

Az utolsó lépés

A monokróm festészetről*

Mi az üresség? Az üresség nem a semmi. Annak, hogy bemaszatolok egy felületet, értelme nincs, tehát az ürességnek telítettnek kell lennie. Vagyis, ami látszik, az minimális, viszont amit jelent, az legyen maximális. A minimális látszatának maximális jelentéstöbbletet kell hordoznia.

Az üresség mint szellemi probléma elsősorban Ázsia problémája, Európában másodrendű. Vagyis Ázsia országaiban, a tibeti vagy japán tusrajzokban mindig az üresség a téma, és az a minimális forma, ami megjelenik, csak arra való, hogy ezt az ürességet hangsúlyozza. Ott a művészek az ürességgel foglalkoznak, nem pedig a formával. Az üres, vagyis a természetnek és a formai világnak a fölszámolása Ázsia szellemi alapállása, amire ők ki is fejlesztettek egy rendkívül precíz, lépésről lépésre előrehaladó módszert, amellyel az ürességet el tudják érni: ez a koncentráció és a meditáció.

De mi is pontosan ez az üresség? Az ember maga három rétegből áll. Egyrészt a természetből, a testből, a tárgyakból (a test is egy tárgy). Másrészt a lélekből, amely a modern ember számára az érzelmi világot jelenti, de ennél jóval több. Természetesen az érzelmi világban formálódik meg és jelentkezik, de ez az, amit alvilágnak neveznek – amit Dante besétálgatott mint egy turista, ő maga részt nem vett benne, csak átsétált rajta szép kényelmesen, és nézte, ahogy a többi kínlódik. Az alvilágot azok a belső, anyagtalan, láthatatlan erők jelentik, amelyek a szenvedélyben nyilatkoznak meg. Hogy ki milyen erőket realizál magában, és ezeket milyen arányban vagy hogyan tudja kezelni, azért ő maga a felelős. A lélekhez tartozik az is, amikor ezt a nagy energiájú erőhalmazt fölgyújtja valaki, elégeti mint a tűzifát, és fény keletkezik belőle. El Greco például az a mester, aki ezt a fölgyújtást elvégzi, és Van Gogh az a mester, akinél a végén ez teljesen letisztult, a szenvedéstömeg megszelídül, fénné változik, melegséggé. Ez tehát a lélek világa. A harmadik réteg pedig, amelyből az ember áll, a szellem, a szám és annak arca, a geometria, a törvényszerűségek, amelyek a világot mozgatják. A szellemben nincs sem az anyagból, sem a lélekből semmi, ellenben ez kormányozza a másik kettőt.

Ebből a három rétegből áll tehát az ember. Vagyis csak az egyik harmada az anyagi rész, a másik kétharmadának

nincs formája, hanem láthatatlan. Tehát ez a másik kétharmad, de még az anyagi rész is, kerül át az üres képek hátterébe. Ezért az üres kép nem a művész első lépése, pláne nem a tanulóé, aki elkezd a művészettel foglalkozni. Az üres kép a művész utolsó lépése, amin túl már nem lehet lépni szellemi értelemben. Tehát nem a kezdet, hanem a vég. A lélek még tovább tud lépni, de a művészet, amely egy nyelv, ezt már nem tudja követni. A művészi nyelvnek az utolsó lépése az üres. Ott megáll, és többet mondani a világról, a létezésről nem tud.

Ebből világosan következik, hogy szerintem a művészet az emberi lélek, az emberi személyiség útja, amit az életben megtesz. Ha az ember nagyobb hibát nem követ el, akkor ugyanúgy magától végigmegy ezen az úton, mint ahogy ha elültetnek egy magot, abból kinő a fa. Azonban az emberre az jellemző, hogy mindig elkövet nagyobb hibát is. Mindig a saját útjába áll, és nem engedi magát tovább fejlődni. És amikkel a hibákat elköveti, azok a rögeszméi. Megszállják a lélek alvilágának az erői, amelyekkel nem bír, és ezek a rögeszmék a saját útjába állnak, és nem tud még egy lépést tenni. Meggátolja magát a saját természetes belső fejlődésében.

