
Dr. Fajcsák Györgyi*

Modern kínai festészet – hagyományos témák a 20. században

Vázlat Xu Beihong és Li Keran egy-egy témájának bemutatásához

A 20. század kínai festészetében két nagy vonulat figyelhető meg. Az egyik a hagyományos kínai festészet (kínaiul: *guohua*, nemzeti piktúra), a másik pedig a nyugati művészet mintáit követő nyugatos festészet (kínaiul: *xihua*). Ezúttal két jelentős, 20. századi kínai festő, *Xu Beihong* (1895-1953) és *Li Keran* (1907-1989) két jellegzetes témáján keresztül szeretném bemutatni a hagyományos és a modern kínai festészet kapcsolatát, érzékeltetve a nyugatosodás és a hagyományhoz való kötődés rendkívül sok problémát felvető szembeállítását. Az alkotók témaválasztásához, szemléletmódjuk és alkotásaik megértéséhez vázolnunk kell a két festészeti irány 20. század eleji állapotát, s meg kell ismernünk a hagyományos kínai festészet helyét, műfajait, alkotóinak társadalmi hovatartozását, szemléletmódját.

A kínai festő eredetileg a kézművesmesterek sorába tartozott. Kiváló tehetségű mesteremberként emelkedett udvari szolgálatba, ahol nagy megbecsülést és hírnevet szerezhetett. A Tang-kortól (7–10. század) figyelhető meg a festők erőteljes társadalmi differenciálódása, amelynek eredményeként a festők egyik része mesterember maradt (falfestmények, szentélyek díszítői, ősportrék alkotói), míg a festők egy másik csoportja hivatalnokként szolgált. A hagyományos kínai festészet művelője, akit írástudóként (kínaiul: *wenren*) emlegetünk, egy sajátos – európai összehasonlításban ismeretlen – társadalmi réteg tagja volt. Hivatalnoki pályára készülő, a kínai klasszikus művek (konfuciózus szövegek) ismeretén edzett férfi volt, aki a hivatalnoki vizsgák letétele után állami hivatal betöltésére vált jogosulttá. A háromszintű hivatalnoki vizsgarendszer anyagát a kínai írott kultúra szövegei szolgáltatták: filozófiai alampművek, történeti

* *A szerző sinológus, a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum megbízott igazgatója*

irodalom, költészet ismerete (megadott témára verset is írniuk kellett), valamint e művek óriási kommentárirodalma tartozott a megismerendő művek közé. Az írástudói műveltségismerés része volt a kalligráfia, a piktúra és a zene ismerete és művelése is. Ez az írástudói értékrend határozta meg a hagyományos kínai festészet művelőinek szellemi háttérét a Tang-kortól (7-10. század) a 19. század végéig. De az írástudó festészet művelői nem alkottak egységes társadalmi csoportot. Egy részük hivatalként művelte a festészetet, amelynek külön intézménye a 10. század végén megalakuló császári festőakadémia lett. Ennek tagjai akadémikus festőként, hivatásos festőként szerepeltek a kínai festőtársadalomban, míg az írástudók egy másik – jóval nagyobb köre – amatőrként művelte a festészetet. Ha vállaltak is hivatalt, nem festőként hivatalnokoskodtak. Az amatőr festők közül sokan a festészet és a költészet magas szintű párosítását művelték, költőként is nagy hírnévre tettek szert (például *Su Dongpo*). Az amatőr festők sajátos csoportját alkották a szerzetesnek állt festők, akik egy-egy buddhista vagy taoista kolostorba vonultak vissza. A 18. századtól kezdve létezett egy független írástudó-művész típus is, amely a meggazdagodó városi kereskedők számára dolgozott, hivatalt nem vállalt, képei eladásából élt, de műveltségismerés az írástudó – festőkével azonos volt.

