

# ELVONT TÁJ

A magyar tájbrázolás változásai az 1940- estől a 60-as évekig

A cím a tájbrázolás 20. században végbemenő egyre nagyobb mértékű szubjektívvá válására utal. A művészet története során ugyanis a festészeti stílusok a múlt század elejéig, az absztrakt festészet megszületéséig stílusukonként változtak ugyan, de következetesen a látványból kiindulóak maradtak. E kontinuitás akkor tört meg, amikor a nonfiguratív irányzatok képviselői megfogalmazták azt a teóriájukat, hogy a művészet célja nem a természet másolása, hanem egy addig nem létező valóság, egy új, autonóm formavilág megteremtése.

***(A képzőművészetek több ezer esztendő története során a tájkép, az emberi környezet sajátos megjelenítése viszonylag későre tehető. Alárendelt elemként ugyan szinte a kezdetektől kíséri a képzőművészetet, önálló műfajjá azonban először a távol-keleti festészetben válik. Az európai piktúrában a táj tiszta formájában (ahol az emberi alak mellékessé válik, vagy teljesen eltűnik) először csak a 17. századi németalföldi tájképfestők képein látható. Maga a táj fogalma is ekkor alakul ki. Az ókori Kelet művészeti emlékei között már vannak tájbrázolások. Az egyiptomi (mezopotámiai) művészetben bár mind a reliefeken, mind a festményeken megjelenik a tér (táj), azok az ábrázolt személyek mellett alárendelt szerepet kapnak. Ezen kultúrák művészetét a nagyfokú sematizálás jellemzi. Ráadásul a háromdimenziós teret (tájat) síkban kiterítve, egymás fölött ábrázolják (Artner T. 1979). Ezért a valódi tájkép az egyiptomi (mezopotámiai) művészetből még hiányzik.***

***Az ókori görög-római kultúra festészetének csak töredékét ismerjük, de ez is sejteti, hogy fontos szerepet töltött be a táj. A Pompejiben és Herculaneumban talált falképeken a táj filozofikus elmélkedések, mítoszi cselekmények színhelye.***

***A középkori európai festészetben újra kiszorította a gyakran alkalmazott aranyozott háttér a tájbrázolást. A festők ekkoriban nagyon kevés jelentőséget tulajdonítottak a tájképnek, s jóformán csakis akkor festették, ha az alakos kompozíciók háttérét változatosabbá kívánták tenni. Ezeknek az ábrázolásoknak azonban a természet megfigyeléséhez kevés közük van.***

***A tájkép önálló műfajjá nem is Európában, hanem a kínai festészetben válik a 7-8. század folyamán. Alapvető technikája a művészetnek ebben az időben a tusfestés. A tusrajz a vonalak s egyúttal a fehértől a feketéig terjedő tónusok művészete. Ezenkívül a szűkszavúság, a kihagyások művészete, amely csupán jelzéseket használ az élet és a természet végtelenségének kifejezésére.***

***A történeti tájfestészet sem a középkorban, sem a reneszánsz idején, sem a manierizmus, sem a barokk korában tiszta formában nem létezett. Idősebb Peter Breughel tájképein az évsza-kokhoz kötődő cselekvések háttére a táj. A 15. században Andrea Mantegna freskóin jelenik meg először az olasz vidék, lejtős dombokkal, olajfákkal és kanyargó utakkal.***

***A cinquecento (16. század) festői nagyon kevésre becsülték a tájképet, helyette az emberi test felé fordultak. Hosszantartó háttérbeszorulása után a 17. században kelt új életre a tájképfestészet. A holland mesterek már önálló művészeti alkotássá teszik a tájképet.***

***Francia festőkként Itáliában szerzett hírnevet magának Nicolas Poussin és Claude Lorrain. Mindketten a klasszicizmus stílusjegyeit felhasználva megteremtették az idealizált tájak képét, olyan sikerrel, hogy később Lorrain képei alapján tájkerteket is kialakítottak Angliában.***

