szólni...” A képet és az eseményeket sűrű hálóba kötő rajzi jelek a maguk lendületes manuális kivitelezésű vonalrajza az én alkotói világom, az én pszichikai világom diagramjaként értelmezhető, az elvont formai esztétikumot, az arányokat, de főleg a képen belüli sodródást és annak ritmusát teszi érzékelhetővé.

A Psziché egy titokzatos kép, félelmet keltő, de ugyanakkor a sodródás végén megvigasztalódást nyújtó. A látomásszerűség annak az állapotnak a kifejezése, amikor az egyik szubjektív „Én” lemond a másik „Én”-ről. Ez tehát az „Én”-ről való lemondásom állapota. A tragikus konfliktus a roncsolt test és a világosan látó és értékelő Én között zajlik. A nagy erdő, a gigantikus erejű fák között új és új alakok kelnek életre, félig élők, félig már nem evilágiak, mégis ők segítik vissza a gyötrődött az élők világába az önmagáért folytatott küzdelemben.

A komor kép a katasztrófával szembenező individuum kiszolgáltatottságának és elhagyatottságának kép-verse. Talán van bennem romantikára való hajlam is, de az egyik legfontosabb festői probléma, nem csak a kínai piktúrában, de az európai ember számára is, etikai-intellektuális és társadalmi válság művészi megfogalmazása. Európában is megjelenik az 1950-es években az egyén és társadalom közötti konfliktus. Az Én és az „Én”-en kívüli világ feloldhatatlannak tűnő ellentéte gyakran az Én önmagába való visszavonulásában oldódott meg. Az újromantika és a nyomában elburjánzó esztétikai álromantika, a dekoratívva szelídített gesztusok állíraisága, álfestőisége nagy veszélyeket hordoz magában.⁸⁰ A kalligráfiai és a gesztusfestészet formai sajátosságaira épülő drámai hatású, megrendítő Én megközelítéseket szerettem volna megfesteni. A panteisztikus, monumentális tusfestészeti program sodort oda, hogy alkotói szakaszom legbelső szellemi-esztétikai expresszív megfogalmazásaimat megtegyem. Az egyéni mély fájdalmat is magába sűrítő kép kétségtelenül számomra egyben korszakhatárt is jelent.

Mestereim szerint, és magam is úgy tapasztaltam, hogy a vonal mindig fontos kifejező erővel bírt a számomra. A nagyméretű akvarell képeimen is jellemző a képek kifejezetten vonalas felépítése: kalligrafizmusa. A tusképeimnél még az ecsetet is letettem és helyette hasított fenyő pálcikákat használtam. Így aztán valóban „írtam” és nem festettem a hatalmas méretű képeket. A sorozat minden lapja, de különösen a „Psziché” vonalas jellegű hangsúlyos kontúrokkal jelzett vonalstruktúrákból, alakzatokból épül fel. A síkábrázolást tudatosan választottam a képhez, a grafikus ábrázolás is szükségszerű volt. A kalligrafizmus a kínai művészetben nem kifelé, az ábrázolt világra fordítja a figyelmet, hanem befelé fordul, önmagára, a művészi kifejezésre, magára a jelekre és azok minőségére, kalligrafikus értékeire ügyel csak. Nekem pontosan erre a módszerre volt szükségem, csak hogy az európaiságom szükségszerűen sodort tovább és kereste a képi kifejezés európai mondandóját. Ezen a ponton tehát én elváltam a kínai piktúra „csak kalligráfiai értékeire” ügyelő szemléletétől, vagy pusztán csak a felszín érzékelésétől, és kerestem mélyebb rétegeket, az Én probléma alapvetően tragikus tartalmát. Hosszú távon a kalligráfiai automatizmus veszélyeket hordoz magában. A jelteremtés kényszere merev sematizmushoz, *Csang-Ming* szerint

„megfagyott gesztusokhoz”⁸¹ vezetnek. A további veszély az, hogy az esztétikai jelteremtés automatizmusa a festői mondanivaló elsekélyesedésével is együtt járhat. Erre mutat rá *Antony Everitt*, amikor a kínai kalligráfia és a negyvenes-ötvenes évek action painting művészete közötti szellemi kapcsolatot elemzi: „A művészek nagyon sokat találtak a keleti művészetben, különösen a kalligráfiában, mely nyilvánvalóvá tette számukra a téma és a tartalom válságát. A kínai kalligráfiában az ecsetvonás az elsődleges fontosságú mozzanat”.⁸²

Tehát a jelteremtés a döntő. Nekem azonban a legdirektebb érzelmi átélés festői megteremtése volt a fontos. Kétségtelen a kínai kalligráfia hatása, de a kép az én festői automatizmusom, ha úgy tetszik jelhagyásom, mely tartalmazza a kép létrejöttének sajátos, életem részét képező, pszichikai-emocionális körülményeit, az én adott időszakra érvényes sajátos festői-emberi pszichikai állapotomat. Valami nagyon fontosat mégis reméltem a kép megfestésével, amire viszont az európai értelmezésmód sem adott választ, csak a kínai természetszemlélet.

A kínai művészetszemlélet panteisztikus, azaz számára a világ egységes, egy és oszthatatlan, s ennek az oszthatatlan egységnek része a természet éppúgy, mint az ember és a keze munkája, alkotásai. A kép tehát éppúgy rendelkezhet (számunkra!) természetfeletti tulajdonságokkal (a kínai szemléletben mitológiailag hitelesített vonásokkal!), tehát például *az élet és az élettelenység* határának átlépésével, mint sok más dolog például *halottak feltámasztása*⁸³. És ez nagyon fontos volt a számomra, hiszen az Én önmagáért folytatott küzdelmében a félig élők, és a félig már nem evilágiak „képi hatalmukkal” (természetfeletti tulajdonságokkal) segítik vissza az életbe a katasztrófával szembenező individuumot.

Ezekkel az utólagos elemzésekkel úgy tűnik, újraalkotom a képeimet. Mindenesetre a képek festése előtt semmilyen kész elméletem nem volt. Igaz mindig nagyon hosszú felkészülési szakaszaim voltak. Úgyhogy sokszor attól féltem, hogy egy-egy nagy kép megfestéséhez szükséges idő alatt az agyban megszületett alkotás eredeti vízióját elveszítem. Attól is tartottam, hogy elfáradok technikailag, hiszen a kép nagy felülete és a hasított pálcikák apró vonalai közötti óriási ellentét feszül. Félttem attól, hogy merevvé, rutinszerűvé válik a

vonalevezetése. Ennek elkerülése érdekében több pálcikát is használtam, melyeknek a „letétele”, azaz jelhagyó képessége különböző.

A szenvedés

Hosszú vívódás és több mint egy éves előkészítő munka után kezdtem el festeni 2003-ban a „Jelenetek az Isteni színjátékból” című merített technikával készült tusfestmény sorozatomat. Két évig folyamatosan dolgoztam és ezt tartom eddigi pályafutásom egyik legjobb, legdrámaibb sorozatának. Megelőzi a panteisztikus sorozatot, és témáját tekintve annak szerves előzménye. A 10 képből álló sorozatból négy képet emelek ki, melyeket a szenvedés ábrázolása, a test fizikális legyőzése szempontjából fontosnak tartok. Ezeken mérhető le, hogy milyen fokozatokon át jutottam el a szenvedő test és a természet kapcsolatához.

A képi megfogalmazások nem a görög ideál szerinti szép és diadalmas testet helyezik előtérbe, aki erejével képes legyőzni a végzetet, hanem a megsemmisülés felé haladó emberét. A görög művészet képi megfogalmazásaiban négy nagy legenda játszik döntő szerepet, melyek a könyörtelen Istenek hatalmáról szólnak. Ezek: Niobé gyermekeinek pusztulása; a trójai hős Hektór (Meleagrosz) halála; az elbizakodott Marsziasz megnyúzása, haldoklása és Laokoón pusztulása. A Pheidiász előtti művészetben kevés az olyan mű amelyben a test egymaga szenvedést fejez ki.⁸⁴ A kicsavart testekben felismerhető fájdalom érzékeltetése már jelen van korábbi művekben is. (Aiginai templom elesett katonái), de az arcokon is megfigyelhető érzelmi megnyilvánulások elsőnek a Niobidáknál fedezhetők fel. A hátravetett fej és a fej fölé kinyújtott kar a görögöknél a szenvedés motívuma, mely a szobrászatban elsősorban a pergamoni művészetben jött létre. Ennek történelmi okai vannak, mégpedig a több mint ötven évig tartó védelmi háború a gallok ellen. A szenvedés legnagyobb hatású antik emléke a Laokoón. Winckelmann szerint: *„a test fájdalma és a lélek nagysága a figura egész felépítésén egyenlő erővel van elosztva és mintegy egyensúlyba hozva.*

A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül, hogy az arcra és más részekre tekintenénk, csaknem mi magunk is érezni vélünk.”⁸⁵ A legnagyobb szenvedés jelkép azonban mely az emberiség eddigi történelmében jelen van kétségtelenül: Krisztus a kereszten, mint az Ige jelképe, mint az univerzum központja. Az elgyötört testben lángoló lélek kifejezéséhez nem kell a szép test látványa. Ez tehát egy másik eszmény, a keresztény középkoré. Az európai emberábrázolást összehasonlítva a kínai piktúra ikonográfiájában meglévő ember világával meg kell állapítani, hogy az ember mint személyiség, vagy mint egyéniség, esendő, szenvedő emberként nincs jelen. Nem találjuk meg az emberábrázolás általános érvényű típusát, de több fajtáját ismerjük: a zsánerképet, a buddhista szentképet és a portrét. A kétezer éve befalazott, föld alatti sírkamrákban színes falfestményeket látunk, melyek a mindennapi életet ábrázolják. A hétköznapot, ünnepet, történelmi eseményeket vagy vadászatot megörökítő képek háttér nélküli képek. Az udvari festők számára vonzó feladat volt a császár és környezetének megörökítése. Az öltözetek és az arcok, jellemek visszaadása.

Saját festézetem szempontjából döntő volt, hogy az előtanulmányok alapján képes vagyok-e magamban összerendezni az európai szenvedés eszményképeit a kínai természetszemlélettel és a magam világával. Képes vagyok-e ikonográfiai karakterű üzenetek megfogalmazására, lemondva a látványról a látomás, a víziók számára, melynek dogmái eltörölték a testi szépség eszményképét. Újra kellett tehát formálni a figurát a kereszténység felfogásának megfelelően. A román és a korai gótika stílusa szinte kegyetlenül, a szegyénytől kétrét görnyedve ábrázolja az első emberpárt (A kiűzetés, 1010 k. Bronzkapu, Hildesheim). Mégsem zavarja az egyszerű hívőt az anatómiai kezdetlegesség. A fokozatosan eltűnő antik klasszikus harmónia helyébe a külső jegyeken messze túlmutató belső tudatos eszménykép lép. Engem is érdekelt, hogy van-e a korpusz ábrázolási sémáknak másik útja.

1988-ban a sárospataki művésztelepről kiindulva jártam be a környező zempléni falvakat. Akkoriban a legtöbb tusrajzot, festményt a helyszínen készítettem.

Hercegkút határában lettem figyelmes arra, hogy a földeken dolgozó emberek a falusi templom miséjét jelző harangszóra a mező közepén álló jelző kereszthez mentek és imádkoztak. A rossz állapotban lévő pléh Krisztus alig-alig volt felismerhető. Az eredeti részletek elkoptak az idő folyamán, és a keresztre feszítés csak jelzésszinten volt érzékelhető. Ez is elegendő volt azonban a szenvedésjelképhez, amit én is megfestettem. A korpusz hosszú ideig pihent a mappában, míg nem az új festői problémák elő nem szedték velem. A figuratív problémák felvetése során nem mondhattam le a pratima-típusú kép megfestéséről. A keleti művészet általában kétféle kultikus képet ismert. Ezek egyike a pratima-típusú kép, mely valamely vallásos mitológiai jelenetet, vagy istent ábrázolt. Ez lehetett védőszent, démon, ős vagy hős. Maga a kép a vallásos – mitológiával átszőtt ember lelki-beszélgető társa volt. A yantra volt a másik kultikus kép a tiszta absztrakt festmény, geometrikus rajz. Személyt vagy jelenetet sohasem ábrázolt. Engem mindennek előtt a pratima-típusú kép démon ábrázolása izgatott.

Azt a festői ősfórmát kerestem, mely alkalmas arra, hogy az Isten-démon megszólító erőt képviseljen a mai ember számára is. Ezt én a korpusz-helyzetre építve próbáltam megfesteni. Hiszen a jelzés értékű testtartás magában hordozza a megfeszítést és lehet, hogy minden démon számára. Az ősi erő a történetelőtti, még teremtetlen világból üzen és képvisel egyúttal dialógikus erőt a szemlélő számára. (Démon I-II.). Itt alkalmaztam először a tus és aranyfestés technikáját. Hiszen a primitív Isten-emberhez bálványképhez vagy szoborhoz áldozati ajándék járult. A közlés igénye szerint érzelmi állapot megfogalmazása, a lényegi forma drámaibb, elementárisabb a pratima típusú képeimen, mint a hercegkúti korpuszon. Persze időközben el is telt 20 év.

Fokozatokban a megsemmisülés felé

A „dantei világ”-ba történő haladásom fokozatosan történik meg. Az I. számú képen a Pokol és kútja fölülről látható és egyre szűkülő spirálként szívja magába az embert. A centrális kompozíciónak a fekete háttér szolgált drámai alaphangot. Jobb oldalon Dante stilizált profilja nézi az „Isteni Színjátékot”.

Az alakábrázolás a drámaiság érdekében a legprimitívebb ábrázolási sémát követi. A körforgásban a nyers testek bábszerűen, a test minden szépségét elveszítve kapaszkodnak egymásba és zuhannak a középpont vöröse felé. Ahogy egyre lejjebb zuhanunk (mi is együtt zuhanunk!) egyre többet látunk a kavargásból. (II.-III számú kép) Már szétválasztható figurák tűnnek elő a vörös izzásban. A környezet a „táj” csak nagyon szűkre szabott, szinte jelzésértékű. Forró kövek, sziklák által alkotott gödrökben, a tűzfolyamban kárhozott emberi testek vergődnek. Az emberi élet enciklopédikus története az Utolsó Ítélet után itt ér véget. Még mindig a négyzetben a kör kompozíciós elvemet követve született meg a IV. számú kép. Kerékbe tört és megcsonkított embereket látunk ismét csak nagyobb léptékben. Már a test felületén lévő sebeket, az égett felületet is látjuk. Az Isteni Színjáték gödreiben a halál nem hősi és nem pátosszal teli. Ez a szenvedés a fej fölé kinyújtott csonka karral, a kárhozott ember a teljes pusztulása. A hátravetett fejből kiszakadó lélek is áldozata a testnek, amely a pokolba rántotta őt és nincs már esélye, hogy halálában egyesüljön Istennel.

A túlvilági táj

A panteisztikus megvigasztalódást nyújtó tájak, az „Überblicklandschaft” vagy a szellem világába emelkedő táj mellett akaratlanul is megfogalmazódott bennem a túlvilági táj festői ábrázolásának igénye. Az Alvilággal kapcsolatos elképzelések közül a legismertebbek a görög mitológia szerinti változatok. Az egyik elképzelés szerint a holtak birodalma mélyen a föld alatt van, a másik szerint messze Nyugaton terül el, ahol az elhunytak lelkei testetlenül élnek, mint az árnyék. A halál után a lélek Hermész vezetésével jut el az Akherón folyóhoz, amelyen Kharón az Alvilág révésze azokat szállítja át, akiket hozzátartozóik eltemettek, s akiknek szájába pénzdarabot tettek (Kharón – garas). Ez ugyanis az átkelés ára a túlsó partra. Engem elsősorban a táj szempontjából ez a képi világ érdekelt, nem elfeledve azt, hogy az Alvilágnak több folyója is van (Sztüx, Léthe, Kokütoz és Tartarosz). Kínában az ősi legendák szerint a Nyugat hegyei jelentik a világ határát. Ahol a Nap lenyugszik, ott kezdődik a Túlvilág. Itt ér véget az emberi világ, de ez nem jelenti egyben az élet végét éppen ellenkezőleg, itt kezdődik a kínai ember számára a halhatatlanság.

