

TÁJKÉP A MŰVÉSZETBEN, MŰVÉSZET A TÁJBAN³⁹

KARANCSI ZOLTÁN⁴⁰ - HANN FERENC

LANDSCAPE IN ART, ART IN LANDSCAPE

Abstract: In our paper we examine the role of landscape in the Far-Eastern, 7-8th-century painting tradition, but the landscape in Europe in its original form can be seen at first time in the 17th century landscape painters of Netherlands. We are going to deal with environmental aesthetics in the second part of the study. From civilisations of the Far-East, based on intense natural respect of gardening, we get through the strict, geometrical-structured French gardens and finally reach the seemingly natural English landscape gardens. Finally we get to know Land Art, a neo-avantgard genre of art which is based on the individual relationship of environmental and art.

BEVEZETÉS

A képzőművészetek több ezer esztendő története során a tájkép, az emberi környezet sajátos megjelenítése viszonylag későre tehető. Alárendelt elemként ugyan szinte a kezdetektől kíséri a képzőművészetet, önálló műfajjá azonban először a távol-keleti festészetben válik. Az európai piktúrában a táj tiszta formájában (ahol az emberi alak mellékessé válik, vagy teljesen eltűnik) először csak a 17. századi németalföldi tájképfestők képein látható. Maga a táj fogalma is ekkor alakul ki.

Az is figyelembe kell vennünk, hogy az évszázadok során hasonló témát ábrázoló tájképeken megfigyelhető különbségek abból adódnak, hogy változott a táj, változott az ember tájhoz való viszonya, miként változtak a tájábrázolási konvenciók is.

Az európai embernek a hegyek kétezer éven át csak nyűgöt, fáradságot jelentettek, hiszen terméketlenek, és a közlekedésnek is útjában állnak, ráadásul banditák, eretnekek menedékei. (Noha ugyanakkor pl. Svájcban a 12. században meginduló polgárosodás éppen a hegyeken átvezető kereskedelmi utaknak köszönhetően indult fejlődésnek). Ezért amikor a 16. és 17. századi köznapi utazók átkeltek az Alpokon, eszükbe sem jutott, hogy gyönyörködjenek a látványban. Csak a 18. század közepétől kezdik felfedezni a természet szépségeit.

A tájkép fogalma alatt elsősorban a festészet egyik műfaját értjük, amelynek tárgya az ember természeti vagy maga alkotta (művi) környezete, bár a későbbiek

³⁹ A tanulmány az OTKA T 046373 támogatásával készült. A terjedelmi korlátok miatt rövidített, képek nélküli dolgozat teljes változata a

www.jgytf.u-szeged.hu/tanszek/foldrajz/sajat_karancsiz/sajat2.html honlapon található meg.

⁴⁰ Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Tanárképző Főiskolai Kar, Földrajz Tanszék. 6725 Szeged, Hattyas sor 10. E-mail: karancsi@jgytf.u-szeged.hu

során (20. századtól) a táj megjelenítésében egyre jelentősebb szerepet kap a fotográfia is.

A tájképfestők legjelentősebb tevékenysége a szabad természet tanulmányozásában, a napfény és a levegő hatásainak kutatásában nyilvánult meg. A tájképfestészetre buzdító érzés, hasonlít ahhoz, ami a városi embert vasárnaponként a természetbe csalja.

A tájkép (tájképfestészet) fellendülésében bizonyára szerepet játszik az is, hogy a mai ember kedvét leli a természetben, sőt szinte utolsó menedéknek érzi azt, melybe zaklatott élete közben elvonulhat (*Petrovics E.* 1908).

TÁJKÉP A MŰVÉSZETBEN

Az ókori Kelet művészeti emlékei között már vannak tájábrázolások. Az egyiptomi (mezopotámiai) művészetben bár mind a reliefeken, mind a festményeken megjelenik a tér (táj), azok az ábrázolt személyek mellett alárendelt szerepet kapnak. Ezen kultúrák művészetét a nagyfokú sematizálás jellemzi. Ráadásul a háromdimenziós teret (tájat) síkban kiterítve, egymás fölött ábrázolják (*Artner T.* 1979). Ezért a valódi tájkép az egyiptomi (mezopotámiai) művészetből még hiányzik.

