

páros rím (Lánynév-soroló, Egyszervolt szélmalom). De gyakran él Fehér Ferenc a dallamosabb rímformával, az asszonanciával vagy az alliterációval (Hétfőtől vasárnapig, Újévező). És gyakran előfordul az ölelkező rím is, amely nemcsak a dallamát fokozza a verseknek, hanem szerkezetiileg is összefogja őket, játékos hangulatot kölcsönöz nekik, képi láttató erejüket növeli (A kis kertész, Búboskemence).

Fehér Ferenc a költői stílus változatos formáit alkotja meg. Az erős hangstiliztikájú és tréfás hangulatot árasztó hangfestő és hangutánzó szavak gyakoriak a verseiben (A rigó, Kukoricapattogatás, Hintázás, A kis kertész, Történet), úgyszintén a gyermeki halandzsálásra építő iker-szavak (Kiszámoló, Kukoricapattogatás). A fordított szórendet is alkalmazza a költő stílusélénkítő eszközként, valamint a köznyelvben ritkán előforduló főnévi igeneves állítmányi szerkezetet (A mindent felfaló kisgömböc).

Ezekkel a jellemző tartalmi és formai sajátosságokkal válnak a Fehér-versek a gyermekek részére játékos és hangulatos, szép versekké. A könnyű illusztrációs hangulatosak, de kár, hogy megnehezítik a versek olvasását.

KASZÁS József

## A FESTÉS MINT IMÁDSÁG

Leonid Šejka: *Grad—dubrište—zamak*. NIRO Književne novine, Beograd, 1982.

Leonid Šejkát (1932—1970) olvasva néhány kivételesen meghatározó párhuzamra vagyok figyelmes, közte, és a nálánál is nagyobb misztikus, Kazimir Malevics között. Miro Glavurtić írja az *Umetnost* 1972-es évfolyamában, hogy amikor Šejka temetésén Kosta Bradić felemelte és a sírgödör felé vitte a fakeresztet, akaratlanul is Malevics jutott az eszébe, aki egyik tanítványának földi búcsúztatóján fehér alapon fekete keresztet ábrázoló szuprematista zászlóval jelent meg, akkor, abban a helyzetben érte meg és tudatosítva igazán a végtelen szuprematista tér, a vakítóan fehér képmező természetét, annak összes lehetséges kontextuális mozzanatát.

Malevics oly módon küzdött a tárgyi világ ellen, hogy annak elemeit mértani formákra vezette le, majd ezeknek a leegyszerűsített alakzatoknak érték meghatározó jelképes jelentést adott, a tiszta érzékenységet sűrítette szimbólumrendszerükbe, mondhatni, gestaltjukba. Ezt a folyamatot festészeti értelemben a teljes színélnküliséggel, a vakítóan fehér űr dimenzionálásával zárta le, vallva, hogy ami ezután, vagyis a festészet halála után következik, immár nem más, mint tiszta filozófia, pontosabban: egy sajátosan egyéni teozófia.

Bár egészen ellenkező, megfordított módon, Leonid Šejka is a belső hit tisztaságát kereste a festészetben. Művészetének és művészetfilozófiájának kulcselemévé a Várost mindegyre előzőnlő szemét gyűjtőteknője, a tárgyi világ konglomerátumaként fungáló szeméttelép vált. Utolsó tárlatának mottóját is ez adta. Šejka erőteljes víziókban ecsetelte (szó szerint) a Városnak — vagyis a maga Poklának — egyetlen hatalmas szemétteléppé váló metamorfózisát. Festészetében úgy próbált védekezni a szemét ellen, hogy a tárgyakat meghatározott rendbe csoportosította, számos esszében adózva azok egyedi mitológiájának. Munkásságának tárgyszakaszát Raktár néven ismerjük; hivatása szerint a káoszról kellett volna rendet teremtenie. Šejka tehát nem vetette el a tárgyakat, hanem nyilvántartásba, lajstromba vette őket, nemegyszer hangoztatva, hogy az egymás értékrendjébe és holdudvarába helyezett tárgyak kölcsönösen megsemmisítik egymást, hogy „a semmi egyedül tárgyhalmozással festhető meg”, s hogy a nagy tárgyforgatagban elveszik a jelentés és a jelképes erő. A Malevicséval teljesen ellentétes menetű, de ugyanazt a végeredményt reveláló módszer. Sőt, amint azt Miodrag B. Protić megjegyzi, Šejka halálát megelőzően a vásznain nyüzsgő és terebélyesedő szeméttelépek és raktárak egy fehéren tiszta kiterjedésbe csaptak át, ilyképpen villantva fel a šejkai filozófiai létgyakorlat harmadik lehetőségét, az isteni magaslatokon lebegő Kastélyt, az „őshazát”, a mennyországnak a kiűzetés után pusztán maradt tartományait.

