



A TÁJKÉP GENEZISE

A festői eszközök vizsgálata
a modern magyar festészetben

DLA
Értekezés
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Kecskés András
2016

Témavezető: Zwickl András PhD

A TÁJKÉP GENEZISE

A festői eszközök vizsgálata
a modern magyar festészetben

DLA
Értekezés
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Kecskés András
2016

Témavezető: Zwickl András PhD

TARTALOMJEGYZÉK

07	I. BEVEZETÉS	80	VI. A FESTŐI GESZTUS
10	II. TÁJ ÉS TÁJKÉP	80	A gesztus
10	Mi a tájkép?	82	A festői gesztusról
12	Az ábrázolt táj	83	A gesztus felületképző szerepe
15	Elvont alapegységek és a látvány	89	A vázlat gesztusa
18	III. AZ EURÓPAI TÁJKÉP	91	Vázlat vagy kész mű
	RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE	93	VII. A TÁJ SZEREPEI A KIFEJEZÉSBEN
18	Tájkép az ókorban	93	Táj és atmoszféra
19	A középkori tájbrázolás	98	A fény megjelenítése
22	Tájkép a reneszánszban	101	Univerzum a tájban
24	Az ideális tájkép a barokkban	101	A tájképek
26	A holland tájképek	104	A kompozícióról
27	A romantikus tájkép	107	A festékpontokról
30	A realista tájkép	111	A pont és az univerzum
33	Az impresszionista tájkép	113	Szerkezet a tájban
36	IV. A MAGYAR TÁJKÉPFESTÉSZET	116	VIII. PLASZTIKUS ÉS DEKORATÍV
	RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE	116	A plasztikus és dekoratív
36	Az első, ismert magyar tájbrázolás		ábrázolási módok
37	Tájkép a XVIII. században	117	Plasztikus rajzolás és festés
37	A klasszikus tájkép	118	Dekoratív festésmód
39	A nemzeti tájkép	122	Kanonikus ábrázolás
41	A realista tájkép	125	Plasztikusból dekoratív
43	Intim táj	127	Technikai szempontok
45	A plein air felé	129	Dekoratív körvonalból plasztikus forma
46	A nagybányai művésztelep	132	Plasztikus fák
50	V. A SZÍN A TÁJBAN	137	IX. TÁJELEMEK
50	A táj lehetséges színei	137	Táji elemek festői gesztusai
51	Lokálszínek	138	A vízfelület
53	Reflexszínek	144	Ég és felhő
55	A francia és a magyar Vadak	146	Lombtömeg
	színhasználata	152	Levélstruktúrák
62	Színmoduláció – a táj átszínezése	155	TÉZISEK
64	Térbeliség színes síkokkal	156	KIVONAT
67	Színek plasztikusan	157	ABSTRACT
72	Valőrök – a színek tónusértékei	158	THESES
74	Hideg-meleg kontraszt	159	Irodalomjegyzék
75	Színesség	161	Képjegyzék
77	Szín és oktatás		

I. BEVEZETÉS

Festőként és tájépítészeti hallgatók oktatójaként évek óta foglalkozom a tájábrázolás problémakörével is, mely nem nélkülözi a művészettörténetben ismert és kiemelkedő műalkotások elemzését sem. Ez a festmények értő, értelmező látását tűzi ki célul, melynek eredményei mind saját munkáimba, mind pedig az általános rajz-festés oktatásba beépíthetők.

A tájépítész-képzés rajzoktatása és a kapcsolódó vizuális és esztétikai problémák tárgyalása során a hallgatók által feltett kérdések is ösztönöztek a megfogalmazható és érthető válaszadásra. Úgy gondolom, használható elmélet nélkül nincs hatékony gyakorlati oktatás sem.

A címben megjelölt dolgozat a tájkép műfaját, azon belül is a modernitás tájképeit vizsgálja, alapvetően képi, látási és festészeti problémák tükrében.

Mondhatni a tájkép mintegy ürügyként szolgál, hogy a festészeti és vizuális kérdések nagyobb halmazát szűkítsem az írás folyamán.

Korunkban a képek hatalmas mennyisége vesz körül bennünket, azonban azok értelmezése egyre inkább háttérbe szorult. Egy kép mélyebb kifejezési-

rétegeinek megismerési módja az elmélyült szemlélés¹, melynek szempontjai koronként és képenként is változnak. Ezen szempontok tanulás útján sajátíthatók el, mely kijelentés egyben feltételezi ennek a folyamatnak a taníthatóságát is. Mindkettőt folyamatosan teszem alkotóként és tanárként is.

Alkotóként érdekel, hogy azok a mesterségbeli fogások, melyeket tanulmányaim során elsajátítottam, hogyan ágyazódnak be a művészettörténetben már látott és feldolgozott technikai és kifejezésbeli megoldásokba, milyen gyökerekkel kapcsolódom a főként modern művészetben megtalált festői eszköztárhoz.

A saját szakmai kérdéseimen túlmutatóan is érdekel azonban a kortárs festészetet megelőző modern festészet, melyre az előbbi számos ponton szorosán épül, azaz a kortárs festészet szakmai, technikai megoldásai jórészt a modern festészeti felfedezésekből és eszközökből erednek.

Egy kép (festmény) befogadása összetett folyamat, melyben fontos az elméleti háttér, és melyhez a gyakorlati problémák elemzései további információval

¹ „Hasonlóképpen a szemlélést is meg kell tanulnunk, majd újra és újra tanulnunk kell, mert ezt sem tudjuk eleve, nem rendelkezünk vele egyszer és mindenkorra: a tanulási folyamatot minden egyes képpel kapcsolatban újra és újra végig kell járnunk.” /Oskar Bätschmann: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina, Budapest, 1998, 117. o.

szolgálnak. Ezek szintézise teljesebb analízist adhat, tudván azt, hogy a receptszerű megközelítések esetleg éppen a szavakban nem kifejezhető legfontosabb jelentések mellett mennek el.

Mint alkotót és befogadót egyaránt foglalkoztat a festmények értelmezése, jelrendszereinek olvasása. A valóságról (a láthatóról) kialakított gondolataink egy része konstruált képeken keresztül formálódik, ezért fontosnak tartom a hozzájuk való viszonyunkat, ahogy Ernst Gombrich is megfogalmazza: „nem azt kérdezem, hogyan látjuk a világot, hanem hogy hogyan látjuk a képeket”². Ezen túlmenően az az alapvető kérdéskör érdekel, hogy mit tudunk a látott dologról, mit látunk, mit akarunk látni, és hogyan lehet az érzékelt információkat ábrázolni rajzban és színes kompozíciókban.

A dolgozatban felvetett kérdések és vizsgálatok tehát festészeti szakmai megközelítésen alapulnak, melyeket művészetelméleti és művészettörténeti irodalomból – a vonatkozó problémakörhöz kapcsolódóan – idézett gondolatok támasztanak alá. Fontos forrásnak tekintem azoknak a festőknek az írásait is, akik festői életművük mellett a művészetről és festői kérdésekről vallott nézeteiket írásban is kifejezték.

Az értekezés a magyar modern tájképfestészet gyökereit is vizsgálja, melyek főként a francia, itáliai és német festészetben található, de ezen hármason belül is az első játssza a vezető szerepet, mely a legnagyobb hatást gyakorolta festőinkre a 20. század első felében.

Az európai modern festészet kezdete az impresszionizmushoz köthető, így a történeti kiinduló pont a dolgozatban is ez, melynek későbbi, naturalista elemekkel ötvözött hazai megfelelője „Nagybánya”. Festészetünknek, az európai vonulatokhoz képest többször előforduló időbeli

fáziseltolódása – a francia Vadak és a Nyolcakhoz tartozó festők kapcsolatának kivételével – sajátos kifejezőerőt és hangvételt adott. Erről a kérdésről Kállai Ernő ezt írja: „Így van ez a magyar piktúránál is, melynek stílusa inkább tájszólás, mint önálló kultúrájú nyelv. Mindamellett így is sok benne az eredeti fordulat. Életrealósága minden fölmerülő, európai horderejű stílustörekvésből csinál valamit, ami francia, német, olasz vagy orosz sugalmazása ellenére is sajátosan magyar, és éppen ebben a sajátosságában értékes”³.

A dolgozat szempontjából elkerülhetetlen a tájnak mint fogalomnak a meghatározása, így az írás elején definiálom, hogy mit tekinthetünk tájnak, továbbá én mit tekintek tájképnek, mint a vizsgálat tárgyát.

Az értekezés során nem foglalkozom olyan képekkel, amelyek a „bármilyen értelmezhető tájként” ideájával készültek, a konkrétan tájat, vagy tájrészletet ábrázoló képek állnak a középpontban. A dolgozat arra a kérdésekre is keresi a választ, hogy a tájkép mennyiben jelenthet többet, mint a természeti tér egy darabjának ábrázolása, milyen szerepe lehet a festői kifejezésben továbbá, hogy az ábrázolást milyen festői eszközök emelhetik a műalkotás szintjére.

Mindenképpen fontosnak tartottam a tájkép műfajának rövid történeti áttekintését, melyet művészettörténeti adatokra és példákra építve a festészet szakmai szempontjai határoznak meg, azaz a szükségszerű sűrítő szelekciónál hangsúlyt kap a festői szemlélet is. Az európai tájkép bemutatása után a magyar tájfestészetből emelem ki azokat az alkotókat, akik jelentős hatást gyakoroltak a hazai festészet fejlődésének vonulatában.

Az európai művészetben a 19. század végétől az egyéni festői megoldások és az újszerűség kerültek

előtérbe, változatossá téve a láthatónak képi leképzési módjait. Ezen invenciók kölcsönhatásai tovább növelték a képekben rejlő kifejezési lehetőségek számát. A képek befogadásakor és értelmezésekor a „hogyan” nemcsak technikailag vált a kép elengedhetetlen részévé, hanem fontos jelentéshordozó szerepe is lett, mely szerepről Hans Belting azt írja, hogy „A «Mi a kép?» kérdés esetünkben artefaktumokra, képi műalkotásokra, a képek közvetítésére és a képkalkotó eljárásokra vonatkozik, hogy csak néhány példát említsünk. A „mi”, amit az efféle képekben keresünk, nem ragadható meg a „hogyan” nélkül, amely révén ez a „mi” a képbe helyeződik vagy képpé válik. Kétséges, hogy a kép esetében ez a „mi” egyáltalán meghatározható-e valamiféle tartalom vagy téma értelmében, úgy ahogy egy kijelentést emelünk ki és olvasunk fel egy szövegből, amelynek nyelvében és formájában sok lehetséges kijelentés rejlik. A mi esetünkben a „hogyan” lesz a genuin közlés, a kép valódi nyelvi formája.”⁴

A modern festészet a kor látáskonvencióit is megváltoztatta, melynek egyik legfontosabb eleme volt a szín mint kifejező eszköz. Lehetővé vált a táj színbeli megváltoztatása, a táj koloritjai a lokálszínekből átváltak egyéni hangvétellé, szubjektív színharmóniákba, amelyek mind a tájban feltárható festői kifejezés lehetőségeit bővítik, mind a színnek mint festői eszköznek adnak önállóságot és új irányokat. A francia Vadak festészete nyomán a Párizsból hazatért magyar művészek is élnek a színek újszerű alkalmazási módszereivel. A festés folyamatában a legfontosabb elem az anyagnak, a festéknek a traktálása, alakítása. Ez egyrészt tanítható, másrészt az alkotónak magának kell tapasztalati úton megszereznie a mesterségnek eme technikai részét. A festői gesztust tárgyaló

részben a kifejezés és a képet szervező anyagmegmunkálás összefüggését vizsgálom. Ezekből következően a táj mint téma alkalmas lehet egyetemesebb gondolatok vizuális leképezésére. A táj kifejezésbeli szerepét tárgyaló fejezetben kap hangsúlyt Egry és Veszelszky művészete. A plasztikus és dekoratív (síkszerű) tájbrázolási kérdésekkel foglalkozik egy fejezet, amelyben a magyar Vadak és a Római iskolához tartozó művészek képei kerülnek fókuszba. Ebben a fejezetben a két megjelenítési mód viszonyát, egymásba és egymásból való átjárhatóságukat elemzem. Az utolsó rész foglalkozik – az oktatásban is hasznosíthatóan – a táj elemeinek különböző ábrázolási lehetőségeivel, áttekintve a példaként beemelhető modern magyar tájképeket.

² Gombrich-Eribon: Miről szólnak a képek, Balassi Kiadó, Budapest, 1999, 87. o.

³ Kállai Ernő: Új magyar piktúra, Gondolat, Budapest 1990, 7. o.

⁴ Hans Belting: Kép-Antropológia /Képtudományi vázlatok, Kijárat Kiadó, 2003, 14. o.

II. TÁJ ÉS TÁJKÉP

Mi a tájkép?

Annak ellenére, hogy számtalan tájképet, vagy ilyen címmel ellátott festményt láttunk már életünkben, ismerünk reprodukciókról vagy múzeumokból, a dolgozat szempontjából röviden érdemes meghatározni, hogy mit is nevezhetünk tájképnek. A legegyszerűbb kijelentés az, hogy olyan kép (festmény), amelyen első ránézésre, vagy hosszabb szemlélődés után tájat fedezünk fel, mint a kép fő motívumát. Az utóbbi lehetőség akkor képzelhető el, ha töredékről vagy rossz minőségben fennmaradt képről van szó, de a modern és kortárs alkotásoknál is gyakran él az alkotó a festői jelek nagy fokú minimalizálásával – a felismerhetőség határáig elvitt szín-, tónus- vagy rajzbeli absztrakciójával. A tájkép fogalmának két komponense közül azonban a táj meghatározása is lényeges, így arra is érdemes kitérni, hogy képzőművészeti szempontból mit nevezhetünk tájnak. Ehhez Georg Simmel, *A táj filozófiája* című tanulmányából érdemes idézni, mely szerint „a táj nem azonos valamely földdarabbal, amelyen mindenféle

dolog kerül el, s ezeket közvetlenül szemléljük”, vagy ahogy néhány sorral lejjebb írja: „valamilyen földszáv attól még nem táj, hogy a rajta levő látnivalók a „természethez” tartoznak – esetleg emberi alkotásokkal együtt is, amelyek azonban beilleszkednek a természetbe –, nem pedig utcák áruházzakkal és autókkal”.⁵

A fentiekkel saját tapasztalatainkra és ismereteinkre támaszkodva egyet lehet érteni. A hegyek között, az erdőben vagy mezőn járva – annak ellenére, hogy létezik a „városi táj” fogalma –, inkább a természetben lévő tekintjük tájnak, mint az általánosságban körülöttünk lévő teret.

A bennünket körülvevő tér folytonos, darabjai, metszetei vagy képrészletei azonban ebből a végtelen egészből kiemelve képesek új egészként viselkedni, ha megvan hozzá a szervező, alkotó gondolat. Ez Simmel szerint egy olyan szellemi tett, amely képes a „darab földet” önmagában elegendő egységgé alakítani, továbbá „valamilyen végtelenül tágasabbal, messzebbre áramlóval fonódik össze, s olyan határok közé szorítva, amelyek nem léteznek az isteni egy, a természet-egész egy alatta fekvő másik rétegben lakozó érzése számára”.⁶

Meg kell találni, de inkább megérezni, hogy a természet mely részlete hordozza ezt a fajta új egészet. Az antikvitás kora ilyenformán még nem „érzi” a tájat, nem tartja fontosnak, és csak a késő-középkorban indul el a természet felé fordulás a természet mint táj esztétikai vonatkozásában, ahogy a művészettörténész Ernst Gombrich is véli: „sokat írtak a tájképfestészet fejlődéséről mint a természet és a természet szépsége iránti új érzés kifejezéséről. Én igazán nem vagyok biztos benne, hogy az a férfi vagy nő, aki a XIV. században egy szép tájon járt, ne lelt volna örömet benne. De a tájkép kategóriája nem létezett.”⁷ A *táj* fogalmának – „mint döntő fontosságú lelki tény s önálló alakzat”⁸– létrejöttét a tájképi műfaj megjelenése és virágzása igazolja majd. A természetből a kiragadott láthatót a képi gondolkodás rendezheti el oly módon, hogy az esztétikai többlettel rendelkező, új egységgé váljon. Az így megkomponált, tájat ábrázoló képet tekinthetjük műfajilag tájképnek.

A tájképfestés mint a festészet egyik műfaja lassan indult el az önállósodás útján, melynek első lépcsőfoka volt a tájban való gyönyörködés és a természet hangulati elemeinek felismerése. Petrarcaról jegyezték fel, hogy ő volt az első, aki – a tájban élő emberek számára is szokatlan céllal –, 1335 tavaszán kizárólag a tájban való szemlélődés kedvéért kapaszkodott fel testvérével, a franciaországi *Mont Ventoux*⁹ kopár, hófehér sziklás csúcsára.¹⁰ Mikor felért, és a tájban kezdett gyönyörködni, nyomban lelkiismeret furdalást érzett amiatt, hogy egy „öncélú” cselekedetet hajtott végre, és az emberi lélekről és Istenről való elmélkedés helyett a földi dolgokat csodálja.¹¹ A tájkép, mint kedvelt műfaj virágzását a vidéki ember – a városban élőkhez képest nyugodt – világa utáni vágy is katalizálta. Az urbánus

életforma elidegeníti az embert a természettől, a városi polgár másként viszonyul a tájhoz, mint a vidéken élő, földeken, erdőkben dolgozó ember, akinek az természetes közege. Simmel kortársa, Dr. Polgár Gyula pszichológus a tájképfestészet virágzásának, sikerének okaként az urbánus létforma generálta elvágyódást, illetve egyfajta lelki megnyugvás, idill utáni sóvárgást jelöli meg, melynek érzelmi feloldása a tájkép szemlélésekor történhet meg. Az 1912-es, *Művészet*-ben megjelent tanulmányában, *A tájképfestészet analízise*-ben ezt írja: „Régen ismert tény, hogy a városi kultúra teremti meg a természet utáni vágyakozást. A tájképfestészet csak akkor fejlődhetett ki, mikor már gazdag és nagyvárosi élet volt.”¹² Írásában továbbá azt mondja, hogy a kielégíthetetlen és folytonos városi ingerek fájdalmas érzete elől a tájban való lét és szemlélődés egyfajta menekülés frusztrációink ellen, nyugalomkeresés. A tájkép ezt a hangulatot, ottlétet idézi meg a műélvező emberben.

A természeti táj, és annak képe két eltérő lelkiállapot kielégülését segíti: az öröm felé törekvést és a fájdalomtól való megszabadulás vágyát.¹³ Ez a helyzet teszi lehetővé, hogy a „kivülálló” városi ember rácsodálkozzon a jelenségekre és egyfajta idill után vágyódva, sajátos szellemiséggel ruhazza fel a tér egy kitüntetett részét: „Ezért a természet csak annak a számára lesz táj, aki oda »kilép« (transcensus), hogy »kint«, szabad gyönyörködés útján részesüljön magában a természetben úgy is, mint az »Egészben«.”¹⁴ Dolgozatomban tehát, a természeti tájat ábrázoló festéssel és annak eszköztárával foglalkozom, leszűkítve a 19. század vége és a 20. század közepe közti időszak európai, de ezen belül is főként magyar tájképeire.

⁵ Georg Simmel: A táj filozófiája, 99. o. in.: Velence, Firenze, Róma – Művészetelméleti írások, Atlantisz Kiadó Budapest, 1990

⁶ Simmel, 100. o.

⁷ Gombrich – Eribon, 156. o.

⁸ Simmel, 101. o.

⁹ A franciaországi provence-i régió legmagasabb hegye Carpentras-tól 20 km-re észak-keletre

¹⁰ Petrarca „kirándulásának”, és a természeti tájhoz fűződő viszonyunk filozófiai hátterével Joachim Ritter foglalkozik A táj - Az esztétikum funkciója a modern társadalomban című tanulmányában: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: Joachim Ritter, Subjektivität. Sechs Aufsätze, Suhrkamp Frankfurt, 1974. 141-190. old. magyar fordítás: Nádori Lidia, <http://epa.oszk.hu/00600/00689/00002/ritter.html> (2015.11.26.)

¹¹ Ritter, 2. o.

¹² Dr. Polgár Gyula: A tájképfestészet analízise, Művészet, XI. évf. 1912. 9. szám 344. o.

¹³ Dr. Polgár, 346. o.

¹⁴ Ritter, 4. o.

Az ábrázolt táj

Festészeti, képalkotási problémákat, elméleti kérdéseket számos műfaj és tematika kapcsán lehet elemezni. Így a következő két kérdés merül fel a dolgozat tárgyával kapcsolatban. Miért a tájképek a vizsgálat tárgyai, és miért a látványszerű, ábrázoló jellegű képekről írok? A kérdés első felére a következő rövid válaszokat adnám:

1. Terjedelmi okokból szükségszerűnek láttam a sokféle műfaj szerteágazó problematikái közti szűkítést, mely szűkítés a továbbiakban – csak a tájképek esetében – is nehéz feladatnak bizonyult. Ezért a viszonylag könnyebben hozzáférhető magyar anyag került középpontba.
2. A magyar festészet történetében kiemelt szerepük van a tájképeknek, melyek gazdagon feldolgozott művészettörténeti háttérrel rendelkeznek, azonban egy gyakorló festő más megközelítéssel fordulhat e téma felé.
3. Mivel a témával alkotóként is több éven át, vissza-visszatérően foglalkoztam, mind a vonatkozó gyakorlati, és mind az elméleti kérdések terén feltárt ismereteimet szeretném a fenti keretek között összefoglalni.

A fejezet indító kérdés második részéhez a következőkben kifejteném, hogy miért a látványszerű, felismerhető tájmotívumokat ábrázoló festményeket elemezném. Ehhez körül kell járni olyan alapfogalmakat, mint a természetelvű ábrázolás, az absztrakció és az absztrakt festészet.

A festészetben a természetelvű ábrázoláson egy látható dolog síkban való leképezését, bemutatását értjük, melynek eredménye a kép, amely az adott dolgot felismerhetően, ahhoz

hasonlóan ábrázolja. A hasonlóság mértéke, pontossága nem feltétlenül meghatározó, mivel az alkotó szükségszerű változtatásokat hozhat létre a kompozíció kohéziójának érdekében, de a motívumra való ráismerés lehetőségét megtartja. A természetelvűség egy metódus, mely inspirációs forrásként, kiindulási pontként a „valóságban”¹⁵ láthatót használja. Ekkor a festés folyamata olyan ábrázolási lépések sorozatából áll, amely a látványt annak lényegesnek tartott – nemcsak látható – tulajdonságai szerint hierarchikusan képezi le. Ez irányulhat a dolog körvonalára, foltjára, színére, szerkezetére és felületére különböző hangsúlyokkal. A felsorolt elemek képi megfelelőinek – jeleinek – létrehozása az absztrakció, amelyhez egy adott stílus adja a leképezés sémáit.

Az absztrakt festészet szótári meghatározása szerint az, amely elhagyja egy adott külső modellel való összes kapcsolódási pontját, és ettől kezdve okát (mondanivalóját) pusztán önmagában találja meg.¹⁶ Ezt a meghatározást adja Anna Moszynska is az absztrakt művészetről írt könyvében,¹⁷ kiegészítve annak nem-ábrázoló jellegével. Az „abstract art” szócikk meghatározása¹⁸ is a nem-ábrázoló tulajdonságát említi. Azonban én problematikusnak találok az absztrakt festészetrel kapcsolatos ábrázolás nem-ábrázolás kérdéskört.

Azt gondolom ugyanis, hogy az absztrakt (elvont) festészet is ábrázol. Képet hoz létre, azaz az emberi szem számára érzékelhetővé, láthatóvá tesz egy alkotói szándék mentén kibontakozó vizuális vagy verbális gondolatot. Az a tény, hogy az absztrakt kép nem hasonlít egy már meglévő látványhoz – nevezzük természetnek vagy valóságnak –, még nem vonja kétségbe a kép egyik alapvető funkcióját, a megmutatást, ábrázolást. Az ellentmondást azonban maga Moszynska oldja fel azzal a kijelentésével hogy a megkülönböztetés

ábrázoló és absztrakt művészet között sok művész számára értelmetlennek tűnik: „in certain essential ways all art is abstract and equally all art is representational, in that it represents something – if only an intention”¹⁹. Az alkotó számára azért is tűnhet igaznak az előbbi állítás, mert az ábrázolás processzusa is absztrakt elemekből építkezik. Ezt erősíti Maurice Denis híres kijelentése is mely a festmény tárgyára és az azt hordozó absztrakt felület viszonyára utal: „Egy kép, mielőtt az egy csatalovat, egy női aktot vagy egy történetet mutat be, a kép elsődlegesen egy bizonyos rend szerint, színekkel beborított síkfelület”.²⁰

Hans Sedlmayr az absztrakt festészetet „tisztá” festészetnek nevezi, mivel az megszabadult a többi művészet elemeitől.²¹ Ezek közül az elbeszélő, az ábrázoló elem az egyik legfontosabb, melyhez a plasztikai elemek is tartoznak a térhatást keltő fény-árnyék megjelenítésével. A plasztikától való megszabadulás azonban még önmagában nem jelenti a jelenetszerűség elvetését, csak a síkszerűbe való visszafordulását. Az abszolút festészet azonban a „tárgytól” is megszabadul és egy saját képi logika, kép-architektúra mentén szervezi meg önmagát, elhagyván az építészettől eredeztethető tektonikus elemeit is, melyek a „fent és lent” viszonyrendszeréhez köthetők. Ez azonban nem valószínű meg ellentmondás nélkül, hiszen a képeret mindig is meghatározó marad a táblakép műfajában, az alkotás folyamán pedig, a komponáláskor a festő ösztönösen figyelembe veszi. Még a „legatektonikusabb”, Jackson Pollock-i képalkotás utolsó fázisa – a falra helyezés – sem tud a tektonikus vonatkozásaitól szabadulni. Így a legabsztraktabb, tárgyaltalan festészet sem tud tökéletesen megszabadulni az ábrázoláshoz köthető plasztikai és tektonikai elemektől.

Az absztrakt festészet is már ismert, látható és már látott elemeket helyez el a képen (geometrikus formák, síkok, alakzatok, vonalak, színek), amelyek az elvonatkoztatás ideáját²² formálják képpé. Azonban a kész mű felületén megjelenő látvány továbbra sem a látható világ optikai hasonlóságira épül, nincs látható természeti előképe, hanem önálló, elvont rendszerré áll össze. A kép felépítésének folyamata az elemek sajátosan szerveződő, belső logikája alapján jön létre, mely logika az adott elemekben rejlő vizuális tulajdonságokat veszi figyelembe. Ez a műtípus egyidőben igényli a vizuális és intellektuális befogadói attitűdöt.

Az absztrakt képek címadásai azt a célt is szolgálják, hogy a befogadó az alkotó intenciója szerinti helyes értelmezési tartomány felé induljon el. Arthur C. Danto *A művészetvilág* című írásában a művészi azonosításról szóló részben példaként arról ír, hogy egy álló fehér téglalapot felében átszelő vízszintes egyenes hányféleképpen értelmezhető, aszerint, hogy egy-egy művész, milyen eszmei mondanivaló alapján készítette azt. Ha mindezt tudjuk, akkor a képet is úgy látjuk, úgy értelmezzük, ahogy az alkotó szeretné. Szükség van a művész magyarázatára, hogy a befogadó értelmezése egyértelmű legyen: „egy adott azonosítás ténylegesen meghatározza, hogy az alkotásnak hány elemet kell tartalmaznia. A különböző azonosítások egymással inkompatibilisek, legalábbis általában, és mindegyikről elmondható, hogy egy másik műalkotást hoz létre, még ha mindegyik műalkotás azonos valódi tárgyat tartalmaz is részeként, vagy legalább azonos valódi tárgy részeit a saját részeiként”.²³

¹⁵ A dolgozatban használt „valóság” fogalmát kénytelen vagyok gyakran használni, tudván azt, hogy filozófiai értelemben egyáltalán nem egyértelmű, hogy pontosan mit is érthetünk e szó alatt. Festészeti szempontból is összetett kérdés, hogy a látvány, illetve annak elemeinek mely aspektusát tekinthetjük valóságnak. Értelmezésben talán a legközelebbi jelentése a dolgok optikai képe, mely – eltekintve az irányított szemlélestől –, ugyanazt a képet adja a hétköznapi és a művészi látás számára.

¹⁶ Dictionnaire Universel de la Peinture S.N.L. Dictionnaires Robert, 107, Avenue Parmentier Paris XI, 1975, 17. o.

¹⁷ Anna Moszynska: Abstract Art, Thames and Hudson, London, 1993, 7. o.

¹⁸ Michael Clarke: The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, Oxford University Press, 2010

¹⁹ Moszynska, 9. o.

²⁰ Moszynska, 8. o.

²¹ Hans Sedlmayr: A modern művészet bálványai, Gondolat Kiadó, 1960, 31-38. o.

²² Az elvonatkoztatás ideája alatt a festői szándék elméleti vagy intuitív alapját értem, amely az alkotási folyamatot megelőzi. A festői koncepció tartalmi és formai elképzelései.

²³ Arthur C. Danto: The Artworld, In: The Journal of Philosophy, LXI (1964), pp. 571-584, magyar fordítás: Horányi Attila Enigma, 1994/4, 47. o.



1. Zöldre festett, monokróm felület



2. Nyújtott formátumú, monokróm felület (olaj, vászon, a szerző)

Egy elvont „tájkép” esetében, ha például egy zöld színre festett vászon²⁴ (1) címeként mezőt vagy rétet ír az alkotó, akkor a kép értelmezési tartományát fogalmi segítséggel határozza meg és nem a primer érzéki ráismerés aktusa dominál. Példánk esetében, a cím orientáló segítségével a befogadás nagyon különböző irányú asszociációkat, hatásokat eredményezhet. A nézőnek eszébe juthat ülőgarnitúrájának azonos árnyalata éppúgy, mint a színhez tartozó szimbolikus tartalmak, mint a remény vagy a nyugalom, attól függően, hogy a zöld melyik árnyalatáról van szó. A kép formátuma, arányrendje is befolyásolja az értelmezést. Sokkal könnyebben elfogadjuk tájként, ha ugyanaz a felület horizontálisan nyújtott, mivel látási tapasztalatainkhoz ez a formátum közelebb áll, (2) mint egy vertikális elrendezés.²⁵

Ezekben az esetekben csupán két képi tulajdonságot, a színt és formátumot vizsgáltuk, és látható, hogy már ennyi elem is elég ahhoz, hogy a cím nélküli befogadás többértelművé válhasson. A szín és formátum kombinációja így számtalan képet és értelmezést hozhat létre. A képi szerkezetnek, kompozíciónak ezek a legegyszerűbb változatai, nincs további azonosítható, ábrázolás felé mutató rajzi elem. Lehetséges azonban olyan eset is amikor, a példában adott színfolt már tartalmaz egyéb képi információt, (vonal, másik zöldárnyalat) mely konkrétabbá teszi a felismerést, de még mindig

nem a látáskonvenciókon alapuló ráismerést indukálja, hanem erőfeszítést igényel az értő befogadáshoz (3). A kész mű tekintetében befogadói oldalról könnyebb kategorizálni azt, hogy egy adott festmény inkább természetelvű vagy absztrakt. Természetesen még egy fénykép is, mely elvileg optikailag, hű képet ad a látható világról, ábrázolhat oly módon, hogy a tárgyas jellegű, pontos felismerés nehezzé, netalán lehetetlenné váljék. Ezért szeretném az ábrázolás tekintetében az egyértelműen tájat mutató festészetet vizsgálni, hogy a fenti kategóriák definíciós problémái és a szubjektív észlelési paraméterek ne nyissák szélesebbre a vizsgálat tartományát.



3. Színárnyalattal és vonalakkal tagolt felület (olaj, vászon, a szerző)

²⁴ Az azonosítás szempontjából egyáltalán nem mindegy, hogy a „zöldre festett vászon” milyen felületű, hány színárnyalatból épül fel, lazúros vagy pasztózus festékreteggel festett, mert ezek mind befolyásolják a szemlélő asszociációs mezőit, ezáltal az értelmezést is.

²⁵ Biológiai adottságunk – szemünk vízszintes elhelyezkedése – okán a látómezőnk horizontálisan nagyobb, mint függőlegesen. Ez befolyásolja képi konvencióinkat is, így a könnyebb olvashatóság miatt valószínűleg több a vízszintes, mint függőleges tektonikájú kompozíció.

Elvont alapegységek és a látvány

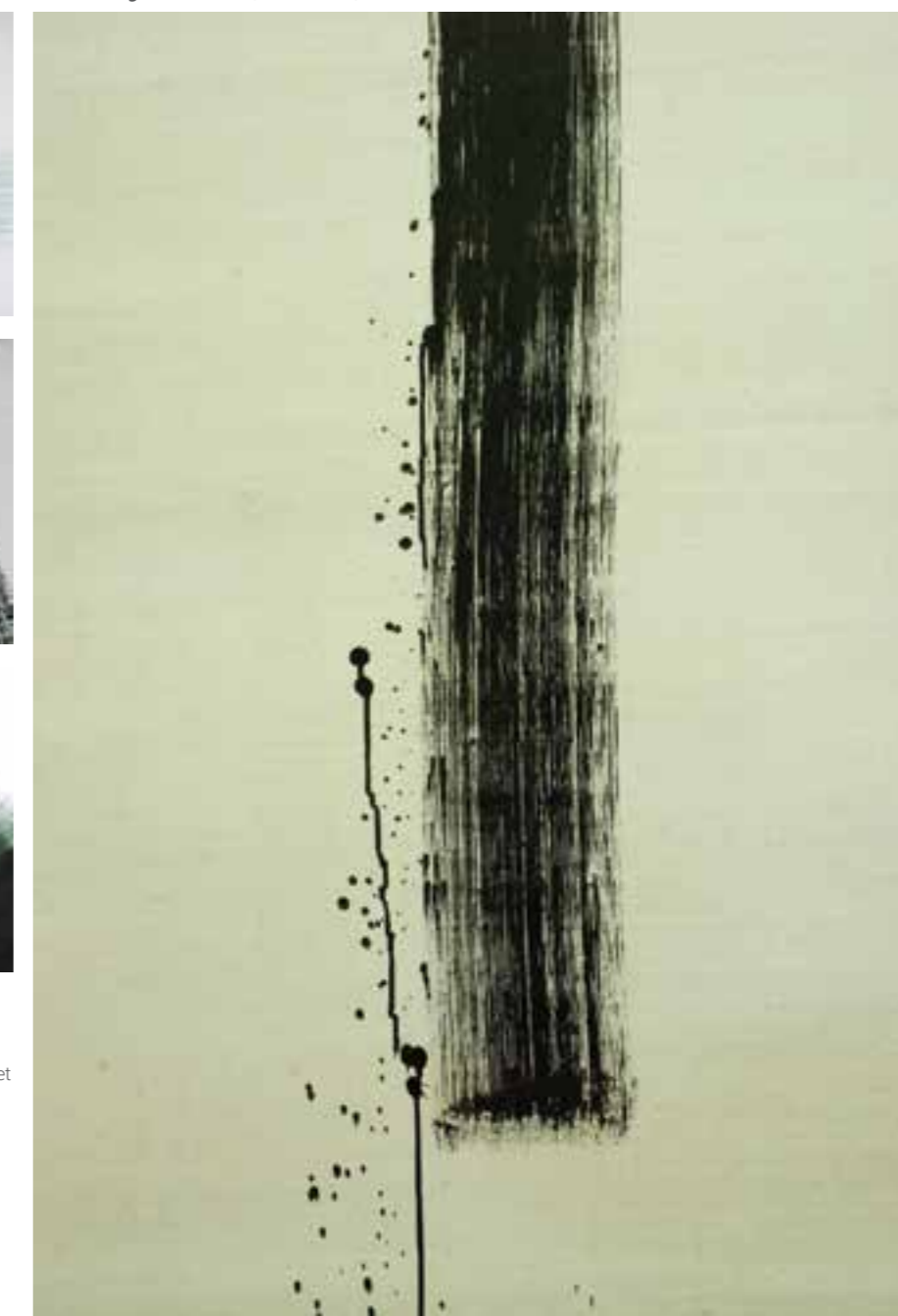
Alkotói szempontból az ábrázolás és elvonatkoztatás fogalmai – a fent említett okokból – nem választhatók el olyan könnyen, mint befogadóként, hiszen a képalkotás folyamatában ezek folytonosan át- és átjárszanak egymásba: a forma felépítése vizuális alapegységek adott rendszerbe helyezését jelenti, míg az egységek alkalmazását – a helyüket, minőségüket és hangsúlyukat – az épülő formával való alkotó és mű közötti interakció határozza meg. A forma felépítése a látvány irányított vizuális

szétszedésének folyamatával kezdődik. A szétbontott elemek önmagukban pedig teljesen absztrakt jelenségek. Az természetelvű festészet alapegységei is – az ecsetnyom, a vonal, a folt és a szín – önmagukban absztrakt képi elemek (4-6), melyek akár kinagyíthatók és művészileg vizsgálhatók is,²⁶ (7) de a festés folyamata, az anyag alakítása a festőre jellemző egymás mellé rendelés, egymásba olvasztás révén (8-13) ezeket egy olyan végső állapot felé rendezzi, mely felismerhető motívumot, látványt mutat. Az így látható kész objektum pedig „elrejt” az őt gazdagon felépítő alapegységeket.

4-6. Ecsetnyomok (a szerző)



7. Jean Degottex: ETC IV, 30.3.1967, 1967.

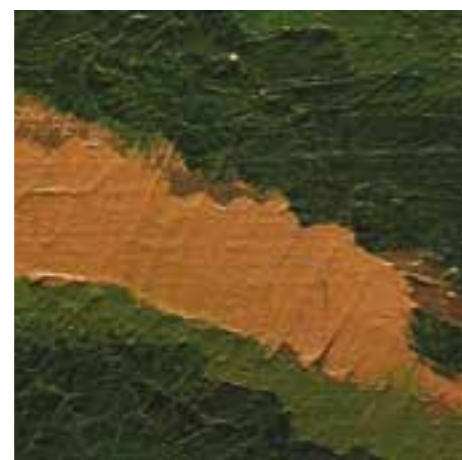


²⁶ A modern és kortárs művészetben ismert gesztusfestészet a kalligráfiával együtt teszi az ecsetnyomot önálló témává, mint a francia Jean Degottex (1918 -1988), vagy ennek még tovább bontására példa a magyar Hencze Tamás (1938) ecsetnyomokat felnagyító művészet.

Festők ecsetnyomai:



8. Cézanne, 1875



9. Nemes-Lampérth, 1917



10. Patkó, 1927



11. Bernáth, 1926-1927



12. Egrý, 1943-1944



13. Ferenczy, 1903

A látványalapú festészet két tényező egymásra hatásából épül fel. Az egyik a valóság kiválasztott aspektusa, a másik az alkotói módszer, mely az előbbit képpé rendezi. Az elvont festészet lemond a valóságban gyökerező látványépítésről egy konstruált, önmaga logikája alapján szerveződő rendszer kedvéért. Azonban inspirációs forrásként a tisztán absztrakt képkalkítás is kiindulhat egy olyan részletből, amely a kompozíció szempontjából szuverén rendszerré fejleszthető. Az ábrázolás mesterségbeli folyamata technikailag más felkészültséget igényel, több ellenőrizhető kritériumrendszernek kell egy időben megfelelni.²⁷ A hasonlóság vagy felismerhetőség önmagában

még nem elégséges kritériumok egy kép művészi szintre emeléséhez, csak a művek mélyebb analízise próbálkozhat meg azzal, hogy ebben a kérdésben ítéletet mondjon. Elég, ha szélsőséges példaként tankönyvi illusztrációkra gondolunk, vagy az utcai rajzoló portré és városképeire, amelyek megtanult – de inkább betanult – képkalkítási módokkal élve sémaszerűen készülnek. Tény, hogy a kép létrehozása még nem művészet, de az alkotás egyes lépései gyakran mutatnak hasonlóságot egy remekmű és egy harmadrendű munka között. Fogalmi szinten pedig, jelzők szükségesek a különbségek érzékeltetéséhez, melyek könnyen vezethetnek át az elemzés objektív hangvételéből a szubjektív véleményalkotás felé.

²⁷ „A két testvérművészet (díszítő/elvont és ábrázoló – a szerző megjegyzése) elváhatatlan egymástól: nincs olyan ornamentika, mely, ha mégoly absztrakt vonal- és színviszonylatokból való volna, ne emlékeztetne - legalábbis kisebb egységeiben - valamely tárgyra, viszont a tárgyábrázolással térrillúziót keltő festészet sincsen soha híján a vonalaiból absztrakt hatásúvá összetevődő idomoknak vagy az egymásnak megfelelő színfoltok csakis - színviszonylati hatásának. Egyik művészet áhítja a másikat, és szegény nélküle. A jövőben a kettő harmonikusan fog egyesülni! Mindkettő a komponálással lesz művészetté. A komponálás elvei mindkettőnél közősek, egyelőre az „ábrázoló” festésznél - éppen az ábrázolás miatt - komplikáltabbak.” /Berény Róbert: A festői közlés, Nyugat, 1913, 7. szám, 528. o.

Az alkotói munka és a művészeti oktatás számára az ábrázolás módozataiban az vizsgálendő – és csak bizonyos szintig felfejthető kérdés –, hogy a formálás milyen lépései és eszközei emelik a pusztán leíró jellegű megmutatástól a mesterségbeli tudás magasabb szintjeire – nevezhetjük ezt művészi minőségnek is – a festményt. Nem gondolom, hogy egy műalkotást, az alkotója mindig fogalmi szinten megmagyarázható elvek szerint formál meg. Az érzékelhető módszer és a kifejezési szándék összeforr.²⁸ Ennek a megteremtéséhez vezető út azonban feltételez egy szakmai minőség birtoklását, mely a mester szinthez kell. Ez a szakmai réteg viszont elemezhető, tanítható és elsajátítható. Azonban egyet lehet érteni Szőnyi Istvánnal abban, hogy a módszer mégsem önmagáért létező eszköz, a „technikának mindig csak alárendelt szerepet szabad játszani”²⁹ az alkotás folyamatában, de a technika sem eleve létező, azt is ki kell dolgozni.³⁰

Az akadémikus művészeti oktatás, a rajztanítás is a láthatónak kétdimenziós leképezésével kezdődik. Ahhoz, hogy a komponálás és térformálás elveit

elsajátítsuk, szükség van arra a kontrollra, melyet az előttünk lévő látvánnyal való összehasonlítás lehetősége biztosít. A tanítvány és a tanár közötti kreatív párbeszéd egyik összekötő eleme, ürügye a lerajzolendő vagy lefestendő objektum, illetve a látvány után készült munka. Ha a hallgató megtanul egy ellenőrizhető rendszert felépíteni, akkor ez már biztos alapot adhat ahhoz, hogy a saját maga által létrehozott új, rá jellemző ábrázolási módszer kialakításával továbbléphessen. A festészeti „iskolák” oktatási módszerének lényege, hogy egy adott szemlélet szerint irányítja a növendék észleléseit a látvány alapján és megoldási képletet ad ezen észleletek anyagban való leképezéséhez.³¹ A percepció folyamat során információkat gyűjt be a hallgató, melyeket egy adott gondolkodásmód, világnézet mentén rendszerez az egyszerűtől a bonyolultabb kifejezési lehetőségek felé haladva.³²

²⁸ „A szemléletet mindenekelőtt úgy lehetne megóvni a fogalmi oldalról történő, lényegétől idegen, elhamarkodott meghatározástól, hogy nem választjuk el megvalósulása módjától. E megvalósulás bizonyos szervei ill. szervezeti feltételektől függ, továbbá egy bizonyos helyhez, a képhez tartozik.” /Boehm, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek, in: Bacsó Béla: Kép-fenomen-valság, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997, 242. o.

²⁹ Szőnyi István: Kép, Borda Antikvárium, Zebegény, 2006. 64-65. o. (1. kiadás: 1943)

³⁰ Focillon, Henri: A formák élete – A nyugati művészet, Gondolat, 1982, 74. o.

³¹ Az „iskola” problematikus a művészeti képzésben. A művészeti szócéna által diktált és sürgetett egyéniség minél előbbi felszínre törése érdekében a Mester szerepe egyaránt lehet katalizáló és hátráltató tényező. Azonban a jó iskola lényege, hogy nem megkötö a tanuló tudását, stílusát – melyből, mint beszélő az anyanyelvéből nem, vagy nehezen tud kilépni a későbbiekben –, hanem olyan alapszisztemet ad át, mely kitérít a további lépés széleskörű lehetőségeit.

³² Rudolf Arnheim ezt írja a művészi alkotás folyamatáról: „elismerjük, hogy a látás magasrendű formája, amely a nagy műalkotások létrehozásához vezet, a szem alacsonyabb rendű, közönségesebb, hétköznapi tevékenységéből nő ki. S ahogyan az információgyűjtés prózai munkája „művészi”, mivel magában foglalja formák és jelentések teremtését és felismerését, a művészi észlelés folyamata egyszersmind az élet eszköze is, kifinomult eljárás arra, hogy megértsük: kik és mik vagyunk” /Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény- Az alkotó látás pszichológiája, Aldus Kiadó, Budapest, 2004, 10. o.

III. AZ EURÓPAI TÁJKÉP RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE

Tájkép az ókorban

A görög festészet emlékei – a díszítőművészet kivételével – csak római másolatok formájában, falképeken maradtak fenn. A témák közt a zsánerjelenetek mellett heroikus, mitológiai történetek képeit találjuk a főként római, pompejii és herculaneumi freskókon. A tájat önmagáért, pusztán annak szépségéért nem festették le, az kizárólagosan keretként, mitológiai, bibliai vagy allegorikus történetek, események háttereként szerepelt. A görög hősökkel megtörtént mondák tengeri és sziklás tájakon jelennek meg.³³ Egy, a Vatikánban őrzött, római kori festményen³⁴ – mely egy sorozat darabja – egy tengeri jelenetet láthatunk az „*Odüsszeiá*”-ból. (14) A táj megjelenítése hasonló a későbbi, kora reneszánsz „leegyszerűsített” absztrakt-dekoratív jegyeket viselő tájak ábrázolásaihoz. A formák – az előtér és a háttér sziklái, valamint az alakok azonos irányú fény-árnyékhatással modelláltak, azaz konzekvens festői gondolkodást mutatnak. A téri illúzió még annak ellenére is létrejön –

a távoli hegyek és az előtér szikláinak különböző erősségű kontúrjainak, és a színintenzitás-váltásnak köszönhetően -, hogy a motívumok arányrendje inkább hierarchikusan elrendezett, mintsem a számunkra már megszokott perspektíva törvényei szerint festett. A nápolyi és pompejii freskókon a táj amellet, hogy egy-egy politikai esemény színhelye, megjelenik természeti katasztrófát megörökítő képként (pl. Vezúv kitörése) is.³⁵



14. Római festő: Odüsszeusz hajóit megtámadják a laisztrügónok

³³ Szabó Júlia: A mitikus és történeti táj, Balassi Kiadó, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2000, 113. o.

³⁴ A falkép egy esquilinusi házból került elő.

³⁵ Szabó, 113. o.

A középkori tájbrázolás

Giotto (1267–1337) Szent Ferenc életéről készült freskóciklusának vagy a pádovai Scrovegni kápolna képeinek tájhátterei a fák és sziklák megfigyelésen alapuló, letisztult absztrakcióiból építkeznek (15). A háttérben tájat ábrázoló képtér többnyire egy sík égbolt felületével záródik le. Ez a tájformálás jól példázza a majd a dolgozatban később tárgyalt plasztikus motívumok és a stilizált, dekoratív formálás módok egy képen való szintézisét. A „plasztikus tér” megteremtésének igénye abból a szándékból fakadt, hogy a hívők beléphessenek a szakrális képek tereibe. Giotto empirikus természet-megfigyelései lettek a később matematikailag is kidolgozott középpontos perspektíva kiindulópontjai.³⁶



15. Giotto di Bondone: Joakim a pásztorok között, freskórészlet, 1303-1306



16. Ambrogio Lorenzetti: A Jó kormányzás hatása a vidéki életre, 1338

³⁶ Ehrenfried Kluckert: Gótikus festészet, in.: Gótikus stílus, Vince Kiadó, 2000, 387. o.

³⁷ Focillon, 48. o.

Ambrogio Lorenzetti (1290k–1348) a sienai városház üléstermékét díszítő nagyméretű freskója, az 1338-ban készült, *A Jó kormányzás hatása a vidéki életre* (16) az első olyan látkép a középkori festészetben, mely a valóság megfigyeléséből, az itáliai táj térileg összefüggő motívumait ábrázolja a címben jelölt allegória keretében. Később, a 20. századi modern festészetben láthatjuk majd az itt is alkalmazott festői megoldást a térbeliség érzékeltetésére, nevezetesen, hogy maguk a motívumok, alakok, növények – a dombok enyhe fény-árnyékos plasztikájának kivételével – síkszerűek, a képegész térképszerű,³⁷ de a méretcsökkenés és a részletezettség változása együttesen mégis távlatot biztosít. Lorenzetti kinyitotta a kép terét az így megfestett távlat alkalmazásával, melyet a Limbourg-testvérek fejlesztettek tovább *Berry herceg hóráskönyvének* lapjain. Ezeken a tér ugyan még nem az Alberti-féle tökéletes egynézőpontú perspektivikus rendszerben mélyül, de a méretkülönbségek, és a távolba vesző utak egyeneseseinek összetartása már megelőlegezi a reneszánszban kiérlelt új látásmódot.



17. Felsőrajnai mester: Paradicsomkert, 1410-1420

Az 1400 körül megjelent Paradicsomkert ábrázolások témája az *Énekek éneke* egyik hasonlatán alapszik.³⁸ A festmények egy harmóniát, gondtalanságot sugalló, fallal elzárt kertet (hortus conclusus), egy idilli világot jelenítenek meg. Egy ismeretlen felsőrajnai mester képén az asszonyokkal és szentekkel körülvett, olvasó Mária, és egy cimbalmot pengető kis Jézus alakja egy dekoratívan festett, stilizált virágokkal teli

kertben láthatók (17). Az architektúrális elemek még axonometrikusan jelennek meg, mely a síkszerűen elhelyezett, „lebegő” alakokkal együtt egy különös, több nézőpontú rálátást hoz létre. A kép rajzosan fogalmazott motívumain látszik, hogy inkább mintaképek, mint természet után készültek, annak ellenére, hogy a növények botanikai pontossággal jelennek meg az alakok körül.

³⁸ „Hűgom, mátkám akár az elzárt kert, mint az elzárt kert a lepcsételt forrás... A kertnek forrása, élő víz kútfeje, amely Libanonról csörgedezik alá.” / Seibert, Jutta (szerk.): A keresztény művészet lexikona, Corvina Kiadó, 1994, 258. o.

Ahhoz, hogy a táj, mint háttér-motívum a képeken megjelenhessen, helyszíni megfigyelésekre volt szükség. Emlékezetből csak a már vizuálisan elemzett és megtanult dolgokat lehet ábrázolni, mely vagy mintakép vagy saját tapasztalat alapján történhet. Az utóbbi esetben ki kell menni a természetbe, és az ott látottakat kis vázlaton, tanulmányon lerajzolni, annak megfelelően, hogy a kép háttérébe milyen motívumok kerülnek.³⁹ Ez az eljárás lehetővé tette, hogy a valóság elemeiből építkezve egy olyan táj jöjjön létre, amely betölti képi funkcióját, ám a természetben, abban a formában sohasem létezett. Mivel egy bibliai jelenetet értelemszerűen csak a valóság részeiből lehet, és lehetett megkomponálni, ezeket a részeket kellett aprólékosan megfigyelni, és oly

módon beállítani – ha figuráról volt szó –, vagy a természetben olyan motívumokat keresni, amelyek kompozícionálisan beilleszthetők a megvalósítandó műbe.⁴⁰

A németalföldi vallásos elbeszélő kép – melynek előképei a középkori passiójátékokhoz is köthetők⁴¹ – műfaját megteremtő Rogier van der Weyden (1399–1464) *A Háromkirályok imádása* oltárképén (18), azzal a modernnek tekinthető kompozíciós megoldással él, hogy a bibliai jelenet keretként a korabeli architektúrát festi meg, amely mögött a hétköznapi városi táj látképe hozza emberközeli szintre, és teszi érthetőbbé a transzcendens témát. *A Bladelin-oltár* középképének fái (19) a kőívesen strukturált lombtömeg-stilizálásnak alkalmas mintaképként szolgáltak a későbbi faábrázolásoknál.



18. Rogier van der Weyden: *A Háromkirályok imádása-oltár*, középkép, 1455k



19. Rogier van der Weyden: *Bladelin-oltár*. A középkép részlete, 1445-50k

³⁹ A helyszíni vázlatok készítéséhez rendelkezni kell a megfelelő hordozható technikákkal, melyek alkalmasak a gyors, jegyzetszerű alkotáshoz. A papír, a ceruza és az akvarell nem minden korban álltak rendelkezésre. Ilyenformán az adott kor technikai feltételei behatárolják a kifejezésben rejlő lehetőségeket és alkotói metódusokat.

⁴⁰ Ennek a módszernek mai megfelelője a számítógépes layer-eken alapuló képgenerálás, de emellett még továbbra is él a hagyományos eszközökkel való komponálás.

⁴¹ Kluckert, 387. o.

Tájkép a reneszánszban – Leonardo és Altdorfer

Ludwig Heydenreich, az itáliai reneszánsz jelentős kutatója, a művészettörténet első igazi tájképének egy 1473-as keltezésű toszkán tájrajzot, Leonardo da Vinci (1452–1519) *Havas Boldogasszonyunk ünnepe 1473. augusztus 5-én* című grafikáját tartja,⁴² mely lényeges jegyeit tekintve valóban megegyezik azokkal az elvárásokkal – még ha csak rajzi elemekből építkezve is –, melyeket a tájképi műfajjal szemben kialakítottunk. Megtalálható rajta az előtér, középtér és háttér klasszikus hármasszerkezete. A rajz (20) azonban nem egy Firenze környékén lévő valós tájat ábrázol, mivel ilyen sziklás táj nincs a közelben, csak északon, az Alpok vonulataiban. Johannes Nathan szerint nem kizárt, hogy a rajz a szabadban készült, de Leonardo kiegészítette az általa gyakran alkalmazott sziklával,⁴³ melyek képei háttérében láthatók.⁴⁴



20. Leonardo da Vinci: Arno-parti táj, 1473

Azt a feltételezést, hogy ez egy reális elemekből montírozott tér, igazolni látszik a középtérbe helyezett vízeséses szikla, a háttérhez képest kicsit más nézőpontú rajza. Ez utóbbi mintegy „bebillen” a háttérbe. A távolba nyúló erdő épületei is magasabb nézőpontból rajzoltak, mint a háttérben fekvő síkság. Ebből következően Leonardo nem par excellence tájképként készítette tájat ábrázoló rajzait, hanem képeinek háttéréhez, illetve a tájban lezajló dinamikus folyamatok megfigyeléseinek illusztrálásához,⁴⁵ melyet a táj elemei, az egymással való kölcsönhatásukban hoznak létre. Ilyenek a víz és levegő áramlásával, illetve a sziklastruktúrákkal foglalkozó rajzai,⁴⁶ melyek rajzi analízise, absztrakciós módszere tökéletes párhuzamban áll a drapéria és hajfonat tanulmányaival (21-22). Leonardo, rajzaiban a természet jelenségeit és annak formáló erőit rendezte olyan grafikai struktúrákba, melyek a művészi analitikus rajzolás máig meghatározó alapjainak tekinthetők.



5. Leonardo da Vinci: Vízszintes sziklarétegek, 1510-1513



22. Leonardo da Vinci: Léda feje, 1505-1510

⁴² Roger Whiting: Leonardo a reneszánsz ember, Budakönyvek, 1993, 33. o.

⁴³ Johannes Nathan: Tanulmányok tájakhoz, vízhez és „természeti katasztrófákhoz”, in: Frank Zöllner: Leonardo da Vinci összes festménye és rajza, Taschen /Vince Kiadó, 2007, 510. o.

⁴⁴ Nagyon valószínű Giorgio Vasari azon feltételezése, hogy Leonardo, mikor még Verrocchio műhelyében dolgozott a Krisztus keresztelése című képen, nemcsak az angyalt, hanem a táji háttérrel is ő festette. Ugyanis Verrocchio a flamand mintákat követte: gömb alakú fákat helyezett el a síkságon és legömbölyített hegyekkel zárta le a képet. /Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci, Corvina Kiadó, 1982, 22. o.

⁴⁵ Nathan, 510. o.

⁴⁶ Kenneth Clark említi meg egy vörös krétarajzot, mely az Alpokban készült. Leonardo a hegyeket járva a levegőperspektívát és a geológiai jelenségeket tanulmányozta. / Clark, 122. o.

A „Dunai Iskola” vezető mestere Albrecht Altdorfer (1480k–1538) festette a mai értelemben vett első, ismert európai tájképet. Tematikailag nézve, a történelmi és bibliai jelenetek mellett, már kizárólag tájat ábrázoló képeket is festett. A *Dunai táj Wörth várával* (23) termélységét a két fontos reneszánsz felfedezés, a rövidülés és a levegőperspektíva alkalmazása hozza létre. A legszebb és legfestőibb motívum a képen a Leonardo rajzokat idéző gomolygó felhőzet (24). Megfigyelhető a strukturális hasonlóság a fák lombzatának megformálásával, azonban a felhőzet sodrásban levő részei puhán összeolvadnak, ezzel alakítva festőivé a levelek hasonló, de az északi festészetre jellemző, rajzosan különálló rendszerét. Elképzelhető, hogy ennek a tájképnek a kompozíció-egészre vonatkozóan lehetett valós látványalapja, de a részletek képletszerű, szakmailag begyakorolt ismétlődésekből állnak, melyek közt elvesz a fény-árnyék rendszer átfogó szerepe. Ez a tény arra mutat, hogy a munkát alapvetően műtermi körülmények között festette Altdorfer. Nyilvánvalóan fel sem merült a 19. századi atmoszférafestés gondolata,⁴⁷ ha mégis,

a technikai tudás akkor még nem állt rendelkezésre. Altdorfer sziklás tájait (25) és tájháttérrel párhuzamba állíthatjuk Leonardo hegyeivel, melyek szintén strukturális hasonlóságot mutatnak. A tónusértékek távlat szerinti változása, világosodása és a rajzi elemek variábilis ismétlődése mindkét alkotónál megtalálható. Az egyik legfontosabb különbséget azonban a képszerkesztésben, a kompozíció koherenciájában találhatjuk meg. A motívumok Altdorfernél az aprólékosabb, északi festésmódnak megfelelően egymástól különálló részek maradnak, míg Leonardonál a kép-egész részeire lebomló rendszert alkot. Ez utóbbi szemlélet a reneszánsz rajzolás módszerében gyökerezik. De ez az északi (németalföldi) és a déli (itáliai) alkotói szemléletkülönbség jellemezhet minden alkotást, mely az egyik módszer elsődlegességét vállalja fel.⁴⁸ A távlat érzékeltetésekor Altdorfer is él az elmosódott részletek megfestésével. A *Zsuzsánna a fürdőben és a vének megkövezése* képén az előtérben lévő fák lombtömegének részletezettsége és rajzossága eltér a háttérben látható növényzet puha, elmosódott foltjaitól (26).