Az én festői világom nem tudott elszakadni az európai, görög mitológia elképzeléseitől ezért a Kharón-ladik című tusfestmény is ezt a világot ábrázolja. A test miután elveszítette Isten teremtette formáját visszatér az örök körforgásba szerinti világba, azaz az anyagi létébe melyben végül feloldódik. Ez a mozzanat az emberi életút talán leglényegesebb pontja. A halál gondolatának elfogadása az ember pszichológiai fejlődésének végső szakasza. A test és a lélek ezen a ponton szétválak. Különböző népek és különböző kultúrák másként, vagy éppen hasonlóan látják ezt a folyamatot. Az egyiptomiak és a görögök hite szerint a halottak lelke csónakban teszi meg a végső utat a túlvilágra. A holt lelkek szállítására szolgáltak az egyiptomi piramisok mellett eltemetett bárkák és hajómodellek is. Az én képi-festői értelmezésem szerint, ha folyó van és létezik a túlsó part is, akkor valamilyen tájnak is kell lennie. Ez az utolsó út biztosan nem földi, vagy evilági dimenzióban, hanem egy másik térben történik. Kinek a szemével láttattam én ezt a túlvilági tájat? A festőével biztosan nem, mert még sohasem járt ott. Kharón ladikját élő ember nem láthatja meg, kivéve Dantét, aki az Isteni Színjáték harmadik Énekében (A pokol kapuja) ír erről a tájról:

*„S ím a folyón felénk egy gálya tartott,
rajta egy agg, régi szőrtől fehéren,
s „, Jaj nektek hitvány lelkek!” - így rivalgott.
„Eget látni már egyik se reméljen.
Jöttem, hogy majd a vízen átkísérlek
tűzbe, fagyba, örök sötétbe mélyen.”⁸⁶*

A ladikban szállított lelkek, ha emlékeznek, emlékképeikben lehetnek tájak és lelkük fénye (a lélek-fény) ezt a tájat meg is világíthatja! Platón értelmezve: *a lélek, - a földi életét megelőzően- az istenek körében szemlélte az örök és változatlan ideákat, az érzékelhető világ pedig ezeknek a képmása.*⁸⁷ A különböző kultúrák a halál utáni állapotot néha hasonlóan, máskor egymástól teljesen eltérően képzeltek el. Valamennyiben közös vonás azonban, hogy az emberi lélek valamilyen úton túléli a halált, tehát *létezik*. A görög bölcsek közül *Thalesz* volt az első, aki a lelket halhatatlannak tartotta. Hérakleitosz szerint, *a lélek határait nem lehet megállapítani, mert mélysége akkora.*⁸⁸ Nem foglalkozom itt *Aquinói Tamás* geocentrikus, (A Föld a Világegyetem középpontjában álló) elméletével, hanem

inkább az ember és a lélek viszonyára vonatkozó nézetét ismertetem. Aquinói Tamás részletesen kifejti, hogy az emberi lélek testetlen, vagyis anyag nélküli tiszta forma, s hogy tisztán szellemi, az anyagtól független szubsztancia. Ebből következik, hogy a lélek halhatatlan.⁸⁹ A képen a lélek - fényben, a világos és sötét tömegek drámai káprázatában tárul fel az Alvilág, és ebben halad a lélekhajó. A kép három tere más és más gondolatot, festői szándékot hordoz. A bal oldali előtérben lévő óriási sziklatömeg az innenső part világa, a néző oldala, így az élőkhez kapcsolódik. A sziklatömegben mindazok a festői jegyek, kalligrafikus vonalhálók, struktúrák megtalálhatóak, amelyek jellemzik a panteisztikus sorozat Evilági formáit, hegyeit vagy szikláit. A sziklacsúcs dőlése a Túlvilág felé mutat, jelezve az irányt a lelkeknek. Ezzel feszül szembe a „*másik part*” a Túlvilág, melynek jobbról-balra törekvő dinamikus mozgása mögött nem sziklaformát kell keresni. Az itt látható sárgás fénynyalábok és árnyak a felfelé törekvő lelkek tömege, melyek legfőbb célja, hogy egyesüljenek a mindenséggel, a végtelennel és így a kozmoszba jutva együtt keringjenek a végtelen valósággal. Ha ugyanis a lélek eléri azt az állapotot, hogy elkülönül a testtől és mindentől, ami őt Istentől különválasztja, akkor Istenhez lesz hasonlatos, túlemelkedik mindenben, a téren és az időn. Felismeri, hogy a mindennek alapul szolgáló lényeg nem véges pusztulás, hanem a végtelen, időtlen jelen.⁹⁰ Ezért is indokolt a felfelé törekvő festői megfogalmazása, mint a panteisztikus megvigasztalódás egyik lehetséges ábrázolása.

A két part olyan mintha a csúcsonál egymásnak feszülne és a fölöttük lévő örvénylésben található a végtelen tér. A két világ között úszik a ladik, - tele emberi testekkel, melyeket már elhagyott a lélek. Az emberi élet legvégső pontja, amikor beszáll a ladikba. Ekkor kezdődik ugyanis a test pusztulása, ezért a ladikban már csak maradványokat látunk, melyek az utazás folyamán tovább pusztulnak. A test mellett a lélek is útra kel, de nincs fogalmunk arról, valójában mi is történik vele. Az én képi felfogásom szerint a számára is ez a végső út, mely egyúttal a végtelenbe vezet. Hatalmas drámai erők feszítik a képet. Az Evilág és a Túlvilág küzdelme ez, melyben az ember testileg végül is megsemmisül.

Híd a Túlvilágra

Jenseitsbrücke

*des todes kalte hand
weist dir den weg
der gewiss dein letzter ist
den du bestreiten wirst*

*leblös ragt sie aus dem wasser
schon seit einer ewigkeit
trägt sie seelen auf den schultern
tief hinab ins totenreich*

*tief im dunklen liegt verborgen
ein relikht aus alter zeit
ewig trennt es tod und leben*

*schweigend lauscht sie deinen schritten
geleitet dich auf deinem weg
ewig trennt sie tod und leben⁹¹*

A kettős, „Én”-en belüli vándorlásaim elvezettek a Halottak Birodalmába is, a fekete föld mélyére. Képzetelem világából, az álomrétegekből hídformák merültek fel. Mindig is úgy gondoltam, hogy a Túlvilágra vezető úton – a ladik mellett – van másik átkelési mód is és ez csakis egy híd lehet. Aztán az is felsejlett bennem, hogy valahol a Harz-hegység szurdokjaiban láttam és az észak-német mitológiában pedig olvastam erről. Most így utólag elemezve a „híd” képeket vált számomra világossá, hogy a befelé fordulás eljuttatott a bűnhődés és a halál gondolatához. Hogyan is viszonyultak hozzá egykoron és ma? A halál, a régen oly természetes jelenség, a jelenben egyre inkább tabuvá fejlődött. Lehunyjuk előtte szemünket és az adott pillanatban a körülöttünk lévő embertársaink ebben is segítenek. A természet törvényeit áthágva küzdünk a halál misztériuma ellen és fontos, hogy ebben a küzdelemben az élet és a természet viszonyát tisztázzuk és felfogjuk. Az az ember, aki a „Másik oldalt” nem ismeri és akinek a hit sem jelent semmit, az a halált bizonyára katasztrófaként éli meg, mert hit nélkül, a testtel együtt, számára a lélek is elpusztul. Nem véletlen az, hogy a mitológia sok esetben ezt akarja elkerülni. A taoisták a személyiség életének, testi létének meghosszabbításával akarták elérni az örök életet, a buddhizmus ezzel szemben tagadja a személyes Én létét, sőt a testi létet, a testi életet egyenesen nyűgnek tartja.⁹² Az ember a buddhizmus számára nem más, mint egymással párhuzamosan vagy egymás után törvényszerűen létrejövő lételemek halmaza, mely folyamatát tekintve újra- és újra megújul. Ez a folyamat a halállal nem

szakad meg, hiszen az embert természeti, szellemi és erkölcsi összetevők adják és ez nem érhet egyszerre teljesen véget. A halott testből egy változatlan szellem lép ki és keres új létéhez másik testet. Ez a lélekvándorlás. A keresztény teológusok biztosak abban, hogy a lelkeket az Isten teremtette, így a lélek halhatatlan, mert az Isten mindenhatósága életben tartja őket. Az ember cselekedeteit Isten nem ebben a világban ítéli meg, ez a Túlvilágon következik majd be. A lélek a halál után elválik majd a testtől és ítélet elé áll. Itt nyeri el tetteiért jutalmát vagy végső büntetését. Azok az emberek, akikből hiányzik a hit, haláluk után a pokolba jutnak. Ugyanez a sors vár azokra is, akik a halálos bűn állapotában haltak meg. A bűneik súlyosságától függően háromszoros büntetésben részesülnek: a *kirekesztés* (az Isten látásában rejlő boldogságból való kirekesztés); a *pokol tüzének az ördögökkel és elkárhozottakkal való együttlét elszenvadásának büntetése* (Máté 25, 41 és Jel. 20, 15) ; a *lelkiismeret büntetése* (Márk Evangéliuma 9,44).⁹³ A mennybe, a tisztító tűzbe és a pokolba csak a lélek jut el miközben a test elpusztul. A feltámadással - hosszú idő eltelte után- a lélek ismét egyesül a korábbi testével. Az ebben való hit a keresztény ember számára a megvigasztalódást jelenti.

Az északi mitológia szerint a Halottak Birodalmának úrnője Hel Istennő, aki egyben a Másvilág, az Árnyak Birodalmának uralkodója. Ezt a világot híd választja el az élők világától. Ez a híd a Gjallarbrú, mely arannyal borított és a Gjöll folyó fölött ível át. *„Aber von Hermod ist zu erzählen, daß er neun Nächte lang durch dunkle und tiefe Täler ritt, so daß er nichts sah, bis er zu dem Fluß Gjöll kam und auf die Gjöllbrücke ritt. Sie ist mit leuchtendem Gold gedeckt. Modgud wird die Jungfrau genannt, die die brücke gewacht. Sie fragte ihn nach seinem Namen und nach Herkunft⁹⁴ und sagte, am tag vorher seien fünf Scharen toter Männer über die Brücke geritten.”*⁹⁵ A hidat Modgudr az Alvilág kutyája őrzi. Ezzel ellentétes a Bifröst, a „szivárványhíd”, hiszen ez felfelé, az égbe vezet. Mi emberek a kettő között élünk és lehetőségünk van arra, hogy kiválasszuk melyikre lépünk. Mikor és hogyan merülhetett fel a túlvilágra vezető híd víziója Európában vagy azon kívül is? Az antik világ még nem ismerte. A VI. század végén azonban két adatunk is van a hídról: még 577 előtt befejezi „Historia Francorum” című könyvét Gregor Florentins (ca? 538-594) Tours püspöke, mely az egyik forrásunk a „Hídról”. *„referre erat solitus, ductum se per visum ad*

quoddam flumen igneum, in quo ab una parte litoris concurrentes populi ceu apes ad alvearia mergebantur; et erant alii usque ad cingulum, alii vero usque ascellas, nonnulli usque mentum, clamantes cum fletu se vehementer aduri. Erat enim et pons super fluvium positus ita angustus, ut vix unius vestigii latitudinem recipere possit. Apparebat autem et in alia parte litoris domus magna, extrinsecus dealbata...De hoc enim ponte praecipitabitur, qui ad distringendum commissum gregem fuerit repertus ignavus; qui vero strennuus fuerit, sine periculo transit et inducitur laetus in domum...”⁹⁶

Az idézet alapján, Kharon az odaküldött lelkeket tűzön át viszi a folyóhoz, amelyben az egyik partról az emberek verekedve taszítják le egymást akár a méhek a méhkasban, míg mások egymás hátára fölkapaszkodva igyekeznek, s a kiáltozó lelkek a heves könnyeikkel lángra gyúlnak. Van egy keskeny híd is a folyó mellett, amelyen Kharon egyedül térhet vissza. A hídról már látszik egy fehérre meszelt ház, melyet Kharon a mulatozó és lomha, boldog csoport szórakoztatására szerzett. Kharon, aki rendkívül erős és gyors volt, veszedelem nélkül szállította és vezette be ebbe a boldog házba a lelkeket.

A másik, a néhány évvel később (593/4 körül) íródott híres Párbeszédék könyve „Dialogi de Vita et miraculis patrum Italicorum”.⁹⁷ Szerzője: I. Gregor (580-604). A híd képe víziókon alapul és a „nehéz átkelés” fogalma félelmeket tükröz, mely pszichikai alapú. A pokol tájainak leírása már földi, evilági elemeket hordoz (a tüzes hegy, az ördög kovácsainak völgye, vagy szigete. Az a bizonyos völgy igézett meg engem is a Harz-hegységben. Ez a helyszíne Goethe Faustja Boszorkányéj (Walpurgisnacht) jelenetének. Számomra tehát a pokol-völgy tájképi elemei ide vezethetők vissza. (32 sz. kép) De a „Híd-variációim” sok motívuma is született, keveredve a transzcendentális, szimbolikus vízióimmal.

Mi történik a hídon? Az európai és az Európán kívüli népek vízióiban az emberi léleknek át kell kelnie a hídon mielőtt véglegesen a Mennybe vagy a Pokolba jut. A parszik szent könyve szerinti változatban a Cinvat-hídon a jó és a rossz szellemek harcolnak a halott lelkekért.⁹⁸ A középkori víziókhoz számos már forrás mellett egy új, rendkívül érdekes elbeszélés társul a IX. századból. Ez a „mozgó híd” az ír „Fis Adomnain”-ban található.

Az igazi és végső festői megfogalmazás elméleti háttérét ez adta számomra. A Híd a Túlvilágra című képen fekete, égett tájat látunk sötét folyóval, melyen az Alvilág egének fémes színe tükröződik. A Másvilág fémes színe ragyog a fekete tájon és ez adja a misztikus háttérét. Ez hordoz transzcendentális, szimbolikus és dekoratív jelentést. A hatalmas híd a folyón nem egy szokványos híd kőből és fából. Az organikus forma mögött élőlényt sejtünk. A középső legmagasabb része a legveszélyesebb a bűnös lelkek számára, a híd ugyanis egyszer széles, egyszer túl szűk. Az átjutást az szabályozza, hogy hogyan teljesítették Isten szavát. A bűnös lelkek nem jutnak át. Ők a mélységbe zuhannak. Ez a folyó azonban lehet éppúgy a Gjöll az északi német mitológiából, hiszen a híd közepén – a túlvilági oldal őrzőjeként – az organikus formák a hidat őrző kutya, Modguár fejét sejtetik. Az aranyló, fémesen csillogó alvilági ég véges, hiszen azt lezárja a föld mélyén, a kép felső szélén látható égett, fekete földkéreg. Átjut-e egyáltalán valaki a Túlso partra? A híd közepén lezuhanók nagy tömege nem ezt mutatja. A kép erre a kérdésre *nem*-mel válaszol, így mi élők, továbbra is csak reménykedni tudunk.

Az igazi Pokol azonban a „Tűzvölgyben” látható, (32. kép) ez inkább már a Purgatórium bejárata, a tűzfolyóval, a völgygel és az abban élő kígyókkal. A híddal kapcsolatosan még két leírást, vagy inkább látomást érdemes idézni. Az egyik *Alberich von Settefrati* (1101-1146) írása, akit hosszú ideig Dante egyik forrásaként tartottak nyilván. Settefrati 10 éves lehetett, amikor himlőben feküdt egy héten át és ezalatt valószínűleg lázalmában Péter és két angyal vezetésével eljutott a Pokolba, majd ezt követően a Mennyekbe. Az utazása során látta a Pokol-Hídját, melyről a bűnös lelkek a tűzfolyóba ugranak/zuhanak és addig vannak a tisztító tűzben, amíg az átkeléshez meg nem tisztulnak⁹⁹ A másik forrás érdekes módon egy magyar lovaghoz fűződik. *György lovag* 1353-ban így ír a hídról: „*pervenit ad puteum unum profundissimum...inferni, per cuius medium est pons ferreus ad modum ensis acutissimi et acutissime scindentis ultra modum vertibilis vel versatilis et vertilis, qui movetabur et verbetabur velocissime et continue sicut folia arboris, qui dicitur populus...quod non est nec esse potest avis nec aliud quantumcumque levissime et agilissime mobile, quod posset per pontem illum sua propria virtute transire.*” Ezek szerint az éles kardhoz hasonló híd,

állandóan mozog, változik (mint a falevél). Ezen az újnői vastag hídon csak a nagyon erős hittel rendelkezők kelhetnek át.¹⁰⁰

Engem a tűzfolyam, a tisztítótűz és a híd festői problémája foglalkoztatott. A 2. számú kép négyzetbe szerkesztett ovális vagy íves kompozíciója sokáig foglalkoztatott. A híd „beforgatása” a kör kompozícióba a Purgatórium kapuját is formázza egyben. A hídszerkezet magasabb, mint az I. számú organikus híd” esetében. A Purgatórium hídjá „kő” és statikus boltív. A hídról testek zuhannak a tűzfolyóba. A zuhanó tömeg síkja a híd mögötti térben történik. Az előtérben lépcső és építmenyelemek, korlátok, szobortöredékek jelzik a „Sátáni” nézőpontot. Mindkét képen azonos a baloldali hídfő kompozíciós megoldása, a hídlábaktól visszakanyarodó előtér. A vörös fényben és izzásban úszó képen erőteljesebb a testek zuhanása. Jobbról-balra, átlósan zuhannak, mindenki egyedül akarja a megtisztulást. A fekete képen a testek kavargása, összekapaszkodása a jellemző. Ez egy céltalan megsemmisülés felé tartó zuhanás. A vörös kép (31. kép) technikai megoldása is más. Tus és akvarell együttes használata a jellemző.

Ki tulajdonképpen a festményeim hőse? Lehet, hogy én járom meg a Túlvilág útjait, hogy üzenetet hozzak a magam számára? A *Híd* számomra a lélek útja, de ugyanakkor úgy tűnik, ez jelenti az ember életútját is a világon át, melynek végső üzenete a 31. számú képen megfestett határozott irányú morális megtisztulás utáni vágy.