A kínai festő nemcsak életformájában és szemléletmódjában, hanem eszközei és technikája okán is különbözött az európai kultúrában megismerttől. A kínai írástudó „négy kincse”: az ecset, a papír, a tus és a tusdörzsölő volt, amely eszközök nemcsak az írásnak, hanem a festésnek is alapvető eszközei voltak. A festés alapjául szolgáló ecsetkezelést, az írást minden írástudó megtanulta: többnyire intézményes formában (iskolában) sajátította el. Ha valaki kedvet érzett a festéshez, akkor híres mesterek munkáinak gondos másolásába kezdett. Az ecsetvonásokig hű másolatok (kópiák) készítésétől kezdve a parafrázis formájában másolt művekig széles volt a másolás lehetősége. Ennek a másolásnak nagyon fontos szerepe volt a kínai piktúra hagyományainak átörökítésében. Komoly jelzésértéke van máig egy-egy nagynevű mester mintáinak felkutatásakor, hogy milyen előképeket vállalt és követett saját stílusa kialakításakor. A

17. századtól fametszetes festőmintatankönyvek (például *Tíz bambusz csarnoka*, *Mustármagker*) is segítették a festészeti technikák elsajátítását.

A kínai festő műterme lényegében a hagyományos kínai írástudó/tudós dolgozószobájával volt azonos. Vízszintes asztallapon dolgozott, támlás széken ült, jobb kezét szabadon mozgatta a papír fölött. Mindig fejből dolgozott, modell után sohasem alkotott. Szemlélődő, intenzív megfigyelés előzte meg a képek megfestését. Su Dongpo így vallott erről a 11. században:

„Ha bambuszt akarunk festeni, előbb lelkünkben kell megformálnunk azt – amikor már festjük, összeszedjük elménket, és arra ügyelünk, amit festeni akarunk. Közvetlenül az eszme nyomában haladunk, ecsetünket úgy forgatjuk, hogy a helyesen megfigyelt képet igyekezzék megragadni, amiképp a sólyom csap le a nyúlra. Ha csak egy pillanatnyit késlekedik, elvéti.”¹⁶

A festő dolgozószobája asztalához tehát már fejben megformált kompozícióval ült le, s amikor ecsetjéhez nyúlt, nagyon rövid idő alatt, akár percek alatt elkészült alkotása.

A 19. század végéig ezen elvek szellemében alkottak a hagyományos kínai festészet művelői. A századforduló, a 19-20. század fordulója azonban egy merőben új korszak kezdetét jelentette a kínai piktúra történetében. Ennek az új korszaknak meghatározó vonása a hagyományos kínai piktúra és a nyugati minták nyomán dolgozó nyugatos festészet összefonódása, állandó kölcsönhatása.

Kínában a századforduló hatalmas történeti átalakulást hozott. Megszűnt a hagyományos császári intézményrendszer – 1905-ben eltörölték a klasszikus művek ismeretén alapuló vizsgarendszert –, 1912-ben megbukott a mandzsu dinasztia, s Kínában véget ért a császárság kora, *Szun Jat-szen* (Sun Zhongshan, 1866 – 1925) alakított kormányt, majd halála, 1925 után *Csang Kaj-sek* (Jiang Jiashi, 1887 – 1975) lett az utóda. 1921-ben megalakult a Kommunista Párt, amely a Csang Kaj-sek vezette Kuomintang párttal vívott polgárháborút.

¹⁶ Miklós Pál: *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Corvina Kiadó, Budapest, 1973, 51-52.

A 30-as években Japán mind nagyobb területeket hasított ki Kínából, s 1932-ben a japánok megalapították bábállamukat Mandzsúriában, 1945-re kapituláltak a japánok. 1945 – 1949 között zajlott a Kuomintang és a kommunisták végső összecsapása, amely 1949-ben a kommunisták győzelmét hozta meg.

A Nyugat megjelenése, egyre erőteljesebb behatolása és jelenléte Kínában lassan, de jól érzékelhetően hatott a hagyományos kínai festészetre. A 20. század elején a kínai költő és festő „írástudók” helyét a képzett, tanult művész vette át. A festményei eladásából élő festők főként a nagy kereskedő- és kikötővárosokban (Kantonban, Hongkongban, Shanghaiban), külföldi kolóniák közelében tudtak megélni képeik eladásából. A Hongkongban élő *Gao Qifeng* főként európaiaknak, a Shanghaiban élő *Wu Changshuo* pedig japánoknak adta el tekerceit. Pekingben egy a hagyományokhoz jobban ragaszkodó festőkör – köztük a bukott császári család tagjai, a két Pu testvér – alkotott.