***A klasszikusnak nevezett művészet egy évszázad leforgása alatt jelentős változást hoz a tájfestészetben. A festők nem keresik többé a szabad természetet, bezárkóznak a műtermeikbe, ahová nem hatol be többé a napfény. A 19. század***

**elejének tájfestészete száraz, egyhangú és unalmas. Az előtérben dús lombosított fák, tiszta víz, hátrébb klasszikus stílusú épületek, de mindig napfény nélkül. A festők leginkább idegen tájakat, látnivalókat örökítenek meg. A tájkép nem hangulatának erejével, hanem archeológiai vagy néprajzi érdekességével akar hatni a szemlélőre. A régi holland festők tanításáról megfélemlítettek, divatossá válik a történeti tájkép.**

**Az akadémiai tanokból kiábrándulva a festők újra felfedezték a természetet. A festők újra kiszabadultak a műtermekből és a szabad ég alatt újra kezdték élvezni a természet szépségeit.**

**Először nehezen barátkoznak meg az erős fényvel, ezért még az erdők tompított megvilágítású területeit veszik birtokba, ahogy azt a fontainebleau-i festőcsoport tette. A természetben mindenütt hangulatokat találnak, s a tájkép előttük nem jelenet, hanem lelki állapot. Némely tájkép általunk már jól ismert vidéket mutat be, s mégis úgy érezzük, hogy ismeretlen részleteket fedezünk fel rajta, amelyek ismeretlen érzéseket keltenek bennünk. Mivel minden művész más érzésvilággal rendelkezik, nincs olyan tájkép, amelyről legalább húsz különböző képet ne lehetne festeni. A tájkép történetében az 1880-as évek elején jelennek meg az impresszionisták. Ők már nem a föld, hanem az ég felé fordítják tekintetüket, s a világosságot, a napfényt festik előszeretettel. Példaképüknek az angol Turner-t tekintették, aki minden idők egyik legnagyobb angol festője. Turner festészete gyakran lázas vibrációba csap át, fényei izzó éterre tüzesednek. Nála indul meg az a harc, amelyet a festészet a fény után folytat. Turner tudatosan járta végig fejlődése útját. Visszatérve a már egyszer ábrázolt helyszínekre, egyre tömörebb vázlatokat készített, amelyekben a fény játéka szimbolikus értéket kölcsönöz a valóság külső megjelenésének. Az impresszionisták fölfedezik a fényt a városokban is, s gyakran választanak olyan témákat, melyeket elődeik megvetettek, vagy észre sem vettek.**

**A 19. század végének művészei a kor legjelentősebb tájképfestőjét, Claude Monet-t mesterükként tisztelték. Monet a napfény legszenvedélyesebb imádójaként, a világosság minden problémájával behatóan foglalkozott művészetében. Nála minden csillogó fényben oldódik fel; a tárgyak elvesztik körvonalait s a színek eredeti tisztaságukat. A mozgalom széthúzó pártjai közül az egyik azt vallotta, hogy a fényt tudományosan, primér színfoltokra bontva kell ábrázolni, mintha egy fénytörő prizma hatolt volna keresztül. Ez az elmélet ihlette meg Seurat-t.**

## **A MODERN TÁJKÉPFESTÉSZET**

**A modern tájképfestészetben a tájak a képeken időnként egészen a főerővonalakig egyszerűsödnek, máskor lírai, drámai „torzulásokat” szenvednek, megint máskor sajátos belső tájakká, tájrészletekké vagy lélektájakká alakulnak.**

**A fotográfia óriási szerepet játszott abban, hogy a képzőművészet, különösen a festészet a tájábrázolás során egyre inkább eltávolodott a szolgai másolástól. Az emberek immár nem a festők révén ismerkednek meg a távoli vidékekkel.)**

