

Kiállítás

# Az idegen szép

Párás hegyek, illatos virágok – a kínai tusfestészet a 19–20. században

■ A Csunkingi Három Szoros Múzeum gyűjteményéből válogatott majd száz alkotást a Kogart, „cserébe” a Kínában bemutatott Szalay Lajos-grafikáért. De már most is tudható, hogy az ottani mércével nem igazán nagy, de magyar viszonylatban óriási látogatottságot (a csaknem félmillió nézőt) a budapesti kiállítás nem fogja abszolválni – még akkor sem, ha egy tradicionális (több mint kétezer éves) művészetről beszélhetünk. S nem csupán azért, mert a vizuális kultúra befogadására egyre kevesebb idő és pénz jut.

A reménybeli befogadónak ugyanis egy igen mély kulturális szakadékot kellene átugrania – s ebben nem sok segítséget kap a kiállítás rendezőitől. A nézőt és műveket elválasztó kötélkordonok néhol lehetetlenné teszik a munkák láthatóságát, ráadásul a második szinten elhelyezett összefoglalón és pár rövidre fogott szöveges ismertetőn kívül egyetlen rövidfilm szolgál a látogatók ismereteinek bővítésére. Ez azért is furcsa, mert – mint azt a kiállítás katalógusába írt szöveg is állítja – ezek a művek nem szemlélődésre vagy gyönyörködésre készültek, hanem olvasásra; így a rejtett tartalmak kibontása a kódrendszer ismeretének hiányában gyakorlatilag lehetetlenné válik. Nagyot lendítene a befogadón, ha néhány részletet közreadtak volna a téma szakértőjének, Fajcsák Györgyinek a tanulmányából – bár az is igaz, hogy a kulturális kánon különbsége miatt ezek a munkák minden háttérismeret mellett is idegenek maradnak.

A kínai festészet az írástudók-hivatalnokok (századonként ugyan más-más szerepet betöltő) „kasztjához” és az ún. remetefes-

tőkhöz kötődik, és megbont-hatatlan kapcsolat fűzi a kínai kézíráshoz, a kalligráfiához. Nem csupán azért, mert ugyanazon eszközöket használták (ecset, tus, tusdörzsölő és papír), hanem mert a festmények szerves része a képen megjelenő szöveg (vers, bölcsélet) – no meg a művész, az író és a gyűjtő nevét azonosító művészi pecsét. A festők az írókéhoz hasonló megbecsülésben részesültek (de nem árt még egyszer leszögezni, hogy bármennyire is tradicionális a kínai társadalom, a megbecsültség foka és szerepe, sőt a művészeti magatartásformák időről időre változtak). Így a világ első művészettörténeti munkájában, a *Megjegyzések az egyes korok nagy festőiről* című, 9. században megjelent műben a festészet kitüntetett, a teremthöz hasonló szerepet kapott: „Át-hatja a Természet isteni változásait, s felfedi a titokzatot és a nehezen megfoghatót. Magából a Természetből fakad, forrása nem az emberi találékonyság.” Az sem véletlen, hogy már i. sz. 500 körül (a *Régi festők katalógusában*) lefektették a festészet hat törvényét. Eszerint például „az életerő ritmusát fejez ki az élet mozgása”, azaz a művész hangolódjon rá a kozmikus létre, hogy saját életerejére és energiájára átáramolhasson a festménybe (volt olyan külön festő, aki ezt olyan tökélyre vitte, hogy amikor dolgozott, a képpel ellentétes irányba nézett). Továbbá „a csontszilárd szerkezetet az ecsetkezelés teremtse meg”, és „biztosítsuk a hagyomány folytatódását azzal, hogy mintaképek után festünk”. Amennyiben ez utóbbi azt jelentené, amit a Kogart sajtószö-



ZHU BEN: VADLIBÁK REPÜLÉSE  
A CANG FOLYÓ FELETT (1799)

vege állít, hogy ti. „egy-egy téma vagy kompozíció legszebb darabjait látva, gyakorlatilag annak a műcsoportnak szinte minden lényeges eleme” megismerhető, akkor elég lenne egy tucat, a három (plusz egy) műcsoportot lefedő alkotást kiállítani.

A kiállítás azonban ennél többre vállalkozik, a 19. és a 20. században született tusfestmények bemutatására. Ez az a kor, amikor „megváltozott” a kínai művészet „arculata”. Míg addig a nyugati művészeket (Van Gogh, Gauguin) inspirálták a keleti művek, körülbelül az 1920-as évek környékén megfordult a „trend”, s a kínai művészek, főként japán köz-

vetítéssel, bizonyos elemeket (pl. a centrális perspektívát) átvettek a nyugati művészetből. (Némely szempontból viszont az avantgárd avantgárdjainak, például az akciófestészet előzményének számitanak: már az 1700-as években akadt olyan festő, aki a selyempapírra öntött tusban hempergette meg a segédje testét mint egy ecsetet, továbbá olyan is, aki festés előtt – mintegy isteni ihletet merítendő – rendszeresen lerészegedett.)

Ez az ún. átvétel viszonylagos. A finom felületű selyemre applikált tájképek esetében nemigen látható a változás. A kínai shansui (tájkép) szó hegyet és vizet jelent, és három, a teret érzékeltető, „réteges” elemből állt: „az előteret sziklák és fák foglalták el, középen általában a tó vagy egy ködbe burkolódzó folyó volt látható, a távolban pedig hegycsúcsok magasodtak”. Elvont és általános a kép, még akkor is, ha a művész a konkrét környezetet (hegyeket, ormokat) kívánta „ábrázolni”. De az felismerhető, hogy a nyugati szemlélet beszűremkedése nem feltétlenül tett jót az itt látható, 1920 után készült művek többségének.

Megjelennek figuratív munkák is – itt az erkölcsi példatár részeként, bár akadt olyan Han-dinasztiabeli császár, aki a legenda szerint azért készített arcképeket ágyasairól, mert nem volt ideje mindegyiküket személyesen fogadni. Szerepelnek aprólékos virág-, madár- és állatábrázolások, mind rejtett szimbolikával, továbbá láthatók a japán mintára átvett legyezők. De nem tudjuk meg, miként befolyásolta a 20. század második felében alkotó művészek életét Mao uralkodása, és homályban marad sok-sok fontos adat.

Így aztán, s mert a képeket sem tudjuk elolvasni, nem marad más választásunk, mint belesüppedni a szépségükbe.

Dékei Kriszta

Kogart Ház, Budapest VI., Andrássy u. 112. Nyitva március 16-ig