

Conversio a modern képzőművészetben

Teozófus művészet

Keserü Katalin

A modern művészettörténet akár konverziók sorozataként is megírható, ha megengedjük, hogy e valláséletre vonatkozó fogalmat a — kultúranropológusok szerint a vallással éppenséggel igen szoros összefüggésben létezett — művészettel kapcsolatba hozzuk. A modern művészet történetének kezdetét Európában általában ugyanis a művészet világiasodásával hozzák összefüggésbe (azaz a reneszánszsal), melyet most vallás/szemlélet/világnézet-váltásnak is nevezhetünk, azaz konverzióknak. A történet azóta Európában egyre zaklatottabb, de ellentétes irányú. A vallás/kultúrtörténet különösen a XVIII. századtól bővelkedik vallás- és alternatív filozófiákban,¹ majd ugyanígy a modern művészettörténet olyan mozgalmakban és fejleményekben, melyek új kánonok megalkotásával-megalapozásával vagy az előző művészetfogalom tagadásával jártak együtt (ezeket gyakran avantgárdnak nevezzük). Közülük a legszembetűnőbb az emberi alak eltűnésével megjelenő absztrakció a XIX. század végén, majd a műtárgy eltűnése a XX. század második felében, hogy a művészi gondolat más médiumainak adja át a helyét — természetesen nem kizárólagosan —, alapvetően megváltozott alkotófolyamatok révén. Vannak tehát konverziók a művészetben belül, s létezik a vallásosként felfogott (antik, keresztény) és a deszakralizált európai művészet konverziója más vallásokba és vallásfilozófiák szerint is. A vallásfilozófiák és a művészetek összefüggései mindkét korszakban kimutathatók.

A következőkben olyan konverziókról szólok, melyek mind a művészet médiumaiban, mind vallásosnak nevezhető irányulásaiban megnyilvánulnak.

Szemben a késő modern esztétikai művészetfogalmával — három példa

Visszatekintésemhez kiindulópontként a közelebbi kort, a XX. század második felét s az 1980-as éveket említem, mikor (a tudományos specializáció korában) a világ egységben látásának igénye határozottan kitapintható volt.² Ekkor készült az egységet a XIX. század végétől a spiritualitásban kereső művészet összefoglaló, nagy kiállítása és katalógusa, azt követően, hogy a természet rejtett szakralitását felfedő XIX–XX.

¹ Ld. SZÖNYI György Endre: „A hermetika újkora”, in PÁL József (főszerk.): *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*. JATEPress, Szeged 1995. (Ikonológia és Műértelmezés 5) 31–38.

² Diane APOSTOLOS-CAPPADONA (szerk.): *Art, Creativity, and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*. Continuum, New York 1984. VIII.

századi művészet összefoglalója is megszületett.³ Magyarországon a *Mágikus művek* összefoglaló címet viselő kiállításon meglevenedtek például a hermetikus Robert Fludd XVII. századi ábrái a makrokozmoszról: színekben tobzódva, lüktetni látszó (kör)formákkal, melyek középpontjában egykor a fény, most pedig egy szív, a keresztény ikonográfiától kisajátított, érzéki-mágikus szerelemjelkép állt.⁴ A nyugati, késő modern absztrakt művészet elvont értékeken nyugvó esztétikája és kánonja idején a „végső valósággal” való misztikus egység keresésének a XIX–XX. század fordulóján már felelevenített vizuális módjai⁵ jelentek meg ismét, látszólag absztrakt festményként, egy, már a XIX. századi populáris kultúrából is ismert motívummal. A Jézus szívét a lüktető, koncentrikus körökből álló ábra közepébe, azok logikája szerint elhelyező, pop-artos gesztus, mely cseppet sem vett el a szeretetjelkép szakralitásától, csak az amerikai ellenkultúra⁶ „make love, not war” népszerű jelszavának jegyében jelenítette meg azt, kétszeresen is ellentétes az absztrakcióval: feltételezett, autonóm funkciójával és elvonatkoztató gyakorlatával.⁷ Részben életteli közlendője: a szeretet-szerelem egység- és közösségteremtő képessége, részben s ezzel szoros összefüggésben a „jelenlétkultúrához” tartozása miatt.⁸ A modern kor sajátos jelensége, a fogyasztói és tárgyas civilizáció fejleményeivel szemben fellépő ellenkultúra⁹ jegyeit hordozza magán a magaskultúra e műve, mely a világ egységének és a beletartozásnak *mágikus és misztikus* élményét idézi a „célracionizált” vagy célorientált civilizáció gyakorlatával szemben is mint megismerési módot.¹⁰

Ennek a kultúrának a színházat, zenét, vizualitást, költészetet egybeforrasztó jelensége a rock- vagy beat-, később punk-koncert. Noha általában művészetnek nevezik e formát,¹¹ azt hiszem, egyértelműen akkor tekinthetjük műalkotásnak, ha az előadó- és alkotóművészet kettőssége (az előre kidolgozott szerzemény és annak élő — és változó — előadása) helyett maga „a *jelenlét* előállítása”: az extatikus és rítusokat idéző, közös alkotófolyamat jelenik meg műként, melyben a közönség is részt vesz,

³ Edward WEISBERGER (szerk.): *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985*. Los Angeles County Museum of Art, 1986; Robert ROSENBLUM: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*. Thames and Hudson, London 1973.

⁴ KESERÜ Katalin — TÖRÖK Tamás (rend.): *Mágikus művek*. Budapest Galéria — Szombathelyi Képtár, 1987. Az alkotó, Méhes Lóránd Fludd művét (*Utriusque cosmi historia* 1–2. Oppenheim, 1617–1619) nem ismerte. Méhes eredeti művei (*Ösfény-ösvény*, 1985–1987) színes ceruzarajzok, ma későbbi festményváltozataik ismertek.

⁵ Maurice TUCHMAN: „Hidden Meanings in Abstract Art”, in WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 17–61.

⁶ BÍRÓ Dávid: *Ellenkultúra Amerikában*. Gondolat, Budapest 1987. 125–126.

⁷ Lásd még: *Szerelem-oltár* és más művek.

⁸ BÍRÓ Dávid „itt és most”-ra összpontosító kultúráról ír. BÍRÓ (6. jz.) 73–74, 11.

⁹ Theodore ROSZAK: *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. London, 1979.

¹⁰ BÍRÓ (6. jz.). „A hatvanas évek kulturális forradalma” c. fejezet, 55–79. Az ellenkultúráról szóló szakirodalom szerint annak művészete a pop-art.

¹¹ Lásd a *Jóvilág* című antológiában Keserü Katalin és Grandpierre Artila tanulmányait és zenekarok szövegeit, BEKE László — SZÓKE Annamária (szerk.). ELTE Bölcsészettudományi Kara, Budapest 1984.

s mely alkalomra a maguk testi-lelki valóját előkészítik-feldíszítik a résztvevők. A jelenlét ilyen — szakralitást idéző — előállításának nyitánya a woodstocki koncert volt (White Lake, 1969), s részben hasonlóra vállalkozott az 1970-es évek végétől a Vág-tázó Halottkémek zenekar, melynek produkcióiban formálódott-született maga a leköttázhatatlan, sokszorosíthatatlan, élő mű. Ez nem a klasszikus-autonóm művészet továbbélése, nem is valamely szubkultúra gyakorlata vagy ún. könnyűzene, hanem a rituális-mágikus funkciójú műtípus újramegjelenése a nyugati művészetben a teljes világba tartozás megtapasztalása és jelenvalóvá tétele érdekében.¹²

Egy harmadik példa Joseph Kosuth műve, a *Zeno az ismert világ határán* (1993, Velencei Biennále, Magyar pavilon).¹³ A konceptuális művészet „ikonjának” számító, amerikai Kosuth a trieszti Joyce-tanítvány, az erdélyi zsidó családból származó Italo Svevo *Zeno tudata* című, a modernitás „nagy elbeszélésének”, az egyik első „pszichoanalitikus regénynek” nevezett könyve (1923)¹⁴ nyomán készítette azt aktualizáló, falakat borító szöveg- és képfolyamat. A könyvet elemző Erős Ferenc „konverziós históriának” nevezi a főhős átlépését az élethazugságok egyikéből (a folytonos színlelésből) a másikba (a betegségbe), mellyel egyúttal az identitáshiányt identitáspótlékkal váltja fel. Freud ekkor írta *Az őszvalami* (az ösztön-én, az egyszerre testi és lelki tudattalan, „das Es”) és *az én* című művét, kitérve a lélek szerkezetéről adott képét. Kosuth a regény páciensének 70 évvel később is aktuális vallomásait eleveníti fel, melyek szerint sem emlékei (emlékképek), sem a feljegyzések nem „igaziak”, a vizuális reprezentáció (a képzőművészet) valójában „elkerülés”.¹⁵ Vele szembe a *jelentésképződést* állítja, mely a szemléltetőben történik meg azon kontextusok révén, melyeket ő maga, a hely és a környezet (valamint a mű-konceptió látható része) hoz létre.

