

# PIET MONDRIAN KÉPEIRŐL ÉS ÉLETSZEMLELETÉRŐL

*Benyomásaim közül szobájának tiszta, világos képe maradt meg legjobban emlékezetemben, meg a hosszú szünetek, melyeket beszéd közben tartott, és a szavait követő csend. Az ember úgy érezte magát ebben a műteremben, mintha abban a hajdani remetebanlangban járna, melyet az oroszok azért látogattak, hogy kihúzzassák mancsukból a tüskét. (Ben Nicholson).*

A németalföldi festő 1919 és 1940 között csupa azonos típusú képet állított ki. Valamennyit vékony, fekete sávok hálózta át, egymással mindig derékszögben találkozáva, az így keletkezett négyzeteket, téglalapokat pedig hol a kék, hol a sárga, hol a vörös szín tölti ki, általában a szintanilag legtisztább, legtisztábbra kikeverhető változatában. A felsoroltak mellett egyedül a szürke szín jelenik meg még a művek négyszögeiben. Mondrian a korábban kiállított képeinek tanúsága, a kortársi följegyzések, a korabeli és frissebb művészettörténeti irodalom szerint kiválóan rajzolt, kitűnő festői fölkészültséggel és iskolázottsággal rendelkezett, legelső, a hagyományos festészethez még közel álló alkotásai számos irányban is egy átütő erejű művészegyéniség kibontakozásának csíráját jelzik. Mégis, végül, az összes ígéretes irány az említett, geometrikus elrendezésű, a színskálát szigorúan redukáló, azonos jellemű művek alkotásához vezet, különös következetességgel, élete végéig meg nem szűnően. Jó lenne kibogozni, kideríteni mindennek indítékait, megsejteni, megérteni valamit a művészt irányító elképzelésekből, célokból, szándékokból. Képeit éveken át nem tudta eladni, az európai avantgarde kísérletek konjunktúrája ellenére sem, krizantémokat, virágakvarelleket festett a megélhetéséért. Több kortárs szakíró, művészettörténeti tanulmánykötet a világ első számú krizantémfestőjeként tartja számon Mondriant, a festők azonban a dokumentumok szerint ezeknek a munkáinak a publicitása nem nagyon érdekelte.

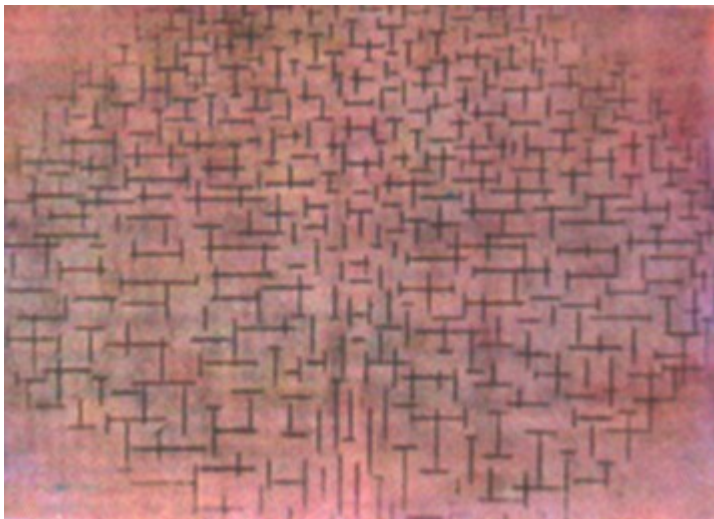
Mondrian törekvéseinek mindenképpen közük kell hogy legyen az avantgarde néhány művészenek egyik jellegzetes céljához, a festészet megtisztításához, purizálásához. Kandinszkij, Malevics, Picasso, Paul Klee és sokan mások egy időben megpróbálták a festészetet megszabadítani mindazoktól a tulajdonságoktól, eszközöktől és megoldásoktól, amelyek más művészeti ágakra inkább jellemzőek. Igyekeztek a térszerűséget, a térbeliséget száműzni például a vászonnól, mert ez sokkal inkább a plasztika, a szobrászat az építészet alapeleme, sajátossága. A témák térbeli megjelenítését föloldották a kísérletező festők, mellőzték ennek hagyományos eszközeit, a perspektivikus szemléletet, a térbeli rövidülés sajátosságát, a térillúziót eredményező árnyékolást, a színek térsugalló elrendezését. Igyekeztek megszabadítani a festészetet az építészet és a szobrászat többi elemi jellegzetességétől is, a tektonikus komponálástól, a függőleges és vízszintes irányok viszonyítási alapul való elfogadásától például. Mindenképpen tény, hogy a festészetben évszázadokon át a tektonikus terek, a tektonikusan rendezett síkok váltak uralkodóvá, és a vízszintes, vertikális irányok eligazítói, orientálói voltak az alkotónak és a nézőnek egyaránt. A tiszta festészetért küzdők változtattak ezen. Műveik valóságanyagának vízszintes és vertikális részeit változatos irányok szerint vetítették a vászonra például, ugyanakkor munkáikon rendre elmulasztották érzékelteni, hogy tulajdonképpen merre is esik a talaj. A kép így lebegni kezdett, a fenn és a lenn megkülönböztethetlenné vált rajta. A tektonika föloldásával párhuzamosan számos művész megpróbálta mentesíteni a festészetet az ábrázolástól is. Néhány idevágó elméleti munkából úgy tűnik, elsősorban azért, mert úgy érezték, az ábrázoló eljárás erős kapcsolatokat teremt a festészet és a társművészetek, a festészet és a