Ázsia pedig kidolgozta a módszert, amellyel az ember el tudja háritani azt az örült tulajdonságát, hogy a saját maga útjába áll, és lépésről lépésre el tud jutni az ürességig, amely telített, tehát nem a semmi. Telítve van az előbb említett erőkkel. Az üresség az ember által megtehető utolsó lépés, várakozás a következő lépésre, amely már nem az embertől függ. Tehát ez van az üresség mögött.

Az üresség nem a XX. század problémája, már régebben is megjelent az európai művészetben. Ott van például Rembrandt képe, a *Julius Civilis összeesküvése*, egy óriási kép, amelynek azonban a kortársak az üres részeit levágták mint fölöslegeset. Maga a kép sem tetszett nekik. Megrendelték Rembrandttól, de nem fizették ki. Mivel óriási kép volt, és nem tudták hova tenni, lefűrészelték a két szélét, a közepét pedig, amely viszonylag értelmes volt számukra, mert emberek ültek egy asztalnál, fölrakták a padlásra, a többit meg eldobták. Egyrészt a kortársak följegyzéseiből, másrészt Rembrandtnak a képhez készült rajzaiból pontosan lehet látni, hogy a festmény miként nézett ki.

* A Magyar Képzőművészeti Egyetemen 1990-ben tartott előadás szerkesztett változata.

Semmi más nem volt, mint két rész óriási üresség, egy jó erős, sötét féltónus és közepén egy asztal körül ülő emberek, föloldva a fényben. Szegény Rembrandt nem először járt így az üres képeivel. Az Amszterdamban lévő *Saul és Dávidról* is levágták az üres részt. Most az eredeti méretében látható, azonban az üres részt nem Rembrandt festette, hanem egy restaurátor. De nem Rembrandt az egyetlen, akit itt említhetünk, Caspar David Friedrich is sok üres képet festett.

Az üres gondolatát a művészetben a XX. században Malevics vetette föl. Természetesen ő is bejárt addig egy utat, nála sem ez volt az első lépés. A mindenkire jellemző stúdium után csinált egy korszakot a fauvizmus és egyfajta naiv művészet keverékéből, utána geometrizált figuratív festészetet vagy félfiguratív, utána pedig a nyugat-európai kubizmusból és az olasz futurizmusból összeállított keveréket. Mindeddig ez ugyanaz, mint ami Magyarországon is történik, hogy a provincia önálló gondolatot nem képes alkotni, átveszi Nyugat-Európától azt, amit az gondol, azt rosszabbul megismétli, és ez olyan forradalminak hat a provinciában, hogy az ember úgy érezheti magát, hogy ő a világ legnagyobb művésze. Tehát Malevics nem csinált mást, mint a különféle nyugat-európai éppen aktuális stílusokat átvette, összekevert belőlük kettőt-hármat, és persze óriási föltűnést keltett Oroszországban, abban a mozdulatlan, pravoszláv világban. A következő lépésben azonban megtette az első olyan dolgot, ami már a saját gondolata volt, nem Nyugat-Európától átvett, és ez a festésze egy nagy részét alkotta: ez volt a szuprematizmus. Ezt az irányzatot a legkönnyebben talán úgy tudnám érzékeltetni, mintha egy tiszta, világos égen, tehát egy fehér háttér előtt különféle geometrikus formák, négy-

zetek, körök, téglalapok meg hosszú pálcikák kötélekrepülést végeznének, mint a repülőgépek. Ez egy nagyon érdekes korszak volt. Aztán egyszer csak fogta magát, és festett két képet: egy fehér alapon fehér négyzetet és egy fekete alapon fekete négyzetet, természetesen egy kis nüanszbeli különbséggel, hogy a négyzetet látni lehessen. Ez volt az üresnek az első kimondása. Ez döntő lépés volt: kimondta az ürességet. A probléma az volt vele, hogy ez ugyan elméletileg nagyon jó volt, és ki lett mondva, azonban művészetileg mérhetetlenül gyenge dolog volt. Malevics egész életére jellemző, hogy van benne egyfajta pedagógusmagatartás, az átvételeiben is. Amit kimond, az mind helytálló, de a művészeti oldal, a nyelvnek az érzéletes és mélyen átélte oldala tökéletesen hiányzik. Mindent doktrínaként, elméletként, az elméleteinek az illusztrálásaként jeleníti meg. Ezt az ürességet is kimondta ugyan, végérvényesen, azonban ezzel nem lehet mit kezdeni, mivelhogy nem telítette a korábban említett erővel. Lehetett volna még ismételni belőle százezer darabot, de az pontosan ugyanolyan lett volna.