Az ókori görög-római kultúra festészetének csak töredékét ismerjük, de ez is sejteti, hogy fontos szerepet töltött be a táj. A Pompejiben és Herculaneumban talált falképeken a táj filozofikus elmélkedések, mítoszi cselekmények színhelye. Van amikor a táj természeti katasztrófa – például a Vezúv kitörésének – ábrázolása (*Szabó J.* 2000).

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

A tájkép önálló műfajjá nem is Európában, hanem a kínai festészetben válik a 7-8. század folyamán. A mitológia illusztrációtól az életképen keresztül jutnak el a természeti kép ábrázolásáig.

Alapvető technikája a művészetnek ebben az időben a tusfestés. A tusrajz a vonalak s egyúttal a fehértől a feketéig terjedő tónusok művészete. Ezenkívül a szűkszavúság, a kihagyások művészete, amely csupán jelzéseket használ az élet és a természet végtelenségének kifejezésére.

A tájkép önállósulása során először csak háttér az életképeken és a vallási tablókön, azután épületekkel együtt szerepel, majd pusztán hegyek és vizek képévé szűkül.

A 12. századra teljessé válik a festészet témaválasztása: a bambusztól és a magányos madártól kezdve a nagy folyam útját végigkísérő tájképig mindenféle természetábrázolást művelnek a kínai festők. A későbbiek során megjelenik a színvilága. A növényvilág a kínai képeknek legtöbbször szereplő, úgy szólván minde-

nütt jelenlévő eleme: a tájkép éppúgy nem nélkülözheti, mint az életkép vagy kulturális kép.

A geográfiai konkrétumoknál azonban fontosabb a kínai festészetnek az a vonása, amit a tájkép elnevezése rejt magában. A tájkép, kínaiul *shan-shui-hua* (hegy-víz-kép). A tájkép két alapvető elemével határozza meg a fogalmat: hegy és víz nélkül nincs kínai táj, tehát csak a kettő együtt jelenti a tájat, s ezért ezek elmaradhatatlanok a tájképről is.

A fogalmak magukban hordozzák az ellentmondásokban való mozgást is: a hegy a nyugalom, a változatlanság, az örökkévalóság, az időtlenség princípiuma, a víz a mozgás, a változás, a pillanat és az elmúlás mozzanata ebben az ellentétpárban. Ugyanakkor formai ellentétekben is kifejeződik a különbség: a hegy az ég felé magasodó, a vertikális tényező vagy tektonikus elem – szemben a víz lefelé hulló (vizesés), horizontálisan érvényesülő (folyam és tó) elemével (**Miklós P.** 1973).

A kínaiaknak régóta vannak szent hegyeik, mint például a Tajsan, (minden hegyek legszentebbje; Konfuciusz szülőhelye közelében).

A hegyekhez hasonlóan a vizek is köztiszteletben állnak. Ez bizonyos mértékig jobban érthető a hegyek tisztelésénél, hiszen a víz meghatározó eleme a Jangce és a Huangho völgyében kialakult földművelő civilizációknak.

A tájkép klasszikus elmélete szerint készült alkotás gondolatokat, érzéseket vált ki belőlünk, mert a tájképet valódi helyekkel azonosítjuk. Erre azonban az emberi építményekkel zsúfolt, civilizált táj kevésbé alkalmas.

A valódi tájbrázolást művészi programmá a 20. század „vándorfestői” emelik. A Japánban tanult, s ott a realitás felfedezésére fogékonyra vált Kao fivérék kantoni iskolájából kerültek ki azok a festők, akik az 1930-as években végigvándorolták és a piktúra számára felfedezték Kína tájainak végtelen gazdagságát.

A modern, konkrét tájat ábrázoló piktúra hatott a hagyományos sémájú hegy-víz képre is, ha másképp nem, legalább egy-egy mozgékonyabb elemmel (madarak, házak), vagy valami új festői problémával (atmoszféra érzékeltetése színnel) élénkítik a hagyományos képfarmát.