23. Albrecht Altdorfer: Dunai táj Wörth várával



24. Az előző kép részlete



26. Albrecht Altdorfer: Zsuzsánna a fürdőben és a vének megkövezése, részlet, 1526



25. Albrecht Altdorfer: Hegység, 1530

⁴⁷ A kor körülményes festészeti technikája – a festékpórolajjal való betörése és tárolása – nem is tette lehetővé a szabadteri alkotást.

⁴⁸ Az egyik megoldás, hogy a kompozíció elemei visszahatnak, illetve az egész szerves részeként kerülnek a képre az egészből kiindulva, a másik, mely a részeket egymás mellé helyezi időrendi különbségekkel, egyfajta montázs jelleggel megoldva a részek kapcsolatát. A montázs megoldás természetesen nem az éles elválasztásra vonatkozik, mert a felületek kapcsolódásait el lehet puhítani. Ettől még a két motívum fénybeli és színbeli kapcsolata mutathat eltérő, a kép-egész szempontjából szétválasztó jelleget. Ezt a képi disszonanciát a modern és kortárs festészet gyakran és tudatosan alkalmazza.

Az ideális tájkép a barokkban – Claude Lorrain és Nicolas Poussin

A 17. századi francia-olasz barokk festészetének tájbrázolása elbeszélő jellegűvé vált, melynek jelenetei hősi, idilli vagy a pásztorélet témáit mutatják be. Az ideális tájkép nem egy konkrét vidék topografikus pontosságú leképezése, hanem egy mitológiai vagy biblikus téma elbeszélése érdekében valós, jellegzetes tájrészletekből megkomponált festmény. A táji elemek a tematikának megfelelően kerülnek a képre: sziklák, hegyek és dombokon elterülő rétek, melyeket viharos vagy éppen napos fényhatások színei modellálnak.⁴⁹

A század ideális és heroikus tájképfestészetének két francia mestere Claude Lorrain (1600-1682) és Nicolas Poussin (1594-1665) az itáliai tájat, kiváltképp a Rómát körülvevő környéket festették és rajzolták figurális jeleneteik háttéréként. Poussin mind Párizsban, mind Rómában is dolgozott, míg Claude Lorrain Rómában élt, ahol festői életműve mellett megrajzolta a *Liber Veritatis*-t, (27) mely mintegy 200 darab természet után készült római tájrajzot tartalmaz. A rajzok a legkülönbözőbb nézőpontokból ábrázolják a Róma környéki vidéket.

Poussin erőteljesebb, formaérzékenyebb rajzkésztséggel rendelkezett, mely alakjainak megformálásánál és a tollal vagy krétával készült kompozíciós vázlatainál érzékelhető a legjobban. Az antik művészet mellett itáliai mesterek – Raffaello, Tiziano, a Carracciak és Caravaggio képeit tanulmányozta. Motívumait, kiváltképp figuráit erős plaszticitással festette meg (*Midas és Bacchus*), (28) eltérően Claude Lorrain-tól, aki inkább a különböző napszakok fényei által keltett atmoszférikus

hatásokat jelenítette meg. Festészetük közti lényeges különbség, hogy Poussin a mitológiai és bibliai témájú jeleneteinek kereteként, díszleteiként festette a tájat (29), míg Claude Lorrain-nél a táj a hangsúlyosabb elem, és a kevésbé jól formált – mondhatni élettelen – figurák csak staffázs alakokként szerepelnek.

A különböző napszakokra jellemző fényel átjár, atmoszférikus képeivel Claude Lorraine mély líraisággal gazdagította az önálló tájképfestészet eszköztárát. Mitológiai jelenetek alakjait helyezte a Rómát körülvevő táji elemekből megkomponált képeibe. Alakjai eltörpülnek a tájban (30), ezáltal a kép tere, költői távlatot nyitva, monumentálisává válik. A fényhatások finom árnyaltsága, és az ezzel szinkron mutató levegőperspektíva erőteljes térhatást eredményez. A kimerevített költői képek időtlen elvontságához hozzájárul, hogy Claude Lorrain díszletszerű, antik épületeket és romokat helyez el a képein.



27. Claude Lorrain: *Liber Veritatis*, 31. rajz



28. Nicolas Poussin: *Midas és Bacchus*, 1629-30



29. Nicolas Poussin: *Tájkép Polyphemosz-szal*, 1649

30. Claude Lorrain: *Tájkép birkannyájjal*, 1644



⁴⁹ Szabó Júlia, 115. o.

⁵⁰ Poussin rajztechnikájáról és fény-árnyékos tollrajzairól bővebben ld.: Oskar Bätschmann: Bevezetés a művészettörténeti hermenutikába, Corvina, 1998, 121-124. o.

⁵¹ Piper, David: A művészet élvezete, Helikon Kiadó, 1988, 54. o.



31. Jan van Goyen: Tengeri táj halászkokkal, 1646-50



32. Jacob van Ruysdael: Erdei tó, 1646-49

⁵² Czobor Ágnes: Holland tájképek, Corvina Kiadó, 1967, 6. o.

A holland tájképek

Az eszményi tájképfestészettel szinte egy időben, a holland tájképfestők egy ideális világ megalkotása helyett a valós látványt kezdték ábrázolni képeiken, mely összhangban volt a gazdagodó büszke holland polgár mindennapi életét és környezetét megmutatni szándékozó igényével.⁵²

A tájképek témái szinte az összes természeti motívumot feldolgozták, a városok látképei mellett gyakori volt a tengereket, homokos partokat, mocsaras síkságokat és erdőket megjelenítő festmény. A modern értelemben vett realiztikus tájkép Hollandiában született meg, és ekkor vált a közönség által kedvelt és virágzó műfajjává. A hétköznapi jelenetek fontos elemeivé váltak a képeknek, a mitológiai hősök helyett, munkájukat végző embereket, életképeket és társadalmi eseményeket láthatunk táji keretben. Ha emberi alak nem szerepel a képen, akkor különféle állatok, tehének, szarvasok vagy vadmadarak teszik élettélivé a kompozíciót. A felhőkkel tagolt ég és a párás atmoszférában megfestett tengeri vitorlások, kiváló ürügyet szolgáltatottak a festői lelemények felvonultatásának. Ennek egyik legnagyobb mestere Jan van Goyen (1596–1656), kompozícióin az alacsony horizontú, hatalmas távlatot nyitó szempont az uralkodó, vízszintes hangsúlyú tagolással, melynek alsó és felső mélyebb tónusértékei kiemelik a középső sávban fel-felcsillanó fényeket (31). A festményeken szereplő, finoman részletezett rajzolatú alakok képhez viszonyított apró méretei a táj uralkodó tágasságát emelik ki.

Az érzelmekben gazdag romantikus táj előképeinek is tekinthetjük Jacob van Ruysdael (1628–1682) erdőrészletét (32). A Goyen festészetét követő Salomon Ruysdaelnél tehetségesebb unokaöcs, Jacob, változatos motívumkészlettel, erős költőiséggel és magányos személyiségének – elhagyott, kiszáradt öreg faábrázolások és romos várak, kastélyok alakjában – képbe sűrítésével,⁵³ az egyik legjelentősebb holland tájképfestőnek tekinthető. Az átló mentén sötét-világos tételre osztott festményen jól érzékelhető az a képi gondolkodás, mely a felvillanó részleteket oly módon helyezi el, hogy az, állandó mozgásban tartsa a tekintetet. A kissé díszletjellegű hatást erősítik a rajzosan differenciált előtér motívumai (ágak, gyökerek, levelek és vízi növények), melyek annak bizonyítékai, hogy a holland tájképek még nem plein air készültek, hanem a műteremben fejezték be őket a festők, régi sémák és saját tájelményen alapuló invencióik alapján.



33. John Constable: Flatford Mill, 1816-17

⁵³ Czobor, 14. o.

⁵⁴ Kelényi György: Constable, Corvina Kiadó, 1973, 6. o.

⁵⁵ Kelényi, 6. o.

⁵⁶ Kelényi, 9. o.

A romantikus tájkép – Constable és Friedrich

A heroikus tájbrázolás megszilárdult és már művészileg kiüresedő metodikájából az angol romantikus tájfestészet találta meg a továbbvezető utat. Eszmei – érzelmi alapját a romantika természet- és tájszeretete adta, a valós látványban való gyönyörködés,⁵⁴ és ennek érzelmekben gazdag képi megformálása.

John Constable (1776-1837) főként tájképekből álló életműve hivatkozási alap lett mind a Barbizoni Iskola, mind az impresszionisták számára. Festészetének íve az ábrázolás topografikus hűségétől (33) a tájkép mint az alkotói szándék kifejezésére önmagában is alkalmas eszköz festői szemlélete felé haladt.⁵⁵ Pályája elején elsajátította az eszményi tájfestészet fogásait, azonban nem elégtette ki a Claude Lorrain-féle ideális festésmód meghatározott technikai panelekre, bevált sémákra épített festőisége, a saját szemén keresztül látott tájat akarta megfesteni. Alapos vázlatokat készített természet után (gyors fény-árnyékos rajzok, felhő tanulmányok Hampsteadben 1821-22), melyek technikai és szemléleti alapjai lettek az impresszionisták pillanatot megragadó módszerének. A felhőket mint képi elemeket, elsőként ő emelte önálló festői mondanivalóval bíró rangra, mivel korábban az égi történések csak háttéri funkcióval szerepeltek (34). Constable-nek fontos volt az első benyomások gyors rögzítése. Megfigyelései nemcsak a papíron és vásznon jelentek meg, az időjárásról és az atmoszférikus hatásokról feljegyzéseket is készített.⁵⁶

A folytonosan változó fények hatásait vizsgálva, az impresszionizmus előfutáraként új technikát dolgozott ki – feloldva a festés időigényes folyamata és a folyton változó fényhatások közti ellentmondást –, mely a színek gyors, foltszerű felfestésére épült.⁵⁷ Szakmai újítként festőkessel is dolgozott,⁵⁸ a színeket nem keverte össze, hanem egymás fölé rakta a szélesen kezelt színfoltokat.⁵⁹ Saját állítása szerint mezőinek zöldje azért jobb, mint más festőké, mert a zöld többféle árnyalatából állította össze őket.⁶⁰ Képeit a korabeli kritika többször befejezetlennek ítélte, mely vád, később az impresszionista képekkel szemben is elhangzik majd. Az árnyékokat nem feketével, hanem színesen festette meg, az adott szín sötétebb valóját használva. Ezt a leleményt alkalmazták később az impresszionisták, majd a század végén a pointillisták dolgozták ki szisztematikusabb módon a divizionista technika alkalmazásával.

A transzcendens gondolatok festői megfogalmazásának egyik legnagyobb mestere



34. John Constable: Feltanulmány/Fák horizontja, 1821

⁵⁷ Piper, 54. o.

⁵⁸ Kelényi, 19. o.

⁵⁹ Hasonló festői megoldással dolgozott az impresszionizmus magyar előfutára Szinyei Merse Pál is.

⁶⁰ Vayer Lajos (szerk.): Eugene Delacroix naplója, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1963 84. o.

⁶¹ Földényi F. László: Képek előtt állni, Kalligram, Pozsony, 2010, 59. o.

⁶² Földényi, 59. o.

⁶³ Földényi F. László: Caspar David Friedrich, Helikon Kiadó, 1986, 60. o.

⁶⁴ A dolgozat folyamán a „belső kép”-et a „festői vízió” kifejezésként is használom. Festői vízió alatt az alkotást megelőző képlekeny, tünékeny és nem lehatárolt képi elképzelést, koncepciót értem, mely specifikusan festői szakmai alappal rendelkezik, nem összetévesztve a hétköznapi álmom vagy fantáziaképek véletlenszerűségével. A szakmai tapasztalatok elengedhetetlen feltételei a belső látás kialakulásának és gazdagodásának. Matisse erről így ír az Egy festő feljegyzéseiben: „Számomra minden a koncepció. Parancsoló szükségesség tehát, hogy már az induláskor világos elképzelésünk legyen az egészről.” /A művészet klasszikusai: Matisse művészete 1904-1928, Corvina Kiadó, 1983, 12. o.

⁶⁵ Földényi, 60. o.

a német Caspar David Friedrich (1774-1840) volt. A romantikus tájszemlélet a festő lelkivilágán keresztül közelített a természet megnyilvánulásai és jelenségei felé. Hangulati, érzelmi többletet vetített vissza a tájra, a motívumok karaktere és fényhatásai függvényében. Ez a tájszemlélet máig áthatja viszonyunkat a „festői látványokhoz”, ahogy Földényi F. László Friedrichról értekezve írja is, hogy „a táj nem más, mint a mi projekciónk”.⁶¹ Míg az eszményi tájfestészet hűvös távolságtartással bírt a néző felé, addig a romantika képei a festő érzelmeit sűrítve egyesítette a tájjal oly módon, hogy ennek a néző is részesévé váljon: „a romantikus természetfilozófia és tájképfestészet egyetértett abban, hogy a táj és lélek között bensőséges kapcsolat áll fenn. Sőt a kettő nem is választható szét”.⁶² Friedrich maga vallotta azt, hogy, „A festőnek nem azt kell megfestenie, amit maga előtt lát. De ha saját magában belül semmit sem lát, akkor azt se fesse le, amit maga előtt lát.”⁶³ Ez a gondolat festői módszerére is utal. Nem a külső kép, a látvány a döntő mozzanat az alkotás folyamán, hanem a belső képhez⁶⁴, érzelmvilághoz kell megkeresni a legkifejezőbb motívumokat. Ez a „rávetítés” hoz létre egy olyan tájképfestészetet, melyben Philipp Otto Runge „a festészetnek a legbenső princípiumát látja – olyasmit, aminek a realiztikusan ábrázolható tájhoz alig-alig van köze”.⁶⁵ Friedrich a motívumait úgy komponálja meg, hogy azok elhelyezésükkel és színezésükkel a valós téri helyzetüket megtartsák, de többletjelentéshez jussanak. Ugyanaz a sziklás táj Altdorfennél (ld. 25) más képi mondanivalóval bír, mint Friedrichnél (35). Ennek egyik oka a szemlélő (festő) nézőpontjainak különbsége. Altdorfer



36. Caspar David Friedrich: A Grosse Gehege Drezda közelében, 1832

rátekin a hegyekre, míg Friedrich horizontja perspektív rálátást és alálátást is ad egyben, mely az ember és természet viszonyában metaforaként – mi több szimbólumként és allegóriaként is – értelmezhetővé válik.

A térképzésben rejlő kifejezési lehetőség – a lélek és természet egygyé olvadása – szempontjából másik újítása, hogy a részek azonos hangsúlyt, kapnak (36), az előtér és a háttér nem hierarchikus viszonyban állnak, hanem „a két szintér már nem értelmezi, hanem áthatja egymást.”⁶⁶



35. Caspar David Friedrich: A Watzmann, 1824-25

⁶⁶Földényi, 57. o.

A realista tájkép – Corot és Courbet

Constable új szemléletét – mely szerint a természetet a maga valóságában kell látni és megfesteni, nem pedig a heroikus tájfestészet kiüresedett szabályrendszere alapján – Franciaországban a Barbizoni iskolához is sorolt Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) – mint a később Courbet nyomán elnevezett realizmusnak egyik legjelentősebb mestere –, folytatta és fejlesztette tovább. Pályáján a rajzos, tiszta klasszicista formálásmódtól haladt az atmoszférikus, párák, ködös, levegős tájképek festéséig. Az 1850-60-as években klasszicista jellegű, mitológiai témájú alakokkal benépesített tájképeket is festett, melyek az ideális tájképek és a realista stílus ötvözetei. Képein a motívumok megjelenítése egyre puhább, a kontúrok feloldódnak a környező felületekben, a részletezettség mértéke csökken. Az erős fény-árnyék kontrasztok és a lokálszín alkalmazása hozzájárul a realista, „valóságos” hatáshoz. Megjelenik a fények finom, érzékletes vibrálása, mely olykor, ha színesebben festett, impresszionista érzetet kelt. A levegős festésmódot, a motívumokat körülölelő atmoszférikus festést Constable képeinek hatására kezdte alkalmazni,⁶⁷ mint a *Mortfontaine-i emlék*-en látható (37), mely visszatekintve egyértelmű kapcsolatot hoz létre a realizmus és a későbbi impresszionista szemlélet között. Ennek a képnek egy másik változata is ismert, mely a háttérben lévő fák tükröződésének rajzolatában és könnyedebb, hidegebb színharmóniában tartott tömegábrázolásában, valamint a jelenetek szereplőiben tér el (38). Corot facsoportjainak megkomponálásánál jellemző a szigorú szerkesztettség, a finom részletek tudatos elrendezése. Gyakori rendező

elv az egyik oldalon egy tömörszerű, árnyékos, dús lombosított tömeg szerepeltetése, a kép másik felén pedig, szellős, egy vagy két, s-kanyarral rajzolt, függőleges osztású – egymással pontos, harmonikus rajzi viszonyban lévő – vékony fatörzsszel lezárt felület. Ezek a kompozíciók a kép függőleges irányú, harmonikus ritmusképlet szerinti felosztására szemléletes példák. A fák törzse és a háttér között megjelenő negatív foltok és felületek is aktív szereplői a látszólag nyugodt tematikájú, de képi dinamika szempontjából viszont mozgalmas kompozícióknak (39). Az ezüstös párák fényhatásokat Corot úgy ért el, hogy minden színhez kevert egy kis fehéret, ami opálosan megtörte a színintenzitást.⁶⁸



37. Camille Corot: *Mortfontaine-i emlék*, 1864



38. Camille Corot: *Mortfontaine-i csónakos*, 1865



39. Camille Corot: *Az első levelek Nantes mellett*, 1855

Az impresszionistáknak Corot adta a valós tájak lebegő atmoszférájához az előképet, míg Gustave Courbet (1819-1877), a realizmus névadója,⁶⁹ a köznapi dolgok megjelenítését emelte művészi rangra, melyhez az impresszionisták célkitűzése – mindegy, hogy mit, festenek, de nem mindegy, hogyan –, szorosan köthető. A hétköznapi motívumok megfestésével ő indította el a francia festészetben azon realista törekvéseket, melynek gyökerei Caravaggio, Velázquez és Goya festészetéig nyúlnak vissza. Az 1840-es években – az indulás időszakában – a romantikus stílusnak megfelelően festett. Később azonban a látható valóság erőteljes megfigyelése jellemzi képeit. Ide tartoznak a szikla, felhő és tenger ábrázolásai, erdőbelső és az emberi alakokat ábrázoló

festményei. A táj a figurális képein háttéri szerepben jelenik meg, plein air hatásokat mutatva (*Birkózók*, *Lány sirályokkal*, *A forrás*, *Az őzek*) 1866-ban a tengernél, a Le Havre-tól délre eső *Deauville*-ben és *Trouville*-ben (40-41) dolgozott, ahol a finoman változó színhatások mellett az ég és a tenger felületeit, és azok egymáshoz viszonyított arányait vizsgálta a horizont különböző magasságban való elhelyezésével. Az 1869 és 1870-es évek elején pedig, a hullámok és a felhők fakturális hatásaiban rejlő dinamikus kapcsolatok foglalkoztatták, a képet átható színes fények és azok reflexeinek megjelenítésével ötvözve. A monumentális arányrendszerű tengerparti tájai így az idő, a tér, és ezek szintéziseként a végtelenség szimbólumaivá válhattak.⁷⁰

⁶⁷ Bodnár Éva: Corot, Corvina Kiadó, 1968, 8. o.

⁶⁸ Bodnár, 22. o.

⁶⁹ 1855-ben a párizsi világiállításra elfogadták tizenegy művét, de az Ormans-i temetést és a Múterem című képeit visszautasították. Ezeket egy külön pavilonban „A realizmus, munkáim összessége” címmel kiállította. Ezzel a címadással vezette be a stílus elnevezését.

⁷⁰ Piper, 54. o.



40. Gustave Courbet: A tengerpart Trouville-nél apálykor, 1865

41. Gustave Courbet: Apály Trouville-nél, 1865



Az impresszionista tájkép – Monet

A francia tájképfestészet Barbizon utáni legjelentősebb korszaka – mely még az ábrázolás hagyományos távlati és arányrendszerére épült – az impresszionizmus volt. A Fontainebleau-i erdőben a barbizoni festők a képeiket már a szabadban készítették, ha nem is mindig ott fejezték be, a plein air hatás nyilvánvaló volt. Az impresszionista festők legfontosabb eszközévé az ecsetnyomokra bontott szín vált. A színes árnyékok és a reflexszínek formán való alkalmazása már ismert volt – már Leonardo írásaiban is tárgyalja, Rubens aktjain alkalmazza (ld. később) –, az impresszió pillanatszerűségét megjelenítő festészet ezeket csak felerősítette, fokozta a korabeli szemnek szokatlan, nehezen elfogadható mértékben.

Ez a modern festészetben az első lényeges lépés a látványtól való eltávolodás folyamatában az elvont ábrázolási problematikák önállóodása felé. Fontos kiemelni, hogy az impresszionista festők a motívumként megjelenő látványt rajzi értelemben nem változtatták meg, torzításokat legfeljebb a pillanatot megjelenítő fényképek használata hozott a kompozíciókba.⁷¹ Ezek többnyire a kifutó képi elemeket, elmosódó bemozdulásokat jelentették – mint Degas balerinái vagy lovas képei –, melyeket a fényképezés technikája nélkül az emberi szem nem fedezett volna fel.⁷²

Az impresszionizmus legismertebb és egyben legjelentősebb mestere Claude Monet (1840-1926) a realista, lokálszínek alkalmazásától jutott el a színárnyalatok évszakonkénti (*Szénaboglyák*) (42-43) vagy napszakonkénti, szinte óráról órára való (*Rouen-i katedrális*) vizsgálatáig (44-45), melyek sorozatok formájában voltak a legalkalmasabbak az elemzésre.

A sorozatok létrejöttét „a látás lezárhatatlansága indokolja”,⁷³ mivel egyetlen mű nem képes egyazon optikai megjelenés teljességét bemutatni. Ezekkel a képekkel mind a színelmélet mind a látvány-értékelés számára nyitott új lehetőségeket. Festésmódja a festék traktálásának széles tárházát mutatja fel a kidomborodó plasztikával rendelkező vibráló felületek és a száraz részekre dörzsölt, lazúrozott ecsetnyomok használatával. Képeinek fakturális részletei (46. kép) nagymértékben hasonlítanak az absztrakt expresszionizmus, az informel és annak lírai ágának, a tasizmus anyagkezeléséhez (47).



42. Claude Monet: Szénaboglyák – Nyár végén, 1890-91



43. Claude Monet: Szénaboglyák – Havas és napos, 1891

⁷¹ Edgar Degas képeibe gyakran építette be a fénykép véletlenszerűségét, annak ellenére, hogy ő nem vallotta magát impresszionistának, mivel kompozícióit tudatosan kiérelve hozta létre.

⁷² A festők már korábban is ábrázoltak mozgásban lévő dolgokat, mint például a forgó kocsikereket, rokkakereket (Velazquez: Szövönök, 1657) melynek nem látszanak a küllői, de a mozgásban lévő alakoknál nem látunk életlen elmosódó festésmódot.

⁷³ Boehm, Gottfried: Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire, Kijarat Kiadó, 2005, 18. o.



44. Claude Monet: Rouen-i katedrális, Homlokzat reggel, 1892-94



45. Claude Monet: Rouen-i katedrális, Nyugati homlokzat napfényben, 1892



46. Festékrétegek egy Monet kép részletén (a szerző felvétele)

47. Jean Fautrier: Sunset in Alabama (részlet), 1957 (a szerző felvétele)



IV. A MAGYAR TÁJKÉPFESTÉSZET RÖVID ÁTTEKINTÉSE

Az első, ismert magyar tájbrázolás – M.S. mester

Az európai tájképfestészet fontosabb állomásainak áttekintése után, hasonló összegzéssel rátérnénk a magyar művészettörténet – tárgyunk szempontjából – jelentősebb festőire. Festészetünk történetében M.S. mester alig ismert személyéhez köthető az első, fennmaradt tájat ábrázoló festmény, a *Mária és Erzsébet találkozása* (48).⁷⁴ A mű háttérében stilizált elemekből megépített táj foglalja magába a dekoratív fogalmazzott női alakokat. Az egész képre jellemző a minták alapján megfestett részek egymáshoz rendelése.⁷⁵ A dolgokról sokkal inkább a tudott és mintaképek alapján elsajátított ábrázolás ad festői információt, mint a közvetlen megfigyelés igazságai. A növényábrázolásoknál fontosabb a szimbolikus közlés, utalás, mint az egyediségre való törekvés.⁷⁶ A fák, a sziklák és a tó rajzos kontúrokkal kapcsolódnak egymáshoz, melyek a kép síkszerűségét fokozzák, annak ellenére, hogy a távlati hatás a méretkülönbségek által megjelenik.

⁷⁴ A kép valószínűsíthetően a selmecbányai plébániatemplom főoltárának szárnyképeit alkotó újtestamentumi jeleneteket ábrázoló sorozatának egyik darabja. /A művészet története Magyarországon, (szerk.: Aradi Nóra), Gondolat, Budapest 1983

⁷⁵ Mária és Erzsébet alakjainak lehetséges mintaképeiről lsd.: Poszler Györgyi: M.S. mester Vízitáció 1506 c. tanulmányát: "Magnificat anima mea Dominum" M.S. Mester Vízitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára (kiállítás katalógusa) (Magyar Nemzeti Galéria, 1997. március 14 - május 25.), A Magyar Nemzeti Galéria és a Pannon GSM közös kiadványa, Budapest, 1997, 161-166. oldal vagy <http://mek.nif.hu/01600/01652/html/elemez.htm> (2013.04.13)

⁷⁶ Az előtérben látható írisz, pünkösdirózsa és számooca a szenvedéstörténetre utalnak. <http://mek.nif.hu/01600/01652/html/elemez.htm> (2013. 04. 15)

A képi elemek eltérő nézőpontokból ábrázoltak – ez is egy-egy motívum adott mintájának begyakorlását mutatja –, melyek sajátos térérzetet hoznak létre. A táj barnás-okkeres és kékes árnyalatokból álló színei teszik lehetővé Mária és Erzsébet alakjainak színben és tónusban való kiemelését.

48. M.S. mester: *Mária és Erzsébet találkozása, 1500-10*



49. Mányoki Ádám: *Erdős táj patakkal és hegyi úttal, é.n.*

Tájkép a XVIII. században

Mivel a magyarországi barokk festészet jelentős részét az egyházi és főúri megrendelésre készült falképek képezik, e korból magyar festőtől nincs fennmaradt tájkép. A működő festők többsége is osztrák és itáliai mester volt.

A kor jelentős magyar festőjének, Mányoki Ádámnak (1673-1757) életművét a portré műfaja alkotja. Némelyik arcképének háttérében láthatunk ugyan ablakkívágásként táji háttérrel, de önálló tájképet nem festett. Egyetlen ismert tájbrázolása – mely egyben egyetlen ismert grafikai műve is –, egy 16-17. századi németalföldi rajzok mintájára készült stúdium (49), melyet többféle grafikai eszközzel oldott meg. A rajzon csak aláírás szerepel évszám nélkül, de valószínűleg életének korai időszakára tehető.⁷⁷ Ez a technikai próbálkozásnak is tekinthető rajz sematizált faábrázolásokat mutat – inkább grafikai paneleket, mint saját megfigyeléseket –, a termélység érzékeltetésére pedig a reneszánsz óta bevált eszközt, a tónuserősség csökkentését alkalmazta Mányoki.

⁷⁷ Buzási Enikő: Mányoki Ádám, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2003, 16. és 318. o.

⁷⁸ A mai magyar művészettörténet azonban él azzal a feltételezéssel, hogy mégsem id. Markó Károly festette a *Visegrád* című képet, azonban ez még nem nyert bizonyítást.

⁷⁹ Markó életművéből rendezett kiállítást a Magyar Nemzeti Galéria 2011-ben. A kiállítást végignézve megállapítható, hogy Markó bravúrosan megformált képi elemekkel és azok kombinációs lehetőségeivel komponálta képeit, de új képi és festői problémát nem vetett fel a klasszicista metódushoz képest. Így az életmű olyan hatást kelt, mintha egy adott kép számtalan változatát hozta volna létre figurákkal vagy azok nélkül.

A klasszikus tájkép – id. Markó Károly

A magyarországi tájfestészet első műve id. Markó Károly (1793-1860) nevéhez kapcsolható. Ez a festmény a *Visegrád*⁷⁸ (50), mely a magyar történelem egyik nevezetes helyszínét ábrázolja a várral és a Salamon-toronnyal, jellegzetes nézetből. Markó egész életműve a Poussin és Claude Lorrain-féle klasszicista képszerkesztési módra épült,⁷⁹ mely képletszerűen egy árnyékos előtérrel, egy megvilágított középtérrel és egy levegős háttér komponálásait jelenti. Ha a mitológiai vagy bibliai téma megkívánta, staffázs alakokat is helyezett a középtérbe. Mintegy montázs jelleggel, reális táji és architektúrális elemeket komponált számtalan képi változatban a felületre. A *Visegrád* című képe sem a helyszínen készült, de valós látványalappal rendelkezik. A helyszínen nem található olyan nézőpont mely pontosan egyezzen a kép nézőpontjával (51). A festmény nemcsak művészettörténeti kategóriája szerint ideális, hanem olyan szempontból is, hogy a motívumokat a legkedvezőbb, legjellemzőbb pozícióból mutatja.



50. id. Markó Károly: Visegrád, 1826-30

51. A Visegrádi-vár és a Salamon-torony a festménnyel közel azonos nézőpontból (a szerző felvétele)

Ha a nézőpontunkat lejjebb visszük, hogy a Salamon-torony ily módon – szinte teljes méretében – látszódjék, akkor a Duna felülete tűnik el. Ha a Duna kanyarodását látjuk a háttér hegyeivel, akkor pedig a tornyot nem látjuk.⁸⁰ Feltételezhető tehát, hogy egy saját helyszíni tájélmény után, műtermi körülmények közt, korabeli metszetek alapján szerkesztette meg a képet. Markó jelentősége a hazai festészetben – annak ellenére, hogy életét 1832-től nagyrészt Itáliában töltötte –, hogy utat nyitott a nemzeti romantika festőisége felé (*Pusztá, Magyar alföldi táj gémeskúttal* c. képe⁸¹), továbbá Villa Appeggiben⁸², otthonában, szívesen fogadta a Magyarországról Itáliába zarándokló festőket, tanítványokat (Libay



Károly, Ligeti Antal, Telepy Károly⁸³), akik az ő nyomdokain indultak el pályájukon.⁸⁴ Ligeti Antal a mesterétől tanult tudását a hazai és keleti tájak megörökítésében fejlesztette tovább.

⁸⁰ Személyes tapasztalat, hogy nincs pontos nézőpont, hasonlót is alig lehet találni.

⁸¹ 1853-ban hazalátogat, itthon egy hétig ünnepelték. Itthoni tartózkodása alatt festette a két romantikus hangvételű magyar tájképet. Forr.: Lyka Károly: Nemzeti romantika, Corvina Kiadó, Budapest, 1982, 81. o. Szinyei Merse Anna A magyar tájfestészet aranykora 1820-1920 című könyvében, Dunakönyv Kiadó, 1994 28. o. azonban azt a valószerűbb verziót említi, mely szerint ezeket a képeket is „emlékezetből” konstruálta, és nem az itthoni ünneplés közepette, hanem még hazaérkezése előtt festette.

⁸² 1848-tól élt a Firenze melletti Villa Appeggiben

⁸³ Telepy Katalin: Telepy Károly, Corvina Kiadó, 1980, 14. o.

⁸⁴ Telepy Katalin: Tájképek a Magyar Nemzeti Galériában, Corvina Kiadó, 1973, 7. o.



52. Lotz Károly: Zivatar a pusztán, 1861

A nemzeti tájkép – Lotz és Ligeti

A magyar festészet romantikus tájbrázolása két fő vonulatra osztható. Az egyik a hazai motívumokból építkező, a tájhoz erősen kapcsolható, érzelemmel telített festészet, a másik a már említett Markó-tanítványok által képviselt európai és keleti utazásaik alkalmával topografikus hűséggel megfestett tájképek sora. Mindkét irány festői eszközeinek, technikai megoldásainak gyökerei az európai akadémiai képzésben keresendők, mivel hazai iskola híján fiatal festőink első állomásként többnyire Bécsbe mentek, majd tovább Münchenbe, és a szűkös anyagi források okán csak nagyon kevesen juthattak el Londonba vagy Párizsba tanulni.⁸⁵

A magyar pusztá és a várromok a legkedveltebb témák. A magyar síkság a korlátlan szabadság szimbóluma és a tér végtelene is egyben, míg a várromok a dicsőséges múlt felé fordulást jelképezik.⁸⁶ A két téma kétféle festői megközelítést igényel. A végtelen síkság és a felette lévő változatos színű és atmoszférájú égbolt a levegős könnyedséget mutató festésmódot igényli, míg a romantika által oly kedvelt alkonyi fényben úszó romok a rajzos, sziluettket hangsúlyozó ábrázolásmódot.

Lotz Károly (1833-1904) fiatalkori tájképén (52) a magyar táj minden fontosabb eleme (gólya, lovas, nádas, fodrozódó vízfelület, poros út, viharfelhők) szerepel. A lendületes, mégis részletekkel teli kompozíció a magyar tájra jellemző horizontvonal

⁸⁵ Lyka, 64. o.

⁸⁶ A hazai romantika egyik fő jellemvonása a múltba való visszavágyás, melyek tárgya a középkor román és gótikus stílusa. A festők a romantikus motívumok formavilágát szabadabbnak és kötetlenebbnek érezték a klasszicizmus pontosan szabályozott stílusánál. / Lyka, 45. o.

által osztott monumentalitása Constable tengeri tájképeit idézi. A két nagy felület – az ég és föld – lehetővé teszi a nagyvonalú ecsetjárást éppúgy, mint az érzékeny részletekben való elmélyedést. A fényhatások színpadias megjelenítése még a klasszicizmus örökségének tekinthető. Utazó festőink közül a legtehetségesebb Markó-tanítvány, Ligeti Antal (1823-1890), nemcsak a magyar tájakat örökítette meg (53), hanem Károlyi István gróf segítségével⁸⁷ festett Olaszországban és a romantika számára oly vonzó Keleten, Egyiptomban, Jeruzsálemben és Libanonban is⁸⁸ (54). Markótól eltérően valós helyszíneket festett meg, ebből adódóan a kompozíciós megoldások – az ideális tájképszerkesztési módokkal ellentétben – változatosak az életművön belül.



53. Ligeti Antal: Visegrád látképe a Salamon-toronnyal, 1882

54. Ligeti Antal: Libanon és Antilibanon, 1855-60



⁸⁷ Ligeti és Károlyi megismerkedéséről lsd. bővebben: Szabó Júlia, 154. o.
⁸⁸ Lyka, 124. o.

A realista tájkép – Paál és Munkácsy

A festői pályafutását korai halála miatt befejező Paál László (1846-1879) életműve kizárólag a valóságból merítő, lírai hangvétellű tájképekből áll.⁸⁹ A bécsi és müncheni iskolaévek után a nagyobb levegős terek, síkságok (55) rajzos, részletező ábrázolásából a tömegeket összefogó, tartalmasan egyszerűsítő, sűrítő pasztózus foltfestés felé haladt, míg az életmű további részében az apró fények játéka épülő atmoszférikus erdőrészletei dominálnak. A vibráló fényhatásokat egymáshoz közeli színárnyalatokra bontott ecsetkezeléssel hozta létre, azonban ezeket puhán összedolgozta, ellentétben az impresszionista festőkkel. Az erdei hangulat megjelenítése összekapcsolódik az impresszionizmus felé mutató színes árnyékok és a félárnyékban lévő felületek (pl. *Reggel az erdőben*, 1875 lilás árnyalatú kerítése) alkalmazásával⁹⁰ (56). Kitűnő kompozíciós érzéke – a felületek arányainak és valójainak harmonikus megszerkesztésénél – egy hollandiai,⁹¹ Beilenben festett tájképrészleten érzékelhető a legjobban. A *Dél* című kép fatörzseket és házfalat ábrázoló részén harmonikus és megváltoztathatatlan ritmusú rendet hozott létre (57-58).



55. Paál László: Erdőszele, 1872

56. Paál László: Reggel az erdőben, 1875



⁸⁹ 1864 Bécs, 1869 München

⁹⁰ Szinyei Merse Anna, 10. o.

⁹¹ 1870-ben Eugen Jettel osztrák festőbarátjával tanulmányútra mentek Hollandiába, ahol a németalföldi tájképek egyszerűnek tűnő valóságtükrözése nagy hatással volt rá, és ahol a sík vidék a hazai tájak világát idézte. / Szinyei Merse Anna, 46. o.



57. Paál László: Dél, 1870



58. Az előző kép részlete



59. Munkácsy Mihály: Fasor, 1886



60. Munkácsy Mihály: Poros út I. 1874

Munkácsy Mihály (1844-1900) tájképeinek gerincét a Barbizoni iskolához köthető erdei atmoszférikus, fény-árnyékos festményei adják, a valóságábrázolás érzékletes részleteivel (59). Azonban a hazai sík vidéket impresszionisztikus hangvételben két változatban is megfestette. A nagyon festői, a részleteket csak sejtető képek stílusának számomra feltételezett oka, hogy a realista képeivel ellentétben, ezeket nem a helyszínen, hanem emlékezetből festhette. A *Poros út II.* Párizsban készült 1883-ban, míg az első változatnak volt látványalapja. Az 1874-es hazalátogatásakor készült kép,⁹² a *Poros út I.* a magyar alföld – Lotz képéhez hasonlóan – jellegzetes, csekély számú motívumaiból építkezik (60). A készítés évéből következtethetően szinkronitás mutatható ki a francia impresszionisták levegős, pillanatszerűséget megjelenítő festésmódjával, de Turner képeinek ismerete is érezhető, mivel a *Poros út I.* és *II.* megfestése előtt Munkácsy járt Londonban⁹³ is. A kép minden részlete feloldódik a határos felületekkel, határozott kontúrok nincsenek. Színbeli komponálása a kép közepén elhelyezett tört narancs kicsiny foltja és a hatalmas égbolt lilás kékjeinek felületi és komplementer kontrasztjára épül. A kép enyészpontja Turner hasonló dinamikájú képeivel megegyezően csak érezhető a képszélekről befelé tartó irányok miatt, de elvész a párás-poros végtelenben

Jobb oldal:

⁹⁴ Malonyay Dezső: Mészöly Géza, in.: Lyka Károly (szerk.): Művészet, II. évf. 1903. 5. szám, 290. o.

⁹⁵ Trefort Ágoston közoktatási miniszter 1874-ben bízta meg a festmény elkészítésével a Nemzeti Múzeum számára

⁹⁶ Malonyay, 297. o

Intim táj – Mészöly és Mednyánszky

A barbizoni festők szubjektív hangulati elemekre épült, elmélyült tájzsemlétét, a „paysage intime” hazai vonulatát Mészöly Géza (1844-1887) és Mednyánszky László (1852-1919) képviselték. Ahogy Munkácsyt is, úgy a vele egyidős Mészölyt is Ligeti Antal indította el a festői pályáján.⁹⁴ Bécsi tanulmányai után volt műterme Münchenben is, és később, már érett festőként 1882-ben Párizsban is járt, ahol tanulmányozhatta a barbizoniak munkáit. Életműve gerincét tájképek alkotják, melyeken a vízpart atmoszférikus megjelenítése (*Baltoni halásztanya*,⁹⁵ *Őszi nap a Balatonon*) és a tájba helyezett figurák, parasztemberek és állatok, idillikus hangulatot teremtenek. Ahogy Corot-nál, Mészölynél is fontos kompozíciós elemek a fák és azok lombtömegei. Munkamódszerére a szabadban való vázlatok készítése volt jellemző (61) – ami technikai szempontból átmenetet jelent a plein air festészet felé –, majd a műtermében addig dolgozta ki a részleteket, míg rá nem került a „Mészölyes ezüstös

szürkeség, az ő festői karaktere.”⁹⁶ A motívumok képméretéhez viszonyított arányai és a horizontvonal elhelyezése, monumentális tereket hoznak létre, függetlenül attól, hogy nagyobb vagy kisebb méretű képről van szó (62). Ez egyben lehetőséget is teremt az égbolt változatos hangvételű festői megfogalmazásainak. Ugyanakkor a képek bensőséges atmoszférája, intim világa még a nagyobb méretű festményeken is megmarad.



62. Mészöly Géza: Itatás, 1880

61. Mészöly Géza: Tájképtanulmány, 1872



⁹² Szinyei Merse Anna, 54. o.

⁹³ Szinyei Merse Anna, 54. o.



63. Mednyánszky László: Itatás, 1880 k.

Mednyánszky László nemesi származásából adódó anyagi lehetőségeinek köszönhetően, a legjobb festőiskolákban tanulhatott,⁹⁷ illetve magányos, megnyugvást nem leelő, vándorló természetéből adódóan sok helyre eljutott. A természet érzékeny megfigyelése és az ehhez kapcsolódó élményeinek vizuális formába öntése, mint minden festői pálya során, az ehhez szükséges technika elsajátítását és folyamatos változását jelentette. Lyka Károly Mednyánszky stílusának változásait nem mások festészetének hatására bekövetkező irányváltásnak tekintette – bár hatott rá az impresszionisták világos és valőrökben gazdag színkezelése –, hanem szüntelenül kutató alkotójának és saját felfedezéseinek.⁹⁸ Megfigyelései olyan erővel maradtak meg benne, hogy az egyébként műteremben festett képein érzékenyen vissza tudta adni a helyszíni élményeit. Ebből az is következik, hogy festményei – Friedrich-



64. Mednyánszky László: Vízparti jelenet, é.n.

hez hasonlóan – sokkal inkább saját érzéseinek a tájra való rávetítései, mintsem pusztán természetleírások, megörökítések. Mondhatjuk, hogy festői gondolataihoz megkereste azok láthatóvá tételéhez szükséges külső, számára oly gyakran a táji elemekben fellelhető inspirációkat (63). Mednyánszky mély líraisággal áthatott festészetében a táj „lelkiségét” kutatta atmoszférikus naturalizmussal megjelenítve, melyet úgy is tekinthetünk, mint szubjektív, melankolikus vallomást világképéről és egyben önmagáról is. Tájképein olyan festői nyelvet alakított ki, melyet nem az elbeszélő gondolat, egy magasztos eszme irányít, hanem a tiszta festőiség,⁹⁹ melynek fő elemei a fény, az atmoszférikus formafeloldás és az érzelmeket erősen befolyásoló adekvát színkezelés (64).

⁹⁷ 1870. Zürich, 1872. München, 1873-75. Párizs, 1878. itáliai tanulmányút

⁹⁸ „Sok festőnek az a balvégzete, hogy megmarad egy ily állomáson: a nagy fáradsággal megszerzett kézírás nem változtat többé, a vége aztán az, hogy az alaposan megszokott előadási mód már nem is izgatja őt és munkái csekély lelki emócióval készülnek. Ez a legszomorúbb véget jelenti, amely festőt csak érhet. Kiírt lesz az írása, sablonos, modoros. Mindenki előre megmondhatja, hogy ezt vagy azt a festői témát a mi festőnk így vagy úgy fogja alakítani.” Lyka Károly: Mednyánszky stílusa, Művészet, 1903. 6. szám. 361. o.

⁹⁹ „Mednyánszky nem az irodalmi elemet, nem a reflexiók kiépítésére alkalmas anyagot választja ki a természetből, hanem azt az anyagot, amely elsősorban, sőt kizárólagosan festéssel fejezhető ki, jellemezhető behatóan.” Lyka, 364. o.

A plein air felé – Szinyei Merse Pál

Szinyei Merse Pál (1845-1920) a hazai plein air festészet első koloristájának tekinthető, aki elhagyta a barnás-szürkés tónusfestészetet – az impresszionista szemléletmódhoz hasonlóan –, és a tiszta színeket egymás mellé helyezve kezdte megfesteni képeit. Itthon elsőként alkalmazta a komplementer színekkel való színfokozást és a fényértékek valőrökkel való megjelenítését,¹⁰⁰ mellyel megtette az első lépéseket a magyarországi modern festészet megteremtésében.¹⁰¹ Festésmódja azonban eltér a francia impresszionisták ecsetvonásokra felbontott, apró színelületekből építkező módszerétől, annak ellenére, hogy fő művének, a *Majális* (65), legnagyobb felületét adó rétvének zöld színe annak számos finoman rezgő árnyalataiból áll.¹⁰² A mű egyik nagy erénye a frissesség, a tavaszi nap üdeségének megidézése is a festésmód újszerűségében gyökerezik.¹⁰³ A kompozíció azonban nem az impresszionista véletlenszerűséget, hanem a tudatos szerkesztést mutatja. A látható tavaszi életkép nem konkrét esemény alapján készült. A tájba helyezett alakok megformálásához barátai voltak a modelljei.¹⁰⁴ A színhasználatra vonatkozó alapos átgondoltságot bizonyítják a *Majális*hoz készült kis színvázlatok is¹⁰⁵ (66-67). Az elsőt egy rajzilag részletezettebb kompozíciós gondolat a meghatározó, míg a második, motívumait tekintve elnagyolt munkaközi vázlaton jelenik meg a fényvel átítatott, levegős színesség, mely a kép „paletta színeit” mutatja. A későbbi vázlat valőrjeinek összhangja a kész kép fényviszonyainak – az ég és a napsütötte dombtető, illetve a fény-árnyék találkozások kontrasztjának – pontosított előképe. Szinyei tájszemlélete és technikája később a nagybányai festők képein talál folytatásra és kiteljesedésre.



65. Szinyei Merse Pál: Majális, 1873



66. Szinyei Merse Pál: Majális I. vázlat, 1872



67. Szinyei Merse Pál: Majális II. vázlat, 1873

¹⁰⁰ Szinyei Merse Anna, 12. o.

¹⁰¹ Szabó Júlia, 170. o.

¹⁰² Szinyei Merse Anna, 12. o.

¹⁰³ Fontos megjegyezni, hogy a könnyedség látszatának megtartása komoly szakmai kihívás, mivel a képet nem olyan „gyorsan” festette, mint az impresszionisták, hanem egy éven keresztül, Benczúr müncheni műtermében dolgozott rajta. /Bernáth Mária: Szinyei Merse Pál, Corvina Kiadó, Budapest, 1981, 9. o.

¹⁰⁴ Szabó Júlia, 168. o.

¹⁰⁵ Egy vázlatot a nagy kép megfestése előtt, egyet pedig, a munka folyamán készített. /Szinyei Merse Anna közlése



68. Ferenczy Károly: Ködabálók, 1890

A nagybányai művésztelep – Ferenczy és Iványi Grünwald

A modern magyar festészet történetében az egyik legfontosabb hivatkozási pont a nagybányai művésztelep és iskola létrejötte és működése. Hollósy Simon müncheni festőiskolájában született meg a gondolat, hogy az egész évi műtermi munkát májustól a szabadban folytassák, mely egészen más szakmai problémákat vet fel.¹⁰⁶ Egykori tanítványai, Réti István és Thorma János közvetítésével Nagybánya városa hivatalosan meghívta a

mestert és fiatal növendékeit 1896 tavaszán.¹⁰⁷ A fiatal társaságra felszabadító erővel hatott a Budapesten megszakított utazásuk során, a millenniumi kiállítás retrospektív részén kiállított Szinyei *Majálisa* és a *Hóolvadás* természetlátása is. Utóbbi kép magukra vonatkoztatott szimbolikus üzenete közel állt saját szemléletükhöz, törekvéseikhez.¹⁰⁸ A kor hivatalos, historikus és zsánerfestészetével szemben – melyben az elbeszélő elemek, a kor festészeti témái a feudális Magyarország eszményeit fejezték ki¹⁰⁹– egy új, friss látásmódot kerestek, mely utólag visszatekintve a naturalizmus és

az impresszionizmus sajátos ötvözetének festőiségéhez állt közel. Ennek az úgynevezett nagybányai stílusnak az iskolateremtő alakjai Hollósy mellett Ferenczy Károly (1862-1917), Réti István (1872-1945), Thorma János (1870-1937) és Iványi Grünwald Béla (1867-1940) voltak. A legidősebb és egyben legtapasztaltabb festő, az arisztokratikus, zárkózott személyiségű Ferenczy vált a telep vezéregyéniségévé. Képein a természet és emberi alakok mély érzelmiséggel telített viszonyait vizsgálja, felváltva a Bastien-Lepage festészetére épített festői világot, melyet visszafogott, világos-tört színekből álló líraiság és rajzos kontúrú figurativitás jellemzett (68). Nagybányán továbbra sem mondott le az elbeszélésről, mivel a tájban elhelyezett alakjainak narratív keretét kezdetben bibliai témák adták (*A hegyibeszéd* (69), Józsefet eladják testvérei, Háromkirályok). Ezeket a kompozíciókat a nagybányai táj inspirálta. Ferenczy a természetet járva gyűjtött ihletet, egy-egy fényjáték vagy atmoszférikus erdei részletből.¹¹⁰ A táj volt az elsődleges motívum a komponálás folyamán. Látásmódjának lényegét egyfajta l'art pour l'art érzékiség, érzelemgazdagság és szavakba



69. Ferenczy Károly: A hegyi beszéd, 1896

nem foglalható mondanivaló¹¹¹ jelentette, mely a naturalista szemléletből puhult az akkor még Magyarországon újak számító színes, impresszionisztikus festőiség felé. Ez azonban különbözött a francia impresszionisták színelemekre bontó, vibráló felületalakításától. Ferenczy módszere szintetikus,¹¹² míg Monet-é analitikus,¹¹³ melynek lényege, hogy Ferenczy nagy, színes tételekre osztja a felületet, és ezen belül az adott fényviszonynak megfelelően színezi azokat néhány valórral, míg Monet a kis színes ecsetnyomokból felépítve tapogattja le az egyes motívumokat, amelyek aztán szövetszerűen behálózzák, összefogják a felületet. Ferenczy motívumai szintén feloldódnak környezetükben – ez teszi az impresszionizmushoz hasonlóvá –, a kontúrok eltűnnek, ami az egymásba bomló, vastagon festett színekkel kifejezett fényhatásokkal együtt, az atmoszférikus jelleget helyezik előtérbe. Nagybányán az intuíciónak elsődlegességét hirdették az értelmi megismeréssel szemben, ahogy Réti írásában olvashatjuk: „mert jó ösztönük általában tiltakozott az ellen, hogy érzésükön túl egy tőlük távol álló program és propaganda szolgálatába álljanak. Viselték is gyakran a szemrehányást, hogy a „kor problémáitól” idegenek. De érezték, hogy tartózkodásukban az ideológusokkal szemben igazuk van: a logikai kigondolás, a dialektika talajából nem nőhet igaz művészet. A művészet problémái mások, a művészek emberszemlélete, embermegérzése más.”¹¹⁴ Ehhez a szemlélethez kapcsolódik még Ferenczy alkotásából adódóan a művész magasrendű erkölcsiségében való hite¹¹⁵ is, mely érezhetően teljessé tette a nagybányai festményeinek érzelmi tartalmát.

¹⁰⁶ „Münchenben [Hollósy] a modelleken a rajzot, az egy oldalról megvilágított, domború formát s az állandó és sokszor megfigyelt műtermi színeket, valőröket magyarázta, a műtermi látványnak törvényszerű logikáját, de itten a szabadban: föloldódtak a formák, a folyton változó világítás játszott a színekkel, valőrökkel s az alakoknak alig volt testszerű, plasztikus látzata, a látvány többé-kevésbé határozott színfoltokból állt.” / Réti István: A nagybányai művésztelep, Vince Kiadó 2004, 14. o.

¹⁰⁷ A művésztelep kezdeteiről részletes leírást ld.: Réti, 7-13. o.

¹⁰⁸ Szinyei Merse Anna, 16-17. o.

¹⁰⁹ Passuth Krisztina: A nyolcak festészet, Corvina Kiadó, 1967, 10. o.

¹¹⁰ Réti, 50. o.

¹¹¹ Passuth, 10. o.

¹¹² „A közfelfogásban e század első évtizedének közepe felé alakult ki szinte közhelyszerűen a nézet, hogy a nagybányai festészet legjellemzőbb tulajdonsága a szín. « Kolorisztikus naturalizmus szinthezikus alapon » – így határozta meg Ferenczy saját festészetét 1903-ban. A természetelv keretén belül a színesség és összefoglaltság tudatos tendenciái akkor már valamennyi nagybányai festő művészetében fellelhetők voltak.” / Réti, 52. o.

¹¹³ Szinyei Merse Anna, 17. o.

¹¹⁴ Réti, 50. o.

¹¹⁵ Szinyei Merse Anna, 17. o.

Ferenczy stílusához, szemléletéhez közel állt Iványi Grünwald Béla festészete, mind az indulás éveit, mind a nagybányai korszakot tekintve.¹¹⁶ A fiatalkori párizsi tanulmányút a Bastien-Lepage hangvételi, de mégis magyar tájat ábrázoló, líraian rajzos *A Hadúr kardja* (70) kompozícióját eredményezte. A fiatal pásztorgyerek alakja Ferenczy követ dobáló gyerekeihez hasonlóan montázs jelleggel bír, éles kontúrok mentén válik el a plein air jellegű táji háttértől.¹¹⁷ A nagybányai években, 1900-ban talál rá a színgazdag plein air festésre.

Az 1903 nyarán készült *Három királyok* (71) szintén egyértelmű rokonságot mutat, nemcsak a bibliai téma vonatkozásában, hanem a lombos fa színezésével és az éggel való rajzi kapcsolódásával is, mely Ferenczy *Dombtetőn*-jéhez (72) hasonlóan alulnézetes kompozíció. A levelek fedése, termélysége és kontúrossága hasonló megoldást mutat. Az ég kék valójára pedig teljesen egyezik mindkét képen. Nem elképzelhetetlen, hogy ugyanarról a behajló fáról és ugyanúgy alulról, csak egy kissé más irányból készültek a képek, mivel Réti visszaemlékezésében célzást tesz a Ferenczy-féle „gesztenyefás tájmotívumra”.¹¹⁸ Római ösztöndíjig, 1904-ig, tájképein a katalizáló körülményeknek köszönhetően kiteljesedett az impresszionisztikus, napos levegőfestészete. Mikor 1905-ben visszatért, elkezdődött a harmadik festői korszaka, mely a dekorativitás felé vette az irányt (*Cigányok a mezőn*). 1906-ban, a művésztelepre Párizsból hazatérő fiatalok, mint Czóbel Béla is, már kezdték terjeszteni az új stílust – melyet később „vad”-nak nevezett el a történetírás –, mely megosztotta és megzavarta¹¹⁹ a kolónia festőit természetlátásuk tekintetében. A magukat neoimpresszionistáknak,

röviden neósok-nak nevező festők a természettől független stilizálást, öntörvényű logikára épülő képalkotási módszereket hirdettek, amelyek a naturalizmusban gyönyörködő festők számára üres teóriaként hatottak. A város motívumait, a bányászházakat, utcarészleteket, a Nagytemplomot és a környező tájat festették, azokat a látványrészleteket, melyeken bátran alkalmazhatták az új irányzat palettájának színeit. Iványi a Franciaországból hazatérő neósok szimpatizánsa lett, alkata nyitott volt az új festői eszközök befogadására. A *Cigánylányok a Lápos partján* (73) egyértelmű Gauguin hatást mutat, melynek egyik inspirációs forrása az 1907-ben, Budapesten rendezett francia festők kiállítása volt.¹²⁰

Nagybánya jelentőségét abban látom, hogy kimoszította a művészeti képzést a műtermi körülmények közül, melynek egyenes következménye a változó természetes fények megfigyelése és festői leképezése színekkel. Ezáltal a színesen festést és a színesen látást beemelte a hazai festői eszköztárba. A kiüresedő történeti festészetet megjelenítő akadémizmusból és a realizmusból továbblépést jelentett a modern festészet felé és a közönség konvencióit, elvárásait – ha nehezen is – új utakra kezdte terelni. A nagybányai művésztelep számos tehetség szakmai felkészültségét alapozta meg, lehetővé téve, hogy később, külföldre látogatva, nyitottan az új stílusokra, azokat sajátosan és színvonalasan beépíthessék művészetükbe.

¹¹⁶ Ferenczyvel 1887 őszén együtt dolgozott a párizsi Julien Akadémián /Réti, 106. o.

¹¹⁷ Mindkét kép hazai fogadtatása is hasonló volt, visszhangtalanok maradtak. /Réti, 107. o.

¹¹⁸ Réti, 110. o.

¹¹⁹ Réti, 29. o.

