

DARIDA VERONIKA

Ars lignum

Jegyzetek Tolnai Ottó *Titorelli faiskolája képsorozata kapcsán*

„A festő egy rakás keret nélküli képet húzott elő az ágy alól; annyira be-
lepte őket a por, hogy amikor a festő megpróbálta lefújni a legfölső kép-
ről, hosszú ideig örvénylett K. szeme előtt, elfojtotta lélegzetét. – Pusztai
táj – mondta a festő, és K. felé nyújtotta a képet. A kép két kis csenevész
fát ábrázolt, messze egymástól, sötét fűben” (KAFKA 1984; 159).

A képsorozat címe felidézi a karkai jelenetet: azt a gesztust, ahogy Tito-
relli, a festő, az ágya alól számos, egymással tökéletesen azonos tájképet
húz elő, majd így szól a látogatóba érkező K.-hoz: „Csupa pusztai táj, én
már sok ilyen pusztai tájat festettem. Sokan idegenkednek az ilyen ké-
pektől, mert túl komorak, mások viszont, s ön közéjük tartozik, épp a
komorát szeretik” (KAFKA 1984; 159). K. ezután kénytelen lesz megvenni
az összes egyforma képet.

Tolnai Ottó festményein szintén Titorelli fő motívuma tűnik fel: a cse-
nevész fa. Ezzel azonban véget is ér minden hasonlóság, mert az apró
akvarelleken nincs második fa, nincs sötét fű, nincs a háttérben tarka
naplemente. Továbbá táj sincs, vagy a fa maga a táj, mely életre szökken
a papír fehér terében. És komorság sincs, csak tiszta derű.

Egyetlen motívum is elég lehet, egyetlen motívum is kimeríthetetlen.
A fa motívumára ez különösen igaz. Hogyan lehetne összehasonlítani
a pompeji freskókon megjelenő fákat az öreg Tiziano remegő kézzel
festett fáival, Claude Lorrain atmoszférateremtő és melankolikus fáival,
Rembrandt súlyos és méltóságteljes fáival, Mondrian egyre absztrak-

tabbá váló fáival, vagy mindenekeelőtt Hollán Sándor (Alexandre Hollan) lényegileg magányos fáival?¹ Ez utóbbi példa igazolja, hogy egyetlen motívum végtelen gazdagságúvá tehet egy opust, ha elég kitartó és következetes a festő pillantása. Ha végig tudja kísérni, lankadatlan figyelmével és keze mozgásával, a fa átváltozásának folyamatát és útját. Ha a jelenség és látszat mögötti ismeretlen tartományt vizsgálja.

Ahogy ezt Goethe tette, az ősnövény utáni hosszú kutatásában, melynek gondolata először 1787-es itáliai útja során merült fel benne, a palermói közkertekben látott televény burjánhús kapcsán: „E sokféle újon-új képződmény láttán ismét fölkaptam régi vesszőparipámra: vajon nem lehetne-e fölfedezni ebben a tömkelegben az ősnövényt? Mert ilyenek mégis csak kell lennie! Különben miről ismerném meg, hogy ez vagy az az alakulat növény, ha nem mind egyugyanazon ősmintára képződött volna?” (GOETHE 1984; 265)

Ez az eszme később sem hagyja nyugodni, még élete utolsó éveiben készített természettudományos és morfológiai feljegyzéseiben is újra és újra felbukkan az ősnövény mint ősjelenség (*Urphänomen*) gondolata. Ez a megszállottság nem véletlen és nem érdek nélküli, hiszen Goethe elméletében a természet az ősjelenség által ad mintát és törvényt önmagának és a művészetnek. Az ősjelenség ugyanakkor nem egy tisztán gondolatokkal megragadható eszme, hanem egy érzéki jelenség, mely nem önmaga ideális felmutatása által, hanem számos alakváltozatán keresztül mutatkozik meg számunkra. Paul Valéry Goethéről írt csodálatos értekezésében ezt a költő egyik legnagyobb felfedezésének tartja, hiszen ez egyben az érzéki világ és megismerés apológiáját nyújtja. Ahogy Valéry megjegyzi: „Goethe szenvedélyesen vonzódik a metamorfózis eszméjéhez, melyet a növényben és a gerincesek csontvázában egyaránt felfedez. Az erőket kutatja a formák mélyén, a morfológiai változásokat vizsgálja, az okok folytonosságára bukkan a hatások diszkontinuitása mögött” (VALÉRY 1957; 543). Vagyis a költőóriásra, kései pályatársa szerint, joggal tekinthetünk a transzformizmus egyik alapítójaként. Valéry továbbá azt hangsúlyozza, hogy Goethe a növényben egy ihletett jelenséget (*phénomène inspiré*) lát, egy átváltozásra törekvő akaratot. Ezek a

kifejezések pedig pontosan leírják Titorelli faiskolájának növénytani lexikonnal beazonosíthatatlan növényfenoménjeit.