A kínai tájkép sohasem napsütötte táj képe, hiszen a kínai piktúra nem ismeri a vetett árnyékot. A klasszikus festészet pedig a tájbrázolásnál is csak dekoratív színezést alkalmazott. Ez a magyarázata annak, hogy a kínai táj többnyire ködös, borús, esős – hangulatában pedig ennek megfelelően elégikus.

A tájkép a japán művészetbe is Kínából került. A téma is a kínai sémákat követi: az előtérben szikla fákkal, messziségbe nyúló vízfelület, pára- vagy felhőfüggöny, többé-kevésbé szabad felület a kép középső részén és messze hátul magasba törő hegyvonulat. E felépítés fokozza a táj végtelenségének benyomását. Egyébként is a táj nem a valóságos természetet ábrázolja, hanem a természetről szerzett művészi benyomások idealizált ábrázolása. Éppen ezért a tusfestményeken látható misztikus tájak jellegükben sokkal inkább kínaiak, mint japánok.

A japán festők csak nehezen tudnak megszabadulni a kínai hatástól, először ez 16. század legelején Sessu-nak sikerül, aki már valódi japán tájat festett meg. Sessu a Ming–Kínában tanulta a tusfestést, a zen-festészetből kifejleszti a sajátosan

Japan természetábrázolást; művei új korszakot jelentenek a japán festészet történetében (**Jamadzsi, M.** 1989).

Az önálló japán tájképfestészet eredetileg a legtágabb értelemben vett illusztráló művészetként jött létre, bevonva témáinak körébe az embert és mindazt, ami életét körülveszi.

Az Edo-korszakot (17-19. sz.) minden túlzás nélkül a festészet korának nevezhetjük Japánban, hiszen egyetlen korábbi korszakban sem született annyi festészeti irányzat és iskola, mint a Tokugawa-uralom két és fél évszázadában.

A korszak művészei olyan egyéni stílust alakítottak ki, amely a kínai pikűraban gyökerezik, de tartalmazza az elődök dekoratív stílusának elemeit csakúgy, mint az európai festészet elemeit (Ikeno Taiga). Japán tájait ábrázoló monokróm tekeresképein össze nem függő pontokkal vagy rövid, erőteljes vonásokkal ábrázol fákat és sziklákat, az ecsettel mintegy struktúrát is érzékeltetve, az európai impresszionizmus festésmódjára emlékeztetve (**Nabuo, I. et al.** 1980).

A 17. század második felében Edóban alakult ki az önálló fametszetművészet. Ez a Japánban már a 8. század óta ismert technikát korábban csupán írássok és a hozzájuk tartozó illusztrációk sokszorosítására használták. Körülbelül egy évszázad alatt jutottak el az egyszerű fekete-fehér nyomatoktól a sokszínű (akár 15) fametszetekig.

Európa viszonylag korán megismerkedett a fametszet sajátosan japán művészetével. Az a lelkesedés, amellyel a múlt század második felében Degas, Manet, Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec és más festők e színes nyomatokat fogadták, oda vezetett, hogy a távoli és akkor még alig ismert Japánból származó színes fametszetek tartósan befolyásolták az európai impresszionizmust, de méginkább a posztimpresszionizmust. A színes fametszet korának valóságából merítette témáit. A 19. század elején érkezett el a tájképet ábrázoló fametszetek virágkora, amely két művész, Hokusai és Hiroshige neve fémjelez. Hokusai a japán táj szépségének sokat dicsőített szimbóluma, a Fuji-hegy előterében teremti meg az ember helyét, amint békésen végzi a munkáját vagy harcban áll az elszabadult elemekkel. Erre példa a drámaian felépített kép a felkorbácsolt hullámok háttérében látszó Fujiról (**Ferenczy L.** 1989).

A legnagyobb japán tájképfestő, Hiroshige képei ezzel szemben nyugodtak, finom színezésükkel elbűvölő módon tolmácsolják a napszakok és évszakok szerint változó japán tájat (**Ostier, J.** 1992).

