

Már 1867-ben hírt adott Wylie bibliografikus jellegű műve¹ néhány fontosabb kínai festészeti írásról, lefordításuk egyelőre azonban váratott magára. Még a kínai festészet történetéről szóló első monográfiák is — Hirth² és Giles³ munkái — csak századunk elején láttak napvilágot.⁴ Ezek már idéztek a jelentősebb festészetelméleti írásokból, és felhasználták a festésztörténeti írások adatait. Petruccinak a tízes években készült fordításaival⁵ vette kezdetét a másfél ezer éves műltra⁶ visszatekintő kínai festészeti irodalom európai megismertetése, amelynek során fél évszázad alatt — kivonatosan vagy teljes szöveggel — jóformán valamennyi fontosabb munkáját kiadták.

A kínai festészeti irodalom eredeti szövegeinek tanulmányozásakor jelentős könnyebbséget jelentett, hogy elevenen élő hagyományról volt szó, emlékeit nem kellett külön összegyűjteni, hiszen a kínai festészeti irodalom számos, közkézen forgó gyűjteményében⁷ a kezdetektől egészen napjainkig terjedő időszak szinte minden alkotása megtalálható. Megnehezítette azonban a munkát a kínai festészet elméleti és gyakorlati szakkifejezéseinek „lefordíthatatlansága”. Az előbbieket ugyanis bár többé-kevésbé egységes rendszerhez tartoznak, az évszázadok során jelentős értelmi változásokon mentek keresztül, az utóbbiaknak pedig sem tükörfordításai, sem távolabbi európai megfelelői nem adnak szabatos meghatározást. Az alapvető probléma azonban az, hogy — akárcsak a kínai filozófiai szövegeknél — a fordítónak nem csupán nyelvi ismerettel, hanem határozott világnézeti kiindulóponttal is rendelkeznie kell a szerző mondanivalójának interpretálásához. A kínai festészeti irodalom azonos nézőpontból történő átvizsgálásának hiányával magyarázható, hogy az egységes képet nem nyújtó anyag nem tudott kitörni a csak a sinológusok szűk köre által ismert szakkönyvek és szakfolyóiratok szétszórt hasábjai közül, és nem talált utat ennek a félszázadnak jóformán egyetlen jelentős esztétikai összegezéséhez sem.⁸

A művészettörténet nem csupán a klasszikus kínai festészetelmélet, de az egész kínai festésztörténet marxista értékelésével is adós még. A Kínai Népköztársaságban egészen az „írastudó festészet”-ről⁹ az ötvenes évek végén kialakult vitáig a realizmust a Szung-korban (960—1278) tetőződő stílusrealizmussal azonosították, az ezt követő fejlődésről pedig pozitív értékelés alig hangzott el. Bár ez a helyzet a vita során alapvetően megváltozott, a tanulságok levonását elsősorban a kínai festészet gyakorlati szempontjai irányították* s még a legigényesebb összefoglalások sem tudtak mindig elvi szintre emelkedni.¹⁰ A kínai festészzel a Szovjetunióban csak az utóbbi években kezdtek behatóbban foglalkozni. Noha rámutatnak arra a sajátosságára, hogy egész történetét a tárgyagnak nem csupán felszíni, hanem tartalmi ábrázolására irányuló törekvés is jellemzi, a Szung-kort követő fejlődéssel szemben lényegében tagadó álláspontot foglalnak el.¹¹ Ehhez még az az egyoldalú értékelés is párosul, amely a kínai festészeti írásoknak a festészet társadalmi-nevelő szerepéről szóló kitételeit fenntartás nélkül pozitívnak tartja, megfeledkezve arról, hogy ezek jelenléte mögött gyakran a primitív didaktizmus követése rejlik, hiánya pedig a valódi művészetért vívott

harcot is jelezheti.¹² Eddig a nyugati sinológia tanulmányozta legalaposabban a kínai festészet valódi sajátosságait, ezért — bármennyire paradoxnak tűnjék is — egy valóban marxista szintézisnek az ő eredményeiből kell kiindulnia.¹³ A polgári kutatás legfőbb fogyatékosága, hogy légüres térben mozog, amikor csupán a kínai és európai festészetet elválasztó vonásokat vizsgálja, nem törekszik általános érvényű közös törvényszerűségeik feltárására és nem tanulmányozza eltérő fejlődésük társadalmi gyökereit.¹⁴ Véleményünk szerint a kérdés végleges megoldásához Tőkei Ferencnek a kínai elégia születéséről¹⁵ és a kínai irodalomesztétika kezdeteiről¹⁶ írt munkája, valamint a kínai társadalom fejlődésével kapcsolatos nézetei¹⁷ jelentős mértékben hozzájárultak. A kínai festészet és festészetelmélet fejlődésmenetének rövid felvázolásában megkíséreljük az említett írásaiban kifejtett gondolatokat is felhasználni.¹⁸

A kínai festészet jellegének kialakulásában kétségtelenül szerepet játszottak sajátos technikai eszközei, amelyek a kínai írás és ecsetvonás törvényszerűségeit érvényre juttató kalligráfiához kapcsolódtak. Bármilyen ősi időre tekint azonban vissza az írás és festészet rokonsága, ez a kapcsolat tartóssá csak az írástudó rétegnek a festészetben játszott központi szerepe révén válhatott. A kalligrafikus festészet művészi eredményei hosszú — ellentétes irányú fejlődési tendenciákat is felmutató — előkészületi időszak után, a X. századot követően kezdtek kibontakozni. A kínai festészet sajátosságát tehát csakis történeti fejlődésében, társadalmi rugóit vizsgálva érthetjük meg.

Legkorábbi szakasza — mint minden művészet kezdete — a mágia. Hogy a festészetnek egykor mágikus szerepe volt, ez kitűnik a későbbi festészetelméleti írásoknak az írás és festészet ősi homályba vesző rokonságát tárgyaló részeitől is. A IX. századi Csang Jen-jün „Feljegyzések minden idők nevezetes festőiről” című munkájának „A festészet eredetének ismertetése” című fejezetében ezeket írja: „Amikor a régi bölcsek és első királyok megkapták az (égi) utasításokat tartalmazó táblákat, akkor birtokába jutottak a teknősbéka írásjeléből kiáradó mágikus erőnek és a sárkány képe által nyújtott kincseknek.” Bizonyos fokig ennek az időszaknak az emlékét őrizte az élő személyről készült képpel szembeni idegenkedés, vagy a kézírással vagy nyomtatással ellátott papírok egészen a közelmúltig tartó megkülönböztetett tisztelete.

A kínai festészetnek következő, jobban ismert szakaszát a konfucianus morál szolgálata jellemzi. Alkotásai jórészt dísztermek, templomok falára készült alakos jelenetek, amelyek didaktikus cézzal példamutató jókat és elrettentő rosszakat ábrázoltak, festőik pedig a névtelen udvari mesteremberek soraiból kerültek ki. A korszak végén azonban feltűnnek az írástudók osztályából származó művészek is, akik festményeiket vizsintes kép-tekercsekre készítették, alkotásaik tendenciája és módszere azonban nem mutat lényeges eltérést az uralkodó irányzatától. A IV. századi Ku Kaj-csének a British Museumban őrzött képe¹⁹ szintén erkölcsi tanítások illusztrációja.²⁰ A legkorábbi festészetelméleti írások ezt a morális mondanivalót követelték meg a művésztől, a megjelenítéstől pedig naturalisabb megformálást várt a

közülés. Cao Cse (192–232) „Hua Suo” („A festészet-ről”) című írásában így foglalja össze a korszak festészeti elveit: „Amikor a festményeket nézők meglátják a három királyt és az öt császárt, egy sem akad közöttük, akit ne kerítene hatalmába a tisztelet érzése; amikor meglátják a három zsarnokot, egy sem akad közöttük, akit ne kerítene hatalmába a harag érzése; amikor meglátják az ármánykodó hivatalnokokat, egy sem akad közöttük, aki ne csikorgatná a fogait; amikor magas erkölcsi elvek szerint élő kiváló írástudókat látnak, egy sem akad közöttük, aki ne feledkezne el még az evésről is; amikor hűségükért kinhalált szenvedőket látnak, egy sem akad közöttük, aki ne hajtana le a fejét; amikor hűségese alattvalókat és engedelmes fiúkat látnak, egy sem akad közöttük, akit ne kerítene hatalmába az öröm érzése; amikor parázna férfiakat és féltékenykedő nőket látnak, egy sem akad közöttük, aki ne fordítaná el a tekintetét; a kötelességtudó ágyasok és engedelmes császárnék láttán egy sem akad közöttük, aki ne nyilatkozna dicsérelőleg értékes tulajdonságaikról. Az elmondottakból megérthetjük, hogy miben rejlik (a festészet) tükröt nyújtó szerepe.” A Han Fej-ce filozófiai munkájából ismert történet, amely szerint ördögöket és szellemeket könnyű festeni, mert azokat senki nem látta még, kutyákat és lovakat viszont nehéz, mert azokat mindenki ismeri, tárgyhűségre törekvő ábrázolásmódról tanúskodik.²¹

A kínai ókornak a IV. század elején, az északi barbár támadások során bekövetkezett bukása, a patriarchális állameszmény megingása, az írástudó réteg létbizonytalansága az anakronisztikussá vált, de eredetileg is eléggé visszegény didaktikus festészet alól végleg kihúzta a talajt. Az írástudó réteg kettős – tevékeny konfucianista és visszavonult taoista-buddhista – arculatá mindjobban megszilárdult. A Jangcétól délre szorult kínai állam nemcsak a természethez való visszavonulás társadalmi, hanem földrajzi feltételeit is készen kínálta írástudóinak. Nem véletlen, hogy a tájképzés és tájfestészet szinte ugyanabban az időben lendül fel. Az írástudó réteg természet felé fordulása a IV–V. században létrehozta a tájképfestészetet, amely a XI–XII. századra az emberábrázolás helyét elfoglalva központi jellegre tett szert. A kínai kora középkor az esztétika megalapozásának időszaka, ekkor jönnek létre a kínai festészetelmélet első, később is meghatározó érvényű művei. A IV–V. századra ért ugyanis el a kínai művészet – amelyet a költészet, az értekező próza és a festészet képviselt – arra a fokra, hogy az alkotásokat nem csupán tartalmuk, hanem formájuk felől is megközelítse. Az esztétikai vizsgálódások mind irodalmi, mind festészeti téren a műalkotások valamiféle kategorizálásával vették kezdetüket. A Déli Csi dinasztia (V. sz. vége) Kao-ti császára volt a kezdeményező. Kora festőt négyenként osztályba sorolta be, mivel azonban csoportosítása nem maradt ránk, a valamivel későbbi Hszie Ho, „Ku Hua Pin Lu” („Régi festők rangsorolásának jegyzéke”) című alkotása, amely huszonhét festőt hét kategóriába sorol be, ennek a tevékenységnek legkorábbi emléke. Bár rövidebb részletek korábbi is ismeretesek – többek között Ku Kaj-cse néhány festészetelméleti fejtegetése –, másfélezer év óta Hszie Ho munkáját szokás a kínai festészetesztétika első alkotásának tekinteni.²² A „Ku Hua Pin Lu” jogosan áll a kínai festészeti irodalom élén, mivel rövid terjedelme ellenére magában foglalja szinte valamennyi ágát, a festészetelméletet (hua lun), a festészettörténetet (hua si), a festészetkritikát (hua ping), a festészettechnikát (hua fa) stb.²³ A legnagyobb hatást azonban az úgynevezett „hat alapelv”-e („liu fa”) gyakorolta, amelyekben kora festészetének legfontosabb alapelveit szögezte le, és amelyet minden korszak a saját szükségleteinek megfelelően magyarázott. A „hat alapelv” lényegében véve az egész kínai festészet legfőbb sajtságait tükrözi. A VI. századi Jao Cuj „Hszü Hua Pin” („A festők rangsorolásának folytatása”) című munkája Hszie Ho írásának folytatása, bizonyos fokok a Tang korie (618–907) Csu Csing-hszüan „Tang Csao Ming Hua Lu” („A Tang kor nevezetes festményeinek jegyzéke”) is annak tekinthető.

Bár a kínai festészetesztétika első művei a tájképfestészet előretörésének korában jöttek létre, sem ennek az átmeneti korszaknak, sem a tájképfestészet egyeduralma időszakának festészetelméleti munkái nem szakítottak teljesen a festészet nevelő szerepének hangoztatásával, sőt, még az emberábrázolás első helyre tevésével sem. Ennek az állásfoglalásnak az elbírálása nem könnyű feladat, mert itt a didaktikától elszakadni nem tudás és a művészet társadalmi szerepének helyes felismerése keverednek egymással. Hszie Ho munkájának elején így fogalmazza meg a festészet funkciójáról vallott nézeteit: „Nincs olyan festmény, amely ne villágan tudjon, hogy mit kell cselekednünk és mitől kell óvakodnunk, ne örökítené meg a (dinasztiák) felemelkedését és hanyatlását. Mint tükörből, úgy tárul elénk évezredek csendje, amikor kibontunk egy képtekercset.” Még a XIII. századi Tan Hou is, pedig a didaktikus szándékú emberábrázolások hanyatlásának korában élt,²⁴ nagy tisztelettel szól róluk „A festészet elmélete” című munkájában, amikor a képgyűjtés alapelveiről beszél: „A festmények gyűjtésének egyik alapelve, hogy első helyen az erkölcsi tanítások illusztrációi állnak. A régi festők ugyanis ezeken a képeken dolgoztak a legnagyobb gondnal, mert azt akarták, hogy aki megszemléli azokat, abban feladja a köteles tisztelet tudás és a szertartások szeretetének érzése. Második helyen állnak az emberalakok ábrázolásai, amelyek intő példával szolgálhatnak. Harmadik helyen állnak a tájképek, amelyek a végtelenség érzetét keltik fel bennünk...”²⁵

A tájképfestészet foglalkozó munkák is gondosan vigyáztak arra, hogy elméleteiket összhangban tudják tartani a kínai festészet korábban kialakított ideológiájával. Már a tájképfestészetéről szóló legkorábbi munka, Cung Ping (375–443) „Hua Hszü” („Első tájképhez”) című írása is megpróbálkozik ezzel: „A hegyek és folyók, amelyek formáikkal hódolnak a tao előtt, és az erényes ember, aki gyönyörűségét leli bennük, nem állnak-e igen közel egymáshoz?”²⁶ A Szung-kori (960–1278) Kuo Hszü „Ling Csuán Kao Csö” („A tájkép tökéletessége”) című munkájában ezeket írja: „Mi az oka annak, hogy az erényes ember annyira szereti a tájképeket? Mert a táj szépségei táplálják benne a természetes egyszerűséget, úgyhogy örökké közöttük szeretne lakozni... Amha éppen nagy béke és jólét uralkodik, akkor a fejedelem és a szülők iránti érzelmek egyaránt virágozni kell, s ha ilyenkor valaki csupán a maga tisztaságával törődik, akkor bizony elhagyja a köteles tisztaság erényes állapotát. Mert ilyenkor szabad-e az erényes embernek elköbölnie a messzeségbe? ... Ezért aki szereti az erdőt és forrásokat... az csupán álmában lehetne ezek között... ha nem sietne a segítségére egy festő ügyes keze, amely egy szempillantás alatt kivezeti őt a tájba...”²⁷

Valójában a tájképfestészet nem a konfucianus eszmények támogatásának igénye, hanem éppen a tőlük való elfordulás hozta létre. Ha az írástudó réteg kielégülést talált volna eszményeinek társadalmi megvalósulásában, amelyre azonban a patriarchális látszat fenntartására törekvő, de az ősi közösségek visszaállításának lehetőségétől mind távolabb kerülő kínai társadalomban nem nyilthatott alkalma, akkor festészete nem kényszerült volna az emberábrázolás háttérbe szorítására. A tárgykör fokozatos beszűkülésével (emberábrázolás – tájbrázolás – csendélet) együtt járt azonban a kifejezőeszközök szerepének megnövekedése, amely végül is a művészet sajátosságai mélyebb, máshol még fel sem tárt összefüggéseinek megértéséhez vezetett el. Nem csupán azt ismerték fel, hogy a festészetnek nem a tárgy felszíni tulajdonságait, hanem a lényegét kell kifejeznie, hanem az ecsetvonásban közvetlenül megnyilvánuló szubjektum jelentőségének tudatosulása révén a művész énye és a műegységének fontosságát is. A Szung-kori (960–1276) Kuo Zso-hszü Hszie Ho első törvényének (amelyet itt a könyvbőség kedvéért szó szerint, „szellem-ritmus életmozgás”-nak fordítunk) vizsgálatakor, a mű legfontosabb tartozékának tartott „szellem-ritmus”-t a művész egyénisége kifejeződésének tekinti. „A szellem-ritmusról, amelyet nem lehet megtanulni” fejezetben ezeket írja: „Ha a művész emberi tulajdonságai magasrendűek, ak-

kor a mű szellem-ritmusa is feltétlenül magasrendű lesz, ahol pedig a mű szellem-ritmusa magasrendű, ott az életmozgás is feltétlenül megjelenik." A szubjektumnak a művészi alkotómunkában játszott központi szerepével foglalkozik az „Írástudó festészet” többévszázados fejlődésének pozitív és negatív oldalairól széles áttekintéssel rendelkező XVII. századi nagy kínai festő, Si Tao főműve, a „Hua Jü Lu”.

