

Bárdosi József

A tájképről

(Horváth Krisztián,
Kondor Attila,
Kovács Lehel
és László Dániel
festészete kapcsán)



László Dániel:
Marosfő
olaj, vászon

Több pólusú nézés

Az érzékelő felismerés – egy képet szemlélve – konkrét és absztrakt formák között oszcillál. Lényegében folyamatról van szó, mely során azonosítatlan (informel, absztrakt) alakzatokat, felületeket ismerünk fel. Képrészletek egymás utáni letapogatásakor érzékelünk, azonosítunk, érzékelünk, azonosítunk, és kellő számú azonosítás után az összbenyomás birtokában eljuthatunk egy vagy a végső olvasat megfogalmazásához. Itt fontos megjegyezni, hogy egy jó képet újra látva e folyamat ismételt érdeklődést, örömet vagy izgalmat okoz, nem unalmat. A szemlélet folyamatként, állapotként éljük át, még akkor is, ha egy idő után hajlamosak vagyunk rögtön a végső olvasatot felidézve adott módon látni a művet. Az összbenyomást hajszolva elvész a részletek gazdagsága, a jelentésnélküli, azonosítatlan formákban való gyönyörködés öröme, és megspóroljuk a kreatív, absztrakt gondolkodás élményét is. A már ismert és várt összbenyomás kedvéért, ilyenkor lerövidítjük az újrafelfedezés örömet, és a beelátással nemcsak az újraérezéssel folyamata rövidül le, hanem egyből jelként, ikonként, szimbólumként, tehát vizuálisan egyszerűsítve „olvassuk” a képet.

Miként a zebra, a közlekedési lámpa, a megálló tábla látványa osztatlan örömmel tölti el a fáradt gyalogost, úgy öröm a képnézőnek a hétköznapi

tapasztalatból ismert dolgok azonosítása a képen. A közvetlen azonosítás azonban – a képet megkerülve, a befogadás élvezete nélkül – rögtön a felidézett dolog képzetéhez vezet. Ellenkező esetben az újralátás öröme „új” látványt jelent. A részleteket felfedezve elmerülhetünk az ecsetvonások kalligráfiájában, a konkrét tartalommal meg nem tölthető felületek látványában, sőt a figurális részleteket nézhetjük absztrakt formaként is. A jó kép lehetőséget ad arra is, hogy a formák azonosításával felidézünk egy, a képen túlra vezető illúziót, de lehetőséget ad arra is, hogy azt képként látva absztrakt mivoltában gyönyörködjünk. Röviden azt „mondhatjuk”, hogy nincs rögzített nézőpont, csak a szemlélet ide-oda mozgása. Az érzékelő-megismerés azonban nem absztrakt és konkrét formák között, hanem absztrakt és konkrét formákat látva oszcillál. Az ábrázolási elv és nézőpont együttes lebegtetése korábban nem volt ismeretes. A lebegtetett szemlélet persze nem okoz zavart korunk differenciált szemlélettel rendelkező „műélvezőjének”. A lebegtetett szemlélet egyébként is nem zavarossá, hanem izgalmassá teszi a látás folyamatát. A kép esztétikumát adó illuzorikus és absztrakt alakzatok együttese nemcsak retinánkat, hanem agyunkat is megtornáztatva sarkallja érzékünket és értelmünket együttes működésre.

