

BALÁZS MIKLÓS ERNŐ

A MOZAIKMŰVÉSZET

ELMÉLET ÉS GYAKORLAT



DLA – ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: FÓTH ERNŐ
BUDAPEST, 2003.

BEVEZETÉS

TARTALOM

Doktori programom bemutatása	3
Motivációm	4
BEVEZETÉS A MOZAIKMŰVÉSZETBE	5
A mozaik definíciója	5
A mozaik és a festészet viszonyáról	5
A mozaik eredete	7

DOKTORI PROGRAMOM BEMUTATÁSA

Doktori munkám, és ennek megfelelően az azt bemutató jelen dolgozat is, három, egymást illusztráló és támogató részből áll. A bevezető utáni első két rész DLA-programom összefoglalása. Témája a mozaikművészet története és gyakorlata. A harmadik rész DLA-vizsgamunkám írásbeli bemutatója. Az alkotó szemszögéből ismertetett mű az első két fejezetnek a valóságból merített illusztrációja, s így a disszertáció szerves része.

Dolgozatom képzőművészeknek, kézműves művészeknek, restaurátoroknak, építészeknek nyújthat elméleti és gyakorlati segítséget, és a mozaikos képzés alapját képezheti akár egyénileg, akár szervezett formában.

1. A mozaikművészet története

Ez a rész a mozaikművészet műfajának rövid összefoglalása. Az alkotóművész szempontjai szerint felméri a műfajt, történeti és technikai szempontból egyaránt. Minden olyan szemszögéből megvizsgálja, melyből a tervező, vagy a kivitelező művész közelíthet hozzá. A fejezet tartalmazza az ehhez kapcsolódó kutatás eredményeit is. A kutatás lényegében annak a felmérése, hogy az egyes korok és tájak kultúrái a funkció és az eszmeiség kívánalmai szerint, lehetőségeik adott szintjén hogyan választottak technikát, illetve a funkciók tágulása és az eszmeiség fejlődése hogyan ösztönözte új technikák kidolgozását. Vizsgálja ennek a folyamatnak mai állását és dilemmáit. A kutatás során a fő szempont a feltárt ismereteknek az alkotói gyakorlatba ültethetősége akár a tanulás, akár az önálló alkotás során.

2. A mozaikművészet gyakorlata

Ez a fejezet használható kézikönyvként kíván szolgálni a szakmai tervezéshez és kivitelezéshez, mind esztétikai, mind gyakorlati szempontból. Az alkalmazható technikák ismertetésén kívül tartalmaz alapvető szerszám-, gép-, és anyagismeretet is. A gyakorlati oktatási program e két fejezet tartalmának ismertetése mellett személyre szabott program szerinti effektív műhelymunkából, és konkrét helyszínek, főleg épített terek, műemlékek, épületek, múzeumok, valamint műtermek, üzemek vezetett bejárásából állhat.

3. DLA - vizsgamunkám

A megvalósult, képekkel és írásban dokumentált, feldolgozott és több formában publikált mű bemutatása és elemzése. Vizsgamunkám "A szabadság szárnyalása" című monumentális fali mozaik, mely Jean Bazaine terve alapján készült, s melynek társszerzője voltam.

MOTIVÁCIÓM

Az elmúlt években egyre több hazai és külföldi művész és művésztanuló keresett meg segítségért, tanácsért. Mindnyájuk panasza, hogy nem találnak olyan írott művet, mely átfogóan foglalkozna a mozaikművészet kérdéseivel, és főleg olyat nem, amely megfelelő technikai útmutatást nyújtana a szakma iránt érdeklődő gyakorló művészeknek.

Az épített tereket és épületeket takaró és díszítő hidegburkolatok, s így a márvány- és üvegmozaik is nagy múltra tekinthet vissza. Ezek a képző- és iparművészeti, valamint díszítőművészeti funkciókat egyaránt hordozó technikák folytonosan jelen voltak a mindenkor művészetben. Külföldi építészek és építőmesterek magyarországi tevékenységének és a kultúra természetes, nyitott áramlásának köszönhetően az aktuális szellemi áramlatokkal a modern technikák is megjelenhettek, de még az utóbbi negyven év elzártágában, a nemzetközi szakmai kontextus megszűnése ellenére is születtek a mozaikművészet műfajában kimagasló művek. Mégis általánosságban elmondható, hogy az elmúlt rendszerben a szakma a magánmegrendelői réteg szűkülésével megfogyatkozott, s a technika oktatása, különösen intézményes keretek között megszűnt. Kézenfekvő a kérdés, hogy a túguló szellemi igények és a lassan feléledő megrendelői elvárások vajon találnak-e a magyar és európai hagyományokat is méltón integráló, művészileg és szakmailag egyaránt képzett kézműveseket és tervezőművészeket?

Jelen munkámmal arra vállalkoztam, hogy mire a mozaikművészet és technikai intézményes oktatásának igénye valahol megszületik, adaptálható elméleti és gyakorlati módszert tudjak nyújtani hozzá. Úgy vélem, hogy az ehhez szükséges kutatás és tartalmi munka során a Magyar Iparművészeti Egyetem DLA programja olyan tág horizontot nyitott előttem, melynek köszönhetően elkerülhettem annak a veszélyét, hogy munkám csupán saját szakmai pályám illusztrációja legyen. E dolgozat megírására kevésbé művészi érdemeim, mint szakmai pályám gyakran kényszerű alakulása jelölt ki. Mert bár vannak még néhányan, akik a mozaikművészetet gyakorolják, de ahogy körülnézek, azt kell látnom, hogy a fiatalabbak, középkorúak között én vagyok az egyetlen, aki sokrétűen alkalmazom a mozaik és kőintarzia technikáit: nem csak képzőművészeti indíttatású faliképeimen és térplasztikáimon, de márványbútor-designban és épületdíszítményeken, műemléki felújítások során adódó restaurálási feladatok során egyaránt. Második generációs mozaikművészként pedig a szakmát „örökölve” annak közelmúltját is belülről ismerem. A családi műhelynek alapos szakmai háttérrel köszönhetek. A Beaux-Arts mozaik osztályán nyilván ezért is jelöltek ki már másodéves hallgatóként demonstrátornak. Időről időre külföldi kollégákat is fogadok technikai továbbképzésre.

Az elmúlt években műemléki mozaikrestaurálási munkáim során (Gresham palota, Szent István Bazilika, Parlament, Ybl palota, a Fiumei Úti Sírkert árkádsora), fiatal művésznövendékeket is irányítottam. Tollamat azok a tapasztalatok is irányították, melyekre az ő tanításuk során tettem szert. Egyéni alkotási folyamatában többjük is felhasználta a közös munka során tanult kifejezési módokat, megismert anyagokat, vagy technikákat. Ez amellet, hogy nagy örömet jelentett a számomra, arra is alkalmat nyújtott, hogy DLA programom kidolgozását folyamatos gyakorlati kontroll mellett végezzem.

BEVEZETÉS A MOZAIKMŰVÉSZETBE

A mozaik definíciója

Az archeológia előszeretettel határozza meg úgy a mozaik műfaját, hogy az olyan burkolat, melyet apró, de egymástól megkülönböztethető elemekből állítottak össze, s ehhez az elemeket előre készítették el, tekintet nélkül a kompozícióban elfoglalt későbbi helyükre.

Ebben a definícióban tetten érhetjük a rendszerező szemléletet. A megfogalmazás azért így szól, mert szándékosan ki kívánja zárni a számbavétel köréből az opus sectilt, tehát az egyenként megformált lapokból, többé-kevésbé intarzaszerűen összeállított burkolatot, illetve az öntött padlót, a terazzót. Pedig mindkettő igen rokon műfaj a szorosabb értelemben vett mozaikkal. Az opus sectil nemesebb, mert specifikus eszközei vannak, míg a terazzo kifejezetten a római mozaik imitációjaként jött létre, s gazdasági okokból, magyarázó olcsósága miatt terjedt el, miközben motívumkincsében, formai logikájában folyamatosan a római mozaikot imitálta. Ez a budapesti, nagykörúti bérházak kapubejáróiban és körfolyosóin előszeretettel alkalmazott terazzók tekintetében is nyilvánvaló. A gyakorló mozaikos azonban azzal az enyhe fenntartással fogadja el a mozaik fenti definícióját, hogy a mozaikszemek előregyártása csak első megközelítésben igaz. Rakás közben mindig kezünk ügyében tartjuk a mozaikkocka-szabó éket és a kalapácsot, mert még az egyszerű, egy-két színt felhasználó motívumoknál is vagy minden tizedik szemet formára kell faragni. A bonyolult, sok színből álló képeknél pedig minden harmadik-negyedik szemet igazítani kell. El kell fogadnunk azonban, hogy ez a kész művön már egyáltalán nem látszik, míg az opus sectilnek, illetve az intarziának éppen ez lényegi eleme. A mozaiknak az adja különös esztétikáját, hogy az őt alkotó szemek nem egyformák, hanem mind megannyi egyéniség. Tehát inkább mozaik-társadalom, mint hadsereg, uniformisba öltöztetett egyedek összessége. A mozaikrakás módja a pongyolától a mechanikusig terjed, s a mozaikművész az előadásmód megválasztásával, mint művészi eszközzel él.

A mozaik és a festészet viszonyáról

A mozaik egész történetét a festészettel és az építészettel való viszonya határozza meg. A déloszi „Delfines házat” mintegy száz évvel ezelőtt tárták fel. Meglepő, hogy az ott előkerült csodálatos delfines mozaikról akkor a régészek alig adtak számot. Annyira mellékesnek tartották, hogy még a róla készült rajz is hibás volt. Ez annak a következménye lehetett, ami akkoriban a kortárs mozaikművészetet övezte, nevezetesen, hogy a műfaj éppen akkor élte története legmélyebb válságát. A mozaik ugyanis akkoriban szinte teljesen megszűnt önálló műfajnak lenni, szerepét elhomályosította a mindenfelül felülkerekedő táblakép. A mozaikosok lemondtak arról, hogy sajátos művészi eszközeire támaszkodva specifikus, más technikával elő nem adható műveket hozzanak létre. A mozaikművészet festmények imitációja, tehát applikáció lett, illetve visszaszorult a díszítőművészet szintjére. Nem is tudunk igazán jelentős mozaik művet említeni a 19. század második feléből. Nem csoda hát, ha az akkori régészek sem tudták másnak vélni a feltárt mozaikokat, mint festmények másolatainak. El sem tudták képzelni, hogy pld. az Eritreiai Filoxénosz nevezetesen, Nagy Sándort ábrázoló pompeii mozaikja autonóm mű, még ha valóban készült is hozzá festett karton. Pedig ez a módszer annyira elterjedt volt a római birodalomban, hogy a mozaik megtervezése, tehát a kartonfestészet külön szakma volt. (Pictor imaginarius.) Rómában művészi rangot jelentett

munkájuk, míg a mozaikok kivitelezőinek (musivarius, tessellarius) nagyjából kézművesi megbecsülésben volt részük. Az a szemlélet, mely az összes vizuális műfajt a szinte egyeduralkodó táblakép festészet alá próbálta rendelni, nem csak a mozaik egész történetét kísérte végig, hanem az összes társművészetét is. Gondoljunk csak bele, hogy a 20. század végén milyen drámai módon alakították ki - főleg festőművészek - az intermédiális műfajokat az „Isten veled, stafeláj!” jelmondata alatt!

A mozaikművészet terén ez a megcsontosodott szemlélet nemzetközi szinten úgy az 1970-es évektől kezdett megváltozni, tehát egy-két évtizeddel a modern mozaikművészet európai újjáéledése után. Érdekes megfigyelni, hogyan függ össze a múlt értelmezése a jelen tendenciák függvényében létrejött aktuális felfogással. Az alkotóművészeknek érdemes tehát mindenkor kritikával szemlélnie kora felfogását. Ehhez kézenfekvő viszonyítási alapot adhat a műfajtörténeti áttekintés. Ez a fejezet így nyújthat segítséget azon kollégáknak, akik aktuális gondolataikat a mozaikművészet nyelvén igényesen kívánják megfogalmazni, anélkül, hogy elfogadnának egy kész gyári technikai panelt, vagy egy letűnt kor szakmai megoldását alkalmaznák.

A mozaikművészet mindig is, már első pillanataitól különös viszonyban volt a festészettel. Sajátos művészi eszközeinek egy része őt magát is festészetté teszik, míg mások éppen ellenkezőleg, megkülönböztetik tőle. Festészet, mert alapvetően síkművészet, és a térábrázolás kétdimenziós festői eszközeivel hat: perspektíva, színek, fedések, szín- és tónus átmenetek. Vonalai határozottak, ami a grafikus hatások tudatos alkalmazását jelenti, ugyanakkor szétdarabolt, mert amíg a mikroszkopikus méretű pigmentekből kevert festék átmenetei folytonosak, a mozaik megszámlálható elemből építkezik. Az általa létrehozható illúzió tehát korlátos. A valóságot elkerülhetetlenül átírja. A nagyon realisztikus mozaikok ezért anyagszerűtlenné válva értelmüket veszítik. A mozaik egyik fő jellemzője a tördeltség és az építettség. Pointilista, ahol a pontok egymás mellett sorakoznak. Anyagszerűsége lényegi eleme, s ettől nem is szabadulhat. Ha megkísérli, üvegfestészet lesz belőle, s elhagyja a mozaik műfaji határait.

Ghirlandaio lelkes véleménye szerint a „mozaik lesz az örökéletű festmény.” A hamarabb pusztuló festéket és az időálló mozaikot tehát csak mint technikát állította szembe. Egyenlőségjelet tett közük, azt sugallva, hogy ugyan arra a szerepre valók. A részs szakmák elkülönülése a reneszánszban tetőzött. A velencei köztársaságban például egy mozaikosnak tilos volt olyan motívum beültetése, melyet nem erre felhatalmazott festőművész tervezett. Fennmaradt a Zuccati testvérek perének története. A rivális mozaikosok, a Bianchini család azzal a váddal illették a Szent Márk bazilika mozaikjain dolgozó Zucattiékat, hogy színezett fakockákat alkalmaztak, és ezzel csalárd módon olyan finom festői hatást tudtak elérni, amilyenre a valódi mozaik nem is képes. A per ügyésze azzal torkolta le a védekező Zucattiékat, hogy ne nőjenek túl a szerepükön, mert az ő dolguk csupán a festők kartonjainak hű átültetése, ne üssék hát orrukát a festők dolgába! Maga Tintoretto és Tiziano is tagja volt a szakértői bizottságnak. Ebből a történetből írta George Sand a „Les maîtres mosad'stes” című regényét. 1731-ben Alessio Mattioli örölt travertin mészkőből és lenolajból mesterséges mozaikkockákat gyártott, melyeket pigmentekkel festve 15000 árnyalatot tudott elérni. A pápai képtár festményeit kezdték másolni ezzel a technikával. Eleinte nagy sikere volt, mert úgy tűnt, hogy a nedvességtől hamar pusztulásnak indult festmények kiválthatók lesznek mozaikmásolatokkal, melyek aztán persze szinte soha nem érték el az eredeti művek intenzitását. Fádságuk pedig csak nőtt, midőn az idő múlásával maguk is enyhén fakulni kezdtek. A festmények mozaikba ültetésének divatja szelencék, díszdobozok miniatűr berakásaként is prosperált, különösen a vatikáni műhely termékeként. A festmények

mozaikba másolásának mára már kissé torznak tűnő divatja a 20. század elejére csengett le. A szecesszió elementáris erejű, az egész műfajt megújító friss szele söpörte el. A díszítő- és iparművészetben is megjelenő kissé speciális mozaikművészet, és a nagy testvér, a táblaképfestészet hol termékenyen, hol torzan viszonyult egymáshoz. Az alábbi fejezet figyelemmel kíséri e viszony alakulását az egész műtörténet folyamán. Ennek során felragyognak a műfaj legtündöklőbb, progresszív korszakai.