¹²⁰ Gauguin és a francia impresszionisták kiállítása, Nemzeti Szalon, 1907



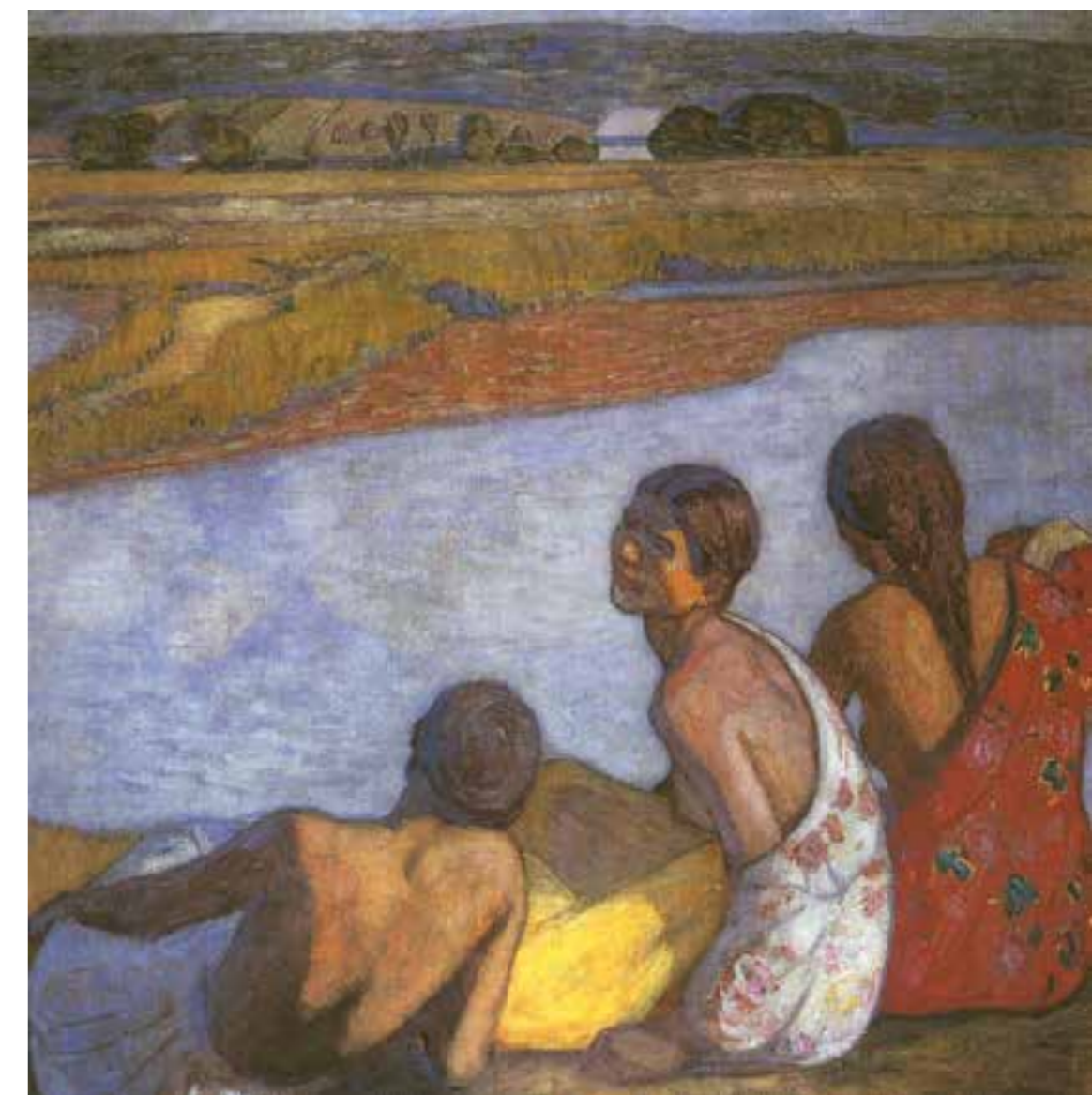
71. Iványi Grünwald Béla: *Három királyok*, 1903



72. Ferenczy Károly: *Dombtetőn*, 1901



70. Iványi Grünwald Béla: *A Hadúr kardja*, 1890



73. Iványi Grünwald Béla: *Cigánylányok a Lápos partján*, 1909

V. A SZÍN A TÁJBAN

A táj lehetséges színei

A festészet legalapvetőbb eleme a szín. A világot a szemünkbe érkező különböző hullámhosszúságú sugárzású¹²¹ színingerek teszik változatossá, melyek bennünk színérzetet keltenek. A színinger objektív és mérhető sugárzás, míg a színérzet az érzékelő állapotától és a külső körülményektől függő, szubjektív minőség¹²². A színekhez élmények és asszociációk kötődnek, melyek egy festmény befogadásakor újraélednek bennünk, lehetővé téve a mű színharmóniájának felismerését, megértését. Oskar Bätschmann azt írja, hogy a „színek kitaranak identitásuk mellett. Egy vonal minden lehetővé ábrázolhat, egy kabátnak bármiféle színe lehet, ám a kék csak kéket, a vörös csak vöröset jeleníthet meg.”¹²³ Ezt az állítást kiegészíteném azzal, hogy a modern festészetben, a szín önmagában is elégséges képi kifejezőeszközzé válhatott. Épp a színek asszociációs mezője teszi lehetővé, hogy áttételesen a kék szín eget vagy vizet, a vörös vért vagy haragot jeleníthessen meg. Továbbá, ha a legtisztábban elvont monokróm festészetre

gondolunk, akkor ott minden kompozicionális és formai kötelék nélkül a szín egymagában áll – még egy másik színezet sem teremt feszültséget –, a vászon méretén és a faktúrán kívül egyedül hordozza a képi mondanivalót.

A hétköznapi szem számára a fák nem lilák és kékek, valós látványuk strukturálatlan, nem értelmezett, csak a praktikum szintjén. Konvencióinkban a fák törzse barna, a fű zöld és az árnyék fekete. Óvodás korunk óta mondogatják nekünk ezeket a leegyszerűsített vizuális-fogalmi párosításokat. Tudatunkat ez olyannyira befolyásolja, hogy gyakran nem is vesszük észre az ettől eltérő jelenségeket. Az emlékeinkben és a tudatunkban kialakul egy sztereotípiát a táj színeit illetően. Felismerjük a hajnal, a délután és az alkony színeit. Gyerekkorunktól kezdve rögzítjük ezeket a színinformációkat, melyek jórészt tudattalanul a hétköznapi tájékozódást segítik. Ebben a tanulási folyamatban nemcsak a saját, élményszerű tapasztalataink vesznek részt. A különböző vizuális médiumok – manapság egyre nagyobb hangsúllyal a számítógép – képei vagy

a papíralapú fotó, a digitális illetve, hagyományos film segítenek újra és újra felidézni, megerősíteni, majd rögzíteni – netalán újrakonstruálni – a színasszociációinkat a tájjal kapcsolatban. Egy adott látványra vonatkozó színélményeinket ezen kívül még a színkonstancia¹²⁴ jelensége is befolyásolja: Ennek fiziológiai alapja, hogy a szem recehárttyája folyamatosan adaptálódik az adott megvilágításhoz. A látott, de festői szempontból nem analitikusan feldolgozott emlékkép megmarad, melynek színeit az emlékezeti szín¹²⁵ jellemzi. Ezek a tájékozódási képességeinket segítik abban az értelemben, hogy ugyanazt a látványt a változó fényviszonyok számunkra ne úgy tűntessék fel, mintha az egy másik dolog volna. Optikai értelemben azonban soha nem látjuk ugyanazt a képet a természetben, mivel a fény színe, erőssége és iránya folyamatosan változik. A mindennapi élmény miatt, a táj színeit illetően kialakulnak a fent említett sztereotípiáink a táj és annak elemeinek színeiről. E konvencióból eredő ábrázolásbeli problémákra később kitérek a dolgozatban az oktatás kapcsán.

Lokálszínek

A természetet – optikai értelemben – nem a modern festészet elvei szerint látjuk. Ha a festészetben keresünk példát, akkor mondhatjuk, hogy a látáskonvencióinknak sokkal inkább megfelel egy realista szemléletű, korai Monet (74) vagy egy Paál László kép (75), amelyek még a 19. századi festészet normáit követik, mint egy kései Cézanne (76) vagy – magyar példát említve – Márfy Ödön kompozíció (77). A realista festészet a látható teret nem változtatta meg a képen, a lokálszínhatásokat is meghagyta a festés során.

¹²¹ A 380 - 780 nm-es tartományú sugárzás a fényszín tartománya, ez a tartomány érzékelhető az emberi szem által.

¹²² „Az érzékszerveinkre gyakorolt hatás nyomán keletkezett tudattartalom tovább már nem analízálható elemét érzetnek nevezzük. A színérzet fogalom pedig azt a tudattartalmat fejezi ki, amely akkor keletkezik, ha a megfigyelő a látótér két azonos méretű, alakú, szerkezetű, egymáshoz csatlakozó része között különbséget tud tenni, és ezt a különbséget a megfigyelt sugárzások spektrális eloszlásának eltérése okozhatja.” / Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004, 41. o.

¹²³ Bätschmann, 127. o.

¹²⁴ „A szemünkre ható ingerek változásait gyakran a színélmények bizonyos állandósága követi. Ezt színkonstanciának vagy színállandóságnak nevezzük, melynek fontos szerepe van környezetünk tárgyainak megítélésénél, mert elősegíti, hogy a tárgyakat az ingerlésben mutatkozó kisebb-nagyobb eltérések ellenére állandó és lényeges tulajdonságaik alapján ismerjük fel.” / Nemcsics, 154. o.

¹²⁵ Nemcsics, 155. o.



74. Claude Monet: Az út Chailly-ből, 1865



75. Paál László: Fontainebleau-i erdőrészlet, 1876



76. Részlet Paul Cézanne A vörös szikla című festményéből, 1895 k.

77. Márfy Ödön: Konstruktív táj, 1913





78. Tájkép vöröses árnyalatban (a szerző felvétele)

A lokálszín kapcsán azonban érdemes néhány gondolatot felvetni. A fogalom alatt általában a dolgoknak a szemléléskor látható színét értjük. Mivel objektív színállandóság nincs, ezért inkább a dolgokhoz köthető konvencionális szín-émlék és színkonstancia jelenségéhez áll közel a jelentés. A lokálszínen a festészetben a tárgyak, motívumok saját, helyi színét értjük, melyet nem változtat meg semmilyen fényhatás vagy reflex.¹²⁶ Ez tulajdonképpen egy olyan állapot, amely csak teoretikusan vagy mesterséges körülmények között létezik. Az előzőekben tárgyalt színkonstancia jelenség élettanilag azért fontos számunkra, mert leszámítva egy adott időszakon belüli mesterségesen megvilágított helyzetet, a dolgokat mindig más színű és más erősségű fényben látjuk, érzékeljük. Kiváltképp így van ez a táj és annak elemeinek szemlélése folyamán, ahol a természetes fény állandó változásban van. Tehát egy hajnali fényben lévő fa színhatásai különböznek ugyanannak a fának délutáni vagy alkonyati színeitől. Felmerül a kérdés, hogy akkor melyik észlelt színt tekinthetjük az adott fa lokálszínének? A feloldás csak a látott színhatások egészének figyelembe vételével képzelhető el. Azaz a fa mindegyik észlelt színe elfogadható lokálszínnek, az adott pillanatban, a környezetében lévő dolgok együttes színhatásainak viszonylatában. A festés ideje alatt a változó helyi színeket kell úgy megjeleníteni, hogy a képen optikailag „valóságúnak”, ezáltal hitelesnek tűnjenek.

¹²⁶ Michael Clarke: The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, Oxford University Press, New York, 2010, 146. o.
¹²⁷ Gombrich, Ernst: Művészet és illúzió, Gondolat, 1972, 44. o.



79. Tájkép kékes árnyalatban

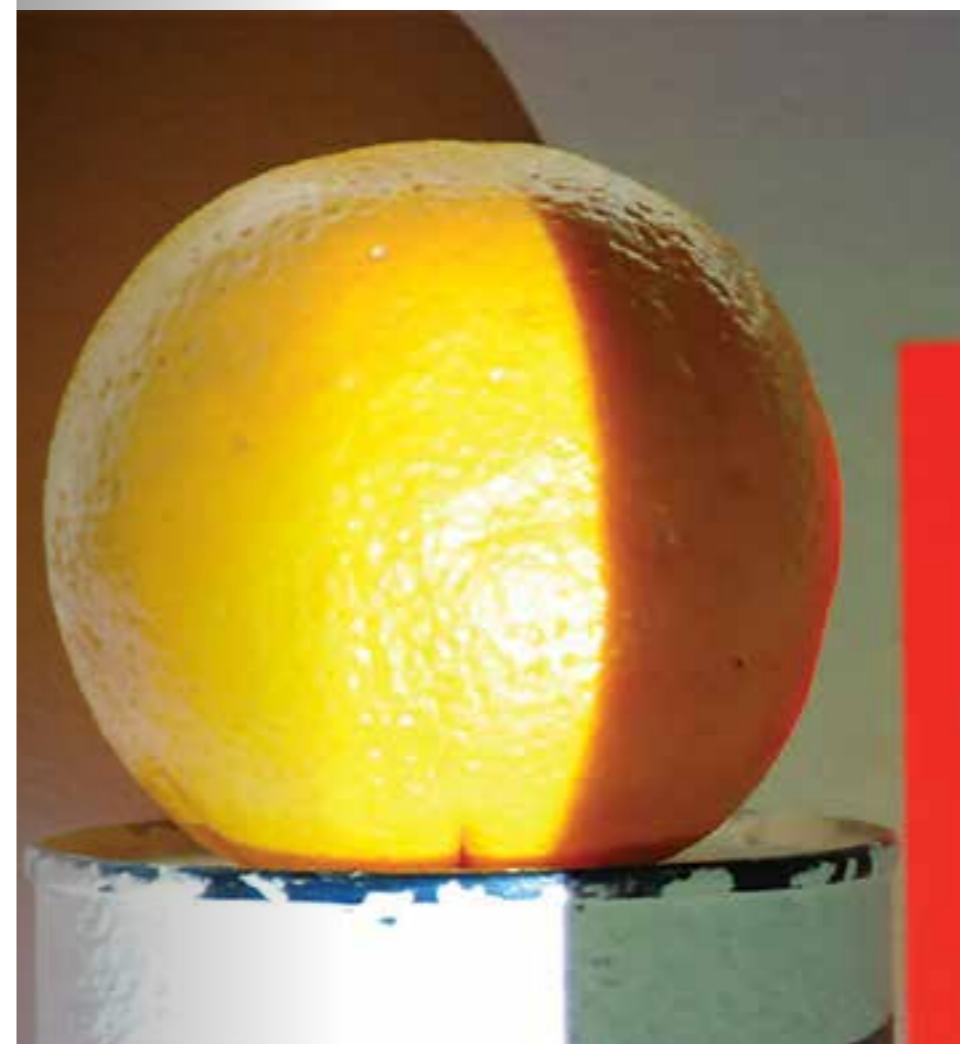
Egy egész színviszony-rendszert kell felépíteni, melynek alapja a látott dolgok észlelt színeinek összefüggése. Gombrich is foglalkozik ezzel a kérdéssel a *Művészet és illúzió* című könyvében: „A művész nem tudja lemásolni a napsütötte pázsitot, de el tudja hitetni velünk, hogy ezt látjuk. Az, hogy ezt mivel éri el, minden esetben az ő titka: de minden művész ismeri azt a bűvös szót, ami lehetővé teszi ezt a mágiát: a viszonylagosság ez”.¹²⁷ Hasonló jelenség játszódik le, ha egy számítógépes képezelő program segítségével változtatunk az egész kép színárnyalatain. Egy kicsit kékesebbre, vagy vörösebbre véve az összes színt egy érzékelhető, de szűk tartományon belül – az extrém színezeteket leszámítva – számos valóságosnak elfogadható árnyalat készíthető ugyanarról a képről. Egymás mellett mindig látszik a különbség, de külön-külön szemlélve mindkettő elfogadható a „valóság hű képének” (78-79). A színárnyalatok együttes módosítása a kép érzelmi, hangulati változását idézi elő. A festészetben azonban a színek összehangolásához, a viszonylatok kialakításához az időigény mellett, paletta- és anyagismeretre is szükség van. Ezek együttes alkalmazása a festő látásérzékenységével, választásaival, döntéseivel alkotja meg a képet, melynek művészi kvalitása a fent említett faktorok függvénye lesz. A jó és rossz realista kép paradox módon hasonló képletek szerint készül, tehát nem létezik konkrét recept a biztos sikerre.

Reflexszínek

A modern művészetet elindító impresszionista festményekkel szembeni korabeli ellenérzés abban a konvencióértésben gyökerezett, mely a lokálszíneket felcserélte az adott fényviszonyok mellett érzékelhető színek felfokozott változataival. A festők olyan színárnyalatokat festettek erőteljesebbre a motívumaikon, amelyek a hétköznapi szem számára csak hosszas gyakorlás után fedezhetőek fel a látható

valóságban, és ekkor sem egy festőileg láthatóvá tett, rendszert képező színharmóniában. Ettől eltérően látni – átlépve a hétköznapi látás rutinján – úgy lehet, ha időt hagyunk magunknak a szemlélésre, és megfigyeljük a motívumokat egy-egy adott fényviszony mellett. A formákon megjelenő reflexszínek függnek a tárgyak saját színeitől, a rájuk vetülő fénynek a színétől és a környezetükben lévő felületek színeitől, melyeket szintén befolyásolja az első két faktor (80-81).

80-81 Színes formák reflexei (szerző felvételei)



Az impresszionisták vibráló reflexekkel teli felületeket hoztak létre a formák és azok ön- és vetett árnyékainak megfestése során. A festők már korábban is észrevették és alkalmazták a reflex jelenségek látványt gazdagító funkcióját,¹²⁸ de csak a XIX. század utolsó harmadában fokozták a reflexszíneket oly mértékben, hogy azok a korabeli befogadó számára idegenül harsánynak tűntek. Érdemes azonban példaként egy Rubens kép részletét megfigyelni, hogy az alakokon milyen színes reflexeket használt egy viszonylagosan optikai hűség¹²⁹ való törekvés megvalósításakor (82-84). Az önárnyékos részeken – a homlokon, a törzsön és a lábakon – kékes és narancsos árnyalatok jelennek meg.¹³⁰



Ebben az esetben azonban a festmény-egészre vonatkozó színkapcsolatok a természetelvűség szerinti képleteket mutatják, és csak a hosszabb vagy irányított szemlélés vezet el a részletekben rejlő reflexproblémákhoz. A reflexfények megjelenítése segít a különböző színű felületek összekapcsolásában, azáltal, hogy egy rokon árnyalattal felvezeti, előkészíti a szemet a mellette levő motívum színének befogadására. Mivel ezek a részletek evidens módon, természetesnek hatnak (ha jól megoldott a probléma), felületen nézői attitűddel nem vesszük észre. Az impresszionista színesség viszont elkerülhetetlenné tette ennek a – lényeges, ámde szakmai léte miatt háttérbe húzó – festői eszköznek a figyelmen kívül hagyását.



83. Kékes és vörös reflexek az arcon



84. Kékes-narancsos reflexek a testen

Balra: 82. Peter Paul Rubens: Részlet a Ceres szobra című képből

¹²⁸ Lásd: Leonardo da Vinci: A festészetről, Corvina Kiadó, 1973, 91. o. 214. Az árnyékos testek felületéről szóló cikkely és a 242. o. A reflexekről szóló fejezet, vagy Eugene Delacroix naplója, 59. o.

¹²⁹ Azért írok viszonylagos optikai hűséget, mert azt gondolom, hogy a puttóábrázolások nagy része nem modell után készült, hanem a festői memóriában tárolt adatok absztrakt lényei. Valószínűleg megrettennénk, ha egy ilyen kinézetű kisgyermek elénk toppanna.

¹³⁰ Gondoljunk vissza a már közhelyszerűen legendássá vált felháborodásokra, melyeket az impresszionisták emberi testeken alkalmazott zöldes és kékes árnyalatai váltottak ki, mondván, hogy inkább a halottakra, mintsem az élő emberre emlékeztetik a nézőt. /vö. Albert Wolff a Figaro-ban 1874. április 3-án megjelent cikk részletét, in: Sérullaz, Maurice: Az impresszionizmus enciklopédiája, 1983, Corvina Kiadó, Budapest 19. o.

A tájat szemlélve észrevesszük, hogy a napszakok és az időjárás szerint változó fényviszonyok számtalan színhatást és színösszetételt hoznak létre. Monet 1890 és 1891 között készített *Szénaboglyák* és *Nyárfák* sorozatai, majd az 1892 és 1894 közt festett *Roueni székesegyház* ciklusa¹³¹ (ld. 44-45) a változó fényt és annak formával való viszonyát vizsgálták. Monet célja az volt, hogy megmutassa, hogyan hatnak a fények és reflexek az adott motívum megjelenésére ugyanabból a nézőpontból. Ez a festői analízis a látásérzékenység finomításán túl arra a problémára is választ keresett, hogy a látható fényhatások miként formálhatók meg festékpigmentekből. (Természetesen a fény megjelenítése a reneszánsz óta központi helyet foglal el a festészet történetében a fény – szín – forma összefüggése okán.) Az impresszionizmus zászlajára tűzött „pillanatszerűség” ellentmondásos viszonyban áll a festés processzusának időben elhúzódó voltával.¹³² A festék száradási ideje is lassítja a további festékrétegek traktálását, ha a festő nem szeretné, hogy a friss festék összekeveredjen az előző réteggel. Egy kép megfestése nem egy pillanat leforgása alatt történik, mint ahogy egy fénykép annak exponálásakor. Ez rákényszeríti a festőt, hogy kompozíciós tartóvázként azokat a lényegesnek számító fény és színhatásokat figyelje meg, melyek az adott mű szándékának és a látott dolgoknak a metszetét alkotják. Ez a vizuális és gondolati sűrítés nem valósul meg a kizárólag fotót másoló festészetben, kivéve, ha a fotó készítése már a festői intenció érdekében, csak mintegy emlékeztetésre szolgál.

A látványt és annak színösszetételét változtató fény a festmény színeit is árnyalatokban gazdagítja. Ezeket észre kell venni, és a palettán ki kell keverni azokat a színértékeket, melyek mind az érzékelhez,

mind a már képen lévő színekhez harmonikusan viszonyulnak. Míg egy adott pillanatot rögzítő fénykép ugyanakkor rögzíti a valőröket is, melyeket invenció nélkül, mechanikusan át lehet tenni a vászonra. Éppen ezért nem véletlen a fotó utáni festés időként megjelenő reneszánsza, mert könnyebb és biztosabb sikert eredményez az átlagnéző számára, mint a „látvány – festő – kép” hármásának problematikusabb viszonyrendszere.

A francia és a magyar Vadak színhasználata

A 20. századi modernfestészeti irányzatok közül a francia Fauve mozgalom volt az első, amelyik a festői kifejezésben a leghangsúlyosabb szerepet adta a színeknek. A fauve képek, ahogy a magyar Vadak képei is több jelentős festői leleményből, és ezek változatos szintéziséből épülnek fel. Ide sorolhatjuk a színfelbontás technikáját, a lokálszínek áthangolását, a kontúrok színhangsúlyozó szerepét és a dekoratív felületek tényeresét. Továbbá a forma felbontása összefügg az expresszív ecsetkezeléssel és a hagyományos térábrázolás megváltoztatásával. A következőkben a színekkel kapcsolatos kérdéskört tárgyalom.

Először említeném az impresszionisták fénytel teli színfelbontó technikáját, mely első lépcsőfoknak tekinthető a szín önálló kifejezési eszközzé válás folyamatában – a 20. század későbbi irányzataiban –, ¹³⁴ melynek során lehetővé vált, hogy a szín akár konkrét, ábrázolt forma nélkül is megállja a helyét a képen. A neoimpresszionizmus divizionista elméletét kidolgozó festői, George Seurat és Paul Signac mintegy tudományos szintre emelték a tisztaszínek optikai keverését.¹³⁵ Ennek lényege, hogy csak az egymás melletti spektrumszíneket keverték össze, illetve világosítás céljából fehérrel. Ezeket egymás mellé helyezve

¹³¹ Monet 15 darab szénaboglyás képet és 40 darab katedrális képet festett.

¹³² Monet Gustave Geffroy-nak 1890. október 7-én írt levelében panaszkodik is emiatt: „Sokat dolgozom, kitarótán készítem sorozatomat (a szénaboglyák) a különböző effektusokról, de mostanában a nap oly gyorsan nyugszik le, hogy nem tudom követni. Tunyává váltam a munkában” / Sérullaz, Maurice: Az impresszionizmus enciklopédiája, 1983, Corvina Kiadó, Budapest 136. o.

¹³³ Ennél a megjegyzésnél az exponálás, azaz a képrögzítés pillanatára gondolok, tudván azt, hogy sok esetben a várt, vagy megrendezett pillanat létrehozása akár napokat is igényelhet.

¹³⁴ A szín a nem ábrázoló stílusokban kiemelkedő szerephez jutott a szuprematizmusban, a neoplaszticizmus mozgalmában, majd később a konkrét művészetben, az informelben, az absztrakt expresszionizmusban, a monokróm és az op art irányzataiban.

¹³⁵ Stúdiiumai során, Seurat-ra Michel-Eugene Chevreul színelmélete és N. O. Rood fizikus elméleti tanulmányai a színek szimultán kontrasztjáról hatottak legjobban.



85. Henri Matisse: Gyönyör – pompa – csend, 1904

bontották fel egy adott felület színét több árnyalatú összetevőre, melyek összessége egy adott távolságból szemlélve fénnel átítatott vibráló színérzetet keltett. Ehhez az ecsetkezelést is mesterkéltté, mechanikussá kellett tenni, elhagyták a spontán gesztusokat.¹³⁶ A kép fegyelműzetten ismétlődő pontszerű ecsetnyomokból épült fel, mely technikának a pointilista elnevezést köszönheti. Ez a tudatosság a festmény rajzi kompozíciós rendjére is kiterjedt, melynek „időtlen” merevségét a formák színpöttyökben való feloldása ellenpontos.

A fauve-ok vezéregyénisége, Matisse az 1904-ben készült *Gyönyör – pompa – csend* című képén (85) még akkurátusan alkalmazza a pointilista technikát – bár hozzá kell tenni, hogy nem olyan összetett módon, több rétegben, ahogy Seurat vagy Signac (86) tették. Matisse már nem a látvány realisztikus színbontására törekedett, hanem elindult az elvonatkoztatott szín és formakezelés felé.

¹³⁶ Félix Fénéon korabeli kritikájában, a Vogue-ban így ír a pointilista technikáról: „George Seurat volt az első, aki ennek az új festészetnek a tökéletes paradigmáját megalkotta. Hatalmas képét, a Grand Jatte-ot akárhol nézzük, teljes egészében türelmes, monoton pöttyözéssel festette, olyan az egész, mint egy faliszőnyeg; ennél az eljárásnál a kéz voltaképpen nem játszik szerepet, minden trükk kizárva, semmiféle bravurnak nincs helye; nem baj, ha a kéz ügyetlen, a festőnek a szeme legyen fürge, éles és gyakorlott; az ecsetet egyformán kell kezelni, akár egy struccmadár, akár egy szalmacsizma, kő vagy víz a téma” / Signac, Paul: Delacroix-tól az impresszionizmusig, Corvina Kiadó, 1978, 88. o.



86. George Seurat: A Szajna tavasszal a Grande Jatte-nál, 1888



87. Henri Matisse: Tájkép Collioure-ban, 1905

A *Tájkép Collioure*-ban című képén (87) pedig – melyet egy évvel később, 1905-ben festett –, az ecsetvonások már sokkal keresetlenebbek, fesztelenebbek. Ennek eredményeként egy könnyedebb, levegősebb, lazább szerkezetű kép született. A kép közelít a látványalapú absztrakció végpontjához. Az alkalmazott színek visszafogottabbak lettek, ellenben az intenzitásukat fokozza a színfoltok közötti üresen hagyott vászon színe. Az alapszín kihagyásos módszerét a közeli példaképénél,¹³⁷ Gauguin-nél is már megtaláljuk, aki olykor a durva szövésű vászon okkeres árnyalatát is, mint alkotó szint szerepeltette. Matisse tájképén azonban – a fellazított ecsetkezelés következtében – hiányoznak azok az erőteljes kontúrok, melyeket a fauve képek fontos karaktereként tartunk számon. Szerepét az ecsetnyomok irányított sodrása veszi át olyan módon, hogy még a perspektivikus tér megépítettsége sem szenved csorbát. Ezt a megoldást csak olyan festő alkalmazhatja ilyen szellemesen, egyszerű eszközzel, aki tökéletesen érzi a látvány téri összefüggéseit, melynek alapjait Matisse-nál az akadémiai képzettsége adta.

¹³⁷ Matisse az 1905-ös Őszi Szalon előtt Gustave Fayet-nál ismerkedett meg Gauguin festményeivel és grafikáival. /Passuth Krisztina, Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914, katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006, 17. o.

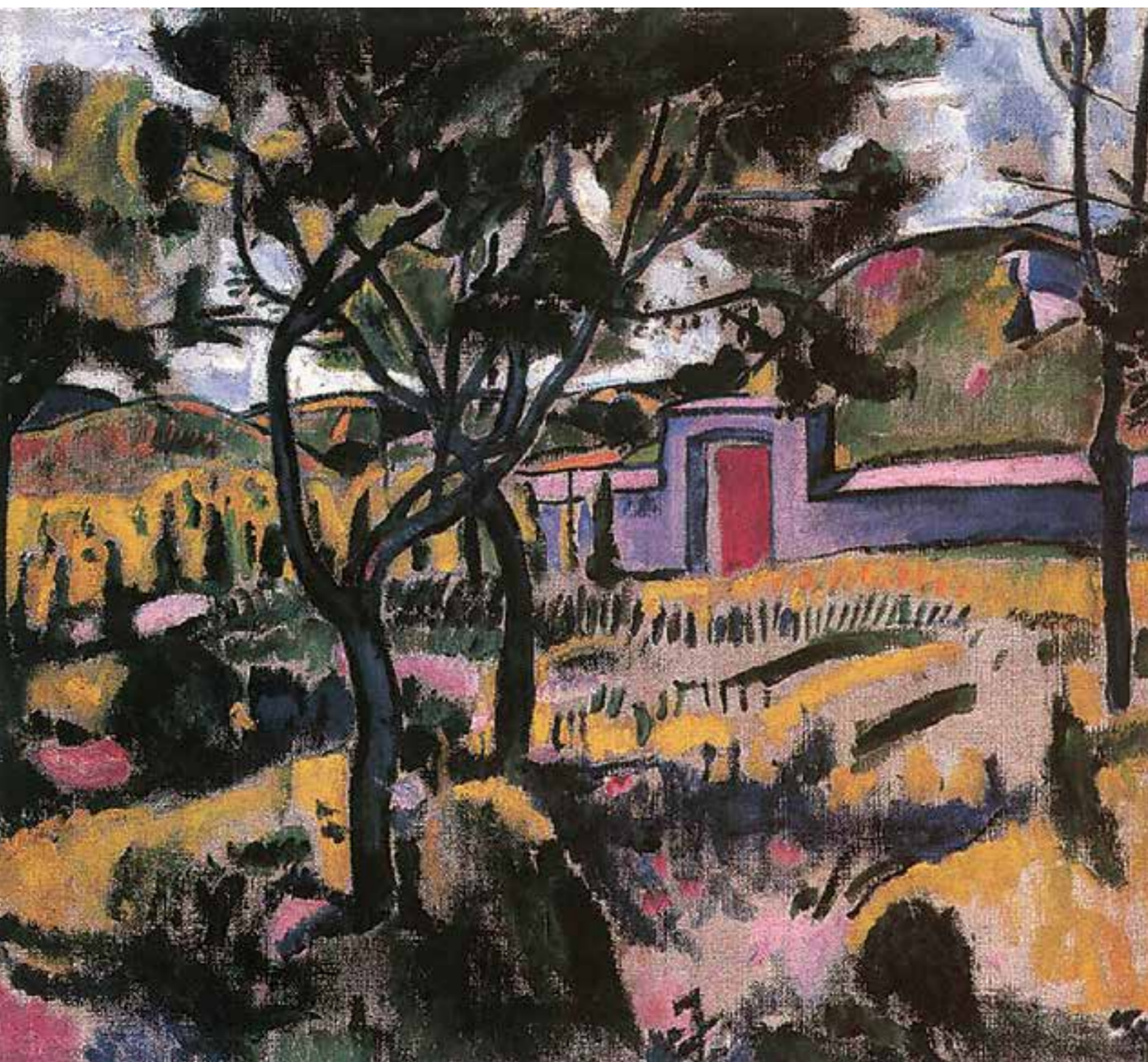
Visszatekintve azonban érthető, hogy az 1905-ös Őszi Szalon közönsége ezeket a provokatívan új megoldásokat nem tudta befogadni, megérteni, mert egy festménnyel szemben még egészen más típusú elvárásai voltak. A fauve képek még az impresszionista képekhez képest is befejezetlennek tündek, nemhogy egy akadémikus festményhez viszonyítva. Matisse tájképe – a frissen festett egy rétegből következtetve – hamarabb készülhetett el, mint impresszionista vagy neoimpresszionista előképei. A festői indulat sikeresen sűríti az időt és a táj atmoszféráját a fenti stílusok – mint kiindulási pontok – szétrobbantásával. A kép színharmóniája sugározza azt a fénnel átítatott, derűs napszakot, amikor egy mediterrán éghajlaton már érezni a meleget, de még nem jött el a forró, füllesztő déli időszak. A hűvösebb, fákkal övezett részről, melyek kékek és hideg zöldek keverékei, kitekintünk a már napfényben fürdő narancsokkal, sárgákkal modellált dombra. A komplementer színalkalmazás egyik jó példája látható, hideg-meleg színekkel kontrasztot ötvözve.

Magyar példát ebből az időszakból Czóbel Béla (1883-1976) életművéből hozhatunk (88), aki azon művészek közé tartozott, akik a 20. század legelején kijutottak Párizsba festeni, lépést tartva a legújabb irányzatokkal.

A Párizsból 1906-ban hazatérő Czóbel Béla volt az első festő, aki Nagybányán, munkáin keresztül elkezdte terjeszteni az új, francia festői látásmódot.¹³⁸

¹³⁸ Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok in: Passuth Krisztina és Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006. 11. o.

88. Czóbel Béla: Nyergesújfalui udvar, 1907 k.



Erről az új stílusról Réti István ezt írja: „Nagybányán korábban ismerték meg az új művészeti eszméket, mint Budapesten. Mintegy 10-11 évvel az első megalakulás után jelentkeztek itt először az „új irány” közvetítői. Képeik, és főleg szavaik, nagy zavart okoztak a fiatal szabadiskola növendékeinek elméjében a művészet célját illetően. Még csak nemrég értették meg, s vészték lelkükbe a Ferenczy által újra fogalmazott programot, hogy a művészi cél: « az egész természetben való gyönyörködésből fakadó vágy annak reprodukálására », és most egyszerre új elvet hirdettek előttük: a természettől minél függetlenebb stilizálást.”¹³⁹ Czóbel szintén kiállított az 1905-ös párizsi Őszi

Salonon, de nem a VII. teremben, ahol Matisse és köre, hanem a XV-ikben, ahol többek közt például Kandinszkij is szerepelt.¹⁴⁰ Az akkor kiállított festményeiről azonban nem tudjuk biztosan, hogy fauve stílusban készültek-e.¹⁴¹

Az általa a nagybányai művésztelepen elterjesztett új szemléletnek azonban a hazai fogadtatása sem volt zökkenőmentes, ahogy egy korabeli kritikában olvashatjuk:

„Mert mit is festenek ma a piktorok? Csupa tájképet, csendéletet, arcképet. Ki régi akadémikusan, ki naturalista módon, ki stilizálva, vagy impresszionista modorban, ki pedig « igaz látású neo-modern » perverzítással, elemi iskolás gyerek stílusban zöld

¹³⁹ Réti István, 29. o.

¹⁴⁰ P. Szabó Ernő: A modern festészet ünnepei pillanatai- Beszélgetés Passuth Krisztinával a Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914 című kiállításról, Új Művészet 2006. Június, 8. o.

¹⁴¹ Barki Gergely: A vaddá válás evolúciója Czóbel Béla korai portréin, in: Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006. 203. o.

89. Perlrott-Csaba Vilmos: Fürdőző fiúk, 1910 k.



éggel, piros fákkal és halálra megnyomorított szánalmas emberhez és állatokhoz hasonló lényekkel.¹⁴² Stílusjegyei alapján ez a kritika akár Perlrott-Csaba Vilmos cézanne-i és gauguin-i gondolatokkal átszótt képére is érvényes lehetett volna (89).

A képi (festészeti) világban zajló szín- és formabeli változásokat nehezebben fogadta be a közönség, mint azokat, melyek az irodalomban történtek. Az értelmező kommentár igénye felerősödött: „A polgárság nagy tömegeire a kiállítások önmagukban a legtöbb esetben zavarólag hatnak. A tájékozatlanok idegenül állnak szemben a felfordult világgéppel, « a természetestől eltérő » formákkal, a riktó színekkel. Szükségük van valami támpontra, amely megmagyarázza nekik a festmények « mondanivalóját » létjogosultságát. Ha odáig eljutottak, hogy elfogadják a modern irodalmat, és olvassák a forradalmi szemléletű lapokat, akkor a szellemileg vezető folyóiratokkal együtt a modern képzőművészetet is el kell fogadniuk, mert ezek elméleti cikkeikben és rövid lélegzetű kritikáikban egyaránt harcot indítanak az újszerű festészetért.”¹⁴³

Valóban, ha belegondolunk abba, hogy a festők és a közönség alighogy megértették az impresszionista látásmódot, elfogadták a színes árnyékokat a fákon és a természetben lévő figurák ruháinak színes valójait, vagy az aktok környezethez igazodó színezését, máris egy új paradigma kopogtat, mely ráadásul fittyet hány a naturalista elemekre. Érthető, hogy újabb időre lesz szükség, míg majd egy piros fa megfestése konzervatív művészi szemléletté válik. Czóbel rendszeresen járt ki Kernstok nyergesújfalui birtokára festeni.¹⁴⁴ Ebből a periódusból való kertrészlete, a *Nyergesújfalui udvar* (88). Mivel

Czóbel korai művei az I. Világháború idején nagyrészt megsemmisültek, az ezekben az években készült tájbrázolásaira vonatkozóan ez a mű fontos forrásnak tekinthető.

Mondhatni alla prima festett képről van szó,¹⁴⁵ olyannyira, hogy a fauve stílusnak – vagy a még korábbi gauguin-i előképnek – megfelelően még a vászon fedetlen nyers színe is szerepet kap mint kísérő szín, amely foltszerűen itt-ott előbukkan a fauve-ok palettáján gyakran megjelenő meleg sárgák és hideg rózsaszínek között.

A naturalizmustól való elfordulás egyik lehetősége a színek áthangolásával történhet meg. Czóbel a rózsaszínek fokozására a párizsi kék és tüzes krómoxid zöld szinte szárazon a vászonba dörzsölt sötétjeit használta, amelyek egyben árnyékos súlypontjai is a kompozíciónak. Megjelenik a fény-árnyék ellentétpárja, melynek erejét a távlat, a közép tónusú kőkerítés és a dombok oldják. A faágak stilizált, kanyargó rajzolatai uralják a kép felső tartományát, játszadozva a dombok kontúrjaival, melyek lendületét, a keretet felfelé feszítő, árnyékkal megegyező színű lombok állítják meg.

A kép egészére jellemző formálásmódra azonban elmondható, hogy a „természettanulmánnyal beidegzett valóság szemlélet kényszerű nyomait még nem irtotta ki belőlük a stilizálás”,¹⁴⁶ a motívumok elvontabb képi jelle alakítása nem olyan mértékű, mint Matisse Collioure-i tájképén.

Boromisza Tibor (1880-1960), a látvány által keltett hangulatokra érzékeny festő római és párizsi tapasztalatai után a naturalizmus leíró jellegét, és az impresszionizmus pillanatszerűségét elvetve folytatta itthon a munkáját. Önéletrajzában így vall: „Félve írom le a „hangulat” szót, még fázósabban, mint a magyar jelzőt. Ezt a két fogalmat csodálatos módon eltorzították. Pedig minden hangulat. Ennek



90. Boromisza Tibor: *Parkban*, 1906

a szónak mély értelmét csak az fogja föl, aki maga is a hangulatok embere. A szín, világítás, formák, vonalak és mozgás harmóniájának egy időben való meglátása is egy hangulat.”¹⁴⁷

A *Parkban* című képe (90) szépen illusztrálja az előbbi idézetet. Érezzük a dekorativitás igényét a háttér épületének megoldásakor, azonban az előtér fatörzseinek és a talaj megformálásánál

nem tud, vagy nem akar lemondani a plasztikai hatásokról. A kompozíció a kép felső harmadában sűrűsödő szerkezeti elemek apró ritmusára épít, mely a rózsaszín különböző árnyalatait tartalmazza, síkszerűen kitöltve. Az előtérben lévő fatörzsek ritmusa pedig, nagyobb tételű függőleges osztásokat hoz létre a felületen, melyek kohéziós erőként működnek a képszerkezetben.

¹⁴² Nemes Mihály: A MIÉNK harmadik kiállítása a Nemzeti Szalonban / Művészet, Irodalom 1910. jan. 11, MNG adattára Isz: 4978

¹⁴³ Passuth Krisztina, 16. o.

¹⁴⁴ Rockenbauer Zoltán: Vadak a Duna-parton, avagy tekinthető a magyar Collioure-nak Nyergesújfalu, in: Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006, 137. o.

¹⁴⁵ Egy ülésre befejezett kép, melyen csak egy festékréteg látható, a festő nem várja meg annak száradását, hogy arra további lazúrokat vagy fedőfestéseket vigyen fel.

¹⁴⁶ Réti, 29. o.

¹⁴⁷ Csiffary Gabriella (szerk): Születtem... Magyar képzőművészek önéletrajzai, Palatinus, 2002, 172. o.

Színmoduláció – a táj átszínezése

Az impresszionisták kivívták és megteremtették annak lehetőségét, hogy az akadémikus festészet lokálszínezési módszerét felváltsa egy autonóm színrenden alapuló képalkotás.

A posztimpresszionisták: Cézanne, Van Gogh és Gauguin festészeti törekvései a színek használatát a forma, az expresszió és a dekorativitás területein fejlesztették tovább, még mindig a látványból kiindulva. Cézanne felfedezése, hogy a formát ecsetjével apró színes síkokra, látásadatokra bontotta,¹⁴⁸ a festői szemlélet egy új útját nyitotta meg (91-93).

A motívum szemmel való, fokozatos „letapogatásának” eredményei ezek a síkdarabok. A látványban azonban, már nem a pillanatot kereste – a formák vibráló fényben való optikai feloldódását –, hanem a motívumok közötti tartósabb képi rendre törekedett. A látott dolgokról való tudását hozta szinkronba az adott pillanatban érzékelt (*sensation*)¹⁴⁹ valósággal. Ez a művészi hozzáállás, később olyan ábrázolási módszerre vált – és amiért Cézanne festészete egy új kiindulási pont lett –, mely a XX. századi modern irányzatokban különböző elméleti alapokon fejlődhetett tovább.¹⁵⁰ Az alábbi képrészleteken jól érzékelhető, hogy nem a tárgyra, hanem annak színbeli aspektusára irányuló kutatásról beszélünk, mint az absztrakció új és tudatos lehetőségeiről.

Van Gogh a saját szubjektív hangulati, érzelmi benyomásai alapján változtatta meg a valóság színeit a kifejezés érdekében, illetve a színekben rejlő expresszivitást fokozta fel a motívumokon: „Megkísérletem a piros és a zöld színnel kifejezni az emberek borzalmas szenvedélyeit”. Néhány sorral később pedig, így ír képeiről: „Ez aztán egy olyan

91-93. Részletek, Paul Cézanne: *Mont Saint-Victoire az Arc folyó völgyi viaduktjával*, 1882-85



¹⁴⁸ CCIII. levél Émile Bernard-nak, 1904.: „Így tehát vitathatatlanul – nagyon határozott leszek – látásérvünkben keletkezik egy látási érzet, mely szerint fényre, fél-tónusra, negyed-tónusra osztályozzuk a színérzet képviselte síkokat. (Tehát a festő számára a fény nem létezik.)” John Rewald: Paul Cézanne levelei, Corvina Kiadó, 1971, 220. o.

¹⁴⁹ A „sensation” fogalmát Pissarro tanítása nyomán Cézanne is használta. „Pissarro tanának útmutatásaiban azt javasolta a festőnek, hogy először válasszon ki egy olyan motívumot, ami megfelel lényének (temperament), majd figyelje meg inkább formáját és színét, mintsem rajzolatát. A forma körülhatárolását fölöslegesnek nevezte, mivel az károsítja az összbenyomást és szétrombolja az érzeteket (sensations)” Boehm, Gottfried: Paul Cézanne, Montagne Saint-Victoire 26. o.

¹⁵⁰ A fauve-ok a szín önálló kifejezőerejének felszabadítását vették át, a kubisták pedig, az ecsetvonások sík felületei által megbontott formálást ötvözték a különböző nézőpontok létrehozásával



94. Perrott-Csaba Vilmos: *Nagybányai utca*, 1907 k.

színvilág, amely a realizmus és a fényképszerű festészet szempontjából ugyan szó szerint nem igaz, de erőteljes színvilág, valami izgalmat, szenvedélyességet, temperamentumot sugall.”¹⁵¹ A szín áthangolásának harmadik módja Gauguin síkokra transzformált térébrázolásával áll összefüggésben. Perrott nagybányai utcaképén a távlat érzékeltetése a motívumok egymást takarásával és méretváltozásaival megmaradtak mint hagyományos ábrázolási módszerek (94). De a motívumok – elvesztve tárgyias hangsúlyukat, főként képi elemként viselkedve –, színes síkok egymás mellé rendelőiként jelennek meg, melyek lokálszíneit megváltoztatva, a kép autonóm szintörvényeinek engedelmessé válnak. A modern magyar festők a fenti színalkalmazási lehetőségek különböző mértékű szintézisei szerint

tértek le a nagybányai naturalista hagyományok útjáról. Képi megfogalmazás szempontjából két fontosabb irány látható. A francia vadak nyomán a felfokozott, a természettől teljesen elvonatkoztatott színhasználat jellemzi az egyik vonulatot a 20. század első évtizedében, mely kiegészül a kubizmus formajegyével. Ezek az alkotók többnyire a Nyolcak csoportjához tartoznak, de itt említhetjük a nagybányai „neósokat” is. A másik jelentős festői vonulat a Szőnyi-kör „Árkádia festészete”, mely a szint erőteljes formaképzésre, plasztikus modellálásra használja a század húszas éveiben. Mindkét irány gyökere a nagybányai plein air szemléletben található – mely megfelelő szakmai alapokat nyújtott az eltérő ideológiák képi megformálásához és az újat akarók továbblépéséhez.

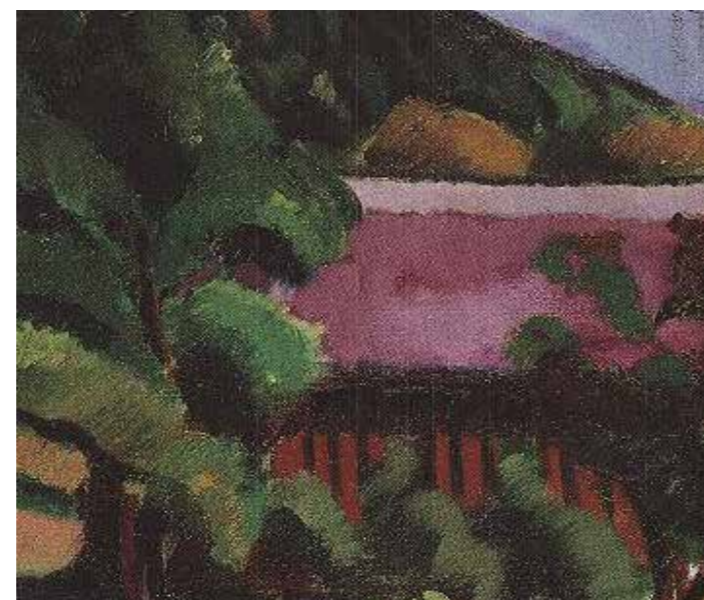
¹⁵¹ Dávid Katalin (szerk): Van Gogh válogatott levelei, Háttér Kiadó, Budapest, évszám nélkül, 184-185. o.

Térbeliség színes síkokkal

Ha sikerül a táj konvencionális színezésétől eltérni, akkor azt következetesen kell tenni. Ugyanis, ha a látvány csak egy elemét színezzük át, akkor kiemelést hajtunk végre, a motívum színben leválik a képről. Olyan módon kell tehát az összes elem színét megváltoztatni, hogy a viszonylatok ne zavarják meg a térképzést. Gauguin óta színezzük a lombokat lilára, vörösre és citromsárgára is, és ugyanezt tehetjük az összes tájban előforduló motívummal. Fontos azonban, hogy a színek telítettsége és azok foltjának képhez viszonyított mérete egyensúlyi állapotot hozzon létre a szem számára. Ennek egyik lehetősége a komplementer színek megfelelő használata. Ha például valamely rész vörös, akkor jó, ha megjelenik valahol a zöldnek is egy, azt kiegészítő árnyalata. A kiegészítés történhet a sötét-világos figyelembe vételével is, vagyis egy sötét vörös egy világos zölddel párosítva.



95. Részlet, Czóbel Béla: Festők a szabadban, 1906



96. Részlet, Tihanyi Lajos: Tájkép, 1908

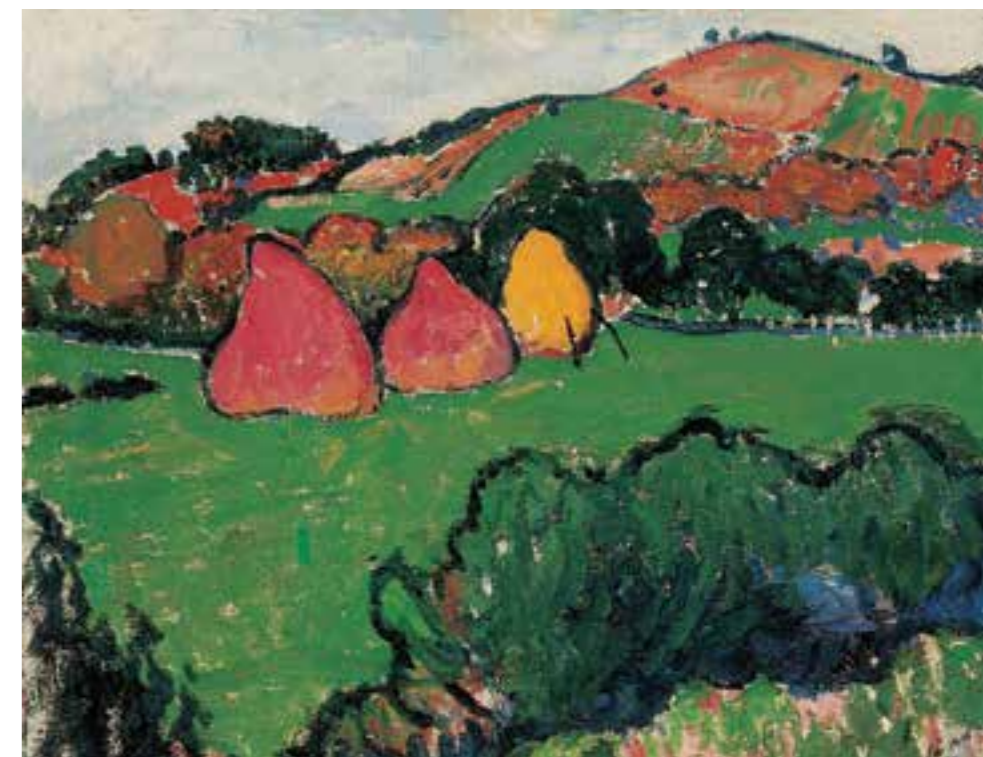
Ha a teret a francia és magyar Vadakhoz hasonlóan síkszerűen, síkokkal szeretnénk leképezni, akkor a felületeket határoló részek fontos szerephez jutnak. Kontúrok keletkeznek. Hangsúlyos lesz a kontúr, ha direkt vonalként – jellemzően sötét színnel, feketével vagy párizsi kékkel festve – jelenik meg (95). Kevésbé szembetűnő, de szellemes eszköz, ha a vonal pusztán a két felület találkozására révén, szín vagy világosság, esetleg fakturális kontrasztként jön létre (96. kép). A fauve képek fontos karaktere, hogy az átszínezett felületeket ezek a sötét kontúrok választják el egymástól, mely alkalmazás lehetővé teszi, hogy a színek ragyogóbbak legyenek, és két egyébként kevésbé harmonizáló szín egymás mellé kerüljön. További lehetőség, hogyha két rokon szín, kis valór különbséggel különböző motívumot ábrázol, akkor a sötét kontúr kiemeli a nüanszokat, és határozottá teszi a formát.

Márffy Ödön (1878–1959) *Arató* című képe (97) gauguin-es és fauve-os megoldásokat ötvöz a téralkotást és színhasználatot tekintve. A domináns színvilág a rózsaszínek egymáshoz viszonyított hideg és meleg árnyalataiból tevődik össze. A Vadak palettáján ez nagyon gyakori szín, majdnem minden motívumhoz használható, mivel a természetes színekhez képest ez már önmagában is abszolút elvont, valószerűtlen. Kemény Gyula restaurátor tanulmányában nem véletlenül nevezi nagyon találóan „jolly joker” színnek.¹⁵² Ezeket fokozzák a meleg- és zöldessárga valőrök, melyek komplementer kapcsolatot hoznak létre.



97. Márffy Ödön: Arató, 1910 k.

A tér mélysége az előtér krapplakk színű fatörzseitől a lilás háttérig feszül. A rózsaszínek hideg változatai az előteret, a hozzájuk képest meleg változatok, a napos középteret alkotják. A komplementer kontrasztok is részt vesznek a mélység kifejezésében. A fatörzs vörös-krapplak színe és a zöldes rét viszonya, illetve a meleg sárga lomb, a lila háttérszínnel kelt tériséget. Márffy fiatalkori, párizsi éveit¹⁵³ a tanulás és útkeresés időszakát jelentették. Ekkor hatással volt rá a Nabis csoport nagy színes dekoratív komponálásmódja¹⁵⁴ és Gauguin festészete.¹⁵⁵ Így a térképzésére jellemző, hogy a színek nem alkotnak plasztikus formákat, melyek az egész tér folytonosságát modellálnák. Sík, dekoratív színmezők összessége a képszövet. A felületek kontúrvonalak nélkül kapcsolódnak egymáshoz, ezért a kép tagolása lágyabbá, egyenletesebbé vált, összehatása festőien elmosódott, annak ellenére, hogy a részletek színmezői konkrétan lezártak.



98. Ziffer Sándor: Nagybányai táj boglyákkal, 1908

¹⁵² Kemény Gyula: Francia nyomvonalak a magyar vadak és a neósok festészetében. Egy restaurátor feljegyzései, in: Passuth Krisztina, Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006, 188. o.

¹⁵³ 1902-1906

¹⁵⁴ Rockenbauer: Márffy – Életmű katalógus, Maklár Atrworks Kft, Budapest-Párizs, 2006, 18. o.

¹⁵⁵ Rockenbauer, 16. o.



99. Czigány Dezső: Tájkép, 1906-08

A nagybányai neósok közé tartozó Ziffer Sándor (1880-1962) *Nagybányai táj boglyákkal* című festményén (98) már elrugaszkodik a természetesség hagyományos ábrázolásától, és mintegy kiteríti a motívumokat, melyek homogén színfoltokként jelennek meg, minden plasztikai hatás nélkül. Ezzel a képével igen közel jutott a francia fauve-ok festészetéhez. A szépen kacskaringózó fekete

vagy sötétkék kontúrok segítik dekoratívvá tenni, és elkülöníteni akár a rokon, akár a komplementer valőröket. Jól látható a sötét kontúr fent említett szerepe, hogy tüzesebbé, intenzívebbé teszi a körülölelt színeket. Így külön hangsúlyt kapnak a jellegzetes rózsza- és sárgaszínű szénaboglyák a nagy zöld felületen. Ezt a komplementer kontrasztot kísérik a háttér dombjain és az előtérben a vörös

és lila színek tört változatai. Különös „eklektika” jelenik meg a képen: az előtérben lévő fák „van gogh-osan” kezelt felületűek, a középtér zöldje és a boglyák színessége „gauguin-es” megoldású, míg az ég plein air festésmódot mutat. A táj atmoszféráját – a nagybányai művésztelep festői eszmeiségének egyik alappillére – hordozza a kép, a fauve-os síkszerűség és az értelmező elvonatkoztatás felé megtorpanva. Ennek a megtorpanásnak oka lehet a korabeli magyar közönség és kritika elvárása, mely a festészet fontos elemének tartja a harmóniát és a hangulatot: „Ziffer Sándor már régebben elismert kész művész, három komoly tájképet állított ki. Ő képviseli a kolóniában a mérsékelt neoimpresszionista irányt. Inkább dekoratív hatásokra törekszik tájképeiben, stilizálja a természetet, talán a mi szemünkben a természet üdeségéből veszít ebben az átírásban, de a harmóniát és a hangulatot mindig megérettet velünk, s ez bilincsel le Ziffer képeiben lassan-lassan bennünket.”¹⁵⁶ A magyar Vadak által festett 1910 körüli képeken a festett vonalhasználat számos funkcióval bír.¹⁵⁷ Czigány Dezső (1883-1937) tájképén (99) mindkét már említett felülethatárolási mód jól látható. Az erőteljesebb sötét kontúrok a kép alapvető térrétegeit tagolják, míg a színezetkülönbségre épülő, térrétegeken belüli motívumok a kontrasztjaik révén hozzák létre a látens vonalrendszert. Plasztikai hatás alig fordul elő a képen, kivételt képez az előtérben lévő architektúra boltíves, árnyékolt része. Az épületek homlokzatainak festése is síkszerű, téri helyzetükről csak a takarási perspektíva és a falsíkok között húzódó vékony kontúr ad jellemzést. A kép térhatása ingadozik, oda-vissza játszik a teljes dekorativitás és a hagyományos távlattani megjelenítés határvonalán. Megfigyelhető, hogy a nagyobb térrészek síkszerű foltjai színárnyalatokban gazdagon vannak festve, melyek azonos valőrjeik okán

nem képeznek árnyékhatásokat, ezzel is erősítve a dekoratív formálást. A már korábban említett „jolly joker” színnek nevezett, Vadak által kedvelt rózsaszín előtér fokozatosan hűl le a háttér egének lilás árnyalatáig úgy, hogy a zöldek és lilák hideg-meleg változatai folyamatosan váltják egymást.