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

A cinquecento (16. század) festői nagyon kevésre becsülték a tájképet, helyette az emberi test felé fordultak.

Hosszantartó háttérbeszorulása után a 17. században kelt új életre a tájképfestészet. A holland mesterek már önálló művészeti alkotássá teszik a tájképet. A

szó igazi értelmében vett tájkép megteremtője Jacob van Ruisdael, aki Hollandia változékony szépségeinek legnagyobb felfedezője.

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

A klasszikusnak nevezett művészet egy évszázad leforgása alatt jelentős változást hoz a tájfestészetben. A festők nem keresik többé a szabad természetet, bezárkóznak a műtermeikbe, ahová nem hatol be többé a napfény. A 19. század elejének tájfestészete száraz, egyhangú és unalmas. Az előtérben dús lombosított fák, tiszta víz, hátrébb klasszikus stílusú épületek, de mindig napfény nélkül. A festők leginkább idegen tájakat, látnivalókat örökítenek meg. A tájkép nem hangulatának erejével, hanem archeológiai vagy néprajzi érdekességével akar hatni a szemlélőre. A régi holland festők tanításáról megfélemedtek, divatosá válik a történeti tájkép.

Az akadémiai tanokból kiábrándulva a festők újra felfedezték a természetet. Az angol tájképfestők indítják meg a hadjáratot, melyet a természet újbóli meghódításáért vív a 19. század festészete. Constable teszi fel a kérdést, hogy „Miért nézünk egyre a régi kormos vásznakot, s nem magát a tájat, friss zöldjét és a napot, miért a képtárakat és a múzeumokat, s nem magát a természetet?” Constable nemcsak hazájában hozott létre iskolát a természet iránt mutatott őszinte hódolatával; hatása csakhamar Franciaországban is érezhető lett. A festők újra kiszabadultak a műtermekből és a szabad ég alatt újra kezdték élvezni a természet szépségeit. Először nehezen barátkoznak meg az erős fénnel, ezért még az erdők tompított megvilágítású területeit veszik birtokba, ahogy azt a fontainebleau-i festőcsoport tette. A természetben mindenütt hangulatokat találnak, s a tájkép előttük nem jelenet, hanem lelki állapot.

Némely tájkép általunk már jól ismert vidéket mutat be, s mégis úgy érezzük, hogy ismeretlen részleteket fedezünk fel rajta, amelyek ismeretlen érzéseket keltenek bennünk. Mivel minden művész más érzélemvilággal rendelkezik, nincs olyan tájkép, amelyről legalább húsz különböző képet ne lehetne festeni (*Szana T.* 1902).

A tájkép történetében az 1880-as évek elején jelennek meg az impresszionisták. Ők már nem a föld, hanem az ég felé fordítják tekintetüket, s a világosságot, a napfényt festik előszeretettel. Példaképüknek az angol Turner-t tekintették, aki minden idők egyik legnagyobb angol festője; s noha divatos stílusban festett, soha nem vesztette el a természet iránti intuitív érzékét. Művészetének alapjait Claude Lorrain munkáiban találjuk. Lorrain nyugalma azonban nála lázas vibrációba csap át, szelíd fényei Turnernél izzó étérre tüzesednek. Nála indul meg az a harc, amelyet a festészet a fény után folytat (*Petrovics E.* 1908). Turner tudatosan járta végig fejlődése útját. Visszatérve a már egyszer ábrázolt helyszínekre, egyre tömörebb vázlatokat készített, amelyekben a fény játéka szimbolikus értéket kölcsönöz a valóság külső megjelenésének (*Sérullaz, M.* 1983).

Az impresszionisták számára a legfontosabb az ég és a felhőtenger, amely maga az örök mozgás, s melynek örökké változó színjátéka alatt színeit a föld is örökké változtatja. Fölfedezik a fényt a városokban is, s gyakran választanak olyan témákat, melyeket elődeik megvetettek, vagy észre sem vettek.

A 19. század végének művészei a kor legjelentősebb tájképfestőjét, Claude Monet-t mesterükként tisztelték. Monet a napfény legszenvedélyesebb imádójaként, a világosság minden problémájával behatóan foglalkozott művészetében. Nála minden csillogó fényben oldódik fel; a tárgyak elvesztik körvonalait s a színek eredeti tisztaságukat (*Szana T.* 1902).