Si Tao (Kő Hullám), eredeti nevén Csu Zsou-csi (egyéb nevei: Tao-csi, Ku-kua ho-sang, Csing-hsziang tao-zsen stb.) a XVII. század második negyedében született a dél-kínai Kuanghszi tartományban, a Ming dinasztiát (1368–1644) megalapító Csu Jüan-csang apjának tizennegyedik leszármazottjaként. Gyerekként élte át Kína újabbkori történelmének egyik legvilharosabb szakaszát, amikor a Li Ce-csang féle parasztfelkelés megingatta Ming birodalom széthullt az északról támadó mandzsuk csapásai alatt. A császár még korábban a halálba menekült, az ellenséges csapatok pedig 1644 tavaszán elfoglalták Pekinget. A régi uralom hívei az ország déli részére szorultak vissza. Fu herceg Nankingban Hung-kuang néven trónra lépett, de jóformán egy éve sem uralkodott még, amikor a mandzsuk bevették a várost és meggyilkolták az új császárt. A festő apja, Csingcsiang hercege, Csu Hsziang-csia ekkor a Kuanghszi tartományi Kujlinben régenssé kiáltotta ki magát, a helyi mandarinok azonban ellene szegültek és inkább a Fucsouban előbb régenssé, majd Lung-vu néven császárrá emelt Tang herceghez húztak, aki végül elfogatta Csu Hsziang-csiát, s közberré lefokozta kivégeztette. A gyermek Si Tao az udvari eunuchok mentették ki a palotából, és minden bizonnyal ők voltak azok, akik a reá leselkedő veszélyek elől kolostorban rejtették el a fiút.

A Ming-kor vége, a Csing-kor (1644–1912) eleje, amely az értelmiség kiüttlanságának, létbizonytalanságának kora, nem véletlenül válik a természetben való teljes feloldódást hirdető csan (japán nevén zen) buddhizmus újjáéledésének időszakává. A buddhizmusnak ez az ága volt az, amely a tevékeny konfucianizmussal a kettős arcú kínai írástudó réteg hagyományos szellemi támaszának szerepét töltötte be. Bár Si Tao a kényszerű körülmények sodorták kolostorba, s idősebb éveiben szakított is a boncsággal – erről éppen a hasonló okokból szerzetesnek vonult, majd a világi életbe visszatért festő társához, Csu Tához (ismertebb nevén Pa-ta-san-zsen-hez) írt levele tanúskodik –, a csan gondolatvilágában eltöltött évek nem maradtak hatástalanok a fiatalemberre, akire a politika fordulata súlyos csapást mért. A csan sajátos individualizmusa és panteizmusa csak erősíthette benne azt a hajlandóságot, hogy tizennegy éves korában a kolostorban festgetni kezdve, a hasonló elveket hirdető festészeti hagyományok hívei közé szegődjék és később maga is ezeket fejtsse ki festészetelméleti munkájában.

Férifkora vándorlásokban telt el. Hszüancsangban, Nankingban, majd Jangcsouban telepedett le hosszabb-rövidebb időre. A vándorszerzetes zárandoklataiból mindinkább a festő élménygyűjtésévé váló útjai elvezették a Jangce vidék legszebb tájaira, amelyek közül a Huansan hegység gyakorolta rá a legnagyobb hatást. Az évtizedes vándorévek utolsó szakaszában a sókereskedelemből meggazdagodott, csatornaparti Jangcsouban töltötte a legtöbb időt.

Neve ekkor már ismert volt az egész országban. Déli utazásai során 1684-ben Nankingban, majd 1689-ben Jangcsouban maga Kang-hsi császár is felkereste. Az utóbbi találkozás hatására utazott Pekingbe, ahol majdnem három évet töltött, félig-meddig a császári család egyik tagjának vendégeként. Azoknak az életrajzíróknak, akik a következetes mandzsuelenesség képviselőjét akarták látni benne, nagy gondot okoz életének ez a szakasza. Megjegyzendő azonban, hogy a majd félszáz évvel a Ming dinasztia és majd negyedszázaddal utolsó visszaállítási kísérletének bukása utáni konszolidált légkörben a passzív rezisztenciának nagy gyakorlati jelentősége nem volt már. Mindazonáltal Si Tao is átérzhette helyzetének fonák voltát, mert 1692-ben búcsút vett a fővárostól és véglegesen Jangcsouban telepedett le, hogy haláláig el se hagyja a várost.

Életének utolsó két évtizedét a gazdag kereskedőváros megbecsült hivatasos festőjeként éli. Tevékenységének egyik legfontosabb eredménye a XVIII. század derekára kiterjedő jangcsoui festőiskola, amely szembe helyezkedett a „Négy Vang”²⁸ képviselte merev, akadémikus irányzattal. A „Jangcsoui Nyolcak”-on²⁹ keresztül ível a Ming-kori írástudó festészet legjobb hagyományát jelentő Hszü Vej³⁰ folytatató Si Taótól és a többi Csing eleji „remete festő”-től³¹ egészen Csi Paj-siig³² a kínai festészet fővonala. Nemcsak születésének, de halálának évét sem tudta még pontosan tisztázni a filológia. Utolsó datált képeinek egy 1707-ből származó munkáját szokás elfogadni.

A „Feljegyzések a festészetéről tett kijelentéseimből” feltételezhetően még Si Tao Jangcsouba költözése előtt íródott. A szenvedélyes hangú munka a festő barátai által készített kéziratok másolatok révén már a szerző életében is nagy népszerűsége tett szert. Si Tao halála után pedig ezek alapján készült el máig közközben forgó nyomtatott változata. Nemrégiben előkerült azonban egy „Hua Pu” („Festőiskola”) című kiadása is, amelyet 1710-ben nyomtatott ki egyik mecénása költségén az idős mester, aki némileg tompította művének élességét. Ez a tulajdonképpen első kiadás azonban az idők folyamán teljesen feledésbe merült.

Si Tao munkájának címe a „csan” buddhizmusnak azokra az írásaira utal, amelyek a vallásfilozófiai jellegű beszélgetések során elhangzott gondolatokat szokták összefoglalni. A cím keltette látszattal szemben gondolatait mégis a kínai filozófiai szövegek hagyományos stílusában fogalmazta meg. A „Hua Jü Lu” kialakulásának tényleges folyamatát a ma még kezdeti szakaszukban levő – a korábban ismert, a nemrég előkerült 1710-es kiadás és a Si Tao különböző képeinek felirataiként szereplő szövegeket egybevető – filológiai kutatásokból ismerhetjük majd meg. Egyelőre még az is vitatott, hogy a nyomtatásban megjelent szövegekkel hol megegyező, hol bővebb vagy rövidebb, hol pedig egészen új gondolatokat tartalmazó képfeliratok a „Hua Jü Lu” megírása előtt készültek, vagy pedig a már kész mű passzusait variálták.

A gyakran a mondanivaló mesterséges bonyolítása árán történő archaizálás, az erőltetett túlkategorizálás, amelyek az irodalmi és filozófiai példák szem előtt tartásából erednek, az amúgy is súlyos gondolatokat tartalmazó munkát az egyik legnehezebben érthető kínai festészetesztikái írássá avatják. 1962-es kiadása elé az egyik legnevesebb kínai művészettörténész, Jü Csien-hua a következőket írta: „Közismert, hogy a Csing kori festészetelméleti írások közül Si Tao »Hua Jü Lu«-ja a legnehezebben olvasható ... számos helyét magamnak sem sikerült megértenem.”

Kínai filozófiai szöveget sohasem lehet egyszerű szótári értelemben fordítani, az ilyen munka mindig a mondanivaló egyéni értelmezését követeli. Ez fokozottan áll a részben mesterségesen bonyolított (az olvasótól szándékosan is nagyobbról erőkifejtést követelő), részben pedig a felvetett problémák természetes bonyolultsága következtében is nehezen érthető „Hua Jü Lu”-ra. A fentiekkel magyarázható, hogy fordításunk több helyen is eltér Victoria Contag 1950-ben megjelent teljes szövegű német és Oswald Sirén 1936-ban, illetve 1958-ban megjelent kivonatolt szövegű angol fordításaitól.**

Si Tao írásainak központi kategóriája, a „ji hua” (magyar szövegeinkben „első vonás”) sok nehézséget okozott a fordítóknak. Sirén 1936-ban megjelent „The Chinese on the Art of Painting” című művében „all-inclusive creative painting”-nek interpretálja, a kivonatosan közölt szövegben azonban többnyire csak a kínai elnevezés fonetikus átírását szerepelteti.³³ „Chinese Painting” című munkája 1958-ban megjelent V. kötetének Si Taóról szóló részében³⁴ új fordításban közli a munka néhány részletét, és a szóban forgó kifejezést „unifying one-stroke”-nak fordítja. Sirén általánosított megoldásaival szemben a „Hua Jü Lu” teljes szövegének német nyelvű fordítója, Victoria Contag („Die Beiden Steine”, 1950) csupán „Die eine, erste Linie”-nek nevezi



1. Si Tao: Albumap

a „ji huá”-t az első fejezet címében, a szövegben pedig egyszerűen „der Linie”-ként szerepelteti.

Kínai filozófiai kategóriák fordításánál két lehetőség kínálkozik: az egyik a szóbanforgó kifejezés értelmének visszaadása, a másik pedig szó szerinti áttétele. Mivel azonban a kínai filozófiai kategóriák általában véve meglehetősen lazán körvonalazottak, ezért a teljes értelem-skálájukat átfogó magyar kifejezés is túlságosan általános, az eredeti kifejezés alapjelentésétől elég távol álló lenne, szó szerinti fordítás esetén viszont — a nyelvi hagyományok eltérése következtében — a magyar kifejezés nélkülözne az esetleges átvitt értelmeket és a kínainál jóval szűkebb lenne. Az első esetben tehát a túlinterpretálás, a másodikban pedig az alulinterpretálás veszélye áll fenn. Megvalljuk, nehéz volt ellenállni a kísértésnek, hogy a „Hua Jü Lu” legfontosabb kategóriáját ne a művésznak a természetet, alkotót és művet teljes egységben szemlélő panteisztikus világképébe annyira beleillő „egység” szóval adjuk vissza. Ez kifejezte volna a közvetlen értelmet (a festmény legkisebb alkotóelemét) és az átvitt értelmet (az egész világ belső összefüggését), viszont a szó

szerint csupán „első vonás”-t vagy „egy vonás”-t jelentő eredetétől olyan messze állt, hogy célszerűbbnek láttuk elállni a parafrázishoz vezető túlinterpretálás veszélyét magában rejtő megoldástól.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Si Tao egész művének leglényegesebb mondanivalója nem az alkotó folyamat (külvilág — művész — alkotás) egységének patetikus hangvételi hirdetése. „A természet és a lelkem Si Tao képeivé olvadt egybe!” — ennek a gondolatnak mesteri tömörségű megfogalmazása. Számára ez az egység a külvilág és a művész, illetve a művész és az alkotás azonosulásában nyilvánul meg. (1. kép) A szubjektum a művészi alkotás létrejöttében betöltött központi szerepének ilyen látomásszerű felismerése és szenvedélyes hangú hirdetése nem csak Kína, de az egész világ művészeti irodalmában is szokatlan jelenség. Ebben a vonatkozásban Si Tao, mint ahogyan a kínai festészetnek ezt az egész korszakát is, a modern európai művészet előfutárának tekinthetjük.

Si Tao külön érdeme, hogy meglátása nem tette egyszemélyi, dialektikus egységben képes az alkotó folyamatot szemlélni. Foglalkoztatja az ösztönös és tudatos megismerés kapcsolata, felismeri egymásrataltságot. Ön-kifejezést vár a művésztől, előtte azonban megköveteli a valóság tökéletes megismerését. A festészetre alkalmazza a hagyományok átvételének és megváltoztatásának a kínai irodalomelméletben nagymúltú elvét.³⁵ Ezeknek az elemeknek a jelenlétét azonban csak akkor értékelhetjük helyesen, ha a mű egészébe ágyazva látjuk: azért foglalkozik az alkotó folyamatot széttagoló erővel, hogy kiküszöbölje őket, a művészt az egység még magasabb fokára juttassa el. „Nem függni többé a hegyektől és vizektől, az ecsettől és a tustól, a régiektől és a maiaktól, a nagy bölcséktől — ez a mi számunkra elrendelt feladat” — foglalja össze műve végén az igazi művészsé válás feltételét, a „tanult anyag” olyan tökéletes uralását, amelynek során az alkotó folyamat ismét teljesen egységessé olvad. Így jut el a művészet — a kínai festészetben mindig ott lappangó — mágikus alapjainak felismeréséhez.³⁶

A kínai festészetet éppen a társadalmi fejlődés eltorzulása következtében létrejött tartalmi beszűkülés vezette el olyan belső elmélyüléshez, a művészi lényeg olyan fokú meglátásához, amelyhez az európai festészet csak jóval később jutott el. Si Tao esztétikája nem jöhetett volna létre az „írástudó festészet” több évszázados gyakorlata nélkül. Ennek erősen szubjektív jellege segítette a szubjektum a művészi alkotás folyamatában (objektum — szubjektum — objektum) elfoglalt központi helyének felismerésében, az „írástudó festészet” alapján létrejött, lényegében véve művészetellenes, dilettantista epigonizmus pedig ugyancsak a szubjektum kötelességeinek leszövegzésére készítette. Ezért helytelen a „Hua Jü Lu”-t az „írástudó festészet” áramlatától elválasztani, illetve azzal szembehelyezni.³⁷

Si Tao „Hua Jü Lu”-ja nem csupán a kínai festészetelmélet fejlődésének jelzője, hanem általános érvényű művészetelméleti tanulságokat magában rejtő alkotás. Magyar nyelvű megjelentetése remélhetőleg felkelti majd az érdeklődést a kínai festészetelmélet eredményei iránt.

Polonyi Péter

SI TAO: FELJEGYZÉSEK A FESTÉSZETRŐL TETT KIJELENTÉSEIMBŐL*

I. Az „első vonás”-ról

A „nagy kezdet”³⁹ idején még nem voltak törvények, mert még nem oszlott el a „nagy egyszerűség”.⁴⁰ Amint azonban eloszlott a „nagy egyszerűség”, létrejöttek a törvények.⁴¹

Mi az alapszanak a törvények? Az „első vonás”-on. Az „első vonás” minden létezőnek az alapja, valamennyi jelenség gyökere. Működése isteninek látszik, valójában ott rejtőzik minden emberben. Kortársaim mégsem ismerték fel, én szögeztem le elsőként az „első vonás” törvényét. Az „első vonás” törvénye abban áll, hogy a törvény nélküli állapotból megszületik az első törvény, amely azután áthat minden más törvényt.

Aki fest, azt követi, ami szívében lakozik. Ha azonban nem képes mélyen behatolni a hegyek, folyók, emberek és tárgyak sokszínű szépségének, a madarak, állatok, füvek és fák jellemvonásainak, a tavak, pavilonok, paloták és teraszok szerkesztésének törvényeibe, elsajátítani megjelenési formáik teljes változatosságát, akkor sohasem lesz birtokában az „első vonás” nagy törvényének.