Színek plasztikusan

A látvány elemei egyaránt leképezhetők síkszerű alakzatokra és plasztikusan modellált kétdimenziós formákba. Az alkotói invenció, a mű létrehozásához szükséges gondolat az, amely egyik vagy másik módszer mellett dönt. Egyáltalán nem evidens szándék a képen a térhatás illúziójának felkeltése: „a világot nem sík képnek látjuk. De eléggé különös módon a sík képet úgy látjuk, mintha az a világ lenne. Amikor itt ülök nem valami sík dolgot látok: látom Önt, amint ül a székén, és mindazt, ami körülveszi. A festészet csodatétele, tehát úgy értem a realista festészetét, pontosan az, hogy síkfelületre redukálja azt, ami nem fejezhető ki két dimenzióban. Lehetetlen paradoxon, hogy ezt meg tudjuk tenni. Az igazi kérdés, amelyet a realista festészet felvet, egész egyszerűen ez a paradoxon”.¹⁵⁸ A jelen dolgozat szempontjából pedig az a kérdés, hogy milyen módon lehet a teret színnel megjeleníteni. A plasztikus ábrázolás egy adott háromdimenziós formán látható, a forma részkaraktereinek tulajdonságaiból következő fény-árnyék hatások kétdimenziós leképezését jelenti. Ez történhet egy sötét-világos tónusértékeket tartalmazó skála mentén egy színnel, vagy a színtelen szürke tartományában a fekete-fehér tengelyen. A festészet azonban mindezt polikróm színhangzatokkal kiegészítve, a színek érzelmi, asszociatív és expresszív hatásait is felhasználva valósítja meg.

¹⁵⁶ Kritika, Nagybánya c. hetilap, IX. évf. 1911. november 1. MNG adattára, lsz.: 13639/60

¹⁵⁷ A kontúrok képi-festői szerepéről Kemény Gyula restaurátor fontos megállapításokat tesz a magyar Vadakról szóló tanulmányában, melyek a gyakorló festő számára ismertek, de mégis, világos, verbális rendszerező analízise hasznos információkkal szolgál. lsd.: Kemény Gyula, 185-199. o.

¹⁵⁸ Gombrich – Eribon, 88. o.

A motívum fényben lévő része világos valórökkel festett, ahogy az árnyékos, sötét felületek is a látott, érzékelt világossági fokozatnak megfelelően színezettek (100).

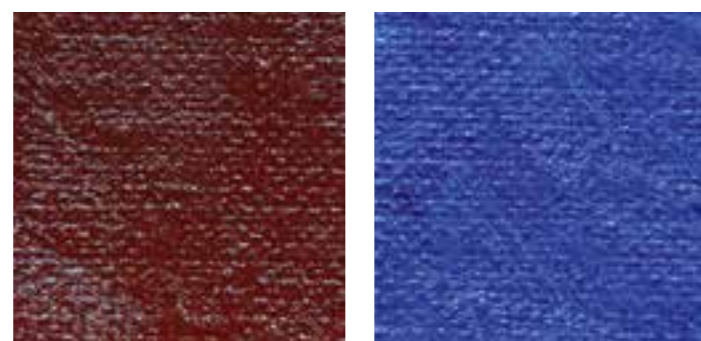
Traktátusában Leonardo ugyan még nem egy átszínezett chiaroscuro-t tárgyalt, de az elv ugyanaz: „Adj először általános árnyékot arra az egész részre, amely nem látja a fényt, aztán rakd fel a fél- és a főárnyékokat, egyiket a másik mellé hogy össze lehessen hasonlítani őket. Éppen így fessd meg a fényt is; középfényben, majd add hozzá a fél- és főfényeket hasonlóképpen egymáshoz viszonyítva őket.”¹⁵⁹ Elmondható, hogy a modern festészet a képen a színt alapvetően¹⁶⁰ festékpigmentek felhasználásával hozza létre. A kötőanyagot tekintve a leggyakrabban alkalmazott technikák az olaj, a tempera és az akvarell.

A festék keverhető a palettán és a vásznon is. Keverhető optikailag, egymásmellé téve, vagy lazúrosan egymásra festett rétegekben. A festék lehet tubus sűrűségű vagy akvarellszerűen hígított, illetve e két állag közötti skálán elhelyezkedő. Mindezek kombinációja számtalan változatban alkalmazható. A következő ábrák két kiindulási szín (101) csak néhány lehetséges keverési lehetőségét mutatják (102).

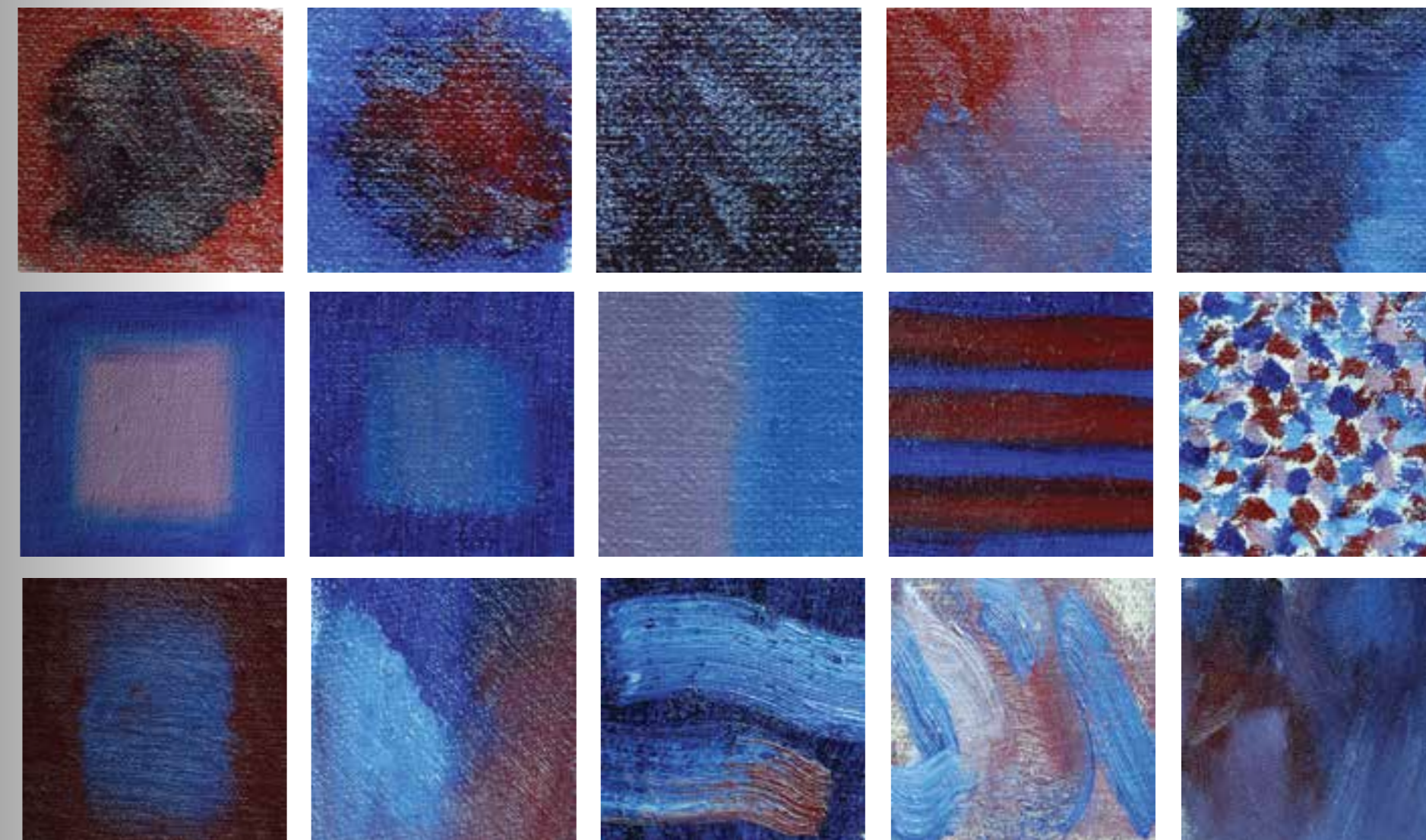
Színnel térbeliséget lehet létrehozni egy színkarakter sötét-világos fokozataival (103), hideg-meleg viszonyban lévő kontraszttal (104), színtelítettség, színintenzitás különbséggel (105) és két szín sötét-világos különbségével (106). Ezek a lehetőségek azonban többnyire nem tisztán, hanem egymás átfedéseiben és kombinációiban szerepelnek az ábrázoló jellegű festményeken, ahogy a mellékelt képek is egy-egy változat dominanciáját mutatják.



100. Részlet, Ferenczy Károly: Napos délelőtt, 1905

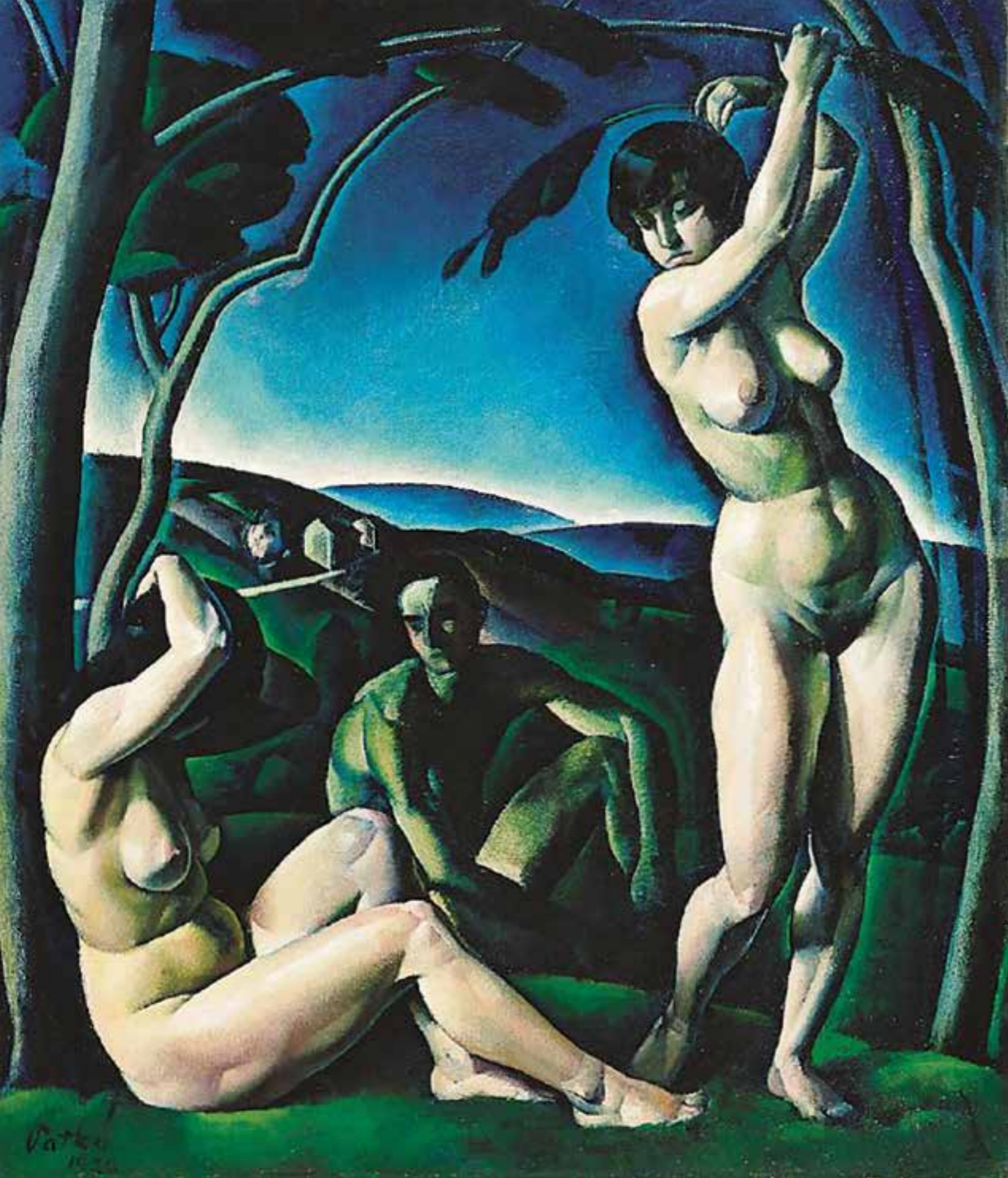


101. A keverendő két szín



102. Néhány lehetőség a két szín és fehér keverési lehetőségeire (a szerző)

¹⁵⁹ Leonardo da Vinci: A festészetéről, Corvina Kiadó, Budapest, 1973, 758. A fények felrakásáról című passzus
¹⁶⁰ Kivéve a vegyes technikákat, példaként említve a kollázs műfaját, mely beépít már eleve színes felületeket is.



103. Patkó Károly: Tavasz, 1920



104. Czigány Dezső: Gyermektemetés, 1910



105. Pór Bertalan: Kifelé az erdőből, 1905

106. Czigány Dezső: Körtés csendélet, 1920 k.



A modern magyar festők erőteljesen plasztikusan fogalmazó vonulatához tartozó Szőnyi István (1894–1960), Aba-Novák Vilmos (1894–1941) és Patkó Károly (1895–1941) formákban gazdag festményeinek színhasználatát vizsgálom a következőkben.

Háromjuk festészete számos ponton mutat hasonlóságot, több érintkezési pont is található mind életrajzi vonatkozásban, mind művészetüket átfogó látásmódjukban. A technikai megoldásaik időbeli változása, fejlődése is egyező. Közös pontnak tekinthető, hogy egy generációhoz tartoztak, így festői alpműveltségük a nagybányai plein air festészet és naturalizmus hagyományaiban gyökerezett.¹⁶¹ Itt azonban meg kell jegyezni, hogy Réti István Szőnyi festészetéről (mely egyben Bernáthra is vonatkozott) a következőket írja: „a nagybányai hagyományból inkább az erkölcsi részt, a komoly odaadást vitte magával, festészetük vizuális tartalmában kevés hasonlóságot találhatunk Nagybánya felfogásából, szemlélési vagy előadási módjából”.¹⁶²

Továbbá Aba-Novák festői indulása nemcsak Nagybányához köthető: „1919-ben télen kezdtem rajzolni és festeni autodidakta módjára. Mindent újra előlről kezdve. Amit 1912-14-ig a Rajztanárképzőben elsajátítottam, a Székely Bertalan-Lotz hagyományok erőltet csökevényei, és némileg a nagybányai ideológia – semmiképpen sem elégtettek ki. A formát vizsgáltam a legabszolútabb értelemben. Szinte kacérkodtam a kubizmussal.”¹⁶³ A képzőművészeti főiskolát mindhárman nagyjából azonos években végezték.¹⁶⁴ Az anyaghasználat, a formálás- és

¹⁶¹ A fiatal Patkó még a főiskola elkezdése előtt, 1913 és 1914 nyarán járt már Nagybányán, ahova 1924-ben újra visszatért, majd 1925-ben Felsőbányán dolgozott. / Zwicli András: Az ideális és a reális valóság képei között - A Szőnyi-kör Árkádia festészete 4. o. in: Szűcs György, Zwicli András, Zsákovics Ferenc (szerk.): Árkádia tájain – Szőnyi István és köre 1918-1928, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria 2001, és M. Heil Olga (szerk.): Patkó Károly emlékkiállítás, katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1971, 6. o. Szőnyi 1914-ben, 1917-ben és 1918-ban dolgozott Nagybányán / Réti István: A nagybányai művésztelép, Vince Kiadó, 2004

¹⁶² Réti, 134. o.

¹⁶³ Aba-Novák 1928-as önéletrajzából, in: Csiffary Gabriella: Magyar képzőművészek önéletrajzai, Palatinus, 2002, 238. o.

¹⁶⁴ Aba-Novák Vilmos 1912-től megszakításokkal 1922-ig, Patkó Károly 1914-től szintén megszakításokkal 1922-ig, Szőnyi 1911-től a Képzőművészeti főiskola szabadiskolájában tanult, 1913-14-ig rajztanárképzőbe járt, majd 1917-től Ferenczy növendék volt.

festésmód is sok hasonlóságot mutat. A kezdetben dúsan, vastagon felrakott olajfesték színes tobzódását a Római Ősztöndíjas évek¹⁶⁵ hatására felváltották a tompább színekkel, levegősebben festett tempera alkalmazásával. A temperafestés hasonló hatásokra képes, mint a Rómában és Itália szerte megcsodált freskók: a levegős, nagyvonalú és könnyed színkezelés a kompozíció szigorú rendjével együtt harmonikus egésszé sűríteti a látványt. A legfontosabb összetartó erő azonban egy új szemlélet mint a festészetük gondolati és érzelmi alapja, a neoklasszicizmus volt, mely az 1920-as évek első felében a nyugat-európai irányzat hazai megfelelője volt.¹⁶⁶ Ezt később felváltották az olaszországi utazásaik során szerzett szakmai tapasztalatok, élmények, ezek közül is leginkább a Novecento Italiano¹⁶⁷ hatása. Közös bennük továbbá, hogy biztos rajztudással és kompozíciós készséggel rendelkeztek, melyet a rézkarcolás¹⁶⁸ területén létrehozott grafikai munkásságuk is bizonyít.

A harmincas évektől azonban útjaik elváltak mind tematikában, mind formálásmód tekintetében. Az 1920-as években készült festményeikre a következő megállapításokat tehetjük, melyek szintézise hozza létre a színek erőteljes formáló szerepét:

- érvényesül a hagyományos térképzés (reneszánsz perspektíva)
- a lokálszíneket az élénkebb színek váltják fel (posztimpreszionizmus hatása)
- kis mértékű darabolt tömegformálások (kubizmus enyhe hatása, cézanne-i elmélet)
- a hangulatiság jelenléte (nagybányai hatás)
- erőteljes plaszticitás (fény-árnyék hangsúlyos szerepe, barokk hatás)

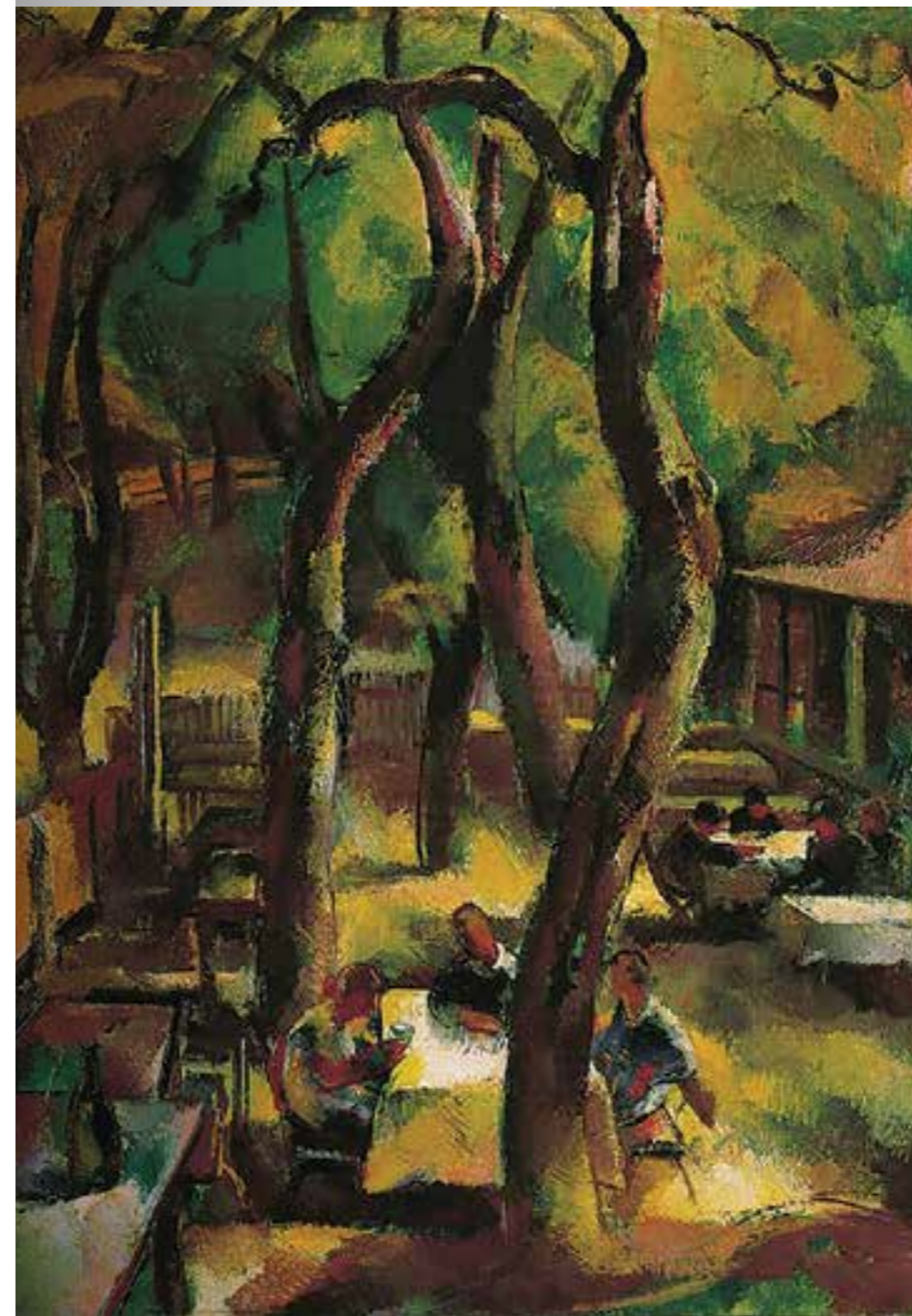
- a látvány szerkesztett rendje a képen (Cézanne hatása)

A fenti jellemzők alapján mondhatjuk, hogy biztos szakmai alapokon és hagyományokon nyugvó racionális formálásmódú festéssel állunk szemben, mely egy aranykor utáni elvágódásban gyökerező érzelmi telítettséggel is rendelkezik.

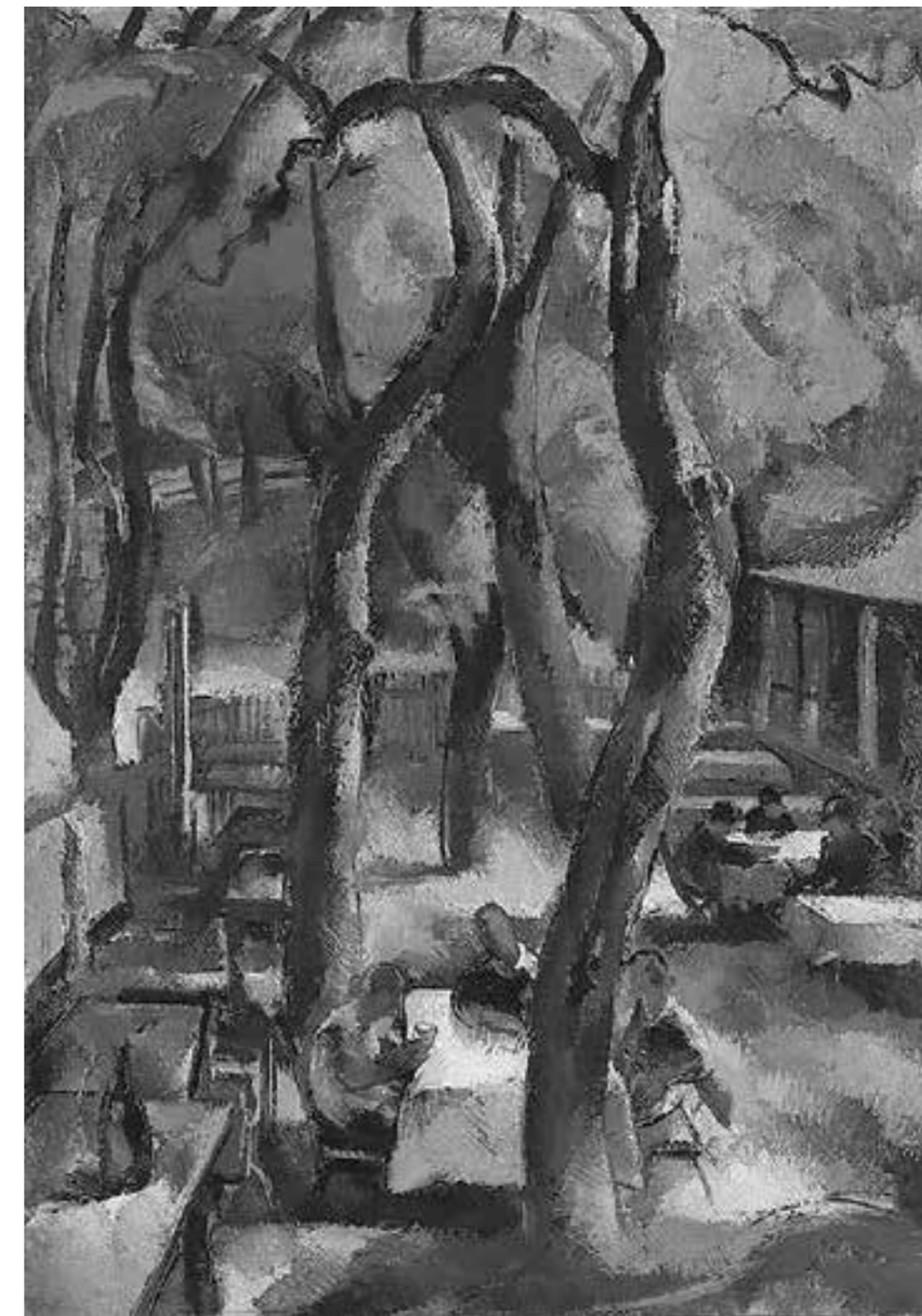
Valőrök – a színek tónusértékei

Sárgás-zöld fényszínek és barnás-vörös árnyékok határozzák meg Aba-Novák *Zugligeti részlet*-ének alap harmóniáját (107). A szinte feketés árnyékok – a fatörzsek önárnyékai – és a függőleges középtengelyen lévő fehér fény az abroszon, alkotják a tónusértékek végpontjait. Ezek közt a rajzoknál alkalmazott, gazdag középértékek láthatók (108) – amelyeket Aba-Novák a megfelelő valőrök festői alkalmazásával hoz létre.

A klasszikus perspektíva szerint ábrázolt tér minden elemén erős a fényben illetve árnyékban használt színek közti kontraszt. A felfénylő világos felületek önmagukban téglalap, paralelogramma és háromszög alakú síkként tekinthetők, melyeket több árnyalatból, cézanne-os ecsetvonás-struktúrával szerkesztett Aba-Novák. A síkokra bontott felületek összessége finom töredezettséget hoz létre, de a kapcsolódásaik olykor puha átmenetekkel történnek. Ilyenek a fatörzs plasztikájának és a nagy zöld lombtömeg darabjainak kapcsolódásai. Az alakok, az asztalok és a fák megformálása, és a hasonló színű reflexfények alkalmazása a motívumoknak azonos hangsúlyt ad, mely homogén képszoövet hoz létre.



107. Aba-Novák Vilmos: *Zugligeti részlet*, 1926



108. Az előző kép fekete-fehérre redukált változata

¹⁶⁵ Aba-Novák 1928-30, Patkó 1928-31 és Szőnyi 1930-ban volt kint Rómában

¹⁶⁶ A neoklasszicizmus az 1910-es évek második felétől kezdődött Európában, Picasso klasszicista alkotásaival, Carrá, Severini és Chirico újfajta realizmusával. Lényege, hogy a század elején megjelenő avantgárd irányzatok absztrakciós szemléletéhez képest az ábrázolás újra a „reális” látvány felé fordul, mind kompozicionálisan, mind formai megoldásaiban. Két fő vonulata különböztethető meg: az egyik egy idealizálástól mentes, a szakirodalom szerint egy „újrealista”, a másik egy kortalan ideálvilágot megjelenítő, Aranykort vagy Arkádiát vágyó és létrehozó vonulat. Szőnyi és társai – Aba-Novák Vilmos, Korb Erzsébet és Patkó Károly – az utóbbi irányzat mentén dolgoztak Magyarországon és időszakosan Olaszországban. A hazai neoklasszicizmusról lsd. bővebben: Zwicik András: Az ideális és a reális valóság képei között – A Szőnyi-kör Arkádia-festészete, in: Zwicik András (szerk.): Arkádia tájain, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2001, 21-36. o.

¹⁶⁷ 1922-ben, Olaszországban létrejött művészeti csoportosulás, mely az avantgárd festészeti irányzatokkal szemben a neoklasszicizmust hirdette. Jelentősebb tagjai: Ubaldo Oppi, Felice Casorati, Mario Sironi, Achille Funi

¹⁶⁸ A főiskolán Olgayai Viktor növendékei voltak.

Hideg-meleg kontraszt

Nagyobb téri léptékben – táji dimenziókban festett – intenzív fénybeli kontrasztjait tekintve hasonló képe Szőnyinek a *Házak a Duna mentén* (109). Az erős fény kissé szemből és fentről érkezik, mely nagy felületeken hagy árnyékos lombtömegeket, mélyzöld árnyalatokban. A napsütötte hatást az élénk sárgák és világoszöldek foltjai – olykor formakontúrként alkalmazva – hozzák létre. Festői tapasztalataink szerint a déli erős fényben kiégnék a táj színei. Ezt a hatást Szőnyi, a középtér szinte fehérig fokozott, pasztózus festék traktálásával éri el. A fény a kifehéredett kék ég, és a levegőperspektíva szerinti kékes hegyekről vetül a tájra. Mind a kékek, mind a komplementer sárgák a látható színek eltúlzott fokozatai. A harmadik színkarakter a vörös sem hiányzik. Egy mélyebb árnyalata a sötétzöld

lombok közül házfalként, a mindent átható fénytől derítve pedig, az előtérben, narancsos verzióban jelenik meg. A tér mélységét a meleg sárgászöld előtér és a háttér hidegebb kékes-zölde valójára hozzák létre.

A mű szín és fény-árnyék világa nagy tételre redukálja a motívumokat, az atmoszféra teremtés érdekében lemond a kis részletek ábrázolásáról. A tudatosan alkalmazott, szükségszerű szelekcióról Szőnyi így ír: „A képen nem lehet a színnek, a fénynek, a felépítésnek, a vonalnak, a tónusnak egyforma súlyt adni, nem lehet egyszerre részletességre és egységre törekedni. A művészet az alakításnál kezdődik. A festőnek az alkotásnál az optikai képből el kell hagyni mindazt, ami nem segíti elő az ő élményének kifejezését, s viszont hangsúlyozni kell azokat az elemeket, amelyek azt előmozdítják.”¹⁶⁹

109. Szőnyi István: *Házak a Duna mentén*, 1928



¹⁶⁹ Szőnyi István: Kép, Borda Antikvárium, Zebegény, 2006, 41. o.

Színesség

A szín mint formáló elem erőteljesen jelenik meg Patkó Károly festészetében is. Színhasználata egész életművét átívelően kolorista alkatot mutat. Hevesy Iván 1922-ben, Patkó Belvedere-ben rendezett kiállításáról, kritikájában¹⁷⁰ azt írja, hogy az „Impresszionista színmámor” helyett egy sötét tónusokból építkező, drámai hatásokra törekvő, új romantikus hangvételű festészet irányába indult el. Ezt az „új romantikus” festői világot a későbbi művészettörténet-írás a már említett neoklasszicizmus stílus kategóriájába sorolta. Visszafogott színesség jellemzi ezt az időszakot, melyben a színek mélyebb, borongósabb árnyalatai sűrűsödnek egymás mellett és egymásba keverve a vásznon. Hevesy rövid írásában még azt is megemlíti, hogy, a színek és formák tekintetében a tájak és csendéletek kevésbé naturalisztikusak, mint az aktábrázolásai. Ez rávilágít arra a problémára, mellyel egy festő szembekerül a természetelvű ábrázolás során a látvány elemeinek absztrahálásakor. Sokkal könnyebb egy táj színeit a kifejezés érdekében áthangolni, saját színrendszert létrehozni a képen, mint ugyanezt megtenni az emberi test esetében. A táj legfeljebb hangulatában, érzelmi hatásában változik meg, ha a színhangzatai hidegebbre, melegebbre, intenzívebbre vagy törtebbre változnak, míg az aktok esetében a képzeletünkben rögzült „természetes” színektől eltérő színezés idegenül hat, befogadásához intellektuális hozzáállás is szükséges. Az ezzel a problémával kapcsolatos harcot az impresszionizmus már megvívta ugyan, de egy festőnek a tanulmányai, és a pályája során magának is újra értelmezni kell ezt a kérdést a saját festészetén belül. Néhány évvel később azonban, Patkó és Aba-Novák túlzott színhasználatát már Elek Artúr

így bírálja: „Ami festői munkálkodásukat illeti, abban sajtóságos egyezés mutatkozott - negatív irányban. Mind a simább Patkó, mind a nyersebb Aba-Novák festett képeiből hiányzott a meggyőző színesség. A színekkel mind a ketten bőkezűen bántak, nagy színfoltokkal és rikító színhatásokkal dolgoztak: de a színesség egyéb, mint a színek egymás mellé rakása, vagy egymásra hányása. A színesség a színek arányosítása, az a művelet, melyet némelyekben az ösztön biztosságával végez el az eredendő színérzék, némelyekben pedig a próbálkozás, a mérlegelés, a tapasztalat fejleszt ki.”¹⁷¹ Bár Elek Artúr szavai a színek arányosításáról igazak, mai szemmel már nem hat olyan idegenül Patkó kritizált színessége. A figura és a háttéri szereppel bíró táj színezésének problémáját jól példázza a *Fürdőző nők* című 1926-os kompozíció (110). A szinte barokkos naturalizmussal és pompával festett aktok színei megjelennek a háttérnek beillesztett 1925-ös *Felsőbánya* (111) látképének koloritjában is. Látható, hogy a táj színeit, az eredeti kép színeinél sötétebben és visszafogottabban használta Patkó, annak érdekében, hogy az előtér aktjainak fényhatásai jobban érvényesülhessenek. Patkó 1926-ban nem járt Felsőbányán, így a képet nem a helyszínen festette.¹⁷² Az aktok színezése érthető módon műtermi beállítást feltételez, mely ellentétben áll a táj plein air világával. Ennek a disszonanciának tulajdonítható bizonyos mértékű mesterkéltsége is a műnek, mely párosul egy már letűnt kor – az Aranykor – idilli hangulata utáni vágyakozással is. A kompozíciós megoldás és az örök motívumok – a táj, az akt és a drapériák – színesen plasztikus modellálása mutatja azt a neoklasszicista törekvést, mely az „állandóság és a rend új szintézisét”¹⁷³ próbálja megteremtteni a képen.

¹⁷⁰ Hevesy Iván: Patkó Károly és Schönbauer Henrik kiállítása, Nyugat, 1922/5, Figyelő, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00312/09491.htm> (2010. 02. 13.)

¹⁷¹ Elek Artúr: Patkó Károly, Aba-Novák Vilmos és társaik, Nyugat, 1927/5. Képzőművészeti figyelő, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00414/12923.htm> (2012. 02. 13.)

¹⁷² Árkádia tájain, katalógus, 185-186. o.

¹⁷³ Zwickl, 21. o.



110. Patkó Károly: Füldöző nők, 1926



111. Patkó Károly: Felsőbánya, 1925

Szín és oktatás

Egyet lehet érteni Gombrich megállapításával, mely szerint a látás a tudástól (is) függ.¹⁷⁴ Mégpedig attól a tudástól, melyet az ábrázolandóról szemlélés és elvonatkoztatás útján szerzünk meg. Ha továbbgondoljuk a korábban említett Cézanne látásadatokra vonatkozó elméletét, beláthatjuk, hogy a szemlélés és ennek eredményeként a két dimenzióba való transzformálásához, az ábrázolás bármilyen formájában szükséges a láthatónak elemeire bontása, és azok konvertálása a festészet eszközeiben rejlő lehetőségekre. Az elemekre szedés folyamata verbalizálható, ezért lehetséges a vizuális műfajokban is a szóbeli tanítás a gyakorlati részekkel – mesterfogásokkal – és a vonatkozó elmélettel kiegészítve. Az analízis szemlélés folyamán a kérdés mindig akörül mozog, hogy mit tekintünk elsődleges információnak az előttünk kitérő látványban. A foltjait, a színeit, a kontúrhatárokat vagy netalán a formák egymáshoz viszonyított helyzetét?

Egy almáról sokféle tudásunk, tapasztalatunk létezik. Ismerjük az ízét, az illatát, a felületét, formáját és magát a látványát. Az alma vizuális megjelenése tovább bontható a színeire, az alakjára, melyet a kontúrja definiál egyszerre a formát jellemző gömbszerűségével, melyet a fény árnyék hatásai hoznak létre. Az említett komponensek további részinformációkra bonthatók: milyen piros árnyalat, a kontúr finomabb eltérései, a fény milyen irányból és erősséggel világítja meg, mely az árnyékos felületek nagyságát és a reflexeket befolyásolja. Ha példánknl maradva – mely később behelyettesíthető akár egy táj valamely motívumával – le szeretnénk az almát festeni, a színeire vonatkozóan két út áll előttünk. Híven kikeverjük a különböző vörös árnyalatokból a fényben és árnyékban látható színeit – figyelmet fordítva az almára vetülő környezetéből jövő reflexszínekre, vagy pedig kitalálunk egy önálló fény és árnyékszín párosítást, melyeket a saját invencióink és a felrakott színek harmóniai szerint további színekkel gazdagítunk a kép egészének színösszefüggései szerint. Mindkét módszernek követnie kell a saját rendszeréből fakadó képépítési logikát, mindenkor létező jogosságuk pedig, az aktuális művészeti szcéná legitimnek tartott irányvonalaitól függ. Sokéves oktatói tapasztalatom – nem festőnövendékeknél, de rajzi, azaz bizonyos mértékű látási tapasztalattal rendelkező fiataloknál –, hogy előzetes instrukciók nélkül a színes munkák – tájképek – a korábban tárgyalt mindennapi színkonvenciók szerint készülnek el. Nehéz az első festés-élménynél több színinformációt beledolgozni a táji elemekbe, mint amit sztereotípiáink sugallnak (112). A festés, a rajzoláshoz megtanult és megszokott mesterséges kihelyezkedés¹⁷⁵, az absztrahálás folyamatára való felkészülés mellett új kérdések elé állítja a hallgatókat. Ezek a színlátás érzékelésbeli

¹⁷⁴ Gombrich-Erison: Miről szólnak a képek, 87. o.

¹⁷⁵ Az az alkotói (tanulói) magatartás, mely a látványt időszakosan megfosztja a róla előzőleg megszerzett sokrétű információtól és annak csak kevés elemére szűkítve kezdi az ábrázolást. Például csak a befoglaló tömegét, geometrizált formáját vagy foltját, színét, stb. vizsgálja elsődlegesen.



112. Tájépítész hallgató első alkalommal készült festménye

113. Hallgatói munka Ferenczy Károly Gesztenyefák című képe nyomán



és a színkeverés technikai problémái. Nem tudják még, hogy mit kell észrevenni egy adott pillanatban a táj elemeinek színérzékelésénél, vagy ha esetleg látják is, nincs manuális megoldásuk ahhoz, hogy át tudják ültetni a vászonra az érzékelt látásadatokat. Színoktatásban eredményes lehet, ha a növendék gyakorlatban is, másolás útján feltérképezi, hogy milyen szín-gazdag lehet egy mester által készült, azonos témájú mű (113).

A látványból áramló számtalan vizuális információ között hierarchiát kell teremteni. A következő tudati lépcsőfok az, hogy el kell fogadtatni, hogy a festmény valósága a saját színbeli rendszere alapján épül fel. A színes felület autonóm képi és színdinamikai logikára épül fel. Ennek megvalósításához nem csupán színérzék, hanem palettaismeret is szükséges, azaz a festéknek mint keverendő anyagnak a megismerése.¹⁷⁶ Alapvető kérdés, hogy mely színek melyekkel keverhetők, milyen mennyiség kell egyikből, mennyi a többiből. A színek keverhetők mind a palettán, mind a vásznon, illetve ezek kombinálásával is. A festői témáktól függetlenül is nagyon nagy a materiában rejlő kombinációs lehetőségek száma. Ez tapasztalati folyamat, és a teljes feltérképezése alkotói-professzionális szinten éveket igényel.¹⁷⁷

A másolás – és itt minden már két dimenzióban rögzített hordozóra (festmény, grafika, fénykép, digitális kép) gondolva – gyorsítja a tapasztalatszerzés folyamatát, de ez inkább mint kiegészítő stúdió hasznos, nem mint alkotótevékenység, mert önmagában félrevezető, látszateredményeket produkálhat. Viszonylag gyorsan olyan színharmónia- és palettaismeretre tehet szert a hallgató, mely átsegítheti a kezdeti színkeverési problémákon. Ezentúl a kompozíció rajzi és színbeli viszonyait is élményszerűbben és

¹⁷⁶ A palettaismeretet lehet gyorsítani színkeverési gyakorlatokkal is (színes négyzetek festése színelméleti problémák feltárására), amennyiben kevés idő áll rendelkezésre, de az igazi élményt (és kudarcokat is) adó festés – a tanuló időszakban – a látvány utáni munkában keresendő.

¹⁷⁷ Körülbelül 10 évre tehető azoknak a festéssel kapcsolatos tapasztalati ismereteknek az elsajátítása, melyek biztosítják a szakmai tudás szabadságát. Ez az időmennyiség nagyjából megegyezik azzal, amelyet Mérő László is említ az Észjárások című könyvében, A kezdőtől a nagymesterig című fejezetében, melyben arról értekezik, hogy egy adott összetett tevékenység (művészetek, sakk, egyéb szakmák) sémáinak megismerése, gyakorlása és megtanulása mennyi ideig tart az alapoktól a legmagasabb szintig. / Mérő László: Észjárások, Typotex, Budapest, 1994, 127-133. o.

mélyebben megértheti a tanuló, ha nem pusztán passzív szemlélője a képeknek (114-115). A lexikális adatok megtanulásán felül a képértelmezési attitűd is érzékenyebbé válik, a másolás optikai „letapogató” folyamata rávilágít arra, hogy a képeket nem csak az ábrázolt motívumok láthatósága és elbeszélése szerint lehet nézni és értékelni, hanem a technikai megvalósítás szempontjából is.

Problematikusnak tűnik a festészeti tanítás, illetve a tanulás során, hogy a látványban érzékelt lokálszíneket milyen mértékben változtassuk meg. Ki, hogyan érzékeli ugyanazt a színt? Meg kell-e egyáltalán változtatni? Ha igen, miért és milyen szempontrendszer szerint? Ha látszólag nem változtatjuk meg, akkor is festékeket kell használni, melyek színbeli tulajdonságokkal rendelkeznek, és a pigmentek pedig, keverendő anyagként viselkednek. Ha nem lokálszíneket használunk, mi legyen az az elméleti háttér, mely a belső összefüggéseivel, sajátos logikájával levezeti, hogy hol, milyen mértékben térjünk el a látott színárnyalatoktól. Ha a képeket ezeknek a problémáknak a szem előtt tartásával vizsgáljuk, közelebb kerülhetünk mind az értés és értelmezés, mind a tanítási módszerek kérdéseiben a látvány és annak kétdimenziós leképezésének viszonyrendszeréhez.

Az új technikai lehetőségek a festészet nyelvét is folytonos változásra készítették és készítik ma is. Napjainkban gyakrabban látunk technikai eszközökkel rögzített és bemutatott tájakat, mint egy művész látásmódján átszűrt és értelmezett, hagyományosan kézzel készült, egyedi műveket. Így látásunk formálásában már sokkal inkább az új médiumok játsszák a vezető szerepet, mint a festészet. Tehát kérdés, hogy ennek a viszonylagosan háttérbe szorult vizuális területnek a vizsgálata során, milyen



114-115. Hallgatók másolatai Ziffer Sándor Vörös kapubejáró és Patkó Károly Kordélyos című képek nyomán



érvényes szempontokat lehet megállapítani, amelyek kapcsolatot teremtenek a klasszikus, a modern és a kortárs festészet láncolatában, nem utolsósorban a művészeti oktatás területein.

VI. A FESTŐI GESZTUS

A gesztus

A gesztus általában vett jelentése a viselkedéssel, cselekedettel vagy mozdulattal áll kapcsolatban, de a szótári definíció szerint jelenthet taglejtést és kézmozdulatot is.¹⁷⁸ Az egyén belső állapotának, indulatainak cselekvés általi kivetülése.

A metakommunikáció szintjén információközlő funkcióval bír, melynek egy része a tudatosságra, nagyobb hányada pedig ösztönös, illetve tanult viselkedésmintákra épül. Gyerekkorunktól kezdve tanuljuk mások mozdulatainak dekódolását, illetve a társadalmi konvenciókból eredő cselekvések kultúrafüggően helyesnek tekintett viselkedések elsajátítását.

Alkotó-játékos mozdulataink is léteznek. Ide tartoznak a képzőművészettel kapcsolatosak is. A rajzolásról mint mozgássorról Arnheim azt írja, hogy „A rajzolás, festés, mintázás része az ember motorikus viselkedérendszerének, s feltehető, hogy két ősbibb és általánosabb természetű viselkedésformából: a kifejező és leíró mozgásból alakultak ki.”¹⁷⁹ Egy látott alakzat levegőben, ujjal

és félig becsukott szemmel való körülrajzolása a forma kontúrjához tartozó gesztusokat igényel, mely mozdulatot vagy mozdulatsort emlékezetből papírra vetve, megkapjuk a forma elvonatkoztatott, felismerhető változatát. Ekképpen a leírómozgások lehetnek a kétdimenziós ábrázolás eredője.¹⁸⁰ Egy vonal annak a kéznek köszönheti jellegét, amely azt meghúzta, így ebben az értelemben a vonal egy taglejtés – gesztus – nyoma.

A festészet, jel és információközlő szerepéből adódóan az adott korra jellemző formálásmód megjelenítéséhez egy adott gesztus repertoárral rendelkezik. A festő a vászon előtt a kifejezés érdekében alkotó mozdulatsorokat végez, azaz gesztusokat alkalmaz. A mozdulatok egy rendelkezésre álló elemsorból építkezve újrakonstruálják a látható világot.¹⁸¹ Ha korával szinkronban van az alkotó, akkor jó esélye van a közönség dekódoló képességére, a megértésre. A festői gesztus – vagy másként fogalmazva – a festő által generált és irányított mozdulatsor, az anyag kezelésében, traktálásában jelenik meg. Mint a hétköznapi viselkedésünket, az alkotói attitűdöt is

számos tényező befolyásolja. Meghatározó tényezők például az alkotó személyisége, mesterségbeli felkészültsége és a kifejezni vágyott festői, művészi mondanivaló. Az alkotáshoz ezek szinkronja szükséges. A fenti elemek közül a legbiztosabban a szakmai tudás kritériumai határozhatók meg, ezek feltárhatók és elemezhetők. A másik kettő pedig, az előbbiből következtethető kevésbé biztos eredménnyel. A festészet tanulása során a gesztusok mintaképekből, már látott megoldásokból indulnak ki. Az ábrázolás módjának megvannak azok a sémái, melyek a leképezendő dolgot elemeire bontják. Ezek az elemek racionálisan felfoghatók és áttehető a síkfelületre. A látványban meg kell találni a sematikus részeket, de hogy ez ne üres ismétlési folyamat legyen, a sémákat adott helyzetben egyedivé kell alakítani. Ez egy interaktív folyamat, mely az észlelés képességét gazdagítja, ugyanakkor a leképezés egyedisége felé finomítja a sémák alkalmazását. Mérő László az emberi gondolkodásról írt könyvében erről azt írja, hogy „A kognitív (megismerési, gondolkodási) sémák gondolkodásunk önmagukban is értelmes, önálló jelentéssel bíró egységei. Aktívan irányítják az észlelést és a gondolkodást, miközben a felderített információk alapján maguk is folyamatosan módosulnak. A kognitív sémáknak bonyolult belső szerkezetük van, sokféle információ szerveződik össze bennük különféle relációk szerint. A különféle sémák bonyolult szerveződésben rendeződnek el agyunkban, működésük során egymásnak is adnak információt, és egymást is folyamatosan módosítják.”¹⁸² A minta és annak másolata sohasem tökéletesen egyforma, mivel az alkotó egyénisége karakterisztikus módosításokat hoz létre az előképen, sajátossá téve a mozdulatot. Ennek eredménye aztán a vásznon is érzékelhető.

A festés aktusában az ösztönös és tudatos mozdulatsorok elegyet alkotnak. Alkotónként más-más arányban. Az ösztönös mozgásokat – az egyik legfontosabb felületképző szereppel bírva – a kéz mozdulatai végzik el, melyek mind az alkotóra, mind a korra, korstílusra jellemző információkat hordoznak.¹⁸³ A 19. század hetvenes éveiben Giovanni Morelli¹⁸⁴ az orvosból lett műkedvelő terelte a művészettörténészek figyelmét a kép jelentéktelennek tűnő részleteinek ösztönös ecsetkezelésére, mondván ezek fontos szerepet játszanak egy festmény alkotójának azonosításában. Az ösztönös gesztusaink hitelesebben árulkodnak személyiségünkről, mint az előre megkonstruált cselekvéseink. Mint már korábban említettem, az olajfestés technikájának sokrétű elsajátításához közel tíz évre van szükség. Ez nem azt jelenti, hogy egy adott modor vagy ecsetkezelés megtanulása ennyi időt vesz igénybe. Az sokkal hamarabb megtanulható, ha rendelkezésre áll a követendő minta. Ügyesség kérdése, mely paraméter jó, ha adottságként jelen van, de ha csak ezen a szinten marad, akkor a modor modorosságba fullad. Az autentikus anyagkezelés a kezdeti, tudatosan elsajátított sematikus elemek kiszorulásával, és azok egyéni felfedezésből származó egyénre jellemző panelek felváltásával alakul ki. Ez a művészézés – általában lassú – folyamata.

¹⁷⁸ Tótfalusi István: Idegenszó-tár, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2005, 345. o.

¹⁷⁹ Arnheim, 104. o.

¹⁸⁰ Arnheim, 105. o.

¹⁸¹ „Ha valamilyen eseményt elmesélünk valakinek, nyilvánvaló, hogy nem tudjuk, nem is akarjuk az esemény minden apró részletét felidézni. Vannak benne fontosnak ítélt, érdekes részek és persze vannak kevésbé érdekes, elhanyagolható vagy éppen kihagyható részek is. Az tehát, amit elmondunk vagy leírunk, csupán egy általunk megváltoztatott, megszerkesztett valami, ami néhány vagy sok elemében hasonlít a valóságra, mármint, ha nem egy kitalált történetről van szó. Mindenki, aki képes valamilyen nyelven beszélni, tud történeteket mesélni, és lehet, hogy ezek nagyon egyszerűek, de mégis megszerkesztett, megkonstruált változatai a valóságnak. Ebből az a fontos felismerés következik, hogy a konstrukciós képesség éppen úgy, mint a nyelvhasználatának képessége, velünk születik. Tanulással legfeljebb gazdagíthatjuk, az adott kultúrához igazíthatjuk, amelyben élünk, de ez a készségünk is alapvetően biológiai eredetű.” /Csányi Vilmos: Az emberi viselkedés, Sanoma Budapest, 2007, 178. o.

¹⁸² Mérő László, 94. o.

¹⁸³ „a kéz művészi tevékenysége (a 'festés', 'rajzolás' stb.) nem ragadható meg instrumentális úton, azaz azon elképzeléstől vezéreltetve, hogy a művész az alkotás során eszméket és jelentéseket komplexióit ülteti át mintegy a fejből a papírra. A kéz folyamata maga is produktív abban az értelemben, hogy saját belső logikával bír, amelyet bár bizonyára irányít a művész, de végső soron nem igazán ural. A sikerültség éppenséggel egy koncepció adott feltételek (az anyag, a szerző egyénisége, történelmi helyzete stb.) melletti eredményes megvalósításból származhat” Boehm, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek, in: Bacsó Béla: Kép-fenomén-valóság, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 249-250. o.

¹⁸⁴ Giovanni Morelli (1816-1891) olasz orvos, művészettörténész szerint a művészet öntudatlan gesztusai identifikálják melyek a kép olyan részleteiben jelennek meg, mint egy fül, fülcimpa vagy egy köröm alakjának megfestése. Morelli módszeréről lásd bővebben: Edgar Wind: Művészet és anarchia, Corvina Kiadó, 1990, 35-40. o.

A festői gesztusról

A festői gesztus az a mozdulatsor, mellyel a festő az anyagot a vászonra viszi, és ott az alkotás folyamán alakítja, formázza. Ez a cselekvés ösztönös, mint a kézírás, tudatossá akkor válik vagy válhat ha az alkotás spontán folyamata megszakad.

A gesztus alatt általában csak a nagy, látványos ecsetvonások íveit értjük, pedig az éppen odaérintett, finom ecsethasználat, melyet az ujjak végeznek, éppúgy idetartoznak, ahogy a festéket eldolgozó, ecsetvonásokat összesímítő mozdulatok is.

A gesztus a festmény egyik legfontosabb alkotóeleme. Ez hozza létre vizuális esztétikai szempontból azt a felületet, amely a festmény további rétegeit tartalmazza, valamint alkotó mozdulatsorok képi jelekként való kivetülései, melyek informálnak az adott műtárgy stílusáról és az alkotó festői szándékáról.

A festői gesztus képességfüggő. A festés mesterségbeli tudásának elsajátítása során a gesztus változatainak, lehetséges módjainak száma és alkalmazásainak kombinációs lehetősége folyamatosan nő, mely árnyaltabbá teszi a festői műveltséget és kifejezést. Az elsajátított panelek mennyisége és minősége meghatározza a festő gondolkodási módját és mozgásterét. Természetesen ez fordított irányban is működik, azaz egy új festői elképzelés megvalósítása új panelek alkalmazását kényszeríti az alkotóra.

A formálás a kép minden elemére vonatkozó cselekedet. Az ábrázoló festészetben a kétdimenziós leképezéshez az adott formára vonatkozó észlelt vagy már tárolt vizuális információt transzformálni kell egy adekvát jelre. Ezek a jelek gesztusok által kerülnek a képre, és olyan rendszert alkotnak, melyben az egységek csak együtt értelmezik a formát. Így a gesztus bizonyos mértékig hasonló

viszonyban áll a kép-egésszel, mint a digitális kép az azt felépítő pixelel, mely utóbbiak a belenagyítás nélkül nem látszanak, ahogy sok esetben egy festmény ecsetvonásai sem. Azonban jelentős a különbség a pixelek mechanikus, szabályos rendszere és az ecsetkezelés változóan egyedi elrendezése közt.

A nem ábrázoló festészet irányzatai (pl. absztrakt expresszionizmus, lírai absztrakt és tasizmus) abból a felismerésből indulnak ki, hogy a képet felépítő anyagban megdolgozott részek kiemelve szintén rendelkeznek esztétikummal, önálló kifejezőerővel.

Ezek felnagyított ecsetnyomok, melyek az anyagban és az ösztönös művészi viselkedésben rejlő lehetőségeket tárták fel.

A kiindulási alap a látható világ leképezésének folyamata, mert ebben az esetben konkrét, leellenőrizhető eredmény a kész mű, ellentétben a nem ábrázoló festészetrel, melynek szubjektív tartománya feltételezések sorát vonná maga után.

A képet létre kell hozni, meg kell a maga anyagiságában teremteni ahhoz, hogy az alkotó elképzelése, festői gondolata mások számára is hozzáférhetővé váljék.

Az alkotás folyamata bonyolult lépések sorából áll, melynek eredménye egy vizuálisan figyelemfelkeltő és intellektuálisan többrétegű műtárgy lesz, mely az elgondolás és kivitelezés szétbonthatatlan egészeként létezik.¹⁸⁵ A festés továbbá olyan interaktív tevékenység, melynek során az iparilag előállított anyagot – a festéket – az alkotó olyan módon munkálja meg, hogy a kész mű elsősorban az anyag által közvetített szellemi és érzelmi tartalmat mutassa, mintegy háttérbe szorítva annak materiális voltát. Heidegger némi túlzással az anyag teljes eltűnéséről ír, mely az alkotási folyamat során megy végbe.¹⁸⁶

Természetesen vannak művek, melyekben az anyag által képzett faktúra hangsúlyos szereppel bír, de abban az esetben is a mű befogadóra tett hatása az elsődleges, csak ezután kezdjük el megvizsgálni, hogy ezt milyen eszközök is hozták létre.

Kandinszkij azt írja,¹⁸⁷ hogy minden művészetnek meg kell találnia az eszközeiben rejlő sajátos felhasználási módot. De ez nemcsak a festészetre mint művészeti ágra, hanem magára az egyes művészre vonatkoztatva is igaz. Minden alkotónak meg kell tanulnia a festői eszközöket a saját szándékai szerint kezelni.

Tehát jelen van az anyag, megvan a festői vízió és akarat, már „csak” a megvalósítás következik. Vagyis a festéket oly módon kell alakítani, hogy ezek egysége egyszeri és elválaszthatatlan legyen (Itt vetem közbe, hogy a modern és kortárs festészet számos egyéb matériát is használ a klasszikus festék és vászon mellett, én azonban az írás során a vizsgálatom súlypontját terjedelmi okokból a hagyományos olajfesték ecsettel való megmunkálására helyezem.) A festéket az ábrázolandó forma tulajdonságai által generált mozdulatokkal visszük fel a vászonra, mely a karunkon át a kezünkben tartott ecsettel történik. Az ecsetkezelés a felületi megjelenésre vonatkozik, míg a gesztus komplexebb, a kép alkotásának szempontjából mélyrehatóbb fogalmát jelöli. Balló Ede *Az olajfestés mestersége* című könyvében azt írja, hogy az „ecset kezelését nem kell külön tanulni, mert munka közben magától fejlődik a jártasság”.¹⁸⁸ Ezzel gyakorló festőként egyet lehet érteni, hiszen a szakmai-technikai megoldások mindig az adott téma nehézségi fokától függenek, melyre a formálás közben rá kell találni.

A gesztus híd szerepet tölt be a szándék és annak anyagi megvalósulása között. A gondolat és érzélem együttes irányításának fizikai kivetülése, mely nélkülözhetetlen a megvalósuláshoz.