Aki aztán ebből az üresből, a kimondott elméletből tényleges művészetet csinált, az Mark Rothko volt, szintén orosz, vagyis arról a területről származott, ahol az üres az alapvető szellemi probléma. New Yorkba disszidált, és létrehozta az üreset mint a legmagasabb fokú művészetet. Természetesen ő sem az üressel kezdte. A stúdium után figuratív festészetet csinált, ami nagyon érzékeny volt festőileg, színben. Utána az üres felé menő, de geometrikus meg kicsit organikus foltokból álló, tájképszerű absztrakciót festett, aztán lépett át az üresbe. Míg Malevics a színrel nem tudott mit kezdeni, mert mint elméleti ember, aki a művészettel nem vett föl elég mély kontaktust, a színrel

Mark Rothko,
Seagram-
falafestményei,
Párizs, Fondation
Louis Vuitton,
2024
Fotó: Jean-Pierre
Dalbéra
© Wikimedia
Commons



nem tudott megfelelő kapcsolatot teremteni, az ő üresei feketék és fehérek, nincsenek a színből kibontva. Rothko viszont teljes egészében színből és fényből bontotta ki az üresét, vagyis a festői nyelvnek a lényegéből. Azonkívül belesűrítette mindazokat a személyes érzéseket, amelyekről az elején szó volt. Ezt Malevics szintén kihagyta, ő csak egy tételt állított föl. Úgyhogy minden Rothko-kép más, más sűrítmény van mögöttük, és minden Rothko-kép a színnek és a fénynek a legmélyebb értelmét hordozza. Rothko az üreset a legmagasabb szinten teremtette meg.

Rothko az első amerikai generáció tagja volt, egy olyan generációé, amely az amerikai művészetet a provincializmusból kiemelte. Az amerikaiak olyan szerencsések voltak, hogy megtalálták azt a tizenöt művészt, akik ennek a vezéregyéniségei voltak, akik tényleg és komolyan a legmagasabb rendű művészetet csinálták, és bemutatták őket New Yorkban. Ez a tizenöt művész törte át az ellenállást, amely Európában az amerikai művészettel szemben élt. A művészettörténészek rögtön ráragasztottak erre a generációra egy címszót, a tasizmust, a gesztusfestészetet. Valójában ez persze ugyanolyan hamis, mint a művészettörténészek összes kategóriája, ugyanis ezekből a festőkből legalább a felének semmi köze nem volt a gesztusfestészethez, mint például éppen az üresfestőknek, akik üres problémákat festettek, és nem gesztusfestészetet csináltak.

Ehhez a csoporthoz tartozott Barnett Newman is, aki viszont Amerikában született. Ha valaki összeveti Newmant és Rothkót, láthatja, hogy milyen egészen különböző jelentések lehetnek az üres képekben. Míg Rothko ürese teljesen személyes, tele azzal a sűrítménnyel, amely az ember belső világa, de még a természet is megjelenik a legkülönbözőbb formában mint tájkép vagy mint a színek, amelyek földidéznek egy tavaszt vagy egy vihart vagy a tengert, addig Newman egészen más oldalról közelít, Malevics oldaláról: személytelen, tudományos, objektív, sűrítmény nélküli üreset csinált, amit azonban Maleviccsel ellentétben a színből bontott ki. Tehát míg Rothko teljes értékű világot teremtett az üresből, addig Newman a történelemnek csak egy kis szeletét vágta ki, és azt jelenítette meg az üresben, nem az egész történetét.

Az üres futótűzként terjedt el, mint minden irányzat. Telefestették a világ összes vásznát üres felületekkel, aminek a kilencven százaléka pont ugyanolyan értéktelen, mint egy ócska képcsarnoki kép. Mert az, hogy bemaszatolok egy felületet színnel, az semmit a világon nem jelent.