Kis tájképtörténet

„Az első tájfestészeti osztályt – írja Szabó Júlia – 1800-ban alapították a drezdai Akadémián, professzora Johann Christian Klengel volt, Caspar David Friedrich barátja, aki 1801-ben ugyancsak Drezdában állított ki német földön először tájképeket. Philipp Hackert tájfestő, akinek feljegyzéseit Johann Wolfgang Goethe adta közre, tudománynak nevezte a táj portretírozását, amely az optikát, a perspektívát, a geológiát alkalmazva felszínre hozta a természet rejtett tökéletességét.”¹ A csendélethez hasonlóan a tájkép sem volt önálló műfaj a XVIII. században sem. Az akkori idők, az abszolút monarchiák megkövetelték az emelkedettséget és a fenségességet. Az emelkedettségnek és fenségességnek megfelelően minősítették a képzőművészet műfajait is. Legmagasabb rendűnek a bibliai és mitikus, illetve az állam principális tekintélyét reprezentáló témákat tartották, ezeket követték a portrék, a portrékat – még eggyel lentebb – az állatképek. A skála legalacsonyabb helyét a tájképek és a csendéletek foglalták el. A késő-antik elveken nyugvó korabeli felfogás szerint ezek a zsánerek az élet legalacsonyabb rendű formáit ábrázolták.² A tájképi zsáner önállósodásának idejét a 18-19. század fordulójára helyezik.³ A tájkép, miként a csendélet a kezdetektől része a képi ábrázolásnak, azonban nem önmagában, hanem jelentéstöbbletet hordozó képrészként tűnik fel. A tájkép, mint képrész nemcsak jelentéstöbbletet hordoz, hanem mint fenomén, a jelentésnek alárendelve, esztétikai értéket is képviselt. Szabó Júlia *Heroikus tájkép* című könyve⁴ nem esztétikai, érzéki és realiztikus szempontokra egyszerűsítve, hanem folyamatában, típusait összehasonlítva mutatja be a jelenség antik,⁵ középkori⁶ és 18-19. századi változásait. Módszere

1 Szabó Júlia, *A heroikus táj*. Bp., 2000., 120.

2 Norbert Schneider, *Still Life*. Köln, 1994., 7-8.

3 „Az önálló történeti tájkép születése összefügg a történettudomány modern terminusának születésével, sőt magával a történelem modern fogalmával is, amely szintén XVIII-XIX. század fordulóján született.” Szabó Júlia, im. 120.

4 Lásd a címmel azonos fejezetet. Szabó Júlia, im. 123-127.

5 Hérodotosz történelme és Plinius a *Historia naturalis*a között Poszeidónosz gondolta teremt kapcsolatot: „az emberiség történetét térben és időben” kell bemutatni – írja Szabó Júlia, im., 120.

6 „Plinius sokat olvasott művének nyomdokain járva a természeti tárgyak,



Horvath Krisztián:
Kristályhegy
olaj, vászon

világos és szimpatikus, mivel rávilágít a tájkép és a korabeli szellemi áramlatok kapcsolatára is: „Nemcsak az antik, történeti, mitológiai témákat váltották fel az újkori nemzeti történeti témák, hanem a frissen önállósodott műfajt, a tájfestészetet is igyekeztek tudományossá, egy ismeretlen, felfedezésre váró világ történetévé (Leopold Ranke), egyetemessé (Goethe, a Grimm testvérek), élményszerű elbeszéléssé (Winckelmann), objektív és szubjektív kifejezőjévé (Hegel), a természeti

jelenségek, a kultúrobjektumok története morális, vallásos jelentésekkel ellátva fontos eleme lett a keresztény kultúrának. Emellett létezett az üdvtörténet, amelynek egy-egy fejezetében ... megjelent Jeruzsálem »látképe« és más bibliai helyszín. Szabó Júlia, im., 120-121.

és társadalmi törvények párhuzamosságának felmutatójává (Herder) tenni.”⁷ Az ember-táj kapcsolatot az individualizálódással értelmező Werner Hoffman gondolata közvetlen folytatása Szabó Júlia „történet-filozófiai” tájértelmezésnek. Werner Hoffman a történelem-individualizálódás-nemiség hármasságában ragadja meg a 19. századi táj(kép) jellegzetességeit. Az általa felrajzolt változásban a történelem már megfakul⁸, hogy átadja helyét az önmagát meghasonulva kereső 19. századi embernek. Gondolatmenetében az egyre jelentéktelenebbé váló történelem azonos a férfitudattal, a természet pedig a női princípiummal azonos. „A szereposztás egyenetlen, kezdetben a historikus világlélményre került a képzeletvilág és az alkotói képesség súlypontja, de ez a férfias elemző értelemről fokozatosan a közvetlen élmény és az áradó, örökké változó természeti erők átfogóbb, nyitott horizontjára tolódott, amelyben az ember a történelmi kategóriáknál erőteljesebb életszimbólumokat vél felfedezni. ... a súlypontok, a férfi történelmi világából a nő vegetabilisabb világába tolódnak”⁹, amely természetesen a táj ábrázolására is kihat.