A passzív befogadás helyett jelentésképzésre — azaz életre, jelenlétre — szólító, kontextusaiban létező (racionális) műalkotás, illetve a misztikus-populáris képi megjelenítés és a szinkretikus rítus eltérő típusú mű-alkotások, de szemben álltak a késő modern korszak esztétikai művészetfogalmával,¹⁶ elhagyva azt (Kosuth magát a festészetet a 60-as években, Méhes és a VHK az autonóm művészet ideáját a 80-asokban), hogy annak határain túl keressék a kapcsolatot a „jelenvalóléttel”, ahogy a 100 évvel korábbi filológus-filozófust, Friedrich Nietzschét jellemezte kései értelmezője.¹⁷

¹² GRANDPIERRE Attila: „A punk-rock összefüggései a sámán-zenével mint népzenevel a művészet mágikus erőinek hatásmechanizmusa”, in *Jóvilág* (11. jz.). 91–96. KESERÜ Katalin: „Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója”, *Ars Hungarica* 1988/1 43–53. A VHK fellépését az említett *Mágikus művek* kiállításmegnyitóján nem engedélyezték.

¹³ Joseph KOSUTH: *Zeno Az Ismert Világ Határán*. Múcsarnok, Budapest 1993.

¹⁴ ERŐS Ferenc: „Korai pszichoanalitikus regények: Italo Svevo *Zenója* és Georg Groddeck *Lélekkere-sője*”. Előadás a *Művészet és pszichoanalízis* című szimpóziumon, Janus Pannonius Múzeum, Pécs 2010.

¹⁵ Második beszélgetés. KOSUTH (13. jz.) 135.

¹⁶ Az esztétikai művészetfogalom egyidejű a teológia esztétikai dimenziójával, mely ugyanúgy XIX. századi eredetű, mint a modern, autonóm műalkotás. Mircea ELIADE: „The Sacred and the Modern Artist”, in APOSTOLOS-CAPPADONA (szerk.) (2. jz.) 178–183.

¹⁷ Peter SLOTERDIJK: *A gondolkodó a színpadon. A jó hír megjavításáról. Nietzsche-tanulmányok*. Helikon, Budapest 2001. 39.

Kivonulás — az archaikus világkép felfedezése: természet és mítosz

Nietzschével, persze, egy bölcsészettudományi kérdés keveredett a művészet kérdései közé, de nem véletlenül, hiszen a tudomány művelőjében éppúgy felmerül az igény tárgya egészének, a művészetten keresztül a mindenkori alkotó ember összetett (lét)-érzékenységének — s ezáltal saját egzisztenciájának — megragadására, ahogy Kerényi Károly (időközben) jellemezte a klasszika filológust.¹⁸ Az antik élet „lényegében való megértése” pedig szerinte a művészetten keresztül lehetséges, mely „az élet értelme”, stílusa pedig „életstílus”.¹⁹ A megértésben éppúgy szerepet játszik „a tények tömegének eleven együtt-tartása”, azaz a „jelenválóság”, mint a tudományos módszerek tekintetében határon kívülinek minősített intuíció — azaz a megértés „teljes emberiségünkől” fakad.²⁰ Így „értelmezi” Kerényit Fenyvesi Kristóf,²¹ a most vizsgálandó késő XIX. századdal hozva őt kapcsolatba, melyet „nem a *tudomány* győzelme” jellemez — amint az a modernizmus interpretációiban felmerül —, „hanem a tudományos *módszer* győzelme a tudomány felett.”²² Kerényi Károly munkásságát ezzel szemben mutatja be. A filozófiák, tudományok, művészetek ugyanis olykor addig idegennek, földrajzi és szellemi határaikon kívülinek vélt területekre lépnek át, egymás megismerési módjait, eredményeit átvéve vagy a maguk területén létező, de más típusú gondolkodási módokat keresve. Nietzschénél az idegen terület India volt, Wilamovitz-Moellendorff szerint,²³ ahová — mint tanainak egyik forrásvidékére — az amerikai alapítású Teozófiai Társaság költözött 1879-ben, hogy majd egy évtized múlva már jelentős népszerűséget könyvelhessen el magának három kontinensen.

Ezzel visszakanyarodva Nietzsche korának művészetéhez,²⁴ és esetleg az ő hatásához a művészetekre,²⁵ az imént említettekhez hasonló kilépések sorozatával szembeülhetünk az archaikus világkép felfedezése, a spiritualitás és új tudományos világképek megjelenése nyomán. Az elsőre példa az az esemény, amikor a tudományos és művészeti akadémizmus tetőpontján egy Paul Gauguin nevű festő kilépett a párizsi művészeti életből, hogy — hosszabb-rövidebb ideig — különböző szigeteken élvén

¹⁸ KERÉNYI Károly: *Halhatatlanság és Apollón-vallás*. Magvető, Budapest 1984. 43–44, 160.

¹⁹ Uo. 160.

²⁰ Uo. 46, 112.

²¹ Fenyvesi Kristóf: *Idegen a Bildung-ban. A határátlépés mint nietzscheánus praxis és Kerényi Károly egzisztenciális filológiája*. Előadás (lásd 12. jz.).

²² Nietzschei megállapítás, idézi KERÉNYI (18. jz.) 155. A módszer ellenében lép fel az anarchista tudományfilozófus, Paul FEYERABEND az 1970-es években: *Against Method*. Verso, London 1986. (Első megjelenés: Humanities Press, London 1975.)

²³ FENYVESI (21. jz.).

²⁴ *A tragédia születése* 1872-ben jelent meg.

²⁵ Nietzsche bejelentése az Isten haláláról (1880) inspirálhatta a szakralitás keresésének különböző módjait.

ne csupán elhagyja az európai festészet már amúgy is — a japán hatás révén²⁶ — megrendült-megújult művészetfelfogását, de hogy magát az életet tanulmányozza-élje, azokat a kiemelkedő és mindennapi rítusokat, amelyekben megnyilvánult az, amit Kerényi a görögösnél keresett: a „lelki és plasztikusan szemlélt természeti valóság”, ezek ősképekben való felismerése-megfogalmazása,²⁷ azaz az élet, a valóságok és a művészet egysége. Az ilyen archaikus társadalmak képzetei-mítoszai szerint a világegyetemben minden él, így az ember és a mindenség közössége adott. Az élet maga az ismeretek forrása, melyek tehát közvetlenül az egyetemes élet idejéhez és teréhez kötik a létezőket, nem hozván létre strukturált, történelmi időt vagy differenciált teret,²⁸ ezeknek megfelelő, funkciójában specializált művészeteket. Az ismétlődő rítusokban mindenkor újra létesül a kapcsolat — a társadalmi és érzelmi struktúrák funkciójaként — a mindenséggel. Ilyen archaikus sziget volt Gauguin számára (Martinique vagy Tahiti előtt) a bretonok világa is, az 1880-as évek második felében. Stílusát ez a „primitív”-nek mondott világ határozta meg (a 100 évvel későbbi határátlépők, kivonulók — Méhes, Grandpierre Attila, Kosuth — a stílussal már nem foglalkoztak), melynek egyik pillére az európai képzőművészet gyakorlatát meghatározó emberalak megváltozása. A mitikus világismeretben ugyanis „a világegyetem sem nem antropomorfikus, sem nem társadalomszabású, hanem kozmoszszabású”.²⁹

Ikonográfiai szempontból ez a kivonulás a természetben élő népekhez — beleértve a társadalom vagy az Európa perifériáin élő paraszti kultúrát is — változásokat hozott a képbe (Van Gogh holland, Axeli Gallén-Kallela finn vagy Paul Bernard és Gauguin bretagne-i markáns paraszthalakjai). A figurák arányai megváltoztak, nagy kéz- és lábfejúket, fejüket, az — úgymond — naivan festő Rousseau hasonló alakjait Gauguinnek az egész képszerkezetet átható, az egységes, összefüggő világ képét prezentáló, statikus és érzéki, „naiv” és természetes tahiti típusa³⁰ kanonizálta. Így Gauguin addig ismeretlen anatómiai típusaival új motívumok, a motívumok új arányai (és új képi arányok), új szín- és formavilág, a képtér és a kozmikus tér azonosításának lehetőségei jártak együtt, s ezzel egy teljes világkép, melyben nem az ember a főszereplő.³¹

²⁶ Siegfried WICHMANN: *Japonisme. The Japanese Influence on Western Art Since 1858*. Thames and Hudson, London 2007. Csontváry Kosztka Tivadar a japánok „világraszóló” rajztudását a természet szeretetéből eredeztette: „Feljegyzések: a festő útjai a nagy világban”, in MEZEI Ottó (szerk.): *Csontváry-dokumentumok I. Új Művészet Kiadó, Budapest é. n.* 76.

²⁷ KERÉNYI (18. jz.) 116. Összecsend ezzel Csontváry kijelentése, melyben a Milói Vénusz halhatatlanságát azzal magyarázta, hogy „az ógörögök normális élete a természet érzete”: „Feljegyzések: a művész és társadalomreformer a világbomlás árnyékában”, in MEZEI (szerk.) (26. jz.) 124.