Az antikvitásban az épített környezet teljességét az építészet – szobrászat - festészet egysége jelentette. Az építészetben megjelenő művek és díszítmények szervesen járultak hozzá az építmény jelentéséhez, és töltötték meg szimbólumaival. A további berendezések már egy újabb réteget képviseltek. Az én szememben azért a római művészet nem más, mint maga az elveszett paradicsom, mert akkor a díszítőművészet és a Nagy Művészet még nem vált el egymástól, hanem együtt teljesítették ki azt épített tér szimbólumrendszerét. Nem úgy, mint a késő reneszánsztól kezdve, amikortól a kép bárhová kiakasztható, az építészettől szétválasztható jelenség lett, hogy aztán a 20. századi építészet mint önálló plasztikai egység már nem igényelte, sőt, eleve el is hárította bármiféle képző- vagy díszítőművészet jelenlétét, támogatását. Ezt a jelenséget Le Corbusier ronchampi kápolnája szimbolizálja.

A mozaik eredete

Az ókorban a mozaik eleinte csupán padlóburkolat volt. Néhány példa ismeretes csak fali alkalmazására, mint például Pompei egy patrícius házának fiúszobája falát díszítő pajzán jelenetet ábrázoló kicsiny mozaikbetétek. A mozaik, vízállóságának, és moshatóságának köszönhetően alkalmas volt medencék, szökőkutak burkolására is. Ez is elősegítette, hogy a mozaik a padlósiókból felkússzon a falra, egyszersmind akár a mai kortárs mozaik burkolatú plasztikáknak is előképe. (Miro barcelónai oszlopa). A kereszténység idején kezdtek jelentősebb fali mozaikok is készülni, összefüggésben azzal a jelenséggel, miszerint az új szellemiség ábrázolásának igénye új művészi formát hívott életre. Egyáltalán: templombelsőben, amelyek egyébként is a barlang újraépítéseként is felfoghatók. A mozaik a barlangfalra, akár a múzsabarlangoknál felkiváncozott a falra. Az iszlámban a fali mozaik murális alkalmazása kézenfekvő volt, mert mivel nem figuratív ábrázolásról volt szó, könnyebben idomult az építészet térfelosztó, konstruktív formavilágához. Egyszersmind különösen alkalmas volt a díszes arab ízlésvilág megjelenítésére.

Az első mozaikok folyosók, vizes helyiségek padlóburkolatai voltak, tehát alkalmazásuk nem volt különösebben a luxus kifejezője. Inkább a praktikum hívta őket életre. Délosban például a "kataklyston" (mosható) szóval jelölték a mozaikot. Az apró lemezekből készült kemény kőburkolat időtálló, jól bírja a nedvességet, s ezért könnyen tisztán tartható. A higiénia különösen az ókori Rómában tulajdonítottak nagy jelentőséget. A vízellátás és a csatornázás elsődleges városépítészeti feladatnak tekintették. Képesek voltak több tíz kilométerről vezetni tiszta vizet a településekre. A vizet a lakosság anyagi helyzetétől függetlenül osztották el, az állandóan érkező vízből a patrícius házakba csak akkor folyhatott, ha a közellátáson felüli mennyiség állt rendelkezésre. Aszály esetén elsőként a patrícius villákban apadt el a víz, de a közutak és latrinák ellátása folyamatos volt. Feljegyezték, hogy Pannóniában a római közművek kiépítését követően a lakosság átlag élettartama harmincról negyven évre ugrott!

A kőburkolat volt az egyetlen kopás- és vízálló burkolat. A mozaik szemek egymást támasztják, így mechanikai behatásoknak is ellenállnak. Megfigyelhetjük néhány, a 19. sz. végén emelt bérház lépcsőházaiban, (Dohány utcai zsinagóga, Esztergomi püspöki palota,

Bródy Sándor. u. 9.) hogy az 1800-as évek második felében vegyes mozaik-terazzo technikával készült padlóburkolatokon a mozaik sorok viszonylag épen maradtak. Koptak ugyan, de a helyükön vannak, míg a terazzo felületek jelentős mértékben kipszultak. A mozaik szemek ugyanis úgy tartják egymást kötésben, akár a rakott fal téglái.

Tehát a mozaik alkalmazását eleinte kizárólag praktikus szempontok hívták életre. Csak akkor vált luxussá, amikor művészi hatások is kezdtek megjelenni benne. A nyersanyagok változatlanok maradtak, és a kivitelező csapat továbbra is ugyan azoknak a szakembereknek a közreműködését igényelte. De amint szerkesztett, tervezett motívumok, különösen, ha figurális ábrázolás is megjelent, az eddig burkolói, ipari jellegű munka alapvetően művészi jellegűvé vált. Ebben a tervezőművész, a pictor imaginarius mellett a musivariusnak volt kulcsszerepe, aki egyszerre volt művész és kézműves. Ő irányította a terv anyagba ültetését. Természetesen a pictor imaginariusnak is ismernie kellett a mozaik technika által nyújtott lehetőségeket, és tisztában kellett lennie annak korlátaival is. Ebben az értelemben már ő is szakember. Az összes ipari, kézműves jellegű folyamatot már a művészi kifejezésnek kellett alárendelni. A megoldandó összefüggések bonyolódása folytán a befektetett szellemi energia megnőtt, miközben a munka lelassult. Elsősorban a kifejezésre kellett koncentrálni, a technika annak hordozójává vált, alárendelődött. Hányszor láttam már ügyes hidegburkolót tanácstalanul elbizonytalanodni, amikor hirtelen egyszerű, de alapjában művészi problémával szembesült! Hiszen ilyenkor gyakran nem egy egyszerű eldöntendő kérdés vetődik fel, hanem az összefüggések rendszerében kell megfelelően súlyozva rendet rakni. Művészi kérdésekben erre csak művész képes. A mozaik luxussá válásának, és megdrágulásának ez az oka. A világ legnagyobb antik mozaikgyűjteménye Tuniszban, a Bardo múzeumban található. Feltűnő, hogy a múzeum falain és padlóján dekoratív, kézműves-művészi értelemben igen igényes mozaikok, és képzőművészeti értelemben is remek mozaikok váltogatják egymást. Miközben a kivitelező csapat akár azonos is lehetett, e művek közti különbséget kizárólag az őket életre hívó alkotói szándék különbözősége okozta. Ebből az alkotóművész számára az a tanulság vonható le, hogy igenis a szellem, a költészet a fontosabb, amit persze a kifejezéshez alkalmas, akár attól el sem választható technikával kell előadni.

Ez óriási váltás. A kívülálló nem is érzékel ebből esetleg semmit, vagy zavarba esik. Én magam is, miközben habarcsfoltos munkásruhában, bakancsban, esetleg védősisakban művészi mozaikot rakok, az értetlen, zavarban lévő kívülállólóktól a „művészkémtől” a „mester úrig” terjedő megszólításokat szoktam bekasszírozni. Szakmánk szépsége éppen abban a kettősségben áll, hogy otthon kell lennünk a művészi alkotómunka szellemi koncentrációjában, s eközben egy különleges anyag és technika konkrét biztonságában is. Egyszerre festőművésznek és kőművesnek is lennünk kell. Mégis úgy vélem, hogy mivel a lényeg elsősorban szellemi, egy zongoraművész. (aki amúgy is egyenként leütött, elhelyezett hangok sorát hozza létre), hamarabb belejönne még a fizikai munkának tűnő mozaiktörésbe is, mint egy egyébként ügyes munkásember. Mert már a mozaikszemeket is agyunk és gesztusaink együttműködésével törjük! Összeszokott mozaikos kollégák egy marék mozaikkockából meg tudják állapítani, hogy melyikük törte.

A 20. század végén olasz és francia festőművészek körében alakult ki az szemlélet, miszerint az az ideális mű létrehozásához vezető legkövetkezetesebb út, ha a tervező már a megfelelő technikába álmodja meg a művet, saját maga szabja fel a mozaikszemeket, majd saját maga is rakja ki a mozaikot. Ezek a festőművészek mozaikművészként kezdték meghatározni magukat. Én magam nem értek velük egyet. Szerintem a mozaik műfaja nem nyújt elég széles utat. Kizárólagos gyakorlása ostoba önkorlátozás. Az egyébként bármilyen magas szinten elsajátított technika fényében sütkérező művész ellustulhat, s előfordulhat, hogy többé nem

méri meg munkásságát a legalapvetőbb kérdések keresttüzében. A technika így idollá válik, a művész benne látja létjogosultságának megkérdőjelezhetetlenségét.

Vannak olyanok is, akik - mint jómagam is - mozaikművészeknek tartják magukat, de csak technikai értelemben. Szerintünk a mozaik minden sajátos kifejező eszköze mellett is elsősorban csupán technika, mely a legkülönbébb műfajokban alkalmazható speciális hatások, vagy gondolatok hordozójává. Azt szeretnénk, hogy munkáink elsősorban mint képek, vagy mint plasztikák hassanak. Elsősorban „De jó kép!”, és ne „De jó mozaik!” legyenek. Ez a felfogás az előbbi fokozaton túljutott kevesebb számú kollégára jellemző.

A MOZAIKMŰVÉSZET TÖRTÉNETE

TARTALOM

A MOZAIKMŰVÉSZET	2
TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE	
Az ókori mozaikok	2
Kavicsmozaikok	2
A hellén kor mozaikjai	3
Az antik mozaik rétegei	7
A császárkori mozaikok	7
Az észak-afrikai mozaikokról	8
A fali mozaikról	8
A mozaikművészek társadalmi megbecsülése	9
A mozaikos mesterek	9
Az antik mozaikművészet megrendelői	11
A késő ókori mozaikok	11
Ravenna	12
Az Omeiád mozaik	12
A bizánci mozaik	13
A mozaikművészet, mint festészeti technika	14
A mozaik, mint dekoratív művészet	14
A mozaikművészet megújulása a 20. században	17
Severini és a mozaik	18
A mozaikművészet 1945 után	18
Az egyházművészet szerepe	19
Mai mozaikos iskolák	21
A magyar mozaikművészetről	21
ÖSSZEFOGLALÁS	22

A MOZAIKMŰVÉSZET TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE

Az ókori mozaikok

Kavicsmozaikok

A természetben gyűjtött, gömbölyű kavicsokból az egész görög birodalomban készültek mozaikok. A déloszi a legismertebb, de van példa Athénból, Korinthusból, Epidaurosából, Rhodoszról és Sziciliából is. Főként az i.e. 5.- század vége és az i.e. 3. sz. eleje között készültek nagy számban. Mint az emberiség történetében sok mindent, a kavicsmozaikot is főlatalálhatták egymástól függetlenül többfelé is. Ez kézenfekvő, mert a kavicsot a tengerpart és a folyamok bőséggel gyártják, és - Bruneau szimpatikus meglátása szerint a kavicsokból összecementálódott másodlagos kőzetek, mint a breccsa, és a természetes agglomerátumok például szolgálhattak a kavicsok mesterséges összeillesztéséhez. A kavicsmozaik sajátossága, hogy a szemek között sok cement látható, a vonalak nem folytonosak, a rajz pedig így elég darabos. Az összhatás javítására a pella mozaikokban a vonalakat megerősítő, élével beültetett ólomlemezeket alkalmaztak. Az antik kavicsmozaikok főleg fekete háttérűek, ez előtt jelennek meg a fehér motívumok. A fehérhez esetleg szürke adódik. Pellában a leggazdagabb a színösszeállítás. Fekete, fehér, vörös, sárga színt alkalmaztak az oroszlánt ábrázoló mozaikon. A több színnek elsősorban a térhatás elérésében volt szerepe. Túl sok szín egyébként sem látszana jól a darabos kavicsmozaikon.

Kavicsmozaikot magunk is könnyen és olcsón készíthetünk. A dunakavicsokat, akár a sóderes parton szétválogathatjuk fehér, fekete, vörös, sárga, és zöld szemekre. A természetben talált anyag felhasználásának gyönyörűsége fejeződik ki munkánkon. Ősi, elementáris erő fejeződik ki segítségével. A kockákra tört szemekből rakott mozaiknál a természetben talált, később már bányászott alapanyagot meg is munkálták, s ezzel átalakították. A még később alkalmazott mozaiküveget pedig már egyenesen iparszerű módszerekkel állították elő. Ezáltal a művészet egyrészt kifinomodott, de annak az árán, hogy veszített ifjú, játékos bájából, és egyre inkább specializálódott szakmák által megalkotott, művészi – mérnöki teljesítmény, megépített műtárgy lett. Ha időnk engedi, éken kalapáccsal kettétörhetjük a gömbölyű kavicsokat, hogy azok nem fordulhassanak ki az ágyazó anyagból. Mivel a szemek között eléggé kitűnik a háttér, szebben élnek a színek, ha fehér ragasztóhabarcsot alkalmazunk. A kompozíciónak tömörnek, summásnak kell lennie, mert a mozaik darabossága úgyis felszabdalja a finom részleteket. A gömbölyű kavicsokból létrehozott levegős hatású, rücskös felületű kavicsmozaik a mai építészeti környezetben félig nyílt, köztes terek, beállók, előkertek burkolatául kívánkozik, belső térben pedig inkább falra való. Falon azért nagyon szép, mert a földön talált nemes, természetes anyag felmagasztosítását jelentheti azáltal, hogy a földről fölemeljük a falra.

A kavicsmozaikok figuratív motívumkincsében megjelent elképzelt, vagy valós állatok felvonulása, vagy harca, tengeri lények, mitologikus alakok, (Achilles), vagy valóságos jelenetek, mint a pella oroszlánvadászat.

A kavicsmozaik művészete, mint új műfaj, nyilván sokat merített már létező társzművészetek elemeiből. Úgy tűnik, hogy a görög vázafestészet grafikai felfogását, a falfestészet színeit és síkfelosztó gondolkodását, valamint a textilek egyes kompozíciós elemeit is felhasználta. Ezekhez a társzművészetekhez fűződő viszonya a későbbiek során is folyamatos volt, ami csak

részben következik abból, hogy minden társművészetével együtt a mozaik is az épített terekbe törekszik. Felmerült, hogy egyes ravennai mozaikok falikárpitok időállóbb kiváltásai voltak. A keretbe foglalt, vagy mondhatjuk bordúrral szegett, de nem az egész helyiség padlóját beborító mozaikot a tudományos nyelvben is „szőnyegnek” szokás nevezni. A kárpitok kereszt irányú szálai pontszerűvé teszik a szövetet. A két színnel való komponálás emiatt jellemző a szőnyegekre is. A „küszöbnek” nevezett, a bejáratba elhelyezett apróbb, de díszes mozaik pedig egyenesen megfelel a lábtörlőnek. Ami pedig a vázafestészetet illeti, úgy tűnik, hogy ott, elterjedt szokás szerint sötét alapra világos figurák kerültek, s ezt a megjelenítési módot vették át a mozaikművészetben is. Egyébként a forgástest vázák olyan kompozíciós problémákra nyújtottak megoldást, amelyekkel a mozaik is szembesült akkor, amikor körbejárható figurákat kellett elhelyeznie. A kavicsmozaik és a festészet felfogása a színek tekintetében azonos volt. Plinius szerint a 4. századi festők piros, sárga, fekete, fehér színeket használtak, s ezt némely, Macedóniában feltárt festett szarkofág is bizonyítja.