Művészettörténet utáni látás

“Jan van Eyck szeme egyszerre működik úgy, mint egy mikroszkóp, és úgy, mint egy teleszkóp ... úgyhogy a néző ingadozni kénytelen, hogy egy pontból nézze-e meg a képet, ésszerű távolságból, vagy sok, nagyon közeli pontból ... Az ilyen tökéletességnek meg van az ára. Sem a mikroszkóp, sem a teleszkóp nem jó eszköz az emberi érzélem megfigyeléséhez ... Közöséges mértékkel mérve az érett Jan van Eyck világa statikus.”¹⁰ Panofsky írása bizonyítja, hogy egyrészt már van Eyck korában sem volt egyetlen rögzített

nézőpont, ábrázolásmód, másrésztől még ötszáz év múltán is zavaróan hat a jelenség. A stílusok, a történelmi lépték és a filozófiák érvényét öt-tíz évre zsugorító modernizmus történelmi gyorsvonatának elszárgultával a helyzet csak bonyolódott. A historizmus emlékezetével “megverve” már nemcsak Janusként látunk, hanem a nézőpontok megsokszorozásával is kénytelenek vagyunk számolni. A Janus arcú historizmus megszüntette az egyetlen rögzített nézőpontot. A XX. század relativizmusának lebegtetett nézőpontja tovább bonyolította a helyzetet. A lebegtetett, tehát megsokszorozott nézőpont kaméleoni művészete szemforgató “gyíkká” tesz nézőt és alkotót egyaránt. A nézőnek már nincs ideális távolsága, és nincs egyértelmű képe – csak képei vannak.

A különféle nézőpontok között egyre előkelőbb helyet foglal el művészettörténeti látás. Kiállításokon és művészeti albumokon edződött szemünk valóban rendelkezik egyfajta művészettörténeti látáskészséggel. A “művészettörténet utáni látás” alcím is kétértelmű, és legalább két érvényes olvasata van. Egyrészt beszélünk a természet élményét kizorító művészettörténet élményről, másrészt, ezzel párhuzamosan, beszélünk a művészettörténeti élményt kizorító nem természeti élményről is.¹¹ Amikor képek által kezdünk el látni, akkor a megismerés is fordított logikát követ – képek alapján látjuk a természetet is “... két művésznemzedék se volt képes megszabadulni attól a kényszertől, hogy úgy tekintsen Provance-ra, ahogy Cézanne, és csak is ő mutatta meg nekünk, mintha látványát és lényegét is teljesen ő teremtette volna meg.”¹² Cézanne óta még jobban a képek oldalára billent a súly, hisz irdatlan mennyiségű kép zúdul ránk nap mint nap.

11 A művészettörténeti élmény háttérbeszorulása inkább vonatkozik művészetre, mint a történetre. Az avantgárd spekuláció – ahogy szeretik megnevezni a meg nem értettet – nemcsak a művészet akadémikus szemléletét, hanem a művészet természet-élményét is kizorította. Úgy is mondhatjuk, hogy egyoldalúan az emberi szellem akarataiba hajtva denaturalizálta a művészetet (lásd: Max Raphael, *A műalkotás és a természeti minta*. Kép – képiség, I. kötet. Atheaneum. /ford. Berényi Gábor/, 1993. 4. Füzet., 43-86.). „*A modernizmus befejezetlen projektjét*” (Kim Levin) követően a posztmodern gyűjtőszóval jelölt törekvéseknek eszük ágában sem volt visszatérni a legnagyobb mesterhez, a természethez. Sokkal kézen fekvőbbnek tűnt a művészettörténethez, mint élményhez, mint mintához fordulni.

12 Max Raphael, *A műalkotás és a természeti minta*. Kép – képiség, I. kötet, Atheaneum, 1993., 4. Füzet, 45. (ford. Berényi Gábor)

7 Szabó Júlia, im. 121.

8 Az összecsengést bizonyítva hivatkozom a Baudlaire-re: “*Baudlaire egyértelműen a XVIII. század fainak nevezte a történelmi tájfestőket, s elutasította mind a romkultuszt, mind a kosztümös historizmust, amelynek fontos kelleke, bálttere a táj.*” Szabó Júlia, im. 119.

9 Werner Hofmann, *A földi paradicsom*. (ford.: Havas Lujza), Bp., 1987., 23.

10 Idézi Erwin Panofskyt Svetlana Alpers (*Early Netherlandish Painting* 2. kötet. Cambridge, 1953, 1, 182.). Svetlana Alpers, *Hű képet alkotni*. (ford. Várady Szabolcs), Bp., 2000. 17.