külvilág, a festészet és a látvány között. Valahogy nem tud eléggé izolálódni, önállósulni a festészet, ha továbbra is jellemzően ábrázoló marad. A kísérleteknek ebben a fázisában egymás után jelennek meg a nem ábrázoló elvű alkotások, a csupán színekből és vonalakból fölépülő képek. A külvilág, a látvány kínálta témák lényegét kifejezni, sugallani próbálják inkább ezek, semmint megjeleníteni. A témához való ragaszkodás azonban mindenképpen érezhető még itt, az alkotások számos alkalommal a dolgok mögött rejtett szerkezeteket, árnyalatokat, esszenciákat vizsgálják, keresik mindazt, ami a rejtőzöböl, a nem evidensen adódóból a rajzolás és a festés eszközeivel megragadható és a nézőhöz eljuttatható. Néhány festő túllép ezután ezen a stádiumon is. Lemond a témához való kötődésről, a lényegkifejezés igényéről, és igyekszik elkerülni azt is, hogy munkája akármiféle jelentést sugározzon. Hiszen bebizonyíthatatlannak látszik, hogy a téma, a lényegkifejezés, a jelentéssugallás az összes művészeti ág közül épp a festészethez álljon a legközelebb, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a szín egyik művészetnek sem annyira a sajátja, mint a piktúrának! Ezért a tiszta festészetnek kizárólag színekből kell fölépülnie, a színfoltok kontúrjainak pedig szigorúan őrizniük kell a síkszerű jelleget. A kibontakozó tiszta festészet térszerűtlen hatású, atektonikus, atematikus, jelentéstelen, esztétikuma számos művész szerint esetleges, megalapozásra, megerősítésre, gazdagításra szorul még..... Mondrian tanyákat, tengerparti részleteket, erdei aljnövényzetet festett pályája kezdetén. Úgy tűnik, korai képei, ha lassan, ha a kísérletező kedv kerülőin keresztül is, de a térkiküszöbölés, a térillúzió száműzése irányába vezetnek. Csupán legelső képein tagolja Mondrian részletesen, mélységbe nyúlóan, messzire helyeztet horizonttal a teret (AMSTERDAM KÖRNYKI TÁJKÉP, 1902. TÁJKÉP LEGELŐ TEHENEKKEL, 1902-3. például) a távlatok hamarosan szűkülni kezdenek, a háttér részletezetlenné és néha szinte már formálissá válik (FARM NISTELRODÉNÁL, 1904. TÁJKÉP VÖRÖS FELHŐVEL, 1902. például). Az előtérbe nyomuló témák térszerűsége, plaszticitása is igen sokszor hangsúlyozatlannak tűnik, vagy egyenesen elmosódik (ESTI TÁJKÉP, 1904. DÜNÉK ÉS TENGER, 1909. DÜNE, 1910). Ezeket a képeket nézegetve, valahogy egyre nehezebb szabadulni attól a sejtéstől, hogy a művész, változatos eszközökkel, egyre inkább a munkái síkszerűségét erősíti. ESTI TÁJKÉP: A hagyományos festészetben térillúzió élesztése, erősítése érdekében szokás alkalmazni azt a szintani axiómát amely szerint a meleg, világos, tiszta színek előlépő, a hideg, sötét, kevert színek pedig bemélyedő hatásúak. Mondrian viszont ennek a műnek az előtérében bőségesen él hideg, sötét és kevert színekkel, a háttér pedig meleg és világos színfoltokkal, néhol szintömegekkel bontja meg. DÜNÉK ÉS TENGER: A festő itt szinte minden olyan jelenséget, amely plaszticitásában is részletesen megjeleníthető volna, zömmel vízszintes vonalak ritmusává redukál. Úgy tűnik, a kép tetejére helyezett horizont távlatlatteremtő ereje sem az igazi, mintha ez a vonal is inkább csak vízszintesek ritmusának egyik eleme lenne. DÜNE: A homokdűne tömegének kékes tónusa a tenger kékjével, a levegőtér kék tónusával mintha összemosódna. A síkszerű hatás erősödését segíti az is, hogy az egész mű egyik uralkodó jellemvonása a részletezetlenség. De talán érdemes idézni más műveket is a művész pályájának ebből a szakaszából. A VÖRÖS FA (1910) című festményen, a téma, a fa például szinte egészen úgy hat, mintha a kép kékkel lefestett fölületén bíborszínű repedések keletkeztek volna. A VILÁGÍTÓTORONY WESTKAPELLENÉL (1910) vásznán viszont az ecsetkezelés nyújt különös élményt. Vastag, foltos, vízszintes és vertikális ecsetvonások uralják az egész művet, annyira egyöntetűen és erőteljesen azonban, hogy a kép festékes fölülete, a fölülelsík, hangsúlyozottabbnak, fontosabbnak és lényegesebbnek tűnik, mint a művön megjelenő csekély térbeli mélység élménye. A divizionista technikának a tér plaszticitását oldó eljárása ez. Mondrian Tooroppal, a híres divizionista festővel közelebbi kapcsolatban állt ekkoriban, életrajzának adatai szerint...