A hellén kor mozaikjai

A 2. századtól jelent meg a tört kocka mozaik. A természetben talált kavicsok kiválogatása helyett az összegyűjtött, vagy a később már egyenesen bányászott, kívánt színű természetes köveket, elsősorban színes mészköveket és márványokat acél éken kalapáccsal kocka, vagy négyzetes hasáb alakúra törték meg, és ebből rakták ki a burkolatot. Ez az opus tessellatum.

Az opus tessellatum korában jelentős ideig fennállt a kavicsmozaik gyakorlata, s ez talán annak köszönhető, hogy a nyersanyaga olcsóbb, és csak össze kell gyűjteni, míg a kockákat inkább bányászott, esetleg előfűrészelt márványból lehet jól hasítani. Ez pedig drágább, és specializálódott szakmák láncolatán valósulhat csak meg. Az opus tessellatum készítésekor a költségek csökkentése céljából előszeretettel használták fel újra az előző korok elpusztult mozaikjainak szemeit, vagy az építkezésen adódó márványhulladékot törték föl tovább mozaikszemekké. Még kerámiatörmelékét, amforacserepet, szobortöredéket, cserépedény darabokat is fölhasználtak. Ebben tetten érhetők az alkalmazott művészet mindig is jelenlévő gazdasági szempontjai, melyek csak a Nagy művészetben, ott is csak a leggazdagabb megrendeléseken nem észlelhető. Az opus signinum technikája is nyilván az olcsósága miatt terjedt el a Római Birodalom Karthágóhoz közelebbi területein, tehát főleg Szardínián és Szicíliában. Ez főleg vörösre színezett öntött padló, amelybe márványdarabokat nyomkodtak a dekoratív hatás elérésére. Az opus signinum a mi szemünkben a "szegények mozaikja", mert olyan, de mégsem az. A mozaikművészetben a gazdaságosság szempontja mindig is ugyan úgy érvényesült, mint bármely más társművészetben. Látható példa erre a budapesti Gresham palota Duna felé néző homlokzatának Róth Miksa féle, szecessziós arany-üvegmozaik díszítménye. A hatalmas homlokzatot csupán 140 m²-nyi, de elszórtan elhelyezett, ezernyi mozaikmotívum teljesen feldíszíti. Drága, igényes, nagyon artistikus felületek váltják egymást kevésbé kvalifikált munkaerő által is kivitelezhető, sormintászerű, kevesebb színt alkalmazó, egyszerűbb motívumokkal. Ez a gazdasági szemlélet az azonos korban épült Szent István Bazilika mozaikjain nem érzékelhető. Ezeket Székely Bertalan, Than Mór, stb. tervezte, és szintén Róth Miksa műhelye, illetve a velencei Salviati cég kivitelezte. A Gresham a korai kapitalizmus emblemikus épülete, s nem volt más, mint a gazdaság szimbóluma. A szakrális művészet viszont nem engedheti meg magának, hogy gazdasági szempontok lenyomata látszódjék rajta. (Nem látszik ilyen a Kossuth mauzóleum, a Deák mauzóleum, vagy a Fiumei úti sírkert árkádsorának mozaikjain sem.) A római korban aztán gyakran ennek az ellenkezője volt igaz: a mozaik luxuscikké vált, és éppen az volt a szerepe, hogy megrendelője gazdagságával kérkedhessen általa. A művészettörténészek az

ilyen mozaikról úgy beszélnek, hogy "gazdag mintázatú, artisztikus, bőségesen figuratív, részletes", mi mozaikosok pedig így beszélünk róluk, tisztesség ne essék: "felső-zsíros megrendelés..."

Az alkotó szempontjából a gazdaságosság szempontja, magyarul, hogy mennyi pénz áll rendelkezésre egy mozaik elkészítésére, nem csak amiatt fontos, hogy a művész mennyit kereshet vele, hanem amiatt is, hogy a költségvetés megenged-e olyan drága anyagok felhasználását, amelyekkel különleges hatást lehet elérni, s ami vissza fog hatni a mű szellemiségére. Tehát a drága anyagok segítségével olyasmit is ki tudunk fejezni, amit nélkülük nem, pld, hogy vehetünk-e méregdrága aranymozaikot, vagy ki kell váltanunk sárga üveggel? Vehetünk-e drága velencei művészmozaik üveget, vagy be kell érjünk uszodaüveggel? Rendelhetünk-e kívánt szint a márványkereskedésben, vagy meg kell elégednünk a konténerekből kiturkált, adódó színekkel, esetleg innen-onnan összegyűjtött, maradék anyagokat, kavicsokat kell felhasználnunk, amelyekhez még a tervet is hozzá kell idomítanunk? Használhatunk-e drága, mert vágó, csiszoló gépeket alkalmazó feldolgozó technikát, vagy maradnunk kell az ősi technikánál, amihez elég a kalapács és a vakolókanál?

A gondolatmenet fordítva is érvényes. Néha a gazdaságossági szempontok olyan megoldásokra ösztönöznek, amelyek - teher alatt nő a pálma - nehézségét legyőzve a mű csak kiteljesedik. A Beaux-Arts mozaikos osztálya, ahová jártam, mivel az iskola szerény költségvetésből gazdálkodó állami intézmény volt, csak márvány hulladékot tudott rendelkezésünkre bocsátani. A mozaiküveget már magunknak kellett megvennünk. Ez beosztóvá tett minket, és akkor alakítottuk ki többen azt az anyaghasználati módszert, hogy a drága, tündöklő anyagok aránya a hozzáférhetőbb, persze így is nemes anyagokéhoz úgy aránylik, mint az ünnepnapok száma a hétköznapiakéhoz. Ez teszi az ünnepet ünneppé. Ezzel ellentétben elborzadva szemléltük egyes, főleg olasz mozaikos iskolák növendékeinek munkáit. Ők helybéli üveggyárak támogatásának köszönhetően jól el voltak látva színes, drága üvegmozaikkal. Ha pedig nem a megfelelő festői érzékkel használták fel a színeket, tobzódottak az erős színek használatában, elkerülték pld. a szürkés-lilás középtónusokat, átmeneteket, munkáik egyre-másra salátához hasonlítottak. Fel kell tehát ismerni a gazdaság veszélyét, s drága anyagot valóban csak arra való mondanivaló alátámasztására szabad alkalmazni. Ha olcsóságra törekszünk, művünk alázatos lesz, a szellemnek alárendelt, míg ha feleslegesen tündöklő anyagot választunk, a mű feleslegesen csillogó lesz, pusztá dekorációvá válik.

Ez a veszély korunkban, amikor a Nagy Művészet végérvényesen elvált a díszítőművészettől, már teljesen nyilvánvaló. A kettő közti ellentmondást a jól átgondolt, mindkettőt befogadó építészet tudja kezelni, bár mostanában az építészet kevésbé igényli társművészetek jelenlétét. A táblaképként megjelenő mozaikoknál pedig ez a kísértés folytonos. Hiszen a műfaj valóban anyagszerűségnek köszönhetően létezik, éppen ezért a kísértés különösen veszélyes.

Mi az oka az opus tessellatum kialakulásának? Az ok kettős. A közelebb kerülő szemek jobban fedték a burkolandó felületet, még vízzáróbbá és tisztántarthatóbbá tették, a szemek is jobban támasztották egymást, és ezért a mű időállóbb lett, a szemek nem peregtek ki. A habarcs mechanikusan is jobban tartotta a szemeket, míg a gömbölyű kavics a habarcs adhéziója gyengültével egyszerűen kifordulhat ágyából, mint öntvény az öntőformából. A szoros rakás, a "nullfuga" által a fuga kevésbé darabolja fel az ábrát, s ez által még festőibb hatások lettek elérhetők. Művészettörténeti szempontból úgy szoktak fogalmazni, hogy az opus tessellatum kialakulását a mozaik festőisítésének igénye hívta életre.

Úgy gondolom, hogy ez visszafelé is érvényes. A mechanikailag ellenállóbb rakásmód alkalmasnak bizonyult festőibb előadásmód alkalmazására. Az opus tessellatumban rejlő új lehetőségeket a végletekig kihasználták. Ez vezetett az alig 1-2 mm szemnagyságú aprómozaik, az opus vermiculatum kialakulásához, melyben gyakran magát a fugát is megfestették, hogy a kockákból építettséget álcázzák. Ezzel a mozaikot majdnem teljesen megfosztották nembeli jellegétől. Ennyi idő elmúltával minden ókori műhöz csodálattal és áhítattal fordulunk, de úgy tűnik, szeretett műfajunk történetében ez volt az első "ficam". És ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy ne szeressük az opus vermiculatumot, mint jelenséget. Hiszen gyönyörűek!

Az opus vermiculatumot a mozaik burkolatok kiemelt jelentőségű pontján alkalmazták, leggyakrabban a díszes betétek, emblemák technikájaként. "Embléma" görögül: betét. Márvány vagy cserép alapra készítették, gyakran nem a helyszínen, hanem egy erre specializálódott mozaikos műhelyben, pld. Alexandriában, hogy azután gyakran igen messze beillesszék a készülő padlómozaikba. Az emblemák mindig figuratívak voltak. Részletesek, bravúrosak voltak, mert az apróbb kockák nagyobb felbontást tettek lehetővé. Általában a nagy mozaik közepére ültették be őket.

Az opus tessellatum a hellén korban tűnt föl, és a kereszténység megjelenésének idejére az egész Római Birodalomban elterjedt. A mozaik tipikusan hellén művészet, és elterjedése a két fő hellenizációs hullámnak köszönhető. Az első Nagy Sándor hódításának következménye, a másik az i.e. 2. században az volt, hogy Róma kulturális értelemben hellén várossá vált, s a hellenizmust hódításai során egész Európában elterjesztette. Ezt sokkal hatásosabban vitte végbe, mint a római hódítást megelőzően mindenfelé a mediterraneumban megjelenő görög telepek tették, (Marseille = Emporio.) Nagy Sándor az egész valamikori perzsa birodalmat meghódította, Róma pedig az egész mediterrán világot. Így terjedt el a hellén mozaik is a Földközi tenger mentén.

A hellén típusú mozaikok java az i. e. 2. és az 1. századból valók. PLINIUS Sosos-t említi egyedül, mint mozaikost, egy Pergamonban készült mozaik kapcsán. Neki tulajdonítják annak az ivó galambokat ábrázoló mozaiknak az öspéldányát, melyet oly előszeretettel másoltak későbbi korok mozaikosai is. Csupán Pompeiben található két mozaik, melyen feltüntették alkotója nevét. Ezeket "Szamoszi Diszkuridész" készítette. A két lelőhely, ahol a legtöbb hellén típusú mozaikot feltárták Délosz és Pompei.

A hellén típusú opus tessellatum mozaikok kb. 8x8 mm oldalhosszúságú, többé-kevésbé szabályos kockákból készültek. Vannak csak két színből állók, de vannak sokszínűek is. Az emblemák opus vermiculatumjaiban egy szín különböző sötét és világos árnyalatainak a finom átmeneteit alkalmazták a térhatás fokozására. Ezzel csökkent a kontúrok grafikus hatása, és a vonalak megerősítéséhez használt ólomlemezeket is elhagyták.

Az egyre kiszínesedő opus tessellatumot egyre nagyobb felületek burkolására alkalmazták. Fejlődésének útja kettéágazott. Az egyik irányzat az opus vermiculatumot próbálta imitálni, egyre színesebben. A másik irányzat ellenkezőleg, inkább eltávolodott tőle, mert úgyis nyilvánvaló volt, hogy nem konkurálhat vele. Színei megfogyatkoztak, annyira, hogy néha az egyszerű fekete-fehérre redukálódtak, rajzuk egyszerűbb lett, és így kialakult a korai császárság Itáliájára jellemző fekete-fehér, a festészeti hatásoknak hátat fordító stílusú mozaik.

Ez az irányzat kevésbé artistikus műveket eredményezett, mégis jelentős pillanata a mozaiművészet fejlődésének, amely a festészet vonzásából elszakadva itt újra rátalált a kavicsmozaikokkal elvesztett sajátos kefejező eszközeire, melyek anyagszerűségében rejlettek. Ennek a vonulatnak egyik első példája a pompeii "Cave canem", és a déloszi delfines-vasmacskás mozaik. A későbbiekben a fekete-fehér mozaikok geometrizáltak, és inkább az építészeti tér által befoglalt mezők strukturálásával foglalkoztak, nem festői ábrázolással.

Ami a hellén típusú mozaikok kompozícióját illeti, azok továbbra is a szőnyegek imitációjának tűnnek. Tehát a mozaik az egész burkolandó terem felületének csak kisebb részét teszi ki, szabályos alakzatban akkor is, ha a terem nem szabályos alakzatú, valamint gyakran megvan a küszöbmozaik is, mint külön felület. A mozaikszőnyeg középpontos szerkesztésű, koncentrikus bordűr sávok keretezte egy, vagy több központi képmező. A hellén típusú mozaikok egy adott nézőponthoz igazítva készültek, nem körkörösén olvashatók. A központi kompozíció a hellén mozaik egyik fő jellemzője. A mozaik közepe felé gyakran egyre kisebb mozaikszemeket alkalmaztak, tehát a mozaik a közép felé egyre megmunkáltabb, "értékesebb" lett. Előfordult az is, hogy a fal mellett márványtörmeléből volt rakva a mozaik, de a közép felé egyre szabályosabb szemekből készült, míg a közepe már opus vermiculatum.

Kompozíciós szempontból a másik jellegzetesség a központi kép, az emblema alkalmazása volt, amely akár nem is a helyszínen, hanem egy szakműhelyben készült, és a helyszínen egyben építették be. Több esetben bebizonyosodott, hogy később felszedték ez emblemat és máshol újra beépítették. Akaratlanul is eszünkbe jut, hogy az emblema így tulajdonképpen igen díszes keretbe foglalt táblaképként is felfogható.