A mozgalom széthúzó pártjai közül az egyik azt vallotta, hogy a fényt tudományosan, primér színfoltokra bontva kell ábrázolni, mintha egy fénytörő prizmán hatolt volna keresztül. Ez az elmélet ihlette meg Seurat-t. De az ő kísérletei már távol esnek a természetben föllelt spontán gyönyörűségtől, amely végtére minden tájképfestészet alapfeltétele.

Monet, az első megingathatatlan impresszionista próbálta megragadni a változó fényhatásokat; például sorozatot készített a roueni katedrálisomlokról különféle megvilágításban – rózsaszín, kék, sárga –, ami már szintén túl távol esik a tapasztalástól (*Clark, K.* 1985).

Az impresszionista tájfestők a vonalak teljes megtagadásával, a rajz, a szín fölláldozása árán, a hangulat bájának megragadásával érvelnek művészetük mellett.

A MODERN TÁJKÉPFESTÉS ZET

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

A fotográfia óriási szerepet játszott abban, hogy a képzőművészet, különösen a festészet a tájábrázolás során egyre inkább eltávolodott a szolgai másolástól. Az emberek immár nem a festők révén ismerkednek meg a távoli vidékekkel. Milyen érdekes, míg korábban a közvetlen valóság-tapasztalat alapján ábrázolták az állatokat s rajtuk keresztül a környezetüket, mára megfordult a kocka, éppen a képek segítségével (többségében természetesen a fotó, segítségével) szerzünk tapasztalatokat a világról (*Hemrik L.* 2004)

MŰVÉS ZET A TÁJBAN KERTMŰVÉS ZET

A kelet-ázsiai kertművészet kialakulása is az itt létrejött civilizációk nagyfokú természettiszteletén alapult. A kínai gondolkodás és művészetszemlélet panteisztikus jellegét mi sem mutatja jobban, mint az a tény, hogy a természet élettelen elemeit, tárgyait és jelenségeit is átlelkesíti, életet, erőt, sőt varázserőt tulajdonít nekik.

A kínai kőkultusz, a természetben található, különös formájú kövekre korlátozódik. Az a kő, amelyet különös alakjáért állítanak a kertbe esztétikai értékén túl misztikus erővel is rendelkezik: elűzi a démonokat. A kő része a természetnek, s mint ilyen, valamiképp a világmindenség „lelkének” is őrzője.

A növények (fák) tisztelete nyilvánult meg a bonszaj nevelés tudományában is. A Han dinasztia alatt elterjedt szokás volt, hogy a környező tájak, hegyek leicsinyített utánezatait tálba helyezték. Ezek eleinte csak sziklautánezatok voltak, s csak később ültettek bele miniatürizált növényeket is. A bonszaj-készítés mesterei megfigyelték a természetben előforduló fák alakját, és jellemző formájukat utánözva különböző stílusokat alakítottak ki. A bonszaj feloldja a lakás és a kert közötti ellentétet, a természet lakásba kerülésének egyik lehetősége (**Bérces A.** 2004).