A gesztus felületképző szerepe

A láthatóvá tétel folyamatában az alkotó ecsetvonásokkal hozza létre a képet, melyek a festék, a technika és a festő találkozási pontjai.¹⁸⁹ Szerves része a képnek és annak szövetének. A gesztus felelős a felület puha vagy kemény volta miatt, a formák feloldódásáért vagy plasztikus tömörségéért. Ezek a festő mérlegeléseinek műlnak, melyek a formakeresés során dőlnek el. A faktúra a kép felületét jellemzi, informál minket a festékrétegek vastagságáról, a festék sűrű vagy híg konzisztenciájáról, gyakran még az alkalmazott ecset szélességéről is az ecsetnyom alapján. A faktúrát a festő a formaalakításhoz használt gesztusaival építi fel, többnyire automatikusan, tudattalanul, kivéve azokat a műveket, melyeknek mondanivalója kifejezetten a felületi anyaghatásokra koncentrál. Az egymásra vitt rétegek adják a festmény megismételhetetlen egységét, rögzítik az „akkor és ott” pillanatának és az egész alkotói folyamatnak a belső idejét. A festéket olyan módon kell strukturálni, hogy az tárgyiasan vagy tárgyitalanul kifejezze a festői szándékot. Valamint részt vesznek színek, melyeknek a keverése tapasztalatot és átgondoltságot igényel, hogy azok pontos és kifejező színárnyalatok maradjanak. Mivel elvileg bármelyik szín bármelyikkel keverhető, a kombinációs lehetőségek száma kimeríthetetlen, mégis a résztvevő színek aránya határozza meg, hogy a végeredmény – a felkerült árnyalat – színként viselkedik-e, vagy elgyötört felületű, azonosíthatatlan szürke színű anyag lesz belőle. Nem mindegy, hogy a keverés a palettán történik vagy oly módon, hogy egy már a vásznon lévő nedves színfelületbe ágyazzuk a következő színt. Az első esetben a két vagy esetleg több

¹⁸⁵ Berger, René: A festészet felfedezése, Gondolat, 1984, 391. o.

¹⁸⁶ „A műben már nincs jelen semmi a műhöz szükséges anyagból.” /Martin Heidegger: A műalkotás eredete, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988, 77. o.

¹⁸⁷ „Minden művészetnek azt kell megtanulnia a másiktól, hogy miként éljen a saját eszközeivel; azért kell tanulnia, hogy ugyanannak az elvnek az alapján használja a maga saját eszközeit, s hogy csakis a rá jellemző elvvel összhangban alkalmazza őket. E tanulás során a művész nem feledkezhet meg arról, hogy minden eszközre sajátos használat jellemző, és hogy ezt a bizonyos felhasználási módot kell megtalálnia.” Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben (1912), Corvina, 1987, 29. o.

¹⁸⁸ Balló Ede: Az olajfestés mestersége, A szerző kiadása, Budapest, 1918, 76. o.

¹⁸⁹ Berger, 396. o.

szín keverésekor egy új, homogén pigment eloszlású szín jön létre, míg a másodíknál egy olyan optikai keveredés, melyben a pigmentek egymás mellé vagy fölé helyeződnek. Ezáltal egy vibrálóbb fénytel teli vizuális hatás jön létre. Síkfelületeket alkalmazó irányzatok, mint például a szuprematizmus, a neoplaszticizmus, a konkrét művészet vagy a hard edge előre kikevert színt visz fel az adott területre egyenletes ecsetkezeléssel vagy hengereléssel. Ennél az alkotói attitűdnél az egyéni gesztusok, az ösztönös, spontán reakciók háttérbe szorulnak a felület kialakításában.¹⁹⁰ Többnyire a festői gyakorlatban a színek keverése mind a palettán, mind a vásznon együttesen történik. Azért sem ismételhető meg pontosan egy kép, mert a két festékeverési mód a megfelelő forma és szín keresése közben egymásba olvad, és a kép születését létrehozó számos paraméter követetetlen kombinációt hoz létre. Az is a mozdulatok kontrolljához tartozik, hogy az ecsetet milyen erősen mártjuk a festékbe. Ez ugyanis a színkeverésnél befolyásolja az adott festék színezőértékét. Ha valaki palettaismeret hiányában nyúl a színekhez, akkor teljesen véletlenszerű eredmény jön létre, a legtöbb esetben bizonytalan esztétikai tartalommal. Láthatjuk, hogy pusztán egy ilyen technikai különbség mennyire befolyásolhatja a kép optikai hatását, következésképpen a befogadóra ható érzelmi tényezőket is. Ezen felül az ecset nagysága, alakja és keménysége illetve puhasága az, amely a keletkező felület milyenségét meghatározza. De lehet a festéket csurgatni, fröcskölni (drip painting) és szórni is, lehet festőkéssel és spachtlival is felvinni a felületre. Ha ezeknek a tényezőknél a variációs lehetőségeit figyelembe vesszük, belátható, hogy miért hosszú idő a festés mélyebb rétegeibe való behatolás.

Kandinszkij is így vélekedik a festékről mint materiáról: „Minthogy a színek és formák száma végtelen, végtelen a kombinációk száma és a hatás változatai is. Ez az anyag kimeríthetetlen.”¹⁹¹ A képfelület traktálását még további három fontos dolog határozza meg. A festendő motívum, a művész személyisége és az elképzelt belső kép, mely a kivitelezendő munka előképe. A belső tartalmak kifejeződései adják a formát.¹⁹² Ezek pedig egy adott korból és kultúrából ágyazva festői stílust hoznak létre.

A formaadáshoz szükséges gesztusainkat egyfajta „belső szükségszerűség” irányítja, mely nehezen megragadható kifejezés, de Kandinszkij gondolatai talán érthetőbbé teszik: „A belső szükségszerűség három misztikus ok, három misztikus szükségszerűség következtében jön létre:

1. mint alkotónak minden művésznak azt kell kifejeznie, ami rá jellemző (individuális elem)
2. mint kora gyermekének, kora sajátosságát kell tükröznie (ez a belső értelemben vett stílus eleme, amely a kor nyelvéből és a művész nemzetiségének nyelvéből tevődik össze, legalábbis addig, amíg léteznek nemzetiségek),
3. mint a művészet szolgáltójának minden művésznak azt kell nyújtania, ami a művészetre általában jellemző”¹⁹³

A különböző motívumok eltérő festésmódokat igényelnek. Más gesztusok szükségesek például egy táj látványszerű megfestésénél a különböző elemek felületi jellemzőinek megjelenítéséhez. Az ég, a felhők és a vízfelületek állandóan változó aspektusú komponensei a tájnak, míg a növények és az architektúrális elemek viszonylagos állandósággal rendelkeznek. Azért beszélhetünk csak viszonylagos konstanciáról, mert a fény

folyamatos változása azok pillanatnyi látványát is állandóan módosítja. A lágyabb, puhább felületeket nem ugyanazokkal a mozdulatsorokkal kell megfesteni, mint a szilárd, tömör motívumokat. Azonban a modern és kortárs művészet megváltoztatta az ilyen típusú képi konvenció elvárását. Ha Cézanne vagy Van Gogh festészetére gondolunk, akkor sokkal inkább az egyéni gesztusokra épülő strukturális képfelület dominál, mint az egyes elemek tárgyiasága. Ennek gyökerei az impresszionisták „mindegy, hogy mit, lényeg a hogyan” festői szemléletéig

nyúlnak vissza. Az ecsetvonások rendszere, lendülete alakítja a képszöveget. Ennek a szinte automatikusan működő gesztusrendszernek a személyiségből eredő egyéni lenyomata a kép. Akár a kézírás,¹⁹⁴ melynek kiírtsága az életkortól és a begyakorlottságtól függ. Ugyanazt a szöveget, mely azonos jeleket tartalmaz mindenki másképp ír le.¹⁹⁵ Nem a kezünkkel, hanem elsősorban az agyunkkal írunk – értve ezalatt az idegrendszeri központ irányító működését. Hasonló a helyzet a festésnél is. Adott motívumot két festő kétféleképpen fest le. Hiába azonos a motívum,

116. Renoir festményének másolása a Musée d'Orsay-ban (a szerző felvétele)

¹⁹⁴ Lyka Károly is a festés analógiájaként említi a kézírást (lásd 94. lábjegyzet).
¹⁹⁵ Csütörtök Csaba: Grafológia, Gondolat, Budapest, 1986, 10. o.



¹⁹⁰ A festék felhordási metódus hasonlóan történik: a festendő felületet ragasztócsikkal körülhatárolja az alkotó, és egyenletes, homogén színelületet hoz létre. Ez a módszer adott esetben nem is kíván személyes közreműködést. Az alkotás nem ebben a fázisában hordozza a művészre jellemző jegyeket, hanem a kompozíció-egész rajzi és szindinamikai képletében.

¹⁹¹ Kandinszkij 39. o.

¹⁹² Kandinszkij 45. o.

¹⁹³ Kandinszkij 45. o.



117. Pierre-Auguste Renoir: Tánc a Moulin de la Galette-ben, 1876

118. A Renoir-kép másolata, amelyik az eredeti kép előtt készült a Musée d'Orsay-ben (a szerző felvétele)

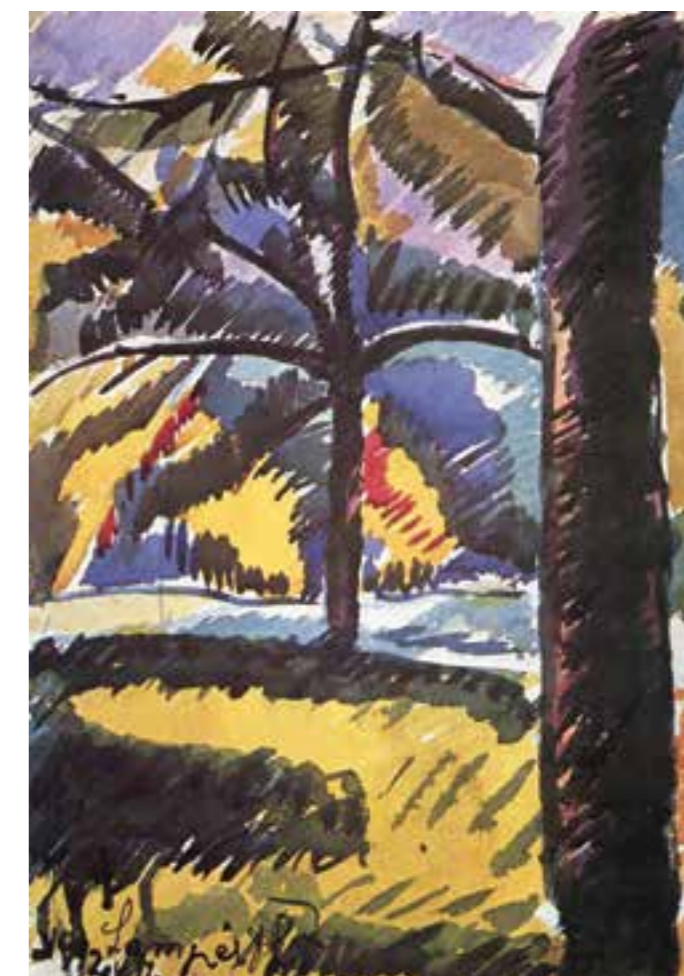


annak észlelését befolyásolják érzelmeink, szándékaink, vérmérsékletünk és az ábrázoláshoz szükséges sémakészletünk mennyisége. Fontos kritérium a mozdulatok sebessége. Itt is számít a begyakorlottság és az ebből fakadó magabiztosság vagy éppen bizonytalanság. Agyunkban a mozdulatot megelőzi az elképzelés, melyhez folyamatosan igazítjuk a képkidolgozás aktuális menetét.¹⁹⁶ Az üres vászonra kerülő aláfestés lazább, gyorsabb és ösztönösebb gesztusokkal történik, mint a későbbi, részleteket kidolgozó ecsetvonások. A lendületes ecsetkezelés fontos, ha a kép egészét kell összefogni. Ezek a gesztusok később nem feltétlenül tárhatók fel, mert a következő ecsetvonások már ebbe a rétegbe épülnek be. Így fordulhat elő, hogy bizonyos képek másolása nehezzé válik, csak motívumainak egymásmellé helyezése történik meg, de a festői mondanivalóval szoros kapcsolatban álló gesztusok kohéziója kimarad belőle¹⁹⁷ (116-118).

A repetitív mozdulatsorok struktúrák létrehozásához kellene. Ez történhet egy síkfelület homogenitásának megszüntetése érdekében, ha az túl egyhangúnak hat, de olyan témák megformálásánál is alkalmazható, mint például a levelek ezreit leképező absztrakció. Ilyen esetben az észleléskor a látványt olyan részekre kell bontani, melyek karaktere az eredeti motívumot idézi, de létezik megfelelője a festői eszköztárban is. Paul Cézanne tájképén (119) dőlő és nyújtott karakterű ecsetvonások sűrű ismétlése alkot struktúrát, ahogy Nemes-Lampérth József (1891-1924) expresszív friss akvarelljén is (120) hosszúkás ecsetnyomok jelenítik meg a lombokat. Lényeges, hogy az elvont egységnyi részek együttese a kép kontextusában az ábrázolandó



119. Részlet, Paul Cézanne: A vörös szikla, 1895 k



120. Nemes-Lampérth József: Városligeti részlet, 1912

¹⁹⁶ „Mi elképzeljük a készítendő tárgyat, óriási a szabadságunk az elképzelésben, és készítés közben az elképzelésünket folyamatosan hasonlítjuk össze azzal, amit éppen konstruálunk.” Csányi, 179. o.

¹⁹⁷ Egyik Musée d'Orsay-ban tett látogatásom idején éppen Renoir, Tánc a Moulin de la Galette-ben című képét másolták. A másolatból hiányzott az az egység, mely az eredeti képet átszövi. Részek egymás mellé sorolása volt látható, a festmény vonzereje és felületi egysége hiányzott belőle. A jó másolatnak ezeket is meg kell jelenítenie.



121. Claude Monet egy tájképének részlete jól mutatja a plasztikus ecsetnyomokat (a szerző felvétele)

dolgot idézze meg. Hogy ez létrejöhessen, azt az agy rekonstrukciós képességének köszönhetjük, melynek folyamatáról Csányi Vilmos azt írja, hogy „az érzékszerveken keresztül felfogott helyzetet agyunk képes elemezni, részekre bontani, majd az elemzés során kapott részekből új struktúrákat, új egészet tud létrehozni. Vagyis a másodlagos reprezentáció készítésének két szakasza van, egy lebontó és egy építő. A lebontás során az elsődleges reprezentációkat szedjük szét elemekre. Az építés során pedig ezeket az elemeket használjuk fel a másodlagos reprezentáció elkészítéséhez.

Az ember a rekonstrukció segítségével képes a külső világ jelenségeit térben és időben áthelyezni, viszonylatokat megfordítani, oksági kapcsolatokat felismerni, és újakat megtervezni.¹⁹⁸

Az utóbbi állítás a festészet területén azt is jelenti, hogy az alkotó olyan korlátozott szabadsággal rendelkezik, melynek meghatározott része a

szétbontandó motívum, de a rekonstrukció a festő intencióján és invencióján múlik.

Éppen ezért a festés folyamata, kereső-kutató cselekedet. Nincs meg egyből a megoldás. Az újra összerakott színes egységek többféleképpen kombinálhatók.

A festmény szövete nem csupán két dimenzióban jöhet létre, hanem a rétegek egymásra helyezésevel plasztikus hatások is keletkezhetnek. Ezeknek a kis domborulatoknak és kiemelkedéseknek kulcsszerepük lesz a képi hatás otóéletében, mert a festményt érő különböző irányú fények más-más befogadói élményt és hatást keltenek (121). A kép textúrája sűrű fények esetén befolyásolja az optikai színkeverést. Ha sok kis árnyékpont keletkezik, azok is struktúrát alkotnak, melyek a kép egészének tónusértékét változtatják meg. A különböző mélységekben és felületeken lévő színes pigmentek pedig szintén a képre vetülő, különböző irányú fények által eltérő színhatásokat hoznak létre.

A vázlat gesztusa

A képi gondolat megformálása akár egy látvány nyomán, akár a vizuális memória készletből kiindulva, a vázlatok készítésével kezdődik.

A festmény esetében a vázlat készülhet csak rajzi, grafikai elemekkel, de lehet egyből ecsettel és festékkel felvinni a nagyobb, lényegesebb tételeket – ilyenkor a rajzi részletezettség kerül háttérbe. A vázlat gyors lehetőség egy gondolat felvetésére, értékelésre, melynek következtében elvethető vagy tovább gondolható a kép. Henri Focillon szerint „a vázlat hozza mozgásba a remekműveket”,¹⁹⁹ mely gondolat igazolja a gesztus és mozgás szoros összefüggését. Folyamatszerű, dinamikával rendelkező képi gondolkodás, mely ha fennmarad, értékes bepillantást ad a mű és formái fejlődésébe.²⁰⁰

De a vázlatához hasonló folyamatnak tekinthető az is, ha a festő egyből a későbbi mű alapjára festve kezdi el a képet, melyet aláfestésnek hívunk. Szőnyi István erről azt írja, hogy „az egész kép felületét szélesen kezelve, minden részlet elhanyagolásával, a megfelelő színekkel befestjük. Ezután fogunk hozzá a kép kifejléséhez”.²⁰¹ Mindkét esetben fontos, hogy az egész kompozíció minél előbb érzékelhető formát nyerjen, hogy a további festési folyamatok a felkerült elemek viszonyrendszerében történjenek. Festők számára már elkerülhetetlen közhelyé vált Szőnyi szakmai javaslata – melynek elvei már Leonardónál és Delacroix-nál is olvashatók:²⁰² –, mely az alkotás minden szintjét és folyamatát érinti a stúdiumoktól az autonóm művek létrehozásáig, azaz a részletek és az egész viszonyának tudatos feltérképezése.²⁰³ Ez egy folyamatos nézőpontváltást, fókuszváltást igénylő tevékenység, kihelyezkedés a fragmentumok szemléléséből a teljes felület vizsgálata felé, majd fordított irányban, visszafelé is.

A festés teljes menetét jellemzi a részletek egymás utáni és együtt szemlélése. Ha ez a folyamat egy konkrét látvány leképezését jelenti, ugyanez a vizuális adatgyűjtésre szolgáló „letapogatás” történik magukon a valós elemeken is. Azonban a képen egy önálló rendszert kell alkotni a látványelemekből, képi jelekké kell átírni a vizuális információkat.²⁰⁴

A vázlatkészítés tehát egy felgyorsított kivitelezési folyamatnak tekinthető, terv, amelynek gesztusai felszabadultak, improvizáltak, keresők. De mit jelent ez a keresés? Meg kell találni a megfelelő színt, vonalat, formát, amely érdemes a kidolgozásra. A vázlattal fel kell tárnai a látványban rejlő addig fel nem tárt elvont struktúrát: „Amit a formáló kéz teremtőn 'kitapogat', azt azelőtt szem nem látta még. Azért, mert e kéz a képet eltartja a pusztán optikai másolás és utánzás közegetől és a képben a szemlélés feltételei mellett szemléletesen nem adottat tesz hozzáférhetővé. Csak a kéz benne rejlő mozzanatával marad a szem processzuális, ezáltal egyedi jellegű megismerés a szemlélés, és ezáltal képes olyan érzékileg szervezett értelmet megfejteni, amelynek nem létezik semmiféle prototípusa.”²⁰⁵

A számtalan lehetőségből ki kell választani az egyetlen, szükségszerű utat a megvalósításhoz, úgy hogy nincs módunk mindegyiken végigmenni. Mégis dönteni kell az intuíción és a ráció összhangjának segítségével, melyek a megelőző alkotások tapasztalataira épülnek.

Ha rajzról van szó, akkor a motívum befoglaló tömegét könnyű, halvány, ezáltal könnyen módosítható vonalakkal szokás felvázolni.

A körvonalak rajzolása gyerekkortól alkalmazható lényegi ábrázolásmód, amely a befogadás szintjén is már értelmezhető képet ad²⁰⁶ (122).

¹⁹⁹ Focillon, Henri, 15. o.

²⁰⁰ Focillon, 60. o.

²⁰¹ Szőnyi István: A képzőművészet iskolája, Képzőművészeti Kiadó Vállalata, Budapest, 1976, 33. o.

²⁰² Vö. Leonardo, 51. o. és Delacroix naplója, 94. o.

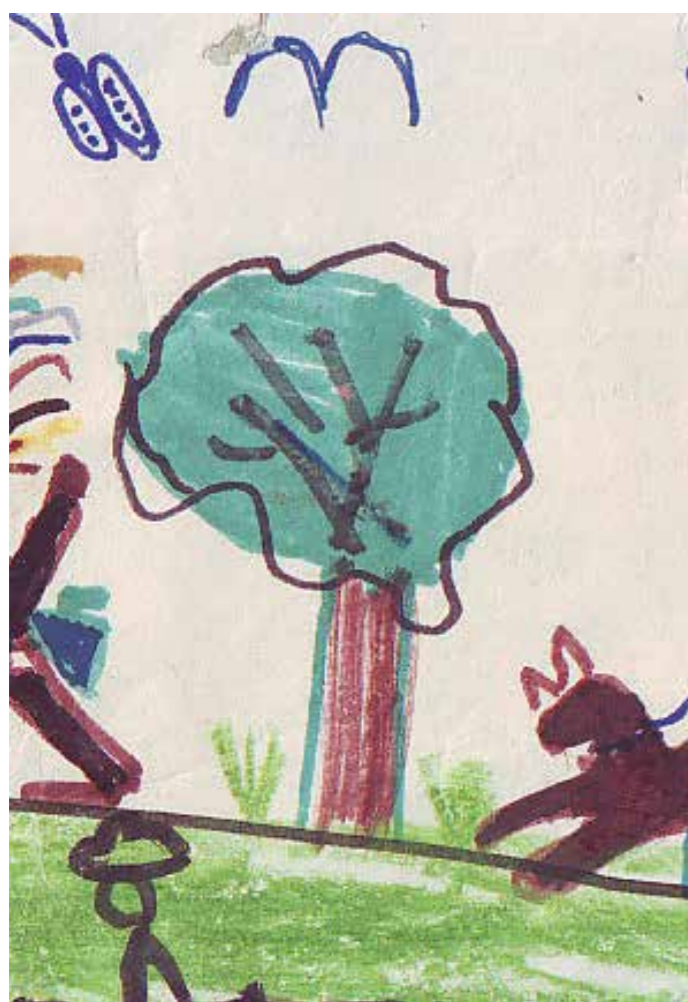
²⁰³ „Meg kell tanulni egységesen látni, egyszerre felfogni az egész jelenséget, s nem sorjában végigtapintani a részleteket.” Szőnyi István: Kép, Borda Antikvárium, Zebegény, 2006, 41. o.

²⁰⁴ az ábrázolás képi mezője és a reális érzékelés látóköre eltérően formálódott. A látókörben, mint megfigyeljük, a konstatólóság teremt meg a dolgok távolságának és objektív kézzelérhetőnek, a tényállásoknak a feltételét. A látókör az a virtuális nyílás, mely folyamatosan kíséri a vándorló szemet, és a nézet minden megváltozására új szimultaneitással válaszol. A képi mező ezzel szemben egy ábrázolási rendszer rögzített kerete, melynek nem az a célja, hogy az összetéveszthetőségig hasonlítson a dolgokra, hanem az, hogy a szemlélőnek nyelvi jellegű értelmi szerkezetet nyújtson. A minden látás feltételét jelentő egyidejűség és egymásutánosság egészen különleges feladatot kap a képeken belül. Összefüggésük először is a kölcsönhatásuk játékaiként írható körül, mely alapvető jelentőségű az érzéki értelem szerveződése számára. A látás folyamata az egyidejű és egymás utáni mozzanataiból épül fel, ennyiben eltér az érzéki tevékenység azon káoszától, amely bár rendelkezik energiával, még sincs értelmi dimenziója.” Boehm, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek, in: Bacsó Béla: Kép-fenomen-valság, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997, 250. o.

²⁰⁵ Boehm, 249. o.

²⁰⁶ „Az az elemi aktus, amellyel egy tárgy körvonalát a levegőbe, a homokba, sziklára vagy papírra rajzoljuk, azt jelenti, hogy a dolgot körvonalára redukáljuk, holott a természetben vonalként nem létezik. Ez a fordítói munka a tudat igen elemi teljesítménye – a jelek szerint fiatal gyermekek és csimpánzok az ismerős tárgyak kontúrképet majdnem spontánul felismerik. Mindazonáltal az absztrakció hatalmas teljesítménye az, hogy felismerjük a strukturális hasonlóságot egy dolog és annak bármilyen képmása között” / Amheim, 86. o.

¹⁹⁸ Csányi 180. o.



122. Egy 5 éves gyerek rajzának részlete

Ecsettel is lehet rajzolni, vázoló vonalakat húzni, melynek előnye, hogy foltszerűen már fel is lehet az árnyékos részeket festeni. Célszerű a színeket vékonyabb, képlékenyebb festékmennyiséggel felvinni a könnyebb alakíthatóság érdekében. Ezek a hatások vezetnek ahhoz a gyakran tapasztalt jelenséghez, hogy a vázlat frissebb és kifejezőbb, mint a későbbi nagyobb változata, a kész mű. A vázlat és a belőle készült kép akár két műnek is tekinthető, melyek közt a kapcsolat egyértelmű, de a festési folyamatot és az ebből következő vizuális

információs mennyiséget tekintve, más kifejezési hatásokkal és lehetőségekkel bír.

Az impresszionizmus óta a gyors, „kidolgozatlan” festmény és a vázlat határai elmosódtak.

A francia Vadak Matisse vezetésével elvetették a látvány pontos leképezését, mind a színek, mind a rajzolatok akadémikus értelmében.

A Párizsban járt magyarok pedig a nyomukban, ha megkésve is, éltek az új ábrázolási mód lehetőségeivel. Feltehető a kérdés – mely korabeli kritikaként is elhangzott –, hogy a francia és magyar Vadak által alla prima – vagy annak tűnő – festett képek vázlatok-e vagy kész művek.

Czóbel vagy Márfy 1900-as évek eleji képeit tekinthetjük-e befejezetlennek, vázlatyszerűnek?

A döntés elsősorban az alkotóé, mely a mű kivitelezési módjának szándékában jelenik meg, de a befogadó elvárásai is befolyásolhatják az ítéletalkotást. A válasz azonban függetleníthető a szubjektív megközelítésekől, mivel a kép által felvállalt festői problémák és gondolatok látható struktúrát hoznak létre, melyek a felület megformálásában nyilvánulnak meg.

A kérdés, hogy mi tekinthető befejezettnek a kidolgozás szempontjából, fontossá válik. A válaszhoz érdemes összevetni egy vázlat és egy „vázlathoz hasonló”, de kész mű tulajdonságait.

Vázlat vagy kész mű

A következőkben Ferenczy *Fürdő fiúk / Nyár vázlatának* (123) és Márfy Ödön *Aktos kompozíciójának* (124) példáján megvizsgálom a korábban említett vázlat és befejezett kép kérdéskörét.

Ferenczy Károly kész képeinek ismeretében, melyek a plein air naturalizmus alapjain nyugszanak, könnyű a vázlat és kész mű megkülönböztetése. Nem pusztán a méretkülönbség ad támpontot, hanem a részletezettség mértéke is.

A természetelvű ábrázolás rendszerén belül a vázlatokon nem áll megfelelő mennyiségű részinformáció rendelkezésre. Amit látunk, csupán „jelzések”, amelyek megmutatják, hogy a naturalizmus követelményei szerint mi a kép kompozíciós váza tematikáját, elrendezését és fő színharmoniait illetően.

A figurák fény-árnyék tagolásai egy-egy különböző valórt tartalmazó ecsetvonásból jönnek létre, nélkülözve a belső formabontásokat. Az ecsetnyomok olyan jelzések, melyek csupán kontextusukban²⁰⁷ értelmezhetők. A fejek, a karok és a lábak elfolyó gesztusok, nem anatómiailag megformált testrészek. Azonban ott rejlik a kifejező vázlatos gesztusok mögött is a formálás teljességére való képessége. Csak azt lehet lényegre törően felvázolni, amelynek tudása – alapos, időt igénylő stúdió munkák sora után – már a vizuális memóriában létezik, csupán kibontásra vár. Ugyanez a helyzet a keretet adó táji elemekkel is. Egy-két markáns árnyalatból épülnek fel a lombtömegek és azok árnyékai. Hiányérzet lép fel, várjuk a felvázolt alakok és motívumok koherensebb kapcsolatának megjelenését mind a formákon belül, mind egymással és a térrel. Ez pedig, csak a színek és rajzolatok további megmunkálásával

érhető el a majdani kész képen. Azonban a kivitelezés foka a vázlat kritériumának teljesen megfelel, vázlatként késznek tekinthető a kép. Egy 2009-ben előkerült fekete-fehér archív fotó²⁰⁸ új feltételezéssel gazdagíthatja az ezzel a vázlattal kapcsolatos következtetéseinket. Valószínűsíthető, hogy inkább az élményszerűség és színbeli hangulatteremtés helyszíni rögzítése volt a cél, mivel a további részletezéshez a rendelkezésre álló fotó már a műtermi körülmények közt is elegendőnek bizonyulhatott.

123. Ferenczy Károly: *Fürdő fiúk / Nyár vázlat*, 1902



124. Márfy Ödön: *Aktos kompozíció*, 1910 k.



²⁰⁷ Az ecsettel húzott vonalról lsd. bővebben: Bächtmann, 124. o.

²⁰⁸ 2009-ben Barki Gergely az MNG fotótárában megtalálta a *Fürdő fiúk* nagy változatával teljesen megegyező fotót. Forrás: Boros Judit, Plesznivy Edit (szerk.): Ferenczy Károly kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2011, 206. o.

Amennyiben a naturalizmussal szemben támasztott elvárásainkkal közelítenénk Márffy Ödön szintén aktokat tájban elhelyező képéhez, akkor azt mondhatnánk, hogy ez Ferenczy vázlatához képest a figurákat tekintve kidolgozottabb, de még tele van anatómiai elrajzolással, „hibával”. A táj viszont elnagyoltabb, csak egy-két fatörzs segíti az azonosítást. Azonban az életmű ismeretében tudjuk, hogy az aktok mintaképe Matisse kontúros és tudatosan elrajzolt vonalvezetésében keresendő, melyben a rendszerből való kilépés nélkül lehetetlen lenne a naturalista szemlélet szerinti alakítás. A képnek nem szándéka az anatómiai lecke felmondása, sem a táj látványszerű, atmoszférikus megjelenítése. A valós táj nem lila, sárga és narancs. Ez a színbeli felvetés nem egy későbbi kész alkotás színvázlata, amely majd megszelídül és átalakul a natúra színeivé. A színek önállósodása logikusan magával vonja a rajzi egyszerűsítéseket. Ha a fűszálakból álló pázsitot pázsitszerűen rajzolná Márffy, akkor csak átszínezés történe, és nem a szín lenne a főszereplő. Ennek a képnek a rendszerét a sötét kontúrok és a közöttük lévő mezők természetidegen színvilága alkotja. A kidolgozás mértéke ehhez a művészi intencióhoz igazodik. Ha a kép eleve a spontaneitás és frissesség rendszerét vállalja fel, akkor a további finomítás csak elvenne a kép-egész mondanivalójából, tehát a további ecsetnyom elsimítások, pontosabb rajzolatok nemhogy építő, hanem romboló hatást eredményeznének. Ha a festő naturalista módon akarja ábrázolni a látványt, más alkotói metódust kell alkalmaznia, mintha a látvány alapján, a motívumok keltette hatásokat átszűrve szubjektív élményeket kívánna bemutatni. Késznek mondható a mű, ha a kifejezéshez elegendő

²⁰⁹ Berger, 397. o.

sűrített információmennyiség konzekvens rendszert alkot mind a színek egymáshoz viszonyított pontossága és a kompozíció rajzi zártsága tekintetében, mely nem indukál hiányérzetet. Minden mű befejezettsége „csak olyan lehet, mely a saját lényegéből fakad”.²⁰⁹ Az ábrázoló festészetet ez sokkal érzékenyebben érinti, mint az elvont formákból komponált képet, mivel a látványt elvileg mindig lehet jobban és jobban kidolgozni, akár a legapróbb részletekig, ahogy egy digitális képbe is a felbontás függvényében beljebb és beljebb hatolhatunk, míg csak felnagyított pixelnégyzeteket látunk.

VII. A TÁJ SZEREPEI A KIFEJEZÉSBEN

Táj és atmoszféra – Egry

A tájkép festése lehetőséget teremt arra is, hogy a kikeresett és megtalált látvány ürügyén olyan festői szándékokat is bemutasson, melyek a szimbolikus értelemben vett végtelent fürkészik. Ezt természetesen nem fogalmakkal, hanem sajátos festői technikai megoldásokkal teszik. A magyar festők közül Egry József (1883-1951) életműve az, mely a legszebb példáit mutatja a csend, a levegő és a határtalan tér ábrázolására. Egry maga így ír erről: „A tér és a végtelen érdek... a fény maga... az atmoszféra, amely architektonikus”.²¹⁰ Egy másik gondolata pedig a tér, megjelenésében a táj folytonosságának és határtalanságának tudását tükrözi, melyet az alkotás időbeli folyamatában is ösztönösen figyelembe vesz: „Soha nem felejttem el, hogy ami előttem van, az mögöttem folytatódik.”²¹¹ Nehéz feladatot tűzött ki maga elé Egry: ábrázolni a folyton változót, sűríteni egyetlen állóképbe a fényt és levegőt. Ahhoz, hogy ezt megvalósíthassa az anyaghasználat nagyfokú tapasztalatával és az ezáltal megvalósítható belső vízióval, előképpel is

rendelkeznie kellett.²¹² Tudnia kellett, hogy a festéket milyen mértékben kell hígítani ahhoz, hogy elterítve a vásznon vagy kartonon a kívánt levegős hatás szülessen meg. Tehát adott az intenció és az anyag. Ezekből kell a végtelen teret megalkotnia. A fenti idézetben segítségként azonban ott rejtőzik a kompozíciós megoldásokra utaló architektonika kifejezés, amely a művészi megépítettségre, szerkesztettségre utal. Látszólag ellentmondásos feladat a tűnékenységet, a múlandót és a transzcendenst kompozícióvá szervezni, de Egry, évtizedek munkája során egyedi és megismételhetetlen módon megvalósította szándékát.

Egy mű a művész szándékain felül is tartalmazhat gondolatokat, de műalkotás alkotói szándék nélkül nem létezik. Érdemes összevetni Egry korai képeit egy-egy tipikusnak nevezhető Egry-képpel, hogy megnézzük, milyen festői megoldásokat alkalmazott a táj ábrázolásánál, oeuvre-jének időben távol eső szakaszaiban. Egry 1904-től 1918-ig tartó útkereső periódusában a szimbolizmus,²¹³ a szecesszió és a francia fauve-ok stílusjegyei

²¹⁰ Egry breviárium, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1973, 160. o.

²¹¹ Egry breviárium, 161. o.

²¹² „Minden tökéletlenség által olyan képességek jutnak benne kifejezésre, aminek csak ritka művészekben: vizionárius erő, mely a természetnek fantasztikus tüneiményeit újra megalkotja, még pedig azon üde voltokban és a lelket megrázó szenzációjukat éreztetve, ahogyan neki megjelentek, és valami szilaj temperamentum, amelyben a kezdő lendület folytatódik és megállandósul.” Elek Artúr: Egry József, Nyugat, 1923. 6.

²¹³ A szimbolizmusra jellemző kontúros, dekoratív felületekkel festett képe például az 1906 körül készült Ádám és Éva vagy az 1921-es Szimbólum.



125. Egrý József: Olvasó férfi szabadban, é.n.

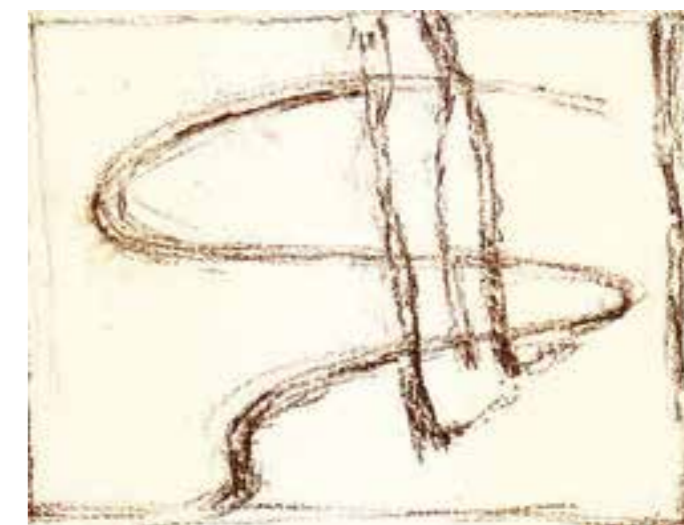
dominálnak. Olykor tisztán, felismerhetően csak az egyik, olykor több hatás egyidejű jelenléte fedezhető fel.

Az utóbbira példa az 1906 körüli *Olvasó férfi szabadban* című képe (125), mely több stílus ötvözését mutatja. Az élénk színhasználat a kisvárosi házakat felvonultató háttérben, illetve az előtér hidegre hangolt facsoportjának szintén élénk színvilága posztimpresszionista és nagybányai hagyományokra vezethető vissza. A festék vastag, pasztózus terítettsége látható struktúrákat hoz létre mind az épületek síkjain, mind a növény- és lombtömegek megformálásakor. Az anyag sűrűvé válik ezeken a részeken, melyek így súlypontokat hoznak létre a levegősen festett ég és a benne feloldódó néhány levélfolttal szemben. Az ég felülete is vastagon festett, azonban a színek fehérrel tört árnyalatai könnyedebbé, áttetszővé teszik a tárgyias motívumokhoz képest. A képi elemek rajza határozott marad, a részek jól elkülöníthetőkké válnak. Egy-egy felület egy-egy színkaraktert hord, melyek összehatása jó érzékkel megoldott mennyiségi kontrasztokat mutat. A világító sárga felületek az intenzitásukkal fordított arányban állnak a kép egészéhez képest. Jól látható a fauve hatás, mely elsősorban az előtér ecsetkezelésében és a tiszta színek alkalmazásában jelentkezik. A fauve festmények azonban a tér érzékeltetését kisebb fény-árnyék kontrasztokkal fejezik ki. A telített színek mellett, a megvilágított felületeken fehérrel tört árnyalatok is láthatók, melyek ecsetnyomoként sodródva kapcsolódnak egymáshoz. Ami ezen a képen megelőlegezi Egrý későbbi, érett korszakát, az az ég festőisége. Ekkor még ugyan vastagon, sok festékkel és színárnyalatból áll össze a felület, de mégis megjelenik a fénytől vibráló levegő, amelyet a halványan megfestett, égbeoldódó villanyvezetékek tagolnak.



126. Egrý József: Tájkép, 1906

A francia vadak hatása még markánsabban jelentkezik az 1906-ban készült *Tájkép* című képen (126): akár egy Matisse vagy korai Braque-féle ecset- és színfoltkezelés. Az ecsetnyomok irányultsága azonban sokkal konkrétan jeleníti meg a formákat, mint ahogy a fauve képeken láthatjuk. A Párizsban tanult magyar festők az ottani hatások ellenére nem, vagy csak nehezen tudtak lemondani a képen való tér ábrázolásának és a formaépítésnek klasszikus hagyományairól. A tér különböző mélységeiben elhelyezkedő motívumokat a tónusértékek változtatásával formálták, míg a fauve-ok akár azonos világosságú, de különböző színkarakterű valőröket alkalmaztak. Egrýről írt tanulmányában, Kállai Ernő részletesebben fejti ki ennek mélyebb okait: „Egrý magyar temperamentuma inkább érzelmesen expresszív, mint szellemi értelemben konstruktív természetű. Inkább térre nyíló és áramló dinamika, mint síkfelületen megférő, lekötött nyugalom. Inkább rapszodikus lelkendezés, mint kimért klasszicitás. Tősgyökeres faji temperamentumával Egrý is megtette a szokásos magyar zárándokutat Nyugat



127. Az előző kép kompozíciós sémája (a szerző)

felé. Eleinte a francia képtradíciók nagyvonalú, tisztán építkező stílusának hódol. Becsülettel iparkodik, hogy a síkban maradjon és a nyugodtan rajzolt vonalaktól el ne térjen. De a tárgyilagos francia kép az ő kezén kenetteljes dicséretté válik, középpontjában a munka egyszerű emberévé. Sík és vonal csupán segédeszközök. Arra való, hogy színfalat és hatásos korrajot teremtsenek. Korántsem szerves képtényező, hanem alárendelt szolgálólányai egy kispolgárisan érzélgős idealizmusnak.²¹⁴ Korai tájképén a gesztusok dinamikája a kép előteréből indulva a dombtető és az előtérben álló fa metszészvonalára felé, a végtelenbe vezet el a tekintetet. Ha jobban megnézzük a kép térszervezését, észrevehetjük, hogy a kép rajzi felépítettsége már csírájában mutatja a kései, letisztult Egrý képek komponálásmódját. Azaz az ívekre, ellipszisdarabokra felfűzött, és a kép nagyobb tételeit összefogóan komponáló térépítést. A mellékelt kis vonalrajz (127) a kompozíciós rendet kiemelve láttatja is a fenti megállapítást. Ezt az erővonalnak is tekinthető sodrást a lilás ég elnagyolt, bátor gesztusai

²¹⁴ Kállai Ernő: Új magyar piktúra, Gondolat, Budapest, 1990, 112. o.

is segítik balról jobbra tartó irányban. Az „S” kanyarulat középső darabja nem látható vonalként, hanem a struktúrába rejtve, a domb és a síkság találkozásánál a színváltás határaként jelenik meg. A napsütötte felületek közel azonos valőrökből állnak. Kék, sárga, zöld és lilás rózsaszín árnyalatok váltják egymást, ezáltal létrehozva a kiegészítő színek egyensúlyát. A mindent elárasztó meleg fény forrásaiként is ezek a színek tekinthetők. Ez a meleg, zöldes árnyalat formálja nemcsak a távoli mezők felületét, hanem a fatörzsek megvilágított oldalára is felkúszik. A színazonosság ellenére a formák azért nem olvadnak össze, mert a fák árnyékos oldalán egy kis vonal, illetve folt erejéig egy-egy sötétzöld szín hoz létre megkülönböztető tagolást. Egry, egy 1930-ból, már az érett korszakában keletkezett képe, a *Badacsony II.* (128), még számos tájképével egyetemben hasonló kigyózó vonalú

128. Egry József: *Badacsony II.* 1930 k.



kompozíciós megoldást alkalmaz. A Badacsonyi-öböl látképe sokkal inkább egy kavargó, lobogó látomás, mint leíró jellegű kép. Ha valaki ismeri a vidéket, tudja, hogy a motívumok rajzára jellemző ugyan az ívek egymásnak feszülése, de ugyanilyen hangsúllyal vesznek részt a szögletesebb, egyenes vonallal leírható és szabdalható tér, illetve annak alkotóelemei. Ez jellemzően a Badacsony hegyének szikláival töredezett részére és a mezőket, szántókat és szőlőket elválasztó egyenesekre, illetve az architekturális elemekre vonatkozik. Egry a modernizmus és a XX. századi izmusok egyik nagy vívmányának, a formák nagyfokú szabad alakításának a lehetőségével él a kép elemeinek elrendezésénél. Ez a szabadságfok biztosítja az alkotói vízió és a látvány sajátos ötvözése általi egyedi mű létrejöttét.

Egry a badacsonyi látványból mégis inkább a légyságot, a felölelő, átfogó görbéket hangsúlyozza, mintsem az egyenesekre épített konstrukciót. Kubisztikus törekvések amúgy sem figyelhetők meg életművében, Kállai is sokkal inkább az expresszivitást és az impresszióval rokon lírai hangulatteremtést emeli ki művei kapcsán.²¹⁵ Észrevehetjük, hogy Egry tájképein az ívek parabola darabok, mely geometriai alakzatnak egyik alapvető tulajdonsága a végtelenség, átvitt ételemben a határtalanság. Nem tartom valószínűnek, hogy Egry tudatosan, kigondolt módon alkalmazta volna ebben az összefüggésben a görbéket, sokkal inkább ösztönös felismerés lehetett, mely szinkronba került a végtelen tér ábrázolásának szándékával. Adott a probléma: egy síkon ábrázolni a levegő téri végtelenségét és a határozott formai tulajdonsággal rendelkező táji motívumokat. A festő megfigyelései verbalizálható megoldáshoz vezetnek: „A Balaton párák fényei átalakítják a reális formákat, tárgyakat. A távlatok, perspektívák szüntelenül változnak, alakulnak és a fények maguk is képi formát kapnak”.²¹⁶ Vagyis a motívumok feloldódnak, anyagtalannabbakká válnak, a fény pedig határozottabbá, anyagszerűvé lesz, ahogy kompozíciós elemként kerül a festmény szövetébe. A képi elemek ellentétes tulajdonságaik felerősítése révén hangolhatók egymáshoz, egy új minőség keletkezése érdekében. Farkas Zoltán a Nyugatban, 1939-ben így ír Egry látvány-átalakító erejéről: „Amit ő észrevesz, és végletekig túlfeszítve alakít, az a világ egynémely tüneményének teljesen egyoldalú és önkényes látománya, minden egyéb, csak éppen nem természeti, hanem annál inkább művészi valóság. Azzá teszi az a ritka kifejező erő, amely izgatottan elénk táruló vízióit ránk kényszeríti, és egy különös világba ragad magával, ahol súlyát, kiterjedését, sőt még színét is veszt minden,

hogy beléöltözzék Egry áttetsző testetlenségébe, halványan kavargó színeinek átszellemült, érzékietlen mámorába, sehol sem létező fénytüneményeinek szívárványos ködébe”.²¹⁷ Amikor az erős fény mindent átszűr, nem látunk élesen, nem látunk mindent, valóban feloldódnak a kontúrok, csak sejtjük, hogy a távolban léteznek a motívumok. Ezt a sejtést teszi láthatóvá Egry. A fák és házak csak jelzések, nem konkrét objektumok. Képi szereppel bírnak: sötét vagy világos foltok azokon a pontokon, ahol a képi logika igényli. Ugyanez jellemzi a tó vizének alakítását is. Nem realista hullámokat fest, hanem a hullámforma lényegét helyezi könnyű ecsettel a felületre, melyen lágyan dinamikus faktúra-szereppel bír. A nagyobb, levegősebb, mondhatni monumentális felületek mellett kontrasztként mindig megjelenik egy tagolt, bontott ecsetvonásokból álló, sűrítettebb képalkotó részlet is. Egry ezt tudatosan alkalmazza: „Hogy a sík sík legyen értékben, pontok, pöttyök és apró rezgések nem nélkülözhetők mellette. (Vagyis az ellentétek egymáshoz tartozása).”²¹⁸ A *Delelő fényben* című képen (129) ennek a megoldásnak több funkciója is van. Az egyik legfontosabb, hogy a vertikálisan építkező téri rétegek előtereként egy statikus támaszpontot hozzon létre, mely alulról tartja a képet. Ettől a ponttól kezdve a részletek egyre könnyedebbé, levegősebbé válnak. Ezen a festményen a hosszúkás ecsetnyomok a Balaton-part sással, náddal benőtt, látható textúráját fordítják le képi nyelvre. Irányuk vertikális, mely egyfelől a valóságnak megfelelő absztrakció, másfelől ezzel az iránnyal a lenről felfelé ható erőket segíti. A képi elemek egymás fölé rendezése horizontálisan egyre keskenyedő sávokat hoz létre, melyeket függőleges irányú fénysávok metszenek. Ezek harmóniába rendezett nagyobb tételű ritmust alkotnak, melyek tovább bomlanak a részletek – a tehének, a fák és a tükröződő vízfelület – vertikális elrendezésében.

²¹⁵ Kállai, 116. o.

²¹⁶ Egry breviárium, 168. o.

²¹⁷ Farkas Zoltán: Egry József kiállítása, Nyugat, 1939. 4.

²¹⁸ Egry breviárium, 162. o.

A fény megjelenítése

Ennél a képnél maradva – mint jellemző példánál – megvizsgáljuk, mit jelent Egrynél a fény, hogyan szövi át a képet, és hogyan lazítja fel a formák tömegét. Festőileg számos módja van a formák fényben való feloldásának, elpuhításának. Itt elég, csak néhány nagyobb művészettörténeti korszakot vagy nevet megemlíteni, melyek nagyvonalakban jelzik ennek a komoly problémának fontosságát. Leonardo háttér megoldása, az általa leírt és tökélyre fejlesztett sfumato technika alkalmazása, a velenceiek – Giorgione, Tiziano és Tiepolo – monumentális fényfestészete, vagy Rembrandt félhomályban derengő felületei, melyek évszázadokra meghatározták a festői paradigmákat. Az impresszionisták és divizionisták bontott ecsetvonásai által pedig, egy másfajta, analitikusabb fénykezelés került be a festők repertoárjába. Ezekből a lehetőségekből minden festő azt vesz át és épít bele saját munkáiba, teszi azt sajátossá, mely szándékainak és adottságainak a legmegfelelőbb. Annak ellenére, hogy Egry csak legyintve beszélt²¹⁹ a Turner-rel való párhuzamról, mégis egyértelmű a rokonság a víz és a levegő fényeinek áttetsző megjelenítésénél (130).

Egry *Delelő fényben* című képén a motívumok kontúrjai nem folyamatosak, nem zárják a formát. Olykor bemosódnak a mellettük lévő felületbe, mint a mesterségesen sorba rendezett tehének egymást elválasztó és a vízzel találkozó körvonalai. A festő így ír ilyen irányú megfigyeléséről: "Mikor a reggeli nap szétdobja a felhőket, és vörös kontúrba foglalja a sugárba eső dolgokat, az árnyékok kékbe nyújtva változtatják formájukat s helyüket. Fényben felnyúlnak a tárgyak és refrénszerűen ismétlődnek az árnyékvonalak, így a kontúr is egy

bizonyos színritmussá válik."²²⁰ Ugyanez látható a fák lombtömegének rajzánál is. A kontúrok által határolt felületek nincsenek teljesen kitöltve, a háttér színe áttör a kihagyott részekben. Egry a fényvel átjárt felületeken fehér olajpasztell old bele a formákba, megőrizve annak rajzát és formáját. Ettől a technikai megoldástól a motívum légiesebbé válik és a táj atmoszférájának szerves része lesz. A levegős felület kialakításában még egy fontos technikai elem is szerepet játszik. Ha a papír erősen texturált felületű, akkor a pasztellkréta – és itt mindegy, hogy olaj- vagy porpasztellről beszélünk – a papírra satírozva nem kerül annak a mélyebb részeibe, azok apró világos pontokként, foltokként belső fényvel derítik a rákerült színt.

Egry a kontúrok használatánál azzal a vizuális ötlettel él, mely az emberi szem kiegészítő képességére alapul. Egy megszakított vonallal rajzolt motívumot is egészen érzékelünk, mint például ezen a képen a part térbe nyúló vonalát.²²¹ A körvonallal nemcsak ilyenformán játszik, hanem a fénytörésnél ismert megkettőződés is gyakran látható a vonalak mentén. Olykor azonban három különböző színű és erősségű vonal is egyszerre határolja a formát, meghagyva köztük a papír világos tónusát. Ezzel mintegy kimozdítja, lebegőbbé teszi a valóságban nagyon is súlyos, tömegszerű tájelemeket.

A képet összetartó és kompozicionálisan osztó fénycsávokat létre lehet hozni, nem csak egy új világos réteggel, hanem visszatöréssel is. Ez a felületből egy szárazabb ecsettel vagy ronggyal, szivaccsal való áttörést jelent, mely csökkenti a pigmentek mennyiségét a vásznon vagy kartonon. Így, az árnyalatok világosabbak lesznek és könnyedebbé, fényvel átítatottá válik a forma megjelenése.

A fény színe a képen mindig a képet alkotó színhatások, viszonylatok eredménye. Egry jellemző

129. Egry József:
Delelő fényben,
1937



²¹⁹ „Egy ideig szokás volt Turner rokonának nevezni. Egyszer megkérdeztem erről. Legyintett: « Turner nagy festő volt, jól ábrázolta a fénypárazatokat, de ő a tenger látványát festette, én meg a Balaton világát » Keresztury Dezső: Egry József emlékezve, in.: Egry breviárium, 44. o.

²²⁰ Egry breviárium, 162. o.

²²¹ „Nyilvánvaló, hogy amikor a recehártyára vetített alakból kellő nagyságú jut el a látókéreghez, az agyban a vetület által kiváltott elektrokémiai folyamat úgy tud kiegészülni, hogy a tudatban az ép egész percepcióját hozza létre.” Rudolf Arnheim: A vizuális elmény, 46. o. Az alakról és a rész egész problémájáról és ezek érzékeléséről lásd bővebben, könyvében. Az alak című, II. fejezetében



130. William Turner: Norham Castle, 1845

fényszínei a fehértől a világossárgán át a narancsos vörös tartományig tart. Ha a színhasználat szempontjából hasonlítjuk össze Egry korai és érett munkáit, akkor nagymértékű színredukciót láthatunk a később készült képeken. Ahogy a formák is egyfajta leegyszerűsítési folyamaton mennek keresztül, úgy a használt színtartomány is szűkül, de mindez a mondanivaló sűrítése érdekében történik. Egry igyekszik minden felesleges részlettől megszabadítani a látványt: „A szabad térben, a mozgásban levő fények magukkal viszik a tárgyi részeket. Eltüntetik az aprólékos árnyék melletti formákat; vonal tartja össze a futó fénysávokat, síkokat a beleeső tárgyi formák szubjektív

jelentésének megfelelően.”²²²

A korai munkákon a motívumok a fény színének megfelelően kapták meg a natúrára épülő árnyalatukat. Ez azt jelenti, hogy a táj lokálszíneit fokozta a képi színharmonia kialakítása érdekében. Az érett korszak képeit viszont a motívumok saját színétől függetlenül fogja át egy világos kékes – szienás, olykor világos okkeres diffúz színhatás. Ez megszabadítja a képeit az impresszionista felfogásból megmaradt „akkor és ott” pillanatának ábrázolási kényszerétől és a végtelen ábrázolásával együtt átemeli a motívumokat az időtlenség dimenziójába.

²²² Egry breviárium, 162. o.

Univerzum a tájban – Veszelszky Béla

Veszelszky Béla (1905-1977) a modern magyar festészet egyik legnehezebben megközelíthető és befogadható életművét alkotta meg. Érett korszakának tájképei – melyeket az 1957 és 1965 közötti időszakban festett – az ábrázolás és felismerés-felismerhetőség problematikájában a legvégső határig mennek el. Annak ellenére, hogy a hatvanas években az absztrakt festészet képviselőihez sorolták,²²³ önmaga mindig is hangsúlyozta, hogy a látvány-utáni festészetet képviseli.²²⁴ A festmények motívumai még láthatók, érzékelhetők, de körvonalaik, plasztikájuk feloldódik az őket körülvevő térben és a vászon felületén. Festői ábrázolásának eszközei szintén a végletességre épülnek, szűk tartományban mozogva, de nem leegyszerűsítve, hanem éppen tartalmasan lassítva, sűrűvé téve a festés folyamatát. Képeinek alkotóelemei a pontok és rövid vonalak, ecsetnyomok. Ezek egymásra festése, egymás mellé helyezése építi fel a kép szövetét. Képein a pontok nem absztrakt struktúráként jelennek meg, hanem, mint Cézanne ecsetvonásai, az érzéki látásadatok festői átírásai. Így az első, felületes ránézésre mondhatnánk, hogy posztimpresszionista, pointilista festésmóddal állunk szemben. A következőkben megnézném a divizionisták által alkalmazott pointilista technikának és Veszelszky festésmódjának hasonlóságait és eltéréseit, majd körüljárnom a festésmódjában rejlő kifejezési lehetőségeket, melynek gondolati alapjai a magyarországi gnosztikus körhöz köthetők.

Forrásként alapvetően Veszelszky Körner Évával folytatott beszélgetésére,²²⁵ az 1997-es Múcsarnokban rendezett kiállítás katalógusának

²²³ András Gábor: Veszelszky Béla, Új Művészet Alapítvány, 9. o.

²²⁴ András Gábor, 10. o.

²²⁵ Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet 78, 1979, 238-240. o.

²²⁶ Veszelszky Sára közlése

²²⁷ András Gábor, 15. o.

írásaira, András Gábor kismonográfiájára és nem utolsósorban lányával, Veszelszky Sárával és Veszelszky Évával való saját beszélgetéseimre támaszkodom.

A tájképek

Veszelszky az 1957 és 1965 között készült tájképein a Pusztaszeri úti lakásának ablakaiból feltáruuló látványt festette. A festő lakásválasztásának egyik fő szempontja volt, hogy az innen feltáruuló látványban dominánsan megjelenjen a kompozíciós szerkezetet adó vízszintes és függőleges tendencia.²²⁶ Ezt a keretet a Margitsziget, az elő- illetve háttérben húzódó házak épületeinek vízszintesei, és az Újlaki templom, a Margitszigeti víztorony vertikálisai feszítik ki (131).

131. Mai látkép a Pusztaszeri útról nézve (a szerző felvétele)



A látvány – mint a festészetben oly gyakran – csak ürügy egy tárgyakon túli, személyes festői világ megjelenítésére: „A tájképek egy része hozzátétőlegesen visszavezethető a motívumokra, másrésztük már a legkevésbé sem utal az eredetre. Veszelszky végigküzdötte azt az utat, amelyet a gnosztikus tan adott, hogy a felsőbbrendű táj, tehát a világ mint kozmikus táj és materiális megvalósulás, a helybeli jelenlét közti óriási távlatot úgy haladja meg, úgy kösse össze, hogy a transzcendens világfénye áthatoljon materiális létezésünk terén, de ne semmisítse azt meg, hanem magasabb szellemi világosságú szintre emelje.”²²⁸

A képek motívumai tárgyi mivoltukban pontosan nem ismerhetők fel, ha nem ismerjük azt a kilátást, mely a Pusztaszeri út 32-ben lévő tetőtéri lakásból látható.²²⁹ Veszelszkytől távol állt egy illuzionisztikus, Feszty Árpád-féle körkép megfestése,²³⁰ a feltáruló látvány univerzális átlényegítése volt a cél, az egyedi motívumból a sűrítés által megtalálni az utat az egyetemes felé.