A kiállítás a magyar tájképfestészetben az 1940-es évektől az 1960-as évek második feléig lejátszódó, a természetet átíró folyamatot kívánja bemutatni, amely során ez a műfaj, eljutott az organikus absztrakcióig. Az egyetemes művészetben e redukció kezdeteit még messzebbre, egészen Turner, illetve Cézanne munkásságáig vezethetjük vissza. A nonfiguratív ábrázolásmód viszont akkor született meg valójában, amikor a művészek elfordultak a látványtól, amikor tudatosult bennük az a felismerés, hogy a műalkotás a belső világuk lenyomata. Ahogy Kandinszkij megfogalmazta: „Szép az, ami belső lelki szükségszerűségből fakad.”

A magyar festészetben az új természetábrázolás megjelenése a 20. század tízes éveire tehető. Ettől az időszaktól kezdve az érzéki naturális kifejezésmódot követően egyre inkább az expresszív reduktív és a konstruktív reduktív ábrázolás válik meghatározóvá. Az elvonatkoztató megközelítésnek szép példája Mattis Teutsch Jánosnak 1916 körül született Táj<sup>2</sup> című munkája,

melyen az egymás mögött megjelenő dombok vonulata színes, dekoratív vonalhálává egyszerűsödik.

**Gadányi Jenő** már a húszas évek második felében írt tanulmányában a látvánnyal szemben az élményt tekinti a műalkotás lényegének: „*Ha a természet formái ránk ható áramlása találkozik belső világunk kisugárzásával, megszületik az élmény*”<sup>3</sup>. Ehhez a szemlélethez köthető **Egry József** művészete is, aki a Gresham csoport tagja ugyan, ám stílusa merőben különbözik a posztimpreszionista festőkétől. A Balaton ihlette fény- és atmoszféra festészete ugyanis a húszas évektől egyre elvontabbá, légiesebbé válik.

Soha annyi tájkép nem született, mint a két háború között. A harmincas években jöttek létre **Barcsay Jenő** szerkezetes festményei (Dombos táj, 1934), illetve **Gadányi Jenő** elvont alkotásai (Vörös és kék, 1935 körül), expresszív, szubjektív tájbrázolásai (Lovak, 1932). Megjegyzem, ő már a harmincas években festett nonfiguratív stílusban. A következő évtized elején alkotta **Bene Géza** a háború után kontúrossá jegecesedő szerkezetes műveit megelőző, lazább felépítésű képeit.

*„A korszakot jellemző új természetkép nem köthető egyetlen stílushoz, sem statikus képhez; megjelenése szerint inkább különböző festészeti tendenciákban megnyilvánuló folyamatos változásként regisztrálható. A közös nevező a művész természethez való viszonyában fedezhető fel. Abban a művész és a természet találkozását feloldó közös relációban, melyet Gadányi egyszerűen élménynek nevezett.”*<sup>5</sup> - jellemzi a korszakot Verba Andrea.

**Martyn Ferenc** piktúrájának lényegét így fogalmazta meg maga a mester: „*A természetelvű munka az absztrakció alapja, csak az tud absztrakt képeket alkotni, aki behatóan tanulmányozza a természetet, aki bármikor képes lenne egy természetes tájat megfesteni vagy alakot megmintázni.*”<sup>6</sup>. A negyvenes, sőt az ötvenes években született kikötőket ábrázoló nonfiguratív vásznain is feltűnnek stilizált látványelemek, vitorlamotívumok, tájra utaló átírt formák.

A húszas évek elején pályára kerülő **Hincz Gyula** képein „*...majdnem minden modern stílusbeli áramlatból van valami. Kevés expresszionizmus, ugyanannyi kubizmus és csipetnyi absztrakt ritmus.*” A kiállításon megtekinthető *Békásmegyeri táj* (1940-es évek) című festményén a természet, a táj dominál, a dombok és a hangsúlyosan ábrázolt fatörzsek között csak néhány stilizált apró staffázs figura tűnik fel. Az ugyancsak ebből az időből való laza dekoratív stílusban megfestett *Kertben ülők*-nek is a természet a fő szereplője, valamint a korszakot jellemző félig-meddig absztrakt, Picassot, Dufyt vagy akár Kádár Béla stílusát megidéző motívumok.