Ha messi távolba tartunk, vagy magasba törünk — arasznyival kezdjük akkor is utunkat.⁴² Az „első vonás” magában foglalja az egész világmindenséget: ecsetvonások milliárdjai között egy sem akad, amely ne belőle indulna ki és ne hozzá térne vissza. A festőn múlik, mennyit vesz igénybe belőlük.⁴³

Az „első vonás” segítségével képesek leszünk kicsiben megalkotni a világmindenség valamennyi tárgyát. Gondolatainkban azonban tisztáknak kell lenniük és ecsetünknek sem szabad akadályt ismernie maga előtt.

Azok a festmények, amelyeket nem laza csuklóval alkottak, nem igaziak, mert a csuklónak nem volt elég mozgása. Csavargatással kell lendületet adnunk, forgatással kell nedvesíteni, s levegősséggel kell a nyugvópontot biztosítani. Gyors mozdulattal kell nekivágnunk a munkának, s hirtelen kell visszarántanunk az ecsetet a papírról. Így képes lesz a kerek és szögletes, egyenes és görbe ábrázolására, mozoghat felfelé és lefelé, jobbra és balra is. Lehet domború és homorú, kiemelkedő és sima, megtört és elvágott, vízszintes és ferde. Természetes lesz, a legcsekélyebb erőltetés nélkül való, ahogyan a víz lefelé folyik, vagy a tűz lángja felfelé lóg. Ekkor nem lesz többé olyan feladat, amelyet ne tudna tökéletesen megoldani, nem lesz többé olyan módszer, amelyet ne tudna tökéletesen elsajátítani, nem lesz többé olyan igazság, amelynek ne tudna lényegébe hatolni, nem lesz többé olyan alakzat, amelyet ne tudna maradéktalanul megjeleníteni.

Kezünknek egyetlen lendületével képesek leszünk a hegyek, folyók, emberek, tárgyak, madarak, állatok, füvek, fák, tavak, pavilonok, paloták és teraszok külső formáját megválasztani és helyzetét megadni, elevennek festve őket megragadjuk valódi értelmüket, érzelmekkel írjuk le a tájat, amelyen megjelenik, aminek ragyognia kell, és rejtve marad, amit homálynak kell fednie. Észre sem vesszük, hogyan készül el a kép, amely azonban nem tér el alkotójának szíve vágyától.

Amikor eloszlott a „nagy egyszerűség”, megszületett az „első vonás” törvénye. Az „első vonás” törvényének létrejötte után a világmindenség valamennyi tárgya ábrázolhatóvá lett. Ezért mondom: „nekem egyetlen alapelve van, mely mindent magába foglal”.⁴⁴

II. A törvény megértése

A körző és a derékszög a kör és négyzet végső mintája. Az ég és a föld is a körző és a derékszög formáinak megfelelően mozog. Kortársaim azonban csak a körzőt és derékszöget ismerik, az ég és a föld mozgásának elvét

már nem. Ezáltal az éggel és a földdel megkötözik az embert, aki vakon kénytelen szolgálni a törvényüket. Ha sikerült is néhány természeti és emberi törvényt megkaparintaniuk, legfőbb értelmük mégsem világosodott meg előttük.

Ezért nemcsak hogy nem értették meg a törvényeket, hanem még akadályokat is gördítettek eléjük. A régi időktől egészen napjainkig a törvények meg nem értése és akadályozása mindig abból származott, hogy nem ismerték fel az „első vonás” alapelvét. Ha az „első vonás” törvénye világos, akkor nem akadályozza semmi a látásunkat, s szívünk szerint festhetünk. Aki szíve szerint fest, azt maguktól elkerülik az akadályok.

A festészet az egész világmindenség megjelenítésére szolgál. Ecset és tus nélkül azonban hogyan ábrázolhatnánk? A tus természetes eredetű: sűrűséggel és hígssággal, szárazsággal és nedvességgel idomul a tárgyához. Az ecsetet az ember irányítja: körvonalazással és redőzéssel, kiszáritással és benedvesítéssel követi a tárgyát.

Sohasem fordult elő, hogy a régi festők a szabályok figyelembevételével alkottak volna. Szabályok nélkül ugyanis nem lennének határok a világon.

Az „első vonás” törvénye nem a határtalannak akar határt szabni, de nem is a megrendszabályozottnak akar újabb korlátokat emelni.

A törvény nem téri meg az akadályt, az akadály nem téri meg a törvényt. Amikor a festmény megszüli a törvényt, az akadálynak el kell hagynia a képét. Ha a törvény és az akadály nem keveredik össze, akkor az ég és a föld körforgása törvényszerűségeinek birtokosai leszünk. A festészet elvei megvilágosodnak előttünk, és megértjük az „első vonás” törvényét.

III. A tovább alakításról

A régi mesterek munkái csupán a tudás megszerzésének eszközeiül szolgálhatnak. Az alkotó művész ismeri ugyan ezeket az eszközöket, de nem alkalmazza őket. Sajnos azonban nem láttam még olyan embert, aki birtokában lett volna a régi tudásának és alkotó módon használta volna azt fel, annál gyakrabban találkoztam viszont olyanokkal, akik beleszártak a régi posványába és nem tudtak elszakadni tőle. Ez valójában nem más, mint az ismeretek korlátozása, amely azért léphet a kiszélesítés helyére, mert tudásukkal pusztán mások utánzása törekszenek.

Ezért a nemes férfiú a múltat arra használja fel, hogy a ma számára nyisson új utat.

Mondják: „A tökéletes ember a szabályok felett áll”. Ez azonban nem azt jelenti, hogy rá semmiféle szabály nem vonatkozik. Az ő szabálya éppen az, hogy úgy látszik, mintha nem lenne szabálya. Ez a legnemesebb szabály!

Ha van törvény, akkor a törvényektől való eltérés is kell legyen. Ha van szabály, akkor a szabályoktól való eltérés is kell legyen. Ha valaki megismerte a törvényt, akkor arra kell törekednie, hogy megszegje; ha valaki megismerte a szabályt, akkor arra kell törekednie, hogy megváltoztassa. (2. kép)

A festmény az égalatti változásainak nagy törvénykönyve. A hegyek meg a folyók alakjának és helyzetének legfinomabb szépségét adja. Öntőformája a múlt és jelen valamennyi tárgyának. Benne kering a jing és a jang.⁴⁵ Az ecset és a tus segítségével ábrázolhatjuk az egész világmindenséget — a magunk örömeire.

A maiak ezt nem értik, s unos-untalan azt hajtogatják: „X festőnek a redőzései és pontozásai megállják a helyüket, nem úgy, mint Y tájképei, amelyeket hamar el fognak felejteni.” „X festőt képei áttetsző tisztaságért az elsőrangúak közé lehet sorolni, míg Y bravúros technikája csak az emberek szórakoztatását szolgálja.”

Az ilyen gondolkodás szerint nem a többieket kell saját céljaim érdekében felhasználnom, hanem nekem kell mások rabjává válnom. Mindig hasonulnom kell

* (Hua Jü Lu)³⁸



2. Si Tao: Tizenkétfalapos album lapja (24×28 cm). Papír. Készítés ideje ismeretlen. Kínai tulajdonban. (Felirat: „Ez a szabály szabálytalan, így lehetett az én szabályom. Jü-lao testvéremnek ajánlom ezt a tizenkét lapot. Ku-kua ho-sang, Csi.”)

valakihez, s abból a maradék levesből ennem, amit ő meghagyott. Mi haszna van azonban mindennek az én számomra?

Mondhatná valaki: „Akad, aki szélesíti látókörömet, s akad olyan is, aki figyelemre szorít. Melyiknek az iskoláját kövessem? Melyikhez mérjem magam? Melyikhez akarjak hasonlatossá válni? Melyiknek a tapasztalatait vegyem figyelembe? Melyiknek a színeit használjam? Melyiknek a körvonalazását és redőzését vegyem át? Melyiknek a formáit és elhelyezés módját alkalmazzam? Hogy magam e régi mesterré válhassam, s e régi mester pedig bennem szülessék újjá.”

Az ilyen embernek a szemében csak a régi mesterek léteznek, de nem ismeri önmagát.

Énnekem éppen azért kell önmagamot kifejezmem — mert önmagam vagyok. A régiek szakálla és szemöldöke nem fogja ékesíteni az arcomat, a régiek tüdejét nem erőltethetem a saját mellkasomba. Saját arcomat kell megmutatnom, saját bensőmet kell kifejezmem.

Ha műveim mégis rokonvonásokat mutatnának egy régi mester alkotásaival, ez annak köszönhető, hogy magamba olvasztottam őket. Nem mesterségesen törekedtem utánzásukra, természetes folyamat során lettem birtokosa tudásuknak.

Van-e ezek után még jogom ahhoz, hogy a régiek között ismeretek mestert magamnak, ne pedig továbbalakításukon munkálkodjam?⁴⁶

IV. Az élmények tisztelete

Élmény és ismeret közül sorrendben az élmény az első, ezt követi csak az ismeret. Az az élmény azonban, amelyik az ismeret birtokában jön létre, már nem közönséges élmény. A régi és mai idők legbölcsebb mesterei értettek hozzá, hogy ismereteikre támaszkodva kibontakoztassák élményeiket, s élményeik tudatosításával pedig fejlesszék ismereteiket. Aki csak az egyikhez ért, annak sem élményei, sem ismeretei nem teljes értékűek.⁴⁷

Addig kell szélesítenünk élményeink körét és növelnünk ismereteink táráit, amíg csak meg nem értjük az „első vonás” fontosságát.

Az „első vonás” magában foglalja az egész mindenséget.

A képet a tus, a tust az ecset, az ecsetet a csukló, a csuklót pedig a szív irányítja. Kapcsolatuk olyan természetes, akár az égbolt megszületése vagy a föld létrejötte.

Ez az élmény titka.

Az ember egyik legértékesebb tulajdonsága, hogy élményeit tiszteletben tudja tartani. Aki az élményeit nem becsüli, az sajátmaganak árt vele, mint ahogy önmagát kötözi meg az is, aki az elsajátított festészeti tudást nem fejleszti tovább. A festőnek tehát becsülnie és óvnia kell élményeit, amelyeket szüntelenül fel kell használnia. Egybe kell olvadnia a külvilággal, belül azonban egy percre sem szabad megpihennie. A „Változások Könyve” azt tanítja: „Az ég rendületlenül halad útján, a nemes férfiúnak is lankadatlanul erősítenie kell magát.”

Élményeinket is így kell tisztelnünk.

V. Az ecset és a tus

A régiek között volt, aki egyaránt értett az ecsethez és a tushoz, de akadt olyan is, aki csak az ecsethez értett, a tushoz már nem, és akadt olyan is, aki csak a tushoz értett, az ecsethez már nem. Nem a hegyek és vizek korlátozták arra az embert, hogy a két eszköz közül csak az egyikhez folyamodjék, ennek a jelenségnek az oka abban rejlik, hogy az emberek képességei nem egyenlők.

Amikor a tus az ecsethez ér — lélek száll belé, amikor az ecset széthordja a tust — megeleveníti. Ahhoz, hogy a tusnak lelket tudjunk adni, hosszú gyakorlatra, ahhoz pedig, hogy az ecsettel megeleveníteni legyünk képesek, az élet ismeretére van szükség. Aki hosszú gyakorlással edzette ugyan a lelkét, de az élet elevenjét már nem ismeri, az csak a tushoz ért, az ecsethez nem. Akit az eleven élet edzett meg, de lelkét nem volt módja a gyakorlással tovább képezni, az csak az ecsethez ért, a tushoz nem.

A hegyek és vizek, az egész mindenség kézzelfogható tárgyakká állnak. Ezek lehetnek szemben levők vagy oldalra fordultak, ferdék vagy egyenesek, összpontosítottak vagy szétszórtak, közeliak vagy távoliak, belsők vagy külsők, üresek vagy tartalmasak, széttrötek vagy összekötöttek, lépcsőzetesek és fokozatosak, lehántottak és lehullottak, gazdagok és szépek, lebbenők és messzetűnők. Ilyen hatalmas az élet!

A hegyek és vizek, az egész mindenség odanyújtják lelküket annak az embernek, akinek kezében a hosszú gyakorlás és az élet ismerete által szerzett hatalom összpontosul. Ha nem így volna, ecsetje nyomán hogyan születhetne hús és csont, nyitott és zárt, külső és szerep, alak és helyzet, meghajló és álló, leguggoló és felugró, megbúvó és elrejtőző, felhőkbe fűrődő, meredeken ívelő, tágasan szétterülő, magasba szökellő, felfelé törő, meghökentően kiugró, veszélyesen emelkedő? Még hozzá egytől egyig lélekkel telítettek, eleven élettől duzzadó!

VI. A csukló mozgása

Van, aki azt mondja: „A festőiskolák és tankönyvek mindent világosan megmagyaráznak, az ecset- és festékhasználat valamennyi mozzanatát részletesen tárgyalják, de még senkinek sem sikerült a hegyek meg a tengerek alakját és helyzetét pusztá szavakkal az érdeklődők szeme elé tárni. Ez a Si Tao alighanem valamilyen különleges lelkülettel és képességekkel megáldott ember lehet, hogy a dolgok érthetőbb, közelebbi végének megragadása helyett senki által nem ismert törvényeket szögez le.”

Furcsa okoskodás!

A dolgokat messziről kapjuk és közelről vesszük birtokba, ismereteink közel vannak hozzánk, mégis távoli célok érdekében használjuk fel őket. Az „első vonás” talán nem elég érthető és közeli kiindulópontja a kalligráfiának és festészetnek? A továbbalakítás talán nem elég érthető és közeli értékmérője az ecset- és festékhasználatnak? A táj talán nem elég érthető és közeli vázlatkönyve a hegyeknek és vizeknek? Az alak és helyzet talán nem elég érthető és közeli irányadója a körvonalazásnak és redőzésnek?

Aki csupán egy vidéket ismer, annak „vázlatkönyve” csak arra a területre korlátozódik. Ha ott hegyek és bércsík is vannak, művésznünk mindig ugyanazt a hegyet fogja megfesteni és sohasem jelenik meg más bérc a képein. A hegy és bérc olyan játékszerré változik a

kezében, amelyet állandóan díszítetni fog csak. Ez talán helyénvaló eljárás?

Van, aki csak a körvonalak és redők hajszálpontos meghúzásához ért, de az alak és elhelyezés sohasem változik nála, van, aki megragad az alaknál és elhelyezésnél, de festészeti módszerének továbbalakítására már nem képes, van, aki csak egymás mellé rakosgatja a hegyeket és vizeket, de műve semmiféle tudást nem árul el, van, aki csak a levegős felvázolás szabályait ismeri, de a hegyek és erdők hiányt szenvednek a képein. Ha ezt a négy fogyatékoságot ki akarjuk küszöbölni, mindenekelőtt a csukló mozgását kell szemügyre vennünk.

Akinek mozgékony a csuklója, annak változatosak lesznek a festményei, akinek ecsetje mindent fel tud lebenteni, az előtt az alakzatok nem maradnak homályba burkolva, akinek csuklóját tartalom tölti meg, annak nehéz veretű megfogalmazásai pontosan célba találnak, akinek csuklójában üresség honol, annak ide-oda táncoló vonalai bánatosan elnyúlnak. Akinek egyenes a csuklója, annak előretörő vonalaiban az ecset hegye rejtve marad, akinek hajlott a csuklója, annak ferde vonalai a legsikerültebbek. Akinek a csuklója gyors, annak az ecsetvezetése lendületes, akinek lassú a csuklója, annak vonalait a tisztelettelű egymás felé hajlás jellemzi, akinek a csuklója változtatások végrehajtására alkalmas, annak vonalai természetességükkel tűnnek ki, akinek csuklója továbbfejlesztésre képes, annak vonalai meghekkentően egyenetlenek lesznek, akinek csuklóját különös erő keríti hatalmába, annak a műve olyan lesz, mintha szellemek készítették volna, akinek a csuklóját eleveség járja át, annak a hegyek és bércek kitérnek a lelküket.

VII. Az őserőről

Az ecset és tus találkozásánál megszületik az őserő, amely éppen olyan oszthatatlan, mint maga az őskáosz. Az őskáoszt pedig mi más bonthatta meg, ha nem az „első vonás”?

Ő ad lelket a hegyeknek, ő mozgatja meg a vizeket, ő eleveníti meg az erdőket, ő teszi fesztelemmé az embereket a képen.