A hellén mozaikot motívumkincsében a geometrikus, növényi és figuratív díszítmények nagy száma jellemezte. A bordűrön a geometrikus díszítmények nagyobb számban fordultak elő, mint a növényiek, figurák pedig alig voltak rajtuk. A központi képmezőn már a figurák voltak többségben. A térhatás keltésének mindig nagy szerepe volt, ezt a célt szolgálták az alakok előadásakor alkalmazott színátmenetek, valamint a geometrikus szalagok gyakran trompe-l'oeil-szerű bujkáló, komplementer sormintáival keltettek hamis térhatást, pld. meander szalagokkal és térhatást keltő rombuszokkal, melyek kétdimenziós eredete mégis nyilvánvaló. A témaválasztás gyakran mitológiai. Előszeretettel ábrázoltak történelmi eseményeket, mint pld. Pompeiben Nagy Sándor és Dárius csatáját, színházi jeleneteket, mint pld. Diszkuridész két pompeii mozaikja, melyek valódi színelőadások nyomán készültek. Jellemzőek az állatábrázolások: főleg halak, madarak jelennek meg rajtuk, de vannak emblematikusak, azaz jelzésre szolgálók, valamint csendéletszerűek, mint váza növényekkel, vagy a nevezetes felsőpretlen ebédlő témája, mely a mozaikpadlón meghökkentően naturálisan ábrázolja egy gazdag lakoma lehullott maradványait.

Eddig semmi sem bizonyítja, hogy egy mozaik témája a megrendelő kívánsága lett volna, vagy hogy az adott épület rendeltetését illusztrálta volna. Sőt egy mozaikon belül meglepően össze nem illő jelenetek is megfértek egymás mellett. Ez arra utal, hogy ezeknek a mozaikoknak a motívumkincse magára a mozaikművészetre volt specifikus. Mintha lett volna valamiféle mintakönyv, amiből választani lehetett, vagy annak a motívumaiból összeollózni egy kompozíciót. Nyilván előszeretettel alkalmazták ókori elődeink azokat a témákat, melyek maguktól is könnyen megfogalmazhatóak voltak mozaikban. Az egy középpontú kompozíció csak önálló kép beültetését tette lehetővé, képsor alkalmazását nem. A mozaikos tanulók pedig nyilván eleinte mestereik munkáit másolták, s ezzel bizonyos motívumok rögzülhettek

a szakmában. Egy pannóniai szöveg „vándorfestőket” emleget, valószínű, hogy a tervezőművész a fejében, esetleg pergamenen és fatáblákon rögzítve vitte magával a motívumait, de a mozaikrakó kézművesek csapatát aztán a helybeli munkaerőből verbuválta.

Az antik mozaik rétegei

Statumen = szorosan rakott, kb. emberfej nagyságú kövekből rakott alapozás. Megszilárdította az alapot és megakadályozta a nedvesség felszívódását.

Rudus = kavicsokkal és durva cseréptörmelékkel kevert mészhabarc. Összefogta az alapozás köveit és kiegyenlítette szintkülönbségeiket.

Nucleus = vékonyabb aljzat, finomabb, őrölt cseréppel kevert mészhabarcból. Sima felülete fogadta a ragasztóhabarcsot és a mozaik réteget. Erre rajzolták, vagy karcolták elő a motívumot, amit a munka haladtával a készülő mozaik fokozatosan eltakart.

Supranucleus: ágyazóhabarc, tiszta mész, vagy mész és cserép- esetleg márványpor keveréke, általában úgy 8 mm vastagon. Ebbe rakták a mozaikot.

A császárkori mozaikok

A hellén kor i.e. 31-ben ért véget, amikor Kleopátra csatát veszített Róma ellen, s így megszűnt az utolsó hellén királyság. A világtörténelmi forduló természetesen nem jelentett forradalmi változást a mozaik történetében. Mindenesetre a Római Birodalom a hódításokkal hatalmasra terebélyesedett, és mindenhol elültette a mozaikművészetet azon túl is, ahol eddig az csak a görög telepek révén jelent meg. A hatalmas terület miatt az egyes helyi műhelyek karakteresebbek lettek, helyi specialitások alakultak ki a szakmában, de ezzel párhuzamban a jelentős mozaikművészeti központok jelentősége is megerősödött. A motívumkincs csak gazdagodott, s a kereszténység átvételéig nem is mondtak le egyetlen addig bevált motívumról sem. A kompozíció egyre bonyolultabbá vált. Az anyaghasználatban az a változás történt, hogy megjelentek az első színes üvegmozaik darabok, sőt az aranymozaik is. Az arany később a bizánci mozaikművészetben nyert nagy szerepet, amikor a mozaik fali művészetté vált, melyben nagyon hiányzott az erős kék, a piros, és az arany, melyeket nem találni meg a természetes kőzetekben. A falon a színes üveg kisebb kopásállóságának nem volt jelentősége.

A hellén típusú mozaikok továbbra is nagy számban készültek, de a nyugati irányban való terjedés jobban kedvezett a nyugati típusú, kétszínű, fekete-fehér mozaikoknak. Ezek aránya egyre jelentősebb lett. Mindenesetre együtt élt a színes festői, és a fekete-fehér iránzat. Az egyszerűbb fekete-fehér mozaik mindig előadható volt helyi kőzetek felhasználásával. A fehér háttér előtti sötét figura teljesen felváltotta azonban a sötét alapon világos figurát. A 4. századig a háttér homogén módon töltötték ki, de attól kezdve elterjedt a háttér artistikusabb és szisztematikusabb felbontása, az íves, legyezős rakásmód. Apróbb utcakövekből a mai napig is raknak így térburkolatot. Ez a találmány azért korszakalkotó, mert itt érhető tetten az a pillanat, amikor a mozaik festményimitáció helyett felfedezett egy olyan művészi eszközt, mely nembeli lényegéből fakadt, a kockára bontottságából. Ilyen mozaikos találmány volt az opus reticulatum, azaz a hálózatban rakott mozaik, amelyben egy szem több irány és összefüggés eleme lehetett, és a szemek két irányban haladó soraival szépen értelmezni lehetett akár egy térformát is, kicsit a rézmetszet vonalaihoz hasonlóan.

A császárkori mozaikok újdonsága, hogy egyre inkább az egész burkolandó terület beborítják. Ami a kompozíciót illeti, megszűnt az egyetlen központi kép egyeduralkodója. A mozaikot

felosztották különböző, egymás melletti, vagy egymás körüli képmezőkre. Az ezek kazettáiban ábrázolt jelenetek, motívumok, már nem irányultak egyetlen nézőpont felé. Körben felfoghatók voltak, s ez elősegítette, hogy az építészetbe szerveződhessenek. A képmezőkre osztás nem csak nagyjából négyzet alakú helyiségek, de akár folyosók burkolására is alkalmassá tette a mozaikot. Ezeket imitálják majd a 19-20. századfordulós budapesti nagykörúti bérházakban alkalmazott, alapvetően fekete-fehér terazzo burkolatok. Gyakran a képmezők üres tükrökként jelentek meg, gyakran valami díszítmény is előfordul bennük. Ezzel a folyamattal párhuzamosan az opus vermiculatum lassan jelentőségét veszítette, és egyre kevesebb is készült belőle.

Az észak-afrikai mozaikokról

A császárkori mozaikművészet leggazdagabb kincstára a mai Tunézia. A pun Karthágó elpusztítása után gazdag római kultúra teljesedett ki ezen a területen, mely római prokonzulátus lett. Róma éléstára volt, borral és olajjal látta el Rómát. Tuniszban található a világ leggazdagabb mozaikgyűjteménye, a Bardo Múzeum, mely a környező római települések mozaikjaiból összeállított gyűjtemény. Sousse és El Jem városának múzeuma is igen gazdag mozaik gyűjteményt őriz. Ezeknek a 2.-3. századi mozaikoknak az a sajátosságuk, hogy a római gyakorlatnak megfelelően az egész termet borították, fehér háttér előtt ábrázolt díszítményekkel. Ezek a mozaikművészet minden ismert témáját megjelenítették, különösen nagy számban kerültek elő a dionüoszai kultusszal összefüggő, az ő életéből vett jeleneteket, és borkeverő edényekből, kráterekből kiinduló szőlőindák szövevényét ábrázoló padlók. Opus reticulatum, és legyezősen kitöltött háttér nem fordul még elő, a képek pedig erősen festői hatásúak. Megjelentek azonban már fekete-fehér mozaikok is. Opus vermiculatum is előfordult, illetve pseudo emblema is, amely tulajdonképpen opus vermiculatumot imitáló, a helyszínen, apróbb szemekből rakott opus tessellatum.

A mozaikművészet egyik fellegvára Alexandria volt, mely hatalmas kikötőjével az antik világ szellemi kisugárzásának fókusza volt. Alexandriából származik a legtöbb emblema, melyet aztán főleg Itáliában ültettek be mozaik burkolatba, de még Pannoniába is jutott el belőle. Alexandriából származik a Pompeiben, a faun házában megtalált mozaik is, mely Nagy Sándor és Dárius csatáját ábrázolja, valamint a palestrinai „Nilusi mozaik”, mely Vörös Győző értelmezése szerint Taposiris Magnát, Ízisz jelképes sírját rejtő települést ábrázolja.

A fali mozaikról

Fali mozaikok nagyobb számban az őskeresztény templomok boltívein jelentek meg. Csak amíg a kereszténység elfogadásával ezeket az építményeket igyekeztek megőrizni, az azonos módon díszített pogány megfelelőiket hagyták romba dőlni, s így azok, ha voltak ilyenek, a mozaikjaikkal együtt megsemmisültek. A rómaiak hite szerint opus musivum, azaz fali mozaik borította a múzsák barlangjait. Innen a múzeum szó etimológiája. A korai keresztény fali mozaikok megint csak műfaj-specifikus megoldásokat alkalmaztak, mert művészi eszközzé tették az egymás melletti mozaikszemek különbözőségéből adódó hatásokat, és a fényes-matt ellentétet. Ezáltal a mozaikok ellentmondtak a festményeknek és végleg szakítottak a hellén festői felfogással. A hellén mozaik tulajdonképpen még rejtett festmény volt, de a mozaikos szakma ezen a ponton felfogásban is elvált a festőművészettől. A korai kereszténységre kialakult fekete-fehér padlómozaik szándékosan kívánt szabadulni a festészettől, és önálló műfajjá tette a mozaikot.

A mozaikművészek társadalmi megbecsülése

Alig egy-két mozaikot szignált alkotója a kezdetektől a császárkor végéig ez azt jelenti, hogy a mozaikosok társadalmi megbecsülése nem volt különös. I. sz. 301-ben egy császári rendelet kijelölte az egyes foglalkozások maximális keresetét. Eszerint napi 60 dínárt kereshetett a musivarius, azaz a mozaikrakó, 50-et a tessellarius, azaz a mozaikos burkoló. Eközben a falfestő 75-öt, a faliképfestő 150-et keresett. (Akkoriban egy tyúk ára 30 dínár volt.)

A mozaikos mesterek

Az építészethez kapcsolódó mozaikmunkák előkészítése már az ókorban is különböző tradicionális szakmák közreműködésével történt. Ma van egy jelenség, miszerint az autonóm mozaikművészek képzőművészeknek tartják magukat, és mindent ők maguk kívánnak végezni a kötőréstől az utolsó simításokig. Ennek az az előnye, hogy a mű összes rétegét az ő kezük nyomát viseli, hátránya viszont, hogy a művészi mondanivaló kifejezéséhez szükséges szellemi és érzelmi lobogást folyamatosan fenn kell tartani a munka döntő részét képező fáradságos kézműves jellegű fázisokban is. A kőfejtők és kőfaragók kitermelték azt a márvány nyersanyagot, melyet aztán felszabtak és egyenletes vastagságúra csiszoltak. Voltak burkolómesterek, akik az így nyert nagyobb kőlapokkal burkoltak falakat és padlókat. Külön alapozó munkások foglalkoztak a mozaikot fogadó aljzat rétegeinek elkészítésével. A „tessellarius” volt a mozaikfektető mester. Szükség volt még a mészégető, mészsoltó munkájára is. A mozaikos szakma művészei a pictor imaginarius, a pictor parietarius, és a musivarius voltak. A tervezőművész a pictor imaginarius volt, ő rajzolta, festette meg a tervet, melyet aztán a pictor parietarius adaptált a konkrét helyszín viszonyaihoz, aki véglegesítette a méreteket és az elhelyezést. A musivarius volt a mozaikművész. A technika és az anyagok tulajdonságainak ismeretében ő választotta ki a megfelelő színű köveket, határozta meg a rakásmódot és saját kezűleg ő ültette át a tervet mozaikba, az irányítása alatt dolgozó tessellariusok, mozaikburkoló munkások közreműködésével.

Figyelemre méltó, hogy a mozaikművészet már szinte a kezdetektől is e különféle szakmák összehangolt közreműködését szükségeltette, illetve, hogy a mozaikművészet kiteljesedésével ezek a szakmák egyre specializálódtak. A fentebb felsorolt szakmák között persze voltak átfedések, a pictor imaginarius például nyilván el tudta végezni a pictor parietarius feladatát. Mindazonáltal a musivarius volt az a személy, aki az összes közreműködő munkájához értett, és ismeretei átfogták az egész műveletsort a kőbányától a kész mozaikfelület átadásáig. A mozaikos szakmában ő a kulcsfigura, és emiatt nyilván az ő dolga volt megszervezni és koordinálni egy mozaikos építkezés folyamatát is. Azok a mai mozaikművészek, akik nem pusztán kézműves művészek, hanem autonóm alkotóként a mozaik technikát, mint egyéni művészi kifejező eszközüknek választották, szintén a musivarius személyével szeretik azonosítani magukat. Mert egy jó mozaikos személyben egyesíti a festő kifejező készségét és érzékenységét a mesterember szaktudásával, gyakorlatával és állóképességével.

A későbbiekben, amint a mozaikművészet a Reneszánszban megkezdődött hanyatlása után jelentőségét veszítette, mert fölé kerekedett a festett táblakép és az akár hatalmas méretű, mégis szállítható pannó, a mozaikművészet eme szakmai rétegződése is elmúlt. A mozaik kiszorult az építészből, díszítőművészetté, kézműves-művészetté vált. A reneszánsz után a szakma, vagy ha úgy tetszik a műfaj belső tulajdonságaiból fakadó önnön megújító erő hiányában tehát sem a megszűnő építészeti kontextus húzóereje, sem az építészetbe

folyamatosan beépülő technikai és szellemi újdonságok nem ösztönözték, hosszú évszázadokig. Márpedig minden kor technikai újításai, legfejlettebb ismeretei az építészetbe ágyazódnak be a legmarkánsabban, az új szellemi áramlatok is az építészetben igyekeznek lenyomatot hagyni, mint ahogy a társművészetek is az építészetben elhelyezve igyekeznek elismertségre szert tenni. A mozaikművészet felélédeése nem véletlenül következett be aztán az éltető építészeti kontextus felélédeésével a 20. század második felében.

A mai korban három alapvetően más nézőpontból közelítő mozaikos dolgozik. A szakma ma szűk, mozaikot ritkán alkalmaznak, egyrészt azért, mert a mai építészet gyakran teljes műnek tekinti önmagát és semmilyen társművészet kiegészítő jelenlétét nem igényli, vagy mert funkciója még annyi kollektív szellemiséget sem szimbolizál, mint egy középület. Annál fogva, hogy drága és lassú, nem felel meg a mai építkezések erőltetett iramának. Marad egyrészt a fényesebb korok mozaikjainak restaurálása, másrészt az ipari jellegű, vagy belsőépítészeti feladatok. Végül jelen van még valamelyest az autonóm, műtermi művészet hordozójaként, mint annak technikája. Ezek alapján véve nem technikai, hanem szellemi különbségek.