Képek balról: Dűnék és tenger, 1909. Dűne, 1910. Világítótorony Westkapellenél, 1910.

Mondrian korai képei között vannak olyanok is, amelyek az atektonikus műépítés megközelítését, sőt megpróbálását jelzik. 1911 körül kezdi meg kedvenc képtémájának, a fának a fokozatos, kubista absztrahálását (SZÜRKE FA, 1911. VIRÁGZÓ ALMAFA, 1912. VIRÁGZÓ FÁK, 1912. KOMPOZÍCIÓ FÁKKAL, 1912. OVÁLIS KOMPOZÍCIÓ, Fák, 1913). Úgy tűnik, a legelső képeken, a talajnak, a talajközeli részleteknek az elemei is szerepelnek a művek önálló szerkezetei, szerkezeti alakzatai között, ám valahogy egyre ritkábban valósul meg ez, és egyre ellenőrizhetetlenebbül, az utolsó két képen pedig már szinte azonosíthatatlanul. Ezek a képek a határozatlan talajérzékelés hiányában lebegni kezdenek: legalább is nehéz szabadulni ettől az élménytől. De a TEMPLOM DOMBURGNÁL (1914) kubista formációi is lebegő jellegűek. A TENGER (1914) a MÓLÓ ÉS ÓCEÁN (1915) esetében pedig a fenn és a lenn közötti különbségtétel is lehetetlennek látszik. Talán fölülnézeti képek ezek, ha lehetséges és indokolt egyáltalán ezeknél a műveknél ismerős, megszokott nézőpontokra utalni. A komponálás hagyományos, tektonikus törvénye Mondrian kubista kísérleteiben mindenesetre megsérül, elillanóban van..... A festő kubista kompozíciói láthatóan már nem ábrázoló elvűek. Analitikus természetűek inkább, a szerkezeteket, a jelenségek esszenciáit vizsgálják, a megjelenítésben pedig néha már a geometria elemi alakzatait is egyszerűsítik, ízekre szedik, vonalakká, vonalszakaszokká, plusz és mínusz jelekké redukálják. És hogy lehet lényegkifejező, változatos jelentéseket sugalló egy ilyen, szinte az eleminél is szerényebb jelekből építkező műalkotás, annak igazolására álljon itt egy gondolatmenet (Heinrich Lützelertől, a MÓLÓ ÉS ÓCEÁN elemzésének részlete).



Mondrian a tenger, az ég, az égen álló és a víztükrön remegő csillagok világát próbálja visszaadni. Az Egész visszaadása azonban teljesen lehetetlennek látszik, minden túlságosan nagynak, túlságosan tágnak tűnik. Ezért valamilyen jelre van szüksége. A jelnek tartalmaznia kell azt a szent ámulatot, amelyet a természet előtt érez, ezért választja a keresztet és a kereszt elemeit. Befedi a képe fölületét keresztekkel, a végtelenség érzékeltetéséhez sok keresztre van szüksége és a kereszteknek minden irányban szét kell terjedniük a fölületen. Ezek a jelek fejezik ki a tengert, az eget, a csillagoknak a víztükrön való remegését. Nem szabad a jeleket összevissza szétszórnia, mivel a világegyetemben törvények uralkodnak, rend van: tehát egy olyan