Aki képes az ecset és tus egyesítésére, az őserő felosztására, az őskáosz megbontására — az a régi és mai mesterek stílusából saját iskolát alapít. Ez azonban csak a legbölcsőbbeknek sikerül.

A festészetben ügyelni kell az agyoncirkalmazás, a lélektelenség, a régi posványába ragadás, az összekuszálás, a széthullás és az érthetlenség elkerülésére.

Ha a tustengerbe lelket akarunk lehelni, ha az ecset hegye nyomán életet akarunk kelteni, ha a képtekercsen helyére akarjuk tenni a legapróbb hajszálat is, ha fény sugarat akarunk gyújtani az őskáoszban, akkor az ecsetnek nem szabad többé csak ecsetnek lennie, a tusnak nem szabad többé csak tusnak lennie, a képnek nem szabad többé csak képnek lennie — én magam kell bennük legyenek! Mert a tus nem magától mozog, az ecset nem magától fest, a bensőm nem magától fejeződik ki.

Az „első vonás”-sal szétbonthatom az egész mindenséget, a mindenséggel pedig uralhatom az „első vonás”-t. Aki az „első vonás”-t őserővé tudja változtatni, az a világon minden feladat vérehajtására képes.

VIII. A hegyekről és folyamokról

Aki az ég és föld törvényeit megértette, az a hegynek és a víznek a lényegébe tud hatolni, aki az ecset és tus szabályait megismerte, az képessé válik a hegyek és vizek felékesítésére. Aki azonban csak a felékesítésben járatos, de a törvényt nem érti, az előtt a lényeg rejtve marad, akinek ismeretei viszont csupán a lényegre összpontosulnak, annak díszítései értéktelenek lesznek. A régiek tisztában voltak ezzel a veszéllyel, ezért a kettő egyesítésére törekedtek. Ha ennek szükségessége nem válik világossá, akkor a dolgok megjelenítése elé akadályok gördülnek, ha viszont világossá válik, akkor valamennyi dolog megjeleníthetővé lesz.

A festészet törvénye és az ecsetkezelés szabályai — ég és a föld lényege és díszei.

A hegyekben és folyamokban testesül meg a természet alakja és eloszlása. Időjárása a szélben, esőben, derült és borult időben mutatkozik meg. Legegyszerűbb megjelenési módjai közé tartozik a ritkaság és sűrűség, a mélység és a távolság. A keresztbe és kasul húzódás, a belégzés és kifúvás ritmusa. Összpontosulása az árnyékban és fényben, a sötétségben és világosságban nyilvánul meg. Vizeinek, felhőinek kötődését összefutásán és szétszóródásán keresztül követhetjük figyelemmel. Viselkedését leguggolás és felugrás, szembe- és hátrafordulás jellemzi.

A mindent megfontoló ég magas és ragyogó, a mindent mérlegelő föld hatalmas és mély. Az ég a széllel és felhőkkel kötözi meg, a föld a vizekkel és sziklákkal zúdítja, lendíti a hegyeket és folyamokat. Az ég és a föld ereje nélkül nem volna lehetséges a mérhetetlen hegyeken és folyamokon változtatni. A szél és a felhők megkötözik ugyan a hegyeket és folyamokat, de ez nem jelenti azt, hogy a kilenc föld valamennyi hegye és folyama egyforma lenne. Hiába a vizek és sziklák zúdítása, lendítése, mégsem tudja elkülöníteni a hegyek és vizek alakját és elhelyezkedését az ecset hegye nyomán.

A hegyek és vizek hatalmasak — ezer mérföldnyi szélességben terülnek el, tízezer mérföldnyi felhő húzódik felettük. Bérc mögött bérc, sziklát követ a szikla. Ámha mindezt csupán egy szalmaszálon keresztül szemléljük, úgy még talán egy földöntúli képességekkel rendelkező lénynek sem sikerülne a teljes képét meglátnia. Ha azon-



3. Si Tao: Albumlap. Japán tulajdonban. (Felirat: „Égből ered, s tengerbe ömlik sárga árja, | a végtelen Huang-hót bensőm fala zárja. | Felhő a magas égbe hegyek büszke lelke. | A fényeket gomolygó felhők habja várja. | Kapum előtt vezet a víz-zuhatag útja. | Vöröslő csúcsaid ki alkothatja újra? | Ecsetem néha megpihen, szemem elvéved. | Szárnyas lovon nyargalsz? Ez azt is felülmúljal | Ta-ti-ce.)

ban az „első vonás” törvényének segítségével mérjük fel a világot, akkor betársulhatunk az ég és a föld átalakító és fenntartó hatalmába.

Fel kell mérnünk a hegyek meg a vizek alakját és elhelyezkedését, meg kell becsülnünk a föld szélességét és távolságát, ellenőriznünk kell a bércek meg a sziklák ritkaságát és sűrűségét, meg kell ismernünk a felhők és párák vastagságát. Bejárhatunk ezer mérföldeket, letekintethetünk tízezer öles mélységekbe – minden az ég és a föld hatalmában van. Az égnek hatalmában áll a hegyek és folyamok lelkét megváltoztatni, a földnek hatalmában áll a hegyek és folyamok hangulatát átalakítani. Én azonban az „első vonás” segítségével átfoghatom a hegyek és folyamok alakját és szellemét.

Fél évszázada még nem voltam képes arra, hogy a hegyek és folyamok gyermeke legyek, nem mintha lebecsültem volna őket – egyszerűen nem törődtem velük.

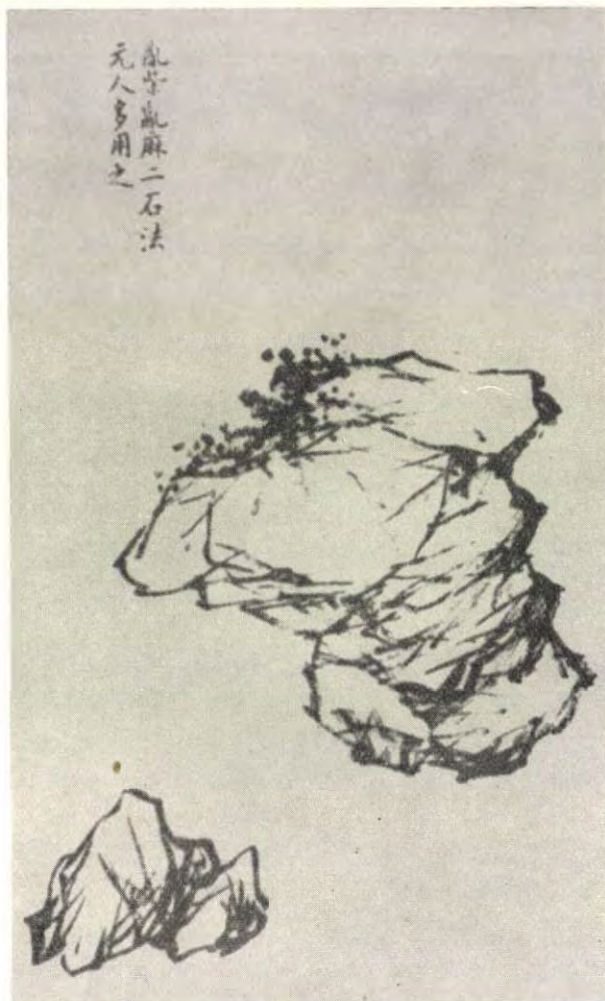
Ma a hegyek és folyamok készítetnek arra, hogy a nevükben beszéljek. A hegyek és folyamok belőlem születnek, én pedig a hegyekből és folyamokból születek. (3. kép) Vázlataimhoz összegyűjtöttem minden különös bérceket. A természet és a lelkem Si Tao képeivé olvadt egybe!

IX. A redőzésről

Ecsetünkkel azért redőzünk, hogy eleven arculatot adjunk. A hegyek alakjának tízezerféle megjelenésmódja van, egyetlen arculat ezért nem elegendő ábrázolásukhoz. Manapság az emberek csak a redőzésre ügyelnek, miköz-



4. Vang Kaj: „Mustármagos Kert Gyűjtemény” (első kiadás 1679): „Kis fejszecsapás” redőzés. (Felirat: „Kis fejszecsapás redőzés. Liu Szung-nientől és Li Tangtól ered. Tang Jinnek sikerült eltanulnia a titkát. Csou Tung-cun és Sen Si-tien is használták.”)



5. Vang Kaj: „Mustármagos Kert Gyűjtemény” (első kiadás 1679): „Összegabalyodott rőzse” és „elszórt szeszám-mag” redőzés. (Felirat: „Az összegabalyodott rőzse és elszórt szeszám-mag (redőzést) alkalmazó kettős sziklaszerkesztést a Jüan-korban előszeretettel alkalmazták.”)

ben megfelelnek arról, hogy az egésznek a hegy arculata pontosabb kirajzolásában rejlik a célja. Az ilyen redőzésnek ugyan mi köze van a valóságos hegyhez?

Vannak sziklás felszínű hegyek, de vannak földdel borított hegyek is. Ha azonban valakinek a képein mindig csak sziklás felszínű hegyek, vagy mindig csak földdel borított hegyek jelennek meg, ez azt jelenti, hogy csak az egyik redőzésmódot használja és nem a hegy valódi arculatából indul ki. A bércek külseje különbözik egymástól, mindegyiknek más a redőzete. Ha különleges a felületük, akkor a redőzésnek is tükröznie kell ezt. Eltérő alakjaiknak megfelelően különböztetjük meg a redőzésmódokat. A „bodros felhő”, „fejszecsapás” (4. kép), „lelógó kender”, „megoldott öv”, „ördögpofo”, „csontváz”, „összegabalyodott rőzse” (5. kép), „szeszám-mag” (5. kép), „aranyredőzés”, „jáspisreszelék”, „örvény”, „timsó” és „színesredőzés” – mind más és más redőzésmód.⁴⁸

A bércek arculatának alakjuktól függően különbözőnük kell egymástól. A bérceknél és a redőzésnél meg kell felelni egymásnak – mert a redőzés a bércekből születik. A bérce nem képes megváltoztatni a redők formáját és szerepét, a redőzés azonban megadhatja a bérce alakját és helyzetét. Bérce nélkül nincs ami alakuljon, redőzés nélkül nincs ami megjelenjék. A bérce átalakulása a redőzés megjelenítésétől függ.



6. Si Tao: Nyolclapos album lapja (32,2 × 21 cm). Papír. Készítés időpontja ismeretlen. Kuangtung Tartományi Múzeum. (Felirat: „Hogy mernék feliratot készíteni arra a képre, amelyen egyetlen hang sem hallható. Csing-hsziang ku-kua lao-zsen, Csi.”)

Nemcsak a redőzsimódoknak van ennyi fajtája, a bérceknek is számtalan változata van: Ég Oszlopa, Fényes Csillag, Lótuszvirág, Halhatatlan, Öt Vén, Hét Bölcs, Felhő Kijelölő, Táltos, Oroszlán, Hernyó Szemöldök, Jáspis Csilingelés, Aranykerék, Füstölő, Kisvirág, Selyemszalag, Visszaszálló Darvak.⁴⁹ Ezek a bércek az említett alakokban jelennek meg, a redőzés pedig arcukat pontosabb megjelenítését segíti elő.

Amikor azonban kezünkben tartjuk az ecsetet, hogy felvigyük a tust a képre, többé nem kell már semmiféle bérce és redőzésre gondolnunk. A vonalaknak az „első vonás-t” kell követniük, a festmény megszerkesztésénél is a kiindulást kell figyelembe venni. Ha megfigyeltük, honnan jön és hová megy az „első vonás”, ha megismertük, milyen határok között mozog a szerkezet, akkor a hegyek és folyamok alakja és szerkezete megszilárdult, sor kerülhet a régi és mai redőzetek alkalmazására.

A hegyek és vizek az ecsetvonaltól nyeri alakjukat és elhelyezésüket, az ecsetvonal a tustól nyeri gyakorlottságát, a tus az ecsetvezetéstől nyeri életszerűségét, az ecsetvezetés a kéztartástól nyeri eredményességét. Aki ért a kézmozgatáshoz, annak képei belül magvasak, kívül levegősek lesznek, az „első vonás” elvének segítségével mindenhez alkalmazkodni tud, a hamisságnak és elferdítésnek még az árnyékával sem találkozunk a munkáin. Van azonban olyan mű is, amely csak kívülről látszik tartalmasnak, belül azonban teljesen üres. Ilyenkor a festő csak megjelenítőmódjait változtatja, de nem gondolta át, amit ábrázol — a külső forma tökéletes, ám a belső tartalom hiányzik.

A régi mesterek ezért a középarányost keresték az üresség és a tartalmasság összevegyítésénél, egyaránt kezükben tartották a belsőt és a külsőt. Ha a festészet szabályainak valamennyi változatával teljes mértékben tisztában vagyunk, akkor művünk makulátlanul tökéletes lesz és minden hiba elkerül minket. Így kezünkben tarthatjuk a hosszú gyakorlás nyújtotta elevenséget, valamint az ecsetmozgatással szerzett ismereteket. Ha egyeneset akarunk festeni, az egyenes lesz, ha ferdét akarunk festeni, az ferde lesz, ha oldalra dülőt akarunk festeni, az oldalra dülő lesz. Ha azonban csak a falnak fordulva állunk, miközben por lep be minket, a tárgyak pedig akadályvá válnak a számunkra — akkor a teremtéssel szemben csak gyűlölet ébredhet a szívünkben.

X. A kép tagolása

A három lépcsőre és két részre tagolódás látszólag a tájkép fogyatékosága. Valójában mégsem tekinthetjük annak, hiszen a tájelemek a valóságban is elkülönülnek egymástól. Ahogyan a vers is mondja: „A folyamnál végetér a Vu föld, a túlparton már a Jüe hegyek.” Első pillantásra felismerhetjük azonban a szokványos tájképeket, amelyek beosztása és tagolása a való élettel semmiféle kapcsolatban sincs.

A három lépcső a következő: legalul a föld, felette a fák, azok felett pedig a hegy. Ha azonban nem tudjuk távolságukat, illetve közelségüket érzékeltetni, akkor mi különbözteti meg a nyomtatott metszettől?

A két rész a kép alsó felén található sík előtérből és a felső felén található hegyes háttérből áll, amelyeket általában felhőcsík határol el egymástól. (6. kép)

A három szakaszt egy lendülettel kell átfogni és nem szabad a hagyományos ábrázolás posványába ragadni. Ha a három lépcső és a két rész elosztását eredeti módon hajtottuk végre, akkor fog csak igazán megmutatkozni az ecset ereje, a bércek és dombok pedig mentek lesznek a közönségesség legcsekélyebb nyomától is. (7. kép)



7. Si Tao: Csung-pin részére készült album lapja (25,4 × 20 cm). Papír. Készítés időpontja ismeretlen. Kínai tulajdonban. (Felirat: „Ta-ti, Cung-cső, Csi.”)



8. Si Tao: Csung-pin részére készült album lapja (25,4 × 20 cm). Papír. Készítés időpontja ismeretlen. Kínai tulajdonban. (Felirat: „Negyvenkilencet kanyarog útján a kis patak, | s összegyűjtöm ami a Hat Királyságból maradt. | A hó elállt, s milyen lábnymot látszik a Tung hegyen? | A vers magától összeáll szélmaria szívt alatti. | Az bánt csak, hogy egyedül mászom meg minden ormot. | A néhány gallyat nézem, mit a szél el nem hordott. | Tavaszutón virágszírom borítja mind a földet. | Üres szívemben keserűséget lelsz csak, s gondot. Csung-pin úrtól nyolc év Szung papírt kaptam, s Csién-csou azt mondta, hogy festményeimben emlékezzek vissza a Csinghuaj mellett töltött régi napokra, arra a helyre, ahol azért gyűltünk össze, hogy megnézzük a szilvavirágokat. Ime, itt van, mondjanak véleményről. Csing-hsziang, Si Tao, Csi-tao-zsen”)

Ha valakinek sikerül tökéletesen összefognia a három szakaszt, akkor az sem von le sokat a kép értékéből, ha kisebb részeknél hibát követett el.

XI. A módszerről

Hatféle módon festhetünk: az előtér figyelembevételével és a háttér elhanyagolásával, a háttér figyelembevételével és az előtér elhanyagolásával, megfordítottan, szembeállítottan, félbevágottan és megközelíthetetlenül. A hat módszer azonban részletesebb magyarázatra szorul.