Korunk sajátossága, hogy mielőtt megismernénk a valóságot, már visszavonhatatlanul beleég emlékezetünkbe a valóság képe, természetes, hogy ezután csak képként láthatjuk a valóságot. Mivel, többnyire rossz képek jutnak el hozzánk, rossz képek szűrőjén látjuk a valóságot és a természetet egyaránt. Fordítva és rossz képek által látjuk a természetet, amikor azt mondjuk, hogy „a természet a legnagyobb giccs”.

Képet (műalkotást) szemlélve minimum három-négy nézőpont – az eredeti jelenség, az alkotó nézőpontja, a kép világa és a művészettörténet világa – között ingázik látásunk. Igen gyakori, hogy a kép először a művészettörténetre mutat és

Kondor Attila:
Initiatio I.
olaj, vászon
2008



csak másodjára a „világra”. Arról nem is beszélve, hogy a természeti élménynél sokkal általánosabb

művészettörténeti élmény sem kerülhet már az első helyre, mert ott kétségtelenül a digitálisan generált virtuális világ virtuális tájai láthatók. Az, hogy a világgal, mint képekkel találkozunk, a képekben gondolkodó, képekkel dolgozó képzőművészetet is alapvetően megváltoztatta. A különféle technológiával rögzített képek megszámlálhatatlan sokaságaként érzékeljük a világot, és személyes tapasztalatot majd csak ez után szerzünk. Az áttételes és viszonylagos természeti élmény azonban nem új keletű. A középkor festői sem a természet után, hanem mintakönyvekből másolva festették az egyébként az ablakaik előtt illatozó herbáriumokat. Korunk tájképfestői többféle élményből meríthetnek, azonban legtöbbjük nem tud kilépni „a természet, mint legnagyobb mester” útmutatását követő naturalizálás cipőjéből, és még többen vannak, akik hajthatatlanul járják természet esztétizálásának útjait.¹³ De még ennél is gyakoribb, hogy a rosszul értelmezett művészettörténeti tájkép-élmény válik „tanítómesterré” és hivatkozási alappá. Olyan tájképeket pedig minden város galériájában bőven találunk, amelyeket felületes művészettörténeti ismeretek (a látás, tudás, tapasztalat és ízlés legelemibb normáit nélkülöző) egyvelegéből tákoltak össze.

A táj képei

Ahogy nincs egyetlen igazi képünk a korszakról, a korszak művészetéről, ugyanúgy nincs egyetlen képünk a természet, a művészettörténet tájáról sem, viszont elmondhatjuk, hogy sok és sokféle képünk van, és ezen képek összességében látjuk a tájat képzőművészetként, majd fordítva. Élmények és látásmódok átjárható kört alkotnak. Festményeket nézve nézőpontunk az ábrázolási módok és az emlék-képzetek mentén¹⁴ körben haladva képes másként és másként látni ugyanazt. Annak ellenére, hogy az elmúlt néhány évtizedben a tájkép műfaja persona non grata volt, mégis születtek olyan művek,

¹³ Mund Katalin, *Járványos kultúra*. Buksz., 2002. Ősz, 236-249.

¹⁴ Edmund Husserl, *Fantázia, képtudat, emlékezet*. Kép, fenomen,

valóság. (szerk. Bacsó Béla), Bp., 1997

amelyek egyaránt visszaadták a természeti élményt és a kortársi szemlélet stigmáit is. A kortársi szemlélet természetesen nem követheti sem a németalföldi részletező, sem a klasszikus, sem a XIX. századi barbizoni realizmust, hanem egyéni képi megoldást kellett kialakítania. Villantsunk fel néhány olyan típust, ahol festészet probléma és nem illúzió kérdése, azaz a festő képet alkot és nem „a természet majma”, ahogy Leonardo örökösait gúnyolták egykoron