A **Barcsay Jenő** pályáját méltató írások legtöbbje mindenekelőtt a festő piktúrájának konstruktív vonását emeli ki, és kevesebbet, vagy szinte egyáltalán nem szólnak oldottabb, expresszívebb tájképeiről, amelyeket éppen az általunk tárgyalt időszakban alkotott (*Erdőrészlet*, 1940 körül, *Tájkép*, 1940-es évek).

Barcsay tanársegédje volt a Képzőművészeti Főiskolán (1949–1952) **Orosz Gellért**. Első nonfiguratív képei a 40-as évek elején készültek. Organikus kifejezésmódja az Európai Iskola absztraktjainak formavilágához (*Fantasztikus táj*, 1945) köthető. Pályája, ahogy sok más kortársáé, a kommunista hatalomátvétel után derékba tört, pontosabban két részre szakadt: a hivatalos kiállításokon posztimpreszionista képekkel szerepelt, miközben önmagának továbbra is festett nonfiguratív vásznakat. Elfeledett művészetét a rendszerváltás után kezdte ismét felfedezni a szakma és a nagyközönség.

A harmincas évek közepén indult **Vaszkó Erzsébet** pályája. Első, 1948-ig tartó periódusában Gadányi munkáival rokon sejtelmes, expresszív tájképeket festett. „*A valóság végtelen*

*gazdagságában mindig saját énjét keresi.*” A belső impressziók alakította ábrázolásmódjának szép példája a *Táj fákkal* (1943) című pasztellje. A háború utáni demokratikus években Diósjenőn született *Fák kecskéekkel* (Erdőszéle) szerkezetesebb, ugyanakkor mozgalmasabb, mint a világegés előtti munkák. A *Szénaboglyák* (1958) pedig az absztrakt periódust megelőző útkeresés jellemző dokumentuma.

A világegést követő rövid demokratikus időszak egyik meghatározó művészeti csoportosulása volt az Európai Iskola. Tájéképfestészetünk két kiemelkedő figurája, Gadányi és Bene pályája a háború előtt indult, mégis 1945 után, alkotó periódusuk második felében készítik legkiérleltebb munkáikat. **Bene Géza**, aki nem csatlakozott csoportosuláshoz, korai art decós periódusán túllépve a naiv művészet irányába is tájékozódó, a szentendrei festőkkel rokon dekoratív tájképeket fest (Híd, 1936), melyek a negyvenes évekre letisztulnak, de formáik puhák, oldottak maradnak. Számomra a legmeggyőzőbb, hangsúlyos kontúrokkal összefogott tájakat viszont csak a negyvenes évek második felétől, az Európai Iskola időszakával egy időben alkotja.

**Gadányi Jenő** is az évtized második felében készíti legerősebb, az organikus absztrakció felé közelítő műveit. A *Kukoricás táján* (1948) az eget jelképező kék és a szántóra utaló zöld háttér előtt megjelenő tépett, lehajló levelű sárga kukoricaszár (és annak tükröződései) a növényen túli létnek, a megsebzett emberi szubjektumnak is a jelképe. Ugyancsak többjelentésű a *Madaras táj* (1949–51), melyen a letarolt barnászörös föld fölött lebegő fehér madár a szabadság, az önfeledt szárnyalás szimbóluma.

A szubjektív tájbrázolás két legavatottabb mestere Gadányi és Bene Géza. Festészetük mindig a látványból indul ki és az organikus nonfiguráció felé közelít.