Az előtér figyelembevétele és a háttér elhanyagolása arra az esetre vonatkozik, amikor a hegy külseje téliesen kopár, az előtérben azonban tavasz van. Amikor viszont a téliesen kopasz fák mögötti hegy tavaszias benyomást kelt, ez már az előtér elhanyagolásához és a háttér figyelembevételéhez tartozik. (8. kép) A megfordított ábrázolási egyenesen álló fa és lefelé lógó szikla vagy lefelé lógó fa és egyenesen álló szikla jellemzi. A szembeállításon azt értjük, amikor a kopár és elhagyatott hegy élettelenységét azzal emeljük ki, hogy ritkás füzeket és zsenge bambuszokat, hidakat és szalmatetejű hiúsölköket festünk alá. A félbevágás, amely a tájak és fák tetejének vagy aljának lemetszésében nyilvánul meg, a közönségességtől menti meg a képet. Ebben az esetben azonban minden vonal

keresztbe tört és ilyenkor csak különlegesen érzékeny ecsettel lehet jó eredményt elérni. A megközelíthetetlen az, ahová emberi láb még nem lépett, amerre semmiféle út nem vezet. Ilyenek a tengeri sziklaszigetek: a Pohaj, a Penglaj és a Fanghu, amelyeken halhatatlanok laknak, s közönséges halandó még csak el sem tudja képzelni őket. Ezek a hozzáférhetetlen hegyek és tengerek. Ha ilyeneket akarunk ábrázolni, égbe nyúló bérceket, kiugró szirteket, veszélyes hegyi ösvényeket és meredek sziklafalakat kell festeniük. Ezek tökéletes visszaadásához erőteljes ecsetvonásokra van szükség.

XII. A fák

A régiek hármásával, ötösével, kilencesével vagy tízesével festették a fákat. Oldal- és előlnézetben, fényben és árnyékban, hogy valamennyinek egyéni arca legyen, a magasságuk eltérjen és elevenség hassa át őket.

A hármásával-ötösével csoportosított fenyőt, ciprust, ó-akácot és ó-borókát olyan lendülettel szoktam megfesteni, mintha táncra perdülő vitézeket ábrázolnék: hol leszegik a fejüket, hol felvetik, hol leguggolnak, hol talpra



9. Vang Kaj: „Mustármagos Kert Gyűjtemény” (első kiadás 1679): Az „öt fa” festésmódja. (Felirat: „A négy fa festéssel nem kell külön foglalkoznia annak, aki ért az öt fa festéshez. Ha valaki alaposan elsajátította az öt fa festését, annak mintájára akár ezret vagy tízezret is festhet. A dolog titka a törzsek keresztveződésében és érintkezésében van. A régiek ezért legszívesebben ötösével festették a fákat. (Ni) Jün-linnek van egy képe, amely az „Öt fa ködben” címet viseli. Négy fa ábrázolása esetén egy hármascsoporthoz még egyet festünk, vagy két kettes csoportot festünk. Ezért nincs is szükség arra, hogy külön csoportba foglaljuk őket.”)

10. Si Tao: Nyolclapos album lapja (32,2 × 21 cm). Papír. Készítés időpontja ismeretlen. Kuangtung Tartományi Múzeum. (Felirat: „Esző pereg, s a bolond szél is bős, | az ablakon túl itt van már az ősz. | Dologtalan lesem értelmüket. | Megfestem, s szemem a fenyőn időz. Ku-kua lao-zsen, Csi.)

ugranak, hol erre perdülnek, hol arra fordulnak. (9. kép) Az ecsetet és csuklómát hol keményen, hol lazán mozgatom. Általában véve éppen úgy, mintha sziklát festenék,

Akár öt, négy vagy három ujjal fogom az ecsetet, annak a csukló mozgását kell követnie, a kezem kinyújtásánál és visszahúzásánál azonban igénybe vehetem a könyököm erejét is. A legerősebb ecsethúzásnál közvetlenül a papír színén kell elsuhannia az ecset hegyének — így vezetve le a heves ingert. A vonal tehát hol sötétebb, hol világosabb lesz. A laza csuklótartás elevenséget, a levegős ábrázolás pedig szépséget kölcsönöz a képnek.

A nagyobb hegyek ábrázolása hasonlóképpen történik, másra azonban már nem nagyon alkalmas ez a módszer.

A titkok titka viszont az a festésmód, amikor a nyersen odavetett vonalak foszlányokra szakadoznak.

XIII. A tenger hullámai

A tengernek áradata van — a hegyeknek megbúvó bérceik. A tenger lélegzik — a hegyek illedelmesen egymás felé hajolnak. A tenger megmutatja a lelkét, a hegyek vonulatai pedig elhúznak mellettünk. A hegyek láncolatokban követik egymást, mély völgyek és feneketlen szurdokok szakítják meg, meredek bérceik körül köd gomolyog és harmat hull rájuk. Végláthatatlan felhő- és páratömeg övezi, amely úgy árad, mint a lélegző tenger. Ám ezeket a tulajdonságokat nem a tengertől kapta, maga a hegy jelenik meg a tenger képében.

A tenger is képes hegyként viselkedni. Végtelen tükre, rejtelmes mélységei, féktelen tombolása, csalóka délibábjai, ficánkoló cetjei és örvénylő sárkányai mellett szirtként tornyosuló hullámai vagy hegyként magasodó áradata már a hegyek sajátjai. Ezekben a víz jelenik meg a hegy képében, nem pedig a hegy a víz képében.

A hegyeknek és tengereknek ezt a kölcsönös szerepváltását saját szemünkkel is megfigyelhetjük.

A vizek folyását és a hegyek gerincét követve még az olyan mesés vidékek képét is kikövetkeztethetjük, mint Jingsou, Langjüan, Zsuosuj, Penglaj, Jüanfu és Fanghu.

Aki csupán a tengert fogadja el, de a hegyet elveti, az befolyásolni akarja élményeit. Számomra a hegy azonos a tengerrel, a tenger azonos a hegygel.

A hegyek és tengerek maguk is tudják, milyen hatással vannak rám.

XIV. A négy évszak

A tájbrázolásnál ügyelni kell arra, hogy a négy évszak hangulata eltér egymástól, másként kell a borús és a derült időt visszaadni és figyelemmel kell lenni a pontos napszakra (10. kép) is. A régiek versekben örökítették meg a különböző hangulatú tájakat. Tavasz: „Nedves zombékunk fű borítja már, a víz s a felhő közt nincsen határ.” Nyár: „Árnyék nincs máshol, csak a lomb alatt, a parti szellő az, mely enyhét ad.” Ősz: „A hús várfokról messze lát a szem, komor erdők susognak odalenn.” Tél: „Kopár vidéket rajzol az ecset, jeges tó — mint a tus, olyan kerek.” Van azután szabálytalan tél is: „Se hó, se fagy, az ég idén fukar, az éjék hossza nőni nem akar.” Előfordulhat, hogy a tél egyáltalán nem zord: „Korán pirkad, ám nincs még kikelet, az ég derült — havas eső esett.” Az utolsó két versben megénekelt hideg fukarkodó időjárás, hosszú nappalok, korai pirkadat, havas eső nemcsak a tél ábrázolásánál szerepelhetnek, előfordulhat-



11. Si Tao: Tizenkétfelapú album lapja. Tu Fu (712–770) versének illusztrációja (21 × 14 cm). Papír. Készítés időpontja ismeretlen. Kínai tulajdonban.

nak a másik három évszakban is. Van úgy, hogy a fél égbolt derült, a fél égbolt pedig borult: „Felleg mögött bujkált a telehold, az esőn túl már alkonyipír lángolt.” Megecsik az is, hogy alig lehet megállapítani, derült-e vagy borult az idő: „Ne hídd, hogy már az este közeleg, a könnyű pára új tréfát veled.”

En versék tartalmát szoktam képeim mondanivalójául választani. (11. kép)

A tájnak mindig az évszakhoz kell alkalmazkodnia — a felhőbe burkolózó hegyek állandóan változtatják alakjukat.

Aki ezeket éneklí meg, annak tudnia kell: a festmény mindig költői gondolatot tár elénk. De vajon a vers nem a képben rejtőző mondanivalót fejezi ki?⁹⁰

XV. Távol a hétköznapi porától

Ha az embert elborítják a tárgyak, kénytelen lesz hozzászokni a hétköznapi porához. Akin a tárgyak uralkodnak, annak szívét fáradtság tölti el. Fáradt szívvel festi a képeit és maga semmisíti meg őket. Akinek ecsetjét és festékét belepi a por, az kénytelen korlátozni magát — úgy jár, mint aki szük sikátorba téved. Csak kár éri, haszna semmiből sincs: szíve sohasem derül örömré.

En hagyom a tárgyakat, hadd borítsák el egymást, hagyom a port, hadd keveredjen a porral — szívem gondtalan. A gondtalan szív pedig festményeket szül. Festeni persze mindenki tud, de nem az „első vonás” módszerével. A festmény értéke a gondolatoktól függ. Ha a gondolatok erre az alapegységre összpontosulnak, az megtermékenyítően hat a szívre, melynek vidámsága az alkotás forrása. Ilyenkor a legapróbb részben is felbecsülhetlenül mélyre hatol.

Úgy tűnik, mintha a régiek nem beszéltek volna ezekről a dolgokról. Ezért is hívtam fel nyomatékosan a figyelmet rájuk.

XVI. A közönségesség levetkőzése

A butaság és közönségesség egyaránt nevetséges. Akit az ostobaság leple takar, annak elméje nem világos, akit a közönségesség szennye mocskol, az nem lehet tiszta. A közönségességnek a butaság a forrása, a butaság pedig a műveletlenség. A tökéletes embernek bölcsnek és messzirelátónak kell lennie. A bölcsnek hatalmában áll megváltoztatnia a dolgokat, a messzirelátó pedig tovább képes alakítani őket. Bármibe is ütközzék, kinlódása nem ölt testet, az ábrázolással úgy birkózik meg, hogy küzdelme nem hagy nyomot. A tus mintha magától került volna a helyére, esetleg mintha magától mozogna. Arasznyi papírral leírhatja az eget és a földet, a hegyeket és a vizeket, valamennyi tárgyat — miközben szíve nyugodt, akárha mi sem történe. A butaság halála szüli meg a bölcsességet, a közönségesség eltávozásával pedig megérkezik a tisztaság.

XVII. A kalligráfia és a festészet kapcsolatáról

A tust követve megelevenedik előttünk a hegyek és folyamok alakja, az ecset nyomán pedig kibontakozik az elhelyezkedésük. A régi mesterek tökéletesen tisztában voltak vele, hogy erőnket nem korlátozhatjuk csupán egy hegyre vagy egy völgyre. A tustengernek mindent el kell hordania a hátán, az ecsethegynek pedig minden keresztül kell törnie. Csak így érhető azután el, hogy széles körben felhasználhatóvá válják.

A nyolc égtáj messzeségét, a kilenc föld változatosságát, az öt hegy méltóságát, a négy tenger szélességét — a legapróbbaktól a legnagyobbakig, mindent magában kell foglaljon.

Az emberek nem csupán egy szabályhoz ragaszkodnak, az ég nem csupán egy képességet osztogat. Ezért mindezek nemcsak a festészetben, hanem a kalligráfiában is kifejeződhetnek.

A kalligráfia és festészet, bár két különböző eszköz, felhasználásuk azonos tárgyra irányul.

Az „első vonás” a kalligráfia és festészet közös gyökere. A kalligráfia és festészet ugyanis az „első

vonás”-ból fejlődött ki. Ha valaki csak a végső kifejlődést tartja számon, de megelégedik az „első vonásban” összpontosuló közös forrásról, az éppen olyan, mintha a fiúk és unokák nem törődnének ősikkel. Aki tisztában van vele, hogy a régít és mait egyaránt tisztelni kell, de megelégedik arról, hogy szerepüket nem az embertől kapták, az éppen úgy jár, mint aki csak a tárgyakat tartja számon, de azzal már nem törődik, hogy azok az ég adományai.

Az ég törvénnyel ajándékozhatja meg az emberiséget, de felhasználásmódot már nem nyújthat hozzá. Festészetel is megajándékozhatja az emberiséget, de a változtatás tudományát már nem adhatja mellé. Vannak, akik fityűlnek a törvényre és csak a haszonra törekszenek, vannak, akik eltávolodnak a festészet szabályaitól és csak a változtatásokon buzdólkodnak — ezek számára nem létezik semmi, ami égi eredetű. Készíthetnek bár feliratokat, festhetnek képeket — műveik nem lesznek maradandók.

Az ég aszerint osztja adományait, hogy ki mennyit képes befogadni belőlük. A nagyobb tudással rendelkezők többet kapnak belőle, a kisebb tudással rendelkezők kevesebbet. Ezért bár mind a régi, mind a mai feliratok és képek égi eredetűek, mégiscsak az emberek között teljesednek ki. Az ég adományokkal látja tehát el az embereket, akik közül a kisebb és nagyobb tudással rendelkezők egyaránt elsajátíthatják a kalligráfia és festészet szabályait, amelyek terén egyeseknek szélesebbek, másoknak szűkebbek lesznek az ismereteik.

Ezért állítom, hogy az írás és festészet kapcsolatban áll.

XVIII. A rendeltetésről

A régiek az ecset és tus segítségével, a hegyeken és vizeken keresztül fejezték ki az érzelmeiket. A változatlannal alkalmazkodtak a változóhoz, a nem tevéssel hajtottak végre tetteket. Anélkül, hogy maguk tündökölték volna, megalapozták a híruket. Mindez azért volt lehetséges, mert kellő időt fordítottak képzésükre, kezükben tartották az életet és magukban hordozták az egész világegyetemet. Ily módon képessé lettek a hegyek és vizek lényegébe hatolni.

A tus mozgásából a képzettségre, az ecset irányításából az élet ismeretére, a hegyekből és vizekből a bensőre, a körvonalazásból és redőzésből a vonal változására, az óceánból a világmindenségre, a térből az időre, a nem cselekvésből a cselekvésre, az „első vonás”-ból valamennyi vonásra, a laza csuklótartásból pedig az ecset hegyének erejére lehet következtetni.

Az ég számtalan rendeltetéssel ruházta fel a hegyeket: tömegükkel a helytállást, sugárzó szellemükkel a magasztosságot, változóágúkkal a szüntelen alakulást, táplálékot nyújtásukkal az emberséget, keresztül-kasul húzódo láncokkal a mozgást, megbúvó dombjaikkal a nyugalmat, tisztelettudóan egymás felé hajlásukkal az illetet, békés vonulataikkal az összhangot, karéjokba tömörülésükkel az óvatosságot, mindent befogadó ürességükkel a bölcsességet, makulátlan szépségükkel az emelkedett ízlést, nekirugaszkodásukkal a harciasságot, meredek szirtjeikkel a vakmerőséget, egetverő bérceikkel a fenséget, tömött vonulataikkal a feltartóztathatatlant erőt, lapos nyúlványokkal pedig a szerénységet példázzák.

Az ég látta el a hegyeket ezekkel a rendeltetésekkel, de nem az égre kell visszahatniuk velük. Az ég ruházta fel az embereket is velük, nem a hegyektől kapják őket. Ebből az következik, hogy a hegy rendeltetése önmagára kell vonatkozzék és nem ruházható át másra. Aki viszont az emberség birtokában van, saját emberségének átvitele nélkül is örömet lelheti a hegyben.

Ha a hegyeknek ilyen rendeltetéseik vannak, a vizek vajon nem rendelkeznek hasonlókkal? Nem haszontalan a víz sem, neki is megvan a maga rendeltetése: végtelen, csillogó tükrével az érényt, engedelmes lefelé folyásával az igazságot, szüntelen áradásával a taót, feltartóztathatatlant sodrával a bátorságot, egyenletes, sima felszínével a törvényt, ködbe vesző végtelenségével a messzirelátást, tiszta habjaival a jóságot, hullámainak szüntelen verésével pedig az akaratot példázza.

A vizek ezekkel a rendeltetéseivel az óceánok habjai között találkozunk. Ha a víz nem látná el szorgos buzgalommal a feladatát, akkor folyamaival nem ölelhetné körül a hegyeket, nem válhatna a világ ütőerévé. Ha valaki csak a hegyet ismeri, de a vizet nem — mintha a tengerben fuldokló mit sem tudna a partról, vagy a part maga sohasem hallott volna a tengerről. Ezért aki birtokában van a tudásnak, az nemcsak a partot ismeri, hanem a folyást követve meghallja a forrás csobogását is és örömet lel a vízben.