Ami Közép-Európát illeti, tehát Ausztriát, Csehországot, Szlovákiát, Lengyelországot, Magyarországot, mi itt különösen érzékenyek vagyunk az üresre. A XX. század második felében óriási művészet teremtődött ezekben az országokban, persze nem sok, úgy tizenöt-húsz embernek köszönhetően. De nem is kell több. Az első amerikai generáció is tizenöt ember volt. Csakhogy míg azokat össze-

fogták, és bemutatták a világnak, ezek itt soha a világ színe elé nem kerülnek. De az értékítélet mindig attól függ, aki értéket ítél, az ő képességeitől, hogy mit ítél értéknek, s mit nem. Ha egyszer valaki elszánta volna magát arra, hogy Közép-Európában a legjobb üres képekből kiállítást csináljon, akkor kiderült volna, hogy itt milyen óriási művészek vannak ezen a téren.

Itt van például Paul Rotterdam osztrák festő, aki azok közé a ritka emberek közé tartozik, akik fiatalon kialakulnak, hirtelen nagy művészetet csinálnak, és örökké meg tudják magukat újítani. Mert a művész általában későn alakul ki, sok a tanulnivalója. Nagyon ritka az, hogy valaki fiatalon kialakul, és van egy hátránya: a kialakult egyéniségen, művészetén nem tud változtatni, nem tud továbblépni, az megigézi, és mozdulatlanul megkötö. Paul Rotterdam ennek az ellenpéldája, mert fiatalon kialakult, hirtelen nagy művészetet csinált, és örökké meg tudja magát újítani. És a festészetének a nagy része üres képekből áll. Zseniálisan megújította az üres képeket, korszerűvé tette, az egyéniségével föltöltötte. De felhozhatjuk példának Arnulf Rainer üres korszakát is. Lengyelországban Aleksander Kobzdej festett üreset, Csehországban pedig Jiří Kolář.

Magyarországon például Mednyánszky festett rengeteg üres képet. Azonkívül, amikor megtalálták Tornyai képeit a műterme padlójában, és a Nemzeti Galériában kiállították azt a rengeteg festményt, azok között millió kis vázlat volt az Alföldről, ami óriási dolog lehetett volna az üres képek tekintetében, ha egy magyar festő megfelelő műveltséggel rendelkezett volna, de azzal nem rendelkezett. Ez egy vázlat, egy ötlet volt az üresről, de olyan fantasztikus, hogy ha Tornyai tudta volna, hogy mit csinál, és meg tudta volna valósítani nagy méretűben, készre, akkor az a világ egyik legnagyobb festésze lehetett volna. Azonban őbenne csak tehetség volt és egy kis érzékenység – ez általában a magyar festőkre jellemző, hogy a tehetségen túl nem nagyon jutnak, és a tehetség állandó és örökös gyakorlásában kimerül az életük. Úgyhogy óriási ötletek vannak Tornyainál földobva, amelyekből semmi nem lett azon kívül, amit bárki láthat, aki megnézi a képeket.

Magyarország szerencsésnek tarthatja magát, hogy volt egy festője, aki nemrég hunyt el, Veszelszky Béla, aki az üresnek a legmagasabb szintjét valósította meg, ami csak a világban lehetséges, és olyan érdekes módon, ahogy senkinek eszébe nem jutott volna. Azonban Veszelszkyt nem nagyon ismeri senki, egész egyszerűen azért, mert a művészeti életből kizárták. Veszelszky az ürességet, a számot és a geometriát, tehát a szellemi réteget közvetlenül összekapcsolta a természettel, és ezt azon a határon fogalmazta meg, ahol az ürességből a világ épp átlép a létezés állapotába. A pont pulzál, mint az emberi szív, más moz-