A folyóiratok, képes magazinok kiadása meredeken emelkedett a 20. század elején. Az 1930-as évekre a festmények java már újságokban reprodukálva látott napvilágot. Korábban a kalligráfiák és a festmények pusztán az alkotók és szűk körük számára voltak hozzáférhetőek. A sokszorosítás új formái, a fotográfia viszont a társadalom legszélesebb körei előtt tette ismertté az alkotásokat. Az 1920-as évektől a művészeti tárlatok, az első kiállítások egészen új megjelenési formát és befogadást biztosítottak a művészetnek. Amíg a festők korábban legfeljebb a montírozó üzletekben hagyhatták ott képeiket, most kiállításokon mutatták be alkotásaikat, melyeket az újságok is szívesen közöltek.

Az oktatási reformok nyomán a 20. század elején sok kínai fiatal kezdett mérnöki, orvosi, jogi, gazdasági, katonai tanulmányokat külföldön: Japánban, Európában és az Egyesült Államokban. Sok fiatal került japán egyetemekre, közéjük tartozott a később neves íróvá érő *Lu Xun* (1881-1936) is. A külhoni tanulmányok mellett belekóstoltak az 1867-es Meiji-reformok révén óriási léptekkel átalakuló Japán szellemi életébe, melynek szerves alkotórészei voltak ekkor már a művészeti iskolák, a művészeti folyóiratok és a kiállítások. A

20. század első harmadában Japán fontos tanítóközpont volt a kínai festészet művelői számára, hiszen a keleti piktúra stúdiói mellett a nyugati festészet műfajaival és technikáival is megismerkedhettek a kínai diákok. Ők igyekeztek meghonosítani a nyugati festészet technikáit és stílusát Kínában: hazatérve művészképző iskolákat alapítottak, vagy a 20-as évektől kezdve a Kínában alapított művészeti akadémiák és egyetemek tanáráként adták tovább tudásukat.

1912 után az egyre bővülő képzőművészeti oktatásnak köszönhetően (Shanghai, Peking, Hangzhou képzőművészeti iskolái) valamennyi kínai festőgeneráció részesült a nyugatos rajzi és festészeti képzésben, amely hatással volt a hagyományos kínai festészet technikájának és tematikájának átalakulására is. A lineáris perspektíva, az árnyékolás, az erőteljes színhasználat, majd a modell utáni rajzolás mind a nyugati festészet hatására jelent meg a kínai festészetben. A nyugati festészet oktatásánál később, csak a 30-as években kezdték el oktatni a hagyományos kínai festészetet is. Ennek intézményesítésében nagy szerepe volt azoknak a festőknek, akik külhoni festészeti tanulmányaik ellenére sem szakítottak a hagyományos kínai piktúra művelésével.

Ezek közé tartozott Xu Beihong (1895-1953) aki Shanghaiban, a 20. század elejének legfontosabb művészvárosában tanult festeni. 1917-ben Japánba ment, 1919 után pedig ösztöndíjasként Párizsba került, s az Ecole des Beaux-Artsban majd *Pascal Adolphe Jean Dagnan-Bouveret* (1852-1929) növendékeként ismerkedett meg az európai akadémikus realizmussal. Szívesen dolgozott modell után, s hazatérve a realizmus iránti tisztelete ihlette nagy történelmi kompozícióit: pontosan kidolgozott vonalrajz, élesen karakterizált figurák, fény-árnyék hatás alkalmazása jellemzi műveit.¹⁷ Művészetpedagógiai munkássága főként a kínai művészképzés intézményeiben bontakozott ki. 1927 után Shanghaiban a Nanguo yishu daxue képzőművészeti tagozatát vezette, majd Nanjingban lett a Központi Egyetem dékánja. A 30-as években Délkelet-Ázsiában és Indiában is megfordult. 1937-ben a kínai kormány és számos intézmény Sichuan

¹⁷ Xu Beihong: *Youhua* (Xu Beihong olajképei). *Renmin meishu chubanshe, Beijing, 1960.*

tartomány fővárosába, Chongqingba tette át székhelyét. A művészek – köztük Xu Beihong – is követték egyetemüket. Az 1930-as és 40-es években festett olaj- és tusképei a kor politikai kérdéseiben való állásfoglalásként (*Tian Heng és ötszáz követője*, 1928¹⁸ és *Szabadítóra várva*, 1930—33¹⁹) vagy a japán agresszorok elleni küzdelemre való buzdítás jegyében fogantak (például *Az Északi hegyek ostoba öregje*, 1940, kínai: Beishan Yugong).²⁰