A panteisztikus megvigasztalódás felé

*...Mikor mindenek vesznek, tűnnek,
tarts meg tegnapi tanuságnak,
tarts meg csodának avagy bűnnek.
Mikor mindenek futnak, hullnak,
gondoltam: drága kicsi társam,
tarts meg engem ígérő Multnak.
Tarts meg engem, míg szögek vernek,
véres szívemmel, megbénultan,
mégis csak tegnapi embernek.
Karolsz még, drága kicsi társam?
Jaj nekem, jaj, ezerszer is jaj,
ebben a véres ájulásban.
De ha megyek, sorsom te vedd el,
kinek az orkán oda-adta,
a te tűrő, igaz kezedd.*

(Ady Endre: De ha mégis) ¹⁰¹

A Jelenetek az Isteni Színházból sorozat utolsó képével a test kifejezett szenvedés eszméje eljutott a végső szakaszába. Keresnem kellett a szenvedő ember panteisztikus megvigasztalódásának lehetséges útjait. A kínai pikúra és a kínai ember természetszemléletébe, vagy inkább világképébe helyezve fogalmaztam meg az európai ember szenvedéseit és a számára lehetséges kiutat. Az emberrel együtt egy és oszthatatlan világképben kerestem azt a szenvedélyes energiát amelynek segítségével a megvigasztalódás elérhető. Ennek festői megvalósítása érdekében a táj drámaiságát kellett átgondolnom. Bár mindig is azonosulni tudtam azzal a festői felfogással, melyszerint a mű mondanivalójával, vagy a főhős sorsával összhangban kell lennie a környezetnek, a tájnak. (Dunai iskola) A természet mint háttér a reneszánsz óta mindig is fontos, meghatározó szereppel bírt. Akár *Rubens*: Három kereszt című képét nézzük (Van Benningengyűjtemény, Hollandia) akár Poussin: Narcissus halálát (Louvre) vagy más az ember tragikus sorsát ábrázoló művet, a természet fontos eleme a képnek, mert segíti a mondanivaló kifejezését. A görög mitológiában és a keresztény vallásban a szenvedés az isteni beavatkozás következménye volt, és sokan hittek abban, hogy ezt a folyamatot az istenek irányítják.

A panteizmus végső soron azonban ateista szemléletű, az ember az isteni - természettel való azonosulásban lel vigaszt, így a természet nem lehet pusztán díszlet, hamis teátrális háttér. Elég-e ez az európai embernek? Az utolsó figurális kép: mely az „Együtt meghalni” címet viseli ismét a nagy panteisztikus sorozat része. A táj, az erdő csupasz fáí, gyökerei a földi léttől búcsúzó embert ölelik körül. A térdelő emberalak magányának, mély fájdalomának és utolsó vágyképezének a táj lírai, de mégis erős szerkezetet ad. Több térsík is felfedezhető. A figura síkját, a fákon túli tér öleli körül. A lecsukló fej már csak árnykép, a vázaltszerű test, összezúzott csonk lassan-lassan eggyé válik az őt körülvevő és szintén haldokló természettel.

Vándorévek 1970-1975

*„Fagyott mezőkön birkóztam a széllel,
ruhám csupán egy fügefalevél,
mi sem tisztább számomra, mint az éjjel,
mi sem sötétebb nékem, mint a dél.
A matrózkocsmák mélyén felzokogtam,
ahogy a temetőben nevetek,
enyém csak az, amit a sárba dobtam,
s mindent megöltem amit szeretek.
Fehér derével a halántékomra
S veres hajamra már ősz feküdt,
és így megyek, füttyülve egymagamban,
megáldva és leköpve mindenütt.”¹⁰²*

(Villon: Ballada a senki fiáról - részlet)

A Vándorévek egy egészen sajátos alkotás. Lecsapódása thüringiai életemnek, vándorlásaimnak. Nem lehet beszélni zárt kompozícióról, arany metszéssel összefüggésbe hozható lényegkiemelésről, vagy más szabályról. Mozaikszerű, novellisztikus történések sorozatát látjuk. Ebben éltem én az életem, folytattam az Én-ért való küzdelmemet. Mint sokan mások jöttem a sötétből és mentem a sötétbe. *Erich Trunz*, Goethe elemzése nyomán: „*az ember csak úgy találja létének értelmét, ha megpróbál a létezésének a többi ember között helyes formát adni, az élet ugyanis nem más, mint emberek közt létezés.*”¹⁰³ Hogy milyenek legyenek az élet formái, nem mondja ki Goethe. Kölcsönhatás áll fenn a cselekvés

és a gondolkodás közt. A képen, a rengeteg mélyén szénégetők, favágók, alvilági árnyak, szerelmek és a villoni csavargók világa tárul fel. Különböző témák kapcsolódnak össze az emlékezet homályában. Leginkább a balladák fülledt, komor drámaiságát nagy eposzok végtelenbe nyúló folyamatát teszi érzékletessé. Számomra a kép mitikus, eposzi emlékképet idéző az emberiség emlékezetét boncoló világ. A festés pillanataiban kétségtelenül romantikus és panteisztikus távlatok felé vonzódtam.

A sejtelmek és vágyak, visszaemlékezések képe, mely a színek sötét, tüzes mélyébe merül. Belső, intellektuális és képzeleti benyomások, meditációk legyűjtése ez a kép. A szerkezete is egészen más, mint a Vándorlásaim II. számú képen. Az ottani monumentális kitekintéssel szemben itt, a tér, a táj mélységét a hegyek és a középkori Erfurt falai határolják. A város is más, ez egy kora középkori város, melynek falain kívül embercsoportok fedezhetők fel, akiknél egy helyben állást és tovasodródást is érzékelünk. Egy-egy felsejlő csoportnál álomba ringató hangulat és meditáció együttesen vonják be a nézőt a kép történéseibe. A kárminpiros domináló ereje és a sötét-sárga átszűrődését kopottas hangulata is inkább a múlt tépelődő mélységeibe rántják magukkal a nézőt, melyben saját sodródásait is felfedezheti.

Panteizmus az európai művészetben

Mindenképpen indokolnom kell, hogy mit is keres ez a fejezet a dolgozat végén. Már a bevezetőben is megfogalmaztam, hogy az időelemeket, a fejezeteket a festészeti fejlődésnek megfelelően rangsoroltam. A panteisztikus sorozat végére jutottam el a modern korhoz, az avantgard, a konstruktivizmus az egyén és a természet közötti viszonyával kapcsolatos. A nyugati gondolkodók a Taót a természet misztikájával azonosítják, melyben a Taó kifejezetten örök, teremtő valóság, minden dolgok forrása és végső célja.

Számomra a panteizmus a természet számtalan arcát mutatta meg. Az „Én” kutatással előtérbe került mitikus világ, az apokaliptikus látomások nem hagyják nyugodni a XX. század emberét sem. Az ókori és középkori elméletekre,

világképekre épült sorozatok lezárása után szükségszerű volt a modern korban lehetséges panteisztikus utak vizsgálatára, az új képi kifejező elemek keresésére, az imaginárius világ felé fordulásra. A fejezet a disszertáció lezárásaként ezt a folyamatot mutatja be.

Az avantgard panteizmus

A XX. század szellemi életét folyamatos változások jellemezték. Azt is mondhatnánk, hogy a század eleje a különböző dimenziók jegyében fogant, és a művészet különböző áramlatai ennek megfelelően vonták le a megfelelő tanulságokat. A század eleji művészeti mozgalmak középpontjában a mozgásváltozások természete áll. A futuristák 1910-es manifesztumában megfogalmazottak szerint: „*A dolgok mind mozognak, minden rohan, száguld, sebesen változik...*”.¹⁰⁴A kubizmus síkban kiterítve ábrázolja a tárgyakat, az új kompozíciók festése nem a látás, hanem a megismerés eredményei alapján történik. A megismerés a valóság megismerése. *Apollinaire* szerint a kubizmus azért különbözik a régi festészettől, mert nem a másolás művészete, hanem a gondolaté.¹⁰⁵Az idő és a tér problémája foglalkoztatja a konstruktivizmust. Ez a legszerkezetesebb és legintellektuálisabb képzőművészet, hiszen ez tudatosan elvont irányzat, mely elsősorban a naturalizmustól vonatkoztat el, azaz absztrahál. De a konstruktivizmusban rendkívül sokrétű gondolkodási vagy absztrahálási mód is megtalálható úgy mint a kozmikus pátosz és a józan gondolkodás egyaránt. A mozgalmak, de különösen az orosz avantgard alkotói egyaránt a régi művészet sokszor kiürült, lemerevedett művészi formáit lebontva, új dinamikus formákkal új művészetet teremt. Van-e itt létjogosultsága a panteizmusnak, vagy a meditatív szemléletnek? *Malevics* 1915-ben kiadott szuprematista manifesztuma új programot hirdetett. Filozófiatörténeti, művészetelméleti írásai jelentőségét már kora is felismerte. A végsőig redukált festészete, a fehér négyzet, fehér kör stb. fehér alapon sajátos jelrendszerében a kozmikus végtelenséget idéző, meditatív gondolkodást kell megérezni. A keleti kultúrákat jellemző meditáció adja a művészetének kozmikus, egyetemes jellegét.

Számomra a konstruktivizmusnak az egyén és természet közötti viszonyával kapcsolatos nézete volt érdekes. Ezt *Kállai Ernő* fogalmazta meg *Etika?* című írásában: „*A konstruktivizmus...a lelki relativizmusnak végső következtetéseit vonja le, amikor a művészet új, szükségessé vált ideológiai állásfoglalását nem szubjektív lelki, hanem objektív szellemi, nem moralizáló, hanem organizációs területén keresi, azaz: állásfoglalásra nyitva hagyja a természethez és a lelki problémákhoz való viszony kérdését, mint ki-ki magánügyét.*”¹⁰⁶

A szem leválik tehát a természeti előképekről és a belső, gondolati összefüggések felé fordul. *Klee* szerint a cél: az előképek felől „*eljutni az ősképhez, annak a titkos forrásnak a közelébe, ahol az ősi törvényszerűség a növekedést táplálja.*”¹⁰⁷ Az Én és a természet viszonya, a panteizmus az 1910-es évek avantgárd irodalmában is jelentkezik. Ezt a viszonyt kifejezve az irodalmi művek nem képesek teljesen elszakadni a szubjektivitástól, ezért nem teljesítik a tisztán avantgárd alkotás kritériumait.¹⁰⁸ A Tett és a Ma köreiben a panteizmus mint elmélet viszonylag ritkán fordul elő. A legjellemzőbb elképzelést *Mácza Jánosnak*, az avantgárd színházzakértőjének cikke fogalmazta meg: „*Az új, modern világfelfogást nem Luther és nem Kalvin teremtette meg-hanem Spinoza.* Továbbá: „*A panteizmus az egyedüli, huszadik századbeli embernek való theizmus.*”¹⁰⁹

Spinoza teljes rendszere az amor Dei intellectualis fogalmába fut ki: ez nemcsak szellemi gyönyör, hanem a létezés öröme is, az élet örök törvényében és az örök harmóniában való megnyugvás. A megváltásvágy, a természet erőiből nyert energia, az emberi méltóság magaslataiba történő emelkedéshez elengedhetetlen. Így az avantgárd líra a leginkább kozmikus-panteizmus, végtelen világszemléletet takar. A tér érzékelése elsősorban az ég felé, az űr felé történik, de ugyanúgy a mozgás is függőleges, a hegycsúcs felé indul. A panteizmus képi megjelenítésére rendkívül alkalmas a szimultanizmus, az egyforma jelentőséggel felruházott egymás mellé helyezett jelenetekből, motívumokból alkotott kép. A természet különböző helyeken fellelt elemeinek geometriai és színbeli hasonlóságuk alapján történő újra csoportosítása. Ez utal valami másra, valami többre: a Létre, az Életre.

Az 1910-es évek avantgárd irodalmában jelentkező panteisztikus vonulatok elemzése után elkerülhetetlen a képzőművészetben esetlegesen jelenlévő panteisztikus szellemi gyökerek vizsgálata. Hegyi Lóránd a Munka-kör képzőművészetéről írta, hogy rá elsősorban a posztkonstruktív szemléletmód a jellemző és sokban eltértek a szürrealizmus asszociációs technikájától. A montázselv ugyanis minden egyes rajzon dialektikusan követhető, s erősen kötődik az előképhez azaz, az általa illusztrált tanulmányhoz. Példaként említi Trauer rajzát: „Az úr és a termelő ember”, vagy ilyen a „Racionalizálás” című rajz is, ahol a kapitalistának új normanövelő ötletei támadnak. Mellette proletárásszonyok állnak elgyötörtén, kezükben gyermekeikkel, némán tűrő arccal. Ez a felfogás inkább naív, nincs köze a szürrealizmushoz, hanem inkább a *proletár messianisztikus hitből fakadó panteisztikus kísérletnek tűnik.*¹¹⁰ A Magyar Kommunista Párt (MKP) teoretikusait a háború utáni években hurráoptimizmus jellemezte a jövőt illetően (*Horváth Márton, Révai József, Lukács György, Vértés György, Somlyó György, Keszi Imre*), de ugyanígy a Gresham képviselőit is. Az ezzel ellentétes megnyilatkozások rendre rosszállást váltottak ki.

Horváth Márton az 1945-ben megjelent írásában kritikával illeti a budapesti 4. kerületi Pártszervezet által rendezett kiállítás egyik alkotását, mert azon a jövő szürke ködben fehér foltként jelenik meg. Szerinte ugyanis a születő társadalmat csak heroikus pátozzsal szabad megjeleníteni.¹¹¹ *Lukács György* is az időszerű optimizmust kéri számon Hamvas Bélától és Kállai Ernőtől, pedig ők semmiképpen nem voltak pesszimizmussal vádolhatóak, sőt azt remélték, hogy az új társadalom építésének aktív részesei lehetnek majd. Egy új társadalom létrejöttében bíztak, amelyben a művész már olyan képeket alkothat, melyeken nyoma van a kornak, de nem a *korszak embert züllesztő zűrzavarának, s ahol „már nem a kereső ember fejezi ki magát, hanem a boldog ember, aki már megtalált egy mennyei rendet.”*¹¹² Ez a megváltáseszme: a mítosz és az utópia. Ez lett volna a szocializmus, a földi paradicsom, a proletáriátusnak a szükségszerűségek jármái alól, a szabadság világába vezető útja, ahol a tiszta emberlét található, azaz osztály nélkülség és szabadság.

De térjünk csak vissza ahhoz a bizonyos montázselvhez mint képalkotó módszerhez. A háborús generáció művészetét másodlagos posztiszürrealizmussal szokás jellemezni /*Ludvik Kundere*/, sőt egész Európában általánossá válik a vizionárius nonfiguráció és a szürrealizmus összekapcsolása. Ebbe az irányba mutat a magyar Galéria a 4Világtájhoz csoport tevékenysége is: elsősorban *Lossonczy Tamás és Gyarmathy Tihamér* művészete. Főleg Lossonczy Tamás esetében a vonalak és formák organikus ereje, a foltrendszerek montázsszerű megjelenítése új elveken alapuló tájfestészetet jelez. A végtelen messzeségek sokszor önmagába visszaforduló kalligrafikus, képalkotó foltrendszerének alapélménye a természet. Minden országban a sajátosságok a jellemzőek például Csehszlovákiában nagyobb szerephez jut a montázs mint a képalkotó módszer. A magyar művészek többen őrizték meg elődeik panteisztikus vonatkozásaikból, ezért is talált nagyobb visszhangra a „természet rejtett arca” koncepció. Ennek távolabbi párhuzamai a Ra-csoport tagjainál is kimutathatóak: *Reichmann*, de főleg *Koreček* fotográfiái, szürrealista fotogramjai éppúgy a természet végtelen változatosságába való belefeledkezés módszerét jelentik. És ez egyben azt is jelentette, hogy azonos törvények szerint működő sejtelmek evilágisága rokon művészi program Európában.

A magyar avantgárd és különösen a Tett sokat küzdött azért, hogy az emberek levessék bénultságukat az I, világháború alatt. Szükségesnek látta és küzdött is a világ megváltásáért, a testvériség elveiért. Mindezt tette a művészet eszközeivel, hiszen a művészet volt talán az egyetlen lehetséges út, hogy új prófétai hanggal forduljon a társadalom valamennyi szenvedője felé. Ez elkötelezett művészetet jelentett. Az aktivista mozgalom programját 1919 elején fogalmazta meg *Kassák Lajos*. A művészeti kritikus szerepét Hevesy Iván veszi át. A Ma 1919 májusi számában írja: „*Az új festészet predesztinálva van a győzelmes plakátra, mert a piktúra már nem passzív természet, hanem harcok ember.*”¹¹³ Az új prófétai magatartás szerint; a forradalmár-avantgárd művész többé már nem magányos kilátó a pusztában, mint a romantika idején, hanem együtt halad a tömegekkel. *A művész célja az ember, hogy forradalmi úton új etikai magatartást hozzon létre. A képek ezen túl már nem díszek, hanem kifejező és közlő jellegűek.*

„Képeikkel tisztító hatalmat akarnak beledobni a korba, művészetükben a vajúdó század irányt jelző próbái. Az ő képeik már nem szabadísznek készülnek, hanem mindannyiszor eleven kérdő-és felkiáltójelek akarnak lenni az értelmi tömeg előtt”.¹¹⁴ Ez az új festészet a szín és a forma asszociációs tartalmára épít. Az egyén és a közösség összefonódása és kiteljesedése, önmaga megvalósítása a kollektív individuumban lelhető fel. A költészethez hasonlóan a festészet is a vertikális felfelé törekvő képi asszociációt alkalmazta. A megvigasztalódást jelentő új Messiás maga a forradalmi módon cselekvő ember, aki már nem a bibliai tanítás alapján cselekszik és sorsa nem is a túlvilági boldogság hitében való megvigasztalódás. Tettei által új és büntelen ember születik. Ennek az útja pedig a forradalom.