gást nem végez. Tehát a pont az a mozdulat, amellyel az üresből átlép valami a létezés állapotába. Veszelszky azért olyan ritka tünemény Magyarországon, mert a léleknek a világát, tehát a démonokat, a tüzet és a fényt kihagyta. Holott itthon az egész művészet túldémonizált. Tehát egyrészt van benne egy ilyesfajta idegenség: a túldémonizált művészetben egy ember, aki tiszta szellem, és ezt a tiszta szellemet összekapcsolja a természettel. (Egyébként ilyen már volt a művészet történetében: a görög szobrászat, amely a természetet közvetlenül kapcsolja össze a szellemmel, és kihagyja közben a lelket.) Jól ismertem Veszelszkyt, ott ücsörögtem mögötte, amikor festett, ami rettentő érdekes volt. Az érdekesség abban az volt, hogy ő a természet után festett. Nézte az ablakon át a tájat, sokáig nézte. Nem volt heves természetű, mert a lelke „le volt srófolva”. Sokáig nézte, odament a palettához, kikevert gondosan egy pöttyöt, gondosan kevergette, megint megnézte a tájat, odament a palettához, fölvette a pöttyöt, odament a képhez, nézegette, és letett egy pöttyöt. Fogott egy újságpapírt, és letapogatta vele a pöttyöt, az újságpapírt letette, és kezdődött előlről. Ez így ment egész délelőtt, amíg festett. Semmi sietség. Elképzelhetetlen volt már maga az is, ahogy festett. Veszelszky festészete a XX. század legjelentősebb teljesítménye, a korszak legnagyobb művészeivel említhető egy lapon.

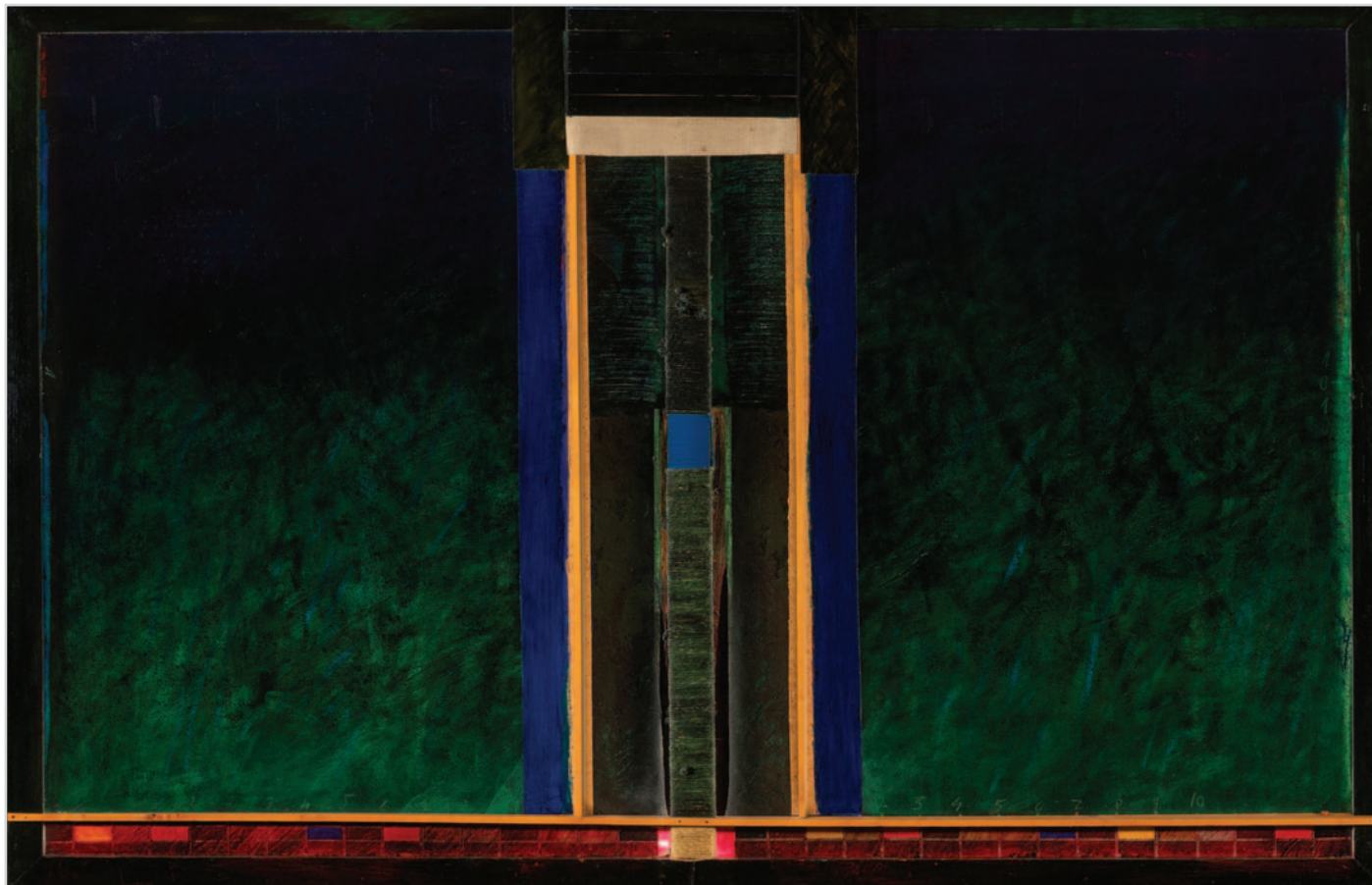
1966-tól 70-ig csak üres képeket festettem, azután úgy 85-ig egész más dolgokat, de velük párhuzamosan mindig elkészült egy-egy üres kép is. Az egész úgy kezdődött, hogy a Balatonnál nyaraltam, és az egyik partról áthajóztam a másik partra. De olyan irtózatos kód volt, hogy az ember nem látott az orránál húsz centivel tovább. A hajó szélén álltam, és néztem a kódot. És annyira megfogott, hogy az átutazás időtartamára nem is emlékszem, nekem úgy tűnt, hogy egy perc, és már ott vagyunk. Ami ennyire lenyűgözött, az az volt, hogy nem látszott semmi, csak ez az üres kód, az üresség látszott, semmi más. Ellenben ez alatt mégis érzékelni lehetett a víznek a matériáját, egy kis hangot is adott, tehát fölhívta magára a figyelmet, meg persze tudtam is. Fölötte pedig az ég egy egészen más matéria. Az se látszott, nem volt ott. Csak ez az üres kód látszott, mögötte mégis tökéletesen lehetett érzékelni különböző anyagi dolgok jelenlétét. Ez rettenetes módon elvárásolt, szellemileg megtermékenyítő élmény volt. Úgyhogy, amikor aztán hazajöttem Pestre, megpróbáltam ezt a dolgot megfesteni. Először persze nem mertem egy teljesen üres felületet festeni, hanem mindenféle kisebb formák maradtak benne. Éreztem, hogy nem kellene oda, és ez így nem jó, de még hagytam a régi formai világból kis kapaszkodókat. Ám nyugtalanított, hogy ez nem ugyanaz. Hamvas Béla jött megnézni, hogy miket csinállok, és azt mondta: „Hát minek teszel bele bármi formát is? Hiszen ez éppen az ellenkezőjéről szól!” Hát,