„Baudelaire egyértelműen a XVIII. század fiainak nevezte a történeti tájfestőket, s elutasította mind a romkultuszt, mind a kosztümös historizmust, amelynek fontos kelléke, háttere a táj.”¹⁵ A Baudelaire-i eszméből induló „modern” szemlélet, valóban távol tartotta magát a mítosz, a vallás, de még a kultúra hagyományosabb formáitól is. Az 1980-as években talán váratlan volt, de meglepő nem, hogy feltűnt a tájkép-városkép kortársi élménye. A korszaknak megfelelően múlt és jelen esztétikai értelemben egybeforrt: a kortársi környezet magába szívta történelmet.¹⁶ Fehér László város-képein zsarnokok állította szabadságszobrok táji kulisszájában tűnik fel a csetlő-botló kisember, teljessé téve az 50-es évek feledhetetlen történelmi színpadát. Fehér képi világának sajátossága a szocialista Magyarország hiperrealista szcénája. A nála néhány évvel később indult Szotyori László élményvilágát már csak befolyásolta a hiperrealizmus festészetellenes esztétikuma. A 19. századi hevülettel festő Szotyory azonban egyrészt visszacsempészte tájképeire az oldott festői felfogást, másrészt Poussin módusaihoz hasonlóan mitikus, történelmi, illetve kortársi motívumokkal (motor, menedzserek stb.) hangolta össze az ábrázolt táj hangulatát. Ebbe a sorba illeszkednek Kondor Attila város-, táj- és parkképei is. Miként Szotyory oldotta a '70-80-as évek rideg, stilizáló, emblematis felfogását, ugyanúgy Kondor Attila is. A '90-es évek végének egyre festőibb ízlésvilágából Kondor már csak tájba helyezett építészeti monumentumokat mentett át. Kondor festészetének lírai-romantikus tájszemlélete olykor-olykor közelebb áll a romkultusz bűvöletében

15 Szabó Júlia, im. 119.

16 A mítosz jelen van a fikciós és jövőorientált avantgárd típusú művekben (Gellér B. István, El Kazovszkij stb.).

alkotó Goethe-kortárs német tájképfestőkéhez, mint saját kortársai minimalista felfogásához.

A tájábrázolás módszerei között a '80-as években feltűnik a gumigeometria, a panorámakép, a geometrizálás, a fraktál és a digitalizálás. A matematikából ismert gumigeometria a kontúrok megőrzése mellett elhanyagolja a perspektívát, a kompozíciót és szfumátót. A konvencionális (perspektivikus) ábrázolással szemben viszont másik, de esztétikailag ugyanolyan élvezhető képi rendszert eredményez. Kétségtelen, hogy a tájképeknél megszokott kolorizmusnak kevésbé kedvez a síkban kiterített, egymásba simuló formák dekorativitása (Kovács Albert). A Csipkerózsika-álmot alvó panorámakép sem mostanában, hanem már a '80-as években feltűnt Péri Pucinak¹⁷ köszönhetően. Péri Puci fraktálszerű, ropogós tájképei a monumentális 18-19. századi vagy még inkább a törökkori csataképek hangulatát idézik fel. Nagyméretű Dráva-képei esetében inkább a festészet eszközeivel rögzített látványról, mint sem érzékeny paál lászlói festészetéről van szó. Kontraverzióként a '90-es években is feltűnik a műfaj. Baranyay Levente különféle nagyvárosok „panorámaképeit” alkotta meg az ortofotó – légi felvétel – nyújtotta látvány sajátos esztétikumát követve. Az ortofotó madártávlatú stilizált síkfelületként láttatja a távoli város domborzatát, amelyet Baranyay több rétegben, vastagon felhordott festékekkel imitált. A vastag pigment úgy ötvözi az anyagfestészetet a látványfestészetel, hogy a szem számára is élvezhető dekoratív esztétikum legyen a végeredmény. Ezzel egy időben születtek Várady Róbert első fraktálképei is. Várady azonban nem törekedett a fraktál tájképi azonosíthatóságára. A fraktál egyébként is inkább elképzelt, kozmikus táj, mintsem a valódi. Király Andrásnak pedig egyenesen a számítógép által generált, és csak is képernyőn létező fraktálok (virtuális) tájai jelentenek szenzuális élményt. Király András képei monokróm felületekre bontott és „mechanikusan” megfestett alakzatai, nem mások, mint a cézanne-i elvek digitalizálása. Az egyszerűsítés a számítógép dolga, az újra összerakás pedig Királyé, a néző pedig nézze, ha tudja. Ne gondoljuk azonban,