A szakmában a mai autonóm mozaikművészek célja a hagyományok ismeretében a művészi mondanivalót kifejező legalkalmasabb technika választása, kifejlesztése. A kortárs művészetben a művész általában kiviteleztet, mint ahogy pld. Barcsay Jenő is tette, vagy együttműködik a mozaikművésszel, mint Chagall Melanoval. Lehet teljesen mozaikművész, azaz olyan, aki elsősorban ebben a technikában fejezi ki magát, és a folyamatos évtizedek alatt profizmust ér el a technikában is, illetve már a képzése is ilyen.

A díszburkoló munkások és kézműves-művészek célja a jelenkori építészeti és építkezési környezetnek, és felhasználói elvárásoknak esztétikailag és technológiailag egyaránt megfelelő kivitelezés.

A mozaikrestaurátorok célja a műtárgyak helyreállítása, a kor, az eredeti alkotó egyéni jegyeinek, és az eredeti technikának megértésével, esetenként a modern tudomány és technológia eredményeit is felhasználva. (Pld. modern injektáló anyagok.) Munkájához szükséges, hogy a technika felgombolyításával megértse régmúlt idők gondolkodását.

A Római császárságban gyakran előfordult, hogy egy motívum a birodalom több részén is felbukkant, ahogy a mozaikosok vándoroltak. Sokan úgy vélik, hogy generációkon át öröklött mintakönyvekből dolgoztak. Erre pedig semmi bizonyíték nincs. Arra viszont van, hogy a mozaikosok festők, azaz alakot előrajzolni tudó művész együttműködésével dolgoztak (pictor imaginarius). Lehetséges, hogy csak az ő személyük, szakmájuk közvetítette az azonos képeket. Így pusztán az biztos, hogy a mozaikművészet előszeretettel alkalmazott bizonyos konkrét témákat. Arra sincs bizonyíték, hogy a mozaikosok különösen vándoroltak volna, amit nem magas bérük sem támaszt alá. Valószínűbb, hogy egyes képzett mesterek egyedül telepedtek le egy jó megrendelői környezetben, és a helyszínen szerveztek csapatot maguknak.

Az antik mozaikművészet megrendelői

A középületekbe készülő mozaikok esetében nyilván valamely köztestület volt a megbízó. A görög és latin irodalom minden esetre a mozaikot elítélően mint elvetendő, túlzó luxust említi. Nagyon tág statisztika szerint még a gazdag városokban is csak mintegy minden tizedik patrícius villában volt mozaik, s csak kevéssé egynél több. Számuk a 4. században nőtt meg hirtelen, amikor a városok középületeiből szerepe áttevődött a privát épületekbe, melyeket egyre nagyobb előszeretettel díszítettek. A mozaik tehát inkább a személyes, magánszféra kényelmi, luxUSDíszítménye volt. Ez a szerepe megmaradt egészen a keresztény szellemiségű mozaikokig.

A késő ókori mozaikok

Ez a kor a kereszténység államvallássá alakulásától az iszlám elterjedéséig tartott. A mozaikművészet egyik legmeglepőbb jellemzője, hogy motívumkincse sokkal állandósultabb, mint pld. a festészeté és a szobrászaté. Például Britanniában a római mozaikok teljesen klasszikus motívumkincsűek, míg a szobrok formavilága jelentős mértékben helyi tradíciók befolyását mutatja. Ez azért van, mert a mozaik alapjában véve római művészet, mely a hódítással terjedt el, sugárzott szét a birodalom összes területére. A római korban a festészet fali művészet volt, valamint a boltíveken jelent még meg. A mozaik ezzel szemben alapvetően padlóburkolat volt, mely nem versenyezhetett a festészettel, még ha gyakran át is vette annak művészi eszközeit. De amint felkerült a falra, ami már a római korban elkezdődött, mégpedig szökőkutak falán és boltíveken, itt-ott átvehette a festék szerepét is. Ezt elsősorban annak a technikai előnyének köszönhetette, hogy ellenáll a víznek és nem veszti el tőle a színét. (Természetesen a keresztény korban a padlómozaikot is tovább alkalmazták, mint pld. Aquileiában.) A lényegi különbség azonban a kereszténység új esztétikai igényeiből eredt, mégpedig abból, hogy a keresztény szakrális ábrázolás nem engedte meg, hogy lábbal tapodják a képet. Felkúszott hát a falra, ami ezentúl a művészi kifejezés elsődleges tere lett. Mivel nem kellett rajta járni, szükségtelenné vált, hogy tökéletesen sima legyen. Ez lehetőséget teremtett arra, hogy a felületet megmozgatva kifejezésre jussanak a mozaik technika lényegbeli eszközei. A különálló szemekből álló, nem folytonos felület anyagszerűsége előtérbe kerülhetett. A kissé relief-szerű rakásmód lehetővé tette a fény, mint művészi eszköz felhasználását, ami újabb dimenziót nyitott a mozaikművészet kiteljesedésében. A szemeket szorosabban illesztették egymáshoz, és nem engedték, hogy a fuga kilátszódjon. A színek élénkítésére üvegpasztából tört mozaikszemeket kezdtek használni, egyre nagyobb arányban. A bizánci mozaikművészetben az üveg már teljesen átvette a kötől a vezető szerepet. Alkalmas volt a fény visszatükrözésére, modulálására, interferáltatására, ami mind hozzájárult a fény művészi eszközként való felhasználásához.

A keresztény mozaikra jellemző, hogy míg Rómában a megrendelők ízlése, elvárása társadalmi helyzetüktől, és a földrajzi helytől függően változott, addig a kereszténységben az egész társadalmat az uralkodótól a legszerényebb polgárig egyazon hit fogta össze, és mind ugyan annak a kifejezését várták el. A császár szerepe természetesen továbbra is jelentős volt, mert a nagy munkálatok az ő parancsa nyomán indultak el. Constantin császár pld. különösen nagyra tartotta a mozaikművészetet, annyira, hogy adókedvezményrel segítette, azzal a szándékkal, hogy a szakma halványodó ismerete ne tűnjön el, sőt, megerősödjön.

A két nagy iskola, tehát a keleti és a nyugatrómai mozaikművészet sajátosságai valamelyest továbbéltek, de a keresztény világ ezen túl az egészet ikonográfiai egységbe fogta. Ennek

pedagógiai szerepet is szántak, a megjelenített képek illusztrációk, segítségükkel tanítani kívánták a hívőket. Az első keresztényeknek nem voltak speciális kultikus épületeik, bármely épület megfelelt nekik, s nem bánták, ha olyan padló díszítette, mely nem a keresztény ikonográfiát alkalmazta. Gyakran egy gazdag helybéli polgár bocsátott a rendelkezésükre egy helyiséget a villájában, vagy adott át nekik egy épületet, kész díszítményeivel együtt. A korai keresztény fali mozaikokat pedig ugyan azok a szakemberek készítették, mint az azelőttiek, ezért csak lassan vált el a képviláguk a rómainál. A pictor imaginariusnak azonban lassan olyan jeleneteket is meg kellett rajzolnia, melyekkel a keresztény tanokat kívánták illusztrálni.

Bizánc az 5. században vette át a hellén kultúra fáklyáját Antiochiától. Keleten még Szíriában és Palesztinában élt tovább jelentős mozaikkultúra. Itt a 4. sz. végén a motívumok geometrizálódása felerősödött, és keleten jelent meg az antipikturális mozaik, melynek a háttérét legyezősen rakták, sőt a figurák el is maradtak róla.

Ravenna

Theodoric király 493-ban Ravennát nevezte ki fővárosnak. Mozaikművészetét méltán tartják az egyetemes művészettörténet kimagasló teljesítményének. A ravennai mozaikok különlegessége, hogy életszerű, tehát realisztikus, hihető részletek mellett irreális elemeket is tartalmaznak. Ilyen pld. a sík kimerevítése, ami egy idealizált világ bemutatását szolgálta. Az első, már a teljességgel kiérlelt ravennai mozaik a St. Vitale templom. (530-547) Itt van a Justinianus császárt és a templomot felszentelő Maximianus püspököt ábrázoló híres mozaik. A csoportjelenet élő, mégis magasztos hatását a két főalak portrészzerű megjelenítése, és kíséretük alakjai visszafogott ábrázolásának különbözősége kelti. A jó pásztor mozaik kissé hellenisztikus ízű, festményszerű mozaik. Ott ezt a különleges hatást az idézi elő, hogy a hat bárány ugyan statikusan, szimmetrikusan helyezkedik el a kompozícióban, de mozdulatuk nem egészen azonos, ezért élő stabilitást sugall. Ez a megoldás folyamatosan jellemző a ravennai mozaikokra. A St. Apollinare-in-Classe templomot ugyan még szintén maga Maximianus szentelte föl, mint a St. Vitalét. Mozaikjai, melyek alig későbbiek, viszont már sokkal merevebbek, mozdulatlanabbak lettek. A ravennai mozaikművészet egyetlen évszázad alatt érte el tündökletes magasságait.

Konstantinápolyt 1204-ben vette be a török. Ezzel a bizánci mozaikművészetnek is leáldozott. A római jellegű mozaikművészetnek Afrikában pedig az arab invázió vetett véget a 7. században.

Az Omeiád mozaik

Az Omeiád diasztia 660-és 750 között uralta a muzulmán világot, bár Cordobában 1031-ig is fenntartották magukat. Mecsete kupolájának és főkapujának mozaikja talán a legszebb példa a bizánci felfogás és az arab formavilág ötvöződésére. Az arab világ mozaikművészete bizánci hatás alatt állt. Az iszlám szabályok szerint csak növényi motívumokat alkalmaztak, melyek azonban bizonyítottan bizánci eredetűek. A kalifa a bizánci császártól kért olyan mozaikost, aki képes lenne olyan minőségű munkát végezni, mint amilyet a damaszi mozaikok képviseltek.

A császár küldött is egy görög mozaikost és vele nagy mennyiségű, előre szabott mozaikszemet ajándékképpen. A kalifa helybéli mameluk tanítványokat adott mellé, akiket ő ki is tanított. Nem csak ismételték a Hagia Szofia mozaikait, de a mameluk segítők hozzájárulásának köszönhetően az omeiád művészet formai sajátosságait is beültették. Úgy tartják, hogy a mameluk művészek túlszárnyalták bizánci mesterüket.

A bizánci mozaik

A bizánci mozaikművészet példái Görögországban, Itáliában, és Oroszországban fordulnak elő a legnagyobb számban. Sok helyi iskola fejlődött ki, s ezek mind sajátos helyi irányzatokat képviseltek. Legfeltűnőbb újdonságuk a fehéret felváltó arany háttér. A háttér felbontottságát, és a távlatot érzékeltető hatását ezáltal megszüntették, azzal a céllal, hogy a kép földöntúli teret, súlytalanságot sugalljon. A szereplőket rangjuk szerinti kanonikus hierarchiába komponálták, a valós személyeket, például a császárt és az adományozót is éteri öröklétben jelenítették meg. Ilyenek például a kijevei Szófia székesegyház mozaikjai, melyek 1046 körüliek. Velencében a Szt. Márk Bazilika 1095-höz köthető mozaikjait is itt kell megemlíteni, bár nem tisztán bizánci stílusúak. Sok bennük ugyanis a ravennai hatás, és a helyi elem. A közeli Torcello utolsó ítéletet ábrázoló mozaikja a 12. századból való. Szicília legkiemelkedőbb bizánci típusú mozaikjai: Cefalu katedrálisa, Palermo Palatinus kápolnája, és Montreale temploma, melyet 8300 m²-nyi mozaik borít.

A bizánci mozaikok gyakran szalmával kevert mészhabarc alapra készültek. A mozaikszemek ragasztásához márvány őrlemény és oltott mész keverékét használták.

A 12. sz. elejétől Európában az egyházi építkezések voltak a késői klasszikus kor örökségének továbbvivői. A mozaikok egyszerűsödtek, és a szemek is nagyobbak lettek. Gyakran elpusztult római mozaikok szemeit használták újra, s az opus tessellatumot opus sectile-lel keverték. Itália a leggazdagabb ezekben a művekben. Torinóban a Megváltó templomában 1105-ben készült a szerencsekereket ábrázoló mozaik. Más mozaikok ebből a korból a zodiákus jegyeit ábrázolják, a hölgyet az egyszarvúval, vagy lovas harcosokat. A legnagyobb fennmaradt mozaikot ebből a korból Franciaországban, Ganagobie-ban tárták fel. Képzelt állatok, sárkány és fegyveres harcosok összecsapását ábrázolja. A műfaj elterjedésének megfelelően Európában általában észak-itáliai, míg magában Itáliában görög és bizánci hatás érvényesült.

A bizánci mozaikművészet Velencében talált folytatásra. Amikor Jacobello della Chiesa mozaikos meghalt Velencében, a szenátus Paolo Ucello-t hívta meg Firenzéből. (425-1430). Utána szintén Firenzéből Andrea del Castagno jött, aki a freskófestészetből származó technikai újításokat vezetett be. Perforált katonon átfűjt porral másolta a falra a mozaikból kirakandó figurák körvonalait. Ilyen módon készültek a San Marcóban azok a mozaikok, amelyeket Michele Giannino rakott a Mascoli kápolnában 1451-ben, Castagno és Bellini kartonjai alapján.

A mozaikművészet, mint festészeti technika

A 15. században Firenzéé volt a vezető szerep a mozaikművészetben. Ott Alessio Baldovinetti mozaikos restaurálta és egészítette ki a keresztelőkápolna mozaikjait, melyeket akár a ravennai San Vitale és a velencei San Marco mozaikjaival is egyenerangúnak tartanak. Az ő technikai újítása volt, hogy a habarcsot mész, márványpor és tojásfehérje keverékéből állította elő. Firenzében a Mediciék is kedveztek a mozaikművészetnek. Kedvelték a bizánci stílusú mozaik portékat és az intarziaszerű pietra dura technikájú díszítményeket. Baldovinetti szerepét a Gharlandajo testvérek vették át. Domenikóé a firenzei katedrális angyali üdvözlete. Fali képeket és hordozható táblaképeket egyaránt készítettek mozaikból.

Ezután a mozaikművészet központja ismét Velencébe került át, ahol Tiziano és Veronese volt a két legnagyobb hivatalos mozaiktervező festőművész. Ekkorra már az ecsetnek nagyobb volt a becsülete, mint a mozaikszemeknek. Az volt a közvélekedés, hogy a mozaik képtelen az ecsetvonásokat imitálni. Később ez vezetett Mattioli 1731-es felfedezéséhez, a mesterséges mozaikkockához. Ehhez köthető a festményeket imitáló római iskola kezdete, mely annyira meghatározta a műfaj felfogását, hogy még az egész 19. század mozaikosai is mind ebből az irányzatból kerültek ki. A 18. században mikroszkopikus elemekből összeállított dekoratív asztalok mániája tört ki. Napóleon szorosabbra fűzte a kapcsolatot Róma, Firenze és Párizs között. Így Rómában is császári mozaikos műhelyt alapított. Firenzében is létesült egy mozaikos manufaktúra. Belloni, egy vatikáni mester alapította 1804-ben az Ecole Imperiale de Mosad'que-ot. Tizenkét süketnémet tanított be a szakmára. Műhelyükben már római mozaikokat is restauráltak. Emellett saját tervezésű opus tessellatumot, és intarziát is készítettek. A visszatérő Bourbonok viszont már túl drágának találták a mozaikot, ezért a műhely nem kapott több megrendelést, és megszűnt. Szentpéterváron viszont a cár jóvoltából egészen az 1917-es forradalomig prosperált az a műhely, melyet a IX. Pius pápa által küldött Sanpietrini alapított orosz növendékekkel. Ők díszítették a Szent Izsák székesegyházat és Carszkoje Szeló palotáját. Az ő munkásságukra is a festményeket imitáló felfogás volt a jellemző.