mondom, mennyire igaza van! Lefestettem, nem tettem bele több formát, és abban a percben ugyanott voltam, annál a ködnél, amit láttam.

Meg kellett próbálni a színekkel és a valórékkel azt a lehetőséget megteremteni, hogy mögötte ott legyen mindaz, ami a formai képeken is ott van, amiket a formák fejeznek ki. Ez aztán egy nagy kínlás volt, 66-tól 70-ig nem is csináltam mást, csak ezzel foglalkoztam. Közben az anyagot ki is állítottam. Akkor még nem lehetett hivatalos kiállítótermekben ilyesmit kiállítani, a Fizikai Kutatóintézetben volt ez a kiállítás, aminek az lett az eredménye, hogy mindenki nekem esett, az öreg mesterektől kezdve, mint Martyn vagy Lossonczy, egészen a korszaltályomból való vagy nálam fiatalabb barátokig. Óriási vita kerekedett.

Megpróbáltam az üres rajzban is megcsinálni, ugyanis mérhetetlenül fontosnak tartom a rajzot. A rajz az a dolog, amit ha az ember megnéz, rögtön látja, hogy ki milyen festő vagy szobrász. A rajz leleplezi a festő vizuális intelligenciáját, egyáltalán, a fölkészültségét, a gondolkodásmódját, amit a festményen vagy a szobornál el lehet használni.