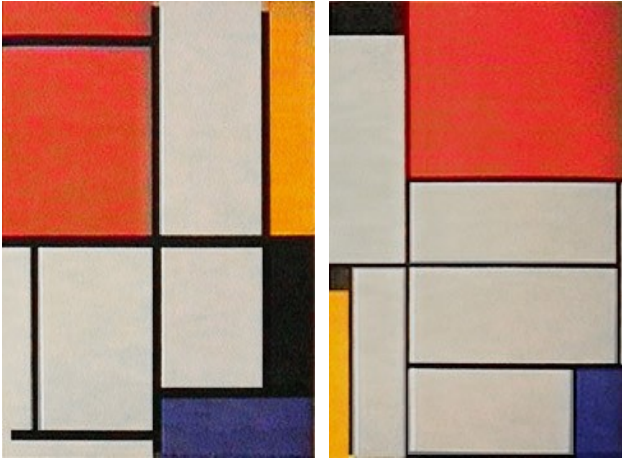
képződménybe fogja össze őket, amely hasonlít a geometria rendet sugalló alakzataihoz, a téglalaphoz, a rombuszhoz, a körhöz, az ellipszishez. Ennek a képződménynek azonban nem lehet lezárt alakja, hiszen a világegyetem nyitott, mozgásban is, változásban is van. Maga Mondrian a kép születését így magyarázza: *Megpillantva a tengert, az eget, a csillagokat, megpróbáltam mindezt keresztek sokaságával megjeleníteni. Megkaptam a természet nagysága és szerettem volna a természet kiterjedését, nyugalmát, egységességét valahogy érzékeltetni.* Ám Mondrian vissza próbál adni valamit a víz mozgásából is, a nyugodt víztömeg fölötti hatalmas hullámból. A kép alapjának egészen nyugodt színe fölött így siklanak tova a hol vastagodó, hol vékonyodó vonalak, valamennyi különböző és változatos kapcsolatban van a szomszédjával. Mondrian képét figyelve, ha mindig másképpen halad a szemünk, újra és újra másképpen éljük át a mozgást, a remegő víztükör, a csillagok, a végtelen víz élményét. A tenger, a tenger körüli tér lényegét kifejező, örökkévalóságát és változatos pillanatait egyaránt megjelenítő alkotás jól illenék az óceánok partjain élő emberek otthonába. Arra a kérdésre, hogy miért laknak éppen a végtelen víz mellett, alighanem ezzel a képpel is felelhetnének. De túl ezen, a kép képes fölmutatni a főnséget, a nagyszerűt, ha szenvedések gyötörnek elénk tárja a világegyetem gyógyító, jótékony egyensúlyát: s a gyakran annyira zavaros és hányatott emberi élet számára sugallni tudja, hogy mégis csak van értelem és összefüggés, fölvezolja a minden irányban nyitott, bizonytalan, lehetőségek bőségét tartalmazó élet körvonalait..... A MÓLÓ ÉS ÓCEÁN Mondrian legutolsó jelentéssugallással is próbálkozó műveinek egyike. 1916-tól kezdődően képei legalábbis témára, jelentésre nem utalnak, és mintha csupán nem is volnának mások, mint nyugtalan, vizsgálódó, elemző színtanulmányok, vonaltanulmányok (KOMPOZÍCIÓ, 1916. KOMPOZÍCIÓ KÉKKEL, 1917. KOMPOZÍCIÓ: KOCKÁS LAP, VILÁGOS SZÍNEK, 1919. KOMPOZÍCIÓ: KOCKÁS LAP, SÖTÉT SZÍNEK, 1919. VILÁGOS SZÍNŰ SÍKKOMPOZÍCIÓ SZÜRKE KONTÚROKKAL, 1919. például). Alighanem, ha eltérő ösvényeken is, de Mondrian is bejárta Kandinszkij, Klee, Malevics utjait és most szigorú analízisekkel, állhatatosan, békétlenül keresi a tisztává tett, önállósított festészet esztétikussá alakításának esélyeit és eszközeit.

Többen kísérleteztek ezzel a művészettörténeti irodalom szerint. És most már nem elsősorban a piktúra izolált tulajdonságainak, jellemzően inkább az összes művészetekben egyenrangúan érvényesülő általános, ősi és elemi esztétikai eljárásoknak az alkalmazása segítségével (komponálás, kombinálás, halmozás, fokozás, sűrítés, szűrés, szintézisalkotás, ellentétezés, elemi arányszabályok érvényesítése például). *Megpróbáltam a tiszta rajzot, kidolgoztam a színes komplementer festészetet, a totálisan színekből felépített festészet típusait, aztán megpróbálkoztam a típusok minden lehetséges szintézisével, kombinálva és egyre csak kombinálva, miközben a lehető legnagyobb mértékben igyekeztem megőrizni a tiszta elem kultúráját.* Paul Klee emlékszik így vissza egykori próbálkozásaira. Úgy tűnik Mondrian 1916 és 1919 között festett képeiből, hogy a tiszta festészet esztétikussá alakításának megpróbálása önála mintha együtt járna a szűrésnek, a rostálásnak egy újabb, szigorúbb érvényesítésével. A szűrés a megtisztított piktúra alapelemeire irányul elsősorban. Mondrian a kubizmus zárt, geometrikus alakzatait már az előző években ízeire szedte, s most ezek közül a parányi részelemek közül teljesen eltűnik képeiről a hajlított vonalszakasz, az egyenes vonalak pedig sohasem érintkeznek ezután másképp, mint egymásra merőlegesen. A színskála is redukálódik. Előbb a fehér, a kék, a vörös, a sárga árnyalataira, majd végül magára a sárgára, a vörösre, a kékre, a feketeire, s a fekete fehérrel való elszürkítésére. Ennél tovább már nem szűkíthető az alapskála a színelmélet szerint:

ezek azok az elemi színek, amelyek a szürke kivételével egymásból már nem állíthatóak elő, s amelyeknek az együtteséből ugyanakkor az összes szín, színváltozat, színárnyalat kialakítható. A fehéret, a feketét és keveréküket, fizikai tulajdonságaik alapján nem-színeknek is nevezi a színelmélet, a kéket, a vöröset, a sárgát pedig alapszíneknek, primer színeknek. Úgy tűnik, Mondrian kísérletei a redukcióban, a szűrésben ezen a ponton állnak meg, a piktúra végső elemeiül elfogadja az egymással merőlegesen érintkező egyenes szakaszokat, a szín-nómenklatúra primer színeit és nem-színeit, és ezután már egyedül csak ezekre az elemekre építi a munkáit. (KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, SÁRGÁVAL ÉS KÉKKEL, 1921. KOMPOZÍCIÓ, 1921. KOMPOZÍCIÓ, 1922. KOMPOZÍCIÓ, 1923. KÉP II, 1921-25. KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, SÁRGÁVAL ÉS KÉKKEL, 1927. KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, SÁRGÁVAL ÉS KÉKKEL, 1929. KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, KÉKKEL ÉS SÁRGÁVAL, 1930. KOMPOZÍCIÓ, 1935. KOMPOZÍCIÓ III. KÉK ÉS SÁRGA, 1936. KOMPOZÍCIÓ SÁRGÁVAL ÉS VÖRÖSSEL, 1938-43. KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, SÁRGÁVAL ÉS KÉKKEL, 1934-44, például)..... Alighanem a tiszta festészet esztétikussá alakítása érdekében próbálkozik meg Mondrian egy archaikus arányelméleti szabálynak, az aranymetszésnek a visszatérő, szinte állandó alkalmazásával is. Az aranymetszés a művészettörténeti irodalom szerint a nagyságarányok ideális viszonyát rögzíti. Két különböző méret egymáshoz való viszonya az emberi szem számára akkor ígér igazi összhangot, amikor az egyik méret a másiknak körülbelül hattizednyi része, újabb méret megjelenése esetén pedig akkor, amikor az új méret az eddigi méretek összegével egyenlő. Számokkal kifejezve  $0,618034 : 1 : 1,618034$ . Ezek a kisebb méret, a nagyobb méret, az új méret aranymetszés szerinti viszonyának számértékei, már a reneszánszt megelőző idő óta. Mondrian 1919 után alkotott munkáin elsősorban a vonalszakaszok méreteinek egymáshoz való viszonyát jellemzi sűrűn az aranymetszéses szabály érvényesülése, ám számos esetben a négyszögek méreteinek az arányai is így alakulnak (KOMPOZÍCIÓ VÖRÖSSEL, SÁRGÁVAL ÉS KÉKKEL, 1921. KOMPOZÍCIÓ, 1921. KÉP II. 1921-25, KOMPOZÍCIÓ SÁRGÁVAL ÉS VÖRÖSSEL, 1938-43, például). Akár egyszerű számskálás vonalzó segítségével ellenőrizhető, megállapítható ez..... Bizonyára esztétikai célokkal áll összefüggésben az aranymetszéses szabály alkalmazása mellett egy másik archaikus művészi eljárásnak, az ellentétezésnek a szüntelen érvényesítése is. Mondrian képein a festészet tágabb eszköztárából megmaradt elemek mintha állandóan ellentétes viszonyban állnának egymással. Az 1919-től kezdődően készített képek között nincsen olyan mű, amelyen csupán vízszintes vagy csupán vertikális vonalak volnának, a színek, az alapszínek mellett mindig megjelennek a nem-színek. Nincsen kizárólag tiszta színekre épített mű sem a munkák sorában, mindenütt előbukkan a színkeveréssel előállított szürke. A vásznon megjelenő világos színek mellé a sötét szín is állandóan odakerül. A fekete kontúrvonalakkal lehatárolt négyszögek mellől szinte sohasem maradnak el a nyitott négyszögek, amelyek mintha kifelé terjednének a képből. Sehol sem tűnik totális érvényűnek az aranymetszés alkalmazása, a művek egyes részleteire a jelenléte a jellemző, az összhangszületés, más részeire viszont az elmaradása, az összhangoldódás..... Jó lenne kideríteni, megtudni valamit arról, voltaképpen milyenek is azok az esztétikai eszmények, igények, amelyeknek a megvalósítása érdekében a megtisztított festészet alapelemeinek megszűrése, ellentétezése az aranymetszéses szabály alkalmazása szinte állandóan érvényesül a mondriani műveken. *Nem kipillantunk kell a tragikusság benyomását is kínáló természetbe, hanem inkább keresztül nézni rajta, a mélyére látni, azokat az elemeket észrevenni, amelyek mindenütt egyetemesen érvényesülnek. Ezekből az elemekből életerő sugárzik. A tiszta, a konkrét természeti látvány esetlegességeitől megfosztott szépség az egyetlen olyan eszköz, amely a világ minden jelenségében benne rejlő egyetemes életerőt sugallni képes. Ez a tiszta, az*