²⁸ Pierre FRANCASTEL: „A mítosz mint gondolkodási forma”, in UŐ: *Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest 1972. 85.

²⁹ FRANCASTEL (28. jz.).

³⁰ A teremtett világban (a természetben) gyönyörködő élet mint a teremtő célja jelenik meg Csontvárynál is: „Feljegyzések: a festő útjai a nagy világban”, in MEZEI (szerk.) (26. jz.) 65.

³¹ KESERÜ Katalin: „A művészet Ferenczy Károly korában”, in BOROS Judit — PLESZNIVY Edit (szerk.): *Ferenczy*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2011. 8–18.

Művészetföldrajzi változások tehát Európában is zajlottak, mely kitágult: forrásaik a közös európai (antik-keresztény) ikonográfiát feloldó, újabban ismertté vált mítoszok és legendák voltak. Köztük már a romantika óta helyet kaptak az egyes népek különös történetei, melyek — nem utolsósorban Wagner operáinak hatására — a század végére meghódították a képzőművészetet. A természeti jelenségekkel összefonódott istenek eleinte a klasszikus kánon szerint jelentek meg, majd különös figurákként és történetek szereplőiként (Gallén-Kallela *Kalevala*-feldolgozásain: grafikáin, festményein és falképeken — az utóbbiak az 1900-as párizsi világkiállítás finn pavilonjában — vagy G. Munthe norvég faliszőnyegein, melyeket képszőnyegeknek is neveztek a korban, s nyomukban a hun-magyar mitológia magyarországi ábrázolásain — a gödöllői művésztelepen —, a képalkotás különféle technikáiban, és a népművészet által megszélidített természeti motívumokkal összeforrrva).³² Egyrészt a népek eredetmítoszai vagy vallásai, meséi szerint és a kor képzetvilágából is született lények elterjedésének általános alapjait az antik mitológiából ismert kettős lények teremtették meg, másrészt e visszatérés a természettel egylényegű létezőkhöz kihatott a korszak antik tematikájú műveinek új megformálására is: a műalkotásban egyforma jelentőségűek lettek a növények, állatok, emberek és tárgyak.³³ Az új vagy újraélesztett mítoszokban és legendákban a különféle létezők kiszámíthatatlan átváltozásaira utaló elemek is megjelentek.³⁴ Az emberi alak jelentőségét átvevő természeti formák és formációk között a világ különböző kultúráiban közös életjelképek (az életfa keleti, ókori, népművészeti változatai) olykor személyes öröklét- vagy világszimbólumokként fogalmazódhattak meg,³⁵ az élő univerzum képeként.

Kivonulás — ezoterikus-tudományos szemlélet és spiritualizmus

A civilizációból, a hagyományos vallásos vagy nem vallásos művésztől a természetbe való visszatalálás mellett titkos tanítások, ezoterikus vallások és vallásfilozófiák (például a teozófia) kultusza is hozzájárult az ember, a természet és a kozmosz-világmindenség összefüggéseinek művészi kutatásához, újraértelmezéséhez. E „másik típusú” kilépéshez számíthatjuk a természettudományos, elsősorban növénytan és kémiai részkutatásokon vagy ezek összegzésein túllépő, a világ életben való egységét

³² KESERÜ Katalin: „Századforduló – kiállítások”, in ANDRÁS Edit (szerk.): *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 2005. 63–78.

³³ A szerves világ ugyanis, melyet a népmesék felfedezése gazdagított, bő lehetőséget kínált — az ornamentika elburjánzása mellett — a szürreális, a groteszk, a horrorisztikus vagy a gyermeki-naiv képalkotási módok megjelenésének a művészetben.

³⁴ Hans H. HOFSTÄTTER: „L’iconographie de la peinture symboliste”, in UÓ: *Le symbolisme en Europe*. Musée Boymans-van Beuningen — Musées Nationaux, Rotterdam — Paris 1975–1976. 13. A metamorfózisok jelentőségét már Goethe is hangsúlyozta, s jelentősége — Ovidius nyomán — tagadhatatlan Cézanne művészetében is.

³⁵ Gustav Klimt mozaikja a brüsszeli Palais Stoclet-ban, 1905–1909; Csontváry Kosztka Tivadar: *Magányos cédrus*, 1907. MNB.

és az addig a kizárólagosan emberi tulajdonságoknak vélt karakterisztikumokat az élővilág egészében felfedező tudományos filozófiák³⁶ hatásának megjelenését a művészetben. Amint a természeti-mitikus, úgy az ezoterikus-tudományos szemlélet is változást hozott a művészetbe. Egyidejű feltűnésük miatt olykor ezek a változások szétválaszthatatlanok.

A világ szellemi lényegéhez eljuttató tanokat együtt spiritualizmusnak nevezhetjük. A spiritualizmus nem kevésbé mitikus eredetű, új ikonográfiák kialakulásához vezetett a korai szimbolizmusban. Kezdeményezője az alternatív, orfikus világkép megjelenítője, Odilon Redon volt, aki „a lelki szemeivel látott képeket óhajtotta ábrázolni”,³⁷ amellet, hogy biológus barátja révén az új tudományos felfedezéseket lehetővé tévő mikroszkópon (gór-csőn) keresztül addig láthatatlan lényeket is megfigyelhetett. Kőre rajzolta a látás módjait (a lélek belső szemével való látását a csukott szemmel ábrázolta, a látszatban rejlő lényeg meglátásának magasabb képességét pedig a tágra nyitott szemgolyóval), s a láthatatlan „lényeket” megjelenítő motívumokkal foglalkozott ezoterikus és orfikus hatásokat mutató műveiben.

E tanokban a világ eredendően egységes, az egység maga a tiszta isteni szellem (megfelelője a *nap*, a *fény*), melynek része a lélek is, s mely megtestesül az anyagban (a le szálló fény által). Az anyaggal telítődő, anyagba zárt lélek a földi világból saját aktivitásával (aszkezissel és spirituális evolúcióval) vissza tud térni az isteni egységbe. A *művészet*, mely szellemi és anyagi természetű is, segíthet ebben, hasonlóan a lélekvezetőkhoz: az *angyalokhoz*, a *szerelemhez* s magához Orpheushoz. (Az orfikus kozmogóniában a *levegő* lélek- vagy életprincípium, s a *tűz* is, mely felemészti az anyagot, segít az istenivel való egyesülésben. Az anyagba zárt lelket viszont a *csontváz*, elfedettséjét a *maszk* jeleníti meg.)

Orpheus mint egyszerre isteni és emberi lény s mint par excellence szimbolikus művész képes az isteni *egység* és *harmónia* közvetítésére a költészet és zene egységében megnyilvánuló (azaz a kanonizált művészetek határait átlépő) *nyelv* által; e képességével gyógyít, azaz visszaállítja az egységet.³⁸ Sorsa révén ugyanakkor egyesíti magában a nagy (nietzschei) ellentéteket is: az apollói fényt és dionysosi sötétséget, Eróst és Thanatost.

Az orfista tanok, az orfikus körök, Orpheus alakja és története³⁹ megágyaztak a világ bináris ellentéteit egységben tételező, Európán kívüli, illetve Európa „perifériáin” létező kultúrákról szerzett antropológiai és művészi ismeretek befogadásának és beépülésének az európai gondolkodásba.

³⁶ Robert GALBEREATH: „A Glossary of Spiritual and Related Terms”, in WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 367–391.

³⁷ R. H. WILENSKI: *Modern francia festők*. Corvina, Budapest 1972. 27.

³⁸ Roger J. MESLEY: *Odilon Redon*. Disszertáció, University of Toronto, 1983. 15. Most nem térek ki a nietzscheánus *Gesamtkunstwerk* számtalan példájára a korban, valamint harmóniaelvének hatásaira.

³⁹ Például Gustave Moreau: *Orphée*. Párizs, Musée Gustave Moreau.

Más (például teozófus) tanok és a keresztény miszticizmus is a spirituális minőségben tételezték a világ lényegét.⁴⁰ A teozófusok egyik emblémája, a mécses Buddha azon aforizmájának felel meg, mely szerint „testünk lámpához hasonlít, melyben szellemünk ég”.⁴¹ Az így, már emberi alak nélkül is egységbe foglalt anyag és szellem az alapja a spirituális fejlődésnek, mely a kor természettudományos fejlődésemelének túlhaladása, és amely egyéni teljesítményként tud végbemenni. Végcélja azonban az egyén feloldódása, az isteni lényeggel való egyesülése — a Teozófiai Társaság (New York, 1875) egyik alapítója, Helena P. BLAVATSKY *The Secret Doctrine* című könyve (1888) értelmében. Az embernek a világ szellemi lényegéhez való visszatérése, azaz spirituális fejlődésének első fázisai mindazonáltal testekként írhatók le: a fizikai testtől és az életprincípiumtól (az éteri testtől) vezet az út az asztrális és lelki (*mental*) testen keresztül a magasabb intelligenciáig, a spirituális lélekig (*soul*), és magáig a szellemig. Az út a látás Redon által is megfogalmazott fejlődésével együtt jár.