Csakhogy „a proletárkultúra nem pattan elő készen valahonnan”¹¹⁵- írta Lenin 1920 októberében-, nem azoknak az embereknek a kitalálása, akik magukat szakembereknek nevezik proletárkultúra területén. Azok között az avantgardista művészek között, akik megértették, hogy el kell mozdulniuk az individualista álláspontjukról és közeledni kell a forradalmi követelményeihez ott volt Oroszországban Majakovszkij csoportja a Balfront is (*Meyerhold, Ejzenstejn, Babel*). Az új művészetnek tudomást kell venni arról a tényről, hogy a nép lett a történelem főszereplője és így fel kell hagyni a pusztán kísérleti, játék jellegű művészettel. A forradalom által feltámasztott eszméket kell kifejezni, a modern művészet talaján állva, és határozottal építeni kell a szocialista társadalom eljövételének pátoszára. Itt van viszont *Gabo* 1920-ban megjelent kiáltványa a realizmusról, melynek alapeszméje abban a megfogalmazásban rejlik, mely szerint a *művészetnek saját abszolút értéke van s ez független a társadalomtól, akár kapitalista, akár szocialista vagy kommunista ez a társadalom. A realizmus kiáltványa* szerint a jövőt meg kell hagyni a prófétáknak.¹¹⁶ Nem volt ez másként az 1949 utáni kínai festészetben, „nagy proletár kulturális forradalom” (1966-1976) korszaka alatt sem. A művészetekkel kapcsolatos az ideológiai alapelveket Mao Ce-tung már 1942-ben, Jenanban elmondott beszéde meghatározta. Ennek alapján a művészet és az irodalom feladata nem más mint a tömegek szolgálata.

A művészet állami irányítás alá került és elsődlegesen az európai kommunista esztétikai állásfoglalásokhoz hasonlóan, a szocialista realista monumentális alkotásokat támogatták. Az 1950-es években jellemző figurális festészeti témák az új társadalmat idealizálták. A forradalmi romantika volt a jellemző és ez nem tűrte meg a pesszimista hangú alkotást. Az 1960-as években *Li Ko-zsan*, (1907-1989) új tájfestészeti elvei a táj lényegi mélyéig hatoltak. Képei sötét tónusvilága azonban nem felel meg a kulturális forradalom által célul tűzött hurraóptimizmusnak és propaganda művészetet kívánó elveinek.

Az imaginárius világom felé

A festészettel kapcsolatos hagyományos elvárások között első helyen egészen 1840-ig a természeti látvány pontos visszaadása volt. Ez jelentette a jó képet és egyáltalán „A képet”. Az új technikai találmányok egyben új képhordozó eszközök is lettek elsősorban a fotó, a film, később a számítógép. A festészet mindezek alapján rákényszerült arra, hogy a *külső, látható világ, a természeti látvány leképezése helyett, a belső*, lelki tartalmakat kezdje el boncolgatni.¹¹⁷ A modern művészetet, az avantgard művészetét lényegesen az választja el a korábbi művészeti koroktól, hogy a kor művészei megértették, hogy a kép valami egészen más is lehet. Elsősorban nem műtárgyi funkciója a döntő, hanem a benne rejlő gondolat, a szellem jelenléte.

A festés közben egyre inkább rá kellett jönnöm, hogy a látható és képileg megfogható táj panteizmusától, ennek festői megfogalmazásától talán nagyobb feladatot jelent a „tisza formavilág” gazdag tartalmasságának megteremtése. A festés igazi szellemi koncentrációt, elmélyültséget követelt meg. Más és másképp kellett festenem. Picasso jutott eszembe; „ *A természet realitás persze, de az én festővásznak sem kevésbé*”¹¹⁸ Ha tehát én „természetalapú” festő is vagyok, az új megközelítésben festett munkáimon a képfelület *magáértvalóan létezik*, és ez egy *zárt szerkezet, az arány és a ritmika belőlem fakadó törvényeivel*.

Ez egy másfajta képépítés. Nem a hegyek ormainak ritmikus forgatása, vagy a szimmetriára épített, de az eredeti látványra, formailag is emlékeztető tájfestészet.

Nem az érzéki látszat, hanem a lelki kifejezés, egy másik látomás, ami mással, a valóságos tájjal, nem hasonlítható össze.

Ezen a ponton érzékelhető kapcsolat van az európai modern művészet és a kínai piktúra között. A kínai kép értelmezése bizonyos mértékben szintén független attól a spontán művésztől, amelyre elvileg művészettörténeti vagy művelődéstörténeti tanulmányok nélkül is bárki képes lehet természetesen, ha van némi fogékonysága és esztétikai érzéke a művészetek iránt. Nyugaton a legnépszerűbbek a kínai tájképek, pedig a természeti jelenséget ábrázoló kép tárgyának azonosítása még kevés, mint művészi program. A kínaiak számára ezek a tájak többlet jelentenek puszta tárgyaknál, és ismerni kell a történeti vonatkozásokat is, mert ez segíti az eligazodást, a kép megértését.

A panteisztikus világom mellett, melyet valós formákból építettem, megjelent lassan az imaginárius formavilág. A korábbi szemléletmód nem megy át teljes átalakuláson, hiszen a tradicionális kínai tájfestészet is kihagyta, vagy fehéren hagyta a kép számára kevésbé fontos részeit. Ez az én túsztészeti megjelenítő módszeremben is mindvégig jelen volt s ma is jellemző. Számomra a fehér területek a végtelen tér képzetét keltik. Más viszont az új, erőteljesebb formavilág, melyben nincs már meg a korábbi képi ábrázoló szándék. A formák lebegnek a végtelen fehér térben, helyzetük, egymáshoz való viszonyuk döntő a kép jelentése, üzenete szempontjából. Tájszerű kompozíciókat terveztem, de úgy, hogy már elszakadjak a földhöz kötött, bennünk asszociálódó formavilágtól. Új imaginárius világ fel haladok, melyek üzeneteket emlékezetbe idéző látomások. A cél monumentális hatású, a korábbi festészeti technikáimat felhasználó, de attól tömörebb, több tónusból, kalligrafikus vonalkázással alkotott táj létrehozása. Mindemellett számos táji alakzatokról van szó, melyben a nagy dinamikus felületek képzetei „átfordulnak” óriási hegy-sziget, víz-fa, vagy más absztraktabb szintézisévé.

Távolról a vonalak és a formák elementáris organizmusokra, erőkre, jelenségekre, folyamatokra emlékeztetnek. Itt is határtalan éterikus messzeségek tárulnak fel a szemünk előtt, de már nem a hagyományokon alapuló tájfestészet keretein belül. A fekete, sárgás vonallal képzett sokszor önmagába visszaforduló, foltrendszer építő kalligráfia alapélménye változatlanul a természet. Nincs azonban ábrázolási szándék. Festői és grafikai jelek rendszere látható, melyen

Leonardo „Trattato”-ja nyomán: „mert a kusza dolgok a szellemet új felismerésekre serkentik”¹¹⁹ Így aztán a néző fantáziája szabadon járhat-kelhet az optikai vezérfonalaimon, a kép optikai vezérfonalai mentén, melyek azonban csak utalások arra, hogy a néző a művészet szellemibb, misztikusabb értelmezését kísérelje meg. Miért van erre szükség? Az emberi lélek ma már tudatában van önmagának a világhoz fűződő kapcsolatának mélységéről.

Kállai Ernő szerint: „a művészet a színek és formák segítségével látható kifejezést öltött lelki világ.”¹²⁰ A természet lélekkel átjárt jelenségeit, misztériumait lelkivilágunk nem okvetlenül tárgyként, konkrét tájként vagy figuraként fogja fel és közvetíti. Következésképpen nem is szükséges az alkotásnak okvetlenül tárgyi világot ábrázolnia. A természeti előképekről leváló szem a gondolati összefüggések felé fordul. „Eljutni az ősképhez, annak a titkos forrásnak a közelébe, ahol az ősi törvényszerűség a növekvést táplálja.”¹²¹

Megint csak szembekerültem a festő örök problémájával; Hogyan Tovább?- . A különböző panteisztikus megközelítések alapján megfestett képek sora talán a végtelenségig folytatható lenne, de mégis engem az kezdett érdekelni, hogy képes vagyok-e egybeolvasztani a monumentális kompozíciók formavilágát. Lehet-e az azokban megfogalmazott egyetemes képleteket valamilyen más nyelven is megszólaltatni egy univerzálisabb formarendet teremteni. Az előképek tehát adottak, mégis a két imaginárius kép ismeretlen világok látomásai. Ezek elsősorban ritmusukban, játékos kalligráfiájukban térnek el az előzőektől. A kivitelezés technikai oldala is megváltozott. Ezeken a képeken az ecsetrajz keveredik a pálcika kalligráfiával. Különösen a 35. számú kép puha felületén érzékelhető az ecset mint az írás egyik eszközének nyoma, letétele. Az összegzésnek szánt formaépítkezés és felület megmunkálás célja a néző megszólítása.

A korábbi monumentális festészeti anyag nagyobbik része könnyebben megfejthető mondanivalót takar. Itt igyekeztem a panteizmus természet szemléletét levetni és kizárólag csak formákban gondolkodni. Az egyik formából léptem át a másikba és közben magamnak tettem fel a kérdéseket és sugalltam ugyanazt a szemlélőnek. Mindegyik folt önálló kalligráfiával bír, de aztán a halmazok összessége mégis képi igényű. Ezek is tájak, de különös jelentésű

formákkal, alakzatokkal néha emberi formákkal, néha állatiakkal. Ebben a tájban a kiszolgáltatott ember már nem talál élhető zugot, völgyet s nem is akar már hosszú vándorutakat tenni. Mégis ez a képi világ van olyan vonzó számomra, mint a korábbi. Ide ugyanis „eszmélkedni” jár a képzelet, azaz tovább időzik egy-egy ponton, mert ezek nem kész tájak. Csak az ősvilágban formálódó laza tájszerkezetek. Imitt-amott már felfedezhetők az emberi világ kezdetei.

Különösen a II. számú képen félig kész arcok, a madárijesztő derengő figurája. Lesz-e ebből valaha is világ és panteisztikus táj? Mindez utat enged a képzeletnek, az értelmezések sokoldalúságának. A ritmusos szerkezetek vezetik a nézőt egyik pontról a másikra. Ez már nem a külső természet ritmusa, hanem a lassan, felépülő mű.

Az I. számú képen a tudat alá merülünk a II. számú képen a tudat fölé emelkedünk. Ezek részben álmokképek, de teljesen geometria mentesek, eltérően az absztrakciótól, viszont nem tudtam lemondani a szerkezeti felépítésről, azaz a konstrukcióról. Az én konstrukcióm azonban az ornamentika, a kalligráfia „szép”, de egzakt vonalai által meghatározott.

Képzőművészeti technikáim

Képfázisok

A saját tusfestézetem technikai eljárásait összegző fejezet előtt mindenképpen fontosnak tartom néhány- az életmű szempontjából kiemelkedő fontosságú-műalkotások képfázisait bemutatni. Ezt azért teszem meg itt és nem a főfejezeteknél, mert az egy-egy fázison való elméleti és technikai átlendülés műhelyproblémáinak taglalása bizonyára zavarná a „főművek”élvezhetőségét.

A műhelymunka vagy a műalkotás létrejöttének buktatói, az elméleti és gyakran technikai kudarcok általában nem nyilvánosak, ez gyakran az alkotó legszemélyesebb lelki traumája. De hol másutt, ha éppen nem egy disszertáció keretein belül kellene ezzel foglalkozni?

Teljes mértékben azonos állásponton vagyok *Max Beckmann* technikára vonatkozó véleményével a tekintetben, hogy semmi haszna nincs a technikának,

ha nincs mondanivalónk, amelyet a technikával kifejezhetnénk. A briliáns technika inkább veszély, mint segítség a művész számára, hiszen a technika megtanulható a tehetség viszont nem.¹²²

Fázisállapotok

Az utolsó nap az óvodában II. 2006. visszacsiszolt tus, 1,5×3,4m.

A kép előzménye az „Eszterlánc játékban” részt vevő óvodás csoport 50évvvel ezelőtti fotója. Az első variáció szerint az óvodaudvarról a csoportot tágabb, monumentális erdei környezetbe helyeztem, valahová a Bükk-hegység hatalmas fáinak közé. A csoport közepén én állok és nézek a társakkal együtt az óvónő felé. Én azonban önmagammal is szembenézek. Ez az utolsó és egyetlen kép, amin mosolygok. A fotómontázs eleve aplikált elemekből áll. Mindvégig arra törekedtem, hogy a fehér-fekete kép erős (napsütéses) kontrasztját megtartva ellentétes ritmusokat találjak. A fűcsomók, foltok függőleges, balról, jobbra történő, a figurák felé mutató rendjével ellentétes mozgású a fák lombja a levél mozgása. A nyugalom az óvónő személyében testesül meg. A gyerekek is mind rá figyelnek. Mindent kiemel a világos háttér. A színes kép több technikai és kompozíciós problémát vetett fel. Először is nem akartam pusztán felnagyított fotómontázst festeni. Nem láttam benne művészi lehetőséget. Saját problémámra koncentrálni kellett a teret. Az I. fázison már látszik, hogy az erdő nyújtotta panteisztikus világ megváltozott. A lombkorona oda-vissza történő mozgásával, tükrözésével izgalmasabb, kalligrafikus erdei világ jött létre. Az óvónő kiemelésével a gyerekek egyedül maradtak és eltűnt a panteisztikus erdő is. Ami létrejött, egy félelmekkel teli táj. Nincs már a biztos megnyugvást adó pont, mint az óvónő az előző képen.

A felület visszacsiszolt azaz patinázott tus. Közelíteni akartam a hatást a régi kopott, megsárgult, ledörzsölt vagy éppen lehámlott fényképhez, ami csak úgy véletlenül került elő. A harsány tus színfelületeket ezért vissza kellett koptatnom. Ötven év távlatából az emlékezet sem pontos, ezért a fotómontázssal ellentétben a társak is sejtelmesek, hol erősebben, hol gyengébben bukkannak föl a kép rétegei alól. A művészi szándékot, a mondanivalót, a kép szellemiségét tekintve lényegesen több a számomra, mint az eredeti fotó, mely a dokumentáció szintjén messze túllépett, de nincs azért olyan mély lelki üzenete.

Meditáció I.

2006. visszacsiszolt és bedörzsölt tus 1, 50m×3, 2m.

A középső fázisállapot többrétegű színes kalligráfiája felrakásánál tartottam éppen amikor Lóránt János festőművész a szomszédos műteremből benyitott hozzám és azt mondta, hogy nagyon kíváncsi milyen irányba lépek tovább ezzel a képpel. Ez volt ugyanis a harmadik tusfestmény amit hasonló technikai megoldással, azaz a hasított fenyőpálcikás felhordással készült. A műterem falán ekkor már ott voltak a DLA sorozat első képei (Vándorlásaim, A hegy körüljárása). Nem akartam a technikai ismételést, lemerevedés hibájába esni ezért sokáig gondolkodtam a lehetséges megoldásokban. Mindenképpen mélyebb értelmű meditációs képet szerettem volna festeni. Dönteni kellett a háttér foltját tekintve. A fázis állapot megrekedt a fehér háttérnél. Ez viszont nem sugalmazta még a kívánt misztikus vagy inkább a természet panteisztikus tartalmának festői lehetőségeit. Kockáztatnom kellett! Tudtam, hogy sötét háttér akarok, olyat amely az erdő organikus, sötét és erőteljes kompozíciós vonalaihoz kapcsolódik. Ezzel akartam a háttérrel a kép belső szerkezetéhez fűzni. Így döntöttem a sötét háttér mellett. Ennek alapja a fél-sötét tónus, a visszacsiszolás valamint tuspor bedörzsölése volt. A tuspor átdörzsölése jól látható módon tompítja a harsány színeket, és egységessé teszi a nagy kalligrafikus színes foltokat. A befejezett kép technikai minősége a visszacsiszolt felületeken messze jobb festői lehetőségeket tartalmaz, mint a tónusos, vizes festés. Ezzel a megoldással technikailag új utak nyíltak meg számomra, gazdag festői hatások végtelen lehetőségei tárultak fel előttem. Festézetem ezzel teljesen új irányt vett.