egyetemesen érvényes elemekre épülő szépség azonos azzal, amit a múltban istenség névvel jelöltek. A belőle áradó életerőre az embernek nagyon nagy szüksége van... A festészetben a tiszta szépségű alakítás csakis elementárisan érhető el, elementáris színekkel, elementáris vonalakkal, s ezek elementáris viszonyba való elrendezésével. Ahogyan a vonalnak nyíltnak, egyenesnek kell lennie, ugyanúgy a színnek nyíltnak, tisztának kell lennie: ekkor sugározzák az életerőt magukból... A tiszta szépségnek azonban nem csupán az egyetemesen érvényesülő életerőt kell árasztania. Jelentős feladata, hogy a kaotikus külső és belső környezettel körülvett embert elvezesse az egyensúly, a nyugalom világába. Ezért a képzőművészeteknek, köztük a festészetnek, létre kell hozniuk, láttatniuk kell a tiszta, mindenütt érvényes elemek, elemi viszonyok egyensúlyát. Segíteniük kell az embernek a világ egyensúlyossá, nyugalmassá alakításában... Életünk fájdalomtól és örömtől áll, elementárisan nézve. Ezek a tiszta képzőművészetekben a lehatárolódás és a kiterjedés révén jeleníthetők meg. A tiszta szépségben egyensúlyosan, egyenlőként találkoznak, s ez által megszűnik mind az öröm, mind a fájdalom sajátos jellege, s nyugalom jön létre. Mondrian művészetelméleti írásaiban az esztétikai eszmények, igények jellegével összefüggésében ezekre a nézetekre, gondolatmenetekre sikerült rátalálni. És most már mintha világosabbak volnának eljárásának indítékai. A megtisztított piktúra eszközeit alighanem azért redukálja az elemi színekig, mert az egyetemesség, az összes ismert szín csírája ezekben rejlik. Az arany metszés alkalmazásának az indoka valószínűleg a szabály elementáris és univerzális jellegéből eredhet. Legalább is az összes aranyszabály közül elismerten az juttatja érvényre a méreteknek a szemünk számára végső, optimális összhangját és évszázadok óta érvényesen öröklődik a piktúrában, a szobrászatban, az építészetben. Lendvai Ernő Bartókkal kapcsolatban az arany metszésnek a zenében való megjelenítéséről is ír. A festészet megtisztított elemeinek az állandó ellentétezése alighanem az egyensúly, az egyensúlyosság szüntelen érvényesülését szolgálja. És mintha ezzel állna összefüggésben az arany metszéses eljárás egyazon művön való megjelenése és elmaradása is. Az ívelt vonalszakaszok mellőzése mindenképpen segíti az életerőt sugárzó egyenesek erőteljesebb érvényesülését, emellett a művész elméleti írásaiban olyan magyarázat is olvasható erről, amely szerint az ívelt vonal megkönnyítené a szenvedélyes, az individualista szubjektum egyetemességet nélkülöző megnyilvánulásainak a művekben való megjelenését, és ezért is mellőzendő. Úgy tűnik, az egyenesek megvastagítása a síkszerűség védelmét szolgálja. Egymáson átnyúló vékony vonalak, különösen előlépő színek szomszédságában, mindenképpen oldanának valamit a sík illúzió élményén: a vastag egyenesek viszont szinte odatapadnak a síkhoz. A mindig egyenlően vastag egyenesek merőleges összetalálkozásából mintha egyensúly, zavartalan nyugalom áradna...





Meditációs táblákhoz hasonlították sokan a mondriani alkotásokat, mások ikonszerű műveknek nevezték őket. Ha hosszasan belemerülünk a képek szemlélésébe, és szemünk újabb és újabb utakon végigjárja a változatos méretű egyenesek, vonalszakaszok, és megannyi variációban előbukkanó nyitott és zárt négyszögek, a mindig másutt és másutt előtűnő színek világát, annyi minden eszünkbe jut arányokról, színekről, vonalokról. És annyi apró élmény árad felénk a képekből. Színekben rejlő öröm, üdeség, szelídség, vagy szomorúság, olyan változatokban is, amelyeket eddig még sohasem éltünk át, szerkezetekben rejlő erő, vitalitás, vagy szigorúság, amely azonban csöndesen elillan, mihelyt a mű valamelyik színére, vagy egy szép, arányos része nézünk, aztán a vásznak egyes részein mintha valamiféle játékosság jelenne meg, másutt mintha intim, jótékony melegség élne: annyi minden van ezeken a műveken, amit nem ismerünk pontosan, ami inkább csak emlékeztet valamire. Ezért talán titokzatosnak is tűnik néha, szinte misztikusnak az egész vászonvilág, ám nagyon vonzó, nagyszerű valahogy a sejtelmes sokarcúsága, néha szinte már áhítattal nézegetjük, vizsgálgatjuk. És egyszerre csak azon vesszük észre magunkat, régen megfeledkeztünk már a mindennapok idegesítő eseményeiről és a jóleső nyugalom, a csöndesség állapotodott meg bennünk... A mai civilizáció emberének nagyon sokszor csömöre van már az őt övező valóságtól, annak irritáló, negatív mozzanataitól, az élet unásig ismert, abszurd jelenségeitől, az igazság relativitásától, az állítások, a gondolatok, egyáltalán a megszólalások jogosságának, indokoltságának problémájától, vannak, akik szinte már megszólalni sem szeretnek és szívesen elmennének innen valami más világba, ahol nincsen semmi zavaró, ahol minden nyugalmas, csöndes, szelíd, jótékony, jelentéstelen. A modern európai és amerikai irodalom néhány élvonalbeli alkotója (Christian Morgenstern, Edward Estlin Cummings, Tandori Dezső) számos esetben egyszerűen elüzi a műveiből a csömört okozó valóság visszaidézésére alkalmas elemeket, mellőzi a gondolatokat, a jelentéseket, a mondatokat, a szavakat, és semleges, üres elemekből, szóhulladékokból, szótörmelékekből, ritmusjelölésekből, írásjelekből állítja össze a munkáit. Ezekből a törmelékkölteményekből valahogy úgy érezni, az alkotókat élni is, örülni is segíti az elemnél is szerényebb írásmaradványoknak, szómaradványoknak a világában való elmerülés, a velük való elbábelődés, eljátszozás, amelynek eredményeképpen szinte árad az olvasóra a derű, az érdekesség, a színesség, a játékosság megannyi parányi impressziója...