132. Vékony festékréteggel festett Veszelszky kép részlete (a szerző felvétele)



Csak a festék tónussá sűrűsödő foltjai – melyek vastagságuknál fogva olykor kilépnek a harmadik dimenzióba – és a világos felületek együttes optikai hatása ad némi támpontot a tér megértéséhez. A képek szerkezetét a fehéren-világosan festett egyenesek, és az ezek mentén sűrűsödő festékpontok, vonalkák tartják, függőleges és vízszintes tendenciával. Több festményen ez kiegészül egy átlós iránnyal is, mely a tér harmadik dimenziójának optikai megjelenítője. A festő maga, a Körner Évával folytatott beszélgetésben így beszél ezeknek a képeknek a tengelyes komponáltságáról: „Valóban ezek a képeim tájak, amelyekben kimutatható a tengelyszerkezet, de úgy, mint a középkorban. Láttam olyan ábrákat, amelyek a nagyon érzékenyen kontúrozott középkori figurákban kimutatták ezt a szerkezetet. Vonz a kereszt, ez az egyszerű, tiszta forma, mert bennem sok minden van, csak éppen határozottság nincs.”²³¹ Ez a töredék két fontos információt tartalmaz az alkotói folyamat tekintetében. Az első a komponálásra, a második a festék traktálására, a vászonra kerülés lassú, keresgélő és kontemplatív folyamatára vonatkozik.



133. Többrétegű vastagon felrakott festés egy Veszelszky képen, részlet (a szerző felvétele)

²²⁸ Körner Éva: Veszelszky Béla, a magányos út választója, in: Körner Éva (szerk.): Veszelszky Béla kiállítási katalógus, Műcsanakok 1977. 25. o.

²²⁹ Alkalmam nyílt erről a helyről a panorámát saját szememmel is megvizsgálni, összehasonlítani a képek motívumaival. Annak ellenére, hogy a környék a hatvanas évekhez képest nagyon beépült, a szerkezet, a fontosabb elemekkel a látvány lényegi szintjén azonos maradt, felismerhető. Mégis, ha a képi motívumok azonosítását az eredeti látvány ismerete nélkül próbáljuk meg, bizonytalanná válunk. De kérdés, hogy akarjuk-e a ráismerés hétköznapi értelemben vett szimpla gesztusát.

²³⁰ András, 16. o.

²³¹ Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet 78, 1979, 240. o.

A kompozícióról

Ha egy festmény tartószerkezetét alapvetőnek gondoljuk, akkor Veszelszky komponálási metódusáról elmondhatjuk, hogy a függőleges és vízszintes irányok az elsődlegesek a képen, melyhez a látvány motívumai utólag rendelődnek. Veszelszky mielőtt a festésbe kezdett volna, először a kereszt helyzetét és irányait mint tengelyeket rajzolta fel.²³² A további képi elemek helyét egy üveglapra rajzolt négyzetes háló segítségével



határozta meg²³³. Mondhatjuk, hogy nem a motívumok valóság szerinti, pontos térbeli pozícióik alapján, azok egymás mellé helyezéséből jön létre a kompozíció, hanem egy eleve eldöntött (elrendeltetett) rend alapján. Ennél a kérdésnél további két fontos dologra kell felfigyelnünk.

Az egyik, hogy a Veszelszky által nagy becsben tartott cézanne-i életmű a láthatónak az adott pillanatban érzékelt módján való struktúrába rendezésére épült. Azaz a motívumok érzéki letapogatása és festékfolttá transzponálása alkotja a komponálási folyamat gerincét. Ez a festés tágabb értelemben vett, hagyományosnak mondható menete. Veszelszky azonban ezt a folyamatot pont az ellenkezőjére fordította, előbb határozva meg a struktúrát, amelybe vagy mondhatnánk, amelyre makacsul, töprengve²³⁴ rakta a festékpontokat, amelyek végül – általa többször befejezetlennek tartva – derengő, légies látvánnyá álltak össze. Elmondható azonban, hogy mint minden alkotói folyamat során a készülő műről – a korábbi művekből és az új inspirációs forrásból szintetizált módon – az alkotónak már van egy sajátos festői elképzelése. Így Veszelszky képeiről is feltételezhető, hogy a megvalósult festmények a "festői imagináció" szintjén már előbb léteztek, a festés kontemplációs progressziója, csak "előhívta", vagy legalábbis megpróbálta anyagban is láthatóvá tenni a belső víziót.

Másodszor, hivatkozhatunk arra, hogy Veszelszkyre nagy hatással volt Mondrian festészete, amelyből a kétdimenziós hálós szerkezetet – amelynek a függőleges és vízszintes egyenesek voltak az elemei – mint rendteremtő erőt ültette át saját művészetébe (134-135).

Fent: 134. Piet Mondrian: Kompozíció VII, 1913

135. Piet Mondrian: Kő és óceán, 1915

²³² Veszelszky Sára személyes közlése.

²³³ Veszelszky Sára közlése

²³⁴ Molnár Sándor festőművész így emlékszik vissza: „Láttam festeni a Pusztaszeri úti manzárdlakásban. Ültem a rozoga, öreg fotelban, mint aki ott sincs, és néztem, hogyan fest. Kinézett az ablakon hosszan, nézte a tájat, majd a vásznat nézte hosszan, aztán a palettát. Újra a tájat, újra a palettát s újra a képet nézte, hosszan, koncentráltan. Majd kikevert egy színt. Újra a tájat nézte, ellenőrizte a kikevert szín szempontjából, újra a képet nézte, ellenőrizte a kép szempontjából, és vagy módosított a színen, vagy ha mindent rendben talált, lassan az ecsettel fölvette a színt a palettáról, és nyugodt, megfontolt mozdulattal a képre festett egyetlen pontot.” / Molnár Sándor: Egy ismeretlen festő: Veszelszky Béla, Kortárs, 1997/3. 104-106. o.

Kunszt György,²³⁵ aki személyes, baráti viszonyban állt Veszelszkyvel, így ír személyes emlékéiről: "... az a hatás volt, amelyet Veszelszkyre Mondrian "A naturális és az absztrakt realitás" című, általam ismertetett írása tett. Ez egy dialógusformában megírt esszé, Mondrian Schoenmaekerre támaszkodó művészetelméletét fejti ki hét "jelenetre" bontva; s ezek közül különösen megragadták Veszelszky figyelmét azok a részek, amelyek a vízszintessel, a függőlegessel, az általuk bezárt derékszöggel és a metsződések révén létrejövő kereszttel foglalkoztak."²³⁶

A kompozíciók nem csupán a fehéren kihagyott függőleges és vízszintes tengelyeket tartalmazzák, hanem megjelenik az András-kereszt alakzat is (136). Ezeknek a jeleknek Veszelszky számára a matematikai műveletjelekkel is kapcsolatba hozható jelentése is volt: "Ha az utóbbi képeimről kérdezel, amelyekben a tengely mindinkább a függőleges-vízszintesre összpontosul, akkor értsd úgy, hogy ez egyrészt az alapvető művelet, az összeadás jele. A szigorúan vett absztrakció a kivonás – ez a vízszintes. A Pusztaszeri úti képeimben inkább az András-kereszt jelenik meg, de ez is egyúttal az absztrakció, a szorzás jele. Mondhatod azt is, hogy összekeverem a misztikumot a tudománnyal."²³⁷

A Pusztaszeri úti tájképsorozatnak a tájkép műfajában már volt előzménye Veszelszky festészetében. Mikor a Déli-pályaudvarral szemben lakott,²³⁸ az állomást a sínek vízszinteseivel, a vagonokkal és a várhegyen lévő házakat, tetőket festette.

²³⁵ Kunszt György (1924-2010) építész, filozófus, műszaki tudományok doktora. Veszelszky Bélával 1946-tól 1977-ig tartott a személyes, baráti kapcsolata. A Múcsamokban rendezett kiállítási katalógusban olvasható írása a Veszelszky Béla és a gnózis címmel /in: Körner Éva (szerk.): Veszelszky Béla, Múcsamok, 1997, 9-16. o./ hiteles forrásnak tekinthető, mely a festővel való beszélgetésein alapszik.

²³⁶ Kunszt György, 15. o.

²³⁷ Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet '78, 1979, 240. o.

²³⁸ Veszelszky szerettét olyan helyen lakni, ahonnan a panoráma nagy távlatokat nyitott. (Veszelszky Sára közlése)



136. Veszelszky Béla: Táj, 1960



137. Veszelszky Béla: Déli pályaudvar, 1944

²³⁹ Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet 78, 1979, 240. o.

A *Déli pályaudvar* című 1944-es képe (137) már több vonatkozásban hordozza a későbbi festésmódot. Ez a kép még inkább az általa „kukacosnak”²³⁹ nevezett van gogh-i ecsetkezeléssel készült. Ez nem azt jelenti, hogy a kép egészére jellemző modor pontosan ugyanaz lenne, mint Van Gogh-nál, hanem a gesztusok alapegysége – a dús festéktartalmú vonal – az összekötő elem közöttük. Ezen a képen az objektumok még a natúra lokálszíneit hordozzák, de a kép összhatása már a formák rezgő elmosódottságára épül. Monet festménysorozatainak külső formajegyeire is emlékeztet a kép, azonban itt a pillanatszerűséget felváltja egy időtlen atmoszférateremtő fényhatás. Kompozícionálisan már dominánssá válik a függőleges-vízszintes tendencia, amely a házfalak, háztetők, villanyoszlopok és fák irányainak rendszeréből áll össze. A még illuzionisztikus térhatást a vízszintes elemek uralmának megtörésével, a térbe mélyülő pályaudvar épület tetejének iránya adja. Tehát a már érett korszak Pustaszeri úti látképek tengelyes szerkesztettsége, illetve az András-kereszt alakzatok nemcsak egyfajta misztikus, transzcendens kiindulópontok, hanem azt megelőzően konkrét látványélményekre is épülnek. A Pustaszeri úti sorozat darabjai fénytel, erőteljes letisztulásai a korábbi, látványhoz még erősebben kötődő korábbi tájképeknek.

A festékpontokról

Egy festmény legkisebb alapegysége a színes festékkal átitatott ecsetnyom. Ennek megjelenési tulajdonsága függ az ecset alakjától, szélességétől, anyagától és a felvitt festék mennyiségétől. Nem hagyható figyelmen kívül a festő mozdulata, mozdulatsora, amellyel mindezt a vászonra helyezi. A fenti paraméterek kombinációja a különböző festői hatások széles spektrumát teszi lehetővé, mely ugyanilyen mértékben hat ki a művészi kifejezésre, mondanivalóra.

A színes festékpontokból való képépítés mesterei a divizionisták, Seurat és Signac az impresszionista ecset és színkezelést fejlesztették tudományos szintre. A pointillista technika célja az optikai színkeverés vizsgálata és alkalmazása volt a látványelvű festészet mentén (138).

A posztimpresszionista pointillista technikához Veszelszky festészete oly módon kapcsolódik, hogy ő is dominánsan az elemi egységeket használja a festés folyamatában, és a kép végső aspektusa

is egy diffúz módon szétszórt pontszerűséget mutat. Veszelszky azonban az apró ecsetnyomok egymásmellé és egymásra rendezésével a formát a felismerhetőség határaitra transzponálja, és a színpontok nem egy színelméleti optikai keveredés céljából helyeződnek egymás mellé, hanem, mint egy atomjaiban rezgő anyagnak a szellemivel való szintéziseként. Erről a kérdésről ő maga ezt mondja: „Kimondottan teoretikusan nem fogalmaztam meg színhasználatomat. Nincs szimbolikájuk, nincs kimondottan közük Goethe színelméletéhez csak a tisztázás keresése, ami tengelyeimet is alakítja, követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek a helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert a pillanatnyi tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegetnem kell, az atomokból áll össze a világ, és minden atom megalkotásánál döntenem kell a végső eredményről, amit még nem ismerek”.²⁴⁰ Veszelszky Béla művészetének „csak” eszköze a pontokból és ecsetvonásokból építkezés, de nem végcélja. Az így teremtett világ nem az optikai vizsgálódásról szól, hanem egy másik transzcendens valóság láthatóvá tételéről.

138. George Seurat: *Tanulmány a Világító-torony című képhez*, 1886

²⁴⁰ Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet 78, 1979, 240. o.



A posztimpreszionista pointillista technikához Veszelszky festészete oly módon kapcsolódik, hogy ő is dominánsan az elemi egységeket használja a festés folyamatában, és a kép végső aspektusa is egy diffúz módon szétszórt pontszerűséget mutat. Veszelszky azonban az apró ecsetnyomok egymásmellé és egymásra rendezésével a formát a felismerhetőség határaitra transzponálja, és a színpontok nem egy színelméleti optikai keveredés céljából helyeződnek egymás mellé, hanem, mint egy atomjaiban rezgő anyagnak a szellemivel való szintéziseként. Erről a kérdéstről ő maga ezt mondja: „Kimondottan teoretikusan nem fogalmaztam meg színhasználatomat. Nincs szimbolikájuk, nincs kimondottan közük Goethe színelméletéhez csak a tisztázás keresése, ami tengelyeimet is alakítja, követeli meg, hogy mindig, minden egyes cseppjét a színnek a helyes helyére tegyem le. Mindig sokat spekulálok, mert a pillanatnyi tettemet a végleges, az elgondolt tökéleteshez viszonyítva is mérlegelnem kell, az atomokból áll össze a világ, és minden atom megalkotásánál döntenem kell a végső eredményről, amit még nem ismerek”. Veszelszky Béla művészetének „csak” eszköze a pontokból és ecsetvonásokból építkezés, de nem végcélja. Az így

139. Paul Cézanne: A Chateau Noir a Saint Victoire-hegy előtt, 1890-1895



teremtett világ nem az optikai vizsgálódásról szól, hanem egy másik transzcendens valóság láthatóvá tételéről.

Veszelszky pontokból felépített tájképeinek távolabbi előképeit megtalálhatjuk Cézanne „befejezetlen” akvarelljeiben is (139), amelyeknél azt láthatjuk, hogy a formahatárolások egy halvány kontúr mentén néhány könnyed ecsetvonással jelennek meg. Ezek az ecsetvonások lazúrosan,

140. Veszelszky Béla: Tájkép, 1959



fátyolosan kapcsolódnak egymáshoz, alig megjelenítve az adott motívumot. Veszelszky tájképein ez az eljárás sűrűsödik az egymásra rakott festék rétegekben, ennek az elvnek a motívumokban való megsokszorozása alkotja a képszövetet. Míg Cézanne formakövető ecsetvonásokat alkalmaz, addig Veszelszky a pontok és rövid ecsetvonások többirányú, látszólagos szabálytalanságának következetes megsokszorozásával teremt rendszert. A tájképek felismerhető elemei a villanypóznák, a háztetőgerincek, az utak szélei, a növénytömegek horizontális elrendezése, illetve az Újlaki templomtorony és a Margitszigeti víztorony jelzesszerűen, nem a maguk tárgyiasságában jelennek meg, hanem a légiessé, anyagtalanná átlényegített képi motívumokként (140).

Míg a Seurat-féle pointillizmus a dolgokat egy időtlen leíró jelleggel ruházta fel az optikai színkeveredés elmélete szerint, addig Veszelszky a kép egészére terjeszti ki az egyetemes időtlenséget. Mindezt úgy teszi, hogy a festményre fordított idő a festékpontok egymásra rakásának folyamatában manifesztálódik. A tárgyiasság másodlagossá válik. „Veszelszky Béla nem pointillista. Ecsetérintésének semmi köze a descartes-i kettéosztott és egymással szembeállított, anyag kontra szellem világához, a ráció kétségbeesett műveletéhez. Köze van a leibnizi mondatokhoz, amelyek önmagukban mind mikrokozmoszok egészek, de amelyek egymás nélkül mégsem léteznének. Az időre alkalmazva: az örök teremtés pillanataink nélkül nem létezne. Nem mintha az idő teljét a pillanatok összessége alkotná, hanem mivel a pillanata a teljes időből (az időtlenből) kapja életét, és ezért úgy van a pillanatban az időtlen, mint a tenger cseppjeiben

a tenger – holott a tengert sem lehetne cseppjeiből összetenni.”²⁴¹

Technikai vonatkozásban a pontokból építkezés egyik nagy előnye, hogy időt hagy a mérlegelésre: az eddig láthatóhoz úgy kerülhet a következő rész, hogy hirtelen nagy változás nem jön létre az egész vonatkozásában, tehát, ha nem volt jó a döntés – a színpont helye vagy árnyalata – akkor sem történt olyan tévedés, mely miatt az egész felületet át kellene dolgozni. Sőt a következő folt már egy érleltebb, az előző folt továbbfejlesztett változataként gazdagíthatja a képet, akár a plasztikusságig fokozva a festékréteget (141).

A festék traktálása, a pontok egymásra, egymásba dolgozása gyakran úgy történt, hogy az anyag már száraz volt. Az olajfesték azonban az akrillal vagy a gouache-sal ellentétben lassan szárad. A száradás gyorsítását úgy oldotta meg Veszelszky, hogy újságpapírt helyezett a nedves festékre és finom mozdulatokkal felitatta belőle az olaj nagy részét.²⁴²

A festés más módon alkalmazott folyamatában is megtalálható a „keresés”,²⁴³ de a pontról pontra haladás a legóvatosabb és legidőigényesebb

141. Egy Veszelszky kép részlete (a szerző felvétele)



²⁴¹ Kemény Katalin: Az ablak, a táj, a valóság, in: Kömer Éva (szerk.): Veszelszky Béla kiállítási katalógus Múcsarnok 1977, 36-37. o.

²⁴² Veszelszky Sára közlése.

²⁴³ Pld. ez jelentheti a friss festék letörését, belefestést, felületalakítást vagy a száradás utáni átfestést, lazúrozást.



142. A festékpontok színei, képrészlet (a szerző felvétele)

módszer. Ez a módszer Veszelszky önmagáról is állított bizonytalan, határozatlan alkotói személyiségének épp ezért megfelelőnek bizonyult.²⁴⁴ Ez a fajta határozatlanság azonban nem a művészi törekvéseit jellemzi, hanem a céljainak eszmei súlyát és nehézségi fokát felismerő alkotó kételyeiről szól, és az egy-egy művében megjeleníteni szándékolt festői egyetemesség megvalósíthatóságának problémájára irányul.

A pointillisták lehatárolták a különböző képterek és formák felületeit, és egy adott színkarakterrel látták el, melyet a különböző színárnyalatok optikai keveredése hozott létre. Ez nagyon tudatos színhasználatot és színelméleti ismereteket igényel. Veszelszky képein a festékpontok színei nem mutatják azt a gazdag színskálát, amit a divizionisták használtak a képeiken. Jellemzően az alap- és másodlagos színek részvétele látható (142). Így ezek a képek kékek, sárgák, vörösek, narancsok és lilák tiszta árnyalatiból tevődnek össze, és ebből adódik az a tulajdonsága a festményeknek, hogy azokat távolabbról

szemlélve, jellemzően inkább tónusértékkel rendelkező felületeknek látjuk, mint határozott karakterrel rendelkező színeknek. Az alapszínek optikai keveredése festék esetében szürkés árnyalatot hoz létre. A kép térvizonyait nem a festékpontok színértékei fejezik ki, hanem azok tónusbeli erősödése, mely a fekete-fehér tengely végpontjait is megjeleníti az átmenetek mellett. A fehér felületek fénnel derítik a motívumok közti részeket, amelyek a színes felületekkel azonos kifejezésbeli értékkel bírnak. A fehér felületek nem csak kihagyás útján keletkeznek, hanem visszafestés által is, ami azt mutatja, hogy a felületek színezése nem egy egyenes vonalú világosból a sötét felé haladást jelent, hanem olykor egy-egy visszalépést is a fény felé.

Mivel az alapszínek együtt a szürke tartományt hozzák létre, a tónusérték szerinti differenciálódás válik dominánssá. Ez a motívumok körül sötétebbé válik, ezáltal világosítva, derítve magának a tárgynak a belső fényeit. Erről a transzcendens hatásról Kemény Katalin így ír: „A részletek egésze

szigorúan a kép egészéből következnek. A Veszelszky-táj nem egy önkényesen választott teret tölt be a látott és rálátott motívumokkal. Egyetlen középponti fénymagból szikrázik szét látszólagos diszkontinuitásban, ténylegesen bonthatatlan hálóként az a hely, amelyet a térből megalkot, s amely a tér megvalósulása. Veszelszky tája példázza a festői valóság teremtést: a bizonytalan, a szédítő, az elnyeléssel fenyegető térből helyet teremteni. Innen a valamennyi tájképét összetartó nem szerkezet, hanem élő szervezet, a két egymást metsző horizontális és azokat átmetsző vertikális irány, a világtér háromdimenziós plasztikus keresztje, minden manifesztáció elemi alakzata.”²⁴⁵

A pont és az univerzum

Veszelszky pontokból felépített festői világának tárgyai – azáltal, hogy megszabadulnak szinte az összes egyedi optikai tulajdonságaiktól – átlényegülnek egy magasabb, egyetemes dimenzióba. Már a tájképek absztrakciós megoldása, a pontokra szedés és azokból az újrakonstruálás felületi megjelenése is emlékeztet a kozmosz ismert képeire.²⁴⁶ Azonban ez az optikai összefüggés a festői gondolkodás mélyebb szintjén is megtalálható. Az univerzalitás Veszelszky világnézetében és az ahhoz alkalmazott adekvát festői technikában keresendő.

Kunszt György, írásában visszaemlékezve azt mondja, hogy Veszelszky mindig tiltakozott, amikor festésmódját Seurat pointillizmusából próbálták levezetni.²⁴⁷ Technikai vonatkozásban a sűrű vonalkák használatát posztimpreszionista

hatásnak is tekinthetjük, de gyökereit alapvetően Schmitt Jenő Henrik²⁴⁸ dimenzió elméletének tanaiban kereshetjük. Veszelszky, festőbarátján, Kepes Györgyön²⁴⁹ és annak nagybátyján, Kepes Ferencen²⁵⁰ keresztül ismerkedett meg a gnosztikus tanokkal.²⁵¹ Bár Veszelszky eljárt a gnosztikus kör összejöveteleire, magát nem tartotta gnosztikus gondolkodónak.²⁵² Az általános dimenzióviszony tanai szerint a megismerés folyamatában a szellem egyre magasabb, hierarchikusan felépített dimenziókat tár fel, míg végül eléri azok legmagasabb kozmocentrikus, isteni fokát.²⁵³

„a magasabb dimenziójú alakzat az alacsonyabbakat „végtelen gazdagságban saját teljes alakjának eltünedező határolásaként minden változatban egybefoglalja és elmeríti.”²⁵⁴

Ez a dimenzióviszony érvényes a pontra, az egyenesre és a síkok geometriai kapcsolatára. A pontok térben betöltött szerepe igen jelentős Schmitt Jenő *végtelen tértudat*-ról szóló tanaiban, melynek lényege, hogy a szellem belső végtelen tértudata a pontszerű alaplémlységek megismeréséből táplálkozik. A „pont a végtelen tágasság bárhol jelen lévő súlypontjaként érvényesül.”²⁵⁵

Veszelszky ecsetkezelése tehát inkább köthető a gnosztikus tanok megismeréséhez, mint a korábban említett seurat-i és van gogh-i festék és ecsetkezeléshez, nem feledve az előképek technikai vonatkozásait.

A színhasználat szimbolikájára vonatkozóan Kunszt György is hivatkozik Schmitt Jenő Henrik dimenzió tanára,²⁵⁶ amelyben Goethe fény és színelméleti írásaiból azt a gondolatot emeli ki, hogy Goethe a színeket poláris ellentétekből „sűrűsödésből és ritkulásból származtatja”. Így érthető, hogy az alapszínek és kiegészítőszínek

²⁴⁴ „mert bennem sok minden van csak határozottság nincs” / Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával /

²⁴⁵ Kemény Katalin, 36-37. o.

²⁴⁶ A Hubble távcső által a kozmoszról készült fényképek és a festészet közti filozofikus viszonyról és Veszelszkyről lsd.: Tillmann J. A.: Más világokra szegezett szemünk, in: Tillmann J. A.: Merőleges elmozdulások, Palatinus, 2004, 12-14. o.

²⁴⁷ Kunszt, 12. oldal

²⁴⁸ Schmitt Jenő Henrik (1851-1916) filozófus, a magyarországi gnosztikus mozgalom megalapítója

²⁴⁹ Kepes György (1906-2001) festő, tervező, képzőművészeti író, a főiskolán Csók István növendéke volt

²⁵⁰ Kepes Ferenc (1876-1942) a magyarországi gnosztikus kör vezetője

²⁵¹ Andrási, 7. o.

²⁵² Andrási, 8. o.

²⁵³ Andrási, 8. o.

²⁵⁴ Kunszt, 12. o.

²⁵⁵ Andrási, 8. o.

²⁵⁶ Kunszt 12-13. o.

a domináns színezetű festékpontok, amelyek a fenti elmélet szerint hol egymásra torlódva, hol szétszóródva kerülnek a képre.

Elmondhatjuk tehát, hogy a képek színezése nem a hagyományos értelemben vett színharmonia tanokra épül, hanem egy látványszerű atmoszférához nem kötődő absztrakt filozófiai elmélet az alapja.

Ez a szétszóródó és helyenként sűrűsödő festésmód teljesen megfelel annak a célnak, mely a gnosztikus tanok egyik alapvetése, hogy az anyagi létet átsugározza, áthatja a szellemi lét is, és ez a kettő az érzéki valóságban egyesül. Ha a dolgokat festőileg, anyagában „tömörebben” fogalmazza meg az alkotó, akkor az anyagi lét képi megjelenése hangsúlyosabbá válhat. A szétszórót, fényben vibráló pontokból felépített felület viszont könnyíti a formán a valós jelenlétet bizonytalanná, transzcendenssé változtatja. Veszelszky, ahogy Csontváry is, „az anyagot, a matériát nem szilárdként, hanem rezgések egységeként fogták fel, továbbá hogy a látható tárgyakat egy

magasabb világ reális megjelenések tekintették, és a magasabb világ igazságának kibontakozását tették meg életcéljuknak.”²⁵⁷

A képszövet ponthalmazai olyan struktúrát hoznak létre, melyek egymáshoz ugyanúgy viszonyulnak, mint egy-egy részlet az egészhez. Ha ráközelítünk egy részletére, akkor az egészhez rendszerében teljesen hasonló aspektusú képet kapunk (143-144). Az egyetemesség a fent említett rész és egész problematika filozófiai kapcsolatában is megjelenik, melyet Kemény Katalin így fogalmaz meg: „Valahány fénycsepp önmaga örömeiben játszik, nem keveredve a másikkal, mégis annak szférájába tartozva. Számptalan helyváltogatás lehetőségét kínáló apró csillagok konstellációi, amelyek azonban ritmikus pályájukról le sem térhetnének. Ez az élő mozgás varázsol a szemlélőben minden alkalommal új képet, és ez tartja össze egy tájban a tér egészét. Ez a mindig megújuló térvizonylat egyesíti benne az időt a térrel. És végül ez a titka, hogy ha kiveszünk a képből egy részletet, az is egész.”²⁵⁸

²⁵⁷ Körner Éva: Veszelszky Béla a magányos út választója, in: Körner Éva (szerk.): Veszelszky Béla, kiállítási katalógus, Múcsarnok, Budapest, 1997, 17. o.

²⁵⁸ Kemény Katalin, 40. o.

143-144. A pontokból felépített kép, egész és rész aspektusainak viszonya



Szerkezet a tájban – Kmetty, Barcsay és Gadányi

A geometriai rend önálló entitás, amely a saját törvényei szerint szerveződik. Ez vonatkozik a képépítés metodikájára is. A motívumok, mint szerkezeti elemek jelennek meg, amelyeken belül tovább kereshető a motívum felépítése. Már a kubizmust is a geometriai szellem határozta meg.²⁵⁹ A jelentéssel bíró tárgyas kubista szemlélet különböző nézőpontokból ábrázolta a dogákat oly módon, hogy síkokra redukálta, bontotta fel a formát. Ennek az ábrázolási módnak az öröksége a forma darabossága, térbeli torzítása a képi kompozíciós szerkezet érdekében. A forma töredezettségét az erősebb fény-árnyékhatároló kontúrok adják azokon a helyeken, ahol irányt vált a tér.

A motívumok rajzilag olykor egyenesekre és ívekre egyszerűsödnek, formai lényegüket absztrakt módon tartják meg a strukturális hasonlóság szintjén. Megjelennek sík geometriai alakzatok, melyek olykor plasztikus változataikban láthatók. Aombok körre vagy gömbszerűvé válnak, a fatörzsek nyújtott négyszöges elemekké – melyek képen betöltött szerepük szerint irányokat és ritmusokat jelentenek – vagy hengeres formákká redukálódnak. Kmettynél ez egyfajta atmoszféra nélküli letisztultságban jelenik meg, Barcsay tömörebb formálású még redukáltabb jelekké változtatja a tájelemeket. Gadányi expresszív és dekoratív gomolygást, mozgást visz az alkotói önfeledtséget sugárzó képeibe, ötvözve a geometriai konstrukciót az organikus szemléletű formálásmóddal.

²⁵⁹ Hans Sedlmayr: A modern művészet bálványai, Gondolat Kiadó, 1960, 87. o.

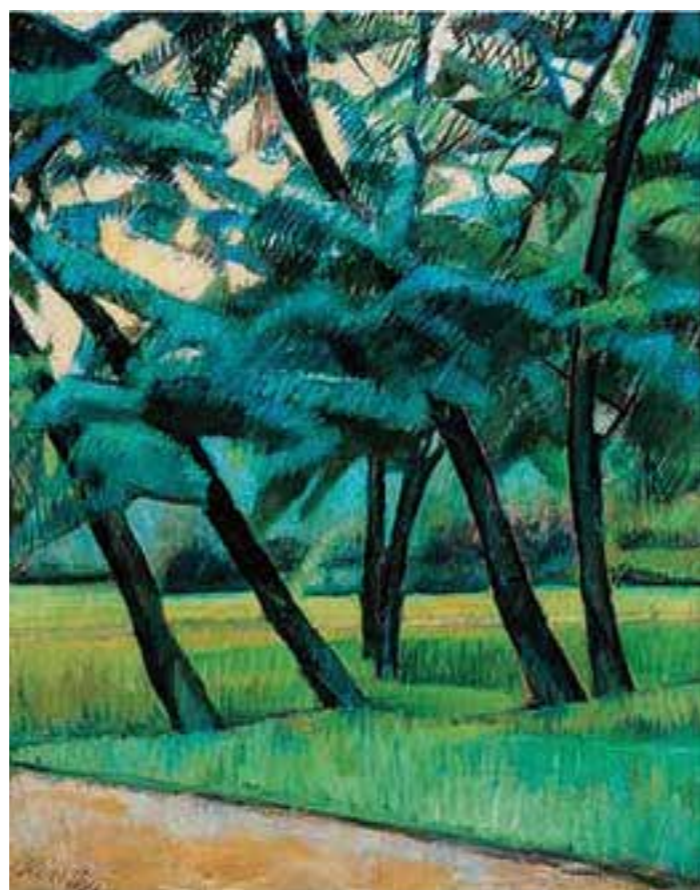
²⁶⁰ Önéletrajzában Kmetty így ír az 1911-es Párizsi hatásokról: „Úgy festettem Párizsban, mint otthon. A látottak hatása természetesen érvényesült, de nem utánzásban, hanem a természetszemlélet újszerűségében. A tér, mint az ábrázolás tárgya, annak jelei színben, vonalban, megfogalmazása a síkon. Ez elvi különbséget jelentett az atmoszférás fogalmazású festéshez képest. Látható változás: az egymást szögletesen átható síkok a képen.” / Kmetty János: Festő voltam és vagyok, Corvina Kiadó, 1976, 74. o.



145. Kmetty János: Fák (Városligeti táj), 1911 k.

A képszerkezet elsődlegessége a képet rendező irányokban és az azokban rejlő dinamikában manifesztálódik. Kmetty egy másik, kékes-zöldes árnyalatú városligeti képén (146) a szervező irány az átlós, melynek következtében rombusz-, trapéz- és paralelogramma-szerű geometriai alakzatok keletkeznek a látványban. A lomb éggel áttört felülete (147) megfelel egy önmagáért szerveződő elvont képi gondolkodásnak – mely akár egy Gadányi festmény előképe is lehetne –, azonban ez eltűnik, feloldódik a Cézanne-os ecset-struktúrából kibontakozó, valós látványban. A konstruktív látásmód tehát a látványban lévő szerkezeti összefüggést helyezi előtérbe, és ezt a struktúrát gazdagítja az azt indukáló látvány egyéb fontosnak ítélt részleteinek tulajdonságaival.

A tájképeken a fák, a fatörzsek jó üryget szolgáltatnak a képi struktúra megalkotásához, a felület függőleges ritmusú felosztásához. A tektonikus kötöttség nem engedi el a teljesen absztrakt, látvány nélkülség irányába az ilyen tematikával rendelkező képeket, mégis a fák által



146. Kmetty János: Városliget, 1910 k.



147. Részlet a Városliget című képből

generált, konstrukció-hangsúlyos képkalkotás a motívumok végsőkig való leegyszerűsítését teszi lehetővé és szükségessé.

Barcsay Jenő (1900 – 1988) erdei képén (148) a függőlegeshez képest enyhén kibillentett

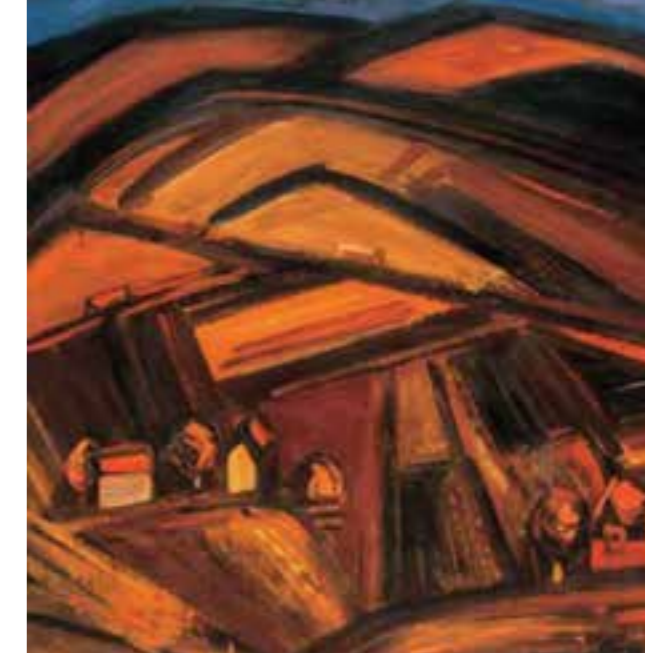
vertikalitással helyezkednek el a fatörzsek. A fényben lévő felületek közeli valór-különbséggel jelennek meg, az árnyékok is ennek a színértéknek a sötét változatai. A kontúrok nem vonallal, hanem az árnyalatok találkozásai mentén jönnek létre. Egyszerre jelenik meg a francia vadak és kubisták síkokra bontó térszemlélete és a nagybányai festészet természetlátása egy szinte gyermeki expresszivitással absztrahált szintézisben. A szerkezet kiemelésére a sötét kontúrhasználat az egyik megfelelő eszköz. A szentendrei házakkal definiált dombokat vastag, barnás-feketés ecsetvonallal választotta el egymástól, melyeken belül az intenzív narancsokká váló mezei parcellák, hol szintén vonallal, hol az okkeres narancs különböző árnyalatú felületei mentén válnak el egymástól (149). A házak és a fák rajza Egry motívumait idézi, azonban Barcsaynál a táj levegős atmoszféráját az erőteljes, súlyos felületek váltják fel. A dombok és szántók a felismerhető objektumok nélkül elvesztenék táji karakterüket, nehézkes festéktömegekké válnának.

Az expresszív vonalakkal való képszerkesztés jellemzi Gadányi Jenő (1896 – 1960) tájbábrázolását. A valószínűsíthetően látvány után készült vázlata nyomán²⁶¹ a matisse-i színességet a kubizmus formadarabolási módszerével szintetizálja a *Békásmegyeri tanya* című képén (150). Számára a kép – ezen belül is a táj mint az inspiráció forrása – lelkivilágának érzelmeikkel teli reprezentációja,²⁶² a modern stílusokat úgy és olyan mértékben alkalmazza őszinte átéléssel, ahogy festői megérzései és a képépítés logikai folyamatai diktálják.²⁶³ Faábrázolásai az absztrakció végső szintjéig mennek el, a fa inkább a tudott és megérzett lényegiségét mutatják, mintsem a látott, érzéki aspektusait (151).

²⁶¹ „A szabadban sohasem festett, csak kis vázlatokon rögzítette benyomásait” / Gadányi Jenőné: Így történt, Magvető, Budapest, 1965, 110. o.

²⁶² „Megállapítja (Kállai Ernő – a szerző), képei a tárgyi kötöttségtől legtávolabb jutottak, a táj komponensei vagy a csendélet rekvizitumai csak kiindulópontot jelentenek a vonal- és színritmus kialakításánál, s a képfelületek, Jenő sokrétű, érzelmeiben gazdag lelkivilágáról tanúskodnak. Majd azzal fejezi be: „Ezek a képek nem egyedül a pompás festői minőségük miatt figyelemre méltók, hanem azért is, mert mélyrehatóan és határozottan éreztetik korunk heves érverését, mely a szabad alkotás kibontakozását sürgeti” / Gadányi Jenőné, 185. o.

²⁶³ „Nem törekszem egyéni stílusra, mert ma a művészet olyan mozgalmas és sokrétű, hogy egy festő stílusa unalmassá válik. Ma az az egyéniség, aki mindig más tud lenni. Ez az én felfogásom, ezért más minden képem. Tisztán belülről kiépített, de tudatossággal alakított kompozíció; vonal, szín és elgondolás a lényegük – ez a három együtt nálam a forma” / Gadányi Jenőné, 76. o.



148. Barcsay Jenő: Szentendrei táj patakkal, 1937 k.



149. Barcsay Jenő: Domboldal, 1935 k.



150. Gadányi Jenő: Békásmegyeri tanya, 1954 k.

Lent: 151. Gadányi Jenő: Fák, 1946 k.



VIII. PLASZTIKUS ÉS DEKORATÍV

A plasztikus és dekoratív ábrázolási módok

Egy motívumot a képen alapvetően vagy plasztikusan, vagy síkszerűen lehet ábrázolni. Az alábbiakban meghatározom a fejezet két alapfogalmát, figyelemmel arra, hogy milyen értelemben használom a modern festészet vizsgálatakor.

Mit jelent az, hogy valami plasztikus? Nagy valószínűséggel képzőművészeti, ezen belül is főként szobrászati példa, vagy az építészet területéről jut az eszünkbe egy tárgyról alkotott kép, motívum. De mindenképp valamilyen térbeli, azaz háromdimenziós objektum, vagy forma jelenik meg előttünk, amelynek fontos tényezője a formát modelláló fény-árnyékhatás. Paradox jelenség, de egyidejűleg, egy térbeli dologról is csak egy nézete idézhető fel, egy síknak tekinthető képhez hasonlóan, ahogy egy szobrot ábrázoló egyetlen fénykép esetén is a formának csak egy adott oldala látható. Természetes azonban, hogy egy térbeli alakzatról több nézetből is lehetnek emlékképeink, de ezek csak szukcesszív módon

hívhatók elő, vagyis egy térbeli formát nem lehet a maga teljességében egyidejűleg felidézni. Elmondhatjuk, hogy a képen azok a dolgok tekinthetők plasztikusnak, amelyek az adott tárgy térbeli kiterjedéséről fény-árnyékhatások által adnak információt, azaz térhatású a megjelenésük. A *dekoratív* szó jelentése a díszítéssel kapcsolatos, az ornamentális szinonimájaként ismerjük. Mivel a művészettörténetben a díszítés, azaz a dekorálás kiegészítő szereppel bír – egy „fő művet” tesz ékeesebbé, díszesebbé –, a dekoratív fogalmához nem a mélyebb művészi tartalmak kapcsolódnak, ezért inkább alárendelt funkcióval bír. Ennek a jelentéstartalomnak a bővítését igyekszem a következőkben megtenni, de nem oly módon, hogy magát a díszítő szerepet próbálnám magasabb művészi rangra helyezni, hanem a fogalomban rejlő, festői szempontból általam értékesnek tartott jelentését szeretném kiemelni. A vizualitás alapvető kérdéseivel foglalkozó Rudolf Arnheim így vélekedik a műalkotás és a dekoráció viszonyáról: „Ha egy díszítő mintát műalkotásnak tekintünk, tartalmának és formájának egyoldalúsága miatt

üresnek és ostobának látjuk. Ha viszont egy műalkotást ornamensként használunk fel, túllép a feladatán, és megzavarja az egységét az egésznek, amelyet pedig szolgálnia kellene. Mondrian kései absztrakt képei, bár mindössze néhány elemi formai sajátosság alapján készült kompozíciók, semmi esetre sem díszítmények.”²⁶⁴ A *dekoratív* szóhoz kapcsolható ugyanis egy másik jelentés, a festett díszítményekre jellemző síkszerűség, mely például az előbb említett Mondrian-képeknek is jellemzője.

A továbbiakban ilyenformán a plasztikus ellentétéként alkalmazom a dekoratív fogalmát. A festmények vizsgálatakor fontos kérdés, hogy hol húzódik a határvonal a kétféle ábrázolási mód között, mikor jelenik meg tisztán az egyik vagy másik, és mikor olvadnak össze oly módon, hogy egyik a másikkal származtathatóknak tekinthető. Hogy ez a kérdéskör mennyire korokon átívelő, annak Berény Róbert száz évvel ezelőtti kritikái írásából vett idézet is nyomatékot ad: „Gustav Klimt képcsoportjának látása felidézte régi érzésemet, hogy a legsúlyosabb festői probléma az ornamentikának a térbeliségek ábrázolásával való összeházasítása. Ezt sok tekintetben nevezhetném a festészet aktuális problémájának és egyúttal az elkövetkezendő festészet problémájának is. A megoldás semmi esetre sem a Klimt-é. Amit ő csinál, az csak ízléses dekoráció közé rakott érdektelen rajzolású ábrázolása plasztikusságoknak, valamint nagyon kellemetlen elegye a síkdíszítésnek (ornamentika), stilizálásnak, naturalizmusnak és elbeszélően szimbolikusnak. Rajzainak erős egyéni stílusuk, mely minden „stilizálás” nélküli egyszerű lerajzolásnál is jelen van, ez csodálatos és nagy kultiváltságot jelent.”²⁶⁵

Plasztikus rajzolás és festés

A festő egy képen a térbeliségnek csak az illúzióját teremtheti meg, a tárgyak plasztikáját egy elsajátított technika segítségével adja vissza. A tárgy és annak képe elkülönül, mely utóbbi formálja meg a művész, elvont festői elemekből építkezve. A kérdés mindig az, hogy milyen ábrázolási szándék mentén történik meg ez az elvonatkoztatás, amelyet mindig az adott kor látási és technikai konvenciói is meghatároznak. E tekintetben a szobrászat és az építészet, közvetlenebb viszonyban áll a háromdimenziós térrel, mivel ezek nem képet hoznak létre, hanem magát a teret alakítják, és a mű önmagában is háromdimenziós kiterjedésű.

Már a reneszánsz művészek is tisztában voltak azzal a ténnyel, hogy egy festmény sík felületén a térbeliség látszatát felkelteni komoly szellemi és művészi teljesítmény. Ugyanis nemcsak rajzilag kell felkészülniük lenni. Meg kell tanulni látni és megjeleníteni a rövidülés törvényszerűségeit, továbbá a színek térbeli hatásait is ismerni kell. Leonardo szerint a festészet magasabb rendű szellemi tevékenység a szobrászathoz, mivel olyat jelenít meg, ami nem létezik, vagyis a művész képzelete és mesterségbeli tudása hozza létre a térbeliség illúzióját a képsíkon, a perspektíva szabályai szerint.²⁶⁶ A festett tér jobban támaszkodik az alkotói produktivitásra és invencióra, mint egy valós teret létrehozó szobrász és műve esetében.²⁶⁷

Könnyebb a plasztikus rajzi megoldásokat megtanulni, mint ily módon színnel, ecsettel és festékekkel formálni. Ugyanis a rajzban csak a megfelelő tónusértékeket kell visszaadni, míg a színes formálásnál a színértékekre, a színharmóniákra és az ecsettel való

²⁶⁴ Arnheim, 92. o.

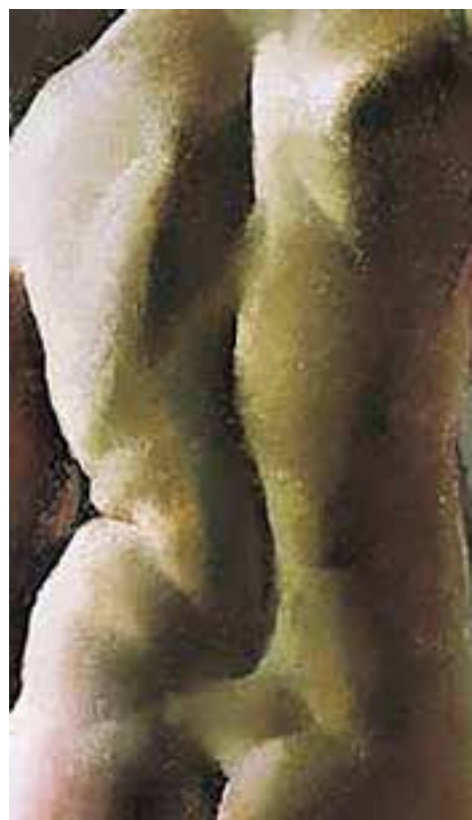
²⁶⁵ Berény Róbert: Oesterreichische Künstler, Nyugat, 1913. 6. szám, 501. o.

²⁶⁶ Leonardo da Vinci, 36-44. o.

²⁶⁷ Oskar Bätschmann, 85. o.

anyagalakításra kell együttesen figyelni. A plasztikus formálás annyit jelent, hogy az általunk látott és érzékelt tér lényegi tulajdonságai átkerülnek a perspektíva szabályai szerint egy kétdimenziós formátumba, amelyek informálnak minket a térben látható tárgyak egymáshoz viszonyított helyéről, nagyságáról és a dolgok belső formai tulajdonságairól. Ehhez nélkülözhetetlen a fény, amely a formát egy adott nézőpontból karakterizálja. A fény-árnyékválasztó vonal a forma adott részén megmutatja nekünk annak felületi jellemzőit – szögletes vagy gömbölyded voltát –, és térbeli „áramlását”, nevezetesen azt, hogy a forma honnan hová terjed a térben (152).

152. *Aba-Novák Vilmos: Akttanulmány (részlet), 1921*



Az oldalról érkező fény az, amelyik a motívum plasztikáját a legjobban értelmezi, és a téri tulajdonságait megmutatja. A festmény azonban ezt csak egy nézőpontból képes megmutatni, így teljes képünk csak ezeknek az információknak és az általunk hozzáadott emlékképeknek az összeadódásából keletkezik. Látási tapasztalataink szerint a fény jelenléte – annak irányától függően – a forma felületén sötétebb részeket, önárnyékokat hoz létre, amelyek domináns tónusértékkel bírnak, ugyanakkor ezen a regiszteren belül finom differenciák láthatók. A megvilágítás iránya és erőssége szerint változik a tónusértékek gazdagsága. Ezeknek a megfigyelése és létrehozása hosszú tanulási és tapasztalási folyamat, amely nemcsak az alkotó érzékenységétől és szándékától függ, hanem az ábrázoláshoz alkalmazott képzőművészeti technikától és anyagtól is. Ha van megvilágítás, akkor a hétköznapi észlelésünk szerint megjelenik a vetett árnyék is, amennyiben az a felület, amelyre az árnyék vetül, közel van a tárgyhoz. Ennek létrehozása hasonló az előzőkben leírtakkal, a különbség az árnyékokot felfogó felület jellegzetességeiből adódhat.

Dekoratív festésmód

A dekorativitás – a síkszerű ábrázolás – a festészet egyik kulcsfontosságú eszközévé vált, szerepe azonban koronként, stílusirányzatonként különböző hangsúlyokkal bírt. Amellett, hogy a dekoratív formálás és annak alapjai benne rejlenek szinte minden vizuális alkotásban, a modernitásban kifejezett hangsúlyt a 19. században a nabik művészetében, a szecesszióban, a 20. században a fauve

mozgalomban, a konkrét művészetben, az op art-ban és a pattern painting-ben kapott. A dekoratív megjelenítés az emberiség története folyamán már a legkorábbi fennmaradt műalkotásokon (153) is alapvető ábrázolási mód,²⁶⁸ és a művészettörténet további korszakaiban is – példaként gondolhatunk itt a görög vázafestészetre, a bizánci mozaikok síkszerű jeleneteire vagy az ikonfestészetre –

jelentős szereppel bír. De nem csak az európai művészettörténetben van ez így, hanem, ahogy Wilhelm Worringer az ornamentikáról írja: „ahol csak bepillantunk a művészi fejlődésre képes népek első művészi alkotásai közé, ott igazolódik a tézisünk: a művészet sohasem naturalista, hanem mindig ornamentális- absztrakt alakzatokkal kezdődik”²⁶⁹ (154).

153. *Barlangrajz, Altamira, Spanyolország*



²⁶⁸ A barlangrajzok állatábrázolásai a legjellemzőbb nézeteivel mutatják meg az állatokat, kifejező kontúrokkal, plasztikus elemek nélkül.

²⁶⁹ Wilhelm Worringer: Absztrakció és beleérzés, 48. o. Gondolat, Budapest, 1989



154. Ayers szikla, Uluru, Ausztrália

A díszítéshez síkgeometriai alakzatokat és azok különböző variációkban elhelyezett változatait alkalmazták a korai alkotásokon. A dekoratív ábrázolás egy adott motívumot – legyen szó a természet egy darabjáról – redukálja, leegyszerűsítve mutatja be, oly módon, hogy csak a felismeréshez szükséges képi információkat hagyja meg. Ez a folyamat a vizuális absztrakció egy fontos eszköze, amelyet stilizálásnak is hívunk. A stilizálás díszítő szerepre teszi alkalmassá a természeti formát, amely esztétikai többlettel ruházza fel a dekorált objektumot. A dekoráció tehát olyan elemeket jelöl, amelyek egy alapmotívumot – legyen az egy épület, tárgy vagy a tér egy kiemelt darabja –, ahhoz komponálva, díszítéssel gazdagabbá, tartalmasabbá tesznek. Fontos kritérium, hogy a díszítés a kompozíció szerves részévé váljon. A dekoratív festmény funkciója, freskó vagy pannó formájában, egy épület külső vagy belső díszítése. A dekoráció a dolog működéséhez,

funkciójához nem nélkülözhetetlen, akár el is hagyhatók ezek az elemek, azonban ez általában esztétikai veszteséggel jár. Ismert azonban a dekorativitásnak egy kissé pejoratív értelme is, amely a mű mélyebb tartalmának hiányára utal, azaz kissé felszínes, csak külsőségeiben látványos alkotásról beszélünk. Ezt a téves megközelítést szándékozik eloszlatni Hans-Georg Gadamer, aki azt mondja, hogy felül kell vizsgálni azt a kialakult nézetet, amely szerint az igazi, zseni által létrehozott műalkotás és a dekoratív művészet közt ellentét feszülne.²⁷⁰ Le kell fejteni a dekoratív fogalmáról azt a tévesen ráakódott értelmezést, hogy „ami csupán dekoratív, az nem a zseni művészete, hanem csak iparművészet”.²⁷¹ Az építészet, amely díszítő elemként integrálja a képzőművészeti és iparművészeti alkotásokat, önmaga is rendelkezik dekoratív funkcióval. Ahhoz, hogy a díszítés, mint például egy szobor vagy egy falfestmény illeszkedjen a díszítendő épülethez,

²⁷⁰ „A dekoráció fogalmát valójában ki kell szabadítani ebből az ellentét viszonyból, melybe az élményművészet fogalmával állították, s a bemutatás ontológiai struktúrájára kell alapoznunk, melyet a műalkotás létmódjaként dolgoztunk ki. Elég visszaemlékezni arra, hogy a díszítő, a dekoratív eredeti értelme szerint egyáltalán a szép. Helyre kell állítanunk ezt a felismerést”. / Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer, Gondolat, Budapest, 1984, 122. o. /

²⁷¹ Gadamer, 122. o.

vele zárt egységet alkotson – és most hadd használjak nehezen definiálható fogalmakat –, tehetségre és szépérzékre van szükség. „A dísz ugyanis nem magáért való dolog, melyet csak utólag helyezünk el valami másra, hanem hordozójának megmutatásához tartozik. Mert a díszre is érvényes, hogy a bemutatáshoz tartozik; a bemutatás pedig létfolyamat, reprezentáció. A dísz, az ornamentum, a kitüntetett helyen felállított plasztika ugyanabban az értelemben reprezentatív, mint például maga a templom, amelyben elhelyezik”.²⁷² Tehát Gadamerrel egyetértve, a dekorativitás nem kizárólag pusztán üres díszítő eszközként értelmezhető, hanem magasabb szellemi tartalommal telített műalkotások alkotó elemeként is.

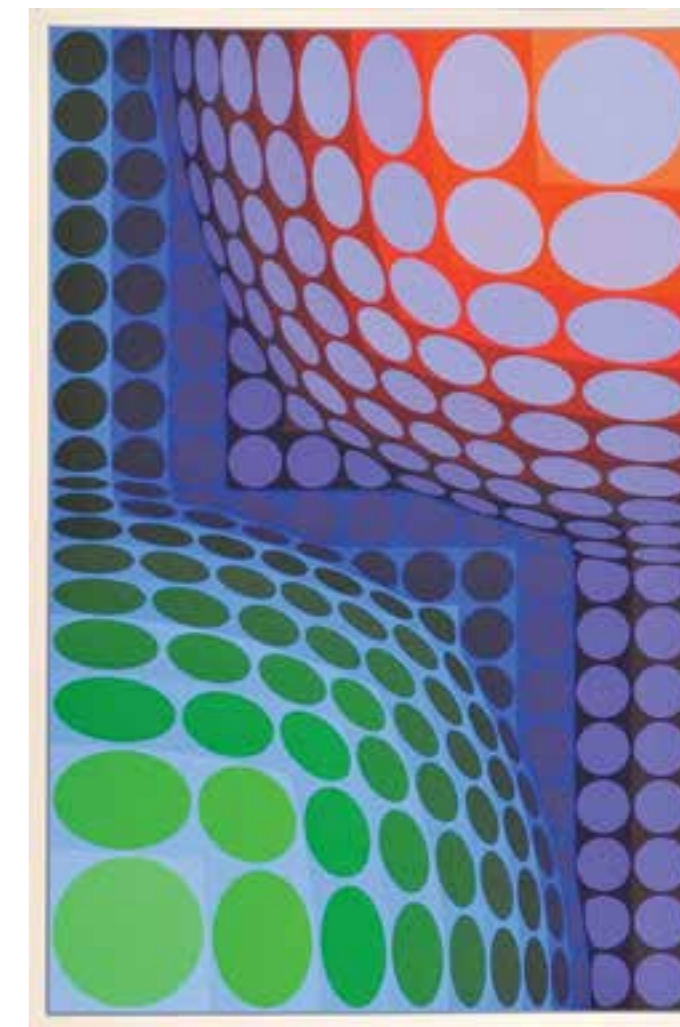
Itt felmerül azonnal a kérdés, hogy mit is tekintünk komolyabb „szűzsének”, művészi tartalomnak. Ugyanis, ha például az op artnak²⁷³ a Vasarely által létrehozott vonulatára gondolunk, amely első megközelítésben a szemnek szól a valóban látványos megoldásaival, akkor azt láthatjuk, hogy az önmagukban dekoratív, elemi alkotórészek bonyolult tereket és mozgásélményt hoznak létre (155)

Sík alakzatok oly módon való összerakása, hogy villódzást, vibrálást, és a szemet egyéb effektusokkal kápráztató hatásokat érjen el valaki, komolyan el kell mélyedni szintani és formai tanulmányokban. Tudni kell, hogy a geometriai alakzatok hogyan torzíthatók úgy, hogy a részek egymásra hatásából tér és mozgás keletkezzen, mely egy új egészet alkot.²⁷⁴ Továbbá ismerni kell a színkezelésnek a térrel való kapcsolatát, a színek térhatását és a kontrasztjelenségek törvényszerűségeit. Vagyis a festői-tartalmi

²⁷² Gadamer, 123. o.

²⁷³ Op-art: „Az ~ az optical (optikai) művészet rövidítése. Annak a 60-as években fellépő nonfiguratív képzőművészeti irányzatnak az elnevezése, amely a képzőművészet összes korábbi dimenzióját zárójelbe tette, és az alkotótevékenység oldalát dekoratív, érzékszáló vizuális „játékok” és vizuális ritmusok szervezésére szűkítette. Tisztán illuzionista irányzatról van szó, amely megelégszik a reneháryaingerek előidézésével”. Az irányzat fontosabb képviselői: Victor Vasarely, Bridget Riley, Yaacov Agam, Jesus Raphael Soto, Enrico Castellani, Larry Poons /forrás: http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/op-art (2014. 10. 13.)

²⁷⁴ A hegelianus Georg Simmel szerint a részekből létrejövő egész nem valami befejezett folyamat, végpont, hanem minden művészeti ágban tetten érhető, hogy az egész új, mélyebb jelentést ad az öt létrehozó résznek. A rész és egész kapcsolatának problémájáról Róma kapcsán írt tanulmányt. I d.: Georg Simmel: Velence, Firenze, Róma, Művészetelméleti írások, Atlantisz Kiadó, Budapest, 18-27. o.



155. Victor Vasarely: Bi-vega, 1974

rész és a művészi tudás ezekben a művekben másként, áttételesen nyilvánul meg, mint az „ábrázoló” festészetben. Az talán igaz, hogy az op art képek inkább csak a szemnek szólnak, de mégsem sorolhatjuk a díszítőfestészet kategóriájába, annak ellenére, hogy a képegész síkszerű elemekből áll.



156. Rippl-Rónai József: Park aktokkal (részlet), 1910

Alapvető feltételezésem, hogy a dekoratív ábrázolás, és az ellentétének tekinthető plasztikus megfogalmazás egymásból oda-vissza származtathatóak a művészi koncepció, illetve az alkotás folyamata szerint. Ez már a művészeti képzés során is, a látás lassú és szisztematikus fejlesztésekor metodikai problémaként jelentkezik.