Psziché

2006. Tusfestmény 1, 5m×3, 3m, az első és második fázis

A műteremben felfeszített képen jól elkülöníthető a kép bal- és a jobb oldalának fázisállapota. A bal oldali részen már többrétegű kalligráfiát látunk. Ez 2-3 réteget, azaz vonalhálót jelent. Színben az első réteg általában diófapác. A második réteg diófapáccal kevert tus és barna tus. A harmadik réteg a sötétbarna végül a feketéhez közelítő tónusfokozatok következnek. A kép munkafelületén, éppen ahol dolgozom az első réteg látható.

Az utolsó előtti fázis. A sűrű vonalháló felhordása után a sötét illetve színes foltok képi megoldása következett. Ezek a képen látható sárgás-zöldes és feketébe hajló foltok. Sohasem használok hígítatlan feketét, mert csillogó felületet ad, lezárva ezzel a bársonyos mélytónusok létrehozásának a lehetőségét. Sokáig azt gondoltam erről a fázisról, hogy kész, aztán meg azt, hogy mégsem teljes, ezért várnom kell a végső befejezésig. A jó technikai és művészi megoldást majdnem egy év után találtam meg. A jobb oldalon látható, az erdőből panteisztikus megvigasztalódással érkező figura nekem sokáig megoldatlan volt. Nem épült be a kompozícióba. Kilógott a síkból stb. A befejezett képen az emberi alak (Én) már szervesebben épül be a környezetébe azáltal, hogy újabb és főleg izgalmasabb kalligráfiát kapott. A testet is átjáró, a testbe belemélyedő vonalhálók révén a tónusban is visszalépett a többi figura síkjába. Így lett teljes a mű.

Hegyek ritmusa

2006. Visszacsiszolt tus 1, 50m ×3, 2m

Imaginárius táj I.

2007. tus 1, 50m ×3, 5m

A két kép technikai problémáit egymás összehasonlításával érdemes elemezni. Mindkét kép vonalas szerkezetű. De vonal és vonal között nagy különbségek adódhatnak. A Hegyek ritmusa című képnél a vastag, szinte kötélszerű kalligráfia a jellemző. Ezt keresztezik a függőleges vékony vonalak. A másik képnél kifejezetten kerültem az erős vonalkompozíciót. A nagy képek esetében is külön foglalkoztam a vonalakkal, a helyenkénti visszacsiszolásukkal. Így az önmagában vastag vonal hol erősebb, hol gyengébb és így a tere is változik! Mögüle előtűnik a táj. Az Imaginárius táj I. rendkívül erős kompozíció annak ellenére, hogy nincs vastag, a kompozíciót hangsúlyozó vonalháló. A vonal képződése a sok egymásra épülő vékony, laza szerkezetű és így a papír fehérjét még visszaadó vonalhálóból épül fel. Mindig a művészi szándéktól függ, hogy melyik megoldást választom.

Hagyományos tusfestészet

A tus és az ecset igen korán megkedvelt technikámmá vált. Az általános iskolában már használtam és később a középiskolában az építészeti rajz nélkülözhetetlen anyaga lett. Egészen korán kezdtem másolatokat készíteni színes tussal képekről vagy kivetített diákról. A kedvenc mesém érdekes módon a „Hét kis kínai” volt. Ez tűnt a számomra akkor a leginkább másolhatónak rajzos volta miatt. Gyakran festettem csendéleteket, melyeket valamilyen kényszer hatására mindenáron „patinázni” akartam. Most visszaemlékezve is tudom, hogy a színvilágot találtam túl harsánynak. Akkoriban a patinázás eszközei a gyertyaviasz és a tus voltak. A kész képre rádörzsöltem a gyertyaviaszt és ecset segítségével, fekete tussal festettem át a felületet. A tus száradása után zsilippengével kapartam vissza a képet. Az eljárás következtében a kép tussal szemcsézett lett, viasztól fényes, és régies vagy inkább olajos hatást keltett. A viasz nem érte mindenütt a papír felületét, különösen, ha az erősen szemcsézett volt, így a tus a gödröcskében megmaradt és érdekessé tette a munkát. Ecset, papír és tus már akkoriban is volt, a tUSDörzsölő kő ritkaságszámba ment. Az ecset feltalálója *Meng Tien* tábornok († i.e. 200). Adatok szerint az i.e. első évezred elején már használatban volt az ecset és a tus. Általában akvarellecsetet használtak akkoriban. A kínai ecset abban különbözött az európai akvarellecsettelől, hogy puhább (általában a menyét szőréből készítik) és megnedvesítve tūhegyes lesz. Így igen széles és nagyon vékony vonalstruktúra megrajzolására alkalmas. Én azonban hamar lemondtam az ecsetről. Általában tollat használtam a tájrajzokhoz. Számomra ugyanis ez volt az ismertebb technikai eszköz, hiszen az épületrajzhoz vagy a betűíráshoz főleg tust és redisztollat használtunk, ritkán vágott bambuszt illetve nádtollat. Ezeknek az eszközöknek sem voltam mindig megelégedve a sokszor merev, drótszerű kalligráfijával. Az 1978-as évektől kezdve következett be az anyag -és eszközhasználatomban jelentős változás. Ezt részben akkori mesteremnek, Seres Jánosnak köszönhetem, részben a sorozatos kísérletezgetéseimnek, melynek elsődleges célja a tushasználat és a festőiesség összehangolása volt. Ettől az időtől kezdve főleg az olasz gyártmányú vastag és durva felületű enyhén barnított csomagoló papírt használtam.

A dolgozatban közölt első jelentősebb tusfestészeti sorozatom mind erre a papírra készült. Döntőnek tartottam ugyanis az összefogó alapszint, mely lágyabbá, festőibbé tette a kompozícióit. Az ecset helyett itt kezdtem el először használni a hasított fapálcikát, mely minden előzőleg használt eszköztől másabb és főleg izgalmasabb kalligráfiát teremtett. A „tus letétele” egy-egy vonal esetében is más - és más festői megoldást eredményezett. A hasított fenyőpálcika a mai napig is kedvelt eszközőm.

A merített eljárások

Már a sárospataki művésztelepen eltöltött 6 év alatt kísérleteztem a lavírozott tusok és pácok használatával. Ez azonban még nem volt merített eljárás. A teljes egészében merített eljárással /részben visszamosott/ készült sorozat, :A Jelenetek az Isteni Színházból 14 darab nagy méretű tusfestménye. Ez volt a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán bemutatott diplomamunkám 2005-ben. A sorozatot hosszú elméleti felkészülés után mintegy három éven át festettem. A merített eljáráshoz *Fabriano* olasz akvarellpapírt használtam (240 gr.), melyet 10m× 1, 5m-es tekercsben rendeltem. Mindenképpen foglalkoztatott az egységes tónusú háttér és a rétegelt, de eltérő tónusfokozatú belső képrészletek (például víz, kút, stb.) felületi megoldása. A kompozíció tisztázása után a felrajzolás ebben az esetben is hasított fenyőpálcikákkal történt, de már gyakran előáztatott papírra. Az időnkénti lemosással a kalligráfia drótszerűségét koptattam, a kontúrok így lágyabbá váltak és az ecsethasználat többrétegű másfajta, letétele is gazdagították a faktúrát.

A háttér és a belső felületek több tónusfokozatot igényeltek a képépítés szándékának megfelelően, ezért több monokrómiskálát kevertem ki. A legvilágosabbtól a legsötétebb felé haladva rétegenként lefestve, szárítva majd részben lemosva értem el a kívánt tónushatásokat. A folyamatnál különösen ügyelni kell a papír megfelelő nedvességére, mert ellenkező esetben a tus már nem jön le vízzel. Egyetlen lehetőség van a túl sötét tónus esetén, a felület visszahypózása. Aztán eszembe jutott a gyermekkori technika. Milyen hatást érek el, ha a teljes képfelületet leöntöm fekete tussal?

A Jelek I-VII. című sorozatnál próbáltam ki a módszert először. Csak nagyon nedves, vízben úszó papírra szabad a tust felfesteni és állandóan figyelni kell a száradását, hogy időben lemosható legyen. A kockázat kétségtelenül nagy. Olyan ez, mint a szürke tónusok maratása a rézkarcnál. Ha azonban sikerül, finom egységes szürke réteget kapunk a kép egyik felületén, mely alól - mint a „sfumato” esetén - derengenek elő a színek. A merített eljárásnak kétségtelenül vannak technikai határai. Az általam készített maximális képméret 1,5×1 0m. Ettől nagyobbbat szinte lehetetlenség egy embernek mozgatni, átfogni, áztatni. Nem szabad azt sem elfelejteni, hogy vízszintes, kifeszített papír esetén a festői nem ér át a kép másik széléig. Az eredmény azonban a korábbi technikai megoldásokhoz viszonyítva számomra festőibb, misztikusabb. A dekoratív tájfestészet érdekes kísérlete volt az aranyfesték használata. (Ikon táj 2005). Ez hasonlít az ősi kínai Jüan – kori technikához, melynél arannyal húzták meg a hegyek, a fák kontúrjait.

A visszacsiszolt új tusfestészeti eljárások

A doktori festészeti anyag fele (7 kép) visszacsiszolt eljárással készült. Miért volt erre szükség? Már az első monumentális képeknél (1, 5m× 3, 2m) éreztem, hogy csak a kalligráfiára építve, csak a hasított pálcika-vonalak artisztikus hatására hagyatkozva nem valószínű, hogy monumentális, misztikus tusfestészeti sorozat születhet. Az óriási méret esetében pedig nem jöhet számításba a merített technika. A papír - még ha nedves alapú is - ekkora méretnél a nagy súly miatt könnyen szakad. A tónusfokozatokra pedig mindenképpen szükségem volt az elégikus hatás elérése érdekében. Megint csak a gyermekkori „visszakapargatás” ötlete merült fel bennem. A kockázat itt is igen nagy, hiszen sokszor a gyakorlatilag kész képet kell feláldoznom, azaz visszacsiszolnom a kívánt festői hatás elérése érdekében.

Több problémával kell itt a festőnek szembesülnie:

1. A papír (Fabriano) vastagsága illetve súlya a maximális 280 gr. kell, hogy legyen. Ez ma a tekercsben kapható legvastagabb papír.

2. A festés függőleges állapotban történik, mert egyébként a kép „nem látható át”.
3. A visszacsiszolás történhet vízszintesen és függőlegesen is. A vízszintes hátránya, hogy sok tus és dörzspapírszemcse marad a kép felületén és koszol.
4. A csiszolás mértékére, erősségére nagyon kell ügyelni, mert a papír elrongálódhat!
5. A csiszolással elérhető, hogy a tiszta felületekre tónusfokozatot vigyek át a felcsiszolt tusporral.
6. A csiszolással lehetőleg finom átmenetek, tónusfokozatok és felületek érhetők el. Ezek nem jöhetnek létre a merített eljárással, ezért a visszacsiszolás technikailag és hatásában is több. Ráadásul itt, szemben a merített eljárással, a véletlen kiküszöbölésével, a szakmai mivisséggel, az anyagban történő cm^2 –ről cm^2 –re történő haladással, kézműves módon jön létre a műalkotás.
7. Ügyelni kell a csiszolóvászonra is. Szemszerkezete és színe fontos. A fekete- szürke- vörös színű vásznakból az alapszínnek megfelelő szemcsék válnak le és ennek megfelelően színezik el a papírt! A csiszolás után a bársonyos visszacsiszolt papír rostjain megül a tuspor. Én ezt fixálni szoktam.
8. A kép felületén megülő tusporba pálcikával, vagy akár ecsettel még bele lehet rajzolni, festeni! A tuspor megfogja az ecsetet s az abban lévő vizet is, így patinázott, bársonyos felületek érhetők el.

Kétségtelen, hogy a tus, az ecset, a hasított pálcika és a dörzspapír „silány jószágok”, de a visszacsiszolással magasabb esztétikai érték elérésére van mód és a visszacsiszolt tuspor magasabb rangú anyag, mely új művészi utak forrása lehet a számomra.

A faktúra

Régóta tudott, hogy a festészetnek nem a valóság ábrázolása a célja és ezt az igazságot nem az avantgard festői fedezték fel. A festészet is, mint minden művészet, egy belső víziónak a kivetítése, megjelenítése, s ugyanakkor egy művészi gyakorlat stílustörvényeinek és technikai feltételeinek teljesítése. A festészet képalkotó művészet. A festő az általa látott élmények anyagában, festői képletekben (színek és formák) ábrázolja művészi vízióját. A kép maga vizuális élmény, melynek hatását a látás törvényszerűségei határozzák meg. Maga az élmény megpillantása, a látás vagy nézés még nem elégséges a kép értelmezéséhez. Szükség van a néző értelmének rendszerező munkájára is, mely értelmezi a képbe sűrített lelki mechanizmust az abban rejlő hallucinációkkal, sejtelmekkel.

A festés számomra is különös szellemi életforma, melyben a legbelső vízióim kivetítésére van lehetőségem. A festő számára mindig is fontos kérdés a kifejezéshez választott technika. A monumentális tusfestészet technikája nálam a sűrű vonalvezetésű hálórendszerek egymás mögöttiségében jelenik meg. Általában három eltérő tónusfokozatot használok. A legalsó réteg a legvilágosabb, a legfelső a legsötétebb. Ebben a hálórendszerben tehát a klasszikus hármastéri tónusfokozat vetül egymásra. Ezek általában lágy ritmusú vonalak melyek átfonják a kép felületét. A keményebb és a lágy formák ütköznek, lépnek egymással kapcsolatba és alkotnak külön világot a kép nagy formáin belül. Szürreális ihletettséggű szabadsággal emelek ki egy-egy kontúrt, zaklatott vonalat, hogy ezáltal új értelmet adjak egy-egy formának. Ez tehát a hármastéri hálószerkezetre, vagy vonalstruktúrára ráépülő negyedik vonal. A nagy összefüggéseket feltáró negyedik vonal, kontúrok egymással is ritmikus viszonyban állnak és segítik, legalábbis sejthetővé teszik a természeti előképet. A képek faktúráján jól követhetők az ecset illetve a pálcikanyomok, kalligráfiák, a festés folyamatainak állomásai. Az imaginárius táj II. című képen az alsó faktúrák I-II.-II. rétege az ecsetrajz és erre épül rá a pálcika kalligráfia. A imaginárius táj I. című képen a két eszközt felváltva használtam. Céлом a lágyabb háttérű faktúra elérése volt. A csak tiszta pálcika–technika néha túl drótszerű merev kalligráfiát eredményezhet.

Így alakult ki nálam- a faktúra mellett- egy-mások szerint-rám jellemző sajátos motívumrendszer. Számomra ez álomvilág és egyben szerkezetesség is. Talán lehetne a konstruktivizmus és a szürrealizmus absztrakcióval való szintetizálásának tekinteni, legalábbis a sorozat két záró képénél. Minden esetre a kavargó, cikkázó vonalháló, az egymást átható formákkal strukturált képek, a természet s a belvilágom és a külvilág közötti összefüggések lenyomatai. Szeretem a laza, csapongó könnyed kalligráfiát, melyek alapja a már idézett híres leonardói elv, hiszen a képek faktúráján a szemlélő néha fatörzseket, köveket, különös utakat, hegyeket-völgyeket, növényi ritmusokat fedezhet fel.

Színvilág

A tus használata és a tusfestészet eleve monokróm színvilágot feltételez legalábbis az én felfogásom és képi világom szerint. A tus tónusfokozatai, a lavírozott tus mellett színeket is keverek. A „sűrű tus” anyaga tus és diófafapác összevegyítése. A háttér színei inkább finom szürkés árnyalatok-vagy zöldessárgás tónusok. Ez utóbbit különösen kedvelem, mert az ebből felderengő motívumvilág visszautal arra a természeti élményre, amelyből e művek születtek. Többnyire azonban, a panteisztikus tájfestészet elégikus hangvétele miatt, a táj háttére általában ködös, borús. Fontos számomra a költői csend érzékeltetése. Határozottan használom a fehér felületeket, a végtelen tér jelzéseire.

Összefoglalás

Már a DLA értekezés címe is vitára adhat okot, melyszerint helyes út-e az ember tehetetlenségének, kiszolgáltatottságának és panteisztikus megvigasztalódásának állapotait a monumentális tusfestészet igencsak szűkre szabott eszközeivel kifejezni. Mert a monumentális (3,5m×1,5m) méret és az általam választott eszköz, a piciny pálcika aligha férnek össze. Az is vitára adhat okot, hogy a tus-e a legalkalmasabb technika erre a feladatra. Hiszen az olajfestés lényegesen gazdagabb színvilágot hordozhat. De engem pont a tus visszafogottsága, a fehér-fekete illetve a tusból és pácokból kevert tónusok monokrom világa vonzott. Én a drámát vagy a lírát minden színes világtól megfosztva elsősorban fekete-fehérben tudom elképzelni úgy mint ahogyan a téli táj hótakarója is csak a leglényegesebb formákat emeli ki és minden lényegtelen elfed. Alapvetően festőként is grafikus alkat vagyok. Mindig vonzott a tiszta rajz világa, mely a kalligráfia elemeivel bővítve tiszta kristályszerkezetként jelenik meg a papíron. A merített és az általam kidolgozott visszacsiszolt tusfestészeti eljárások, különös hangulata adták azt a lírai misztikus világot, mely leginkább alkalmas az én immaginárius világom megjelenítésére.