Amit 1970 után csináltam, az a korábbi aktualizálása. Ezek a képek egyrészt formázottak, másrészt plasztikai elemek kerültek beléjük és egy nagyobb erő. Tehát az aktualitást, az időszerűséget az üresben újrafogalmaztam. A művészet lényege tökéletesen állandó és nem módosítható, a szellemi lényege és a nyelvi lényege is. De vannak elemei, amelyeket minden generáció megváltoztat, és meg is fogja mindig. Az egyik az időszerűség – az időt meg kell fogalmazni. A másik a személyiség – a művészetben, az életben ki kell alakítani a tulajdonságokból a legélesebb, legerősebb személyiséget. Szemben a bolsevizmussal, amely kollektívizmust hirdetett, épp ellenkezőleg. Európa akkor lépett a világ térképére a személyiséggel, amikor Krisztus megszületett. Attól kezdve semmilyen kollektív kategória nem érvényes, belépett a világba a személyiség. És az európai művészet a személyiségünk képe. Tehát egyrészt az időszerűség az, ami megváltoztatja a művészetet, másrészt a személyiség, és harmadrészt a hely géniusza. A hely géniusza alatt azt értem, hogy annak a helynek, ahol az ember él, szellemi karaktere van, amivel az ember átítatódik, és hogyha ezt valaki figyelmen kívül hagyja, vagy nem tudja fölvenni, akkor akadémizmuson kívül mást nem csinálhat. Tökéletesen más a fény, a kő, a fűszál Japánban, mint Magyarországon. Úgyhogy nem lehet kihagyni a hely géniuszának a megfogalmazását. Ezek tehát mind megváltoztatják a művészet megjelenését, és a művészet mindig úgynevezett új formában jelenik meg, mindig is abban jelent meg. A korszakszerűség nem a XX. század találmánya, a művészet mindig új volt, mindig meg kellett újítani. De csak a megújítható részében lehet megújítani.



Molnár Sándor,
Principium IV.,
1978

© Festőjőga
Alapítvány

Vannak megújíthatatlan, mozdíthatatlan, örök részei, amikben nem lehet. Tehát 70 után megpróbáltam megújítani az első üreset az aktualitás irányába, és ha lehet, egy kicsit még személyesebbé és intenzívebbé tenni.

És még fogok üres képeket festeni, de ehhez azon a bizonyos mexikói piramison minden lépcsőn föl kell menni. Minden lépcsőt meg kell hódítani teljes egészében, semmit kihagyni nem szabad. Tehát amikor megcsináltam az első üressorozatot, akkor utána teljesen előlről kezdtem a festészetet. Nem azért, mintha az üresről azt gondoltam volna, hogy ez nem a legnagyobb fokú művészet. Azt gondoltam, hogy az üresben most többet mondani nem tudok, mert hiányzik egy csomó tapasztalatom. Úgy éreztem, hogy elmondtam azt, amit negyvenéves koromig el tudtam mondani az üresről, ezzel az élettapasztalattal. Tehát abbahagytam, és kezdtem előlről. Mégpedig annyira előlről szellemi értelemben, hogy a legelső műveletnél kezdtem, a legelső lépcsőnél. És újra elindultam ezen

a lépcsősoron fölfelé, és nekem nem volt szándékomban üres képet festeni, azonban amikor elértem a léleknek ahhoz a területéhez, amelyet ki akartam dolgozni a következő lépésben, tehát az alvilágjárás és a tűz dolgát, akkor akaratom ellenére időnként egy-egy üres kép kidolgozódtott bennem, és bár tökéletesen mást festettem, azt a képet megcsináltam. Folytattam tovább a dolgomat, megint kialakult egy üres kép, akkor azt megint megcsináltam. Ez tartott körülbelül 1985-ig, és akkor többet nem alakult ki bennem üres kép. És csak gyűlnek azok a tapasztalatok, amikkel majd egyszer újra neki akarok fogni az üresnek, újra teljesen aktualizálni akarom, egy erősebb egyéniség, személyiség képét akarom benne, és legfőképpen olyan szellemi erőket, amelyek eddig még nem jelentek meg üresben. Tehát készülök, csinálom a dolgaimat, gyűjtöm a tapasztalataimat a művészet területén, és igen, remélem, hogy pénzem is lesz vászonra, és meg sem halok addig. Ez az álmom.