A šejkai művészetfilozófia így hát lényegében a Város, a Szeméttelép és a Kastély hármas tagolódására alapozódik, amit — ha elfogadjuk, hogy a Pokol, a Káosz és a Kozmosz szinonímáiról van szó. — a szemlem és a lélek felemelkedése modus vivendijének nevezhetünk. A Szeméttelép šejkai festészet analóg a modern festészet absztrakciós törekvéseivel, azzal a kétségbeesett igyekezettel, hogy a létben valami tartós fogódzót, egy lényegi pontot találjunk. *Jegyzetek a figuratív festészetéről* című esszéjében rámutat, hogy az absztrakciós kísérletek abból a rejtett és homályos, meg nem fogalmazott érzésből fakadtak, hogy „Isten halott”, hogy a mindenségnek nincs meg a lényege és hogy a hitnek nincs szilárd támpontja. A modern művészek egy része a művészet lelki dimenzióit az elvonatkoztatott, absztrakt spirituális jelképekbe, a lelki valóság kifejező formáiba transzponálta, miközben mindvégig a mindenség lényegét kutatta.

Šejka mindig is az integrális, mindent átfogó festészet, a reneszánsz ideál híve volt, de hogy az idő nem kedvezett neki, úgy ismerte fel egyre biztosabban saját festészetének kudarcát és viszonylagos értelmetlenségét. Így hát nem csoda, hogy közvetlenül halála előtt, utolsó fennmaradt jegyzeteként a következőket róttá papírra: „A Szeméttelép számomra a modern művészet átmeneti próbatételét jelentette, amivel számomra a modern művészet bevégeztetett. Ha visszatérnék az életbe (visszanyerném életerőmet), oly módon festenék, ahogy a festés a legtöbb

örömmel ajándékozhatna meg, a régi mesterekhez hasonlóan, még annak árán is, hogy ne legyenek eredeti. (...) Most, távozóban, minden ezt követőnek ajánlom, csak folytassa, ne ijedjen meg a kockázattól. A festészet egyfajta fohász." Utolsó vallomása így csak alátámasztja azt a Malevicsével összeegyeztethető alapállást, hogy létünk közös iránya a láthatóból a láthatatlanba, az anyagiból az anyagtalanságba tart, s hogy a művészetből átlépünk a filozófiába, onnan pedig a hitbe, amelynek végpontján a láthatatlant fürkésszük, s a múlt, a jelen és a jövő időfelosztását áthidalva az örökkévalóságba — a Kastélyba — jutunk.

Mivel a modern művészetek alakulásával elégedetlen volt, Šejka a múltba, a reneszánszba és a középkorba vágyott vissza, abban látta meg az emberi fejlődés és felemelkedés lángját. A hagyományban hitt, mert azt tartotta: aki része a hagyománynak, az része a örökkévalóságnak. Művészete ezért a múlt utópiájának a vetülete. Örök és határtalan harmóniára törő, isteni ájtatosságra ösztönző, az ember lelki megbékélését megalapozó. Hite végsőig humánus, mert az ember emberré válását, nem pedig az istenek abszolútizmusát szolgálja.

SZOMBATHY Bálint

## A JAPÁN TEASZERTARTÁS

Kakuzo Okakura: *Knjiga o čaju*. Biblioteka Zora, Zagreb, 1983.

A teaszertartásról a japán kultúra iránt amatőrként érdeklődő olvasó is jóval többet tud már, mint amennyit Kakuzo Okakura e téren klasszikusnak számító, *Könyv a teáról* című műve tartalmaz. Mégis örülünk a horvát fordításnak, s ha örömiünk nem egészen önfeledt, rájöhettünk, hogy ebben alapjában valami nagyon hasonló mitikus elem munkál, mint ami mondjuk a Navajo indián rítusában, a hindu teológus gesztusaiban vagy magában a teaszertartásban: a Kezdetekhez való visszatérés szent szándéka. A kérdés csupán az, milyen kezdetekhez vezet vissza bennünket Okakura könyve. A japán kultúrtörténet tanúsága szerint a kezdetekre való emlékezés újabb kori kezdeteihez. Miről is van szó? A XIX. század második felében Japán nyugatizálódása drasztikus méreteket öltött. Noha a buddhizmus például tiltja a marhahús fogyasztását, a japánok dülledt szemekkel habzsolták, mivelhogy Nyugaton is ezt teszik — még ha gyakran ki is hányták. S természetesen a marhahús helyére behelyettesíthető a nyugati művészet, filozófia, egyáltalán, a végtelékig profanizált nyugati életmód is. Mindez egyúttal a japán tradíció zsarnoki megtagadásával járt együtt. Ebből a tragikomikus helyzetben lépett fel Kakuzo Okakura a japán szellemi örökség védelmében. Lázasan gyűjtötte a még fennmaradt japán és távol-keleti műemlékeket, előadásokat tartott, könyveket írt — s mindezt azért, hogy kimutassa, ami ma már evidens: hogy a hagyomá-