Mi is ez a világ? Mit is jelent nekem a táj? Egyrészt az „Én” boncolgatással felszínre került, az emberiség mitikus, emlékképet idéző apokaliptikus világa, melyben az „Én” tehetetlenül és kiszolgáltatottan sodródik. Másrészt, egy az önmaga számára teremtett kép panteisztikus világa, melyben megvigasztalódást talál. A feltehetően minden alkotó tudatában meglévő kettős „Én”, - Nietzsche szerint – „a szubjektumok sokasága” döntő az alkotás szempontjából, hiszen ez önmagunk megismerésének platóni útja, az anamnézis, a lélek visszaemlékezése a születés előtti ideákra, így a szépre, döntő a teremtés a szempontjából. Ezeket a problémákat taglaltam, összevetve az alkotásról megfogalmazott egyetemes nézeteket a sajátommal, az értekezés I. fejezetében. Az alkotói folyamatra vannak racionális magyarázatok. Platón és Szókratész szerint a művész a sugallat és a megszállottság állapotában alkot, az ihlet pedig irracionális, szemben áll az ésszel. Kant szerint maga a művész sem tudja leírni, hogy miként hozza létre a művét. Én mégis most ezt teszem az értekezésben. Jómagam arra az álláspontra jutottam,

hogy az alkotói folyamatok egymással versengő, egymást kiegészítő aspektusok hálója, szövevénye, de számomra mindig is tudatos tevékenység.

Az alkotói képzelet inkább dinamikus, egymásba kapcsolódó és nem egymástól elszigetelt rendszerekből felépülő folyamat. A DLA festészeti anyag is egymásra épülő és egymásból táplálkozó képek sorozata. Az én kiszolgáltatottságom és tehetetlenségem visszamenekített egy távoli kultúrába, a régi klasszikus kínai tájfestészethez az abban fellelhető panteizmushoz. A tájkép, a tradicionális tusfestészet lett az én „elégiam”. Ez azonban nem jelentette a táj önmagáért való másolását, hanem inkább egy új szellemiséggel felruházott táj megteremtését. Hiszen Schellignet értelmezve, az életem és a lelkem nem szabályozó elv, hanem a természet alkotóelve, így az én az én saját világom alkotóelve az, amelynek mélyén ott rejtőzik a szellem is. Ebben a tájban, ebben a világban találtam meg azt az emberi szabadságomat amit az emberi világban nem találhattam meg. Ez az „elvágyódás”, az idilli távoli világba a testi elesettséggel való szembeszegüléssel, és a szellem erejében való töretlen hittel magyarázható. Mindezeket a kérdéseket vizsgáltam a klasszikus és a modern művészetfilozófiai áramlatok és eszmék példáin keresztül az Egy festő vallomásai tudata egységéről és az alkotásairól című főfejezetben, mely végül elvezetett a panteizmus természetszemléletével történő azonosulásomhoz.

Én magam mintegy tíz éve tanulmányozom a klasszikus kínai tájképfestészet szellemi gyökereit, ennek konklúzióját a Távols-Keleti filozófiai háttér című fejezet tartalmazza. Számomra a legérdekesebb a kínai kultúrának az európaiaktól eltérő vonásai voltak és maradtak, így a ma is válaszra váró kérdések, hogy miért nincs személyes Isten, szerelmi líra, népdal, aktfestészet stb. Hogy lehet az, hogy mégis ebbe a világba menekül az európai ember akinek mindez megvan a maga világában. A kérdés megválaszolásában döntő a kínai ember viszonya a természethez. A természetben való elmerülésnek hozzá kell segítenie az embert, hogy rátaláljon önmagára és saját belső világára. Ez az út az elmélkedés és a mindenséggel való azonosulás, ami valójában az egyéniség panteisztikus feláldozását jelenti. A kínai sajátos átmeneti, felemás civilizáció, mely a magánföldtulajdon hiánya miatt alakult ki, a fejlődés megrekedésével és torzulásával járt. Így a filozófia területén megjelenő konfucianizmus és taoizmus

majd a taoizmus-buddhizmus más-más módon ugyan, de sokszor a földi problémákon felül emelkedő nézeteket fogalmaz meg és a valóságot elutasítva egy eszményített más világba, egy irreális világba menekíti az egyént. Konfuciusz, Lao-ce, Buddha nézeteit állítottam szembe az európai kultúraVIII. századi gondolkodóival (D. Diderot J. J. Winkelmann, G. E. Lessing) szerint a nemcselekvés viszont az emberiség jövője szempontjából tarthatatlan. A taoizmust sem szabad a panteista misztikáig követni, mert az céltalanságba torkollhat és nem lehet hosszú távon vigasztaló.

Az én imaginárius világom kialakulása szempontjából legfontosabb volt a tájképi világ megteremtése. A „Werther-i” értelemben vett olyan világoké, melynek én magam lehetek az ura. Ezek lettek az én „szent helyeim”, visszaemlékezéseim, elvágyódásaim helyei. A tájkép felfedezése című fejezet sorra veszi a kínai és az európai tájkép típusokat. A kínai intim táj, a ködös táj, a költői és meditatív tájak, a tekercsképek mind-mind más és más megközelítést igényelnek a nézőtől. Az Európában periferikus tájkép Kínában a festészet vezető műfaja, melynek elméleti alapjait az általam idézett teoretikusok lerakták. (Tang Hou, Kuo Zso-Hszü, Vang Vej, Cung Ping, Hszie Ho). A tájkép kínai neve: San-Suj hua (hegy – víz - kép). Hegy és víz nélkül a kínai táj elképzelhetetlen. A kínai tájfestészet hatalmas távlatai, különös szemlélete arra ösztönzött, hogy európai összehasonlítást is tegyek. A XVI. században J. Patinier németalföldi festő alkotja meg az új képtípust a Weltlandschaft-ot mely az univerzum egységét fejezi ki és így metafizikus tartalmú. Van-e a két világ között átjárhatóság? Milyen típusú tájban következhet be a panteisztikus megvigasztalódás az Isteni eredetűben vagy az alkotó által teremtettben? A kínai piktúrában a figura nélküli táj is alkalmas a megvigasztalódásra. Én is ezt az utat jártam kezdetben. A figurát azonban a táj egyik elemeként is fel lehet fogni, mint a fát, vagy mint a virágot. Az európai tájábrázolásban elsősorban a táj morfológiája az egyik rendező elv (hegyvidéki táj, erdős táj stb.) és az évszakok szerinti tájábrázolás.

A figurális panteizmus ismeretlen a kínai művészetben. Az emberi test által kifejezett állapotok, az öröm, a bánat, szenvedés és halál, valamint a megvigasztalódás ábrázolásának igénye a távol-keleti festményeken fel sem merül. Saját festészetem elemzését a korai szakasszal kezdtem, melynek a

racionális festői gondolkodás, a redukált tájbrázolás jellemezte. Ami érdekelt a kompozíciós rend, a különböző tömegek és formák egymáshoz való viszonya. Erre a korszakra nagy hatással volt a korábbi építészeti tanulmányok műszaki gondolkodása. Rend, harmónia, célszerűség voltak a festői magatartás jellemzői. Viszonylag korán fel kellett ismernem a sablonosság veszélyeit, ezért új festői programot kerestem és találtam. A klasszikus kínai piktúra sugallta számomra a megoldást belső problémáim leküzdésére és a festői továbblépésre. A DLA festészeti sorozat 14 monumentális (1,5m×3,2m) tusfestménye festői, ábrázolási és lelki emberi pszichikai problémákat dolgoz fel, ezek valójában az én alkotói-emberi sorsomat idézik fel.

A nagy távlatok ábrázolása című fejezetben (a Vándorlásaim II. c. kép) elsősorban a hegy-víz viszony foglalkoztatott, ami kínai alapséma, de a térbeliség megoldása az európai illetve németalföldi Überblicklandschaft képtípushoz köthető. Nincs kötött nézőpont, a szemlélő a tiszta rajzolatú tájat „lelkileg is bejárhatja”. A természetbe átáramló világlélek című fejezet Meditáció I.-II. képeinél más a festői szándék. Az ember a természet egyik alkotóeleme, porszem csupán aki lelki nyugalmat keres a természetben. Ez a meditatív felfogás a sugallat mely már csak az elme segítségével fogható fel. A misztikus új képfelület és tartalom az új technika, a visszacsiszolt eljárás eredménye. A kínai művészetszemlélet a kép ontologikus (kommunikációs) felfogását hirdeti. Az európai piktúra nagyálma sokáig az illuzionista felfogás volt, azaz a képet a valóság egy darabjának tekintette. A két szemlélet között lényeges felfogási különbség van. Kinek melyik művészet szól tehát? Ezt a problémát taglaltam a Kinek szól a művészet? című fejezetben.

A hegyek-fák, fényesség-homályosság, nagyság című fejezet nagy képe : A hegy körüljárása. A lovaglás közbeni látvány több rétegű és tónusú megjelenítése ismét tiszta kalligráfia. A mozgásfázisok tónusban történő megfestése lazább szerkezetű tájat eredményezett, olyan mintha az egész hegy is állandóan mozogna a transzparált kontúrok következtében. Kínai festészeti eljárással, de európai kompozíciós elveket alkalmazva festettem a Négy Évszak című képet. A kép új kompozíciós elve a szimmetria, ami mind a négy évszakban ritmikusan megjelenik. A finom gyöngyházszürke fényekhez kis ecsetet használtam, mert a

hasított pálcika nem volt elég jó a „puha” felületek létrehozásához. Vizsgáltam a ritmikus szerkezetek lehetőségeit a tájfestészetben. A korai festészeti szakasztól eltérően és a sorozaton belül is új festői problémákat igyekeztem felvetni. Ennek eredménye az irracionális feszültségeket hordozó, formákat megjelenítő kép a Hegyek ritmusa. Új a kép faktúrája is a csiszolt felületen függőleges vékony és széles ecsetvonalak ellenhatásai dominálnak. Az örök Tér és Idő a festői idő problémáját veti fel, egy másik világ az időben és térben egymás mögötti formák képe, az újrakezdés reményével kiteljesedő világ képe. Ebbe a világba és térbe hívom a nézőt, hogy megértse festői szándékaimat, melyben a nézőnek is felkínálom a megvisszatalódás lehetőségét.

A szellem világába emelkedő táj című fejezet képe a „Psziché”. A sűrű kalligrafikus tájszerkezetbe először építettem be viszonylag nagyméretű figurális kompozíciót. A látomás annak a lelki állapotnak a kifejezése, amikor az egyik szubjektív „Én” lemond a másik „Én”-ről. Az új plasztikai tér és a tragikus konfliktus ábrázolása ismét új festői problémák felé sodort. Ezek a képben megjelenő természetfeletti tulajdonságokkal, vonásokkal bíró figurák, lények akik a kínai természetszemlélethez hasonló mitológiailag hitelesített vonásokkal rendelkeznek, és segítik a szenvedő ember életbe való visszakapaszkodását

A Szemlélés című fejezet igen nagy kérdéseket vetett fel a számomra. Saját festészetem szempontjából döntő volt, hogy képes vagyok-e alkotóként összerendezni az európai szenvedés eszményképeit a kínai természetszemlélettel és a magam világával. Képes vagyok-e ikonográfiai karakterszerű üzenetek megfogalmazására, lemondva a látványról a látomás, a víziók számára. Eltörölni a testi szépség keresztény eszményképét. Ez volt a célja a Korpusz és a Démon I.-II.- sorozat megfestésének, ahol a szépséges Isteni test már magában hordozza az Antikrisztust is. A nagy sorozat, A Jelenetek az Isteni színjátékból, fokozatokban vezeti a szemlélőt a megsemmisülés felé. Ez a halál nem hősi és nem pátosszal teli. A kárhozott embernek nincs esélye, hogy halálában egyesüljön Istennel. A túlvilági tájakkal foglalkozó két fejezetben saját elképzeléseimen túl elemeztem a kínai, Távol-keleti és az európai népek hitvilágában fellelhető képzeteket és a görög bölcsek Thalesz, Hérakleitosz, Dante és a kereszténység túlvilági lélek képeivel. Megemlítem még György lovag írását is. Önboncolgatásom végén kell

feltennem a kérdést, hogy ki tulajdonképpen festményeim hőse? Nem más mint én járom végig a Túlvilág útjait látomásaimban, hogy üzenetet hozza önmagam és mások számára a lélek különös útjairól.

Kellett, hogy kiutat találjak a rettenetből, keresnem kellett a szenvedő ember panteisztikus megvigasztalódásának lehetőségeit. A panteizmus természet-szemléletű, de végső soron ateista, tehát nem Istenben keresi a belső megvigasztalódást, hanem a természetben, az abban való teljes feloldódásban. A panteizmus az európai művészetben című fejezet az avantgard panteizmust elemzi. Engem elsősorban a konstruktivizmusnak az egyén és a természet közötti viszonya foglalkoztatott. Ennek vége az, hogy az avantgard a lelki kérdésekhez, problémákhoz és a természethez való viszonyt ki-ki magánügyeként kezeli. Az 1910-es évek avantgard irodalmában már jelentkeznek a panteisztikus elemek. 1945-ben az új az új társadalom új embere a „mennyei rend” eljövételében hisz. Ez a megváltáseszme a szocializmus eszméje lett volna. Én Gabo 1920-ban megjelent kiadványával értek egyet. Így én is azt vallom, hogy a művészetnek saját abszolút értéke kell, hogy legyen s ez független a társadalomtól. Az imaginárius világom felé haladva a táj – panteizmusról lemondva ismét új utakat kerestem. Az értelmezhető, szemlélődésre alkalmas lírai táj helyett a „tisztá formavilág” felé fordultam. Az arány és ritmika belőlem fakadó törvényeit kerestem. Nem az érzéki látszat, hanem az univerzális formának a lelki kifejezése volt az új festői programom. Ez egy új világ lett a számomra és ugyanolyan fontos mint az előző. A panteisztikus világba megvigasztalódni, vándorolni jár az ember az imaginárius.- ösvilágot idéző – formavilágba inkább „eszmélkedni” jár a képzelet. A képzőművészeti technikáim című fejezetben a műhelymunka vagy a műalkotás létrejöttének buktatóiról, gyakran kudarcairól és a lehetséges továbblépésről írtam. Ha nincs mondanivalója a művésznek bizony csak „technikázik”. Ez hosszú távon nagy veszélyeket hordoz magában. A technika elsajátítható, a tehetség viszont nem! A fejezet a kifejezésmódokhoz kapcsolja a technikai problémákat. A tudatos alkotói magatartást tartom elsődlegesnek mely a kifejezés érdekeinek rendeli alá a technikai megoldásokat.

A doktori disszertációban, a szabályok betartása mellett igen nehéz egy festőnek a világról, a saját művészetéről, saját képeiről visszamenőleg

oknyomozást folytatnia .Mégis örömmel tölt el, hogy ezt a szellemi és érzelmi utat ismét bejárhattam és ismét felépültek bennem azok az asszociációk, amelyeket eddig csak a bennem rejlő másik, az alkotói „Én” láthatott. Ez a sajátos világ az utolsó 10 évig rejtve maradt. Most ismét egyesül bennem az alkotói Én az alkotói folyamat belső emberi érzéseit tudatosan feltáró írói- Én- el, így a Nietzsche-i értelemben vett „több szubjektum” bennem ismét eggyé válik és egyúttal megnyugvást is talál.

Köszönetnyilvánítások

Az elmúlt mintegy tíz éves festészeti munkásságom elméleti és gyakorlati szakaszának doktori fokozattal történő lezárásához köszönetet mondok mindazoknak, akik képzőművészeti pályafutásomat segítették.

– Szeretettel gondolok elhunyt kiváló mesteremre *Seres János* festőművészre, aki mintegy 25 éven át kísérte figyelemmel és segítette pályafutásomat.

Köszönetet mondok:

- *Tolvaly Ernő* festőművész, a PTE MK. Képzőművészeti Mesteriskola témavezető egyetemi tanárának, elengedhetetlen útmutatásaiért.
- *Dr. habil Petneki Áron* művelődéstörténésznek elméleti konzulensnek a Távols-keleti anyag kutatásához nyújtott szakmai segítségéért.
- *Dr. Dobrik István* művészettörténésznek a Miskolci Galéria és városi Művészeti Múzeum Igazgatójának, aki több mint tíz éven biztosította számomra a festészeti programom megvalósítását a Miskolci Galéria Alkotóházában.
- *Somody Péter* DLA festőművész egyetemi docensnek a PTE Művészeti Karán eltöltött évek alatt nyújtott folyamatos és mély művészi elemzéseieért, támogatásáért.
- *Dr. habil Trencsényi László* egyetemi docensnek, aki két művészet-elméleti kérdéseket feldolgozó diplomamunkám konzulense volt.

Pécs, 2007. szeptember 20.