17 Péri Puci nem más, mint Pauer Gyula, Érmezei Zoltán és Rauschenberger János.



Kovács Lehel:
Élesdi táj
olaj, vászon
2006

hogyan a táj geometrizálása a számítógép előtt nem is létezett, elegendő megnézni néhány kiváló, bravúros technikával készült intarziaképet a XV-XVI. század Itáliájából.¹⁸

A táj nemcsak absztrakt, geometrikus formákra egyszerűsíthető, hanem anyagokkal, mint szubsztanciákkal is megjeleníthető, miként már Baranyay Levente munkáin láttuk. A pigment mint anyag nem illúziót, hanem a táj lényegét, szubsztanciáját képviseli. Az előbbi, az illúzió az ikon dematerializált kozmikus tája¹⁹, az utóbbi, a szubsztancia a Föld anyagi valósága. A két egyenértékű megoldás más közös jellegzetességet – minthogy egyaránt elvetik a megformálás érzéki, imitativ módszerét – nem mutat. Ha szubsztanciaként jelenik meg a „táj képe”, akkor Molnár Sándor, Záborszky Gábor és Kopasz Tamás műveire kell gondolnunk. Molnár Sándor még a 60-as években alkotta alapvető „szubsztanciális” műveit. Kopasz Tamás pedig az anyagfestésztől kanyarodott el a minimál retinális élvezetet nyújtó pigment festészethez (Felhők és Tájképek). Kopasz festészete vezette be az újszenzibilitásból kiutat kereső lírai absztrakt festészetet. A kiútkeresők jellegzetes alakja volt

18 *Intarzia és perspektiva a XV. században*. André Chastel, Fabulák, formák, figurák. Bp., 1984., 153-163.

19 Érdekes módon ér össze az ikonok misztikus aranyhátere az avantgárd kozmikus víziójával, gondoljunk a 60-as évek francia festészetének Fautriertől Yves Kleinig húzóvonalára.

Bernát András, akinek festészete esztétikai törés nélkül lépett át az újszenzibilitásból a '90-es évek minimalizmusába. Az átmentésnek következménye és ára is van: egy határozott lépés a személytelenség és a minimalizmus irányába. A bernáti érzékeny minimalizmustól már a technicista monokromia irányába lépett Szabó Dezső. A technicista kép minimalizmusa – miként az ikonok aranyhátere – lehetne a tájkép-festészet folytatása, de filozófiai értelemben, alapvetően még is inkább a festészet²⁰ elutasítása.

Ha a táj lényege anyagként jelenik meg, akkor először szintén Kopasz Tamás, majd a kevésbé ismert Csurgai Ferenc képeire kell gondolunk. Kopasz Tamás Aranykor-Rézkor-sorozatain az érzéki anyagfestészet vad, de klasszikus mintáit alkotta meg, Csurgai pedig a gesztus strukturáló és kifejezőerejére építette minimalista alföldi tájképeit. Horváth Krisztián a festészet territóriumán belül alkalmaz három eljárást: az illuzionizmust, az anyagi szubsztanciát és az ecsetírást. A materiálpiktúra kétségtelenül kifelé vezet a festészetből, azonban a másik kettő még a festészet határán tartja a megformálást. Horváth képeinek anyaggal borított alsó részén az ecsetfutamok nemcsak visszalendítik a kifejezést a „festészet” világába, hanem szilárd alapot jelentenek a felhőjátékot imitáló könnyed felső résznek. A gesztus- és anyagfestészet együttes alkalmazásának további előnye, hogy nem kell lemondani, sem az informel kínálta személytelen felületáramlásról, sem a gesztusok szubjektív, képfarmoló erejéről. Horváth képeinek, további esztétikai ereje, hogy nem a moder-nitásba erőszakolja bele az újra felfedezett hagyományt, hanem a kortársi szemlélethez simítja a tájkép műfaj klasszikus értékeit.