Milyenek Tolnai Ottó (*alias* Titorelli) fái? Inkább csak favázlatok, sciccek, egyetlen vonallal felrajzolt alakok. Ez a vonal hol kiegyenesedik, hol kissé előre dől, hol eksztatikusan lebeg, de mindenek felett táncol. A rajzok valójában vonalkoreográfiák, ahol légiesen könnyed táncosok lebegnek. Nem hat rájuk a gravitáció, lábuk nem érinti a talajt, mivel nincs is lábuk, a fák törzse valahol a semmiben véget ér, a levegőben gyökereznek. A fák törzse voltaképp egy tengely vagy gerenda (tartókereszt), mely lehetővé teszi a forgást és az emelkedést.

A táncos fák ugyanakkor írásjelekre emlékeztetnek. Mallarmé egy Loïe Fullerről írt tanulmányában a táncot az íráshoz hasonlítja,² és valóban, ezeken a képeken a testüket vesztett táncosok visszanyerik eredeti formájukat: írásjelekké válnak. Tánckoreográfiájuk egyben kalligráfia.

Azonban hiába keresnénk ennek az írásnak az értelmét. Még ha egymás mellé is helyezük a sorozat összes képét, akkor sincs olyan kriptográfia, mely a rajtuk kirajzolódó rejtjeles szöveget dekódolhatná. Ez olyan hieroglif írás, mely lényegileg megfejthetetlen, mivel nem egy létező nyelv, hanem az ősnyelv irányába mutat. A szavak előtti nyelv, a mozdulatok tiszta gesztusnyelve felé.

Hol marad ezekről a képekről a természet? Mennyire fedezhető fel ebben a semmis, szegényes, visszavont tájban? Mégis, ott van a fák minden részletében, ha hiszünk Paul Klee tézisében, mely szerint a művészet nem a láthatót másolja, hanem láthatóvá tesz. Vagy még pontosabban, láthatóvá teszi a láthatatlant: magát a keletkezést. „Mintha a végtelenig nőne a sarjadozás” – írja Goethe nagy költeményében, *A plánta átváltozásában*, Klee pedig művészetfelfogásában nagyon közel áll hozzá. Mindkettőjüket a növények metamorfóza foglaloztatja, mely Klee-nél az emberre is áterjed. Ő szintén egy olaszországi útja alatt, 1902-ben Rómában a következőket jegyzi fel: „Lerajzoltam a Villa Borghese néhány megragadó formájú fatörzsét. A vonalakat irányító törvények ugyanazok voltak, mint az emberi test esetében, csak még szorosabb kapcsolatban álltak egymással. Ezt az ismeretet azon-

nal felhasználtam a kompozícióimban” (KLEE 1988; 110). A természet és az ember kapcsolatáról pedig *A természet útjai* című, 1923-as tanulmányában még részletesebben ír: „A természettel való párbeszéd a művész számára egy elengedhetetlen feltétel (condition sine qua non). A művész emberként maga is természet és a természet része, a természeti térben” (KLEE 1923; 24). Mind az ember, mind az általa megfigyelt természeti tárgyak (legyenek azok, Klee tanulmányának illusztrációit felidézve, olyan növénylevelek, melyek erezete csenevész fatörzsekre emlékeztet) egyaránt a kozmosz részei, és ez az analógia teszi lehetővé az ember számára a dolgok egyszerre belülről és kívülről történő látását. A természeti tárgyak megfigyelése és elgondolása révén a művész úgy hozza létre absztrakt formáit, hogy ezáltal egy új természetet teremtsen.

Titorelli faiskolája így tárja elénk a fák belső életét. Méghozzá élénk zöldben, mely a legelső és legegyszerűbb színek (a kék és a sárga) keveréke, és amelyben – Goethe *Szintanát* idézve – valóságos kielégülést talál a szem. Szintén itt olvashatjuk, hogy a növények zöld színe a fény eredménye. A természetről elmélkedő költő szerint a sötétben nevelt növények fehér vagy sárgás színűek, „a fény ezzel szemben tevékeny állapotba hozza a növényeket; zöld színűek lesznek, és a metamorfózis menete feltartóztathatatlanul halad a megtermékenyítésig” (GOETHE 2010; 149). Vagyis a természet eksztázisát közvetítik a fák. Azt az önkívületi állapotot, melynek során a növény bármilyen más élőlény vagy dolog formáját képes magára öltetni. Ezek a fák egyszerre hajlékony fűszálak, imbolygó emberalakok, a kafei rajzokra emlékeztető pálcikafigurák, kecses írásjelek, törekeny menórák, szárnyas szitakötők, távozóban levő angyalok...