Kavecsánszki Gyula
festőművész
doktori fokozatszerző

IRODALOMJEGYZÉK

1. Arisztotelész: A költészetéről
Politika 1957.
2. Babits Mihály (1982. ford.):Dante Aligheri: Isteni Színháték. Európa
Könyvkiadó, Budapest.
3. Bálványos Huba: Esztétikai - művészeti nevelés
Balassi Kiadó, Budapest. 1998.
4. Bánki Dezső: Filozófiai kisenciklopédia a nyugat filozófiája és filozófusai
Kossuth Kiadó, Budapest 2003.
5. Bengt Danielsson: Gauguin élete Tahitin
Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1967.
6. Bori Imre – Körner Éva: Kassák irodalma és festészete
Idézi Kovács József
A megváltás eszme a forradalmi avantgárd költészetben és festészetben =
Mítosz és utópia. Budapest. 1967
7. Bush, Susan: The Chinese literati on painting : Su Shih, 1037-1101 to
Tung Ch'ang, 1555-1636. Cambridge (Mass.),
Harvard University Press, 1971.
Megtalálható: MTA Keleti Könyvtár, jelzete 743. 620
8. Cahill, James: Die chinesische Malerei.
[aus dem Englischen von Karl Georg Hemmerich]
Geneve, Skira, 1979.
Megtalálható: Főv. Szabó Ervin Kvt. szabadpolc 750 C 10. (de ki volt
kölsönözve).
9. Chiang Yee: The Chinese eye : an interpretation of Chinese painting.
Bloomington, Indiana University Press, 1964.
Megtalálható: Főv. Szabó Ervin Kvt. Jelzete: 8-136808
Interneten is olvasható:
10. Desmohd Morris: The Biology of Art Conclusion The Biology of Art
Methuen, London 1962.
11. D. Diderot: értekezés a szépről „Traite du beau.
Válogatott filozófiai művei II.
Akadémiai Kiadó, Budapest 1915.
12. Dr. Bolberitz Pál: Isten, ember, vallás
Ecclesia Kiadó, Budapest 1984.

13. E. A. Gombrich: Művészet és illúzió
Gondolat Kiadó, Budapest 1972.
14. Eckermann: Beszélgetések Goethével
Magyar Helikon, Budapest. 1973.
15. Elsbeth Wiemann: Die Entdeckung der Landschaft.
Staatsgalerie Stuttgart. 2005.
16. Erich Fromm: Az Önmagáért való ember
Napvilág Kiadó, Budapest 1998.
17. Esztétikai kislexikon
Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 1979.
18. F. Ueberweg: Grundriss der Geschichte der Philosophie II. Teil
Basel-Stuttgart 1956.
19. F. W. J. Schelling: Verhältniß der Bildenden Künste zur Natur
Leipzig 1911.
20. Fajcsák Györgyi (2007): Tus és Tao. T'ang Haywen katalógusa. Hopp
Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest. 2007.
21. Felvinczi Takács Zoltán: Kelet-Ázsia Régi Művészete
Berlini levél
Nyugat, 1912. 24. szám
22. Friedrich Nietzsche: A hatalom akarása
Ford.: Romhányi Török Gábor
Holnap Kiadó, Budapest 1997.
23. Friedrich Nietzsche: Vidám tudomány
Ford.: Romhányi Török Gábor
Holnap Kiadó, Budapest 1999.
24. G. E. Lessing: Laokoon
Leipzig 1864.
25. G. W. F. Hegel: Esztétika
Akadémiai Kiadó, Budapest. 1952.
26. Giordano Bruno: Két párbeszéd
Magyar Helikon, Budapest 1972.
27. Goethe: Über Kunst und Literatur
Berlin 1953.
28. Gy. Horváth László: Japán kulturális lexikon
Corvina Kiadó, Budapest 1999.

29. György Péter – Pataki Gábor: Az Európai Iskola
Corvina Kiadó, Budapest 1999.
30. Hamvas Béla – Kemény Katalin: Forradalom a művészetben
Pannónia Kiadó, Pécs. 1947.
31. Hankis Elemér: Proletár reneszánsz. Helikon, Budapest. 1999
32. Haraszti Zoltán: A betűktől az Istenig
(A Tett, 1. sz. .2)
33. Hársing László: A filozófia gondolkodás Thalésztől Gadamerig
Bíbor Kiadó, Miskolc 1999.
34. Hegyi Lóránd: Új szenzibilitás
Magvető Kiadó, Budapest 1983.
35. Huszonöt fontos német regény /Műelemzések/
Szerkesztette: Ambrus Éva Johann Wolfgang Goethe
Werther szerelme és halála
(Bernáth Árpád) Pannonica RT. 1999
36. Illés László-József Farkas (szerk): Mítosz és utópia
(Irodalom-és eszmetörténeti tanulmányok). Argumentum Kiadó
Budapest. 1995.
37. I. Kant (1922): Kritik der Urteilskraft, Leipzig
38. Itó Nobuo, Maeda Taiji, Miyagawa Torao, Yoshizawa Chin: Japán művészet
Corvina Kiadó, Budapest 1980
39. J. B. C. Corot (1796-1875)
Idézi: Maurice Sérulaz: Az impresszionizmus enciklopédiája c.
könyvében.
Corvina Kiadó, Budapest. 1978.
40. J. J. Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums
Berlin 1870.
41. Japanese ink painting : special exhibition, October 13 -November 23, 1987 /
[org. Tokyo National Museum] Tokyo,
Tokyo National Museum, 1987.
Megtalálható: MTA Keleti Könyvtár, jelzete 745.173
42. Kant: Kritik der Urteilskraft
Leipzig 1922.
43. Kállai Ernő: Művészet veszélyes csillagzat alatt
Corvina Kiadó, Budapest 1981.

44. Készman József szerkesztésében: Képalírások Művészek a művészetről Magyar Alkotóművészek Egyesülete, Budapest 2004.
45. Kenneth Clark (1956): Az akt. Corvina Kiadó, Budapest.
46. Kenneth Clark: Leonardo da Vinci Corvina Kiadó, Budapest 1982.
47. Kuo Zso-Hszü: Tanítás a tájképről Idézte: Tőkei Ferenc: A szépség szíve. Válogatott esztétikai előírások. Gondolat Kiadó, Budapest. 1973.
48. I. Rejngardt: A művészet megtagadása. In.: A modernizmus. Kossuth Kiadó, Budapest. 1975
49. La Jardin des arts című folyóirat. Paris: Tallandier. 1954-1973
50. "Landscape Painting in Chinese Art". In Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/clpg/hd_clpg.htm
51. Lengyel András-Tolvaly Ernő szerkesztésében: Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény A & E' 93 Kiadó 1995.
52. Leonardo da Vinci: Tudomány és művészet Magyar Helikon, Budapest. 1960.
53. Lessing Werke: In fünf Bänden Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1978.
54. Lukács György: Az esztétikum sajátossága I-II. kötet Magvető Kiadó, Budapest 1965.
55. M. R. Anand: The Hindu view of Art London 1933.
56. M. V. Alpatov: A művészet története I. kötet Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Budapest 1963.
57. Mátyás Stefánia: Vajda Lajos Corvina Kiadó, Budapest 1983.
58. Mario de Micheli: Az avantgardizmus Gondolat Kiadó, Budapest. 1978.
59. Meier C. Norman: A művészi tehetség összetevői. Művészetpszichológia Gondolat Kiadó, Budapest. 1973.

60. Miklós Pál: A tunhuangi ezer Buddha barlangtemplomok
Magyar Helikon, Budapest. 1959.
61. Miklós Pál: A sárkány szeme
Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába.
Corvina Kiadó, Budapest 1973.
62. Miklós Pál: A Zen és a művészet
LAZI, Szeged 2000.
63. Miklós Pál: Csi Paj-si
(1862 – 1957).
Budapest, Képzőművészeti Alap 1962.
<http://www.terebess.hu/keletkultinfo/csipajsi.html>
64. Miklós, Pál: Tus és ecset
Kínai művelődéstörténeti tanulmányok
Liget Műhely Alapítvány, Budapest 1996.
65. N. G. Csernisevskij: Válogatott filozófiai művei
Akadémiai Kiadó, Budapest. 1952.
66. Nyíri Tamás: A filozófiai gondolkodás fejlődése
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest
2003.
67. Oertling, Sewall: Painting and calligraphy in the Wu-tsa-tsu: conservative
aesthetics in seventeenth-century
China. Ann Arbor (Mich.), University of Michigan, 1997.
Megtalálható: MTA Keleti Könyvtár, jelzete 758.630
68. Patric Chaterina: Művészek alkotó gondolkodása, Művészetpszichológia
Gondolat Kiadó, Budapest. 1973.
69. Peter Dinzelbacher(1973):Die Jenseitsbrücke im Mittelalter. Bécs.12-14. o.
70. Petneki Áron (2000): A staffage, avagy a tájképek neves és névtelen hősei.
XX.Országos Grafikai Biennále 2000.
Miskolci Galéria könyvek. 295. o.
71. Poesia című folyóirat. Milánó: [s.n.], 1905-től folyamatosan megjelenik
72. Rácz István: Bene Géza
Corvina Kiadó, Budapest 1971.
73. René Berger: A festészet felfedezése I.-II.
Gondolat Kiadó, Budapest. 1973.
74. Ribáry Géza – Dr. Munkácsi Ernő – Dr. Kohn Zoltán: Haggáda
OMZSA, Budapest 1987.

75. Richard Friedental: Leonardo
Gondolat Kiadó, Budapest. 1980.
76. Román József: Bálint Endre
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata 1980.
77. Schiller: Válogatott esztétikai írásai
Magyar Helikon, Budapest. 1960.
78. Sík Csaba: Ars poeticák a XX. századból
Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1982.
79. Singer Henrik: Világnézet
Ma kiadása, Budapest 1916., 15.
80. Spinoza: Theun de Vries
Európa Könyvkiadó, Budapest 1987.
81. Szilágyi J. Gy.: A görög művészet világa
Gondolat Kiadó, Budapest. 1962.
82. Tang Hou: A festészet elmélete.
Idézi: Tőkei Ferenc: A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.
Gondolat Kiadó, Budapest. 1973.
83. Tolvaly Ernő: Diogenész Hordója
A & E' 93 Kiadó 1995.
84. Tóthpál József: Esztétikai olvasókönyv
Okker Kiadó, Budapest. 1997.
85. Tőkei Ferenc: A szépség szíve
Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1973.
86. Turai Hedvig: Anna Margit
Szemimpex Kiadó, Budapest
87. Vadas József: Kassák konstruktőr. Gondolat Könyvkiadó. Budapest. 1979.
88. Vitruvius, Pollio(1998) Tíz könyv az építészetéről I..
Képzőművészeti Kiadó 329. o. és 314. o.-319. o. Lásd még: 314. o.-319 o.
89. Whitfield, Roderick: Dunhuang. Caves of the singing sands :
Buddhist art from the Silk Road. (photogr. Seigo Otsuka.), Textile & Art
Publications, London 1995.
Megtalálható a MTA Keleti Könyvtárában, jelzete 761. 956

Képek jegyzéke

1. Az utolsó nap az óvodában I. 2006. Fotómontázs 25×43 cm
2. Az utolsó nap az óvodában II. 2006. tus 1,50×3,40 m
3. Az esős táj
4. Kínai táj
5. Kínai táj
6. Sadeler, Egidius: Erdei út parasztokkal rézmetszet, 21×27 cm
7. Joachim Patinier: The Baptism of Christ c. 1515 59,7×76,3 cm
8. Jan van Amstel: Einzug Christi in Jerusalem 1540. vegyestech. 83,3×102,5 cm
9. Erdőhorváti táj 1988. 50×60 cm
10. A Királyhegy 1988. korai tus 50×70 cm,
11. Vergődés 1988. tus 36×44 cm,
12. Holtág 1988. tus 50×40 cm
13. Vándorlásaim I. 2001. tus 100×150 cm, (BAZ. m. Múzeumok Igazg., Miskolc)
14. Vándorlásaim II. 2006. tus 1,5×3,3 m,
15. Meditáció I. visszacsiszolt tus 2006. 1,5×3,0 m,
16. Meditáció II. visszacsiszolt tus 2007. 1,5×3,3 m,
17. A hegy körüljárása 2006. tus 1,5×3,3 m
18. Négy évszak 2006. tus 1,5×3,2 m
19. Hegyek ritmusa 2006. tus 1,5×3,2 m
20. Tér és idő 2006. visszacsatolt tus, 1,5×3,3 m,
21. Psziché 2006. tus 1,5×3,2 m
22. Hercegekúti korpusz 1988. tus 80×60 cm
23. Démon I. 2005 tus

24. Démon II. 2005 tus 100×150 cm
25. Jelenetek az Isteni Színjátékból I. 2005. merített tus
26. Jelenetek az Isteni Színjátékból II. 2005. merített tus
27. Jelenetek az Isteni Színjátékból III. 2005. merített tus
28. Jelenetek az Isteni Színjátékból IV. 2005. merített tus
29. Híd a Túlvilágra I. 2005. merített tus 100×140 cm
30. Kharón-ladik 2005. merített tus 100×150 cm
31. Híd a Túlvilágra II. 2005. tus és akvarell 120×130 cm
32. Tűzvölgy 2005. tus 100×150 cm
33. Panteizmus (Együtt meghalni) 2007. tus 1,5×3,2 m
34. Vándorévek 2006. tus 1,5×3,5 m
35. Imaginárius táj I. 2007. tus 1,5×3,5 m,
36. Imaginárius táj II. 2007. tus 1,5×3,5 m,
37. Ikon táj 2005. tus és aranyfesték 80×90 cm

Fázisváltozatok:

- 2/1. Az utolsó nap az óvodában (1. fázis) tus 1,5×3,4 m
- 15/2. Meditáció I. visszacsiszolt tus 2006. 1,5×3,0 m,
- 21/3. Psziché (1. fázis) 2006. tus 1,5×3,2 m
- 21/4. Psziché (2. fázis) 2006. tus 1,5×3,2 m
- 19/5. Hegyek ritmusa (Utolsó előtti fázis) tus 1,5× 3,2 m
- 35/6. Imaginárius táj I. (1. fázis) 2007. tus 1,5×3,5 m,

Jegyzet

-
- 1 *René Berger (1973): A festészet felfedezése*
Gondolat Kiadó, Budapest. 84. o.
 - 2 *Friedrich Nietzsche (1997) Vidám tudomány.*(ford. Romhányi Török Gábor)
Holnap. Budapest. 269. o.
 - 3 *Romhányi Török Gábor (1997, ford.):*
Friedrich Nietzsche: A hatalom akarása. Holnap. Budapest.220. o.
 - 4 *Romhányi Török Gábor (1997, ford.):*
Friedrich Nietzsche: A hatalom akarása. Holnap. Budapest 221. o.
 - 5 *Huszonöt fontos német regény /Műelemzések/*
Szerk.: Ambrus Éva Johann Wolfgang Goethe
Werther szerelme és halála
(Bernáth Árpád) Pannonica RT. Budapest. 1999. 7. o.
 - 6 *Huszonöt fontos német regény /Műelemzések/*
Szerk: Ambrus Éva
Johann Wolfgang Goethe Werther szerelme és halála
(Bernáth Árpád) Pannonica RT. Budapest.1999 9. o
 - 7 *Nyíri Tamás (2003): A filozófia gondolkodás fejlődése.*
Budapest, Szt. István Társulat Platón élete és művei 71. o.
Lásd még: Markó László (1998) *Egyetemes Lexikon.* Officina Nova
Magyar Könyvklub Platón, Belgium.
 - 8 *Pán Imre: Bevezetés Európába.* Európai Iskola Könyvtára 3-4. 27-32. o.
Lásd még: György Péter- Pataki Gábor (1990): *Az Európai Iskola*
Corvina Kiadó, Budapest. 114. o. és 146 o.
 - 9 *Szókratész (i.e. 469-399)*
Tanításait és módszereit vitákban és beszélgetésekben fejtette ki és mutatta be. Írott visszaemlékezéseiből, dialógusaiból műveket nem hagyott hátra.
Gondolataink rekonstruálása Arisztotelész és két tanítványa, Xenophón és Platón visszaemlékezései és dialógusai alapján lehetséges. Esztétikai kislexikon, Kossuth Könyvkiadó 1979. 674.o.
Lásd még: *Halász László (1973, szerk.): Művészetpszichológia.*
Gondolat kiadó, Budapest. 6. o.
 - 10 *Tóthpál József (1973): Esztétikai olvasókönyv, Művészetfilozófia.*
Poetika Kiadó, Budapest. 16. o.