A kezdetben kínai mintát követő japán kertművészetet ősidők óta a szépművészetek között tartják számon. Az évszázadok során két fő stílus alakult ki; a *Tsu-kiyama* (tájképkert, „kölcsonvett táj” típusú kert) és a *Kare-sansui* (szárazkert, kőkert). A Zen buddhizmus terjedése és befolyása idején felvirágzó kertépítés alapja az ősi eszmékben gyökerező természetkultusz volt. A kert elemeinek és elrendezésének szimbolikáját adták hozzá voltaképpen a Zen mesterek. A mintaképek a kolostorok számára tervezett kertek lettek. Ezeknek elsődleges funkciója az volt, hogy a kolostorok szűk és komor környezetét megnyissa a természet felé, később egyre tudatosabban, az került előtérbe, hogy az elmélkedéshez adjanak minél eszményibb környezetet (**Miklós P.** 1978). A kert mindig motívumra épült, s ez általában a hegy-víz. Az ilyen típusú kertek általában úgy vannak megtervezve, hogy egyetlen látószögéből nyújtják a legszebb látványt: az emberkéz által elrendezett kert és a természettől „kölcsonvett” tájrészlet csodálatos harmóniáját (**Kulin B.** 2004). Lehet azonban változó látószögű „járókert” is, amelynek változatossága úgyszólván minden egyes tipegőköről nézve más látványt ad. A látványban a kert az eszményi természet képét kívánja sűríteni. A kertépítést a 7. században *Soga-no Umako* tevékenysége tette híressé. Kis kertjében mesterséges tavat és szigetet hozott létre. Erre a korra vezetik vissza az ikebana, a japán virágrendezés művészetének megszületését is. Az ikebana abban tér el a többi keleti virágrendezéstől, hogy kompozíciója minden esetben háromtengelyes, főleg a vonalak hatásosságára törekszik, a színek és formák gazdagsága csak másodsorban érdekli. Kialakításakor a szimmetriát mindenképp kerülnek. Az elrendezést a japánok azért tartják művészetnek, mert éppoly gonddal, hosszas elmélkedéssel komponálják meg a mulékony virágkompozíciót, mint egy képet. Képnek is szánják, plasztikus képnek, amelyben a háttér sötét vagy semleges fala előtt kirajzolódó vonalaknak és az „ürességnek” éppen úgy esztétikai értéke van, mint a piktúrában (**Cvetov, V.** 1988).

Mivel a japánok hite szerint az ősi istenek szívesen telepedtek meg a sziklákon, a kövek egyre nagyobb szerephez jutottak a kertművészetben. A kert nagy kövei híres hegyeket jelképeznek. A kertekbe hozott sziklákat nem faragták meg, hanem a természetben keresték meg a legmegfelelőbbet. A víz és szél szobrászni munkájának eredményeit műtárgyként kezelték. A gypet sohasem használják a kertben, legfeljebb moha lehet a talajon, még inkább a különleges formájú köveken. A

9. században a folyóparti fehér homok lett a kertépítés egyik jelentős eleme. Híres művészek rendezték el a sziklákat, a fákat, s helyezték el a mesterséges tó hídjait, szigeteit. A tavon csónakáztak, a tenger hullámaint rágereblyézett vonalakat idéző parkrészen tartották összejöveteleiket. A 11. században *Tosicuna* „Szakutejki” című munkájában foglalta össze a kertművészet fő alapelveit, melyek szerint a természet esztétikai átformálását csak a természetből kiindulva lehet végrehajtani (*Nabuo, I. et al.* 1980).

Egészen más hangulatúak, a kertművészet sajátos formájaként ismert kőkeretek. Ezek a kertek egyben a Zen buddhizmus hitvallásának manifesztációi is. A kertek elrendezésének elemzésével megérthetjük a kert megalkotójának üzenetét, csakúgy, mint egy műalkotás esetében. A meditációra alkalmas, egyszerű, kopár kőkeretkből hiányoznak a zajos vízesések, pompás kertrészletek, amelyek elvonnák a figyelmünket önmagunkról, gondolatainkról (*Kulin B.* 2004). A kiotói Rjóan-dzsi templom kertjét a 15. században egy Zen buddhista művész alakította ki. A sziklakert mesterien elrendezett, szép erezetű szikla-szigetek körül „hullámgyűrűket” vezető kavicsstengerével és a fehér homok borításával hat a nézőkre. A 15 kiemelkedő vagy laposan elnyúló kőszikla – amelyek az európai szemnek megszokott virágokat és bokrokat helyettesítik – körül legfeljebb zöldesbarna mohákat alkalmazott a tervező, más növényzetet nem. A japánokat a sziklák a folyóban fürdő tigrisekre emlékeztetik, amint úszkálnak, játszadoznak és kicsinyeiket tanítgatják (*Szentirmai J.* 1975).