Az egyébként láthatatlan lelki-éteri és asztrális (érzelmi és vágy-) testeknek Annie Besant és Charles W. Leadbeater adtak formákat a *Man Visible and Invisible* (1902) és a *Gondolat-formák* című könyvekben (1905), melyek hatása az európai festészetre (pl. Vaszilij Kandinszkijre) ismeretes.⁴² A láthatatlan belső és kozmikus — *nonfiguratív* — elemek így ikonográfiai alapon meghatározták az új, absztrakt képalkotást, a tanokban feltételezett metafizikai-kozmosz tényezők (ritmus, harmónia) egybeesése az esztétizmusban abszolutizált esztétikai alapelvekkel pedig a komponálttól eltérő képi rend alapjait jelentette.⁴³ A teozófus színtan⁴⁴ kiteljesítette ennek nyelvezetét.

Gauguin mesterei és követői (a *Nabik*) közt teozófus festőket találunk (mestere, Claude-Émile Schuffenecker mellett George Lacombe, Paul Ranson, Paul Sérusier).⁴⁵ A *Nabik* egyik tagját, a héber szövegeket kutató, katolikus Sérusier-t megérintette a miszticizmus is, éppúgy, mint a csoport teoretikusát, Maurice Denis-t, aki a keresztény művészet híve volt. A misztikus tapasztalat is a világ nem érzéki természetű egységéről szól, lehetősége minden nagy világvallásban benne rejlik, és ugyancsak megszerezhető gyakorlatok útján. Sérusier festészetében például idővel a szellem tiszta termékeinek tartott geometriai formák jelentek meg a *szent* vagy *univerzális geometria* jegyében (*Kezdetek*, 1910 k.).⁴⁶

⁴⁰ WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 388–389, 376–377, 384–385; KOCH Judit: *Teozófiai gondolatok hatása a századelő művészetében*. Szakdolgozat, ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1991.

⁴¹ *Teozófia* 1912. jan. 1. I. évf. 1. sz. 4.

⁴² Vaszilij KANDINSZKIJ: *A szellemiség a művészetben* (1912). Corvina, Budapest 1987.

⁴³ EISEMANN György: „A létformák ritmusa”, in Uő: *Végidő és katarzis*. Orpheusz, Budapest 1991. 53–56.

⁴⁴ GELLÉR Katalin: „Teozófus színtan”, *Enigma* XXXV (2003) 99–100.

⁴⁵ Agnès HUMBERT: *Les nabis et leur époque 1888–1900*. Pierre Cailler, Genf 1954. 11–15, Claire FRECHES-THORY — Antoine TERRASSE: *Les Nabis*. Flammarion, Párizs 1990.

⁴⁶ Robert P. WELSH: „Sacred Geometry. French Symbolism and Early Abstraction”, in WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 70–71. és Maurice TUCHMAN (5. jz.) 20. különböző forrásokra vezetik vissza Sérusier geometriáját.

A spirituális megismerési módok nehezen szétválaszthatók egymástól, amint a művészetben keresztül szerzett spirituális tapasztalatok is, noha a tapasztalatok művészetben való prezentációi ikonográfiailag esetleg megkülönböztethetők. A vallások és alternatív vallásfilozófiák különbségei helyett azonban közös lényegükre figyelhetünk fel, mely egy másik felvilágosodást állított az ismert mellé: a megvilágosodást.

A tudományos ismeretekre hivatkozó filozófiák (monizmus, vitalizmus, energeticizmus, organicizmus) kiteljesítették a civilizációból történt fizikai és szellemi kivonulások értelmét. Az egész természet működését biztosító alapjelenségekkel az egységes univerzum létezését bizonyították, egymástól alig megkülönböztethetően. A vitalizmus előkészítői közt Gustav Theodor Fechner (1801–1887) a természet alapjelenségének tartotta a világot átható rezgést, vibrálást, mely — az életáram vagy később, Henri Bergsonnál az életlendület⁴⁷ — egyaránt tételeződött az élő és a szeretlen anyagokban is. E gondolat egyezik a teozófusokéval.⁴⁸ (Kandinszkij, a művészetben a szellemmel foglalkozván, hivatkozott a teozófusokra és Indiára is,⁴⁹ amikor a lélek vibrációjáról mint belső hangzásról írt.⁵⁰) A vitális energiafogalmat pedig, mely szerint a valóságot az energia hozza létre, Wilhelm Ostwald (1853–1932) fejtette ki.⁵¹ A mindent életető energia — beleértve a szellemi energiát is — az energeticizmus tétele.

Az anyagokkal dolgozó képzőművész ezeket a természeti jelenségeket a maga anyagaival és eszközeivel állítja elő (vonalak, színek, formák), melyek közül legproblematisabb a festék mint anyag összefüggése a színnel, ezáltal a (szubjektív és optikai) látással és a fénnel, valamint maguknak a színeknek az összefüggései és mindezek összefüggése az Egésszel.⁵² A festők maguk is kutatókká váltak a XIX. században, s a (fizikai és kémiai) színvizsgálatok az ő gyakorlatukban (egyéni) filozófiákká lényegültek. A festészet tehát elszakadt a látható valóság utánzásától, s a festők saját eszközeikkel egy „másik természetet” hoztak létre.⁵³

Az ennek megfelelő művészettörténeti fogalom a legtágabban értelmezett poszt-impresszionizmus: egy egységes stílus után következő, stiláris értelemben szerteágazó korszak fogalma, melynek éppúgy alkotója Gauguin, mint Cézanne vagy Van Gogh. Az egység (vagy az egy, az örök, az állandó) keresését és felmutatását azonban Jean Clair szimbolizmusnak (*symbolon* = 'összehozás') nevezte,⁵⁴ mely — korábbi megha-

⁴⁷ Henri BERGSON: *Teremtő fejlődés* (1907). Akadémia, Budapest 1930.

⁴⁸ „A kozmikus fejlődés hét stanzában” (fordítás Dzyan könyvéből), in H[elena] P[etrovna] BLAVATSKY: *Titkos tanítás* (1888). Budapest. 67.

⁴⁹ KANDINSZKIJ (42. jz.) 21–22.

⁵⁰ Uo. 23–24, 36. Kandinszkij és a teozófia kapcsolatáról Sixten RINGBOM: „Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers”, in WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 131–153.

⁵¹ OSTWALD Vilmos: *Bevezetés a természetfilozófiába* (1901). Budapest 1908.

⁵² Épp ez utóbbit hiányolta SCHOPENHAUER Goethe szintanában, *Színelmélet* című könyve (*Über das Sehen und die Farben*, 1816) Bevezetésében, ld. *Enigma* XXXV (2003) 76.

⁵³ Ekként fogalmazódott meg a művészet már Goethe *Einleitung in die Propyläen* című művében (1798), s majd Cézanne-nál is.

⁵⁴ J. CLAIR: *Lost Paradise. Symbolist Europe*. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1995. 17–20.

tározása szerint — a látható vagy tudományosan láthatóvá tett világ képeivel szemben a rejtett valóság megmutatására vállalkozik.⁵⁵ Ennek meglátása, maga a dantei értelemben vett „látás” (mely nem azonos a felszín nézésével) a teljes világról szerzhető, de a festői tudással is azonos értelművé vált.⁵⁶ A festő Maurice Denis expresszív szintézisnek nevezte a művészetet, mely valamely érzés szimbóluma.⁵⁷ Mind az expresszivitás, mind a szintézis fogalma jelentős tehát Denis kijelentésében. Az előbbi ő az ábrázolás (*représentation*) és a szó szerinti jelentés (*sens*) elé helyezte.⁵⁸ A kifejező műalkotásban eszerint „(...) úgy reprodukáljuk érzéseinket és álmainkat, hogy harmonikus formákkal és színekkel ábrázoljuk őket”,⁵⁹ melyek a stílusként is megjelenő szintétizmus „élő” vonalakkal meghatározott, sík, az ábrázolásból eredő színformáit éppúgy jelenthetik, mint a (szent) geometriát vagy absztraktnak tűnő színek kompozíciókat és az ornamentális nyelvezet különféle változatait.⁶⁰ (Az európai művészeti hagyományokból kivont ezen eszközök mellett érvényesült egy erős japán hatás is a kor művészetében, például a kalligráfiáé, mely nem más, mint valamely kiérlelt belső vízió rögzítése a hirtelen megjelenés pillanatában,⁶¹ ilyenformán egyszerre elvont és konkrétságában jelenvaló.) A művészi eszköz: a színfolt vagy a vonal önállósága, teljes értékűsége, kifejező volta és léttel telítettsége ebben megragadható. A japán művészet európai hatásával foglalkozó Raymond Dufwa szerint a dekorativitás és a kalligráfia az érzékeny spekuláció és spontán inspiráció, azaz a kettős emberi természet egységét jelenti az alkotásban. Francastel összegzését felelevenítve pedig azt mondhatnánk, hogy a művészet (mint alkotó folyamat) maga rítus, melyben kapcsolat létesül — az érzelmi struktúrák funkciójaként — az egyetemes térrel és idővel, s e kapcsolat (szintézis) megjelenítője a kép.