Az Európai Iskola absztrakt szárnyához tartozó festők – **Gyarmathy Tihamér, Lossonczy Tamás** – több alkotásán jelen vannak, ha áttételesen is, a táji elemek. Gyarmathy *Dombvidék* című (1948) vásznán jól nyomon követhető a látványtól a tiszta autonóm formáig vezető redukciós folyamat. A kompozíció sarlószerű, dombok körvonalát idéző alakzatok rakódnak egymásra, de a barnás, zöldes, szürkés kolorit és a képmező jobb felső sarkában látható holdsarló konkrét természeti élményre utal. Az Európai Iskola fiataljai közé tartozó **Stark Anna** munkájának a látványt síklapokká egyszerűsítő absztrakció és a dekorativitás egyaránt sajátja (*Táj*, 1948 körül).

Az ötvenes évek szocreál időszakában hivatalos kiállításokon nem szerepelhettek absztrakt alkotások. A változásokat az 1957-es Tavaszi Tárlat hozta meg, de még ezt követően is el kellett telnie pár évnek, hogy ismét legálissá váljon ez a kifejezőmód, így az ötvenes években a művészek a megmutatkozás reménye nélkül zömmel önmaguknak, a műteremsaroknak festettek. Ennek ellenére ebben a sötét etapban is születtek progresszív művek, például **Román György** *Vízparti tája* (1953), Gadányi Jenő *Békásmegyeri tája* (1951–52). Gadányi és az író-festő közös békásmegyeri tartózkodásának dokumentuma a tárlaton látható tenyérnyi figurális **Kassák**-kép (*Táj kerítéskapuval*, 1950), amelyet így jellemez Kaszás Gábor: „*Kassák békásmegyeri munkái a látvány reduktív leképzésén alapulnak. A részletek individuális interpretálása helyett a mester inkább a megfestett kép szerkezeti elemeire és összefüggéseire koncentrál.*”<sup>11</sup> Ebből az etapból való **Monostori Moller Pál** mozgalmas, posztkubista *Absztrakt tája* (1954) is. Mivel életútja nem túl ismert, szükséges néhány szót ejtenem róla. A két háború között figuratív, majd 1945 után **Kállai Ernő** bioromantika elméletének hatására organikus absztrakt munkákkal jelentkezett. Részletesebb bemutatást érdemel **Veszelszky Béla** tevékenysége is. Fiatalkori műve közül csak néhány ismert, mivel az ostrom alatt sok elpusztult. Pontfestészetete a gnosztikus filozófus, Schmidt Jenő Henrik tanaira épül. 1957-től a Pusztaszeri úti lakása ablakából látható panorámát festi. A *Táj* (1957) című vásznán piros, zöld, sárga, kék festékpöttyökből összeállított házak és fák sziluettjeit sejlenek fel. A táji elemek tekergő vonallá, folyondárrá válnak **Vajda Júlia** késői szénrajzán (*Erdő*,

1960), illetve ugyancsak a növényi vegetáció jellemzi **Szántó Piroska** pasztelljét is (*Mákvirágok*, 1960 körül).

A könnyed, franciás figurális stílusban dolgozó **Bartha László** a hatodik évtized elején, a jeges Balatont ábrázoló korszaka idején jutott el az absztrakcióig. A Tihanyban töltött évek élményvilága ihlette a későbbi datálású *Behavazott domb* (1968) című képét. Ez időből való a méltatlanul elfeledett **Czumpf Imrének** kisméretű organikus nonfiguratív *Kompozíciója* (1967) is.

A tárlatot záró nemzedék munkássága már a szocreál időszakot követően teljesedett ki. Közülük **Kokas Ignác** sodró erejű, expresszív barnás, zöldes színvilágú *Napbélyegzettje*. A Párizsi Iskolába tartozó mesterek - Jean Bazaine és Alfred Manessier - természeti formákból táplálkozó elvont stílusa inspirálta a Zuglói kör tagjainak - **Molnár Sándor** (*Déli napsütés*, 1965), **Hortobágyi Endre** (*Fa*, 1966), **Molnár László** (*Kapirgálók*, 1965) - korai kifejezés módját.