A hétköznapi látásunkhoz a plasztikus, érzéki formálás áll közelebb, ehhez képest a stilizált, elvonatkoztatottabb dekoratív megjelenítés mind a néző, mind az alkotó tudatosabb, racionálisabb hozzáállását igényli.

Kanonikus ábrázolás

A kétdimenziós képen való ábrázolás szükségessé teszi, hogy az eredetileg térben érzékelt formát, felismerhető lényege szerint jelenítsük meg. De mit tekintünk egy forma lényegének, ha annak megjelenése az érzékelés körülményeitől függően – például a nézőpont, a távolság, a megvilágítás iránya és erőssége – számtalan aspektusát mutathatja? Egy lombkoronás fa madártávlatból nézve – melyet számunkra a repülőgépen való utazás tesz lehetővé – nem ugyanazt a képét mutatja (157), mint amelyet életünk nagyobb hányadában, a normál nézőpontunkból észlelünk, és ezekből az emlékképekből kialakítottunk magunkban. Mégis ez a kép is a fa egyik hozzátartozó aspektusa. De a hétköznapi tapasztalataink szerint a fa jellemző nézete mégiscsak a törzs és a lombkorona oldalnézete, mely stabilan rögzült az emlékképeink között (158). A fa és lombkoronája ellenfényben elveszti azokat a plasztikai tulajdonságait, melyeket egy oldalirányú megvilágításban jól láthatunk (159).

157. Lombkoronák felülről (a szerző felvétele)



y az eredetileg térben érzékelt formát, felismerhető lényege szerint jelenítsük meg. De mit tekintünk egy forma lényegének, ha annak megjelenése az érzékelés körülményeitől függően – például a nézőpont, a távolság, a megvilágítás iránya és erőssége – számtalan aspektusát mutathatja? Egy lombkoronás fa madártávlatból nézve – melyet számunkra a repülőgépen való utazás tesz lehetővé – nem ugyanazt a képét mutatja (157), mint amelyet életünk nagyobb hányadában, a normál nézőpontunkból észlelünk, és ezekből az emlékképekből kialakítottunk magunkban. Mégis ez a kép is a fa egyik hozzátartozó aspektusa. De a hétköznapi tapasztalataink szerint a fa jellemző nézete mégiscsak a törzs és a lombkorona oldalnézete, mely stabilan rögzült az emlékképeink között (158). A fa és lombkoronája ellenfényben elveszti azokat a plasztikai tulajdonságait, melyeket egy oldalirányú megvilágításban jól láthatunk (159).

158. Lombos fa jellemző nézete (a szerző felvétele)



Akkor tehát hogyan ábrázoljunk egy fát, mi legyen az a szempont, amely segít eldönteni, hogy az ábrázolt kép a néző számára is egy fát jelenítsen meg? A válasz az ábrázolás szerepében, céljában keresendő.

Amikor egy gyors, magyarázó rajzon kell egy fát megjeleníteni, akkor ezt egy tanult absztrakciós mechanizmussal a körvonalak megfelelő arányú rajzával tesszük, és ez a rajz általában síkszerű (160).



160. Vázlatos, körvonalas faábrázolás (a szerző)

159. Síkszerű aspektus ellenfényben (a szerző felvétele)





161. Henri Matisse: Nimfa és faun, 1942

162. Nemes-Lampérth József: Városligeti részlet fával, 1912



Arnheim szerint egy ábrázolási döntéshelyzetben a tárgynak azt a nézetét választjuk, amelyik legjobban definiálja magát a motívumot.²⁷⁵ Mivel egy tárgy különböző nézetei más és más információkat adnak a forma tulajdonságairól, a gondolatot legjobban reprezentáló nézőpontból célszerű az ábrázolás. Gyakran előfordul, hogy a leegyszerűsített, stilizált ábrázolás többértelművé válik, ilyenkor a képi kontextus segíti a helyes befogadói értelmezést. A legjellemzőbb nézetű ábrázolást Vass Zoltán kanonikus ábrázolásnak nevezi.²⁷⁶ Egy térbeli forma síkszerű absztrakciója tehát a formáról már ismert és memorizált jellemzők alapján történik.

Alapsémákat már egy négy éves gyerek is meg tud jeleníteni, de ezek a jellegzetességek az optikai hasonlóságot kevésbé hordozzák, mint a tudatban rögzült információkat. Művészi szinten az ilyen leegyszerűsítésnek sokkal átgondoltabbnak kell lennie, különben a tárgy képe az illusztráció színvonalán marad. A vázlatok során a térbeli forma egy letisztulási folyamaton megy keresztül, mely a legkifejezőbb vonalstruktúrát keresi. Elég, ha példaként Matisse szénrajzaira gondolunk, amelyeken átrajzolások, törlések nyomainak rétegeiből egyre biztosabban erősödnek meg a végleges kontúrok (161). Nem mindegy, hogy a kontúrvonal milyen érzékeny, továbbá, hogy az így keletkezett körülhatárolt felület hogyan helyezkedik el a képen, mint kompozíciós elem. A festő a „valóság”, a természet nyomán egy sokkal koherensebb világot hoz létre a látható elemekből, mint amely a hétköznapi tapasztalatainkban ugyanezekkel a motívumokkal bennünk kialakul. Oly módon építi fel a képi struktúrát, hogy közben átrendezi, „torzítja” a mindennapi látványt.

²⁷⁵ Arnheim, 67-69. o.

²⁷⁶ „Minden tárgy vagy motívum rendelkezik olyan megszokott nézetekkel, amelyek alapján a legkönnyebben felismerhetők. Ezeket a leggyakoribb és legjellemzőbb ábrázolási formákat nevezzük kanonikus nézeteknek.” / Vass Zoltán: A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai, Flaccus Kiadó, Budapest, 2006, 90. o.

Ha a művész a dekoratív festési módot választja, azaz mellőzi a formák térbeliségének jellemzését, akkor élnie kell azzal a szabadságfokkal, amely a motívum plasztikai információinak elhagyásával létrejött. Ez lehetővé teszi, hogy a tárgyat határoló körvonalak a képi rend érdekében megváltozzanak a felismerhetőség határain belül.

Nemes-Lampérth József a dekoratív ábrázolási módszert expresszív ecsetkezeléssel ötvözi egy parkrészlet síkokra redukált tájképi elemeiben (162). Minden egyes elem síkszerű, és határozott lezárású, kontúrral elkülönített. A felületek azonban nem az érzékelés szerinti pontos rajzi arányokat követik, hanem hierarchikus viszonyba kerülnek egymással a festői gondolat és a téma hangsúlyozása érdekében. A valóságban részletek – levelek és ágak – tömegét hordozó lombok plasztikáját kavargó, dinamikus, többféle valórral festett síkokra absztrahálja a festő.

A néző tekintetét folyamatos mozgásra készítetik e síkok vonulatai, amelyek egyben hullámzó lüktetést és dinamikát is adnak a képnek. Ezek a foltok határozott elkülönülést mutatnak, amelyet nem fekete kontúrok hoznak létre, hanem a színértékek hol erősebb, hol puhább kontrasztjai. Nemes-Lampérth még egy fontos paramétert is figyelembe vesz, nevezetesen egy motívum foltjának viszonylagos nagyságát és a hozzárendelt színértéket. A kép a vöröses-narancsok és zöldek, illetve a sárgás árnyalatok és lilák árnyalatainak komplementer viszonyaira épül. Ezek közül a legtelítettebb szín a talaj meleg, narancsos vöröse, amelynek világossági értéke fejezi ki a napsütéses délután hangulatát, és amelynek köszönhető a tört zöldek finom kontrasztú fény-árnyék hatása is.

Plasztikusból dekoratív

A képek illuzionisztikus térnek kialakítása a reneszánsz idején kezdődött a centrális perspektíva tudományos megalkotásával, mely ma is része a művészeti oktatásnak. Ahhoz, hogy az alkotó a téri motívumokkal a dekorativitás irányában minőségi redukciókat tudjon létrehozni, először birtokolnia kell a térbeli formálásmódot. Ugyanis a formát meg kell érteni ahhoz, hogy ábrázolni tudjuk. Egy formaváltoztatást pedig, a forma ismerete nélkül csak szegényesen, alacsony esztétikai szinten lehet megvalósítani. Hasonló, de mégis más a helyzet a gyerekrajzoknál. Egy gyerek a rajzolás folyamán a formát nem akarja tanulmányozni, hanem olvasható jelként akarja megrajzolni, mintegy a verbális közlést kiváltani, kiegészíteni. Azért használja a tárgyak kanonikus, dekoratív képét, mert még a tudatában elraktározott tárgyi emlékképek lényegiségét sokkal inkább használja, mint a tárgyra vonatkozó pontos optikai megfigyeléseit. A művészi dekoratív elvonatkoztatás első lépcsője szintén a motívum térbeli tulajdonságainak tanulmányozása. Ennek során a művész feltérképezi a fontos és jellemző kontúrokat, nézeteket, amelyeket már a későbbi mű elemeként is figyelembe vesz.



163-164. Pablo Picasso: Tanulmányrajzok a Guernicához, 1937

165. Pablo Picasso: Guernica, 1937



Picasso a Guernica megfestése előtt számos tanulmányt készített. A képhez készült tanulmányrajzok és a kész kép jól illusztrálják a plasztikus formák dekoratívra transzformálását. Számos rajzon kísérletezik az egyszerű vonalas ábrázolástól kezdve, a jellemző nézet plasztikusan megmunkált fázisán át, a teljesen síkba terített motívum átírásán (163-164). A befejezett mű szinte csak dekoratív elemekből épül fel (165). A fejeket profilból, ugyanakkor a szemeket szemből ábrázolja Picasso. Ugyanígy teszi síkszerűvé az emberek és állatok még megmaradt montázszerű részleteit. A valóságban bonyolult formai tulajdonsággal rendelkező kezeket és lábakat úgy egyszerűsíti le, hogy mindegyik alkotóelem oldalnézetből a legkifejezőbb pozícióba kerüljön. A mű végső állapotában a motívumok síkszerűsége mellett, a termélységet a sötét-világos árnyalataival érzékelteti, felhasználva még a takarási perspektíva effektusait is.

Technikai szempontok

Síkszerűen ábrázolni technikailag könnyebb, mint plasztikusan. A formát a kontúr választja el a tér többi területétől, amely egy olyan mezőt hoz létre a képen, amit homogén felületként kell tónussal vagy színnel kitölteni. A felületen belül már nem kell további termélységet jelölő különbségeket létrehozni, amint azt például egy arc esetében a bonyolult formai és térbeli jellemzői miatt meg kell tennünk. A plasztikus formálás tekinthető olyan síkdarabok egymás mellé rendezéseként, amelyek a tér különböző mélységeiben elhelyezkedő részleteket az adott fényviszonyok mellett a megfigyelt színértékkel látunk el.

²⁷⁷ Arnheim, 10. o.



166. Paul Cézanne: Mont Saint-Victoire Les Lauves felől nézve, részlet, 1904-1906

Ez a módszer Cézanne téglalap alakú ecsetnyomaiban a legszemléletesebb (166), de a divizionisták pontjai is síknak tekinthetők, ahogy a számítógép monitorán látható képek is a pixelek egyszínű sík négyzeteiből épülnek fel. A rajztanulás folyamatában az első lépés a motívum alakjának, körvonalának, foltrendszerének síkszerű, vázlatos elrendezése a felületen. Ez a kontúrok könnyed vonalú megrajzolását jelenti. A kontúr elválasztja az adott formát a körülötte elhelyezkedő egyéb formáktól, és a rajzoló nézőpontjából látható tárgyat a nézete szerint síkbeli felületté képi le. A plasztikus formálás csak ezután következik, amely sokkal több felületi és formai információ megfigyelését, megjegyzését és képi transzformációját jelenti, vagyis „az elme – a valóság rendezett képének létrehozásáért vívott küzdelme során – törvényszerű és logikus úton halad az egyszerűbb észlelési sémáktól az egyre bonyolultabb sémák felé”²⁷⁷. Azonban a kontúr megfigyelése is árulkodik a rajzoló aktuális tanultsági szintjéről, érzékenységéről.

Továbbá tájékoztat a rajzoló manuális érzékenységéről, arról, hogy milyen hangsúlyokat, vonalerősséget, vonalvastagságot használ, és ezt rajzi szempontból adekvátnan teszi-e. Magasabb tudásszinten a kontúr alkalmazása nemcsak a vonal meghúzásával hozható létre, hanem két színes, vagy eltérő tónuserősségű felület találkozására mentén is. A festői plasztikus alakítás egyik lényege, hogy a kontúr – mely egy szükséges eszköz az ábrázolásban, ámde nem létező a valóságban – háttérbe szoruljon, ne törje meg a formát, és csak a szükséges helyeken kapjon hangsúlyt. A síkszerű és plasztikus formálásmód viszonya tekinthető egy ábrázolási folyamat időrendi sorrendjeként is. Egy drapériát például elindíthatunk játékos, laza nem lezárt vonalakkal, de felfoghatjuk különböző alakú és arányú háromszögek vagy egyéb síkgeometriai alakzatok komplex elhelyezkedésének, melyek még nem tartalmaznak tónusértékeket. Ezeket a sík darabokat aztán folyamatos felületté kell modellálni, ami az anyagismeret mellett nem kevés manuális és vizuális képességet igényel. Egyszerre kell figyelembe venni a felületek egymáshoz viszonyított arányait, és a fény-árnyék foltrendszerét, majd azon belül pedig, a tónusértékeket. Ha festésről van szó, akkor a festett tárgy plasztikai sajátosságai nem választhatók le a modellálás sajátosságairól. Érzékelhetővé teszi a festő mozdulatait, gesztusrendszerét az ecsetkezelés nyomaival. Így egyszerre kapunk képet a térről és annak leképezési folyamatáról. Festési folyamat kezdetén az alkotó kiindulhat a látott foltrendszeréből is – ezeket felvázolva főbb fény-árnyékviszonyokat hoz létre –, és ezután konkretizálja a rajzos elemeket. A dekoratív ábrázolás nehézsége abban rejlik, hogy a megfestett felület könnyen kiüresedhet,



167. Vajda Lajos: *Pettyeztetett ház*, 1936



168. Bene Géza: *Tájkép*, 1950-es évek

mivel a belső plasztikai világ kikerült belőle. Ezt kompenzáló maradt a pontos színválasztás és a körvonal bonyolultságának helyes megválasztása, illetve a kapcsolódó felületek színviszonyainak mérlegelése.

A művésznek lehetősége van a síkfelületet különböző gesztusokkal tartalmasabbá tenni, ami jelentheti az ecsetkezelés darabosabbá tételét, de alkalmazhat texturális, fakturális hatásokat is belekarcolással, vastagabb anyag felhordással vagy az anyag „visszakaparásával”. Egy felületet síkban tartva lehet még grafikai megoldásokkal is gazdagítani, ahogy Vajda Lajos teszi falurészletén (167). Ez egy vagy több vonal, vonaltörődék, illetve pontok ráfestésével történhet. Ugyanílyan grafikus elemeket – de változatosabb összetételben – használ Bene Géza is a látvány és teljes absztrakció határán egyensúlyozó tájképén is. A különböző színű horizontális, vertikális és átlós tendenciájú vonalak az elkülönült síkokat teszik dinamikussá (168). A dekoratív fogalmazás tehát nem kizárólag a díszítőfestésnél látható homogén és tökéletesen egyszínű megmunkálást jelenti, hanem a festői mondanivaló expresszívabb tétele érdekében integrálhat az anyag tulajdonságaiban rejlő effektusokat is.

Dekoratív körvonalból plasztikus forma - a felhő plaszticitása

Berény Róbert *A festői közlés* című tanulmányában²⁷⁸ azt írja, hogy az ornamentális és az ábrázoló művészet ugyanazokból az elemekből (vonal, folt, szín) építi fel a kompozíciót és testvérművészetnek tekinthetők. Így szól az idézet: "nincs olyan ornamentika, mely, ha mégoly absztrakt vonal- és színviszonylatokból való volna, ne emlékeztetne – legalábbis kis egységeiben – valamely tárgyra, viszont a tárgyábrázolással térillúziót keltő festészet sincsen soha híján a vonalaiból absztrakt hatásúvá összetevődő

²⁷⁸ Berény Róbert: *A festői közlés*, Nyugat, 1913/7. szám, 528. o.

idomoknak vagy az egymásnak megfelelő színfoltok – csakis színviszonylati hatásának". Ez a fajta összefüggés nemcsak a festészetben belüli műfajokra vonatkozatható, hanem magára az alkotás komplex folyamatára is, amelyben megfigyelhető a dekoratív felületekből származtatható plasztikus formaképzés is. Egy térbeli forma létrehozása a vásznon vonalak és foltok segítségével történik. Az előbbi a rajzi, az utóbbi a festői részekért felelős egység. A festés során előfordul, hogy egymást kísérik, eltűntetik, netalán átjátszanak vagy összemosódnak egymásba. A csak dekoratív felületekből álló műfajoknál a vonal nemcsak önmagában jelentkezhet, hanem két színfelület vagy folt találkozásaként is. A vonalképzésnek ez a módja az ábrázoló műfajokban az objektum kontúrjainál is alkalmazható. Ez a problémakör először legtisztábban a rajztanulás során jelentkezik, mégpedig a motívumok plasztikussá tételkor, az árnyékolással. Az itt megismert megoldások később konvertálhatók a különböző festői szemléletek kialakítása során. Mivel a valós tér folytonos a legkisebb formától az egészig, tárgykontúr csak a mi tudatunkban jön létre, melynek karaktere a nézőpontunktól függően alakul. Az ábrázoláskor ezt az észlelt kontúrt hívjuk segítségül vonal formájában, amely még csak egy síkfelületet határol körbe. Ha azonban plasztikus hatást szeretnénk elérni, akkor a látott formahatáron belüli tónusviszonylatokat kell minél pontosabban megfigyelve a vásznonra tenni, mely többlépcsős ellenőrzést igényel. Fel kell ismerni egy-egy részlet egymáshoz viszonyított tónusértékeit, és azokat a palettán kikeverni. Majd az adott foltokat egymás mellé kell a vásznon helyezni, amelyek vagy eltalálták a megfelelő

valórt, vagy változtatni kell az árnyalatokon. Ekkor tulajdonképpen egymás mellé festünk különböző árnyalatú, önmagukban dekoratív (homogén színfolt) egységeket, amelyeket vagy anyagában keverünk össze a vásznon, hogy összefüggő felületté álljon össze, vagy a szemlélő számra optikai színkeveredéssel áll össze a forma egész. Látható, hogy az önmagukban dekoratív, absztrakt elemek a festői szemlélés vizuális rendszerező munkája és az anyagalakítás által észrevétlenül egy összetett struktúrává, plasztikus formává alakulnak át. Ha a fentieket a kép egy motívumára alkalmazzuk, akkor még mindig fennáll az a probléma, hogy a kép többi elemével összehasonlítva ugyanígy kell eljárunk a nagyobb egész vonatkozásában. Egyszerre kell tehát a legkisebb egységnek és a nagy egésznek a viszonyát figyelemmel kíséreni, hogy valóban koherens kompozíció legyen a kép.²⁷⁹ Egy adott térbeli forma két dimenzióban történő ábrázolásakor kontúrjában és foltszerűségében jelenik meg először a képen, minden részletezettség nélkül. A folt és vonal egymáshoz viszonyított mennyiségi arányai az alkotói habitustól és metodikától függenek. A vonalak a formahatárokat jelzik, a foltok az alapvető befoglaló tónusviszonylatokat, nyitva hagyva az utat a befejezettség felé haladó keresések, mérlegelések és próbálgatások számára (169). Ezeknek az első foltoknak és kijelöléseknek a felületen már a végső elrendezést célszerű mutatniuk, mert a további kidolgozás már véglegesíti a formákat, és egy átrendezés újrakezdené az egész folyamatot.²⁸⁰ A kiindulási dekoratív felületek fokozatosan telnek meg festékkel, melynek fakturális jellemzői az ecsettől és a felhordott festék mennyiségétől függenek. Az alkotó pedig, a kifejezés érdekében,

a belső elképzelései szerint alakítja keményre vagy oldott karakterűre a formát (170). Az első tónusértékek még síkfelületekkel jellemezték a motívumot. Ezeknek az összedolgozása és az értékek gazdagabbá, árnyaltabbá tétele, vagyis kidolgozottsága, az objektumnak a képen betöltött szerepe szerint változik (171). Ez a stilizálás és a naturalista megoldás között húzódó skálán bárhol megvalósítható, aszerint, hogy milyen kifejezést hordozó festői eszköz vesz még részt az alakításban.

Jobbra: 169-171. A síkfelületek plasztikussá formálása (a szerző)

²⁷⁹ Itt jegyezném meg azt az észrevételem, hogy a művészettörténeti írások a kompozíció fogalma kapcsán többnyire megmaradnak a képen látható motívumok elrendezésének vizsgálatánál. Az anyag alakításának a nagy egészhez fűződő viszonya azonban talán rejtettebben, de egyáltalán nem lényegtelen szereppel jelenik meg az alkotói folyamat hierarchiájában.

²⁸⁰ Klasszikus képeken felfedezhetők olyan átfestések, melyek egy kicsit áthelyeznek egy képmozdulatot, vagy egy fejet, fejtartást, de ezek az egész kép kompozicionális átalakítását nem igénylik. Eppen az egész érdekében történnek meg ezek a finomítások, melyek a már kész motívumok viszonylataiban válhattak csak problematikussá.



Plasztikus fák – Aba-Novák, Patkó és Szőnyi

A XX. század eleji magyar festészetben egy modern stílusokat ötvöző irány is megjelent a húszas években. Szőnyi István, Aba-Novák és Patkó Károly festészete fémjelzi ezt a plasztikus, formadús tájbrázolást.

A táj elemei megtartják a lokálszíneiket Aba-Novák *Fahordás* című képén (1924). A tér felépítése pedig a hagyományos látszattan szerint történik, a motívumok térbeli ábrázolása és elrendezése követi a valós pozíciókat és a méretkülönbségeket. Színben három fő tételre osztható a kép tere. Az előtér melegebb zöldjeire és okkeres narancsaira,

a háttér egybefogott hideg-zöld árnyalataira, és az ég Cézanne-osan tagolt, színes felületére. A táj látványát átformáló jellemző festői metódus a lombtömegek ugyancsak Cézanne-os daraboltsága, de az ecsetvonások felbontása mind színben, mind struktúrában egyszerűbb a nagy előd módszeréhez képest. A levélkarakterek külön nem jelennek meg, beolvadnak az adott folt egészébe, amelyet helyenként áttör az ég színe, fokozva ezzel a sötét-világos kontrasztokat. A látványtól kis mértékben elvonatkoztatott formálásmóddal állunk szemben, amely kiterjed a figurák ábrázolására is. De ez az absztrakció csak a természetes elemek bizonyos körét hagyja el, továbbra is azonosítható a látvány, amely alapja a képi önszerveződésnek.

172. Aba-Novák Vilmos: *Fahordás*, 1924



A zöldek árnyalatai kis tartományt fognak át, inkább jellemző a tónussal való differenciálás a tériség kifejezésében. A formák határozott lezárásúak, rajzosak, melyeknek a képfelülettel való találkozása montázsjellegűt ad. A lombfelületek egymáshoz viszonyított rajza szép vonalú pozitív-negatív felületjátékot hoz létre az ég színes fehér részén.

Aba-Novák színben áthangoltabb képe a *Felsőbánya* (1925), 1925-ben készült. A növények valójában az előtérben lévő sárgáktól a kép mélyében fekvő kékes-zöldekig terjednek. A színhőmérsékletek határozzák meg a tériséget. A középső téri réteg motívumai rajzilag szinte összeolvadnának – a fényben lévő templomot

173. Aba-Novák Vilmos: *Felsőbánya*, 1925



kivéve – ha nem tennének köztük különbséget a színek. A fekete-fehér reprodukción jól látható a kép tónusbeli felépítettsége (174). Az előtér fái a legsötétebbek, a háttér egy középértéket mutat, melyeket alul és felül keretezik a világos valőrök. A redukált változatot szemlélve értjük meg – a hiányérzet vezet rá – a kolorizmus lényegét: szín nélkül a kép elveszti értékeit, élettelen szerkezetűvé válik.

Az élesen elválasztott lombfelületek és a középrész puhábban megfestett növényei is a térbeli különbséget fokozzák. A képen a növények különböző zöldjei, sárgái és lilái szervezik a kép szövetét, amelybe az azonos formálásmód és a közeli valőrök miatt beolvadnak az épületek síkjai és

174. A *Felsőbánya* című kép fekete-fehér redukciója





175-176. Két részlet Patkó Károly Falurészlet (Iga) című képéből, 1927



a dombok vonulatai is. Mondhatjuk a látvány mint inspiráció-forrás hasonló lehetett, azonban szerkezeti szempontból rendszert kellett létrehozni a tagolás érdekében. Ebben fontos szerepet kaptak az ágak és a levelek síkká redukált, dinamikus festett foltjai. A síkszerűség, a felületek éles elválasztása az előtér levelein a legmarkánsabb, a magasba nyúló fák levelei pedig, helyenként feloldódnak az ég felületében. A kép enyhe „daraboltsága” – amely a növényeknél sűrűbb, az égbolton lágyabb – pedig még a már említett cézanne-i gyökerű, kubista képépítés örökségének tekinthető.

Patkó Károly az 1920-as években olajjal festett képein a növények lombjai súlyosak, tömörszerűek, formálásuk pasztózus, vastag festékréteggel modellált. Felismerhetőségük, azonosításuk is pusztán a képen betöltött szerepüktől függően lehetséges. A *Falurészlet* című képen jól érzékelhető, hogy a fák a kép egészéből kiragadva, zöldek árnyalatokban gazdag, harmóniában lévő, dús festékfoltok együttese, amelyek lombokként való értelmezését a képi összefüggések – a házak és az udvar – teszik lehetővé (175-176). Festésmódjuk teljesen megegyezik a többi képi elemével, és ha

figura is látható a képen, azok megformálásnak módjával is. A *Felsőbányai részlet*-en (177) plasztikus, nagyon tömör, nem részletező a fák ábrázolása. P. Szűcs Julianna találóan „gumitömlőszerűeknek”²⁸¹ nevezi a naturális részleteket elhagyó, cézanne-i elvek szerint hengeres fatörzseket, amelyek Cézanne formálásához képest mégis organikusabbnak hatnak. A levélkarakterek egyáltalán nem láthatók és nem érzékelhetők – hasonlóan Aba-Novák képeihez –, a festmény egész rendszerében, szövetében kezeli a növénytömegek megformálását. A motívumok

177. Patkó Károly: Felsőbányai részlet, 1925

²⁸¹ P. Szűcs Julianna: Patkó Károly, in: P. Szűcs Julianna: A lepel alatt, Helikon Kiadó, 2001, 103. o.



homogén festésmódja az impresszionizmusban és a kubizmusban is felfedezhető, az előbbiből ezen túlmenően Patkó a színességet, az utóbbiból a szigorú szerkesztettséget és a geometrizált daraboltságot vette át.

A lombos fák azonos hangsúlyú elemként viselkednek a többi motívum közt, amelyek épületeket, embereket, dombokat és égdarabokat ábrázolnak. Ezek teljesen azonos képi értékkel bírnak – egyik elem sem fontosabb a másinál –, lehetőséget adva a kompozíción belül a felületek szabad színbeli és formai alakításához.

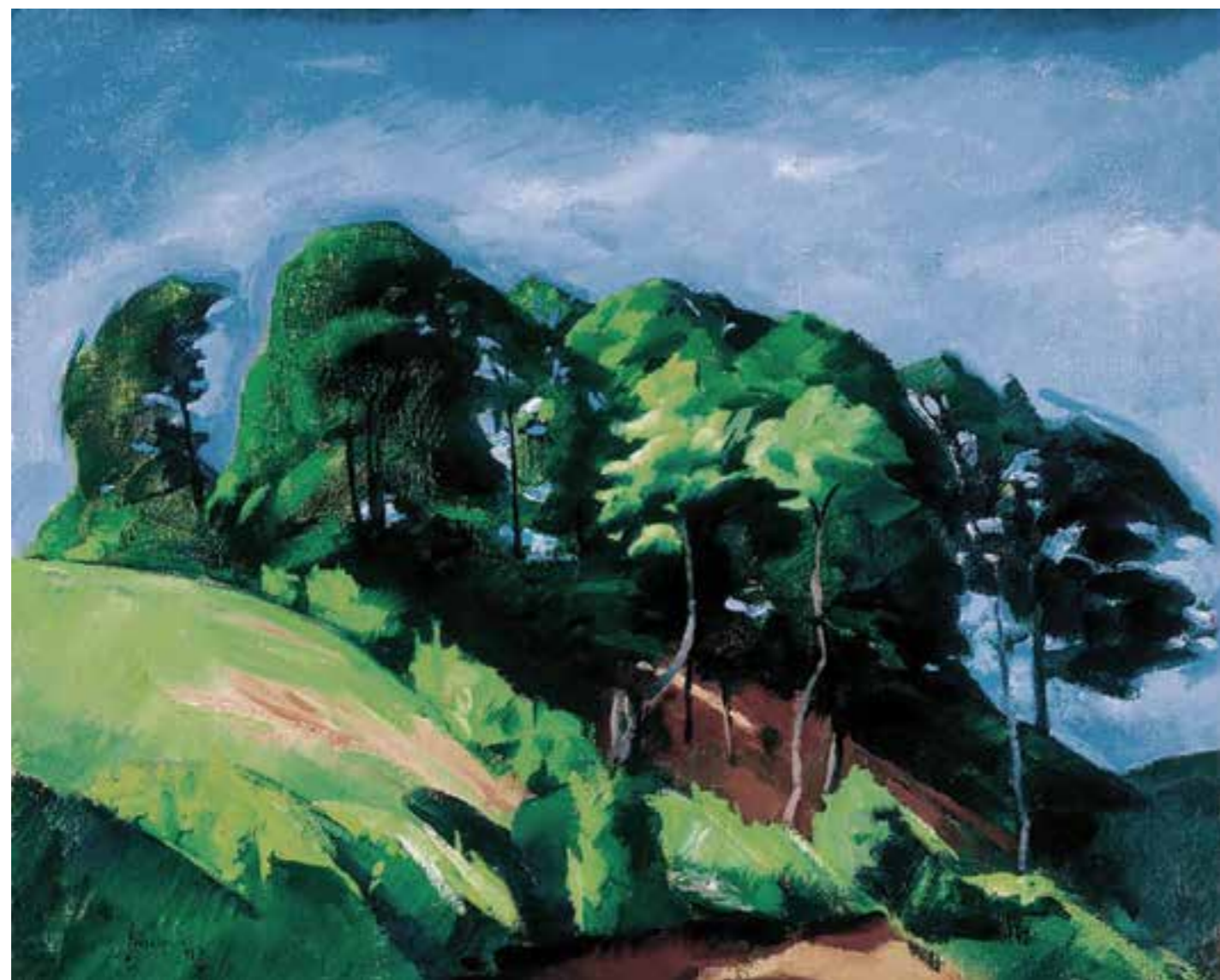
Szőnyi, 1917-es, *Nagybányai hegyoldal* című képén (178) szintén egyszerű eszközökkel fogalmazza meg a fák tömegét. 3-4 tónusértékre bontja a lombok színeit. A lombtömegek csak nagy, foltszerű tételekből állnak, tehát a levelek

egyenként nem láthatók, sőt a fának a karakteres vonásai is elnagyoltak festői elve szerint, amelyben hangsúlyozza, hogy „nem lehet egyszerre részletességre és egységre törekedni”.²⁸² A háttérben lévő fák ellenfényben láthatók, így a lombok közül áttörő ég alakítja ki az éles kontúrjátékokot.

Jellemző a rajzosság, tehát a háttér kékje illetve a lomb kontúrjának határozott éles vonalban való találkozása. Ez úgy hozható létre, hogy a megfestett lomb színére fest rá az alkotó az égnek megfelelő színnel. Így egy éles sziluett jön létre a lomb és az ég találkozásánál. A fák lombjai síklapokkal határoltak – mondhatni kubista örökség jelenik meg –, ez azonban a kubizmusnak csupán egy nagyon finom beemelése, amelyet old az ecsetkezelés sodrása, dinamikussá téve a lombok felületét. A darabolt felületalakítást olykor puhítja a fény-árnyékhatároló részek plasztikus és folytonos átmenete.

178. Szőnyi István: *Nagybányai hegyoldal*, 1917

²⁸² Szőnyi, 41. o.



IX. TÁJELEMEK

Táji elemek festői gesztusai

Ha egy tájat látványszerűen, tájként azonosíthatóan akarunk megjeleníteni, akkor szemünkkel – akár egy szkennerral – le kell tapogatni az arányokat, a felületeket és a fény-árnyék viszonylatokat. Külön kell értelmezni a foltrendszert, a kontúrokat és a formák terét, téri helyzetét. Az alkotás már az értelmező, analízis látással elkezdődik, megkezdődik az elvonatkoztatás sokrétű folyamata.²⁸³ A következő lépés az adekvát gesztusok megkeresése és alkalmazása. A festés folyamata azonban nem feltétlenül ennyire didaktikus, ahogy ez most fogalmilag megjelenik – ez az oktatásban és értelmezésben azonban szükségszerű kifejezési mód –, sőt annál hitelesebbnek és evidensebbnek hat majd a kész mű, minél inkább spontán játszódik le a „láthatónak” vizuális jelekké való transzformációja. Egy képet el lehet kezdeni úgy, hogy a festő vázlatokat készít, és az általa legjobbnak ítélt változatot elkezdi felrajzolni krétával vagy akár egyből ecsettel a vászonra. De lehet az első

felfestést foltszerűen, lazúrosan feltenni a képre. Mindenképpen már az első rétegnek az egészre vonatkozóan tartalmaznia kell a kép alapvető kompozíciós rendjét. A következő lépés az elemek egymáshoz képest betöltött képi hierarchiáját eldönteni, és azokat mindig az egészhez viszonyítva részletezni.²⁸⁴

A tájbrázolás variábilis gesztus-repertoárt igényel. Ez abból adódik, hogy a különböző táji elemek változatos faktúrával, felületi hatásokkal rendelkeznek. A motívumok térben eltérő mélységben helyezkednek el, és ez befolyásolja azok kidolgozásának részletezettségét is. A távolabbi elemek már elvesztik plasztikai tulajdonságaikat, így egyre homogénebb felületkitöltést igényelnek. Ahhoz, hogy az elemeket sajátos módon rakjuk össze, először meg kell ismerni egy már létező rendszer működését. Azonban a hatás létrehozásához az alkotónak vagy előre tudnia kell, hogy milyen eszközöket fog alkalmazni, vagy az alkotás interaktív folyamatában keresi meg, kutatja az anyag alakításának azon lehetőségeit, amelyeket

²⁸³ „Az emberi agy képes arra, hogy egy látott, érzékelt tárgy vagy jelenség elsődleges reprezentációi mellé ahhoz hasonlókat készítsen, de – és ez a leglényegesebb – ezek a hasonmások teljesen függetlenek lesznek az eredetétől. Az elme képes őket elemekre bontani, az elemeket külön-külön tárolni és képes az elemkészletből új, másodlagos vagy harmadlagos reprezentációkat készíteni. Képes folyamatokat, relációkat elgondolni, képes a reprezentációk elmebeli manipulációjára, és képes a manipuláció végeredményét, mint független új dolgot szintén reprezentálni, tárolni. Ez tulajdonképpen az absztrakció, az elvonatkoztatás folyamata.” Csányi, 181. o.

²⁸⁴ „Mint az általános stratégia része, fontos és jellemző milyen sorrendben készíti el a művész a művet. Például, ha az egész kompozíciónak az alapvető szerkezeti vázlat kell függenie, célszerű először főbb vonásaiban ezt a vázlatot megvonni, és mint egészet, fokonként tökéletesíteni. Charles Baudelaire írja: «A jó festményt, amely szülő álmához hű, és fel is ér vele, úgy kell megalkotni, ahogyan a világot. Miként a Teremtésben számos teremtés eredményét látjuk, úgy hogy a korábbiakat a későbbiek tökéletesebbé tették, akként a festmény is, ha hozzá illő módon kezelik, egy sor egymásra épülő képből áll, s minden újabb réteg fokozza az álom valóságát, s egy-egy lépéssel közelebb viszi a tökéletességhez.»” Arnheim, 106. o.

a kifejezés érdekében jónak tart.

A rajzi értelmezés az egyik legfontosabb látványfeltáró művészi eszköz. Ha rajzban sikerül feltérképezni a táj elemeinek jellemzőit, akkor már megvan az ábrázolás első absztrakciós szintje. Már ekkor el lehet dönteni, hogy egy adott felületet milyen gesztusokkal formálunk meg.

A vízfelület

Mozgó, csillogó vibráló felületről van szó. Az állandóan változó fényjelenségek kimeríthetetlen forrása. Annak ellenére, hogy döntően a rávetülő fény és a benne tükröződő környezet színei határozzák meg, formálni kell, mint bármilyen határozott, állandósággal bíró motívumot. Ismert jelenség, hogy a szabadvizek mindenkor színhatása az égbolt színeivel összefüggésben van. Természetesen befolyásolják a színhatásokat a napszak, az időjárás és a víz saját tulajdonságai is. Az ég kék színét a légkörbe érkező fénysugarak különböző szögű szóródásai okozzák. A kék színű sugarakból több szóródik, mint a többi spektrumszínből, ezért látszik az ég többnyire kéknek.²⁸⁵ A nagyobb vizek – tengerek, óceánok – kék színét pedig, a szelektív fényelnyelés jelensége okozza.²⁸⁶ Nappali világításban, ha az ég kék, akkor a nagyobb vízfelületek szintén kékes, de mélyebb árnyalatot mutatnak. A vízfelületnek plasztikai tulajdonságai is léteznek, amelyek a tükörsima felület homogenitásától (179) a tarajos hullámok mozgásban lévő, dinamikus formajátékáig számtalan változatban nyilvánulnak meg (180).



179. Bernáth Aurél: Starnbergi tó, 1926



180. Egry József: Balatoni halászok, 1923

Egy adott forma megjelenítése az ábrázolandó motívum szerkezeti és felületi jellemzőitől függ. A vízfelület megfestése olyan mozdulatsorokat igényel, amelyek annak állapotából következhetnek, és azt a dinamikát kell átvinni a képre, amely a valóságban is látható. A víz ábrázolásának módját behatárolhatja egy adott stílus is akár a divizionisták még érzéki pointillizmusára²⁸⁷ (181-182) vagy a kubizmus síkokra szabdaltsága és csak színében azonosítható



181. Paul Signac: Vörös bója
Jobbra lent: 182. Vörös bója részlete
Fent: 183. Pablo Picasso: Tájkép híddal, 1909

(183) vízfelületeire gondolunk. Ezekben az esetekben a téma megjelenítése, ezáltal a gesztusrendszere is alárendelődik az adott stílusra jellemző formálásmód logikájának. Az adott irányzatnak megvan a technikai módszertana, és ezek alapján kell a látvány részeit átírni. Ha azonban a stílusra jellemző gesztuselemek alkalmazása rutinszerűen történik, akkor modorossá, tartalom nélkülivé válik a kép. Ez tágabb értelemben vonatkozhat egy adott irányzat formanyelvére ugyanúgy, miként egy festő életművén belül egy adott korszakának utolsó darabjaira is.



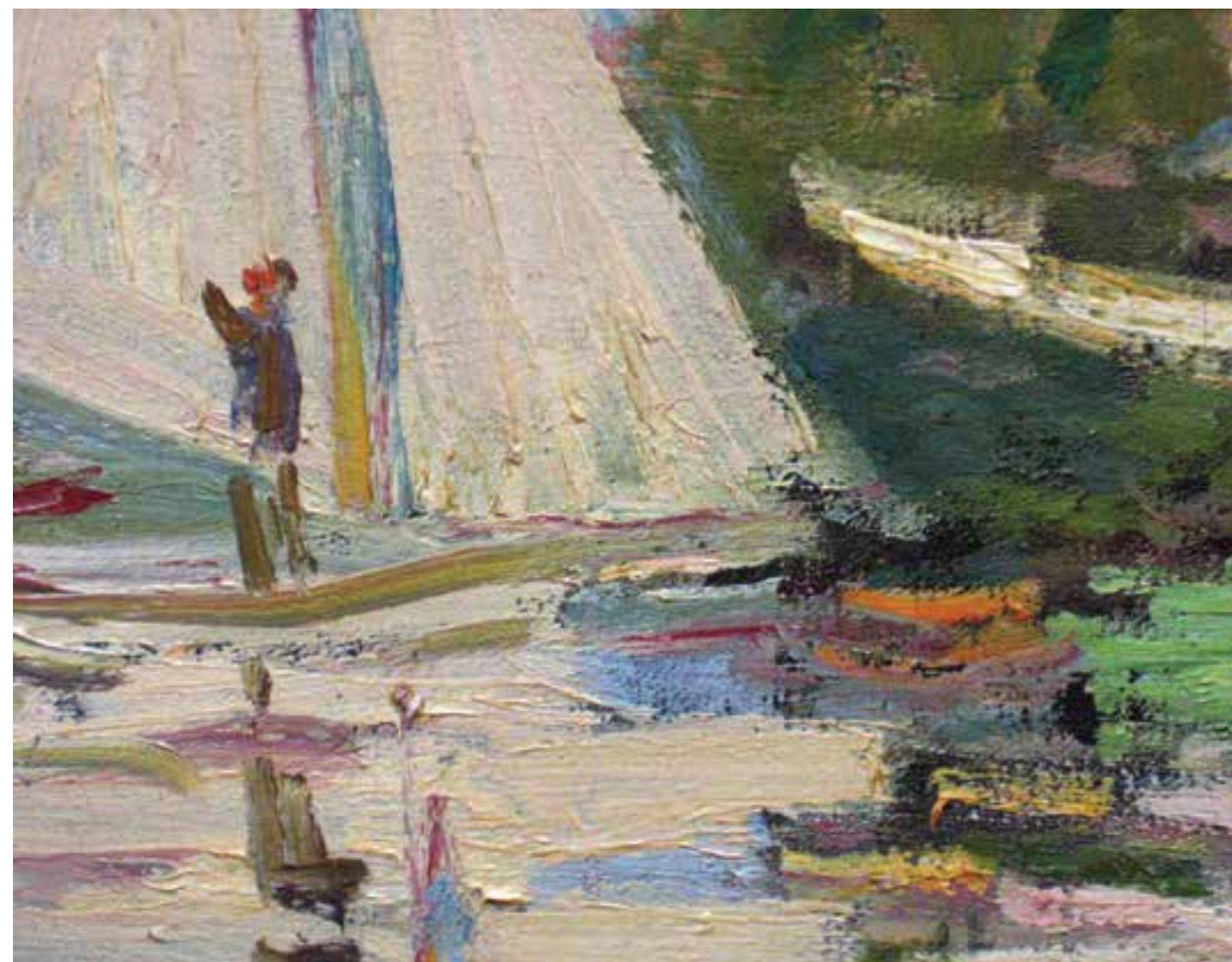
²⁸⁵ Ennek a fizikai jelenségnek a bővebb kifejtését ld. Dr. Bernolák Kálmán: A fény, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1981, 170. o.

²⁸⁶ Fizikai magyarázata ld.: Bernolák, 172. o.

²⁸⁷ A Paul Signac és George Seurat által kidolgozott divizionista technika szétbontja az adott felületi színt néhány árnyalatára és ezeket egymás mellé helyezve hozza létre az összhatást. Ez a kissé mesterkelt, sematikus ecsetkezelés a pillanatot időtlenné teszi ellentétben az impresszionisták spontán gesztusaival megfestett képek valóban egyszeri és tünékeny pillanatának hatásával.

Amennyiben a festő nem tűnteti el, nem dolgozza össze folytonos felületté a festéket, könnyebb az alkotó gesztusokat nyomon követni. Ezekben az esetekben még egyénibb karaktere lehet a képnek. Egy Monet-kép részletén láthatjuk (184), hogy a nyugodt vízfelületet szélesebb és vékony ecsetvonásokkal, azok egymásra illetve egymás mellé helyezésével hozta létre. A gesztusok iránya vízszintes tendenciát mutat, melyet a tükröződő elemek függőleges ecsetvonásai kereszteznek. Fontos kérdése a festék megmunkálásának, hogy két vagy több egymás mellé letett színfoltot összedolgoz-e a festő, vagy az optikai keverésre alapozza a hatást. Ebben a tekintetben egyfajta következetességre van szükség, azaz a kép többi részének kidolgozása is befolyásolja egy adott rész homogenitását vagy vibrálását. A gesztus léptékfüggő is, vagyis az ecsetnyom és a képméret viszonylatában is különböző hatású lehet. Hasonló

Claude Monet: Csónakok Argenteuil-nél, részlet, 1872



gestusrendszer – Monet ecsetjálásának mintegy kinagyított változatként – a képnek expresszív hatást ad, ahogy Egry korai korszakának egyik balatoni képén látható (185). Ugyanaz az ecsetvastagság és dinamika finom részletként szerepel az első, míg erős érzelmek közvetítőjeként a második példán.



185. Egry József: Keszthelyi halászk, 1920



Ha megfelelő mennyiségű vizuális tapasztalat halmozódik fel a festő memóriájában, azaz egy adott motívum számos aspektusát már akár vázlat formájában megfigyelte és megjegyezte, akkor ezekkel sűrítetheti, gazdagíthatja a készülő művet. Így a víz még absztraháltabban jelenhet meg, és annak nemcsak egy pillanatnyi állapotát látjuk, hanem a festői átírás következtében az általános, időtlen dimenzióját mutatja. Ezt a módszert olyan esetben lehet alkalmazni, amikor nem cél a látvány optikailag pontos visszaadása, csak a motívum elbeszélő szerepének betöltése a lényeg. Patkó Károly *Fürdőzők* című képének (186) részlete jól mutatja, hogy a kék szín néhány árnyalatával és a vízszintes-függőleges gesztusokkal, két-három rétegben, látszólag egyszerűen jeleníti meg a vízfelület tükröződő fényhatásait. Hasonlóan egyszerűnek tűnik, a már érett Egry vízformálása is (187). Ez az egyszerűség szintén csak látszólagos, sokkal inkább letisztultság, mely mögött évek hosszú szemlélődései, és azok festés-technikai leképezéseivel való kísérletezések állnak. A fény és annak csillogó változata a vízen, egybeolvadna, ha a függőleges ecset és törlésnyomokat nem törné meg a látóhatár szintén fényben úszó vonulata. A formák és azok feloldott, lágyan tükröződő képek kontrasztjaiból is megszülethet a vízfelület (188), ahogy Bernáth Aurél (1895 – 1982) *Reggel I.* című festményén a függőleges ritmusú fák és az égbolt váltakozó foltjai puha ecsetvonásokkal tűnnek át egymásba (189).

*Fentről lefelé:
186. Részlet, Patkó Károly: Fürdőzők, 1933 k.
187. Egry József: Szent Kristóf a Balatonnál, 1927
188. Bernáth Aurél: Reggel I. 1927
189. Részlet, a 188. képből*



190. Bernáth Aurél: *Riviera*, 1926-27

Bernáth 1926 és 1928 közötti tájképein a hangsúlyos szereppel bíró víz – színasszociációs mezőjének megfelelően – a kékek árnyalataiból épül fel. Ezek az árnyalatok azonban nemcsak a víz képi felületén jelennek meg, hanem az ég színében is megtalálhatók. Mivel Bernáth ezen korszakának tájbrázolásai nem a naturalista szemléletben gyökereznek,²⁸⁸ hanem a látvány ihlette képalkotásban, a lokálszínek vizsgálata kevésbé releváns, a festmény saját harmóniarendszerét kialakító színei kerülnek a középpontba.²⁸⁹ Johannes Itten a színes kompozícióról írja, hogy a színeket olyan módon kell egymás mellé rendezni, hogy az összecsengésükből jellegzetes és egyértelmű

kifejezés szülessék.²⁹⁰ Ezen kívül fontos a képen betöltött helyük, irányultságuk és az egymáshoz kapcsolódásuk módja is. Így jön létre az az organikus kép-egész,²⁹¹ melyet Bernáth keresett a festészetben.

A színkarakterek egymással alkotott különböző kontrasztjai²⁹² a kép érzelmi és vizuális hatásaiért felelősek. Az utóbbi két faktor összehangolását Bernáth alkotói módszere tárja fel, amelyet írásaiból ismerhetünk.²⁹³

A Bernáth-életmű egyik önmaga által is legfontosabbnak tekintett darabja a *Riviera*, (190) példaértékű kiindulási pont lehet az elemzésben

²⁸⁸ Pataky Dénes Bernáthról szóló tanulmányában így ír a képekről. „Bernáth e korszakának műveiből légius költészet árad. Képei a valóság transzfigurációi, színváltozásai. A szó áhítatot és földöntúli fényben való ragyogást idéz, mely nem idegen Bernáth e korszakának műveitől. Alkotásai hangulatában van valami megfoghatatlan. Ihlete talán inkább hangulati, a költői élményből fakadt: nem a látványt festette, hanem annak élményét, mely azután szinte látomászerűen jelent meg vásznain.” Pataky Dénes: Bernáth Aurél, Corvina, 1972, 12. o.

²⁸⁹ Megjegyzendő, hogy a műalkotások színelemzésénél kellő óvatosságra van szükség, mivel sajnos a legtöbb esetben csak reprodukciók állnak a rendelkezésre. Ez az objektivitást korlátozza, hiszen ahány fotó, vagy digitális kép, annyi változat jelenik meg a színvilágot illetően. Ennek korrigálására a kép szín-viszonyrendszerének egészét próbáltam figyelembe venni, illetve, ha több reprodukció is a rendelkezésre állt, akkor egy szubjektív átlagolást végeztem.

²⁹⁰ Itten, Johannes: A színek művészete, Göncöl – Saxum Kiadó, 2002, 144. o.

²⁹¹ Bernáth, maga így ír a kép oszthatatlan egységéről: „Egy kép éppoly organizmus, mint az élőlény. Csak alkotóelemeinek szervezettségében, egységében lesz az is élő.” Bernáth Aurél: A Múzsák körül, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1962, 136. o.

²⁹² Itten hét színkontrasztot definiál: 1. Magábanvaló színkontraszt 2. Fény-árnyék kontraszt 3. Hideg-meleg kontraszt 4. Komplementer kontraszt 5. Szimultán kontraszt 6. Minőségi kontraszt 7. Mennyiségi kontraszt

²⁹³ Bernáth egyedülállóan számít a magyar festők között azzal, hogy festői életműve mellett több kötetben, nagyon színvonalasan fejti ki gondolatait, művészettörténeti és szakmai kérdésekről.

a tájképi ábrázolás intencióiról és a kapcsolódó alkotói metódusáról. A kép kapcsán, írásában Bernáth arról a készségéről tesz tanúságot, hogy az általa látottakat olyan képi erővel rendelkező fogalmi szintre tudja transzponálni, hogy az a későbbi mű belső előképeként rögzül emlékezetében.²⁹⁵ A tenger tintához hasonló mélykék árnyalatai adják a kép alapvető színeit (191). A kép kiindulási pontja a kompozíció

elemeit keresgélő képzelet.²⁹⁶ Amint létrejön a megfestendő kép belső víziója, megkeresi hozzá a valós elemeket,²⁹⁷ ahogy Egry is tette a balatoni képei festésekor.

191. Részlet a *Riviera* című képből



²⁹⁴ ...ott, Itáliában festettem a Rivierát, életem első művét. Így szoktam nevezni, mert elkészültétől számítom magam festőnek” Bernáth Aurél: Utak Pannóniából, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960, 427. o.

²⁹⁵ „Elbűvölve néztem e színváltozásokat, ahogy a derengésben egyre gazdagodott, míg nem megkapta a hallomásból ismert, de mindig valószínűtlennek tartott tintajellegét, tintáét, amelyen a hullám loccsanásaiból szétcsorgó hab hol sejlő és fölfelé törő, hol rajzosabb, mert felszínén úszó márvány erezetet ad.” Bernáth Aurél: Utak Pannóniából, 429. o.

²⁹⁶ „Milyen lehet az olasz tengerpart, a riviera? Már ahogy Pesten a vonatra ültünk, csak ekörül forgott a képzeletem. Kék tenger, meredeken a vízbe zuhanó sziklák, sziklába vágott ösvényen sétáló emberek – ennyi rögtön megjelent előttem.” Bernáth Aurél: Utak Pannóniából, 428. o.

²⁹⁷ „Amikor a sötétből kiértem a vízhez, a legnagyobb csodálatomra, a valóságban ugyanaz a kép tárult elém, mint amilyen az úton a képzeletemmel játszott. Egy részlet kivételével: a sziklaalakulatok más színűek és más alakzatúak voltak. De az elképzelt formációktól nem tudtam szabadulni, s így a képnek ezt a részét fél évvel később újra átfestettem, a bajor Alpokban végre megtalált, ferde vágatú sziklafal formája szerint.” Bernáth Aurél: Utak Pannóniából, 430. o.



192. Perrott-Csaba Vilmos, 1920 k.

Ég és felhő

A festői tudás szempontjából az egyik legnagyobb szabadságot adó motívumok a felhők és az ég. Olyan forma a felhő, mely tömeggel, plasztikai tulajdonságokkal rendelkezik, és mégis könnyű, súlytalan hatást kelt. Lehet lágy, áttetsző, mint Perrott festményén (192) és lehet tömörszerű, sűrű konzisztenciájú, ahogy Boromisza Tibor formálta meg (193). A festői gesztusok széles skálája jelenhet meg a festés során, és a téma bármelyik eszköz alkalmazására kitűnő ürügyet adhat. Formailag könnyen alakítható, a kép-architektúra kívánalmaihoz igazítható és torzítható, elviseli a kubisztikus töredezettséget, ami Aba-Novák stílusának egyik alapelve (194). Lényeges, hogy ennek a motívumnak az állandó változásából adódóan dinamikával kell rendelkeznie, mely oly módon érhető el, hogy az ecsetkezelés igazodik ahhoz az áramláshoz, lebegéshez és transzparenciához, amely a felhőt jellemzi. A formálás mozdulatai követik, átélük a felület görbülését, sodrását és hullám természetét. A felhő szétmálló, feloldódó részei pedig, könnyű, érzékeny felületként az ég nedves festékrétegében



193. Boromisza Tibor, 1920-as évek



194. Aba-Novák Vilmos, 1923

keverednek el. A fent leírtak a téma optikailag hűen leíró festői koncepciójánál érvényesek. Érdekes egymás mellé helyezni Van Gogh két tájképét (195-196), melyeken eltérő festésmódot alkalmazott a felhők ábrázolásánál. Az első kép naturális finom gesztusai mutatják, hogy a későbbi érett van gogh-i stílust egy nyugodtabb, a látvány részleteit feltáró és leíró festői magatartás előzte meg. Az autentikus stílushoz nem lehet egyből megérkezni. A második kép gesztusai sokkal inkább átszövik



195. Vincent Van Gogh: Hollandiai virágmezők, 1883



197. Az előző kép részlete



196. Vincent Van Gogh: Búzamező ciprusokkal, 1889

és összetartják a művet, a formát létrehozó ecsetvonások válnak elsődlegessé és nem a tartalom. Ezt a mozgalmasságot és kavargást a motívum belső erejéből és a saját impulzív állapotának egyesítéséből hozta létre a festő, „megzavart elméje erőszakosan változtatta át a világot lángnyelvek szövédékké.”²⁹⁸

A felhő motívum az utóbbi képen a képi pozícióból adódóan azonosítható, ha kiemeljük és külön képnek tekintjük, elveszíti tárgyiaságát, dinamikus faktúra válik belőle (197). Ez veti fel azt a kérdést, hogy egy adott nyomhagyás, egy jel, egy gesztus milyen képi kontextusban, milyen felismerhetőséggel bír. Ha Van Gogh korábbi felhő megoldását nézzük, annak festésmódja tárgyhoz kötött, kiemelve is felismerhető, hogy minek a részlete. A másik, tipikus van gogh-i stílusban festett felhő sokkal inkább az alkotó emocionális állapotának kivetüléséről, mintsem magáról a felhő látványáról szól.

²⁹⁸ Arnheim, 91. o.

Lombtömeg

A fák, bokrok ábrázolásának gesztusai sokkal inkább azok felületi fényjelenségeitől, mintsem alakjuktól függenek. Egy lombzat felülete egyszerre tekinthető ismétlődő jelenségek csoportjának – melyek struktúrát hoznak létre – és plasztikai tömegnek. Azt, hogy melyik aspektusát hangsúlyozza a festő, az a képen betöltött szerepétől és a megvilágítástól függ. A legtöbb esetben a két megjelenítés egyidejű. A festés időbeli sorrendje szerint, elsőként a lombzat fő plasztikai tulajdonságait kell szélesebb, elnagyoltabb mozdulatokkal felvinni, amelynek során már két eltérő valórral lehet jelezni a fény-árnyék viszonyait. Ennek a vázlatosan elhelyezett tömegnek illeszkednie kell a kép egészének színharmónia és megvilágítás rendszerébe. A felületképzés ezután figyelembe veszi a növény leveleinek formakarakterét, mivel a kontúrokat – amelyek nem folyamatos vonalként tekintendők – ezek határozzák meg. Gustave Caillebotte nyárfákat ábrázoló képén jól látható a fa típusára jellemző habitus (198). Ez a felületet határoló, időnként a háttér kékjébe beolvadó kontúrjátéknak és a lombtömeget alakító gazdag, dinamikus anyagformálásnak köszönhető. A gesztusok mennyisége és kisebb vagy nagyobb ecsetnyomokra való szétbontása alkalmas két azonos tulajdonságú felület mélységkülönbségének érzékeltetésére. A fák térbeli elhelyezkedése a kiemelt részleten is jól érzékelhető (199) az ecsetnyomok sűrűségéből. A térben közelebb lévő lombzat finoman részletezett anyagszerű absztrakcióval megoldott, míg a távolabbi nyárfák textúrája elmosódottabb, elnagyoltabb.