Hasonlóan lehetett ezzel talán a németalföldi művész is. Rendületlen kísérletezései során rátalált egy jelentéstelen, a valóság irritáló vonásaitól szennyezetlen világra, amelyben csodálatos ezerarcúság, és mégis mindig egyensúly, megzavarhatatlan nyugalom van. És miközben ennek csöndjét, szelídségét, jóleső egyensúlyosságát megmutatta az annyi zűrzavarral övezett eszázadi embernek, alkotásaival alighanem önmagának is élni segített. Nézzük még egyszer végig a műveket, amelyekből az élet elementáris szépsége ragyog ránk, és gondoljuk meg, az az ember, aki életének jó részét, egészen visszavonultan, ezeknek a nemes színeknek, arányoknak, szerkezeteknek a csöndes rendezgetésére szentelte, akinek az élményei zöme sokszor nem is annyira az élet mindennapi valóságából, hanem inkább ebből a nagyon egyensúlyos, nyugalmas és zavartalan világból származott, aligha lehetett másmilyen, mint maga is pihentető, megnyugtató, gyógyító erejű személyiség. Élettere, aurája arra a remetére emlékeztető, akihez az oroszánok azért zarándokoltak el, mert sérüléseiktől, sebeiktől szerettek volna megszabadulni a segítségével.

A tisztaságra, a tökéletességre törekedés, kemény, következetes küzdéssel, a harmónia keresése, a humanitás, a humánus, az ember érdekeinek alázatos és rendületlen szolgálata, a műalkotások megtisztító és élni segítő ereje a magasrendű művészet jellemzői az esztétikai és művészetetika ősi elvei szerint, és alighanem ráillik mindez a németalföldi művész munkáira is... Mondrian Új formaalakításnak, neoplaszticizmusnak nevezte az általa megalapozott művészi szemléletet, és ennek a szemléletnek mindenképpen volt már varázsa az ő életében is. Az avantgarde mozgalomnak számos, más és más nemzetiségű alkotója csatlakozott a neoplaszticizmushoz, és az irodalom szerint szerette volna annak elveit az összes művészetre, a gyakorlati rendeltetésű alkotásokra és a mindennapi életre is átvinni. A költészetben, az alkalmazott művészetekben előbb a németalföldi avantgarde iskola, majd a németországi, weimari művészcsoporthoz próbálta meg érvényesíteni a mondriani szemlélet eszenciáját, a megtisztított, elementárisra redukált eszközök, szerkezetek, arányok egyensúlyos elrendezésének elvét. Egymás után keletkeztek különböző képek, költemények, térplasztikák, szobrok, épületsorok, gyárak, munkásházák, iskolák, sőt egész városrészek is a neoplaszticizmus szellemében. Amint az irodalom írja, mindezzel párhuzamosan az épület-berendezésben is jelentkezett a neoplaszticizmus variabilitásra, mobilitásra és egyensúlyosságra irányuló szemlélete, szétszerelhető, átrendezhető, elemi szerkezeteket és arányokat érvényesítő lakberendezési tárgyak, bútorok, ülőalkalmatosságok elterjedése révén. Weimarban többféle használati cikk, mindennapi ipari áru született a neoplaszticizmus szelleme szerint és áterjedt aztán ez a szellem a műanyagmintázásra, a nyomdászatra, a reklámra is, egyre szélesülő sávban szöve át az eszázadi ember mindennapos életterületeit. Ennek a lendületes, dinamikus folyamatnak a tengelyében mintha az a néhány elméleti munkában olvasható mondriani eszme állna, amely szerint a neoplaszticista művészetnek mind inkább és mind intenzívebben át kell mennie az élet egészébe, és az egyensúlyossá erősített életbe beoldódva kell megszűnnie... Úgy tűnik, a költészet, a képzőművészet legújabb kori történetével foglalkozó kötetek a holland De Stijl folyóirat körének, Mondrian közvetlen társainak, Antonie Koknak a költészetét, Van Doesburg és Huszár Vilmos festészetét, Vantongerloo térplasztikáit, Van Esteren, J.J. P. Oud lakásépítészetét, Rietveld híres Schröder-házát, bútorait, továbbá a Staatliches Bauhaus tanintézet használati tárgyait; a Bauhaus tanárának, Walter Gropiusnak a belsőépítészeti terveit, a kör tipográfiai törekvéseit, a francia társaságok közül a körülbelül 80 tagú, a Café Voltaire és a Lipp Söröző termeiben találkozó Cercle et Carré fonetikus költészetét, a körben közreműködő Le Corbusier építészeti munkáit említik sűrűbben a neoplaszticizmus



szemléletét érvényesítő művészet példáiként. Megjegyzik számos alkalommal azt is, miszerint a neoplaszticista szemlélet sodró szétáramlásának az utóhullámai egészen napjainkig elérnek, a mai építészet és alkalmazott művészet, a rengeteg eltérő irányzat érvényesülése ellenére is, erősen neoplaszticista megalapozású...