1946-ban a Beijing National Art College elnöke, 1949-ben a Kínai Képzőművészeti Intézet igazgatója lett. Munkáival és a kínai művészképzésben való tevékeny részvételével ő fektette le a nyugatos festészet technikai alapjait Kínában. Ő honosította meg a kínai képzőművészeti oktatásban az alapos rajzkultúrát és az igényes természettanulmányi képzést. De ő adott súlyt *Kang Youwei* (1858-1927)²¹, a neves kínai reformer művészetet megújító nézeteinek is, hogy a kínai művészetnek a Tang-kor (7-10. század) realizmusából kell megújulnia. A Tang-kor festészetében nagyon népszerű téma volt a közép-ázsiai lovak, a császári istálló nemes állatainak vagy a selyemút lovainak megfestése. Az álló, lovász vezette vagy istállóba bekötött állatokat olyan neves festők örökítették meg mint *Han Kan* (715-781), aki *Xuanzong* császár uralkodása idején (712-756) megfestette a császári istálló lovait.²² Képei számos kései másolatban ismertek. Egy másik neves lófestő az 1100 körül élt *Li Gonglin* volt. Ismert munkái közé tartozik *A lovak terelése* című, közel négy és fél méter hosszú kézzel festett kép.²³ Az előkelők életének, szórakozásainak része volt a vadászat, a kilovaglás vagy a lovaspólójáték, amelyeket sírok falfestményein éppúgy megörökítettek, mint tekerésképeken. Egyik legismertebb, lovaspóló-jelenetet ábrázoló falfestmény

18 Xu Beihong Múzeum, Peking. Olajkép: 197 cm × 349 cm

19 Xu Beihong Múzeum, Peking. Olajkép: 230 cm × 318 cm

20 Xu Beihong Múzeum, Peking. Papír alapon tus és színek: 144 cm × 421 cm

21 Kang Youwei reformnézeteihez lásd: Gernet, Jacques: *A kínai civilizáció története*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001: 446-450.

22 Egyik legismertebb képe: *Fény az éjszakában* címmel a Metropolitan Múzeumban található, Washington. Papírra festett kézzel festett kép: 30,8 cm × 33,5 cm

23 Palota Múzeum, Peking, Kína. Sehyemre festett kézzel festett kép: 46,2 cm X 429,8 cm

Li Xian császári herceg sírjának falán maradt ránk.²⁴ *Zhang Xuan*, 8. századi festő *Tavaszi kilovaglás* című képe a 13. század elején alkotó *Huizong* császárnak tulajdonított másolatban maradt fenn.²⁵ Tavaszzi kilovaglást ábrázol a 10. században élt *Zhao Yan*: *Nyolc előkelő férfi tavaszi kilovagláson* című festménye is.²⁶ A mongol Yuan-dinasztia (1279-1368) mesterei különös érzékenységgel fordultak a lófestéshez. *Zhao Mengfu* (1254-1322) és *He Cheng* (1224-1315) a kor elismert lófestőinek számítottak. A tájképfestőként is elsőrangú *Zhao Mengfu Lovon ülő hivatalnok* című képe a kínai loábrázolások egyik legismertebbje.²⁷ A kép montírozásán saját kezű sorai olvashatók: „Gyerekkorom óta szeretek lovakat festeni. Eddig *Han Gan* három eredeti tekercképét láthattam. Most kezdem megérteni (festészeti) elveit.”