A kor szintetista művészete tehát az egység szimbóluma. Jean Moréas és Albert Aurier szimbolizmusdefiníciói (1886, 1891) közül Aurier-é — már Gauguin képeinek ismeretében — szubjektívnek, dekoratívnek és szintetikusnak nevezte ezt az egyébként — az irodalmi manifesztum szerint — idealista, valamely eszmét-érzést formába öntő, azt kifejező, szimbólumokat is alkotó művészetet.⁶²

„A természet rejtett arca”⁶³ és ennek tudományos felfedései azonban ezekben a francia művészeti eseményekből kivont meghatározásokban alig-alig bukkannak fel. A ter-

⁵⁵ HOFSTÄTTER (34. jz.) 1.

⁵⁶ Cézanne, Van Gogh vonatkozó kijelentéseit lásd CSORBA Géza: „Indulatok és elméletek. Szemlények a modern művészet dokumentumaiból”, in *Magvető Almanach*. Budapest 1967. 144; DÁVID Katalin (szerk.): *Van Gogh Válogatott levelei*. Budapest 1964. 253.

⁵⁷ Maurice DENIS: „Zűrzavar és tisztaság”, in PÓK Lajos: *A szecesszió*. Gondolat, Budapest 1972. 210.

⁵⁸ HUMBERT (45. jz.) 14.

⁵⁹ Uo. 214.

⁶⁰ KISS Endre részleges mimézisnek nevezi az ábrázoló és az elvont képi gondolkodás kettősségét in *Szecesszió egykor és ma*. Kossuth, Budapest 1984.

⁶¹ Raymond DUFWA: *Winds from the East*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1981.

⁶² Edward LUCIE-SMITH: *Symbolist Art*. Thames and Hudson, London 1972. 59.

⁶³ KÁLLAI Ernő könyvének címe (Misztótfalusi, Budapest 1947).

mészetelvű, a világ egységét a természetből (és a művészetből) kiindulva, spirituális befolyásoknak is utat engedve megteremtő művészetben⁶⁴ a századforduló kísérletei másként jelentkeztek, az új stílust alkotó szándékok — a stíluskérdések — kevésbé hagytak nyomot, sőt, „a sok us-mus” (értsd: az *izmusok*) elégtelennek tűnt az alkotók szemében ahhoz, hogy a világban feltételezett összefüggéseket, rendet megtalálják.⁶⁵ (Talán ennek is „köszönhető”, hogy az említett, 1986-os kiállítás és más összefoglalók például magyarországi anyagot nem tartalmaztak, mindazonáltal a hazai kutatók megindulására termékenyítőn hatottak.⁶⁶ A következőkben ezek eredményeit foglalom össze.)

Tájkép: Csontváry, Mednyánszky, Olgyay

A festészet nyugati, tájképnek nevezett műfajának történetében nyomon követhető természetszemlélet a romantikától kezdődően többek közt a panteizmust, Isten mindenütt és mindenben való jelenlétének érzését, hitét jelentette, s egyúttal a természeti jelenségeknek a lélekállapotokkal való azonosítását is, ami a lélek egyetemességének tudatát eredményezte. Ez rokon az Európában 1802-ben ismertté vált *upanisadok* világképével, de a keresztény hagyományban is benne rejtőzik. (Eliade szerint az Isten megismerésére képtelen ember az intelligenciájával képes felfedezni őt a természetben, a szakralitást viszont a tudattalanjában őrzi.⁶⁷) A különböző kultúrák és korok Paul Tillich evangélikus teológus által felállított vallástípusai (a szentségek erejében hívő vagy primitív, a misztikus-keleti, a profetikus-protestáló, a humanista és az expresszív típus)⁶⁸ mind léteztek egymás mellett a modern kultúrában, de közülük a misztikus természetvallás és az eksztatikus-spirituális jellegű kereszténység (az expresszív típus) közt született kapcsolat a magyarországi tájfestészetben. (Az Indiában honos miszticizmussal összefüggésben azonban az európai tájképtípus önálló műfajként nem terjedt el, személyes, individuális vonatkozásai még kevésbé.)

Magyarországon a tájkép műfaji kereteiben a materialista gondolkodásból kilépő eszmék és tanok festői megfogalmazást nyertek. (A természetkutatás eredményei nyomán kibontakozó vitalizmus több ponton is közel állt a panteista, a teozófus és a buddhista világnézetekhez; ez utóbbiakat egyértelműen a spiritualizmushoz kötjük.) Sajátos ikonográfia alakult ki, részben a romantikához, részben a festészet „nyelvéhez”, eszközeihez kötődve.

⁶⁴ Nem térek ki itt a nem természetelvű spirituális művészetre, például Nagy Sándor Komjáthy-illusztrációira. Komjáthyról lásd EISEMANN (43. jz.), Nagy Sándorról GELLÉR Katalin: „Újítás és tradícióvállalás”, in GELLÉR Katalin (szerk.): *A gödöllői művésztelep*. Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő 2003. 10–11, 13.

⁶⁵ FELVINCZI TAKÁCS Zoltán: „Hollósy Simonról I”, *Művészettörténeti Értesítő* X (1961) 203–208.

⁶⁶ Például KOCH (40. jz.).

⁶⁷ ELIADE (16. jz.).

⁶⁸ Paul TILLICH: „Art & Ultimate Reality”, in APOSTOLOS-CAPPADONA (szerk.) (2. jz.) 219–235.

Így történt egy kóborló magyar festő, Mednyánszky László esetében is, aki 1889-ben Párizsban találkozott a „buddhizmussal” — naplói tanúsága szerint.⁶⁹ Írásai sokszor utalnak a buddhista (és darwinista) alapokra épített teozófia fejlődésfelfogásának ismeretére: az ember és a világ mulandó princípiumait követő, állandó princípiumokra (a lélekre, a spirituális lélekre és a szellemre),⁷⁰ amikor a belső világról szól, melyen kívül minden csak illúzió;⁷¹ a belső viszont tágas és gazdag, ám megjelenése az egyéni élethez kötötten időleges. Addigra a francia szimbolista művészet már megalkotta a bensőjére figyelő ember-művész ikonját (Odilon Redon, Puvis de Chavannes csukott szemű alakokat ábrázoló képei),⁷² akinek célja nem az ábrázolás volt, hanem a belső vagy szellemi világ megjelenítése. A látványfestészet keretein belül az ábrázoló és a megjelenítő műtípus (reprezentáció és prezentáció) egysége lett Mednyánszky művészetének jellemzője is.

Tágas tájképei: égi fényt tükröző, földi víz- és folyókanyarulat-képei az európai reneszánsz mélybe vezető, a nézőt a távolsággal (horizontálisan és matematikailag) összekötő képi perspektívája helyett az ég (a mindenség) és a föld között létező (vertikális) kapcsolat „ikonjai”, mely a fény és földi tükörképe által születik,⁷³ olykor érzékeltetve a határtalan szellemi (égi) és a korlátolt (földi) fizikai lét különbségét is (*Végtelen*).⁷⁴ A tükör általi egység⁷⁵ a világ tudott kettősségének meghaladása. E kevés színnel és motívummal festett, majdhogynem üres képek a teozófusoknak a csend (az abszolútum) elérésére irányuló kontemplációja tárgyiasulásainak, a dolgok börtönéből való megszabadulás, az absztrakció felé vezető út állomásainak tűnnek,⁷⁶ amire képcímei is utalnak (*Téli csend, Csend*, 1915 e.). Egyúttal — különösen az I. világháborúban festett képein — az enyészet és a „jéghegyek” ellentétével az élet örök körforgásának talán buddhista elképzelésére is utalt. Ezzel Mednyánszkynek a látványfestészetétől eltérő célja volt: „Hidat kell építeni a véges és a végtelen között” — írta naplójába.⁷⁷ A magas hegyek valóságosan is megteremtik ezt a vertikális kap-

⁶⁹ KOCH (40. jz.) 37.

⁷⁰ Annie BESANT: *The Seven Principles of Man*. Theosophical Publishing Society, London 1982. (Theosophical Manuals 1)

⁷¹ BRESTYÁNSZKY Ilona (szerk.): *Mednyánszky László Naplója*. Képzőművészeti Alap, Budapest 1960. 73.

⁷² A test vak szemével szemben az értő és emlékező lélekről szól: H[elena] P[etrovna] BLAVATSKY: *A csend hangja és más válogatott töredékek* (1889). Magyar Teozófiai Társulat, Budapest 1993.

⁷³ Már az 1870-es években megjelenik ez a műtípusa: *Tiszai halászat*, 1877–1880. Lásd még: *Itató*, 1891; *Latyakos út*, 1890-es évek; *Mocsaras alföldi táj*, 1898 k.; *Lápos táj*, 1906 k.; *Lapály és Tengersizem*, 1900-as évtized.

⁷⁴ Újabban az 1900-as évek elejére datálják. MARKÓJA Csilla (szerk.): *Mednyánszky*. Kossuth Kiadó — Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2003. 387. 155. tétel.

⁷⁵ EISEMANN (43. jz.) 51.