198. Gustave Caillebotte: Nyárfák az Argenteuil-i gáton, 1888



199. Az előző kép részlete

Egy adott fa ábrázolási lehetősége számtalan megoldást hozhat, ha figyelembe vesszük az alábbi paraméterek kombinációiban rejlő lehetőségeket. Távolság, fényhatások – irányra, erősségre és színre való tekintettel – a nézőpont viszonya (alul- felülnézetek, és az ezek közti átmeneti nézőpontok), a részletezettség, amely összefüggésben áll a szemlélő és a fa közötti távolsággal. A kimeríthetetlen számú ábrázolási lehetőség továbbá azért merülhet fel, mert azon túl, hogy a fent említett komponensek skálaszerűen működnek, folyamatos átmenetekkel, még belekerül az időbeliség folyamata is, az elmúlt pillanat megismételhetetlensége a jelenből a következő másodpercbe átcsúszó szubjektív észlelés által. Ha egy lombtömeg egy részletét vizsgáljuk, azonos formakarakterű leveleket látunk, melyek összessége sajátos szövetet alkot. A különböző növényfajták lombfelületei eltérő fakturális és színárnyalatú tulajdonságokkal rendelkeznek (200-202).

A lombtömeget megfigyelve hol az egészre hol a részletekre koncentrálunk. Nyilvánvaló, hogy a levelenkénti ábrázolás nem a legkönnyebben és legeredményesebben járható út a művészi ábrázolásban. Ez gyakran a mű széteséséhez vezethet.

Érzékelhetjük az adott pillanatban mutatkozó színét, tónusértékeit, egymáshoz képest elhelyezkedő téri pozícióikat, árnyékvetéseket és a levelek alakját, karakterét. Aki ezzel már próbálkozott, tudja, hogy ez nem könnyű feladat, már nem csupán a megfigyelés szintjén, hanem mindennek a leképezési folyamatában. Szabadtéren nehezítő körülményként az állandóan változó fényhatások és a szél mozgatóereje



200-202. Lombtömegek felületei (a szerző felvételei)



203. Részlet, Ferenczy Károly: Fürdő fiúk, 1902

is jelen van, ami folyamatosan felülírja addigi megfigyeléseinket. Mégis a festők minden korban találtak módszert a növények, lombtömegek adekvát absztrakciójára, melyet a későbbi korok már mint alkalmazható eszközt használhattak, vagy fejleszthették tovább. Leonardo, *A festészetről* írt munkájában részletesen tárgyalja a faábrázolás módozatait az ágrendszerektől a levelek színéig a különböző téri és fény-árnyék helyzetekben.²⁹⁹ Útmutatásai nemcsak a tudatos látásunk irányítását segítik, hanem gyakorlati tudnivalókat, festői megoldásokat

is nyújtanak a számtalan ábrázolási helyzetre. Elméletei annyira beépültek a századok során a festészeti stúdiókba, hogy sokszor evidenciaként olvassuk megállapításait, mely tény nem von le semmit azok igazságtartalmából. Tétélei időtállóak, mivel saját természetutáni megfigyeléseire épülnek, és ellenőrizhetően összevethetők a saját, mai tapasztalatainkkal is.³⁰⁰

Egy fa képsíkon való ábrázolási lehetősége az egyszerű vonalrajz és a legrészletesebb, színes, plasztikus ábrázolás között feszül, a fent

tárgyalt észleleti komponensek felhasználásával. Műalkotásokon – a stúdiókat leszámítva³⁰¹ – a növények nem önmagukban állnak, hanem képi elemként is szerepet kapnak. Ez a képi kontextus teszi lehetővé, hogy egy látszólag könnyed ecsetvonás, mint Ferenczy *Fürdő fiúk* című képének háttérében a nyárfák, ne ecsetvonásként, hanem lombtömegként értelmeződjenek.

Azonban ez az egyszerűnek látszó, de kifejező ecsetnyom is formálva van, azaz ki kellett keverni a kép terében elfoglalt helyének és a kép egész színharmonijába is illeszkedő valóját, és megfesteni a fa karakterének megfelelő rajzát, illetve a távolsággal arányosan kidolgozott tömegét (203). Az előtérben lévő fa lombjának részletezettsége és mély tónusértéke hozzá létre a távolságérzetet a képen. Ferenczy itt nem alkalmazza a Leonardo óta ismert kékes árnyalatú levegőperspektívát, hanem világos, meleg-zöld színnel festi meg a háttér fáit.

A Ferenczy által képviselt nagybányai festészeti hagyományokból kiindulva, a Franciaországban tanult, és onnan hazatérő Czóbel Béla új (táj) ábrázolási szemlélete a nagybányai kolónián bemutatott képeivel elindította a még nagyon friss, szinte meg sem gyökeresedett természetelvű magyar festészet szemléleti átalakulását a francia minta nyomán, a természet stilizálása, elvonatkoztatása felé.³⁰² Czóbel és Ferenczy egy-egy hasonló témájú, és nagyjából egy időből származó képének egymás mellé helyezése rávilágít, hogy miért oszthatta meg a művésztelep tagjait az új stílus elutasítása, illetve elfogadása tekintetében (204-205).³⁰³ Optikai észlelésünk szerint a természetet inkább úgy látjuk – vagy véljük látni –, ahogy Ferenczy festi. Ha Czóbel festményét a naturalizmus szemüvegén keresztül



204. Czóbel Béla: Nyergesújfalui udvar, 1906



205. Ferenczy Károly: Bertalan-kert (Napos), 1907

próbáljuk „látva érteni” – ahogy a nagybányaiak kerültek szembe az új francia stílussal –, akkor tévútra kerülünk. Meg kell érteni egy másik képalkotási módszert.³⁰⁴ Befogadói szempontból nagy lépést jelent elfogadni a látványt színben és formában átrendező, és attól önállóuló képi rendszer kialakítását – ahogy Czóbel festménye teszi.³⁰⁵

²⁹⁹ Leonardo da Vinci: *A festészetről*, Corvina Kiadó, 1973, 6. rész. A fákról és lombokról 259-285. o.

³⁰⁰ Az egyik mindenki számára ismert jelenséget – a távolról látható lombokról – például így írja le Leonardo: „Ha messze-messze állnak a fák az őket néző szemtől, csak a legfontosabb árnyékok és fények tömege látszik rajtuk, és minden egyéb részlet elvész a kisebbedés miatt; ha ugyanis marad egy kicsiny megvilágított rész a nagy árnyékos térben, elvész és nem rontja meg az árnyék egyetlen részét sem; és ugyanez történik a kicsi árnyékos résszel nagy megvilágított mezőben.” / Leonardo, 270. o.

³⁰¹ Dürer és Leonardo növény-tanulmányrajzait szemlélve felmerül a kérdés, hogy egy stúdió mennyiben tekinthető „csak” tanulmánynak, vagy önálló értékkel bíró műalkotásnak

³⁰² Czóbel Nagybányán kifejtett hatásáról és a tanárok, növendékek az új stílushoz való viszonyulásáról részletesen olvashatunk Réti István visszaemlékezéseiben: *A nagybányai művésztelep*, Vince Kiadó, 2004, 29. o.

³⁰³ Czóbel Nyergesújfalui udvar című képe az összehasonlítás megkönnyítéséül szerepel újra a dolgozatban.

³⁰⁴ Az alkotói lét elethosszig tartó folyamatában a műalkotások befogadni tudása fontos katalizáló erővel bír, bár az irányzatok és generációk közti problémafelvetések és dekolodálási különbségek megjelennek, melyek gátolják a teljes megértést.

³⁰⁵ A francia fauve-okkal összehasonlítva Czóbel festménye még így is nagyon közel áll az ábrázoló hagyományokhoz.



206. Berény Róbert: Parkrésztlet, 1909

Czóbel franciás szemlélete fellazítja a térszerkesztés, a szín és részletezettség nagybányai precizitását. Ez érinti a motívumok absztrakciós megoldásait, mely a színnel és formával elválaszthatatlan egységet alkot. Míg a naturalista szemlélet a látvány letapogatását és annak adatainak festői áttételét célozza meg, addig a fauve-os és cloisonista hatásokat mutató Czóbel-kép csak inspirációs forrásként kezeli azt. A motívumokat a megfelelő képi logikával át kell alakítani és elrendezni a képen. Czóbel festményén eltűnik a növények plasztikai megfogalmazása, a részletek síkszerűen, dekoratívan jelennek meg. A fák levéltömegei elvesztik karakterüket, tagolásukat a háttérként megjelenő világos ég biztosítja. Az erőteljesen kontúros fák törzsei és ágai gauguin-es,

cloisonista jelleggel, rajzosan kapcsolják össze a képrészeket. A sötét kontúrokat oldják az egy rétegben frissen felrakott sárga és rózsaszín dominanciájú fényszínek és a csak jelzés szintjén megjelenő, elmosódott kerti növények. Ugyan kevés önálló invencióból táplálkozó megoldás látható a képen, a legtöbb festői ötlet – köztük, az is, hogy a vászon felülete nincs festékkel telítve (Matisse, Derain, Braque) – visszavezethető a fauve és nabi hatásokra, csírájában már megjelenik a későbbi, 1916 körüli Czóbelre jellemző „látszólagos infantilitás és kezdetlegesség, mellyel egészen meghitt viszonyt teremt ember és természet között”.³⁰⁶

A fenti két szemlélet között helyezkedik el Berény Róbert *Parkrésztlete* (2006) mind a színhasználat, mind a téralakítás tekintetében. A növények tömegei cézanne-i darabolsággal és fény-árnyékos plasztikai tulajdonsággal rendelkeznek. A síkszerűség nem a kép egészére jellemző, hanem csak az egyes motívumok különböző színű felületeire.³⁰⁷ Ebből adódik a kubisztikus jellegű formálásmód is. A kép nem mond le a fény-árnyék téralakító funkciójáról, és ebben a vonatkozásban közelebb áll a nagybányai hagyományokhoz, mint a francia vadak képeihez. A növények mélyzöldjeit – amelyek szintén Ferenczy árnyalataihoz állnak közel – a fauve hatást mutató élénk sárgák és narancsok teszik frissé az új stílusnak megfelelően. A kép középrésze mintegy színekörként mutatja fel a komplementer színeket, amelyeket a fekete és fehér „színek” kereteznek. Domináns a kékeslila-sárgászöld komplementer harmónia, amelyet tört narancsok és vöröses-narancsok foltjai fokoznak. A megvilágított gyepek sárgás-zöldes árnyalatait ellentételezi – ezáltal kiemeli – az ég sötét kékeslila színe, amely feltűnően

³⁰⁶ Kállai Ernő: Új magyar piktúra, Gondolat, Budapest, 1990 127. o.

³⁰⁷ A síkszerűség és a plasztikus formálás képi problémájáról és megoldásairól Berény később írásban is közölte gondolatait. Ld.: Berény Róbert: Oesterreichische Künstler, Nyugat, 1913. 6. szám



207. Boromisza Tibor: Fák, 1910

hasonló árnyalatú, mint a *Bertalan-kert* ege. Így észrevehetjük, hogy adott színpárok, színcapcsolatok bevált megoldásként is alkalmazhatók, hogy a hozzájuk köthető fényhatások és hangulatok létrejöhessenek a képen. Berény *Parkrésztlete*, annak ellenére, hogy elvonatkoztat a lokálszínektől, sokkal kifejezőbben adja vissza a téma intimitását, szubsztanciáját, mint a *Bertalan-kert*.

Színeit tekintve, a leglátványosabb intenzitást és kontraszthatást Boromisza Tibor fáiinak nabis és szecessziós eredetre valló, kanyargó dekorativitása teszi (207). A lila-sárga alapvetésű kompozíció mégsem tisztán síkszerű felületeket tartalmaz. A fák lombtömegei ugyanis a kontúr felé egy kékes árnyalattal gazdagodnak, ami alig

észrevehetően plasztikussá változtatja a foltokat. Az időtlenséget sugalló képi hatás abban rejlik, hogy a plasztika nem egy adott napszak fény-árnyék viszonyaihoz kapcsolható, hanem csak az adott lombtömeg rész stilizált, önmagát reprezentáló belső teréhez. A fák leegyszerűsített tömegei keményen válnak el mind egymástól mind az ég felületétől, melybe dinamikus vonaljátékaikkal hatolnak be.

Plasztika nélkül, síkszerűen ábrázolja a növénytömegeket Czigány Dezső, az 1906 körül készült a már korábban is elemzett *Tájképén* (99). A kép térhatását a rajzi részek biztosítják – főként a határozott tömegű épületek –, amelyek között és háttérként egyre hidegebb zöld síkok formálják a lombokat. Ezek a színes síkok

a kép egésze által értelmeződnek növényként, melyeket a fekete elválasztó kontúrvonalak szabálytalansága tesz organikusá. A sötét kontúrvonalak továbbá megakadályozzák, hogy a közeli zöldes árnyalatok egymásba olvadjanak. Czigány, hasonlóan Czóbelhez, átvett a francia előképekből újszerű festői megoldásokat, de nem mondott le a hagyományos képépítésről.³⁰⁸ Valójában, amit tesz, az a látvány rajzolatának megtartása és a látszat szerinti komponálása, majd annak gauguin-es, fauve-os átszínezése. Míg a francia vadak absztrakt képmezőként kezelték a festmény terét, addig a magyar festők a látvány kötelékétől nem tudtak ilyen mértékben szabadulni és festeni. A képrészletekben azonban megtaláljuk azt az absztrakciós váltást, mely a naturalizmustól próbál elszakadni. Ez egyfajta gyermekies leegyszerűsítés felé viszi a motívumokat – amelyek már Gauguin-nél is megjelennek –, és amelynek eredete a „primitív” francia festészet felfedezésében és az afrikai szobrászat hatásában keresendő, melyek stílusjegyei átszivárogtak a modern festői megformálásokba.³⁰⁹

Levélstruktúrák

Az azonos formakarakterek – a levelek – ismétlődése struktúrát hoz létre a lombfelületen. Focillon a formák anyaggal való kifejezése kapcsán jelenti ki, hogy a „touche”, azaz a művész alkotó „érintése” is struktúra.³¹⁰ A festő feladata, hogy saját touche-jainak rendszerét fedésbe hozza a látványban lévővel. A látható struktúra térben terjed ki, nem pusztán a fa körplasztikához hasonló tulajdonságai okán, hanem a felületi levelekhez képest mélyebben,

több rétegben elhelyezkedő árnyékban lévő levelek miatt is. De egy fixált nézetből tekinthető olyan síkfelületnek is, amelyet sötét világos foltok alkotnak. A felületek tagolása az egyes levélkontúrok jellegzetességei szerint karakterizálhatók (ld. 200-202).

Mivel a lombtömeg egymás mögötti levélrétegeket tartalmaz, a fény-árnyékhatás nem csak a felületen lévőkre hat. A fény irányától függően láthatók a mélyebben fekvő, térben távolabbi levelek. Így a fényviszonyok állandóan más és más jellegű fény-árnyék rendszert hoznak létre, amelyek a struktúra homogenitását befolyásolják. A térben távolabb elhelyezkedő lombzatok színe hidegebbre hangoltabb, felülete kevésbé részletező. Mivel a különböző növények zöldjeinek tónusértéke gyakran közel áll egymáshoz, azok színárnyalatnyi és faktúra (gesztus) különbsége tagolhatja a növénycsoportot.³¹¹

A tájban szemlélt növények felületi karaktere két esetben veszít értékéből: a teljesen szemből való fény, illetve az ellenfény esetében. Az első esetben a színkarakter lép elő dominánsként, a második esetben a kontúr. De még akkor is, mikor a növény erős fényben látható, a levél karakterétől függően enyhén árnyékos foltok tagolják a felszínt. Szórt fénynél a növény homogén színárnyalatot kap, nem tagolódik markáns fény-árnyékokra a forma-egész, hanem csak a mélyebben fekvő árnyékos rétegek bontják a felületet.

A számtalan levélből álló lombzat a távolság növekedésével arányosan veszti el részletezettségét, míg az egészre vonatkozóan tömörszerű, plasztikai alakzattá nem válik.



208. Szőnyi István: Táj, 1917

A lombtömeg egészét az ábrázolás során a belső formák elrendeződése szerint tagolni is lehet. Ez egy invenciót igénylő absztrakciós folyamat. Szőnyi egyik 1917-es fa tanulmányrajzán (208) azt látjuk, hogy a sötét-világos lombzat-tagolások egy középpont – mely a fa súlypontjának is tekinthető – körüli ívek mentén, egyfajta belső struktúrát hoznak létre. Ez a rendszer a háttér dombjainak vonalaival egészül ki képi kompozícióvá. A fa plasztikai tulajdonságait – a botanikai hűség figyelmen kívül hagyásával – a sötét és világos, viszonylag szabálytalan alakzatok kavargó, dinamikus váltakozása hozza létre. Kiemelt szerepet játszanak a rajzban a vonallal kifejezett formák. A határozottsággal bíró vonalrendszerbe építve strukturált, plasztikus felületeket képez, melyeket a képi kontextus avat lombzattá. A különböző művészi eszközök különböző lehetőségeket kínálnak egyazon probléma kifejezéséhez. Más lehetőségek rejlenek a grafikai eszközökben és más az ecsettel

való formálás lehetősége. Erről a kérdésről Arnheim ezt írja: „Mindegyik közeg előírja milyen módon lehet a legjobban visszaadni benne a modell vonásait. Például a ceruza egy kerek tárgyat körvonalával ábrázol. Mivel az ecset széles nyomot hagy, ugyanennek a tárgynak egyenértékét kerek festékfolttal teremthetjük meg. Agyagban vagy kőben a kerekességnek legjobban megfelelő alak a gömb. A táncos úgy formálja meg, hogy kör alakú utat fut be, a saját tengelye körül forog, vagy köralakban állítja fel a többi táncost.”³¹² Tehát példákra vonatkoztatva, itt vonallal kell felületeket kifejezni, vonallal kell megformálni a fény-árnyékhatást. Ez más gesztusrendszert igényel, mint amikor ecsettel, foltszerűen dolgozik a festő, fegyelmetten vonalhálózatot kell kialakítani. Messziről nézve a tájban lévő fa és bokor tömegeket, azok fény-árnyékhatásokká redukálódnak, amelyek alapvető formákra vezethetők vissza – általában gömb- és kúpszerű alakzatokra, melyre példaként hozható Szőnyi István 1923-ban készült rézkarca

³⁰⁸ Czigány Dezső 1904-ben ment először Párizsba, 1906-ban szerepelt a Salon des Indépendents-en, majd ugyanebben az évben, nyáron Nagybányán dolgozott Ferenczy irányítása alatt. Ez a szemléleti kettősség jelenik meg az ekkor készült képein. Az életrajzi adatok forrása: Rum Attila, In: Passuth Krisztina, Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006, 255. o.

³⁰⁹ Passuth, 11. o.

³¹⁰ Focillon, 64. o.

³¹¹ „Szoros értelemben véve minden vizuális jelenség a tónusnak és a színnek köszönheti a létezését. Azok a határvonalak, amelyek a tárgyak alakját megszüntik, a szemnek abból a képességéből származnak, hogy különbséget tud tenni az eltérő világosságú és színű területek között. Ez még azokra a vonalakra is áll, amelyek egy rajzon definiálnak alakot: csak azért láthatók, mert a tinta színe különbözik a papirosétól.” Arnheim, 198. o.

³¹² Arnheim, 86. o.



209. Szőnyi István: Domboldal, 1923

(209). A dombos tájra felkúszó és a völgyben lévő növénytömegeket érzékletesen adja vissza minden fajta naturalista megoldás nélkül. A képi összhatás mégis adekvátan fejezi ki a hasonló távolságból látható tájat és növényzetet (210). Egyszerű vonalakkal hozza létre a dombok plasztikai tulajdonságait, melyekben világos-sötét foltokként jelennek meg a gömbszerű formákra redukált növények. Szőnyinek ezen a rajzán is megjelenik a rendszerben való gondolkodásnak, Arnheim által is leírt³¹³ módja, melynek során a rendszer értelmezi az őt felépítő egy-egy elemét. Ha ezekből egyet kiemelnénk és áttennénk egy másik ábrázolási konvencióra épülő rendszerbe, nem valószínű, hogy ott növényként lehetne értelmezni az adott módon absztrahált motívumot.



210. Erdélyi tájrészlet (a szerző felvétele)

A levélstruktúra részletezettsége a képen betöltött szerepétől függ. A háttéri funkció kívül akár önálló témaként is lehet a kép tárgya, abban a hierarchikus rendszerben, amelyben a tájképet mint a természet egy kitüntetett darabját új egésznek tekintjük.

³¹³ „A formát nemcsak az anyag fizikai tulajdonságai határozzák meg, hanem az adott kultúra vagy a művészegénység ábrázoló stílusa is. Egy lapos színfolt Matisse alapvetően kétdimenziós világában emberi fejként szerepelhet; ugyanez a folt gömbölyű helyett laposnak tűnik Caravaggio valamelyik hangsúlyozottan háromdimenziós képébe helyezve. Lipchitz kubista szobrán a kocka fej lehet, ugyanez a kocka egy Rodin-műben szervesen anyagtömb maradna” / Arnheim, 86. o.

TÉZISEK

1.

A tájbrázolás gyakorlati problémája mindig a látvány elemeinek a festői leképezése, melyekre a különböző korok különböző sémákat alkalmaztak. Ezek a sémák mintaképekként elsajátíthatók. Egy tájkép megfestésének folyamata jelentős mértékben függ a tárgykörhöz tartozó, megtanult festészeti eszközök mennyiségétől és minőségétől, valamint az adott kor látáskonvencióitól.

2.

A tájképek vizsgálata során bevezethető egy olyan értelmezési módszer, mely a festői eszközök alkalmazásában és a képi szemléletességben nyer kifejezést. Ennek alapja az ikonikus képszemlélet, a képalkotási folyamatokat elemző, és az érzékelést a fogalmi megközelítés elé helyező metodikája.

3.

A festői eszközök lebonthatók alapelemekre, melyekből új rendszer rakható össze. Ez a tanítás és tanulás, továbbá az egyéni látásmód kialakításának lehetőségét biztosítja a táj elemeinek ábrázolásában. A tájkép, a táj elemeinek olyan új egészként való ábrázolása, mely kifejezésbeli többlettel gazdagítja a természet egy darabját.

4.

Az impresszionizmus megjelenésével lehetővé vált a festmény felületének „képszövetként” való megmunkálása, mely a motívumok festésmódjának egyneműségét jelenti. Az ecsetkezelés, a festői gesztus szerepe hangsúlyossá válik és az egyéni anyagkezelési megoldások lépnek előtérbe.

5.

A festés gyakorlati processzusában a festői gesztus szerepe az egyik legjelentősebb faktor a képfelület kialakításában, de emellett a kifejezés mélyebb rétegeiben is szereppel bír. A kompozíció összetartó eleme. A festői gesztust a tudás – a festészettel kapcsolatos elméleti és gyakorlati ismeretek összessége – és az ösztönösség kettőse irányítja. A gesztus változó az adott kor és a festő saját korának tekintetében, így a stílusok és a festői gesztusok változásai egymásra kölcsönösen hatnak. Egy gesztus egy másik rendszerben elveszti kifejezésbeli értékeit.

6.

A plasztikus és dekoratív ábrázolásmód az elvont festői alapegységek által egymásba átjárható és egymásból származtatható eljárások a festés folyamatában. A modern magyar festők az erős plasztikai hagyományok (fény-árnyék hangsúlyos, hagyományos perspektívára épülő képépítés) és a síkszerű, dekoratív ábrázolás közt átjáró életműveket hoztak létre.

KIVONAT

A dolgozat alapvető célkitűzése a tájábrázolás gyakorlati és elméleti problémáinak festői szemléletű vizsgálata, amely az alkotói folyamat strukturális jellemzőire irányul. Az értekezés fókuszában azon modern magyar festők munkái állnak, akiknek az életművén belül jelentős hangsúllyal vesz részt a táj mint motívum. Ennél fogva a tájkép műfaja a dolgozat olyan keretét adja, amely annak definíciója és rövid történeti áttekintése után példákon keresztül mutatja be a festői formálás azon eszközeit és azok kifejezésben betöltött szerepeit, melyek a leíró jellegű zsánerfestészetén túlmutató, az alkotói szándéktól függő, fogalmi szinten nem kifejezhető többletjelentést hordozhatnak.

A festői ábrázolás olyan komplex folyamat, mely a képi gondolaton és a művészi értelemben kiművelt látáson túl, az anyag – hagyományos értelemben véve a festék – adekvát megmunkálásán alapul.

A dolgozat feltárja a festés folyamatában kiemelkedően fontos ecsetkezelés, a festői gesztus problémakörét, amely szoros összefüggésben áll a táj, és annak elemeinek plasztikus és dekoratív formálás módjaival. Alkotói és elemző szintű befogadói szempontból a „hogyan” kérdésre a képelméletek és a gyakorlat kapcsolódási

pontjainak elemzése adhat válaszokat, melynek alapja az ikonikus képszemlélet.

A dolgozatban ez a módszer a festményt a képi elbeszélés mellett, a színek és foltok egy adott festői koncepció mentén elrendezett halmazaként kezeli, amelyben az ábrázolat absztrakt alapegységek – színes ecsetnyomok – hozzák létre. Ezeknek az önálló jelentéssel is bíró egységeknek a festői alkalmazási módjai szerves részeivé válnak az ábrázoláson túli, elvont jelentésnek. Az értekezés a modern tájábrázolás színhasználatát és annak kifejezésben és a térformálásban betöltött szerepét is tárgyalja.

A kutatás az irodalomjegyzékben felsorolt források segítségével bemutatja, hogy az egyéni alkotói módszerek és szemléletek látott és tanult előképekből épülnek fel saját rendszerré. Ennél fogva a dolgozat szükségszerűen vizsgálja a mintaadó modern francia mesterek műveit is. A dolgozat egyik legfontosabb eredménye – az oktatásban is hasznosíthatóan –, hogy a képek értelmezését kibővíti a festmény „keletkezésének” strukturális folyamatainak elemzésével, melyek a kifejezés nélkülözhetetlen részeivé válnak.

ANDRAS KECSKES: THE GENESIS OF LANDSCAPE – THE ANALYSIS OF THE PICTORIAL INSTRUMENTS IN MODERN HUNGARIAN PAINTING

Supervisor: András Zwickl PhD
Moholy-Nagy University of Art and Design
2016

ABSTRACT

The fundamental aim of the essay is the discussion of the practical and theoretical problems of landscape representation from the painter's point of view, directed at the structural features of the creative process. In its focus are works of Hungarian painters in whose oeuvres the landscape is an emphatic motive. The frame of the essay is the genre of the landscape. After offering a definition and a brief historical overview of landscape representation, the text presents the instruments of painting and their expressive roles, which may carry extra meaning beyond descriptive genre painting that cannot be expressed on the conceptual level and is dependent on the artist's intentions.

Representation in painting is a complex process, based - besides pictorial thought and cultivated sight in an artistic sense - on the appropriate manipulation of material (traditionally, paint). The essay addresses the problematic of brushwork, the painter's gesture, which has an eminent role in the process of painting and is in close connection with the landscape and the methods of plastic and decorative presentation of its elements. What can give answers to the "how"-question from the perspective of the artist and the analytical-minded recipient is the point of contact

of pictorial theory and practice, based on an iconic conception of the picture.

In the essay this method treats the painting, besides as pictorial narrative, as a set of colours and patches ordered according to the concept of the painter, in which representation comes about through abstract basic units - colorful brush traces. The way the painter deploys these units (which also carry meanings of their own) becomes an integral part of the abstract meaning beyond representation. The essay also discusses the colour use of modern landscape painting and its role in expression and in the shaping of space.

Our research, also relying on the items in the bibliography, demonstrates that individual creative methods and perspectives build up into one's own system as prefigured by what is seen and learnt. (Thus, it necessarily deals with the works of the exemplary modern French masters as well.) One of its most important results – which can be made use of in teaching as well – is supplementing the interpretation of pictures by the analysis of the structural processes of the "genesis" of the painting, which become an indispensable part of expression.

THESES

1.

The practical problem of landscape representation is always the pictorial mapping of the different elements of the scenery. These were schematized in different ways in different periods. These schemes can be acquired and serve as models. The process of painting a landscape is to a large degree dependent on the quantity and the quality of the pictorial tools pertinent to the topic, as well as the visual conventions of the given period.

2.

We can introduce an interpretative method into the study of landscapes focused on the application of pictorial instruments and the graphic character of presentation. The basis of this is the iconic conception of the picture, a methodology analyzing the processes of the formation of the picture that prioritizes perception over conceptualization.

3.

The instruments of painting can be broken down into basic constituents, from which a new system can be assembled. This provides an opportunity for education and learning, as well as developing an individual take on the representation of the elements of the landscape. It involves the presentation of the landscape and its constituents as a new whole, which enriches a part of nature by the element of expression.

4.

With the advent of impressionism, it became possible to work the surface of the painting as “pictorial texture”, indicating the homogeneity of the method of painting the motives. The role of the brushwork, the painter’s gesture becomes emphatic and individual solutions of working the material become significant.

5.

The painter’s gesture is one of the most important factors shaping the picture’s surface in the practical process of painting; beside this, however, it also has a role in the deeper layers of expression. It is the element that holds the composition together. The painter’s gesture is driven by the combination of knowledge – the totality of theoretical and practical learning – and instinct. The gesture changes according to the given period and the painter’s own time; changes in styles and painter’s gestures mutually influence each other. A gesture may lose its expressive power in a different system.

6.

Plastic and decorative representations are interpenetrable and interderivable in the process of painting through abstract pictorial basic units. Modern Hungarian painters have produced oeuvres in which the boundaries between strong plasticity (emphatic light and shadow; developing the picture based on traditional perspective) and planar, decorative representation.

IRODALOMJEGYZÉK

- Andrási Gábor: Veszelszky Béla, Új Művészet Könyvek 3., Budapest, 1994
Arnheim, Rudolf: A vizuális élmény, Aldus Kiadó, Budapest, 2004
Aradi Nóra (szerk.): A művészet története Magyarországon, Gondolat, Budapest, 1983
Balló Ede: Az olajfestés mestersége, A szerző kiadása, Budapest, 1918
Barki Gergely: A vaddá válás evolúciója Czobél Béla korai portréin, in: Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, Budapest, 2006, 203. o.
Bätschmann, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina, Budapest, 1998
Belting, Hans: Kép-antropológia, Kijarat, 2003
Berény Róbert: A festői közlés, Nyugat, 1913. 7. szám, 528. o.
Berény Róbert: Oesterreichische Künstler, Nyugat, 1913. 6. szám, 501. o.
Berger, René: A festészet felfedezése, Gondolat, 1984
Bernáth Aurél: A Múzsza körül, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1962
Bernáth Aurél: Utak Pannóniából, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960
Bernáth Mária: Szinyei Merse Pál, Corvina Kiadó, Budapest, 1981
Bernolák Kálmán Dr.: A fény, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1981
Bodnár Éva: Corot, Corvina Kiadó, 1968
Boehm, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek, in: Bacsó Béla: Kép-fenomén-valóság, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997
Boehm, Gottfried: Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, Kijarat, 2005
Boros Judit, Plesznivy Edit (szerk.): Ferenczy Károly kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2011
Buzási Enikő: Mányoki Ádám, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2003
Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci, Corvina Kiadó, 1982
Clarke, Michael: The Concise Oxford Dictionary of Art Terms, Oxford University Press, New York, 2010
Czobor Ágnes: Holland tájképek, Corvina Kiadó, 1967
Csányi Vilmos: Az emberi viselkedés, Sanoma, Budapest, 2007
Csiffáry Gabriella (szerk.): Magyar képzőművészek önéletrajzai, Palatinus, 2002
Csütörtök Csaba: Grafológia, Gondolat, Budapest, 1986
Danto, Arthur C.: The Artworld, in: The Journal of Philosophy, LXI (1964), pp. 571-584, ford.: Horányi Attila, Enigma, 1994/4, 47. o.
Dávid Katalin (szerk.): Van Gogh válogatott levelei, Háttér Kiadó, Budapest, évszám nélkül

Elek Artúr: Egry József, Nyugat, 1923. évf. 6. szám

Elek Artúr: Patkó Károly, Aba-Novák Vilmos és társaik, Nyugat, 1927/5. Képzőművészeti figyelő

Éri István (szerk.): Egry breviárium, Veszprém Megyei Múzeumok Igazgatósága, Atheneum, Budapest, 1973

Farkas Zoltán: Egry József kiállítása, Nyugat, 1939. évf. 4. szám, 263. o.

Focillon, Henri: A formák élete – A nyugati művészet, Gondolat, 1982

Fodor András: Egry József arcképe, Magyar Helikon, 1980

Földényi F. László: Caspar David Friedrich, Helikon Kiadó, 1986

Földényi F. László: Képek előtt állni, Kalligram, Pozsony, 2010

Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer, Gondolat, Budapest, 1984

Gadányi Jenőné: Így történt, Magvető Kiadó, Budapest, 1965

Gombrich, Ernst: Művészet és illúzió, Gondolat, 1972

Gombrich, Ernst – Eribon, Didier: Miről szólnak a képek, Balassi Kiadó, Budapest, 1999

Heidegger, Martin: A műalkotás eredete, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988

Hevesy Iván: Patkó Károly és Schönbauer Henrik kiállítása, Nyugat, 1922/5. szám, nincs oldalszám

Imdahl, Max: Ikonika , in: Bacsó Béla (szerk.): Kép-fenomén-valóság, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 260-261. o.

Itten, Johannes: A színek művészete, Göncöl – Saxum Kiadó, 2002

Jaspers, Karl: Bevezetés a filozófiába, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989

Kállai Ernő: Új magyar piktúra 1925, Gondolat, Budapest, 1990

Kandinszkij, Vaszilij: A szellemiség a művészetben, Corvina, 1987

Kelényi György: Constable, Corvina Kiadó, 1973

Kemény Katalin: Az ablak, a táj, a valóság, in: Körner Éva (szerk.): Veszelszky Béla kiállítási katalógus Műcsarnok 1977, 36-37. o.

Kemény Gyula: Francia nyomvonalak a magyar Vadak és a neósok festészetében – Egy restaurátor feljegyzései, in: Passuth Krisztina, Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig kiállítási katalógus Magyar Nemzeti Galéria, 2006, 185-199. o.

Kmetty János: Festő voltam és vagyok, Corvina Kiadó, 1976

Körner Éva: Egy régi beszélgetés Veszelszky Bélával, Művészet '78, 1979, 238-240. o.

Körner Éva (szerk.): Veszelszky Béla, Kiállítási katalógus, Műcsarnok, Budapest, 1997

Kluckert, Ehrenfried: Gótikus festészet, in: Gótikus stílus, Vince Kiadó, 2000

Leonardo da Vinci: A festészetről, Corvina Kiadó, Budapest, 1973

Lyka Károly: Mednyánszky stílusa, Művészet, 1903, 6. szám. 361-371. o

Lyka Károly: Nemzeti romantika, Corvina Kiadó, Budapest, 1982

Matisse, Henri: Egy festő feljegyzései, in.: A művészet klasszikusai: Matisse művészete 1904-1928, Corvina Kiadó, 1983, 12. o.

Malonyay Dezső: Mészöly Géza, Művészet, II. évf. 1903. 5. szám, 289-298. o.

Mérő László: Észjárások, Typotex, Budapest, 1994

Molnár Sándor: Egy ismeretlen festő: Veszelszky Béla, Kortárs, 1997/3. 104-106. o.

Moszynska, Anna: Abstract Art, Thames and Hudson, London, 1993

Nathan, Johannes: Tanulmányok tájakhöz, vízhez és „természeti katasztrófákhoz”, in: Nemcsics Antal: Színdinamika, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004

Passuth Krisztina: A nyolcak festészete, Corvina, 1967

Passuth Krisztina: Francia Vadak, magyar Fauve-ok in: Passuth Krisztina és Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006. 11. o.

Passuth Krisztina, Szűcs György (szerk.): Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914, katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2006

Pataky Dénes: Bernáth Aurél, Corvina, 1972

Piper, David: A művészet élvezete, Helikon Kiadó, 1988

P. Szabó Ernő: A modern festészet ünnepi pillanatai /Beszélgetés Passuth Krisztinával a Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904-1914 című kiállításról/ Új művészet 2006. június 8-13. o.

Polgár Gyula Dr.: A tájképfestészet analízise, Művészet, XI. évf. 1912, 9. szám p.342-347

Poszler Györgyi: M.S. mester Vízitáció 1506 “Magnificat anima mea Dominum” M S Mester Vízitáció-képe és egykori selmecbányai főoltára, Kiállítás katalógus, Magyar Nemzeti Galéria és a Pannon GSM közös kiadványa, Budapest, 1997, 161-166. o.

P. Szűcs Julianna: A lepel alatt, Helikon Kiadó, 2001

Rewald, John: Paul Cézanne levelei, Corvina Kiadó, 1971

Réti István: A nagybányai művésztelep, Vince Kiadó, 2004

Ritter, Joachim: A táj, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft Subjektivität. Sechs Aufsätze, Suhrkamp Frankfurt, 1974. 141-190. o., ford.: Nádori Lidia

Rockenbauer Zoltán: Márffy – Életmű katalógus, Makláry Atrworks Kft, Budapest-Párizs, 2006

Rockenbauer Zoltán: Vadak a Duna-parton, avagy tekinthető a magyar Collioure-nak Nyergesújfalu, in: Magyar Vadak – Párizstól Nagybányáig 1904-1914 kiállítási katalógus, MNG, 2006, 137. o.

Sedlmayr, Hans: A modern művészet bálványai, Gondolat Kiadó, 1960

Seibert, Jutta (szerk.): A keresztény művészet lexikona, Corvina Kiadó, 1994

Sérullaz, Maurice: Az impresszionizmus enciklopédiája, 1983, Corvina Kiadó, Budapest

Signac, Paul: Delacroix-tól az impresszionizmusig, Corvina Kiadó, 1978

Simmel, Georg: Velence, Firenze, Róma – Művészetelméleti írások, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1990

Szabó Júlia: A mitikus és a történeti táj, Balassi Kiadó, Budapest, 2000

Szinyei Merse Anna: A magyar tájfestészet aranykora 1820-1920, Dunakönyv Kiadó, 1994

Szőnyi István: A képzőművészet iskolája, Képzőművészeti Kiadó Vállalata, Budapest, 1976

Szőnyi István: Kép, Borda Antikvárium, Zebegény, 2006

Telepy Katalin: Tájképek a Magyar Nemzeti Galériában, Corvina, Kiadó, 1973

Telepy Katalin: Telepy Károly, Corvina Kiadó, 1980

Tillmann J. A. : Merőleges elmozdulások – utak a mai művészetben, Palatinus Könyvesház Kft. 2004

Tótfalusi István: Idegenszó-tár, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2005

Vass Zoltán: A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai, Flaccus Kiadó, Budapest, 2006 Vayer Lajos (szerk.): Eugene Delacroix naplója, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1963

Whiting, Roger: Leonardo a reneszánsz ember, Budakönyvek, 1993

Worringer, Wilhelm: Absztrakció és beleérzés, Gondolat, Budapest, 1989

Wind, Edgar: Művészet és anarchia, Corvina Kiadó, 1990

Zwickl András: Az ideális és a reális valóság képei között - A Szőnyi-kör Árkádia festészete, in: Zwickl András (szerk.): Árkádia tájain – Szőnyi István és köre 1918-1928, kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 2001

KÉPJEGYZÉK

Aba-Novák Vilmos: Akttanulmány, 1921, olaj, vászon, 88 x 49 cm, Damjanich János Múzeum, Szolnok (152)

Aba-Novák Vilmos: Fahordás, 1924, olaj, vászon, 90 x 110 cm, Magyar Nemzeti Galéria (172)

Aba-Novák Vilmos: Felsőbánya, 1925, olaj, vászon, 120 x 91,5 cm, magántulajdon (173)

Aba-Novák Vilmos: Zugligeti részlet, 1926, olaj, vászon, 84 x 59 cm, Magyar Nemzeti Galéria (107)

Altdorfer, Albrecht: Dunai táj Wörth várával, 1528. olaj, fa, 30 x 22 cm, Alte Pinakothek, München (23)

Altdorfer, Albrecht: Hegység, 1530. olaj, fa, 53,1 x 45,1 cm, Fuji Art Museum, Tokyo (25)

Altdorfer, Albrecht: Zsuzsánna a fürdőben és a vének megkövezése, 1526, hársfa, 74,8 x 61,2 cm, Alte Pinakothek, München (26)

Barcsay Jenő: Domboldal, 1935 k, olaj, vászon, 75 x 79 cm, magántulajdon (149)

Barcsay Jenő: Szentendrei táj patakkal, 1937k, tempera papír, 60 x 78 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (148)

Bene Géza: Tájkép, 1950-es évek, olaj, farost, 45 x 55 cm, Magyar Nemzeti Galéria (168)

Berény Róbert: Parkban (Parkrészlet), 1909, olaj, vászon, 50,5 x 42,5 cm, magántulajdon (206)

Bernáth Aurél: Reggel I. 1927, olaj, vászon, 130 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria (188)

Bernáth Aurél: Riviéra, 1926-27, olaj, vászon, 130 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria (190)

Bernáth Aurél: Starnbergi tó II. 1926, olaj, vászon, 81,5 x 100 cm, magántulajdon (179)

Boromisza Tibor: Fák, 1910, olaj, karton, 50 x 70 cm, magántulajdon (207)

Boromisza Tibor: Parkban, 1906, olaj, vászon, 61 x 71 cm, magántulajdon (90)

Caillebotte, Gustave: Nyárfák az Argenteuil-i gáton, 1888, olaj, vászon, 82 x 65 cm, magántulajdon (198)

Cézanne, Paul: A Chateau Noir a Saint Victoire-hegy előtt, 1890-1895, akvarell, 31,6 x 48,7 cm, Albertina, Bécs (139)
Cézanne, Paul: A vörös szikla, 1895 k., olaj, vászon, 92 x 68 cm, Musée d'Orangerie, Párizs (76, 119)
Cézanne, Paul: A Mont Saint-Victoire az Arc folyó völgyi viadukttal, 1882-85, olaj, vászon, 65,4 x 81,6 cm, Metropolitan Múzeum, New York (91, 92, 93)
Cézanne, Paul: Mont Saint-Victoire Les Lauves felől nézve, részlet, 1904-1906, olaj vászon, Kunstmuseum, Basel (166)
Constable, John: Flatford Mill, 1816-17, olaj, vászon, 101,6 x 127 cm, Tate Gallery, London (33)
Constable, John: Felhőtanulmány/Fák horizontja, 1821, olaj, kasírozott papír, 25,8 x 30,5 cm Royal Academy of Arts Collection, London (34)
Corot, Camille: Mortefontaine-i emlék, 1864, olaj, vászon, 65 x 89 cm, Louvre, Párizs (37)
Corot, Camille: Mortefontaine-i csónakos, 1865, olaj, vászon, 60,9 x 89,8 cm, Frick Gyűjtemény (38)
Corot, Camille: Az első levelek Nantes mellett, 1855, olaj, vászon, 35 x 47 cm, Carnegie Művészeti Múzeum, Pittsburgh (39)
Courbet, Gustave: Apály Trouville-nél, 1865, olaj, vászon, 59,6 x 72,6 cm Walker Art Gallery (41)
Courbet, Gustave: A tengerpart Trouville-nél apálykor, olaj, vászon, 46,4 x 61 cm, Kerry Stokes Collection, Perth (40)
Czigány Dezső: Gyermektemetés, 1910, olaj, karton, 60,5 x 77 cm, Magyar Nemzeti Galéria (104)
Czigány Dezső: Körtés csendélet, 1920 k, olaj, vászon, 55 x 39 cm, magántulajdon (106)
Czigány Dezső: Tájékép, 1906-08, olaj, vászon, 49 x 58,5 cm, magántulajdon (99)
Czobel Béla: Festők a szabadban, 1906, olaj, vászon, 79 x 79,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Párizs (95)
Czobel Béla: Nyergesújfalui udvar, 1907 k, olaj, vászon, 72 x 80 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (88, 204)
Degottex, Jean: ETC IV, 30.3.1967, kínai tinta, vászon, 1967, Musée d'Art Moderne, Párizs (7)
Egry József: Balatoni halászkö, 1923, olajpasztell, papír, 58 x 87,5 cm, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém (180)
Egry József: Olvasó férfi szabadban, olaj, karton, 61 x 33 cm, magántulajdon (125)
Egry József: Tájékép, 1906 k, olaj, papírlemez, 47 x 57,5 cm, Balatoni Múzeum, Keszthely (126)
Egry József: Badacsony II. 1930 k, olajpasztell, papír, 70 x 99 cm, Magyar Nemzeti Galéria (128)
Egry József: Delelő fényben, 1937, olajpasztell, papír, 77 x 56 cm, magántulajdon (129)
Egry József: Keszthelyi halászkö, 1920, olaj, karton, 34,5 x 48 cm, Laczkó Dezső Múzeum, Veszprém (185)
Egry József: Szent Kristóf a Balatonnál, 1927, olaj, pasztell, vászon, 60 x 85 cm, Bakony Múzeum, Veszprém (187)
Fautrier, Jean: Sunset in Alabama, 1957, olaj, enyvezett papír, vászon, Musée d'Art Moderne, Párizs (47)
Felsőrajnai mester: Paradicsomkert, 1410-1420, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt (17)
Ferenczy Károly: A hegyi beszéd, 1896, olaj, vászon, 135 x 203 cm, Magyar Nemzeti Galéria (69)
Ferenczy Károly: Bertalan-kert (Napos), 1907, olaj, vászon, 94 x 103 cm, magántulajdon (205)
Ferenczy Károly: Dombtetőn, 1901, olaj, vászon, 110 x 141,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (72)
Ferenczy Károly: Fürdő fiúk, 1902, olaj, vászon, 160 x 120 cm, Magyar Nemzeti Galéria (203)
Ferenczy Károly: Fürdő fiúk / Nyár vázlat, 1902, olaj, vászon, 70 x 56 cm, Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár (123)
Ferenczy Károly: Kódbálók, 1890, olaj, vászon, 119 x 149, Magyar Nemzeti Galéria (68)
Ferenczy Károly: Napos délelőtt, 1905, olaj, vászon, 91,5 x 92,3 cm, Magyar Nemzeti Galéria (100)
Friedrich, Caspar David: A Watzmann, 1824-25, olaj, vászon, 135x170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin (35)
Friedrich, Caspar David: A Grosse Gehege Drezda mellett, 1832 k, olaj, vászon, 73,5x102,5 cm, Galerie Neue Meister, Drezda (36)
Gadányi Jenő: Békásmegyeri tanya, 1954 k, olaj, vászon, 81 x 110 cm, magántulajdon (150)
Gadányi Jenő: Fák, 1946 k, olaj, vászon, 60 x 80 cm, magántulajdon (151)
Giotto di Bondone: Joakim a pásztorok között, freskórészlet, Scrovegni kápolna, Pádova (15)
Iványi Grünwald Béla: A Hadúr kardja, 1890, olaj, vászon, 161 x 150 cm, Magyar Nemzeti Galéria (70)
Iványi Grünwald Béla: Cigánylányok a Lapos partján, 1909, olaj, vászon, 115 x 115 cm, Máramaros Megyei Múzeum, Nagybánya (73)
Iványi Grünwald Béla: Három királyok, 1903, olaj, vászon, 73 x 100 cm, magántulajdon (71)
Jacob van Ruysdael: Erdei tó, 1646-49, olaj, tölgyfa, 66 x 48,9 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (32)
Jan van Goyen: Tengeri táj halászkövel, 1646-50, olaj, tölgyfa, 36,1 x 32,2 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest (31)
Kmetty János: Fák (Városligeti táj), 1911 k, olaj, vászon, 66x85 cm, Magyar Nemzeti Galéria (145)
Kmetty János: Városliget, 1910 k, olaj, karton, 55 x 70 cm, magántulajdon (146)
Leonardo da Vinci: Arno-parti táj, 1473. augusztus 5. toll, tinta, 190 x 285 mm, Uffizi Galéria, Firenze (20)
Leonardo da Vinci: Léda feje, 1505-1510, fekete kréta, toll, tus, 200 x 162 mm, Windsor Castle, Royal Library (22)
Leonardo da Vinci: Vízszintes sziklarétegek, 1510-1513 fekete kréta, toll, tinta, 185 x 268 mm, Windsor Castle, Royal Library (21)

Ligeti Antal: Visegrád látképe a Salamon-toronnyal, 1882, olaj, vászon, 26 x 37 cm, magántulajdon (53)
Ligeti Antal: Libanon és Antilibanon, 1855-60, olaj, vászon, 32,2 x 65 cm, Püspöki gyűjtemény, Vác (54)
Lorenzetti, Ambrogio: A Jó kormányzás hatása a vidéki életre, 1338, freskó, Siena (16)
Lorrain, Claude: Liber Veritatis, 31. rajz, toll, tinta, 21,5 x 26,7 cm, British Museum, London (27)
Lorrain, Claude: Tájékép birkanyájjal, 1644, olaj, vászon, 98 x 137 cm, Musée de Grenoble (30)
Lotz Károly: Zivatar a pusztán, 1861. 95 x 158,5 cm, olaj vászon, Magyar Nemzeti Galéria (52)
id.Markó Károly: Visegrád, 1826-30, olaj, vászon, 58,5x83,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (50)
Matisse, Henri: Gyönyör – pompa – csend, 1904, olaj, vászon, 98,5 x 118,5 cm, Musée d'Orsay, Párizs (85)
Matisse, Henri: Nimfa és faun, 1942, szén, vászon, 154 x 167 cm, Centre Pompidou, Párizs (161)
Matisse, Henri: Tájékép Collioure-ban, 1905, olaj, vászon, 38,8 x 46,6 cm, MOMA, New York (87)
Mányoki Ádám: Erdős táj patakkal és hegyi úttal, ceruza, kréta, ecset, papír, 202 x 325 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (49)
Márfy Ödön: Aktos kompozíció, 1910 k. olaj, vászon, 79,5 x 98,5, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (124)
Márfy Ödön: Arató, 1910 k, olaj, karton, 49,5 x 64,5 cm, magántulajdon (97)
Márfy Ödön: Konstruktív táj, 1913, olaj, vászon, 60 x 75 cm, magántulajdon (77)
Mednyánszky László: Itatás, 1880 k. olaj, vászon, 141 x 201 cm, Magyar Nemzeti Galéria (63)
Mednyánszky László: Vízparti jelenet, é.n. olaj, vászon, 29,5 x 48 cm, Magyar Nemzeti Galéria (64)
Mészöly Géza: Itatás, 1880 k. olaj, falap, 20 x 32,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (62)
Mészöly Géza: Tájéképtanulmány, 1872, olaj, falap, 12 x 19,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (61)
Monet, Claude: Az út Chailly-ból, 1865, olaj, vászon, 42 x 59 cm, Musée d'Orsay, Párizs (74)
Monet, Claude: Csónakok Argenteuil-nél, 1872, olaj, vászon, 48 x 75 cm, Musée d'Orsay, Párizs (184)
Monet, Claude: Rouen-i katedrális, Homlokzat reggel, 1892-94, olaj, vászon, Museum Folkwang, Essen (44)
Monet, Claude: Rouen-i katedrális, Nyugati homlokzat napfényben, 1892, olaj, vászon, 100 x 65 cm, National Gallery of Art, Washington D.C. (45)
Monet, Claude: Szénaboglyák – Havas és napos, 1891, olaj, vászon, 65,4 x 92,1 cm, H.O. Havemeyer gyűjtemény (43)
Monet, Claude: Szénaboglyák – Nyár végén, 1890-91, olaj, vászon, 60,5 x 100,8 cm, Musée d'Orsay, Párizs (42)
Mondrian, Piet: Kompozíció VII, 1913, olaj, vászon, 105,1 x 114,3 cm, Guggenheim Museum, New York (134)
Mondrian, Piet: Kő és óceán, 1915, olaj, vászon, 85 x 108 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo (135)
M.S. mester: Mária és Erzsébet találkozása, 1500-10k, tempera, fa, 139 x 95 cm, Magyar Nemzeti Galéria (48)
Munkácsy Mihály: Poros út I. 1874, olaj, fa 77 x 117,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (60)
Munkácsy Mihály: Fasor, 1886, olaj, vászon, 111,5 x 182 cm, Magyar Nemzeti Galéria (59)
Nemes-Lampérth József: A Gellért-hegy lejtőjén, 1917, olaj, vászon, 76,5 x 101 cm, Magyar Nemzeti Galéria (9)
Nemes-Lampérth József: Városligeti részlet, 1912, akvarell, papír, 40 x 28 cm, Kiscelli Múzeum, Budapest (120)
Nemes-Lampérth József: Városligeti részlet fával, 1912, olaj, vászon, 90 x 95 cm, magántulajdon (162)
Paál László: Dél, 1870, olaj, fa, 36,5 x 53,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (57)
Paál László: Erdőszéle, 1872, olaj, fa, 58 x 85,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (55)
Paál László: Fontainebleau-i erdőrészlet, 1876, olaj, vászon, 91,5 x 63 cm, Magyar Nemzeti Galéria (75)
Paál László: Reggel az erdőben, 1875, olaj, vászon, 94,5 x 64,7 cm, Magyar nemzeti Galéria (56)
Patkó Károly: Falurészlet (Igal), 1927, olaj, vászon, 103 x 95,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (175, 176)
Patkó Károly: Felsőbánya, 1925, olaj, vászon, 79,5 x 89,5 cm, magántulajdon (111)
Patkó Károly: Felsőbányai részlet, 1925, olaj, vászon, 80,5 x 80,5 cm, magántulajdon (177)
Patkó Károly: Fürdőzők, 1933 k, tempera, vászon, 74 x 94,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (186)
Patkó Károly: Fürdőző nők, 1926, olaj, vászon, 114 x 114 cm, Fővárosi Képtár (110)
Patkó Károly: Tavasz, 1920, olaj, vászon, 105 x 89 cm, magántulajdon (103)
Perlrott-Csaba Vilmos: Fürdőző fiúk, 1910k, olaj, vászon, 77,5 x 91 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (89)
Perlrott-Csaba Vilmos: Nagybányai utca, 1907k, olaj, vászon, 41 x 48,5 cm, magántulajdon (94)
Picasso, Pablo: Guernica, 1937, olaj, vászon, 349,3 x 776,9 cm, Casa del Buen Retiro, Madrid (165)
Picasso, Pablo: Tanulmányrajzok a Guernicához, 1937, grafit, papír (163, 164)
Picasso, Pablo: Tájékép híddal, 1909, olaj, vászon, 81 x 100 cm, Nemzeti Galéria, Prága (183)
Poussin, Nicolas: Midas és Bacchus, 1629-30, olaj, vászon, 98 x 134,5 cm, Alte Pinakothek, München (28)

Poussin, Nicolas: Tájkép Polyphemus-szal, 1649. olaj, vászon, 150 x 198 cm, Ermitázs, Szentpétervár (29)
Pór Bertalan: Kifelé az erdőből, 1905, olaj, vászon, 34 x 43 cm, magántulajdon (105)
Renoir, Pierre-Auguste: Tánc a Moulin de la Galette-ben, 1876, olaj, vászon, 131 x 175 cm, Musée d'Orsay, Párizs (117)
Rippl-Rónai József: Park aktokkal, 1910, olaj, dekli, 70 x 102 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (156)
Rogier van der Weyden: A Háromkirályok imádása-oltár, középkép, 1455 k, festett fatábla, 138x153 cm, Alte Pinakothek, München (18)
Rogier van der Weyden: Bladelin-oltár. A középkép részlete, 1445-50 k, festett fatábla, m: 91 cm, Staatliche Museen, Berlin (19)
Rubens, Peter Paul: Ceres szobra, olaj, falap, 90,5 x 65,5 cm, Ermitázs, Szentpétervár (82)
Római festő: Odüsszeusz hajóit megtámadják a laisztrügónok, freskó, Biblioteca Vaticana, Róma (14)
Seurat, George: A Szajna tavasszal a Grande Jatte-nál, 1888, olaj, vászon, 65 x 82 cm, Szépművészeti Múzeum, Belgium (86)
Seurat, George: Tanulmány a Világító-torony című képhez, 1886, olaj, falap, 15,6 x 25 cm, Collection Bromberg (138)
Signac, Paul: Vörös bója, 1895, olaj, vászon, 81 x 65 cm, Musée d'Orsay, Párizs (181)
Szinyei Merse Pál: Majális, 1873, olaj, vászon, 128 x 163,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (65)
Szinyei Merse Pál: Majális I. vázlat, 1872, olaj, vászon, 28,7 x 34,1 cm, Magyar Nemzeti Galéria (66)
Szinyei Merse Pál: Majális II. vázlat, 1873, olaj, vászon, 17,8 x 22,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (67)
Szőnyi István: Domboldal, 1923, rézkarc, papír, 13 x 16,8 cm, Magyar Nemzeti Galéria (209)
Szőnyi István: Házak a Duna mentén, 1928, olaj vászon, 80,5 x 90,5 cm, Magyar Nemzeti Galéria (109)
Szőnyi István: Nagybányai hegyoldal, 1917, olaj, vászon, 53,5 x 66 cm, magántulajdon (178)
Szőnyi István: Táj, 1917, szén, papír, 31,4 x 46,8 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs (208)
Tihanyi Lajos: Tájkép, 1908, olaj, vászon, 55 x 57 cm, Magyar Nemzeti Galéria (96)
Turner, William: Norham Castle, 1845, 91 x 122 cm, olaj, vászon, Tate Gallery, London (130)
Vajda Lajos: Pettyegetett ház, 1936, olaj, papír, 44,5 x 50 cm, Ferenczy Múzeum, Szentendre (167)
Van Gogh, Vincent: Hollandiai virágmezők, 1883, 48 x 65 cm, Mellon gyűjtemény (195)
Van Gogh, Vincent: Búzamező ciprusokkal, 1889, 91,5 x 72,5 cm, National Gallery, London (196)
Vasarely, Victor: Bi-vega, 1974, screenprint, 114 x 79 cm, Arts Council Collection, London (155)
Veszelszky Béla: Déli pályaudvar, 1944, olaj, vászon 71 x 47 cm (137)
Veszelszky Béla: Táj, 1960, olaj, vászon, 207 x 146,5 cm (136)
Veszelszky Béla: Tájkép, 1959, olaj, farost, 122 x 76 cm, magántulajdon (140)
Ziffer Sándor: Nagybányai táj boglyákkal, 1908, olaj, vászon, 56 x 65,5 cm, Kieselbach Tamás gyűjteménye (98)