A mozaik, mint dekoratív művészet

Friulban, észak-olaszországban a 17. században a kőpadló készítésének új technikaiát dolgozták ki a helyi kőművesek. Darált cserép, mész és kavicsok keverékéből készítették a döngölt padlót, a battutót. A döngöléstől lett a keverék szilárd, szemszerkezete pedig igen tömör. Ezzel a technikával Magyarországon is több jelentős padló készült, feltehetően mind egyazon csapat munkája. Erre utal az azonos szín- és anyaghasználat. Ilyen az esztergomi püspöki palota, Budapesten a Dohány utcai zsinagóga, az Ybl palota, vagy a Bródy Sándor utca 9, és a Sörház u. 6. számú bérház. A battuto után a terazzót fejlesztették ki a friuli padlókészítők. A terazzo öntött padló, mely cementes kötőanyag és kavicsok, vagy kőzusalék keveréke. Kötés után felcsiszolták. Ez a technika máig él. Hamar elterjedt Itáliában, s dél-franciaországban, ahol granitónak hívják. Magyarországon főleg pesti, nagykörúti eklektikus bérházak bejáróit és körfolyosóit burkolták vele, legtöbbször fekete-fehér motívumokkal, melyek egyértelműen a klasszikus római mozaikművészet motívumkincséből eredeztethetőek.

Magyarországon Pietro Melocco, szintén friuli mester telepedett le. Cementgyárat alapított, s nagyban kezdett foglalkozni 20×20 cm. nagyságú, préselt, színes terazzo lapok gyártásával. Az ő gyára készítette például a Parlament folyosóinak burkolatát. A burkolólapok akár 6 féle színből is állhattak, lerakás után bonyolult mintákat hozva létre. Újabb minták tervezésével aztán ez a technika alkalmas volt bármilyen építészeti irányzathoz alkalmazkodni, például a szecesszióhoz. Nyilvánvaló tendencia azonban, hogy az idők során a minták egyszerűsödtek, míg végül egyszínű lapok váltogatásával hoztak létre nagy felületeket. A kőzúzalékból, és pigmenttel színezett cementből készült 20×20-as lapokat manapság helytelenül műemléki mozaiknak hívják, mert a zömmel a 19. században épült műemlékeink jelentős részében található ilyen burkolat, mely nyilvánvalóan az igazi mozaikot imitálja, csak olcsó technikával. Gyártották ennek a burkolatnak a szegényebb, olcsóbb változatát is, mely ugyan azon a présgépen, ugyan azokkal a sablonokkal készülhetett, csak nem kőzúzalékot, hanem egyszerű homok és cement keverékét használták alapanyagul, melyet a pigmenttel színezett cementből öntött mintákra préseltek rá.

Az épületdíszítő mozaik megújításában nagy szerepe volt Gian Franco Facchinának, aki Udine mellett született. (1826-1904). Eleinte Velencében restaurált mozaikot a San Marco bazilikában. Újra föltalálta a fordított rakásmódot, melyet először a római korban britanniai mozaikosok alkalmaztak, bár erről Facchina még nem tudhatott. A mozaikot fejjel lefelé rakta a műteremben. Lisztes csirizzel egy erős kartonra ragasztotta fel a mozaikszemeket. Ezután elszállította a helyszínre, s a kőműves által készített habarcs alapba beültette. Ez a technika gyorsabb volt, mint a direkt rakás, emiatt olcsóbb is lett, s új alkalmazási utakat nyitott meg a mozaik előtt. Ezzel viszont a technikából adódó síkszerűségével szándékosan le kellett mondania arról a művészi eszközről, amit a döntögetve beültetett szemek által gazdagon visszavert fény jelenthet. Ezt a technikát az antik mozaikok felszedésének módszeréből vette át, hiszen ő maga is restaurátor volt. Garnier, mikor a párizsi operaház tervezte, szeretne volna itáliai mintára az egész épületet színes mozaikokkal burkolni. A római mozaikosok 3000 frank/m²-ra, a velenceiek 1500 frank/m²-ra adtak ajánlatot. Facchina a technikának köszönhetően 162 frankra tudott lemenni! Párizsba költözött két faluja-béli kézműves mesterrel, s négy hónap alatt több mint 300 m² mozaikot készítettek! Egyes fő motívumokat a velencei Salviati rakott, akit Facchina javaslatára hívtak meg. A párizsi opera mozaikjai hatalmas sikert arattak, és nagy lökést adtak a mozaik technikájú díszítőművészetnek. A párizsi Sacré Coeur templom kupolájában 5,7 tonna mozaikszemet építettek be. Lyonban a Fourvière bazilikában készültek ravennai-ízű mozaikok, és Marseille-ben a Nôtre Dame-de-la-Garde templomban. Ezek az épületek mind a 19. sz. utolsó két évtizedében készültek. 1877-ben Facchina Velencében gyárat nyitott, ahol már 60 emberrel dolgozott. Nem csak díszítményeket, hanem igényes, figuratív mozaikokat is raktak. Aztán Párizsba tette át székhelyét, és a szállítható technikának köszönhetően jelentős exportot bonyolított. Ő készítette a bukaresti parlament mozaik díszítményeit, a lourdi székesegyház mozaikjait, szállított Buenos Aires-ba, és az ő mozaikjai díszítik Londonban a Szent Pál katedrális, és New Yorkban a Vanderbilt házat. Salviatiék munkája látható pld. a budapesti Szent István Bazilika portikusában, ahol Székely Bertalan tervét kivitelezte mozaikból.

Facchina földjei a szakma fellendültével nagy számban özönlöttek külföldre és alapítottak helyi iskolákat, műhelyeket. Antik mozaikok restaurálásával, és újak készítésével is foglalkoztak. Az Odorico család egyik ága Bécsben telepedett le, és 800 alkalmazottja is volt egy időben. A másik Odorico Koppenhágában telepedett le. Berlinben pedig Pellarin, aki a potsdami palotát és színházakat díszítette mozaikkal. A Tossut testvérek Algériában, Mazzioli

Londonban, Del Turco Belgiumban dolgozott, a Pasquali család pedig New Yorkban maradt, mikor Facchina kivitte őket egy munkára. Ők készítették a Szent Patrick székesegyház, a Kongresszusi Könyvtár, és a Honolulu Múzeum mozaikjait. Franciaországban minden vidéki körzetnek megvolt a maga friuli mozaikosa. A legjelentősebb az Odorico testvérek műhelye lett. Toursban, majd 1882-ben Rennesben telepedtek meg. Családi üzemük a 2. világháborúig az egyik legnagyobb cég volt nyugat-franciaországban. Klasszikus motívumokkal is dolgoztak, de többségben voltak a saját tervezésű díszítményeik, melyek elképesztő gazdagságban és számtalan változatban ömlöttek a kezük alól.

A mozaikművészetben az újabb nagy változást a szecesszió kora hozta meg. Ez újabb fellendülést jelentett. A mozaik viszont művészetből ekkor vált iparszerű díszítőművészetté. Ez az 1905-ös Liege-i világkiállításához köthető. Jean-Félix Bapterosses találmánya volt a szódából, földpátból és kaolinos agyagból kevert, rácsos kazettába préselt masszából égetett, már ipari jellegű mozaik. Először porcelán gombokat gyártott, majd apró méretű mázas csempét, aztán feltalálta az ipari mozaikot. Gyára Briareban volt, ezért hívják sokfelé a mázas csempét briari zománcnak. A szemek teljesen egyformák voltak, nem kézi erővel, a hagyományos kézműves-művészi eszközökkel, tehát éken, kalapáccsal törték. A Saint-Étienne templom mozaik díszítményei Briare-ban Grasset kartonja alapján készült, innen terjedt el a világban ennek az anyagnak az új divatja. Sokféle modult és rengeteg színt gyártottak belőle.

Ezután a grés céramot találták fel, mely szintén mázas ipari mozaik, agyag és kvarc keverékéből égetik 1200 fokon. Ez időben a mozaik, mint történetének a legelején, újra higiéniai szerepet töltött be. Ezek az anyagok ugyanis teljesen tömörek voltak, kémiai és bakteriológiai szempontból is teljesen ellenállóak, és könnyen tisztíthatóak. Mozaikkal burkoltak minden medencét, sok középület, kórház, iskola bejáratát. A 2. világháború után azonban az ipari mozaik felhasználása nem lankadt, de dekoratív szerepe végleg megszűnt. Hazánkban ebben a korszakban a mettlachit alkalmazása terjedt el. Az anyag Mettlach városáról kapta nevét, melynek közelében bányászható az a különleges minőségű agyag, melyből ez a tömör, nagy törő- és kopásállóságú, fagyálló kerámia készíthető. Fehér, fekete, vörös, esetleg sárga és szürke, néha kékre színezett, 10×10 cm-es lapokból közintézmények ezreit burkolták, gyakran felhasználva a törött cserepeket is. A törmelék cserepekből, vagy szabálytalan idomokból készített mozaikszerű burkolatot magyarul novának nevezzük, akkor is, ha nem mettlachitból készül. Ezt az anyagot az 1960-as években más nyersanyag híján képzőművészeti igényű muráliák anyagául is felhasználták, bár megjelenése nem nagyon artistikus. Mára a mettlachit beszerezhetetlen, teljesen kiszorította a színes, és sokkal szebb gres lap. (Franciául a grés homokkővet jelent. Az elnevezés nyilván a kissé érdes felületre utal.)

A 20. század közepére a mozaik szinte teljesen megszűnt jelentős művek megjelenítője lenni. Elvesztette kézműves-művészi hagyományait, ipari jellegű díszítménnyé vált. A mozaikművészet ezt követő megújítását a képzőművészet szemléletváltásában kiemelkedő, koruk vezető képzőművészeinek szerepvállalása tette lehetővé. A megújulás ezúttal nem a technika, vagy a technológia, hanem a szellem szférájából eredt.

A mozaikművészet megújulása a 20. században

Gaudinak a barcelonai Güel Parkba készített (1900-1914) dekoratív formái szakítottak először a műfajt béklyóban tartó ipari egyszínűséggel és illusztratív felfogással. Az új áramlat azonban, melyet Spanyolországban Gaspar Homar tevékenysége, Brüsszelben Klimt műve, Budapesten pedig Róth Miksa tevékenysége képviselt, egyelőre csak átmeneti jelenség volt, mert a neves művészek által képviselt szecesszió és az Art Déco ugyan továbbra is fenntartotta a mozaik aktualitását, de a díszítőművészet végképp elértéktelenedett az anyagi megfontolások, valamint az ipari jellegű technológiai eljárások miatt. Szerepe ezután csupán a szigorúan vett kivitelezésre szűkölt. A sablon méretre gyártott mázas kerámia és mettlachit mozaikszemek olyan ipari művészet felé vezettek, mely a funkcionális burkolat céljait szolgálta, de minden művészi invenció nélkül.

Az 1937-es párizsi világkiállítás tobzódott a monumentális művészetben. A 300 pavilonban 348 faldíszítő megrendelést adtak. Mégis, meglepően kevés mozaik született a sok freskó és falfestmény, (Léger, Delaunay), valamint vásznak, pannók, domborművek mellett. Lurçat a kerámia pavilonját, annak falat és padlóját egyaránt dekoratív motívumokkal, mázas fajansz ipari mozaikkal burkolta. Miközben a Freskó és a díszítőfestészet a 37-es párizsi világkiállítás nyomán újjáéledt, a mozaik meglepő módon teljesen hiányzott onnan. Ennek oka talán a kivitelezés gyorsaságának igényében kereshető, vagy abban, hogy a mozaik túl időtállóknak tűnik egy gyakran ideiglenes, vagy rövid életűre tervezett épületben.

A két világháború közti időben kezdődött az egyházművészetet megújítani kívánó spirituális művészeti mozgalom, a párizsi Saint Sulpice templom szenteskedő akadémizmusának ellenhatásaként. Mégis, a Svájcban dolgozó Severini munkáin kívül a mozaikművészet nem vette ki részét a mozgalomból. Az 1939-es üvegablak és faliszőnyeg kiállítás, melyet a Petit Palais-ban rendeztek Bazaine, Braque, Dufy, Léger, Lurçat, Miro, és Picasso munkáiból, a mozaikművészet szempontjából annál tünetszerűbb, hogy a progresszív kiállítás a fejlődés visszafordíthatatlanságáról tanúskodott, különösen arról, hogy a szakrális művészet sajátosságai helyett a fejlődés a monumentális művészet sajátosságainak irányába indult. Franciaországban a nemzeti kézműves művészet hagyományainak letéteményese elsősorban az üvegablak (Nôtre Dame, Saint Chapelle, Châtres) volt, valamint a falikárpit, (Les Gobelins.) Inkább Csupán Olaszországban volt ezek mellett a mozaik is a kézművesség alkotó életerejének letéteményese.

Csak egy újabb generáció újítoinak sikerült hozzáfogniuk a szakrális, vagy profán művészet megújításához. Ebben a kézművesség hagyományai meghatározók ugyan, de mégis felsőbb rendű azoknál a művészeti ágaknál, melyeknél a kivitelezés technikája megelőzi az invenciót, és amelyekben a murália egy megcsontosodott technika esztétikájának pusztá applikációja. A Severini utáni sajátos olasz művészeti kontextusban a futurizmus második generációja is érdeklődött a mozaik iránt. 1937-1938-ban Albisola Marinában a Művészek Sétányán 800 méter hosszúságban 20 művész mozaikját fektették le, mint Fontana, Capogrossi, Depero, és Prompolini. Mindazonáltal ezek a műveket gyakran vádolják azzal, hogy formailag elég megcsontosodottak és kincstáriak. Otto Freudlich 1930-as mozaikja a berlini Volksbühne Theater-ben is a mű városi épített térbe való integrálásának vágyáról tanúskodik. E példák ellenére a világ avantgárd művészete nem használta ki a mozaik monumentális kifejezőerejét, egészen a második világháború utánig.