⁷⁶ A spiritualitás ilyen értelmezése: Donald KUSPIT: „Concerning the Spiritual in Contemporary Art”, in WEISBERGER (szerk.) (3. jz.) 313–325. A csend a teozófia egyik fő témája. Vö. BLAVATSKY (72. jz.).

⁷⁷ BRESTYÁNSZKY (szerk.) (71. jz.) 8.

csolatot. Mednyánszky havasokról (a Tátráról) szikrázó fényben készített képeinek sokasága az „egész Nagynak csak a sejtelme”, hiszen — mint mondta — az „magamnak is mindig leírhatatlan volt.”⁷⁸

Közelnézeti, szinte lélegző természeti részletein mindezek ellenkezőjét látjuk: élőnek mutatják a világ élettelennek gondolt elemeit: a sziklákat, barlangokat is (*Dunajeci táj*).⁷⁹ Virágzó fákról szóló írásai (levelei), képei is lehetnek a vitalizmus reprezentánsai, de sajátos, kevert „teozófiai buddhizmusáé” is. Az állandó rezgésben lévőeknek mutatott virágok révén kialakított, vibráló képfelülettel (*Rügyező fák*, 1900 k.) a forma- vagy testnélküliséghez vezető buddhista meditációs gyakorlatok köztes szintjeinek élményeit látszott rögzíteni. Akkoriban, és azzal ellentétben történt mindez, amikor — a posztimpresszionizmusban — a modern művészet formacentrikussága kialakult. Habár ennek története kezdetén is (az 1890-es évek elején) felbukkant — a titkos szeánszokat tartó festők, a *Nabik* körében — egy különös, pettyegtetett festőtechnika, mely egyszerre vibráló, mozgalmasságú és dekoratív felületet eredményezett.

A spirituális és természetfilozófiák egysége tapasztalható meg Csontváry Kosztká Tivadar képein is, melyek különösen jó példái a különböző (tapasztalati-kísérleti, tudományos, filozófiai, illetve mitikus és szubjektív) gondolkodási módok összefüggésének, a hagyományos műfaji és reprezentációs keretek között. Vitalista és ugyanakkor a szellem felsőbbrendűségét tételező, a művészetet tekintve misztikus és érzelmre építő világfelfogásának összetevői⁸⁰ organikus egységet alkottak. Írásai szerint „a világot szellemi erő hozta létre” (135) anyagként, mely egyúttal életre is keltette ezt (97), ez a természet; a teremtő energia a végtelen szeretet, mely a létezőkben is benne rejlik (82–83), s az emberben a szív érzelmével azonos (133); a kettő találkozása misztikus (118–119), s mivel az emberélet célja a test szellemi erővel lehetséges átvándorlása a Pozitívumba (93), aszketikus életvitel szükséges az emberi és a teremtő érzelmek találkozásához (83).

A XX. század elején Csontváry forrongó, formálódó, tátrai szikláin (*A Nagy Tárpatok a Tátrában*, 1904–1905),⁸¹ felvidéki vagy mediterrán tájainak rezgő, vibráló,

⁷⁸ Uo. 10.

⁷⁹ Újabb az 1900-as évek első felére datálják. MARKÓJA (szerk.) (74. jz.) 384. 102. tétel. Lásd még: *Dunajec ősszel*, 1900-as évek eleje.

⁸⁰ MEZEI Ottó: „Bevezető Csontváry Kosztká Tivadar írásaihoz, feljegyzéseihez”, CSONTVÁRY KOSZTKÁ Tivadar: „Újévi kívánalmam 1914”, „Feljegyzések: a művész és társadalomreformer a világbomlás árnyékában”, in MEZEI (szerk.) (26. jz.) 16, 48, 118–119, 123. (A következőkben a főszövegben jelölöm a lapszámokat az egyes kijelentéseket alátámasztó idézetekhez.)

⁸¹ KESERÜ Katalin: „Hegyek és mítoszok, avagy a hegyek változó jelentése a magyar művészetben”, in PAP Levente — TAPODI Zsuzsa (szerk.): *Közösség, kultúra, identitás*. Scientia Kiadó, Kolozsvár 2008. 215–223. Az ebben megidézett Jókai-leírás a Kárpátokról később a *Teozófia* folyóiratban is megjelent. Erről GELLÉR Katalin: „Vonjuk ki magunkat egyre jobban és jobban az érzéki csalódások eme világából”, in MARKÓJA (szerk.) (74. jz.) 182. Jókai és a Feszty család buddhizmussal való kapcsolatáról BINCSIK Mónika: „Hollósy József”, in CSORBA Géza — SZÜCS György (szerk.): *Nagybánya művészete*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1996. 121–125.

virágzó fain⁸² — e sajátos ikonográfiai motívumon — felismerszik a vitalizmus filozófiája éppúgy, mint a teozófiának a kozmikus és az emberi fejlődés közös stanzáit leíró tana, melyben a létezés alsóbb fokait vibráció jellemzi.⁸³ Az egyetlen közös létezőre építő gondolata kora monizmusával is összefüggésbe hozható, mely viszont — anélkül, hogy e filozófiai irányzat változatait számba vennénk — az *upanisadok* tanítására vezethető vissza. Ő maga azonban nem ezekre az új tanokra, csak a természetet érző görögökre hivatkozott.⁸⁴

Teóriájának döntő eleme volt az energia mint princípium tételezése, melyet⁸⁵ — a Wilhelm Ostwald nevéhez fűződő, idealista energetizmushoz⁸⁶ hasonlóan — anyagtalannak képzelt, a Naptól eredeztetett,⁸⁷ és legmegfelelőbb megjelenését a művészetben látta. Írásaiban a Nappal és a (fehér, arany és vörös) fénnel foglalkozott. Fényszínei egyeznek a Szellem teozofikus Háromságának színeivel, melyeket később nevezett meg A. Besant.⁸⁸ Csontváryt a színek „világító” vagy „vakító” és *plein-air* fokozatai, illetve a hűvös (kék, lila) színek érdekelték. Saját színtanát Napút festészetnek (azaz a központhoz vezető út megvalósításának) nevezte. A Csontváry színeiben rejlő energiák egységben állnak más művészi eszközeivel: a vonallal például, mellyel együtt a távlat is organikusan születik a képein: a rajz és szín maga a távlat (a világ egészéé, a teremthöz eljutásé, a teremtő és a földi világ kapcsolatáé).⁸⁹ A szín intenzitásában jelenlévő és a rajzot misztikus értelemben felfogó perspektíva így elsöpörték a festmény síkja és az ezen megkonstruált tér ellentétével kapcsolatos dilemmákat, amint Gauguinnél az archaikus kultúra tapasztalatai vagy a szimbolistáknál az egyes jelenségeket kiemelő plasztikus realizmus.

A Nap említett, ezoterikus-orfista és Mednyánszky spiritualista vagy a Csontváryra jellemző energetista-expresszív kultusza a hívő teozófus művészek képein emblematikus megfogalmazást nyert (lásd a lipcsei teozófus folyóirat címlapját — *Fidus* —, melyet 1916-ban a magyar *Teozófia* című folyóirat is átvett).⁹⁰ Olgyay Viktor teozófus volt. A miszticizmusra hajlamos, a tájkép műfajában alkotó, grafikusként

⁸² KESERÜ Katalin: „Mese, látomás, álom a magyar művészetben 1903–1918”, in *Megfestett álmok*. Kiállítási katalógus. Ernst Múzeum, London — Budapest 2003/2004. 11–17.

⁸³ Csontváry írásaiban nem foglalkozik a buddhizmussal vagy a teozófiával, de a Kelet példa volt a szemében. CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar: „A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni”, in GERLÓCZY Gedeon — NÉMETH Lajos (szerk.): *Csontváry-émlékkönyv*. Corvina, Budapest 1976. (Művészet és Elmélet) 60–65.

⁸⁴ Feljegyzések: a művész és társadalomreformer a világbomlás árnyékában, in MEZEI (szerk.) (26. jz.) 124.

⁸⁵ CSONTVÁRY KOSZTKA Tivadar: „Energia és művészet: A kultúrember tévedése”, in GERLÓCZY — NÉMETH (szerk.) (83. jz.) 54–59.

⁸⁶ Wilhelm OSTWALD *Természetfilozófiai előadásai* (1901) magyarul *Bevezetés a természetfilozófiába* címen jelentek meg: Dick Manó Kiadása, Budapest 1908.

⁸⁷ CSONTVÁRY KOSZTKA (83. jz.) 60–65.

⁸⁸ A teozófus színekről lásd GELLÉR (81. jz.) 180.

⁸⁹ KESERÜ Katalin (82. jz.).

⁹⁰ KOCH (40. jz.) 33.

európai hírű magyar művész 1895-ben töltött egy nyarat Mednyánszkyval,⁹¹ annak nagybányai családi kastélyában, mely rokonai teozófus köréről is ismert volt. Olgay müncheni tartózkodása alatt, ahol 1898–1906 között grafikai iskolát működtetett, kezdett a napfény problémájával foglalkozni (*Reggel az erdőn*). Szimmetrikus, architektikus szerkezetű erdőképein a fák „a háttérből élénk sugárzó fényözönbe rajzolják a festmény vázát.”⁹² (*Napnyugta, Erdő szőnyegén*, utóbbi az 1906-os budapesti téli kiállításon szerepelt.) E tekintetben — vagyis a fény architektúrájának megalkotásában — művészete epigrammatikus tömörségű. Mondhatjuk, hogy a tájkép itt került addig a legközelebb a spirituális élményt absztrakt, geometrikus képi rendszerben megjelenítő buddhista képi hagyományhoz.