Xu Beihong témaválasztásában a Tang-kor festészeti hagyományáig nyúlt vissza. Lóábrázolásain vágatató, szökellő, galoppozó lovakat örökített meg. Ő „szabadította ki” az erőtől duzzadó, mozdulni akaró állatokat korábbi, látszólagos mozdulatlanságukból. A szabadság, a mozgás a friss erő érzetét keltette bravúrosan festett állataival. Monokróm tusképein a száguldó lovak fekete kontúrajait lobogó sörényük erőteljes, vastag tusfoltjaival ellenpontosza. Ritkán ábrázolta – nyugati mintára – tájba helyezve szeretett állatait. Nagyon visszafogott színhasználat jellemezte csoportban ábrázolt lóképeinek háttérét is. A ló, amely idegen földek adó-ajándékaént érkezett a kínai birodalomba, s melyet a császári istállók drága kincseként örökítették meg a neves festők, Xu Beihong ecsetjén egyszerre jelenítette meg az egykoron nyugatról érkezett festészeti témát és a 20. századi kínai festészet lendületes ecsetkezelését, amely sokat merített és tanult a modell utáni nyugati rajzolás és vázlatolás stúdiumaiból.

A 20. század kínai piktúrájában egy másik állat ábrázolásával is gyakran találkozhat a néző. Több mester képein is feltűnik a kínai

24 *A festmény részletét és a régészeti feltárásról bővebbet lásd: Fitz Gerald, Patrick: Az ősi Kína. Helikon Kiadó, Budapest, 1989: 133-141. 185. kép*

25 *Liaoning Tartományi Múzeum anyaga, Shenyang, Kína. Sehyemre festett kézitekercs: 52 cm × 148 cm*

26 *Palota Múzeum, Taibei, Tajvan. Sehyemre festett függőtekercs: 161,9 cm × 102 cm*

27 *Palota Múzeum, Peking, Kína. Papírra festett kézitekercs: 30 cm × 52 cm*

vidék jellegzetes állata, a vízibivaly. Kevésbé ismert, hogy Xu Beihong másik gyakori festészeti témája a vízibivalyok megörökítése volt. A nagytstű, lomha állat közelében számos képén egy pásztorfiút is elhelyezett a mester. A téma azonban egy másik jeles, 20. századi kínai festő, Li Keran (1907-1989) munkásságában is meghatározó volt. Li Keran a tájképfestészet megújítójaként, *Huang Binhong* (1865-1955), *Qi Baishi* (1863-1957) és *Lin Fengmian* (1900-1991) tanítványaként vált ismertté a kínai művészettörténetben. Legismertebb munkái tájképek, most mégsem tájképfestészetét, hanem egyik legkedvesebb témájának, a vízibivalyok és a pásztorfiú témájának hagyományhoz való kötődésére szeretnék rámutatni.

Li Keran már gyerekként a hagyományos opera és a helybéli zene lelkes rajongója volt. Festeni tanult, s 16 évesen Shanghaiba ment, hogy tudását elmélyítse. Különösen a 18. századi remetefestők tájképeinek stílusa állt hozzá közel. 1929-től a Hangzhou Művészeti Főiskolán rajzot és olajfestészetet tanult. Mestere a francia *André Claudot* (1892-1982) lett. A nyugatos festészet hatására jelent meg képein a társadalmi haladás és a nemzeti önállóság kérdéseinek ábrázolása. A japán agresszió idején a nemzeti kormány katonai bizottsága megbízásából propagandisztikus műveket festett. 1943-ban Pekingben hagyományos festészetet kezdett tanítani.

Vízibivalyokat és az állatot vezető, az állat hátán ülő, furulyázó pásztorgyereket Li Keran már az 1950-es évektől megörökített, de az 1960-as évek elején készített munkái után a kulturális forradalom (1966-1976) szörnyű pusztítása idején ő sem alkothatott. Az 1980-as évek elején talán még kedvesebb és gyakori témájaként nyúlt ábrázolásukhoz. Kétség kívül a vízibivaly a kínai vidék legismertebb állata, így megörökítése joggal idézi fel a kínai táj emlékét a nézőben. Ábrázolásának hosszú évszázadokra visszanyúlóan vannak előképei²⁸, a lófestéshez hasonló, önálló festészeti témává azonban soha nem emelkedett. Az ábrázolás gyökerei ugyanakkor mélyen benne foglaltatnak a kínai gondolkodásban, hiszen a vízibivalyot megülő vagy az állat közelében furulyázó pásztorfiú képe egy közismert chan

²⁸ *Qi Xu: Vízibivalyok legeltetése. Palota Múzeum, Peking, Kína. 1000 k. selyemre festett kézikercs: 47,3 cm x 115,6 cm*