Severini és a mozaik

Bármily ellentmondásos, de a mozaik modern művészetbe hagyományos technikájának köszönhetően került vissza, aminek a lényege az üvegpasztából kézi munkával szabott szemek, és a direkt (a la prima) rakási mód. Ennek ismerete Ravennában maradt fenn, nevezetesen az ottani képzőművészeti akadémián. Az 1920-as években a mozaikot övezte némi érdeklődés, de az a restauratori munkákra és a másolatokra korlátozódott. Erre a kézműves hagyományra épített Severini, mikor 1922-ben avantgárd kubista és futurista kísérleteit elhagyva, a két világháború közti „Retour à l'ordre” (Vissza a rendhez) mozgalomnak megfelelően visszatért a neoklasszikus irányzatú, világos kifejezőmódhoz, és a murális művészetnek szentelte magát. 1935-től Severini számos mozaik táblaképet készített, melyek eleinte hagyományos portrék és csendéletek voltak, majd 1950 után absztrakt kompozíciók is. Még nagyon hagyományos technikával, apró, szabályos mozaikszemekből dolgozott. Severini a mozaikművészet megújításához azzal járult hozzá, s szerepe azért alapvető, mert művészi munkássága felértékelte a műfaj esztétikai szempontjait. Művei, amellet, hogy e hagyományos kézműves művészetnek új életet adtak, a modern művészet előszobájáig jutottak el. Azzal pedig, hogy futurizmusával az avantgárd egy időszakát is képviselte, munkássága előkészítette a mozaik megújulását, melyben az olyan autonóm kifejezési móddá tudott válni, melyet önnön képességei és korlátjai határozhatnak meg.

Elkötelezettségének, művészetpedagógusi munkájának talán konkrét műveinél is nagyobb jelentősége volt egy olyan művészgeneráció felnevelésében, mely a gyakorlat megújításával tűnhetett ki. 1952-ben Severini megnyitotta Párizsban az olasz művésziskolát, melynek specialitása a mozaikoktatás volt. Első asszisztensei, az 1955-ben később Olaszországba visszatérő Rocchi, Melano, Guardigli mind abból a „Gruppo Mosaicisti”-ből kerültek ki, melyet Renato Signorini alapított Ravennában a háború után. Severini munkáját Riccardo Licata a párizsi művészeti akadémián, Az École des Beaux-Arts -on folytatta, melyhez az olasz iskola 1962-ben csatlakozott.

1955-ben Léger Malano-t és Guardigli-t kérte fel együttműködésre. Melano és Guardigli 1957-től együtt dolgozott és igazi szellemi társként készítették el Léger, Chagall, Braque, Uzac, Bazaine és mások mozaikjait. Az ő munkálkodásuknak köszönhető, hogy a mozaik megújulása a második világháború után is folytatódott.

A mozaikművészet 1945 után

A művészek társadalmi marginalizálódásuk és az eddigiek során átélt tehetetlenség-érzésük nyomán szükségét érezték annak, hogy munkájukat a társadalmi kontextusba helyezték. Sokan fordultak a közösségi jellegű murális művészet felé. A modern mozaikművészet megújításában döntő szerepük lett a kor amúgy is legmeghatározóbb képzőművészeinek, akik ebben a kontextusban már a 30-as évektől a monumentális művészet felé irányultak, és annak sajátos követelményrendszerében tiszta következetességgel dolgoztak. Így Léger és Bazaine az audincourti kápolnában, vagy a latinamerikai muralisták, mint Siqueiros, aki a mexikói egyetem rektorátusának falát burkolta mozaikokkal 1952-1956-ban. Lavagne szavaival: „a forradalmi nacionalizmus vehemens, emblematisztikus propagandájaként.”

Az egyházművészet szerepe

A művészetben még mindig élenjáró Franciaországban kevés új templom épült, s ha épült is, akkor a viszonylagos szegénység jegyében. Az építészeti jellegű, azaz monumentális jellegű egyházi megrendelések szinte kizárólagosan a háborúban elpusztult üvegablakok pótlására korlátozódtak, a muráliák rovására. Mindazonáltal született két olyan jelentős mozaik mű, mely a későbbiekben hatással volt a mozaikművészet további fejlődésére az egyházművészetén kívül. Pierre Couturier atya felkérésére Léger 1946-50 között készítette Assy temploma homlokzatának a mozaikját. Szintén az ő felkérésére készült 1948 és 51 között Bazaine homlokzati mozaikja Audincourtban a Sacré-Coeur templomra. Couturier atya a kor legkiemelkedőbb kortárs művészeit próbálta bevonni, akik maguk is a spirituális művészet megújítására törekedtek. Ezek a művészek általában a monumentális egyházművészet kiemelkedő csúcspontjának tartották a bizánci, különösen a ravennai mozaikokat, mégsem nagyon alkalmazták a technikát. Manessier szerint például burkolat-jellegéből fakadóan a mozaik túlságosan síkhoz tapadónak tűnik. Pedig a mozaik is operálhat a fénnel, akár a színes üvegablak, és ezáltal alkalmas lehet a mélységek, egymásra vetített rétegek megjelenítésére a modern festészetben is. Léger, Chagall és Bazaine egyaránt tervezett üvegablakot és mozaikot is. A középkori művészetet, melynek ábrázolásmódja ugyan úgy nem természet utáni, ahogy az övék sem, nagyon inspirálónak tartották. Úgy tűnt számukra, hogy a történelem újrakezdődik, s a „vissza a rendhez” szellemiségében új, közösségi nyelv kialakítására törekedtek, nem individualista kifejezési módokra.

A művészek a kor szellemi kihívásainak megfelelően szívesen vállaltak volna szerepet az újjáépülő társadalomban, de a társalmúvészeteket addig befogadó építészet hirtelen más irányba fordult, önálló plasztikai egységgé vált és nem hívta meg a képzőművészetet. A mozaikművészet változatlanul közösségi, megrendelésre készülő, de nem az egyházi építészet keretein belül, hanem a világi városi épített környezet részeként közösségi murália lett középületek: oktatási intézmények, gyárak, metro falain.

Léger 1950-től felelevenítette az Assy-i kalandot, murális gondolkodása a mozaik felé irányította. Élete két utolsó évét is nagyrészt a mozaikoknak szentelte. São Paulo-ban az Operába tervezett mozaikot, a caracasi egyetembe készített mozaikkal burkolt különálló térplasztikát, St-Lô kórházába, és a Francia Gázművek székházában Alfortville-be mozaik muráliát. Ezeket a mozaikokat Lino Melano kivitelezte. Melano az újjáéledő kézműves-művészet képviselője volt, aki meg tudta jeleníteni a legkiemelkedőbb kortárs művészek formavilágát, aktuális mondanivalóit is. Léger és Melano közös érdeme, hogy olyan formai megoldásokat választottak, melyek a technika sajátos eszközeire épültek. Melano technikai újításokat is bevezetett. Ezek közül a legszembetűnőbb, hogy a mozaikszemek méretét megnöveltek, ezzel borítottak a modern építészet által felszabadított nagy, szabad felületeket. A szemeket nem azonos formájúra, hanem egymástól jól megkülönböztethető, szabálytalan trapéz alakúra szabta, ami a kész műnek elementáris őserőt adott. A mozaikművészetnek új lökést adott e két művész különös találkozása. A dél-franciaországi Biot-ban a Fernand Léger Múzeumban számos olyan mozaik található, melyet Melano és Guardigli rakott. Léger halála után, eredeti mozaiktervei alapján több mozaikja készült még el. Ezeket nagyrészt Melano özvegye kivitelezte.

Léger a mozaikkal burkolt hatalmas felületbe Biot-ban és Alfortville-ben is színes kerámia plasztikát épített. Ezek az anyagok rokonok, de mégsem nagyon türik egymást. Ez a merész megoldás mégis jelentősen hozzájárult a határok kitágításához és jó összehasonlítási alapot nyújt a kísérletezéshez. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a mozaikművészetben már az anyagválasztás, illetve a felhasznált anyagok tudatos társítása művészi eszköz lehet. Érdekes azonban, hogy Léger generációjában egyedül ő fordult a mozaikhoz, Bonnard, Matisse,

Calder nem. Mironak is csak egyetlen mozaikja készült az USA-ban, 1978-ban a Wichita State University's Mc Knight Art Center-ben. Pedig falfestményei és kerámia falai korszakalkotóak voltak az 1950-es, 60-as években. Úgy vélte ugyanis, hogy a mozaik nem képes heves gesztusait közvetíteni. A karton kivitelezése szerint csupán applikáció. A mázas kerámián viszont saját maga festhette meg azt a gesztust, mely aztán a kiégetés nyomán rögzült. Braque-nak is van néhány mozaikja, Picaso-nak, Derain-nek is, de ezek kész képek alapján készültek, nem mozaiknak tervezték őket. Mégis, Braque nevénél meg kell említenünk a vencei Maeght Alapítvány kertjében lévő medencének gyönyörű, kék halas-hullámos mozaikját, melyet szintén Melano kivitelezett 1962-ben.

Chagall volt az a festő, akinek művészete kifejezetten feléledt a mozaik technikának köszönhetően. Finom színvilága és biblikus, mitológikus témaválasztása sajátosan megfelelt a tradicionálisabb mozaikos technikának, amelynek művészi eszköze a tördeltség, a formák felszabdaltsága, és a felszín egyenetlensége. 1967-ben készült el az Odüsszeusz üzenete a nizzai egyetem jogi kara emeleti halljának falára. A mű sikerültsége itt is Melano alkotó együttműködésének köszönhető. A terv és az elkészült mű között nagy különbség fedezhető fel. Chagall és Melano egy éven át nap mint nap elvonult a függönnyel lezárt helyszíni „műterembe”. Együtt dolgoztak, együtt kísérletezték ki azt a sajátos előadási módot, melynek köszönhetően megszületett az a mű, melyet a szakma minden idők egyik legnagyobb mozaikjának tart. Chagall 1957-ben készítette első mozaikját, jóval Léger és Bazaine után, s így nem volt igazán szerepe a mozgalom elindításában. Pedig méltón kivette a részét a spirituális művészetet megújításából biblikus témájú mozaikjaival és üvegablakaival egyaránt. 1965-től készített nagyobb monumentális mozaikokat. A Maeght Alapítványba, (1965, Melano,) Jeruzsálemba a Knesset-be, (1966-69, Melano és Guardigli), a Musée National du Message Biblique-be, Nizzába, (1967, Melano), a Nationale térre Chicagóba, (1972) készített mozaikot.

A mozaikművészet újraéledése is azoknak a művészeknek köszönhető tehát, akik festői törekvéseiket egy olyan feléledő hagyomány eszközeivel kívánták kifejezni, mint amilyet falikárpit, az üvegablak, és a mozaik képvisel. Közülük Jean Bazaine a legmeghatározóbb, műtörténeti jelentősége, valamint a monumentális művészetben vállalt szerepe okán. Teljesen absztrakt felfogása miatt már az audincourt-i, 1949-51 között készült mozaikja is a viták fókuszában állt. A hatvanas évektől Bazaine egy sor világi monumentális mozaikot készített. Ezek: UNESCO, Párizs, (1960 Herzelle), Maison de la Radio de France, (1963, Melano és Guardigli), Metz, egyetem, (1977, Guardigli), Martigues, városháza, (1981, Silvestri), Szenátus, Párizs, és a Cluny-La Sorbonne metrómegálló, (1985-88, Silvestri), Mjellby Konstgard de Halmstad, Svédország, (1989, Silvestri), Concarnaux-t, (Silvestri), Espace Mitterrand, St-dié, (1999, Vannier, Balázs), Clamart, Music école, (posthumus, 2000, Vannier).

Mai mozaikos iskolák

A mozaikművészet oktatása a párizsi Beaux-Arts-on, a ravennai képzőművészeti főiskolán, és a spilimbergói kézműves iskolában intézményes keretek között zajlik. Ezek az iskolák természetesen több növendéket nevelnek, mint amennyien aztán valóban tisztán mozaikos karriert építenek fel. Kétségtelenül kivívott tekintélyük is hozzájárul ahhoz a jelenséghez, hogy a mozaik technikát preferáló, vagy a speciálisan ezt a technikát elsajátító művészek újabban igyekeznek mozaikművészként meghatározni magukat. A specializált iskolák technikaelvű képzése magában hordja annak a veszélyét, aminek a műfaj története során már többször áldozatául vált, hogy a gyakorlat és a technika veszi át az irányító szerepet a valódi művészet: a szellem és a költészet helyett. Az építészethez kapcsolódó valóban művészi igényű megrendeléseinek hiányában ez a konfliktus torz módon a képzőművészet keretei közt zajlik, illetve abban nyilvánul meg, hogy képzőművészeti mondanivalót igyekszik beleerőltetni olyan feladatokba, melyek ahhoz nem méltóak, de nem is igénylik, mint pld. belsőépítészeti elemek díszítményein. A műfaj mai helyzetét ez a nem csituló, permanens konfliktus jellemzi.

A magyar mozaikművészetről

A magyar mozaikművészetet is folyamatosan ugyan azok a jelenségek illusztrálták és határozták meg, mint az európaiakat. Helyi sajátosságok természetesen nálunk is megfigyelhetők. Bizánci jellegű mozaikok a késői államalapítás, és a római elkötelezettség miatt egyáltalán nem találhatók Magyarországon. A jellemzően 2., 3. századi római mozaikok (Aquincum, Herkules villa) után a műfaj csak a 19. század második felében éledt fel, az akkori gazdasági fellendülést jelző építkezések alkalmával. Ekkor készültek az első homlokzati mozaikdíszek, pld. a Szent István Bazilika mozaik képei is. Az európai korszellem és divat Magyarországot, mint ahogy annak idején Pannóniát is átjárta, esetleg az európaihoz képest egy-két évtizedes különbséggel. A szecesszió magyaros ízű, historizáló változata különös gazdagsággal bontakozott ki Magyarországon. Ebben nagy szerepe volt az egyetemes mozaikművészet egyik legkiemelkedőbb alakjának, Róth Miksának, akinek pesti üvegfestő műhelyéből számos nagyszabású és magas művészi színvonalú mozaik került ki az 1900-as évek elején. Ezek részint saját tervezésűek voltak, részint jelentős művészek kartonjai alapján készültek. (Körösfői Kriesch Aladár, Stein János Gábor, Dudits Andor, Vajda Zsigmond.) Legjelentősebb mozaik munkái: Szent István Bazilika, Gresham palota, Széchenyi fürdő, Zeneakadémia, Fiumei úti sírkert.

A magyar mozaikművészet jelentős alakja a római iskolához tartozó Mattioni Eszter, akinek nevéhez a hímeskő műfaja kötődik. Festői felfogású, bár erősen kontúros, figuratív kompozíciókat készített. Agyagágyba karcolta a figurák kontúrjait, majd erre gipszet öntött. Az így kialakult gipsz rekeszekbe rakta a márványból, csillámból, féldrága kövekből, üvegmozaikból, és színezett, öntött műköből összeállított képet, amit azután betonnal kiöntött, majd lecsiszoltatott. Végül a kikapart gipszrekeszek helyén kialakuló mély fugákat feketére festette. Legismertebb munkái a budapesti Rókus kápolna mozaikjai.

A 2. világháborút követően a kor kollektivista felfogása Magyarországon is kedvezett a közösségi tereket díszítő muráliáknak, így a mozaikoknak is. Magyar, vagy inkább kelet-

európai sajátosság a gyakran ezeket is belengő szocialista realizmus, a sematizmus, illetve az illusztratív jelleg, mely előzőleg a magyar historizmusra is rányomta a bélyegét, (s melytől a politikával áthatott magyar köztéri művészet a mai napig sem tud szabadulni...)