Mondrian legutolsó képei már a negyvenes évek idején, a művésznak az amerikai emigrációjában születtek, életrajzának adatai, a művek annotáció szerint (BROADWAY BOOGIE-WOOGIE, 1942-43. VICTORY BOOGIE-VOOGIE, 1943-44). Ezeknek a legutolsó képeknek a karaktere az előző évtizedek alkotásaihoz mérve mintha megváltozna. Talán nem az alapvető esztétikai eszközöknek és eljárásoknak a mellőzéséről van szó ezeknek a munkáknak az esetében. Elementáris színrendszer, elementáris vonalhálózat, aranymetszés, ellentétezés, egyensúlyossá rendezés érvényesül ezeken a műveken is, legalábbis sehogyan sem sikerült egyik ismerős eszköz elmaradását sem észrevenni. Inkább mintha az eszközök alkalmazása módosulna némiképp. A képeken keresztülhaladó egyenesek immár nem egyneműen sötétek, világosszürke, kék, sárga, vörös négyzetekből, négyszögekből állnak össze elsősorban. A fekete a BROADWAY BOOGIE-VOOGIE vásznán egyáltalán nem is jelenik meg. A VICTORY BOOGIE-VOOGIE szín-staccatójában is

csak ritkán. A színes egyenesekkel övezett négyszögek méretei csökkennek. Előfordul többször, hogy kisebb négyszögek jelennek meg a nagyobbak centrumában. A képfölületeken eluralkodik az elaprózódás, mintha állandóan színes, vidám pizzicato csendülne. A képek összhanglata is mindenképpen változik, az életerő mintha életörömmé, a nyugalom mintha csupa mozgalmas vidámsággá alakulna át... Talán nem csupán az amerikai élet mozgalmasságának a művekre való rászűrődése ez. Michel Seuphornak, Mondrian barátjának a véleménye szerint a múlt évtizedek alatt nagyon ismerőssé vált a németalföldi művész munkáinak jellege, néha szinte nyomasztóvá a jellemző vonások állandó ismétlődése: a negyvenes évek elején elengedhetetlenül szükséges volt már a meghaladás. Az eddigi Összhanglathoz, a nyugalomnak a meghaladása is, egy még erősebben embersegítő érzésminőségnek a centrális érvényesítésével, az örömmérség sugárzásával. Mondrian néhány művészetesztétikai gondolata mintha jeleznék is errefelé vezető útjának elméleti alapjait. *Életünk fájdalomból és örömből áll, elementárisan nézve . Ezek a tiszta képzőművészetekben a lehatárolódás és a kiterjedés révén jelenthetőek meg. A tiszta szépségben egyensúlyosan, egyenlőként találkoznak, s ezáltal megszűnik mind az öröm, mind a fájdalom sajátos jellege és nyugalom jön létre. De tovább is haladhatunk. Ha a formák kemény lehatárolódását föloldjuk, a fájdalom kezd eltűnni, vele együtt a nyugalom is, és nem marad más számunkra intenzíven mint az öröm, amely a szabadság érzésének az irányába vezet. A BOOGIE-WOOGIE vásznanon mintha pontosan ez jelenne meg: az élet egyetemes egyensúlyának oldása nyomán az öröm, a szabadságérzés elemeiből alkotott új egyensúly.*

Mondrian neoplaszticista munkáit nézegetve valahogy egyre nehezebb szabadulni az érzéstől: mintha a németalföldi művész munkássága szüntelenül, állandóan arra intene, ne engedjük érzéseinkre ránóni az élet irritáló szövedékét, ne engedjük érzelemlágunkat ennek a szövedéknek a mérgező savaival összemaratni. Alakítsunk ki kemény, kikezdetetlen belső ellenállást, ha más segítség már nincs. Tudjunk fölülemelkedni a dolgokon elmosolyodva, és csöndesen... A BROADWAY BOOGIE-VOOGIE, a VICTORY BOOGIE-

WOOGIE két képét betegségektől legyöngülve, a közeli halál bizonyosságának tudatában festette, formálta Mondrian. Mégis, a két képen szinte semmi nyoma nincsen ennek, ezek a személyes életsors szakadékát semmibe véve, zavartalanul árasztják magukból az emberi életöröm és szabadságérzés színes és vidám ritmusát.

### *Irodalom*

Michel Seuphor: Mondrian, Paris 1958. Alberto Busignani: Mondrian, Firenze 1968. Umbro Apollonio: Mondrian, Milano 1965. Mario de Micheli: Az avantgardizmus, Budapest, 1969. W. Hoffmann: A modern művészet alapjai, Budapest 1974. H. Sedlmayr: A modern művészet bálványai, Budapest 1960. E. Panofsky: Az emberi arányok stílustörténete, Budapest 1976. Király Sándor: Általános színtan és látáselemzés, Budapest 1975. Blaskó János: A szín elmélete, Budapest 1954.