A hegyek nélkül nem látnánk, milyen széles a föld, a vizek nélkül nem látnánk, milyen óriási a világ. Ha a hegyeknek nem lennének rendeltetések a vizek számára, akkor a folyamok hogyan áramolhatnának körülöttük? Ha a vizeknek nem lennének rendeltetések a hegyek számára, akkor a hegyek hogyan tudnák közrefogni őket. Ha a hegyek és vizek rendeltetései nem világosak, akkor az áramlást és közrefogást nem lehet ábrázolni, ha pedig nincs áramlás és közrefogás, akkor a hosszú gyakorlást és az élet ismeretét sem lehet megmutatni. Ha azonban megmutatkozik a hosszú gyakorlás és az élet ismerete, akkor az áramlásnak és közrefogásnak is van eredete, a hegyek és vizek teljesítették rendeltetésüket.

A természet ábrázolása a feladatunk.

Nem a széleskörűsre kell azonban törekednünk, hanem hogy uralni tudjuk, amit bemutatunk. Nem az a cél, hogy sokat markoljunk, hanem az, hogy minél egyszerűbbek legyünk. Az egyszerűséggel ugyanis többet fejezhetünk ki, mondanivalónk közben tartásával pedig szélesebben ábrázolhatunk.

Az ecsetre nem önmagáért van szükségünk, hanem azért, mert az utókor számára hagy örökséget, a tusra sem önmagáért van szükségünk, hanem azért, mert befogadásra képes, a hegyre sem önmagáért van szükségünk, hanem azért, mert nyugodt, a vízre sem önmagáért van szükségünk, hanem azért, mert mozog, a régiekre sem önmagukért van szükségünk, hanem azért, hogy ne a pusztában álljunk, a maiakra sem önmagukért van szükségünk, hanem azért, hogy ne legyünk korlátok közé szorítva. Ha a régít és a mait nem zagyváltjuk össze, akkor műveink maradandók lesznek. Ezt azzal érhetjük el, hogy a legjavát egybeolvasszunk. Itt nyilvánul azután meg a hosszú képzés és az élet ismerete elvének helyessége.

Az eggyel az egész mindenséget uralhatom, a mindenséggel pedig uralni tudom az egyet.

Nem függni többé a hegyektől és a vizektől, az ecsettől és a tustól, a régiektől és a maiaktól, a nagy bölcsektől — ez a mi számunkra elrendelt feladat.

IRODALOM:⁵¹

A. Waley: Chinese philosophy of art. The Burlington Magazine 1920—1922.

Arthur von Rosthorn: Malerei und Kunstkritik in China. Wiener Beiträge Band IV. 9—26. (1930.)

Ku Teng: Chinese Malkunsttheorie in der T'ang und Sungzeit. Ostasiatische Zeitschrift 10—11. (1934—1935.)

Osvald Sirén: The Chinese on the Art of Painting. Peiping Henri Vetch 1936.

Osvald Sirén: Chinese Painting. I—VII. 1956—1958.

James F. Cahill: Confucian Elements in the Theory of Painting. (Arthur F. Wright: The Confucian Persuasion c. kötetéből) Stanford 1960.

J. Vinogradova: A kínai festészet hat törvényéről (oroszul). Iszkussztvo 1962. 8.

N. A. Cservova: A kínai művészetelmélet történetéből (oroszul). Narodi Aziji i Afriki 1963. 2.

Nicole Vandier-Nicolas: Art et Sagesse en Chine. Mi Fou (1051—1107). Peintre et Connaisseur d'Art dans la perspective de l'esthétique des Lettres. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Études. Tome LXX^e. Paris 1963.

Victoria Contag: Konfuzianische Bildung und Bildwelt. Zürich 1964

*

William R. B. Acker: Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Leiden, E. J. Brill 1954. (Hszie Ho és Jao Cuj munkájának teljes, Csang Jen-jüan munkája első felének fordítása.)

Alexander C. Soper: T'ang Chao Ming Hua Lu (Celebrated Painters of the T'ang Dynasty) By Chu Ching-hsüan of T'ang. Artibus Asiae XXI. 1958.

J. V. Vinogradova: Li Cseng: „A tájképfestészet tika” (oroszul). Vjesztnyik Isztorii Mirovoj Kulturi. 1961. 6.

R. Petrucci: Morceaux choisis d'esthétique chinoise. Ostasiatische Zeitschrift I. 1912—1913. (Kuo Hszü, Kuo Sze és Szu Si műveinek fordításai.)

S. Sakanishi: Kuo Hsi „An Essay on Landscape Painting”. London 1935.

Alexander C. Soper: Kuo Jo-hsü's „Experiences in Painting” (T'u-hua chien-wen chih). An 11th century history of Chinese painting. Washington, America Council of Learned Soc. 1951.

Nicole Vandier-Nicolas: Le Houa-che de Mi Fou (1051—1107) on le carnet d'un connaisseur à l'époque des Song du Nord. Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises. Volumes XVI. Paris 1964.

Herbert Franke: Two Yüan Treatises on the Technique of Portrait Painting. Oriental Art. Volume III. Number 1. 1950.

Victoria Contag: Tung Ch'i-ch'ang's Hua Ch'an Shih Sui Pi und das Hua Shuo des Mo Shi-lung. Ostasiatische Zeitschrift 19. 1933.

J. V. Vinogradova, Tu Ji-hszing: Kínai portréfestő művészetének titkáról (oroszul). Narodi Aziji i Afriki 1963. 4. (Sen Csie-csu művének egyik részlete.)

R. Petrucci: Encyclopédie de la peinture chinoise. Paris 1918. (A „Mustármagos iKert Gyűjtemény” fordítása.)

Mai-mai Sze: The Tao of Painting. New York 1963. (A „Mustármagos Kert Gyűjtemény” újabb fordítása.)

M. F. Ovszjanyikov szerk.: A világ esztétikai gondolkodásának emlékei (oroszul). I. Moszkva 1962. 344—386. (Hszie Ho, Vang Vej, Csang Jen-jüan, Li Cseng, Szu Si, Csen San és Mo Si-lung munkáiból J. V. Vinogradova és Sz. M. Kocsetova fordításaiban.)

*

Osvald Sirén: Shih-t'ao. Painter, Poet and Theoretician. The Museum of Far Eastern Antiquities Bulletin No. 21. Stockholm 1948.

Kojiro Tomita and A. Kaiming Chiu: An Album of Twelve Landscapes by Tao-chi. Bulletin of the Museum of Fine Arts. Boston, Oct. 1949.

Victoria Contag: Die Beiden Steine. Braunschweig 1950.

Alberto Giuganino: „Le due pietre” — Shih-ch'i e Shih-t'ao. Pittori individualisti del secolo XVII. „Cina” 1. IsMEO. Roma 1956.

Wen Fong: A Letter from Shih-t'ao to Pa-ta-shan-jen and the Problem of Shih-t'ao's Chronology. Archives of the Chinese Art Society of America XIII. 1959.

Cseng Csuo-lu: Si Tao (kínaiul). Peking 1961.

Si Tao: „Hua Jü Lu” (kínaiul). Jü C sien-hua központosításával, jegyzeteivel és fordításával. Peking, 1961.

Csen Cung-csou: Si Tao mesterséges sziklahegye a jangcsoui Piensanfangban (kínaiul). „Venvu” („Műemlék”) 1962. 2.

Ni Ji-tő: Gondolatok a „Ku-kua ho-sang Hua Jü Lu” olvasásakor (kínaiul). „Mejsu” 1962. 2.

Kantoni Városi Múzeum: Si Tao tájképalbuma (kínaiul). Peking 1962.

Cseng Vej: Si Tao élete, gondolkodása és művészete (kínaiul). „Venvu” 1962. 12.

Co Haj: Megjegyzések Si Tao egyik tájképével kapcsolatban (kínaiul). „Venvu” 1963. 4.

¹ A. Wylie: Notes on Chinese Literature. Shanghai 1867. A 108–111. oldalon huszonegy fontosabb kínai festészeti és kalligráfiai munkáról közöl néhány soros ismertetést.

² Friedrich Hirth: Scraps from a Collector's Notebook. Leiden 1905.

³ Herbert A. Giles: An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art. London 1905.

⁴ Érdekes, hogy amíg ezek a festészettörténetek csak a kezdő lépéseket tették meg, addig Bushellnek valamivel korábbi, 1899-ben megjelent kínai kerámiatörténete már többé-kevésbé végleges képet nyújtó munka. Ez az eltolódás egyrészt azzal magyarázható, hogy a kínai kerámia termékei évszázadok óta ismertek voltak Európában, festmények viszont csak az utolsó évtizedekben kerültek nagyobb mennyiségben külföldre, másrészt pedig a kínai festészet iránti érdeklődés megnövekedésének izlésbeli előfeltételei csak a századforduló körül jöttek létre nyugaton.

⁵ Lásd a bibliográfiát.

⁶ Ennek az anyagnak a jelentőségére jellemző, hogy bár a kínai festészet korai szakaszának jó félezer esztendejéből (IV–IX. sz.) eredeti mű alig akad, festők számainak munkásságáról van mégis tudomásunk az írásos feljegyzésekből.

⁷ Wang Si-cseng (1526–1593): Szung Si Hua Jüan, Mao Csin (1599–1659): Csin Taj Pi Su, Csin Ting Pej Ven Csaj Su Hua Pu (1708), Csang Csao (XVII. sz.): Csao Taj Czung Su (1833), Teng Si és Huang Pin-hung: Mej Su Czung Su (1911) stb.

⁸ Még a „gesztus festészet” elmélete is csupán a japán Suzukinak a „zen”-ről szóló munkáit kamatoztatta.

⁹ Kínaiul „ven zsen hua”, angolra általában „gentleman painting”-nek fordítják. A kínai festészetnek azt az iskoláját jelöli, amelyik a XI. század körül indul meg és képviselői jelentős részben az irástudók rétegéből kerültek ki. Mivel azonban ez az iskola az egész korszakot is jellemzi, gyakran általánosabb értelemben is használják, a XI. század utáni festészetre vonatkoztatva. Véleményünk szerint az irástudó réteg az egész kínai festészetre rányomja bélyegét, az „irástudó festészet” elnevezés tehát nem csupán egy iskolára vagy egy korszakra, hanem bizonyos értelemben véve az egész kínai festészetre alkalmazható.

¹⁰ A korábbi időknek a Szung koral megjelenő „irástudó festészet” esztétikáját alkotó ötletére jellemző Ven Csao-tung „Hszie Ho „hat alapelv”-e és azok további fejlődése” („A kínai festőművész” című kötetében. Peking 1955. 23–39. l.) című írásában kifejtett véleménye: „Számunkra elképzelhetetlen, hogy a „csi-jün seng-tung”-nak (az V. sz.-i Hszie Ho első alapelve, Felvinczi Takáts Zoltán fordításában „szellemnek megfelelő életmozgás”). Lásd Barát – Éber – Takács: A művészet története. Budapest 1934. 589–590. l. vagy A kelet művészete. Budapest 1943. 29–30. l.) a festmény tematikájától független kifejtése ne süllyedjen a fogalmak játékvá, hogy ezeknek a festészetesztétikának a módszere ne váljék szubjektivistává. Ez a tudományos gondolkodással szembenálló festészetelmélet mégis irányító szerepet tölthetett be a Szung kort követő évezred dzsentri festőinek gondolkodásában, megtermékenyítően hatott festészetükre, kizárólag az esetvonás hangulatát, a tusolt érdekességét kerese a legnagyobb fokú formalizmushoz vezetett, ezenkívül nagy divatba hozta az utánzást is. Így azután jelentős mértékben akadályozta a régi kínai realista művészet továbbfejlődését...” A hagyományos kínai festészet sajátosságainak elmélyültebb kutatása 1956-ban indult meg és főként ennek a mindmáig elevenen élő festészeti iskolának szükségletei hívták létre. Az „irástudó festészet”-ről folytatott vita a „Mejsu” („Művészet”) folyóirat hasábjain zajlott le, az 1959 márciusi számban megjelent „vitaindítónak szánt cikk (Hszüang Vej-su: „Az irástudó festészet”) közzétételét követően. A hatvanas évek elején a művészi alkotás hatásáról folyó vitában (az úgynevezett „rezonancia vita”), illetve annak kapcsán ismét megjelent a kínai festészet sajátosságainak kutatása. A korábbi álláspont revideálására irányuló törekvések nem egyszer a régi realizmus fogalom keretei közé igyekeztek beilleszteni az „irástudó festészet”-et, elhangzottak azonban olyan megállapítások is, amelyek ennek a festészetnek valódi sajátosságait kiserélték meg feltárni. Már Hszüang Vej-su egyszerű ténymegállapításai („... az irástudó festészet a hagyományos festészet – elsősorban a tájképfestészet – főáramlatává lett... a híresebb festők hetven–nyolcvan százaléká az irástudók rétegéhez tartoztak. Ezért alapjában véve az irástudó festészet reprezentálja a Jüan, a Ming és a Csing pikurát.”) szembenálltak azzal a korábbi törekvással, amely mintegy le akarta választani az „antirealistának” vélt „irástudó festészetet” a kínai festészet egészéről. Ho Tien-csien az emberábrázolás háttérbe szorítását a sajátos fejlődés jegyének emelte ki: „A tájképfestészet a kínai festészetben különösen gazdag elmélettel és gyakorlatlall rendelkezik, teljes festészeti rendszert alkot, a festészettörténet fővonalában levő emberábrázolás helyére lépve napjainkig több mint ezer esztendő óta él.” („A kínai tájképfestészet esztétikai kérdései.” „Mejsu” 1962. 1. sz.) Czung Paj-hua a kínai kalligráfia esztétikai problémáit vizsgálva ezeket idézi egy régebbi munkájából: „A kínai festmény térszerkesztése nem a fény és árnyék változásain, nem is a többdimenziós, szoborszerű ábrázolás átmásolásán vagy az építészeti vonalátvált alkalmazásain alapul, hanem valami olyasféle térérzést kelt, mint a zene vagy a tánc. Pontosabban meghatározva – ez kalligrafikus téralkotás.” („Eszte-

tikum a kínai kalligráfiában.” „Csöhszüe Jencsiu” („Filozófiai Tanulmányok” 1962. 1. sz.) Czung Paj-hua igen érdekes írásában elsősorban az önálló művészeti kategóriáknak kezelt, felépítmény jellegűnek tartott kalligráfia különböző téralkotásokra épült, központi jelentőségüket az európai építészeti nagy stílusaiával (klasszikus, gótikus stb.) párhuzamba állított változataiban megnyilvánuló esztétikumot vizsgálja, ezért az a hallgatólagosan odaértendő előfeltétel, hogy a kínai festészetben a visszatükrözés – éppen az általa hangsúlyozott és kutatótt kalligrafikus elem jelenléte következtében – nem csupán az ábrázoláson keresztül történik, nem jut eléggé érvényre. Ezt a kérdést különben a vita során elhangzott vélemények sem szívesen érintik. Ugyancsak sajnálatos, hogy az „irástudó festészet” pozitívabb értékelését tartalmazó összefoglaló jellegű mű megírására eddig még nem került sor, a felszabadulás óta megjelent három művészettörténet (Hu Man: Csung Kuo Mej Su Si. Sanghaj 1954; Li Jü: Csung Kuo Mej Su Si Kang. Peking 1957; Jen Li-csuan: Csung Kuo Mej Su Si Ljü. Peking 1958) ugyanis – ha nem is azonos meggyőződéssel – a korábbi álláspontot képviselik.

¹¹ „... az ezt követő századokban, a Ming dinasztia végén, különösen a mandzsu uralom időszakában Hszie Ho festészeti törvényeinek realista jellege majdnem teljesen elsikkad, és Tung Csi-csangtól kezdve a tradicionalizmust és a virtuóz tusonást tekintik a festmények legfontosabb értékmérőjének” – írja Vinogradova a bibliográfiában említett cikkében, az V. sz.-i Hszie Ho által leszögezett festészeti alapelvek ismertetése kapcsán. Cservova a bibliográfiában említett cikkében hasonló vélemények ad hangot: „A táj- és portréfestészet elméletét létrehozó Szung korszak a középkori kínai művészetelmélet csúcsa. A későbbiek korszak művészetelmélete nem hozta meg az esztétika újabb felvirágzását.”