Mint szó volt róla, a képek rabságába kerülve már a természetben is képeket látunk. A képként látott

20 Azt is mondhatom, hogy ami stilisztikai kérdés, tehát festészet Molnár Sándor, Kopasz Tamás, Bernát András számára, az technikai, elvi, mondhatni szemléleti kérdés Szabó Dezsőnek és kortársainak. A digitál-minimál print-festészet újabb stációt jelent az adott lehetőségben belül. A természet-, művészettörténet-élményről egyértelműen a technicista kép-élményre kerül a hangsúly, még akkor is, ha a végeredmény, a kép látszatra hasonlatos a korábbiakhoz.

természet nem más, mint a természet denaturalizálása, szebben fogalmazva, képi humanizálása. Persze ne gondoljuk, hogy valami új dologról van szó, már Cézanne is ezt tette, beleégetve saját tájképét az utána jövők agyába. Bernáth Aurél és Szőnyi István is megalkotta a maga külső-belső táját. Különösen Szőnyi „paraszt-árkádiája” fogalmazta át az idő, a kultúra és a festő szubjektív érzéseinek présében az egyszerű zebegényi tájat. A 2000. év után elindulhat más úton is a tájképfestő, megpróbálkozhat önmaga és a természet romantikus újranaturalizálásának kétes programjával is. És ha nem is újranaturalizál, mindenesetre egészen közel megy a természethez egy-egy olyan fiatal festő, mint László Dániel. Ha a természetközeli tájképeit elsőként a „váratlan” költői kifejezéssel illetem, akkor nyoma-tékosítottam megfelelően, hogy természet, festészet és egyéni teljesítmény szokatlan, de szerencsés találkozásáról van szó. Váratlan, mert az elmúlt évtizedekben többnyire vagy kizárólag absztrakt, geometrikus és konceptuális képi tájakon „legeltettük” szemünket. A váratlan megjelenés bizonyítja, hogy lehet még hiteles tájképet festeni. És nemcsak váratlan, hanem élvezetet is nyújt ez a festészet, ám ne gondolja senki, hogy a galériák látványos, de kínos érzéki gyönyöre szerint. László tájképei látszólag a hagyományos műfajt idézik fel, de csak látszólag. A megfestés lendületes gesztusai, kalligráfiává egyszerűsödő formák, kétséget sem hagynak afelől, hogy kortársi megfogalmazásról van szó. Részletezés és szfumató helyett naturalizmust, bátor ecsetvonásokat és festői megoldásokat látunk. A kompozíció nagy összképét módosító részmegoldások elárulják, hogy analitikus szemlélet vezet az ecsetet. Az analitikus szemlélet nem engedi, hogy a természetutánzás csupán illúzió maradjon, hanem egészen a természet képi újraalkotásáig, képfestésig



vezet. A megértett és újraalkotott látvány pedig a kép nézésének örömeivel ajándékozza meg a szemlélőt. Mint a bevezetőben már szó volt róla: a látás során képesek vagyunk ugyanazt a formát – egyszerre vagy gyorsan változtatva – konkrét és absztrakt felületként látni, majd illúzióként, képként értelmezni. Az analitikus és érzéki képrögzítés együttes alkalmazása egyáltalán nem új keletű, de mégsem elég népszerű. Rippl-Rónai *Alföldi temető* (1904) című képének homogén felületén nemes egyszerűséggel keresztfákra utaló kalligrafikus vonásokat sorakoztat fel. A sötét, de mégsem apokaliptikus „sordísz” alkotó

**Horváth
Krisztián:**
Vízés
fenyőligettel
olaj, vászon
2005

fejfák mögött, egészen messze valami távlat, valami illúzió sejlik fel, a táj. És gondoljunk Szőnyi István *Zebegényi temetés* című képének egy részletére, a zebegényi domboldalon keresztekkel összesimuló kopár fák kalligrafikus látványára, amelyek rávetülnek a festőien megoldott gyászmenet tömbjére. Kovács Lehel, mint Kondor Attila, birkózik a tájképpel, képi felfogása mégis László Dánieléhez áll közelebb, de csak közel, mert más. Az alapélmény kétségtelenül nála is a természet, de az is kétségtelen, hogy vázlat gyanánt többnyire a fotográfia ridegebb világa szolgál. További különbség, hogy míg Kondor mitikus, történelmi tájakat láttat, László Dániel magát a természetet emeli élménnyé, addig Kovács Lehel kortársai staffázs figuráival népesíti be a tájat, ahol pedig nem látunk staffázs figurákat, ott a magasfeszültségű oszlopok vagy a szocialista nagyipar betonszörnyei lépdelnek peckesen. Kovács betonszörnyei, a módusok szerint hangolt poussini heroikus tájképet juttatják eszünkbe, némi szocreál hangulattal fűszerezve.

(Vác, 2003.)