Csontváry, Mednyánszky, Olgay jártak, tanultak Münchenben,⁹³ ahol egy szabadiskolát alapított az 1896-tól Nagybányán, majd 1904-től Técsőn művésztelepet vezető Hollósy Simon. Hollósy elutasította a Münchenben is erős hatást kifejtett keleti vallási tanokat,⁹⁴ de növendékeivel (valamint Ferenczy Károllyal) a tájképet a panteista világkép és a minden részletében összefüggő világ (és egyúttal az örökös mozgás, változás) reprezentánsává tették: „a bennünk létező tartalom csak énünköni tovább rezgése lehet (az) örökké létező fogalmak(nak) és erőknak — írta egy kései esszéjében volt tanítványának.⁹⁵ *Plein air* festészetükhöz így nyugtalan(ító), szokatlan színkapcsolatok is hozzátartoztak.

A nap és tükröződése, a rezgő virágok, a hegyek, a fénysugarak és — különösen Csontvárynál — a Hold és víz⁹⁶ mint ikonográfiailag meghatározható motívumok beleillenek a természet- és vallásfilozófiákba, a színek és színkapcsolatok egyéni kimunkálása azonban arra utal, hogy a komplikált ezoterikus színtanok helyett a festők maguk keresték a természet–világ–teremtő és az ember élet általi egysége jelenvalóvá tételének leginkább festői módjait.

⁹¹ FÖLDI Eszter: *Sokszorosított grafika a magyar képzőművészetben 1892–1914*. Doktori értekezés kézirat, ELTE, 2008.

⁹² FELVINCZI TAKÁCS Zoltán: „Olgay Viktor”, *Művészet* VIII (1909) 8.

⁹³ Mednyánszky *Alkony* című képe szerepelt az 1901-es VIII. Nemzetközi Művészeti Kiállításon. Vö. KÁRAI Petra — VESZPRÉMI Nóra (szerk.): *München magyarul. Magyar művészek Münchenben 1850–1914*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2009. 316.

⁹⁴ Itt kell megjegyeznünk, hogy testvére, Hollósy József fordította először magyarra a *Buddhista Kátét* 1893-ban, majd 1896-ban könyvet is írt *Buddha-mondák* címmel, s hogy Hollósy Simon mellől indult útjára az indiai kultúrát felfedező Baktay Ervin.

⁹⁵ FELVINCZI TAKÁCS (65. jz.).

⁹⁶ A két, felfelé és lefelé irányuló háromszög együtteséből származó teozófus embléma, mely a magyar folyóiraton is szerepelt, a szellem és az anyag egységbe foglalása. Ebben a csúcsával lefelé fordított háromszög az anyagé, mely — Mednyánszky jegyzetei szerint — a Holdat, a vizet is tartalmazza. GELLÉR (81. jz.) 180.

A második teozófusnemzedék: Mattis Teutsch, Mokry-Mészáros

A második nemzedék már egy stílus, az *Art Nouveau* vagy a szintétizmus tapasztalataival indult, azaz a vonal, a szín és az ornemens önálló kifejező erejének birtokában. Az internacionális stílus a természet vitalitását organikus formákkal ragadta meg, de ismeretes a XX. század elejének primitivizmusa és a groteszk iránti vonzalma is, melylyel a művészet egyszerűen túllépett a stíluskísérleteken, hogy — visszatérve az elemi kép- és tárgyalakító módszerekhez — a világ egységét a „primitív” kulturális gyakorlatokat idézve jelenítse meg.

Mattis Teutsch János művészete így már a következő lépésekkel: az expresszionista, vizionárius vagy ornamentális, absztrakt festészettel, a kandinszkiji absztrakt expresszionizmussal rokonítható. Ismerték egymást Kandinszkijjal,⁹⁷ s a természetből kiinduló, abszolút (absztrakt) festői eszközökkel⁹⁸ létrehozott „érzéstestészete” össze is vehető az orosz művész és a *Der Blaue Reiter* körének panteista, spirituális képeivel.⁹⁹ Szótárában a művészet benső volta és lelki hatása, a vibráció állapota éppolyan fontos kifejezések, mint Kandinszkijnak voltak *A szellemiség a művészetben* című könyve írásakor.¹⁰⁰ Mattis Teutsch célja ez volt: „Olyan absztrakt műveket alkossak, amelyek mint művészi lények élnek önálló életüket, s tiszta lelki érzeteket váltanak ki.” Kiindulópontja az „ember, a maga lelki vibrációjában, testetlenül mint kontaktus az érzet számára. Az érzet meghatározza a művet, amelynek ritmikus kisugárzásai a belső vibráció magyából indulnak ki.”¹⁰¹ Úgy tűnik, a XX. század első évtizedében Münchenben s Párizsban tartózkodó festő, aki később is szerepelt németországi és párizsi kiállításokon, ismerte a teozófiát és Rudolf Steiner teozófiából kinőtt antropozófiáját.¹⁰² Steiner kiindulópontja is az érzébeli élet¹⁰³ és ennek hazuggá válása,¹⁰⁴ melyen a természetre építő, de az érzékek világa fölé emelkedő művészet és stílus segíthet, sőt, ez — az élettelen világnézet — az emberi lét feltétele. Mattis Teutsch kora művészetének küldetését teljesítette be, amikor kijelentette: „A piktúra... új világszemléletet fejez ki”, azaz a festészetben valósul meg az „aktivitásból” eredő filozófia, világszemlélet.¹⁰⁵

⁹⁷ Konrad OBERHUBER: „Gondolatok Mattis Teutschról”, in BAJKAY Éva — JURECSKÓ László — KISHONTHY Zsolt — TÍMÁR Árpád (szerk.): *Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter*. MissionArt Galéria, Budapest — München 2001. 11–12.

⁹⁸ HEVESY Iván: „Máttis Teutsch János”, *Ma* (1918. november 20.) 129.

⁹⁹ Annegret HOBERG: „A Der Blaue Reiter művészei”, in BAJKAY — JURECSKÓ — KISHONTHY — TÍMÁR (szerk.) (97. jz.) 23–30.

¹⁰⁰ Vö. KANDINSZKIJ (42. jz.) az irodalomról írottak: 23.

¹⁰¹ MATTIS TEUTSCH János Katalógus-előszava (Brassó, 1921), in BAJKAY — JURECSKÓ — KISHONTHY — TÍMÁR (szerk.) (97. jz.) 460.

¹⁰² Az Antropozófiái Társaság 1912-ben alakult meg.

¹⁰³ I. Antropozófiái előadás, Stuttgart, 1921. <http://bocs.hu/3part/steiner-03-07.htm>.

¹⁰⁴ Vö. Italo SVEVO: *Zeno tudata*. (Ford. Telegdi Polgár István). Európa, Budapest 1967.

¹⁰⁵ MELIUS N. József: „Látogatás Mattis Teutschnál (1932)”, in BAJKAY — JURECSKÓ — KISHONTHY — TÍMÁR (szerk.) (97. jz.) 469–470.

Kassák Lajos és a *Ma* folyóirat aktivista művészei között Mattis Teutsch az I. világháború idején a természeti motívumokból expresszív és absztrakt, kortársai által abszolútnak mondott festészetet fejlesztett ki, „tüzessé fokozott színekkel s a csavarodó kontúrokkal drámai konfliktusokat közvetítve”.¹⁰⁶ Színvilágát alapjaiban az erdélyi tájak zöldje határozza meg, mely a természet színeként Steiner kiindulópontja is volt a később, 1921-ben a színekről tartott előadásainak.¹⁰⁷ A színélményeken túllépve és objektív megközelítéssel Steiner a zöldet az élet halott képeként nevezte meg. A belefestett „őszibarackvirág-szín a lélek eleven képét jelenti”, a kék mint fényszín pedig „a szellem lelki képét” jelentheti,¹⁰⁸ mint Kandinszkij körében. Mattis Teutsch *Táj* című akvarelljének (1909–1910, Brassó, Művészeti Múzeum) ívei és nyújtózó, fára emlékeztető motívuma ezekből a színekből állnak, belőlük épül fel ritmikusan a figura nélküli kép. Benne együtt tapasztalhatjuk meg a századvég párizsi és a századelő müncheni művészetének és művészetelméletének, sőt, természetfilozófiájának a világot az élő szellemi-lelki princípiumban egyesítő törekvéseit.¹⁰⁹

Mokry-Mészáros Dezső — az önéletrajza szerint — 1913-tól tagja volt a Magyar Teozófiai Társaságnak.¹¹⁰ Akkoriban egy néprajzi tárgyak gyűjtésével foglalkozó svájci műkereskedővel, Julius Eckkel Tuniszba, Alexandriába, majd a Vörös-tengeren át Jemenbe és Ceylon szigetére utazott.¹¹¹ Sajátos primitivizmusa részben az ezeken az utakon megismert tárgyakból, részben a természetből táplálkozott: kézíratos feljegyzése szerint a természet megismeréséhez mikroszkópot használt, s a „sejtek egyszerű világából a képzelet korlátlan és határtalan szabadságával” jött létre az *Élet idegen planétákon* képsorozata, melyben a mikro- és makrokozmoszt azonos, sejtyszerű lények alkotják.