Bármit beleláthatunk ezekbe a formálódó formákba. Hiszen, ahogy Goethe olyan jól tudta, „a jelenség nem különül el a megfigyelőtől, ellenkezőleg, összefonódik s bonyolódik egyéniségével” (GOETHE 1981; 879). Titorelli faiskolája voltaképp önismereti iskola. Állunk a képek előtt, melyek csupa finom rezgést sugároznak, miközben egyszerűségükben kiismerhetetlenek. „Minden egyszerűbb, mint ahogy gondolható, másrészt összebonyolódottabb, mint amennyire ez felfogható” (GOETHE 1981; 878).

Mintha Tolnai/Titorelli fái üzennének felénk, de ez az üzenet egy másik nyelven beszél. A gesztusok néma nyelvén, mely maga a tiszta kifejezés. Vajon melyik gesztus ér el hozzánk, érint meg minket? Melyik fával történik meg a találkozás?

Van egy kép, amit különösen szeretek. Az összes közül ez a leghalványabb. A fa törzse itt mintha eltűnőben lenne, mintha a felfelé haladó vonal lassan felszámolná a földhöz való minden kapcsolatát, eltörölne maga után minden nyomot. A vonal felső, íves kanyarulatában én egy szemet látok, mely éppúgy lehet egy ember, mint egy madár szeme: „A madarak – mondja Goethe – a természet egészen kései produktumai” (GOETHE 1981; 882). Vagy lehet csupán egy festékfolt, egy apró paca, amit a festő remegő keze ejtett a papíron. Szép ez a véletlen.

Titorelli faiskoláját nézve mindig az alkotóra, a faakadémia szelíd és türelmes mesterére gondolok. Elképzelem Tolnai Ottót, amint palicsi varázskertjében ül, és a fű sarjadását, a fák zöldülését, a természet újraéledését tanulmányozza.³ Majd bemegy a műtermébe és zöld lángjeleket ír a papírra (ecset nélkül, a tubussal rajzolva): az életöröm fellobbanásait. Mindeközben azt a folyamatos keletkezést ábrázolja, amiről Paul Klee beszélt: „Valami élni akar, feléled, végighalad a vezető kézen, eléri hordozóját, majd a kipattanó szikra bezárja a kört, amit le kellett írnia: visszatér a szembe és azon túlra.”⁴ És az így megszülető, tiszta derűt árasztó képek láttán talán még a vak Goethe („a földkerekség legkomorabb lénye”⁵) is elmosolyodna vagy bukfencet vetne örömeiben.

IRODALOM

GOETHE, Johann Wolfgang (1981): *Antik és modern* (ford. Görög Livia, Tandori Dezső, Benedek Marcell, Eörsi István). Gondolat, Budapest

GOETHE, Johann Wolfgang (1984): *Önéletrajzi írások* (ford. Györfy Miklós, Rónay György). Európa, Budapest

GOETHE, Johann Wolfgang (2010): *Színtan* (ford. Hegedűs Miklós). Genius Kiadó, Budapest

KAFKA, Franz (1984): *A per/A kastély* (ford. Szabó Ede). Európa, Budapest

KLEE, Paul (1923): *Wege des Naturstudiums*. Walter Gropius (ed): *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*. Weimar–Munich, 1923, 24–25.

KLEE, Paul (1988): *Tagebücher 1898–1918*. Paul Klee Stiftung/Kunstmuseum Berne
VALÉRY, Paul (1957): *Oeuvres I*. Gallimard, Paris

JEGYZETEK

¹ Hollán Sándornál Nagy Józseffel együtt telt látogatásáról Tolnai Ottó több helyen is beszél. Lásd Titorelli tünődései (Tolnai Ottóval Jász Attila beszélget). *Tempevölgy*, 2018., 10. évf. 1. szám

² L. Mallarmé, Stéphane: Crayonné au théâtre. Uő.: *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris, 1945, 291–351.

³ A képek geneziséről Tolnai Ottó részletesen beszél új kötetében, mely a szentendrei Ferenczy Múzeumi Centrumban megrendezett kiállítása kapcsán született (Tolnai Ottó: *Titorelli faiskoldója*. Forum Könyvkiadó Intézet–Ferenczy Múzeumi Centrum, Újvidék–Szentendre, 2020).

⁴ Ahogy Merleau-Ponty idézi *A szem és a szellem* című tanulmányában. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat, Budapest, 2002, 75.

⁵ Lásd Tolnai Ottó: A vak Goethe. *Hévíz*, 2019/2, 105–111.