¹² Cservova említett tanulmányának végén a kínai festészet-esztétika eredményeit összegezve elismerően állapítja meg: „Kínában nagyon korán felismerték a festészet társadalmi-nevelő és a megismerést szolgáló erejét.” Ezzel kapcsolatban azonban idezünk kell Li Jü művészettörténetének álláspontját: „A Csou korra a festészetet már egészen világosan a »jóra nevelő és rosszát óvó« feladat ellátására használják, mint a politikai agitáció fegyverét, mint a nép feletti uralom, a tömegek nevelésének eszközt.”

¹³ „Az mondhatjuk – írja Oswald Sirén –, hogy a kínai festményeket nem valami külső szemléltetés nézőpontjából, hanem belülről látták és alkották meg és elsősorban – tipizált formákon keresztül kifejezett – szellemi reflexiókat tartalmaznak.” („The Expressionism of Chinese Painting.” „East and West.” Róma 1957. 2. sz.) Bár Sirén megállapítása főként az „irástudó festészet” sajátosságait tartalmazza, ennek az irányzatnak a kínai festészetben elfoglalt központi helyét tekintve, általánosítható az észreire is. Amikor Vinogradova ebben a kitételben a kínai festészet „realista jelleg”-ének tagadását látja, akkor a festőtől az ábrázolást számonkérő realizmus-értelmezés híveként foglal állást. Anélkül, hogy részletesebben bele kívánna menni a realizmus vitái irásunk keretein túl eső kérdéseibe – a kínai realizmus vita azóta ismertetésére eddig különben sem került még sor –, annyit meg kell állapítanunk, hogy a kínai festészet a hagyományos realizmus kategóriába valóban nem illik bele. Még Miklós Pálnak az ithoni viták kirobbanásában szerepet játszó írásában („A festészet absztrakcióról.” „Valóság” 1961. 6. sz.) javasolt megoldásait is szűken érezzük: „... meddig mehet el a művész úgy, hogy a művészi visszatükrözés határain belül maradjon? ... A lényeg és jelenség dialektikus viszonyát a művészetben kitűnően fogalmazta meg ... Csi Paj-si, amikor azt mondta: »A jó festmény titka az, hogy hasonlít is, meg nem is. Ha túlságosan hasonlít, akkor hízoló és közönséges, ha viszont nem hasonlít, akkor csal.« Azért sem tudjuk elfogadni ezt a megoldást, mert ilyen módon az erősen kalligrafikus „irástudó festészet” továbbra is a realizmus kategórián kívül maradna. Csi Paj-si nevének említése – különben Vinogradova is éppen erre a kijelentésére hivatkozik a kínai festészet ábrázolásmódjával kapcsolatban – ebben az esetben megtévesztő, ő ugyanis csak részben állt az „irástudó festészet” alapján és ebben a megállapításában éppen az „irástudó festészet”-nek a tárgyi valóságtól való elszakadását bírálja. Ennek az értelmezésnek a helyességét bizonyítja egy másik kijelentése: „A »hszie ji« (»gondolat festés») hívei csak a szellemet emlegetik, a »hszie seng« (»természet utáni festés») gyakorlóit csupán a formát becsülik. Csak úgy lehetünk a formának és a szellemnek együttes birtokában, ha természet után festünk, majd gondolatot festünk, ha gondolatot festünk, majd természet után festünk.” Itt jegyzendő meg, hogy az „irástudó festészet”-et követően, főleg az utolsó századokban felvirágzó csendelekek időszakában, a kínai festészetben megindul egy újabb, még az emberábrázolást is visszahozó ábrázoló korszak, amely azonban az előző tanulságokat is kamatoztatja. Megjelenése a kereskedővárosokban élő hivatos festőkkel hozható összefüggésbe, a XVIII. század közepén lendül fel, hogy azután a kínai festészet fővonalává válva éppen Csi Paj-si festészetében csúcsozódik ki. A kalligráfiának Kínában játszott fontos szerepével Miklós Pál is foglalkozik: „az a fajta absztrakció, amelyet nálunk meg a legliberalisabb szakemberek is elutasítanak, s amelyet már csakugyan nehéz azzal gyánusítani, hogy valamit egyáltalán akar mondani (helyesebb lett volna azt írni, hogy ábrázolni – P. P.), a tassizmus – Kínában széles néptömegek körében

népszerű művészet! A kalligráfiáról van szó...” A kínai festészet tanulása véleményünk szerint az, hogy a festészet nem csupán tárgyak ábrázolásával tükrözheti a valóságot, hanem erre a vizuális hatáskeltés minden más lehetőségét is felhasználhatja. A kínai festészet esetében főként a kalligrafikus ecsetvonalról van szó, de hasonló szerepet játszhat a szín, a kompozíció stb. A művész ezek segítségével is kifejezheti önmagát, s hatást gyakorolhat a nézőre.

A tárgyábrázolás tehát a festészetnek nem nélkülözhetetlen velejárója, a művésztől függ, hogy mondanivalójának közlésére igénybe veszi-e vagy sem. Természetesen a mondanivalótól, valamint az azt kialakító történelmi-társadalmi körülményektől is függ, hogy azok igénylik-e az ábrázolást. A nonfiguratív festészet is társadalmi produktum, ezért létrehozó okainak megszűnésével szükségtelenné válhat.

Természetesen Kinában a non-figuratív probléma nem egészen olyan formában jelentkezett, mint nyugaton, hiszen a festmény — ha nem is az volt éppen a lényeges benne — valamit mindenképpen ábrázolt, az írás jellege következtében pedig a tiszta kalligrafia sem szakadt el teljesen az ábrázolástól.

Véleményünk szerint realitásként kell minden olyan alkotást tartanunk, amely a művészet eszközeivel képes korának valóságát (és ez nem a tárgyi valósággal azonos) tükrözni és ezáltal reá visszahatni. Csak a valóságos problémákban gyökerező alkotás kelthet rezonanciát, s ilyen értelemben realizmus és művészet elválaszthatatlanok. A realizmusnak csak ilyen tág értelmezése biztosít lehetőséget arra, hogy a kínai festészet valamennyi értékét bele tudjuk foglalni. Az ellenkező kategorizálások csak oda vezetnek, hogy a kínai festészet valódi értékei helyett azokat a műveket hozzák előtérbe, amelyek főként annak köszönhetik a figyelmet, hogy a rájuk hivatkozók által elfogadott realizmus körükébe még beleilleszthetők. Vonatkozik ez a korai emberábrázolások művészi túlteltekedésére és az egyesek által indokolatlanul háttérbe szorított, de mások által ugyancsak indokolatlanul előtérbe állított arcképfestészetre.

A polgári kutatás azonban távolról sem egységes, hiszen fél évszázados fejlődést alatt három szakaszon is keresztülment és valamennyinek ma is megtaláljuk a képviselőit. Az első szakaszt a konzervatívabb ízlés jellemzi, a tárgyalásnál a Szung korszakkal bezáródó időszakra helyezi a súlyt, az „írastudó festészet”-et és az azt követő fejlődést csak vázlatosan, gyakran a legjelentősebb nevek említése nélkül ismerteti. Giles 171 oldalas munkájából csak 34 oldal jut a Szung kor utánra, Arthur Waley könyvének („An Introduction to the Study of Chinese Painting” London 1958 [1923]) 251 szövegdarabából pedig mindössze 15 nem szerepelnek benne Si Tao, Pa-ta san-zen, a „Jangcsou Nyolcak” és még sok más jelentős festő. A harmincas évektől kezdve azonban olyan lényeges változás indul meg ebben a szemléletben, hogy a közelmúltra a helyzet teljesen megfordult. Az érdeklődés szinte kizárólag az „írastudó festészet”-re és az ennek a tulajdonságait — nem egyszer indokolatlanul — az egész kínai festészetre kiterjesztő elméletekre összpontosul. A Déli Szung album- és legyezőképeket J. P. Dubos („A new approach to Chinese painting”, „Oriental Art” Vol. III. No. 2. 1951.) édeskéseknek nevezte, a közlés álláspontját pedig André Malraux jelzi: „Napjaink érzésvilága távol áll attól, ami kedvező lenne a Szung festészet számára... amely semmi olyan nincs összefüggésben, ami minket gyötör.” (A. Malraux „Essais de Psychologie de l'Art” Vol. I. Geneva 1947. 50. l.) Az utóbbi időben egyre többen hallgatják szavukat az újabb eltorzítás kapcsán, és a kínai festészetnek kizárólagosan a buddhista-taoista ideológiához való kapcsolásával szemben kiemelik a konfucianus ideológia mindvégig fontos szerepét. Ebben a vonatkozásban William Willems „Chinese Art” (1958) című könyvének „Why Sung and why Yüan” fejezete (520–525. l.) és Cahillnak a bibliográfiában említett tanulmánya érdemel figyelmet.

¹⁴ A kínai elégia születése. Budapest 1959.

¹⁵ Műfajelmélet Kinában a III–VI. században. Budapest 1965. (az irodalomtudományok doktora fokozat megadásának alapjául szolgáló értekezés kézírata). Ezt a munkát az Akadémiai Kiadó 1967-ben külön kötetben jelentette meg.

¹⁶ Az „ázsiai termelési mód” kérdéséhez. Budapest 1965.

¹⁷ Tökei „A kínai elégia születése”-ben megállapította, hogy „az elégia... az eszmény és valóság kontrasztjából áll elő, s elégia akkor keletkezik, ha az eszmény magasodik a valóság fölé. Ha az eszmény szomorúság tárgya, tehát eltűntek, a valóságban föllehetetlennek van ábrázolva, akkor elégia jön létre...” „... az elégia egyik legfontosabb műfaji törvénye... éppen az eposz felé tartás, a teljesen soha fel nem adott nagy-epikai igény. Más kérdés, hogy az epikává, különösen nagy-epikává válás konkrét társadalmi okokból időnként egyre kevésbé sikerül, az eredmény mind líraibb jellegű lesz...” „... az epika lényege az »objektumok totalitása«, az embernek a külvilág tárgyaival és intézményeivel való eleven kölcsönhatásban való ábrázolása, a líra lényege pedig az, hogy az epikával (és drámával) ellentétben láthatóvá teszi a szubjektumot, a »lelki élet totalitását« adja... Ezért van, hogy amikor a társadalmi valóság fő kérdése nem tekinthető ki egységes nézőpontból, tehát nem formálható ki epikai világkép, akkor előtérbe lép a líra, amely a problémákat összetevőkre bontja szét, az érzelmvilág felől közelíti meg, s ábrázolni tudja többek között a szubjektum az irányú erőfeszítéseit is, hogy kialakítsa az epikai világképet, amely küzdelem természetesen legtöbbször sikertelen marad, de ha sikerül,

létrejött az epikai műalkotás alapja. S ha így vetjük fel a kérdést akkor világossá válik, hogy az epika sohasem törekedhet a líra felé, legfeljebb a lírába kényszerülhet.” „A dekoratív stílus az epikáról elégia adekvát stílusa, hiszen kézenfekvő eszköze egyfelől a líra tárgyiasításának, másfelől az epika leírásá változtatásának. S mert a kínai költészet egyik legfontosabb műfaja az elégia lett, jellemző-jévé vált a dekoratív leírás is.” „Az ókori Keleten az eszmény és valóság kontrasztja különösképpen jellemezte a gondolkodást... a sajátos patriarchális-despotikus viszonyok között (Kinában — P. P.) tulajdonképpen minden haladó szemlélet elégikus jellegű s ez nem is lehetne másként. Akár az őstársadalmat, akár a jövő egységes államát állítják szembe a gondolkodók a patriarchális valósággal, ez a prózai valóság mindkét eszménnyel szemben alulmarad, mert hiszen felemás, átmeneti ez a társadalom. Így lesz az ókori kínai költészet középponti és legsikeresebb műfaja az elégia.” „Műfajelmélet Kinában a III–VI. században” című dolgozatában ezeket írja: „Politikai és magánélet kétségakadása és ellentmondása, mely egyébként mindig jellemző vonása volt a kínai társadalomnak, még sohasem volt olyan éles, s ugyanakkor szétválaszthatatlan egységbe kényszerített, mint éppen a »déli udvarok« korában. Ís még sohasem került annyira a morális és művészeti problémák középpontjába, mint a »déli udvarokban«. Az e kettősség által meghatározott érzelmek a kor lírájának is alapvető tartalmát adják.” „A »déli udvarok« költészete — a legkülönfélébb utakon bár — végső soron elégikussá ennek az ellentmondásnak a megoldhatatlansága következtében lesz.” „A kínai költők szépség-eszmények alighanem legfontosabb vonása, differencia specifikája, hogy a szomorúság áll a középpontjában.” „Azért idéztünk ilyen sokat Tökeinek a kínai költészetre vonatkozó lényeges megállapításából, mert — anélkül, hogy az irodalom és festészet között mechanikus párhuzamot tételünk fel — az adott esetben a kínai költészet és festészet sajátosságainak kialakulásában alapvető egyezéseket találunk. Az eszményeit megvalósítani mind kevésbé tudó, de azok erkölcsi magasrendűségében továbbra is bizó »írastudó réteg« őrldésének terméke a kínai költészet reprezentatív műfajává való lírai hangú elégia és az erkölcsi tanítások illusztrációjának háttér fordító, vizsgálatát a természetben kereső, elégikus hangú tájképfestészet is. A »Műfajelmélet Kinában a III–VI. században« helyesen mutat rá, hogy az esztétika éppen az ókor bukását követő időszakban került az érdeklődés középpontjába, nem vagyunk azonban meggyőződve arról, hogy a művészet — a korábbi konfucianus munkákban szereplő — »társadalmi meghatározottsága«-nak nem említése ezeknek az esztétikáknak egyértelmű fogyatékossága lenne. A konfucianus »tükrözés-elmélet« ugyanis a közvetlen didaktika követelésével fonódik egybe, ennek tagadását pedig nem tartjuk elítélendőnek. „Az »ázsiai termelési mód« kérdéséhez»-ben, bár a kínai földmagantulajdon hiányáról szóló fejtegetéseket elegendő bizonyító anyag hiányában csupán hipotézisnek — ha az eddig erről a kérdéstől elhangzottak közül a legvalószínűbbnek is — kell tartanunk, igen meggyőzőnek éreztük a kínai költészet és festészet sajátos jellegének kialakításában olyan nagy szerepet játszó »írastudó réteg« — az állítólagos köztulajdon alapján létrejött — különös osztályhelyzetének ismertetését.

¹⁸ Akárcsak a korai festők képeinek legnagyobb része, ez is Szung kori másolat.

¹⁹ Egy Han kori császárné „jórá intése” céljából kitűnő asszonyok példáját felsorakoztató költemény illusztrációja.

²⁰ Érdemes összevetni — a kínai festészet kifejezésbeli változásának kiemelésére — a Szung kori Szu Tung-pó véleményével: „Aki egy festményről a külső formák hasonlósága alapján ítélték, annak szemléletén egészen közel áll a gyermekéhez” (Tökei Ferenc kézirat fordításából). Különben éppen Szu Tung-pót szokás a kalligrafikus „írastudó festészet” közvetlen őseinek tekinteni.

²¹ A Hszie Ho-féle „hat alapelv” („liu fa”) problematikájának kötetnyi az irodalma. Nem csupán azért, mert másfélszer éven át a kínai festészetelmélet kiindulópontjának számítot, hanem azért is, mert esetleges indiai kapcsolatait mindmáig nem sikerült megnyugtatóan tisztázni.