(japánul zen) buddhista példázat történetét hívja elő a nézőkből. A vízibivaly megzabolázása a buddhista hívő életének allegóriája. A példázat szerint a bivalypásztor elindul, hogy megkeresse az elveszett vízibivalyt, saját lelkét, amit az érzékei és ösztönei csapdájában vergődve elveszített. Lassan észreveszi az állat nyomait, majd megtalálja az állatot is, ami a hívő érzékeinek harmóniába rendezését és a felettük való uralmat fejezi ki. Az állat hátára ülve ellenőrzése alá vonja őt, a vízibivaly hátán fuvolózó gyermek pedig a megzabolázott állat feletti győzelmet és a boldogságot jeleníti meg. A világ káprázata már nem képes letéríteni a hívőt útvjáról. A pásztorfiú hihetetlenül boldog, s felismeri, hogy a vízibivaly csupán egy jel volt, ezért elengedi őt. Számára megmarad a teljes kiüresítettség, a mozdulatlan tudatállapot, a mindent elengedni tudás képessége. Visszatérhet tehát a világba, mert már szabad emberré vált.

Li Keran festményein gyakori kompozíció a vízibivaly hátán ülő, fuvolózó pásztorgyermek képe. Nem kerülhetjük meg annak kérdését, hogy mennyiben kötődött az ismert chan buddhista példázathoz, és mennyire volt független témaválasztása attól.²⁹ A képeken véleményem szerint kiindulópontnak tekintette az érzékeit megzabolázó hívő példázatát, de tudatosan helyezte más környezetbe hőseit. Szinte kivetítette, felnagyította és rögzítette a boldog felismerés, az állaton uralkodni tudó gyermek képét. Komoly hangsúlyt kapott képein a táj (például hegyvonulat előtt, sűrű erdőben, virágzó fák alatt, fürdőzve ábrázolta alakjait). Jellegzetesen aktualizálta is témáját: például az *Őszi szél hordja a leveleket* című képén a fekvő vízibivaly előtt két gyerek lombseprűvel gyűjti kosárba a lehulló leveleket. Szívesen nyúlt a vidám (olykor talán szatirikus hangvételű kompozíciókhoz (például az 1960-ban festett képén papírsárkányt ereget a vízibivalyon ülő pásztorgyerek.) Gyakori a vízibivaly és a pásztorgyerek alakjának megduplázása, ami kétséget kizáróan eltávolítja a történetet az eredeti példázattól, de Li Keran éppen így kísérletezett a hagyományos témával: új jelentéssel ruházva fel azt. Eltávolította és a háttérben mégis felvillantotta az eredeti példázat jelentéstartalmát.

²⁹ Mei Mosheng: *Li Keran. Zhongguo minghuajia quanji. Yishujia chubanshe, Taipei, 2000. Különös tekintettel: 88-103*

Bátran nyúlt a színekhez. Addig, amíg a redukált színskála volt a kínai piktúra egyik sajátos vonása egészen a 19-20. század fordulójáig, Li Keran vízibivalyt és pásztorgyermekeket ábrázoló képein kompozíciós elemként él a színek adta lehetőséggel. A táj – a hegyek, a fák – határozott színfoltjai (vörösek, kékek) képei meghatározó kompozíciós elemei, az atmoszféra érzékeltetői, amellyel végképp átformálta a hagyományos kínai képszerkesztés elveit. A színek hatását szívesen ellenpontosította hosszú kalligrafikus felirataival.

Összefoglalva a modern kínai festészet két neves mesteréről, Xu Beihongról és Li Keranról, valamint két nevezetes témájukról írottakat, a 20. század elején új korszak kezdődött a kínai piktúra történetében. Kölcsönhatásban élt és formálódott a hagyományos kínai festészet a nyugati piktúrával, amely éppen egymásra hatásában a régi kínai festészeti témák megújulásának számos példáját mutatta fel. Így vált a kínai festésztörténet leszármazási sorának szerves részévé, a Tang- és Yuan-kor híres lófestményeinek utódjává Xu Beihong szabadon szökellő, vágató lova, s így szemlélhető a chan buddhista példázat 20. századi parafrázisaként Li Keran vízibivalyt legeltető pásztorgyereke.