Másféle kerteket találunk a 17. századi Franciaországban, ahol a szép táji környezet és az építészeti alkotás tudatosan keresett, magas szintű együttese a kastélyok és kertjeik voltak. A kert ugyan itt, Európában is a nyugalom helyét jelenti, mi, európai emberek azonban előszeretettel hangoztatjuk a természet feletti hatalmunkat. A francia kertek szigorú, geometrikus formára nyírt sövényei, szabályos mértani alakzatban elrendezett virágai legalábbis erről tanúskodnak. A francia típusú kertek a kompozícióval kívánják elérni azt a hatást, amit a japánok a természeti képződmények szépségével. Ezért jelentős szerepe lesz a kertekben a szimmetrikusan elhelyezett virágágyásoknak, a szabályos formájú vízmedencéknek, szökőkutaknak, szobroknak (*Kulin B.* 2004).

A francia racionalizmus mellett a romantika másik forrása a konzervatív angol társadalomban az egész újkoron át megszakítás nélkül jelenlevő középkori gótikus kertek, melyek a 18. század közepén, a „vissza a természethez, vissza a primitív őserőhöz” romantikus jelszavak hatására, új életre keltek. A francia barokk mindent magának alárendelő, abszolutisztikus művészetével szemben mindig ellenszenvet érző angoloknál a romlatlan természethez visszavezető úton megtett első jelentős lépés a tájképkert, vagy angolkert létrehozása volt.

Le Notre barokk kertjei szabályos geometrikus úthálózatukkal, idomított, nyesett bokraival-fáival, geometrikus alakú vízmedencéivel, negédes puttóival és kerti kövázáival az angolok szemében a kastélyt körülvevő természet erőszakos architektonizálásának számított. Éppen ennek a szabályosságnak, matematikai precizitásnak üzentek hadat az angol kertek. Az érintetlen természet vadsága, az ősi,

ösztönös iránt érzett romantikus vágy a kertészetben is formai változásokat hozott. Bár az első tájképek kertek a kecsesen kacskaringózó utakkal, patakokkal, múromokkal és esetlegesen ható növényzet-kompozíciókkal legalább annyira mesterkélték voltak, mint a francia barokk kertek szabályossága és szimmetriája, mégis ez volt az első jelentős lépés, mely már megközelítette a 18. század második felének eszményképét, az érintetlen, természetesen nőtt táji környezetet.

LAND ART

A természeti környezet és a művészetek sajátos kapcsolatán alapuló neoavantgárd művészeti irányzat a *Land Art*, amely az 1960-as évek végén elsősorban az USA-ban, Nagy-Britanniában, és Japánban jelentkezett. Jelentése: tájművészet, rokonfogalma az Earth Art /Geo Art.

Az emberiség ősi tevékenysége, hogy különböző – leginkább kultikus és csillagászati célból, nagyméretű, a természeti környezet megváltoztatására irányuló, mesterséges, de mégis tájba illő – formákat, alakzatokat építményeket hozzon létre. Előzményként mindenképpen ide tartoznak a neolitikumi megalit építmények (pl. Stonehenge) csakúgy, mint a dél-perui sivatagban található hatalmas geometrikus ábrák, az ún. Nazca-vonalak, amelyek méretükből következően csak egy bizonyos távolságból (madártávlatból) érzékelhetők ábraként. Nem véletlen, hogy a Land Art akkor válik a művészek önkifejezési eszközévé, amikor egyébként is a figyelem – mind kutatási, mind pedig kulturális szempontból – a „primitív kultúrák” felé fordult.

Az irányzat „kitalálója” *Walter de Maria* volt, aki 1968-as düsseldorfi kiállításán a galériát telehordatta földdel, így a kiállított „mű” a csupasz falak között a földre terített föld volt (*L. Menyhért L.* 1996). Ez az új irányzat kitágította a műalkotás hagyományos értelmezését, szembefordult a dísz tárgy funkciójával. Képviselői a prehisztórikus művészet emlékeihez hasonlóan hatalmas geometriai jeleket, mintázatokat alkottak a földfelszíneken vagy vízfelületeken árkok, gödrök, vetések, körakások, és mólók segítségével. A bolgár születésű amerikai művész, *Christo* pedig becsomagolt műveivel vált ismertté. Ezzel a tárgyakat (tájrézsléteket) olyan szoborszerű műtárggyá avatta, amely egyfelől a fogyasztói társadalom csomagolásmániájára, másfelől a klasszikus drapéria szépségére reflektál (*Henri, A.* 1974). Művei nem egy látvány reprodukciója, hanem maga a műalkotássá változtatott dolog (épület, táj). Az irányzat képviselői elképzeléseiket, valamint a gyorsan pusztuló műveket rajzokon, fotókon, filmen örökítették meg és publikálták.