²² Vizsgálódásaink szempontjából az egymástól világosan el sem különülő ágak egyformán érdekesek, mivel esztétikai jellegű megállapításokat jóformán mindegyikben nagy számban találunk. Közülük a festészet történetek („hua si”) több-kévesebb egybeilleszkedő rendszerét érdemes kiemelni. Ezek a művek eleinte elméleti fejtegetéseket is tartalmaztak, később azonban inkább csak a lexikális adatok felsorolására szorítottak. A Tang kori Csang Jen-juan „Feljegyzések minden idők nevezetes festőiről” („Li Taj Ming Hua Csi”) című, 372 festőt ismertető, a kezdetektől egészen az i. u. 841-ig haladó művével kezdődik a sor, ezt folytatja a Szung kori Kuo Zso-hszi „Feljegyzések azokról a festményekről amelyeket láttam, és amelyekről hallottam” („Tu Hua Csi-en Ven Cse”), amely 841-től 1074-ig 274 festő adatait tartalmazza, ennek továbbvitelére készült Teng Csun az 1074-től 1167-ig tevékenykedő 219 festővel foglalkozó „A festészet történet folytatása” („Hua Csi”) című munkája. Csen Tö-huj „Toldalék a festészet történet folytatásához” („Hszü Hua Csi”) a Szung kor végéig tevékenykedő 51 festővel egészíti ki Teng Csun munkáját. Ezt követően megszakad a festészet történetek közvetlenül egymáshoz csatlakozó láncolata, párhuzamos, nem az előző munkát folytató, esetleg az egész fejlődési folyamatot újabb összefoglaló írások látnak napvilágot. Ezek közül Hszia Ven-jennek a Jüan kor végén készült több mint másfélszer — köztük kétszáz

korabeli — festőt említő „A festészet gyöngyszemeinek tükré” („Tu Huj Pao C sien”) című műve, majd az annak kiegészítésére készült, a XV. század festészetét ismertető, Han An-féle „Folytatás a festészet gyöngyszemeinek tükréhez” („Tu Huj Pao C sien Hszü Pien”), Csiang Sao-su a Ming korszakot ismertető „A hangtalan költemények története” („Vu Seng Si Si”), a „Feljegyzések a Ming kori festőkről” („Ming Hua Lu”), Csang Keng a Csing kor elejének festőiről készült „Feljegyzések dinasztiánk festőiről” című munkája tartozik a kiemelkedőbbek közé.

²⁸ Kuo Zso-hszü és Teng Csun mintegy félezer festő adatait tartalmazó munkáiból jól követhető az emberábrázolás fokozatos háttérbe szorítása: a X. században még a festők több mint a felét foglalkoztatja ez a tárgykör, a XI. században már csak egyharmadát, a XII. században pedig alig egytizedét.

²⁹ Tőkei Ferenc kéziratos fordításából.

³⁰ Tőkei Ferenc kéziratos fordításából.

³¹ Tőkei Ferenc kéziratos fordításából.

³² A „Négy Vang”, Vang Si-min (1592–1680), Vang C sien (1598–1677), Vang Huj (1632–1717), Vang Jüan-csi (1642–1715) tevékenységének súlypontja szintén a XVII. század második felére esik, amíg azonban Si Tao egy „népibb” hagyomány forrása lesz, ők a Csing korszak hivatalos festészetét teremtik meg. Megjegyzendő azonban, hogy a „Négy Vang” maga — a vezetéknevek egyezése különben csak a nagypapa Vang Si-min és az unoka Vang Jüan-csi esetében fed rokonsgát — nem volt annyira akadémikus, mint az általuk képviselt irányzat.

³³ A „Jangcsouí Nyolcak” elnevezés nem fedi a valóságot, lényegesen több festőt tartozik ugyanis ehhez az irányzathoz, az eltérő hagyományok is más-más festőket sorolnak közéjük. Leggyakrabban Csin Nung (1687–1765), Cseng Hszie (1693–1765), Hua Jen (1682–1760?), Huang Sen (1687–1768?), Li Pang-jing (1695–1754), Li San (1670?–1754?), Vang Si-sen (1730?–?), Lo Ping (1733–1799) neve szerepel a nyolcaké között. Alkotásaikon jól látszik Si Tao munkásságának hatása, s néhány adat arra enged következtetni, hogy többen a tanítványai is lehetnek.

³⁴ Hszü Vej (1521–1593) kalligráfus, költő, drámaíró és festő. Képeit szubjektív hangvétel és expresszív kifejezőmód jellemzi.

³⁵ Pa-ta san-zsen, Kun Can (Si Csi), Fang Ji-cse, Fu San, Csang Feng stb.

³⁶ Csi Paj-si (1863–1957) írásaiban tudatosan is vállalta ezt a hagyományt.

³⁷ 182–192. l.

³⁸ 156–172. l.

³⁹ Részletesebben lásd Tőkei Ferenc doktori értekezésének a l'ung pien elvre vonatkozó részét.

⁴⁰ Lukács György „Az esztétika sajátossága” I. 384–402 (Budapest 1965) a mimesztről írottakban főként a mágia tartalmi részéhez tartozó utánzást emelte ki, mi főként a mágia formai részéhez tartozó szuggesztivitást. Megjegyzendő azonban — és erre maga Lukács hívja fel a figyelmet —, hogy a művészetnek ezt a szakaszát mennyire a tartalom és forma egymásba való kölcsönös átcsapása jellemzi. A kínai festészet mágikus szakaszáról, illetve ennek továbbéléséről írottakban főleg az embertől emberig hatoló szuggesztív előadásmódra gondoltunk. Ez nem csupán egy konkrét tartalomnak a nézőbe való átvitele lehet, hanem a művész hosszabb távú hangulatának, életérzésének, alapállásának, egyéniségének, énjének a nézőbe való beleplántálása. Ami természetesen nem helyezheti ezt a művészetet a társadalmon kívülre, hiszen maga az alaphangulat is társadalmi eredetű, s művészeti megnyilvánulásai társadalmilag hasznos cselekvésre ösztönözhetnek.

⁴¹ Cservova a bibliográfiában említett tanulmányában ezeket írja: „... az efféle gondolatok káros hatással voltak a művészekre, a valóság tanulmányozásától való elállás, a formai megoldásokba való belefeledkezés a stilizálásoz vezetett, a művész elfelejtette a valóság formáit, amelyek a mindennapi életben körülvették. Csak egyes teoretikusok, mint például Si Tao XVII. századi festő, követték a természet tanulmányozását, a dolgok lényegének megismerését, a klasszikus hagyományok továbbfejlesztését a múlt másolatásával szemben.”

⁴² Véleményünk szerint Si Tao szövegének mondanivalója, nehezebb megfogalmazása ellenére is világosan érthető, nem szükséges jegyzetekkel agyonterhelni, hogy a más hagyományokon nevelkedett olvasó eligazodhassék benne. Ennek hangsúlyozására a jegyzetek számát igyekeztünk a minimálisra szorítani, s ezek is inkább a szöveg kiegészítései vagy a tágabb összefüggésekre hívják fel a figyelmet, nem pedig a szöveg magyarázatai.

⁴³ „Taj ku”.

⁴⁴ „Taj pu”.

⁴⁵ „Fa”.

⁴⁶ „A nemes ember útja olyan, mint a messzire igyekvő, akinek közelről kell elindulnia, vagy mint a magasra kapaszkodó, akinek szintén alacsonyan kell kezdenie.” A középmozdulatlansága. 15. (Tőkei Ferenc: Kínai filozófia. I. köt. Bp. Akadémiai Kiadó 1962. 196. l.)

⁴⁷ Az „első vonás” hasonló értékelésével találkozunk más Csing eleji festők írásaiban is. „Jöhét ezer vagy tízezer vonás is, csak az első vonás nehezebb érzed.” (Ta Csung-kuang.) „A tőkély az első vonásban lakozik, ezt hiába is próbálja utánozni bárki.” (Jün Ko.)

⁴⁸ „A mester mondotta... nekem egyetlen alapelvem van, mely mindent magában foglal.” Konfuciusz: Beszélgetések és mondatok

IV/15. (Tőkei Ferenc: Kínai filozófia. I. köt. Bp. Akadémiai Kiadó 1962. 68. l.)

⁴⁹ A régi kínai hagyomány szerint a negatív és pozitív öselem.

⁵⁰ A Si Tao-féle álláspont a „népibb” iskola véleményét fejezi ki, amely a „Négy Vang” képviselte akadémikus irányzat bírálatként jött létre. A hagyományokkal szembeni konzervatív álláspontot Vang Si-min így fogalmazta meg Vang Huj képeivel kapcsolatban: „Tökéletesen utánozza a leghíresebb Tang, Szung és Jüan kori festőket. Néhány odavetett esetvonás és az egész tekercs máris ódon hangulatot áraszt, a kompozíció, a módszerek, akárcsak a régieknél. Az eset és tus szellem-harmóniája éppen olyan, mint náluk. Ha utánoz valakit, akkor tökéletesen azzá tud válni. Sehol egy felesleges vonás. Ha nem szignálná képeit, még a legkiválóbb szakértő sem ismerné fel. Ilyen tökéletességet eddig nem ismertek, még Sen Csouék és Ven Cseng-mingék sem érték el.” Meg kell azonban jegyezni, hogy a másolás Kínában a festési tanulás nélkülözhetetlen tartozéka, s ebben az értelemben egyik iskola sem állt vele szemben.

⁵¹ Ez a rész az ösztönös és tudatos megismerés Si Tao által is dialektikus egységben látott kapcsolatának fontos kérdését tartalmazza. Az eredeti szöveg második mondatának megfogalmazása (szószertint fordításban): „A megismerés utáni élmény nem élmény.” több értelmezésre ad alkalmat. Mi Jü C sien-hua értelmezéséhez tartottuk magunkat, eszerint a „nem élmény” itt azt jelenti, hogy nem ugyanaz az élmény, mint amellyel az ismeret nélkül jött létre. Emellett szól ugyanis az egész bekezdés belső logikája. Sirén 1936-os fordításában eltérően értelmezte a központosítást, a bekezdés alapvető mondanivalója elsikkadt és a kérdéses mondat valódi értelmét sem ismerte fel: „Natural gifts and knowledge (are different things); first come natural gifts, then comes knowledge. Gifts which have been acquired by knowledge are no gifts. The greatest among old and modern masters availed themselves of knowledge, but projected (issued forth) their natural gifts. If one has no natural gifts but expresses simply what one has learned, it does not exceed the work of a minor talent. By such small gifts and little knowledge one cannot realize the power of all-inclusive creative painting (i hua), one cannot expand nor grow.” Contag sem emeli eléggé ki Si Tao megfogalmazásának dialektikáját, a kérdéses mondat problematikáját felismeri ugyan, pejoratív ízű meghatározásával („ist nicht das wahre Empfangen”) azonban nem értünk egyet: „Das Verhältnis von Empfangen und Erkennen ist so: Erst empfängt und dann erkennt man. Etwas erkennen und erst dadurch empfangen ist nicht das wahre Empfangen. Die erleuchteten Persönlichkeiten der alten und der neuen Zeit benutzen ihr Erkenntnis vermögen zur Entwicklung dessen, das sie empfangen hatten. Wenn dagegen einer im Zustand des Bewusstseins empfangt und dann entwickelt, was er erkannt hat, so ist das nur ein Können einer einzelnen Sache. Ein kleines Empfangen, ein kleines Erkennen!”

⁵² A felsorolás az ismertebb redőzésmódokat említi (néhány ritkább is szerepel közöttük), ezeken kívül azonban használtak még más redőzésmódokat is. Ismeretük már csak azért is fontos a kínai festészet iránt érdeklődő számára, mivel ezek jelentik azt a „közös nyelvet” amelyet ezek a festmények használnak. Ha ezzel nem vagyunk tisztában, könnyen éppen azt véljük egyéneknek a képen, ami a legáltalánosabb. Természetesen az egyéni sem a redőzésmódokon kívül, hanem azok felhasználásában nyilvánul meg. Az illusztrációkban az egyik leghíresebb kínai festőiskolából, az 1679-ben megjelent „Mustármagok Kert Gyűjtemény”-ből közlünk néhány fontosabb redőzésmódot. (A mű szerkesztője Vang Kaj, a különösnek tűnő cím pedig onnan ered, hogy a kínai szerzők nevük helyett gyakran könyvtárszobájuk, házuk vagy kertjük nevét szerepeltették munkájukon.)

⁵³ Több kínai hegységben találni ilyen nevű csücsöket.

⁵⁴ A festészet és költészet rokonításának már Si Tao előtt is nagy hagyánya volt. Egyik legkorábbi megnyilvánulása Szu Tung-po Szung kori költő és festő Vang Vej Tang kori költővel és festővel kapcsolatos híres kijelentése: „Festményei versek — versei festmények.”

⁵⁵ Az irodalom három csoportja (festészetesztétika-történeti összefoglalások, festészetesztétikai munkák fordításai, Si Tao irodalom) elsősorban a Magyarországon fellelhető szakirodalmat adja meg, ez azonban az első két esetben egybeesik a legfontosabb irodalommal, a harmadik csoportnál a nemrég elhunyt Fu Pao-si Si Tao biográfiája a legérdekesebb hiány. Az első két csoportba csak az európai nyelveken megjelent szakirodalmat vettük be, a harmadikba a kínait is, a japánt azonban ebbe sem. A fordítás és a bevezető 1962 és 1965 között készült, bár a jegyzetekben és az irodalomban később megjelent anyagokra is utalunk, ezek érdemi felhasználására többnyire már nem kerülhetett sor.

⁵⁶ Ma már megállapítható, hogy még ez a tényező is csak időlegesen hatott. A „kulturális forradalom” időszakának Si Tao értékelésére nézve támpontot ad a Kínai Képzőművészeti Szövetség leváltott főtákarát, Csj Zso-hungot bíró 1967. január 11.-i Zsenmin Zsüpao cikk, amely elítélően állapítja meg, hogy „a kínai feudális osztályhoz tartozó Si Tao, Pa-ta san-zsen, a jangcsouí nyolc különé” és mások alkotásait kinekesként tisztelte.”

⁵⁷ Időközben Si Tao munkája francia nyelven is megjelent: Pierre Ryckmans „Les propos sur la peinture de Xi Tao — Traduction et commentaire” Arts Asiatiques 1966. Tome XIV. 79-150

Though the most significant part of the centuries old aesthetics of Chinese painting has been translated during the last fifty years, this heritage with its very precious statements has not so far succeeded in finding its way to any important aesthetical summary of our century. This is mainly due to the fact that the translations and reviews never tried to analyse from uniform point of view these texts, that are really difficult to interpret and use different terminology in a number of cases, consequently the general tendencies have been lost. It is notable that inspite of the researches that are going on in the Soviet Union and in the People's Republic of China the Marxist aesthetics could not solve the problems of the aesthetics of Chinese painting as well as those of the Chinese painting itself. The realistic style of the Sung age and the preceding period was identified with realism, consequently it was denied that Chinese painting and its theory developed further at all. In the Chinese People's Republic the deeper estimation of national painting from the late fifties led to the practical appreciation of the values of the „wen jen hua” painting which followed that of the Sung period but unfortunately its theoretical conclusions were not sufficiently revealed in the discussions of the late fifties and early sixties. In the light of the debates about realism in our country and on abroad it is especially untenable to force the conceptions of realistic style on Chinese painting.

Having compared European and Chinese painting the Western scholars rightly recognized that the latter — i. e. its representative „wen jen hua” period — gives preference to the emotional-abstract expression to the faithful copy of the object. On the other hand they did not point to the fact, that the calligraphic representation of typified forms may also be means of reflection of

social reality, and they never analysed the common features of European and Chinese painting which are apparent in their reflection of social reality, even less the social factors which are responsible for the domination of this method of the reflection of reality in Chinese painting.

As to our opinion — based on Ferenc Tökei's statements about the development of Chinese elegy — the irreconcilable contrasts between idea and reality in the patriarchal-despotic China made the Chinese painter — who belonged to the literate level — represent landscape with elegiac tone, then still-life, limited to an even smaller part of reality instead of didactic portrayal. But this limited world of subjects was accompanied with the perfection of the means of expression and a deeper knowledge of art.

The emphasis of the author's central role in art begins when „wen jen hua” painting gains domination. In the solemn summary of the best traditions of „wen jen hua” painting — dating from the seventeenth century —, in Shih-t'ao's „Hua Yü Lu”, the author expresses the complete unity of creative process in the following masterly concise way: „Nature and my soul merged into Shih-t'ao's images.” The worst tradition of „wen jen hua” painting the lifeless imitation was disapproved by Shih-t'ao claiming the rights of the author's personality. For this reason any interpretation, taking Shih-t'ao only for the condemner of „wen jen hua” painting must be considered onesided.

The Hungarian translation of the whole text of „Hua Yü Lu” is based on the original and made a critical use of Siren's partial and Contag's complete English i. e. German translation as well as Yü Chien-hua's notes in the 1961 edition.

Péter Polonyi