A művészet nem stílus- vagy esztétikai kérdést jelentett a számára. 1930-as katalógusa címlapján olvasható önvallomása szerint „Művészetem jórészt az őskorral és idegen planéták életével, a mindenség mysteriumaival foglalkozik, mint sejtelmes visszaemlékezésekkel e roppant távoli idők és korokból. A mai élet kevésbé érdekel. A jelen világnézetekkel nem értek egyet, Ázsiában, Afrikában többet találtam abból, amit intuícióm előre megsejtett, mint Európában. Művészetem célja: e vergődő világban szunnyadó szépségek, sejtelmek felé örömeiket, gondolatokat, lehetőségeket

¹⁰⁶ Szabó Júliát idézi MURADIN Jenő: *Mattis Teutsch János életútja*. <http://mattis.kfki.hu/tanulman/1/tanulma1.html>

¹⁰⁷ Rudolf STEINER: *A színek lényegéről. Egy színtan vázlatja*. ZH Kiadó, Budapest 2003. 15–16. Marie STEINER *Előszava* szerint e színtant Steiner már 1903-ban is — még teozófus korszakában — tanította, uo. 8.

¹⁰⁸ Uo. 19–26. A kék szín a szellem szimbóluma volt a *Blaue Reiter* festőinél, így Kandinszkijnál is (*Kék lovas*).

¹⁰⁹ Hubertus GABNER: „Mattis Teutsch és a Der Blaue Reiter”, in BAJKAY — JURECSKÓ — KISHONTHY — TÍMÁR (szerk.) (97. jz.) 37–62.

¹¹⁰ KOCH (40. jz.) 47.

¹¹¹ DOBRİK István: *Mokry Mészáros Dezső (1881–1970)*. Herman Ottó Múzeum, Miskolc 1985.

ébreszteni, mik tulajdonkép öröktől fogva megvannak, mert isteni eredetűek.”¹¹² „A földi szépségideálok” és „a divatozó izmusok” helyett tehát saját „izmust” alakított ki,¹¹³ képalkotó módszeréhez az intuíció, a képzelet, a vízió éppúgy hozzátartozott, mint a törzsi művészetek ornamentálisága s a világ ismerete.

Ez utóbbiban — feltételezhetően — szerepet játszottak a magát magyarnak valló biológus, Raoul H. Francé publikációi. Francé abból a — saját mikroszkópos vizsgálatainak eredményeként megfogalmazott — tényből indult ki, hogy az ember érzékelési lehetőségeivel megismert világ „nem valóság, legalábbis nem a dolgoknak tulajdonképpeni léte, hanem csak... egyik megszokott módja a lét megértésének.”¹¹⁴ Részben Ernst Haeckel nyomán, részben a biológia, a fizika és a lélektan módszereinek együttes alkalmazásával jutott arra az eredményre, hogy a rendszerező és materialista tudományosság elidegenít a természettől, ami pedig (az anyag, a létért való harc és a gépies világrend helyett) maga az élet. A létezők formáit az élet (érzések, mozgások, alkalmazkodás, belső élet, ösztönélet, kölcsönös segítség), az öntudatlan intelligencia működése nyomának tekintette, s ilyenformán gondolatai a monizmus (az életet a világmindenség egysége bizonyítékának és fenntartójának tekintő filozófiával) rokoníthatók. Áttekintve a modern biológia tudománytörténetét Francé elfogadta Haeckel alaptörvényét (mindennek kiindulópontja az őssejt), a német természettudomány eredményeit (a természet maga alkotja és tökéletesíti önmagát), és összekapcsolva kora lamarckizmusával (biológiai pszichológiájával) állította, hogy „tevékenységében van elrejtve az élet rejtélye”, hogy a sejt életet, funkciókat, érzéseket egyaránt tartalmaz, így képes az alkalmazkodásra, mely a növényi szervezetben is feltételezi az ítélőerő létét, a szerzett tulajdonságok öröklődése révén pedig képes az emlékezetre.¹¹⁵

Mokry-Mészáros meglepően korán festett képeket „górcsövi vizsgálat” és csillagászati olvasmányok nyomán, abban a meggyőződésben, hogy a világegyetem nem gépies forgatag, hanem az élet törvényei határozzák meg működését. Korai és későbbi képei (*Sejthalmaz*, 1905; planéta-képek az 1912-es párizsi kiállításán)¹¹⁶ annak az egységes, élő világnak megjelenítői, melynek víziója éppúgy megfogalmazott a keresztény vallásban, mint a buddhista tanokban és az e két világvallásból ötvözött, a nyugati civilizáció szellemi válságából kivezető utat kereső, egyúttal az egymástól távoli kultúrákban közös világszemléletet felfedező teozófiában.

¹¹² MOKRY-MÉSZÁROS Dezső *Gyűjteményes kiállítása*, Tamás Galéria, Budapest 1930. címlap.

¹¹³ MOKRY-MÉSZÁROS Dezső „A művészetház” című feljegyzése a *Naplójegyzetek*-ben. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár, CMKCS 39-1-47.

¹¹⁴ R[aul] H. FRANCÉ: *1. A növények érzéki és szerelmi élete. 2. A darwinizmus mai állása*. Athenum, Budapest 1913. (Természettudományi Könyvtár) 57.

¹¹⁵ Uo. 224.

¹¹⁶ MOKRY-MÉSZÁROS Dezső: *Naplójegyzetek*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár: C-1-039-1-47, *Sejthalmaz* kezdetű lap. — Párizsban bemutatott képei közül 2 db Camille Flammarion csillagász tulajdonába került.

Párizsban találkozott teozófusokkal a kiállítása kapcsán,¹¹⁷ de már korábban, Pesten megismerkedett tanaikkal, s Finnországban éppúgy, mint Új-Zélandon kiállította a kozmoszt egységben látó és láttató műveit, a segítségükkel.

E néhány példa az 1875-ben New Yorkban alapított Teozófiai Társulat és az 1905-ben létrejött magyar társulat¹¹⁸ kisugárzásával kapcsolatban nem a teozófiai ábrák megjelenését mutatja, de egy, a képi világot átható teljesvilágét, mely mintegy jelenvalóvá tette azt. A jelenkortudat megteremtésének problémája — amit Hamvas Béla és Kemény Katalin a modern művészet jellemző vonásának tartanak, és annak kezdetéig vezetnek vissza¹¹⁹ — különös módon: a világ egészéhez tartozás újabb vágyaként bukkan fel bennük. A hétköznapi élet dimenzióinak az európai szekularizációval egyidejűleg jelentkező hiánya a művészeket olyan víziók alkotására sarkallta, melyekben az ember és a teljes vilárganizmus — biológiai, (meta)fizikai vagy szellemi, érzelmi értelemben — kölcsönös függőségben látható. A kor metafizikai, biológiai filozófiája és vallásfilozófiái, alternatív (okkult, ezoterikus) vallásos-tudományos tanai egyaránt és — a képzőművészethez hasonlóan — különféleképpen, de az egységes világ gondolatát hordozzák, mely egyszerre tette lehetővé a jelenkortudatból való kilépést és a teljes jelen fizikai és/vagy szellemi átélését. Ennek érdekében a művészet belső forrásai felértékelődnek az elméletben (intuíció, beleérzés, emlékezés, álom-tudatalatti-fantázia szerepe a képalkotásban). A „jelenlét utáni sóvárgás”¹²⁰ egyrészt a teljesvilágban, másrészt a valóságban való jelenlétre vonatkozik. Az addig titkos fizikai-biológiai és lelki-szellemi sejtések és tudás megjelenítése olykor határátlépésre, konverzióra készíti az alkotót, mind vallási, mind művészeti téren. Az élő világban való jelenlét és a prezentáció (vagy prezentifikáció) nagyfokú igénye (a reprezentáció helyett), mellyel a XIX. század óta folyamatosan számolhatunk, a művészet kánonjainak újraalkotására sarkalltak.

¹¹⁷ KOCH (40. jz.) 47.

¹¹⁸ Elnöke 1911–1927-ig Nádler Róbert festő, művész tagjai még Gy. Takách Béla, Szegedy-Maszák Leóna (önéletrajza OSzK Kézirattár v.926/130/1963, Fond 36/3072) és mások.

¹¹⁹ HAMVAS Béla — KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pécs 1989. (Pannónia Könyvek) 21.

¹²⁰ Hans Ulrich GUMBRECHT: *A jelenlét előállítás. Amit a jelentés nem közvetít*. Ráció, Budapest 2010. 24.