Ezek a művészek természetes anyagokkal lépnek be a természetbe, olyan kvázi műalkotásokat hoznak létre, melyek nem kerülhetnek múzeumokba, kiállítótermekbe.

Christo és társai azt üzenik műveikkel, hogy az emberi beavatkozás időleges és múlandó, a természet viszont, ha nem barbár módon „erőszakolja meg” az ember visszaszerzi a magáét, megőrzi harmóniáját.

Magyarországon az 1970-es évek derekán a szentendrei Zámbó István homokszobrai, a Dunán áthúzott műanyagzalagjai, a fövénybe karcolt ábrái érdemelnek említést.

Megemlíthető még a Pécsi Műhely tagjai közül Halász Károly és Pinczehegyi Sándor, akik 1970. és 1980. között számos jelentős Land Art művet hoztak létre, valamint a budapesti Képzőművészeti Egyetem rektora, Farkas Ádám aki 1988-ban a villányi kőbányában a természet által „megmunkált” amorf kődarabok közé egyetlen tükörsimára polírozott kőkockát helyez el.

IRODALOM

- Artner T.** 1979. Az ókor művészete. Móra Kiadó, Budapest. pp. 51-75.
- Bérces A.** 2004. Bonszaj. (www.extra.hu/bonsai/index.html).
- Clark, K.** 1985. Nézeteim a civilizációról. Gondolat Kiadó, Budapest. p. 387.
- Cvetov, V.** 1988. A kolostorkert tizenötödik köve. Kossuth Kiadó, Budapest. p. 305.
- Ferenczy L.** 1989. Hó, hold, cseresznyevirág. A japán fametszetek világa. Képzőművészeti Kiadó, Budapest. 248. p.
- Henri, A.** 1974. Landscape and Environment. In: Total Art. Environments, Happenings and Performance. University Press, Oxford. pp. 76-85.
- Hemrik L.** 2004. A posztmodern tájkép. (www.sulinet.hu).
- Jamadzsi M.** 1989. Japán, történelem és hagyományok. Gondolat, Budapest. 309. p.
- Kulin B.** 2004. Műveljük kertjeinket! (www.sulinet.hu).
- L. Menyhért L.** 1996. Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében. Stúdium Kiadó, Nyíregyháza. pp. 71-72.
- Miklós P.** 1973. A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába. Corvina Kiadó, Budapest. p. 271.
- Miklós P.** 1978. A Zen és a művészet. Magvető kiadó, Budapest. 170. p.
- Nabuo, I. et al.** 1980. Japán művészet. Corvina Kiadó, Budapest. 265. p.
- Ostier, J.** 1992. A japán metszet. In: **Borras, M. L. – Serrano, M. D.** A művészet története: A gótika és a távol-kelet. pp. 301-323.
- Petrovics E.** 1908. A tájkép virágzása. Művészet 7/3. pp. 162-168.
- Sérullaz, M.** 1983. Az impresszionizmus enciklopédiája. Corvina Kiadó, Budapest. pp. 53-54.
- Szabó A.** 1997. Művészettörténet vázlatokban. Győr. p. 190.
- Szabó J.** 2000. A mitikus és a történelmi táj. Balassi Kiadó, Budapest.
- Szana T.** 1902. A modern tájkép. Művészet 1/6. pp. 374-385.
- Szentirmai J.** 1975. Japán. Panoráma Kiadó, Budapest. p. 372.
- Tolvaly E.** (szerk.) 1995. Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény. A&D'93 Kiadó. pp. 141-146.