-
- 11 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve*. Válogatott kínai esztétikai írások. Hszie Ho (V.század): *Régi festmények jegyzéke*. Gondolat kiadó, Budapest. 104. o.
 - 12 *Vang Jüan-csi* (1642- 1715)
Idézi: „Mejsu cungsu” 4. Kötet I. 46. o.
S. Nyíró József (1961, szerk.):”AZ esztétikai tanok történetének fő szakaszai” (Lásd: A Marxista Leninista Esztétika Alapjai) MF. Ovszjannyikov - Z. Vasz. Szmirnova. Kossuth Nyomda, Budapest. 53. o.
 - 13 *I. Kant* (1922): *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig 157. o. és 161. o.
 - 14 *L. Reingardt*: *A művészet megtagadása c. tanulmányában*. *A modernizmus*. Budapest, 1975. 6. o.
 - 15 *Halász László* (1973, szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat kiadó, Budapest. 7. o.
 - 16 *Halász László* (1973, szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat kiadó, Budapest. 17. o.
 - 17 *Halász László* (1973, szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat kiadó, Budapest. 14. o.
 - 18 *Lengyel András, Tolvaly Ernő* (1995, szerk.)
Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. ACE'93 Kiadó, Budapest.
(Hans Van der Grinten beszélgetése a művésszel) 127. o.
 - 19 *Tolvaly Ernő: Diogénesz hordója*
Kép –alá-írások Magyar Alkotóművészek országos Egyesülete
Budapest, 2004. 245. o.
 - 20 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve*. Válogatott kínai esztétikai írások. Hszie Ho (V.század): *Régi festmények jegyzéke*. Gondolat kiadó, Budapest. 104. o.
 - 21 *Kenneth Clark* (1982): *Leonardo da Vinci*. Corvina Kiadó, Budapest. 72. o.
 - 22 *Vitruvius, Pollio*(1998) *Tíz könyv az építészetről I.*.
Képzőművészeti Kiadó 329. o. és 314. o.-319. o. Lásd még: 314. o.-319 o.
 - 23 *Denis Diderot* (1713-1784)
Válogatott filozófia művei II. Kötet.
Akadémiai Kiadó, Budapest. 1983. 141. o.
(Essoi sur la Pienture)

-
- 24 *A. Dürer (1471-1528)*
Idézi: Rene Berger :*A festészet felfedezése*,
Gondolat Budapest, 1973. 84. o.
- 25 J. W. von Goethe (1749-1875)
Über Kunst und Literatur. Berlin, Aufbau Verlag 1953. 363. o.
- 26 *J. B. C. Corot (1796-1875)*
Idézi: Maurice Sérulaz: *Az impresszionizmus enciklopédiája* c. könyvében.
Békéscsaba, 1982. 10. o.
- 27 *Sík Csaba (1982, szerk.): Ars Poeticák a XX. századból.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 192. old.
- 28 *Bredenkamp, Horst – Janzer, Wolfgang*
Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und
Anarchist. (2,überarb.Auflage). Werner, Worms, 1991. 64, 175, (85) p.
/Grüne Reihe 7/
- 29 *Poche, Emanuel: Matyás Bernard Braun*, sochár ceského baroka a jeho
dílna. (Matthias Bernard Braun, cseh barokk szobrász és műhelye)
Odeon, Praha, 1986. 152. o - 162. o., 214. o. – 217. o.
- 30 *Jardin des arts* (Művészeti folyóirat)
1971. 202. szám. 5. o.
- 31 *Nyíri Tamás (2003): A filozófia gondolkodás fejlődése.*
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója. Budapest. 300. o.
- 32 *Nyíri Tamás (2003). A filozófia gondolkodás fejlődése.*
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója.
Budapest. 295-296. o.
- 33 *Nyíri Tamás (2003). A filozófia gondolkodás fejlődése.*
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója. Budapest. 300. o.
- 34 *Nyíri Tamás (2003). A filozófia gondolkodás fejlődése*
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója. Budapest. 195 o.
Lásd még: Giordano Bruno Két párbeszéd 130. o.-136. o
- 35 *Nyíri Tamás (2003). A filozófia gondolkodás fejlődése*
Szent István Társulat az Apostoli Szentszék könyvkiadója.
Budapest. 219-221 o.
- 36 *Hársing László (1989): A filozófia gondolkodás alapjai.*
Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest. 152. o.-153. o.

-
- 37 *Franc Marc* (1982): *Ars Poeticák a XX. századból.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 37. o.
- 38 *Miklós Pál* (1996): *Tus és ecset.* Light Kiadó, Budapest. 23. o.
- 39 *Eckermann, Johann Peter* (1956): *Beszélgetések Goethével I.*
Magyar Helikon Kiadó, Budapest. 119. o.
- 40 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 5. o.
- 41 *Helmut von Glassenapp* (1977): *Az öt világvallás.*
Gondolat, Budapest. 433. o.
- 42 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 8-9. o.
- 43 *Miklós Pál* (2000): *A zen művészete.* LALI Bt Kiadó. Szeged. 11. o.
- 44 *Miklós Pál* (1973): *A sárkány szeme.* Corvina Kiadó, Budapest. 122.o .
- 45 *D. Diderot* (1951): *Értekezés a szépről „Traité du beau”.*
Válogatott filozófiai művei II. Akadémiai Kiadó, Budapest. 141. o.
- 46 *Lessing* (1729-1781)
Laokoon Leipzig 1864. 18. o.- és a 35. o..
Hamburgische Dramaturgie, Leipzig. 1876. 163. o.
- 47 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 16. o.
- 48 Orientalisch – Indische Kunst – und Lust – Gärtner: China illustrata
katalógus. Deutsche Nationalbibliothek. Lipcse. 182.-183. ol
- 49 *Miklós Pál* (1973): *A sárkány szeme.* Corvina, Budapest. 179. o.
- 50 *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 270. o.
- 51 *Petneki Áron* (2000): *A staffage, avagy a tájképek neves és névtelen hősei.*
XX.Országos Grafikai Biennále 2000.
Miskolci Galéria könyvek. 295. o.
- 52 *Kuo Zso-hszü: Tanítás a tájképről*
Idézte: *Tőkei Ferenc* (1973): *A szépség szíve.*
Válogatott kínai esztétikai írások.
Gondolat Kiadó, Budapest. 252. o.

-
- 53 *Tőkei Ferenc (1973): A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.* Gondolat Kiadó, Budapest. 234. o.
- 54 *Tőkei Ferenc (1973): A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.* Gondolat Kiadó, Budapest. 269. o.
- 55 *Cung Ping. Előszó a tájképhez*
Idézte: Tőkei Ferenc (1973): *A szépség szíve.*
Válogatott kínai esztétikai írások.
Gondolat Kiadó, Budapest. 100 o.
- 56 *Miklós Pál (1996): Tus és ecset.* Liget Kiadó, Budapest. 51. o.
- 57 *Miklós Pál (1996): Tus és ecset.* Liget Kiadó, Budapest. 178. o.
- 58 *Kuo Zso-hszü: A tájkép tökéletessége*
Idézi: Tőkei Ferenc: (1973): *A szépség szíve.*
Válogatott kínai esztétikai írások.
Gondolat Kiadó, Budapest.
- 59 *M. V. Alpatov (1963): A művészet története .I. Képzőművészeti*
Alapkiadó Vállalat, Budapest. 295. o.
- 60 *Vang Vej Előszó a festményhez*
Idézte: Tőkei Ferenc: (1973): *A szépség szíve.*
Válogatott kínai esztétikai írások.
Gondolat Kiadó, Budapest. 102. o.
- 61 *Miklós Pál (1996): A sárkány szeme.*
Corvina, Budapest. 185. o.
- 62 *Szókratész (i.e. 469-399)*
Tanításait és módszereit vitákban és beszélgetésekben fejtette ki és mutatta be, s írott visszaemlékezéseiből, dialógusaiból műveket nem hagyott hátra, gondolatainak rekonstruálása Arisztotelész és két tanítványa, Xenophón és Platon visszaemlékezéseiből és dialógusaiból tudjuk.
Lásd *Esztétikai kislexikon*, Kossuth Könyvkiadó 1979. 674. old.
Lásd még: *Halász László (1973, szerk.): Művészetpszichológia.*
Gondolat kiadó, Budapest. 6. o.
- 63 *Platón (i.e. 427-347)*
Az államban, A törvényekben és a Nagyobb Hippiászbán,
a Lakomában és az Ión című dialógusaiban fejtette ki nézeteit.
Lásd még: *Tóthpál József (1997): Esztétikai olvasókönyv.*
Budapest. 8-15. old.

-
- 64 *Szukranitiszara*
(ez a mű az indiai társadalmi viszonyokkal foglalkozik, s egyik fejezete a művészetről szól)
M.r. Anand. *The Hindu view of Art*, London 1933. 201. old.
- 65 *Tang Huo: A festészet elmélete*
Idézi: Tőkei Ferenc:(1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 269. o.
- 66 *Romhányi Török Gábor* (1997, ford.):
Friedrich Nietzsche: *A hatalom akarása.* Holnap.Budapest. 220. o.
- 67 *Ortega Y Gasset, José* (1883-1955): *A tömegek lázadása, 1938:*
Almási Miklós
Anti-esztétika (részlet) ill. Tóthpál József *Esztétikai olvasókönyv* 281. old.
- 68 *Mario de Micheli* (1959): *Az avantgardizmus.*
Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalata, Budapest. 260. o.
- 69 *Miklós Pál* (1962): *Csi Paj-si. Képzőművészeti*
Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1962
- 70 *Felvinczi Takács Zoltán* (1912): *Kelet-Ázsia régi művészete*
Berlini levél 24.szám Nyugat. Budapest.
- 71 *Kuo Zso-hszü: A tájkép tökéletessége*
Idézi: Tőkei Ferenc:(1973): *A szépség szíve. Válogatott kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 269. o.
- 72 *Kenneth Clark* (1982): *Leonardo da Vinci*
Corvina Kiadó, Budapest. 101-102. o.
- 73 *Leonardo: Trattao § 66.*
Idézi: Kenneth Clark (1982): *Leonardo da Vinci*
Corvina Kiadó, Budapest. 73. o.
- 74 *György Péter- Pataki Gábor* (1990): *Az Európai Iskola*
Corvina Kiadó, Budapest. 146. o.
- 75 *Kuo Zso-hszü: Tájkép tökéletessége*
Idézi: Tőkei Ferenc (1973): *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.*
Gondolat Kiadó, Budapest. 249. o.
- 76 *Tang Hou: A festészet elmélete*

-
- Idézi: Tőkei Ferenc (1973): *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.* Gondolat Kiadó, Budapest. 269. o.
- Idézi: Tőkei Ferenc (1973): *A szépség szíve. Régi kínai esztétikai írások.* Gondolat Kiadó, Budapest. 280. o.
- 77 *Hegy Lóránd (1983): Új szenzibilitás.* Magvető Kiadó, Budapest. 16. o.
- 78 *Miklós Pál (1996): Tus és ecset.* Liget Kiadó, Budapest. 183. o.
- 79 *René Berger és Éditions Spes, Lausanne (1968): A festészet felfedezése I.* 226. o
- 80 *Hegy Lóránd (1983): Új szenzibilitás.* Magvető Kiadó, Budapest. 73. o.
- 81 *Anthony Everitt (1975): Abstract Expressionism.* Thames and Hudson, London. 5. o.
- 82 *Anthony Everitt (1975): Abstract Expressionism.* Thames and Hudson, London. 8.o.
- 83 *Miklós Pál (1973): A sárkány szeme.* Corvina, Budapest. 183. o.
- 84 *Kenneth Clark (1956): Az akt.* Corvina, Budapest. 278. o.
- 85 *Kenneth Clark (1956): Az akt.* Corvina, Budapest. 227. o.
- 86 *Babits Mihály (1982, ford.): Dante Aligheri. Isteni Színjáték.* Európa Könyvkiadó, Budapest. 18. o.
- 87 *Nyiri Tamás (2003): A filozófiai gondolkodás fejlődése.* Szent István Társulat az apostoli Szentszék könyvkiadója, Budapest. 71. o.
- 88 *Kerényi Gábor (1992, ford.): Hérakleitosz. Görög gondolkodók I. Thalészról-Anaxagóraszíg.* Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 31-41. o.
- 89 *Hans Joachim Störing (1997): A filozófia világtörténete.* Helikon Kiadó, Budapest. 204. o.
- 90 *Hans Joachim Störing (1997): A filozófia világtörténete. (Német misztika: Eckhart mester).* Helikon Kiadó Budapest. 215. o.
- 91 *Svafnir zenekar (2006): Jenseitsbrücke.*
- 92 *Miklós Pál (1973): A sárkány szeme.* Corvina, Budapest. 133. o.

-
- 93 *Károli Gáspár* (1905, ford.): *Szent Biblia*. Budapest, Brit és külföldi Biblia-Társulat.
- 94 *Snorri Sturluson*. *Glyfis Täuschung* (in der Übertragen von Arnulf Krause)
- 95 *Germanische Mythologie*
<http://lexikon.power-oldie.com>
- 96 *Peter Dinzelbacher*(1973):*Die Jenseitsbrücke im Mittelalter*. Bécs. 11.-12. o.
- 97 *Peter Dinzelbacher*(1973):*Die Jenseitsbrücke im Mittelalter*. Bécs. 12-14. o.
- 98 *Peter Dinzelbacher* (1973):*Die Jenseitsbrücke im Mittelalter* Bécs. 15. o.
Lásd még: *Világirodalmi kisenciklopédia*
Szerkesztette: Köpeczi Béla-Pók Lajos
Gondolat Kiadó, Budapest 1978.
Aveszta: Az óiráni kor emlékei az Akhaimenida királyok (ie.: 559-330) sziklába vésett, óperzsa nyelvű ékírásos feliratai és az *Aveszta* (a zoroasztriánus szent könyveinek gyűjteménye), melyek egy kelet-iráni - feltehetően Baktriában beszélt - dialektusban íródtak.
- 99 *Peter Dinzelbacher*(1973):*Die Jenseitsbrücke im Mittelalter* Bécs, 33. o.
100. *Peter Dinzelbacher*(1973): *Die Jenseitsbrücke im Mittelalter* Bécs,64. o.
Budapest
- 101 *Faludi György* (1993): *Csavargó Éneken. Villon balladái és versei*. Szikra lapnyomda RT, Budapest. 5. o.
102. *Faludy György* (1993, ford.): *Csavargó énekek. Villon balladái és versei*. Szikra Lapnyomda Rt. 5. o.
- 103 *Ambrus Éva* (1999, szerk.): *Huszonöt fontos német regény (Műelemzések)*. Pannonica Kiadó, Budapest. 24. o.
- 104 *Poesia című folyóirat IV*. Milánó, 1910.
- 105 *Mándy Stefánia* (1983): *Vajda Lajos*. Corvina Kiadó, Budapest. 17. o.
- 106 *Kállai Ernő* (1923. november 15.): „*E-T-I-K-A?*”. Ma, Budapest.
- 107 *Paul Klee* előadásából, amelyet az 1924-es jénai kiállításon olvasott fel. Bern, 1945.
Lásd még: Mándy Stefánia (1983): *Vajda Lajos*. Corvina Kiadó, Budapest. 24. o.
- 108 *Paul Klee* előadásából, amelyet az 1924-es

-
- jénai kiállításon olvasott fel. Bern, 1945.
Lásd még: Mándy Stefánia (1983): *Vajda Lajos*.
Corvina Kiadó, Budapest. 24. o.
- 109 *Mácza János* (1918. július 13.): *Haladás és irodalom*. Szombat. 425. o.
- 110 *Hegyi Lóránd* (1982/83): *A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége*.
Ars Hungarica, Budapest. 283. o.-297. o. Lásd még:
György Péter- Pataki Gábor (1990): *Az Európai Iskola*.
Corvina, Budapest. 16. o.
- 111 *Horváth Márton* (1945. május 4.): „*Munkásság és Művészet*”.
Szabad Nép, Budapest.
- 112 *Kállai Ernő* (1990): Losonczy Tamásról Kézirat MDK-C-I-11/523.
Lásd még: György Péter- Pataki Gábor (1990): *Az Európai Iskola*.
Corvina, Budapest. 36. o.-37. o.
- 113 *Vadas József* (1979): *Kassák a konstruktőr*.
Gondolat Kiadó, Budapest. 52.- 53. o.
- 114 *Kassák Lajos* (1916): *A plakát és az új festészet*. Ma. 1. 4.
- 115 *Lenin* (1951): *Az ifjúsági szövetségek feladatai*.
Beszéd az Oroszországi Kommunista Ifjúság Szövetség
III. Összoroszországi Kongresszusán, 1920. október 2-án.
Lenin az irodalomról.
Budapest, Szikra. 175. I.
- 116 *Mario de Micheli* (1969): *Az avantgardizmus*.
Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest. 255 o.-257. o.
- 117 *Peter Weibel* (1995): *Pittura/Immedia. Kiállítási katalógus*.
Magyar melléklet. Budapest, Műcsarnok. 3. o.
- 118 *Kállai Ernő* (1981): *Művészet veszélyes csillagzat alatt*.
Corvina Kiadó, Budapest. 317. o.
- 119 *Kenneth Clark* (1982): *Leonardo da Vinci*. Corvina Kiadó, Budapest. 73. o
- 120 *Kállai Ernő* (1981): *Művészet veszélyes csillagzat alatt*.
Corvina Kiadó, Budapest. 314. o.
- 121 *Mády Stefánia* (1983): *Vajda Lajos*. Corvina Kiadó, Budapest. 24. o.
Lásd még: Paul Klee előadásából, melyet az 1924-es
jénai kiállításon olvasott fel.
Bern, 1945.

122 *Sík Csaba* (1982, szerk.): *Ars Poeticák a XX. századból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 192. old.