Az anyagszerűség hangsúlyozása, illetve a szakrális hagyományok felelevenítése ugyanakkor (pld. Barcsay Jenő mozaikjain) alkalmat teremtettek az ideológiai kényszerek alóli felszabaduláshoz. A spirituális magyar művészet megjelenítésére sok művész alkalmazta a mozaik technikát, esetleg a bizánci ikonfestészet átszellemültségétől és befelé fordultságától áthatva. Ennek ellenére csak néhányuk életműve alapul elsősorban mozaik technikájú művekre. (Balázs József Róbert, Hegyi György, Rác András) Az ötvenes években a Képzőművészeti Főiskolán a műfajban járatos Főnyi Géza osztályán készültek mozaikok. Az Iparművészeti Főiskolán pedig Z. Gács György osztályán folyt mozaikos munka. Intézményes oktatása mára azonban megszűnt. Némi szerepe a restaurátor-képzésben maradt fenn.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az egyes korok és tájak kultúrái a funkció és az eszmeiség kíváncsiak szerint, lehetőségeik adott szintjén választottak technikát, illetve a funkciók tágulása és az eszmeiség fejlődése új technikák kidolgozását ösztönözte. A mozaikművészet ezen korszakváltásainak tündöklő pillanataiban jutott történetének legkiemelkedőbb magaslataira. Ilyen fejlődési lépcső volt, amikor a talált nyersanyag folyami kavicsot felváltotta a megmunkált, kockára szabott szemekből rakott opus tessellatum, majd amikor a késő római korban a festészet túlzott vonzása alól felszabadulva kialakította sajátos műfaji eszközeit, majd amikor a kora keresztény szellemiség kifejezésére művészi eszközzé tette a fényt. Ilyen korszakváltás volt, amikor a technológiai újításoknak köszönhetően újra tündökölt a szecessziós építészeti környezetben, majd amikor jelentős művészek közreműködésével kitágultak a műfaj esztétikai határai, s ezzel alkalmassá vált autonóm művészeti gondolatok megfogalmazására, a képkeret határolta tértől a városépítészet léptékéig egyaránt.

A MOZAIKMŰVÉSZET GYAKORLATA

TARTALOM

Bevezető	2
Mozaikkockák	4
A MOZAIKRAKÁS TECHNIKÁI	6
A direkt rakás	6
Gyakorlati tanácsok a direkt rakásnál	7
Műtermi rakás direkt módszerrel	7
Az „indirekt” rakásmód	8
A papírra ragasztott mozaik	8
Gyakorlati tanácsok a papírra ragasztott mozaikhoz	9
A homokágyba rakott mozaik	9
Gyakorlati tanácsok a homokágyas rakáshoz	11
A MOZAIK ANYAGAI	12
Kövek	12
A geológia	14
A kőzettan	14
Üledékes kőzetek	14
Eruptív kőzetek	15
Metamorf (átalakult) kőzetek	15
A kristályszerkezetről	16
A kő megmunkálása	16
A mozaiküveg és az aranymozaik	17
A smalti és az üveglepény	18
Kerámia mozaikok	19
A mozaik segédanyagai	20
Kötőanyagok	20
Fugázó anyagok	20
Mozaikrestaurálás	21
Néhány kép a restaurálás jellemző fázisaiból	21
MOZAIKOS SZERSZÁMOK	23
Kéziszerszámok	23
Gépek	23
A mozaikrakás esztétikája	24

A MOZAIKMŰVÉSZET GYAKORLATA



Bevezető

A mozaik alapvetően összeillesztett, apró elemekből álló szilárd hidegburkolat. Ezért ha nem szűkítjük tovább a meghatározását, akkor nyilvánvaló, hogy minden szilárd, apró anyag alkalmas arra, hogy mozaikot rakjanak belőle, ha a célnak megfelelő esztétikai és fizikai tulajdonságokkal rendelkezik. A mozaikművészet gyökereit keresve leáshatunk akár a történelem előtti időkre, s láthatjuk, hogy Afrikától Indonézián át a Kolombusz előtti Amerikáig mindenhol díszítettek mozaikszerűen, és ehhez valóban mindenféle szilárd anyagot felhasználtak. Közép-Amerika legrégebbi, a mai Mexikó, Guatemala és Peru területén virágzó civilizációinak a művészete a szakrális tárgyaikat mozaikszerű díszítményekkel is ékítette. Különféle helyi féldrágaköveket és türkizt alkalmaztak, ezekkel burkoltak be ember- és állatmaszkokat. Mexikó területén előkerült egy jaguárt ábrázoló padlómozaik is, melynek kora i.e. 800 és 400 közé tehető. Keletáziából is meg lehet említeni a Kínában az i.e. 154-113-ban, a Han dinasztia idején készült temetkezési figurákat, melyeket aranszálakkal összefűzött lapocskákkal borítottak. A sumérok pedig hárfákat, ládikákat, edényeket, korsókat is díszítettek kagyló, gyöngyház és elefántcsont berakással. Mezopotámiában, Ur városából pedig előkerült olyan fatábla maradványa a 4. évezred vége, 3. évezred eleje tájáról, melyet arannyal szegett féldrága kövekbe és kék lapis lazuliba ültetett gyöngyház mozaikszerű díszítménye borított.

Az egyes korok és tájak kultúrái a funkció és az eszmeiség kívánalmai szerint, lehetőségeik adott szintjén választottak technikát, illetve a funkciók tágulása és az eszmeiség fejlődése új technikák kifejlesztését ösztönözte. A műfaj történetének a szempontjából elsősorban az építészethez kötődő mozaikos technikák és anyagok alkalmazása bizonyult előremutatónak, még akkor is, ha egy türkiz mozaikkal borított azték maszk a mai napig is olyan mágikus erővel hat, hogy a példák felsorolásából nem hagyható ki. A mozaikművészet azokban a civilizációkban teljesedett ki igazán, melyek építészete maradandó anyagokat alkalmazott, de nem elégedett meg az építészeti formák tömegével, hanem azokat maradandó, színes díszítményekkel is el kívánta látni. A művészettörténet folyamára visszatekintve jól látszik, hogy a mozaikművészet a csúcspontjait akkor érte el, amikor az építőművészet ártértelekésénél annak segítségére lehetett. Ezért számunkra a mozaik berakásos ókori műtárgyaknál izgalmasabb lelet például Ur és Uruk város templomainak fekete, fehér és vörös mészkővel,

és fehér alabástrom mozaikkal borított falai, vagy a sumérok alapjukon pirosra, fehérre, feketére mázazott cserépkúpokból rakott burkolatai. Épületfalakat, oszlopokat díszítettek geometrikus mintákkal. Mert az égetett cserép, mint mozaik alapanyag visszaköszön később a görög és római mozaikművészetben. A cserép színét az agyag kiválasztásával és a kiégetés módjával szabályozni tudták, és így el tudták érni a megfelelő sárgás, vöröses árnyalatot. Előfordult az is, hogy cserépből, mozaikszerűen rakott padlóburkolat kitüntetett pontján egy kővekből készített valódi mozaik emblemát ültettek be. A fentiekből következik, hogy a mozaikművészet által alkalmazott anyagok közül azokat használták hosszútávon is, melyek az építészeti környezetben is megállták a helyüket. Ezek alapján véve a kőzetek, az üveg, és egyes kerámiák.

A mozaik története során az építészethez kapcsolódó mozaik munkáknál hosszú időn át alkalmaztak olyan vegyes technikát, amely különféle geológiájú természetes kőzetek mellett mesterséges anyagokból: üvegből és (vagy) kerámiából is építkezett. A tiszta, illetve a vegyes technika preferálása a műtörténet során váltakozott. A római padlóburkolatok alapvetően csak természetes kővekből készültek. A késői római művészetben a kiszínesedő mozaikokban megjelent a színes üvegpaszta. A keresztény művészet eszmeiségének megfelelően a mozaikok egyre színesebbek lettek, egyre több üvegpasztát alkalmaztak a kő szemekhez keverve, amihez hozzájött a faliképpé, muráliává is előlépett mozaik arany háttére. A reneszánszra a mozaik szinte kizárólag üvegmozaikká vált. Ez a szecesszióban és az Art Déco-ban is érvényes volt, és tartott egészen a mozaik 20. századi újjáéledéséig. A modern és kortárs mozaikok zöme vegyes technikájú.

Azt, hogy a mozaik nyersanyagait természetes, illetve mesterséges anyagokra oszthatjuk fel, nem csak a tudományos rendszerezés igénye, hanem a műfaj történetisége is indokolja. Magától értetődik, hogy a kezdetekben a mozaikokhoz is könnyebb volt olyan anyagokat választani, melyek a természetben adódtak. Ilyenek az első, kezdetleges görög kavicsmozaikok. A gömbölyded kavicsokat csak ki kell válogatni nagyságuk, formájuk és színük szerint. A következő lépés ugyan ezeknek a természetes anyagoknak a szerszámokkal való módosítása. A folyami kavicsból ugyanis nem lehetett egészen sima felületet rakni. Göröngyössége ellenére is csúszós, és egyébként sem alkalmas részletes ábrák megjelenítésére. A szórt felület legföljebb 4-5 szín alkalmazását viseli el. Egyébként is, ennél több árnyalat összegyűjtése egy adott földrajzi egység folyópartjain pedig már körülményesebb, mint mindenfelől összeszedett színes kővekből mozaikkockákat szabni. A budapesti Duna-part folyami kavicsai alapvetően a domináló sárga mellett vörös, fekete, fehér és zöld szemekre válogatható szét. A zöld kavicsok el is hagyhatók, így fekete, fehér, vörös, sárga kavicsokból már erőteljes, emblematisztikus hatású, színes mozaik rakható, különösen, ha szőlőszem nagyságú szemekből építkezve közelítünk a legalább 1 m²-es felülethez. Ajánlatos fehér ragasztóhabarcsot alkalmazni, ami a gömbölyű szemek között előtűnve felélénkíti a színeket. A kavicsmozaik olyan ösies-jellegű, hogy a fuga megszínezése abból a célból, hogy egy újabb színt is megjelenítsünk – igen aggályos. A folyami kavics néhol a mai napig is megjelenik, mint burkolat. Ennek egyik oka nyilván hozzáférhetősége, és varázslatos természetessége. Gyakran használták a romantikus kertek, parkok műromjainak, szökőkútjainak burkolására. A Budapesti Állat- és Növénykert akváriumházának Róth Miksa-féle mozaikjainak környezetébe is kerültek az 1957-es átépítés során tengeri állatokat ábrázoló kavicsmozaik díszítmények. Az akváriumok lábazatát is folyami kavicssal burkolták. A dél- Franciaországi Saint Paul de Vence kisváros csak gyalog bejárható szűk, meredek utcáit apró, fekete folyamikavics-burkolat borítja, melyet szellemesen, artisztikusan, de valódi művészi igény nélkül raktak. Jelentősen hozzájárul a kisváros sármájához. A mozaikművész egyébként is átszellemülten lépked itt, a közelben található a Chagall,

BRAQUE, Bazaine, Tal-couat mozaikjait is rejtő MAEGHT Alapítvány múzeuma. Barcelona járdáit is hasonló kis kavicsmozaik betétek díszítik itt-ott.

Mozaikkockák

A tört mozaikszemek alkalmazását az építészetben betöltött szerepe ösztönözte. Az erősen szervezett római társadalom városépítészetében a higiénának nagy szerepe volt. Felismerték ugyanis, hogy a higiénia előtérbe helyezésével elkerülhetők a járványok és a polgárok életminősége is javul. Pusztán attól, hogy a rómaiak a pannóniai városokba bevezették a vizet, a polgárok várható élettartama 30-ról 40 évre emelkedett egy csapásra. Ennek szolgálatában a kor legnagyobb mérnöki teljesítményeiként jelentős közművesítés zajlott. Több tíz kilométer távolságból is képesek voltak a vizet a településekre vezetni, akvaduktok, és fedett vezetékek hálózatán. A vizet társadalmilag igazságos arányban osztották el, majd kiépített csatornákból vezették el. Rómában a mai napig működnek az ókorban megépített csatornák! Az építkezések jellemzője volt a hosszú távra gondolkodás. Ennek megfelelően tartós, ellenálló anyagokból építkeztek. Feljegyezték, hogy honfoglaló eleink megállottak Aquincum romjainál, csodálatukkal illették – majd sátrat vertek a városon kívül. Mindazonáltal a 6-7 évszázaddal azelőtt emelt épületek, és köztük a mozaikok is még felismerhető állapotban voltak! Tehát a rómaiak könnyen felmosható és tartós anyagokat kívántak felhasználni az épített terek burkolataihoz is. A köveknek a forró mediterrán éghajlat építészetében temperáló szerepük is volt. A Római Birodalom terjeszkedésével azonban bizonyos építészeti megoldások olyan területeken is elterjedtek, melyek klimatikus viszonyai között addig nem voltak szokásosak. Ilyen pld. a tetők hó-marasztaló enyhe hajlásszöge, és az apácacserép alkalmazása. A kő burkolat moshatósága mégis nagyobb előnyt nyújtott, mint amekkora hátrány a hűvösségéből fakadt. A rómaiak egyébként is jelentős tereket láttak el forró levegő áramoltatásával működő központi padlófűtéssel.



A képek a mozaikkocka törést, és annak szerszámaikat mutatják be. Acél ék, kalapács. A szerszámokat a szerző tervezte, és Oláh Mihály szerszámkovács mester készítette el. Az ék alatti tömegnek az a szerepe, hogy az ütés ereje ne vesszen el. A szakmában elterjedt az apró, alul hegyes ék, melyet fatuskóba szorítanak. Annak a tömege viszont nem elégséges, és kényelmetlen vele a munka, mert nincs elég hely a törés közben képződő törmeléknek. A nehéz vas talp elég tömeget képvisel ahhoz, hogy az éket akár az állványra is magunkkal vigyük, így mindig kéznél lehessen. Ilyenkor ajánlatos az éket kikötni az állványhoz, hogy

nehogy leessen. A törésben a jól kifent éknek nagyobb szerepe van, mint a kalapácsnak. Ezért a szerszámot gyakran kell köszörülni, fenni. Az ék éle alig legyen hegyesebb a derékszögnél. A közönséges kalapácsok puha vasból készülnek, hogy az ütések tompák legyenek, és a szerszám ne törjön össze. A képeken láthatóéhoz hasonló csőrű, magyar szabvány kalapácsok is jól használhatók, de puhaságuk miatt hamar tompulnak és kopnak. Tartós munkához kovácsoltassunk magunknak szerszámokat. Ajánlatos kisebb és nagyobb törőkalapácsot tartani. Súly szerint egy jó széria: 20, 30, 50 dkg.

A törés közben a követ az ék egyik végére kell szorítani, majd egy határozott ütest kell rá mérni a kalapáccsal, úgy, hogy annak éle az ékével párhuzamosan sújtson le. Ujjunkból formázzunk közben O-alakot.

A szögletes, nagyjából kocka alakú mozaikszemekből olyan burkolat hozható létre, mely – a gömbölyű szemekkel ellentétben – szinte fuga nélkül tölti ki a síkot. Emellett a szemek egymáshoz támaszkodva mechanikusan is támogatják egymást. A szabályosan hálós burkolatnál mechanikai behatásra egy egész sor elcsúszhat, a legyezősen rakottnál, ami levezethető a soros torzításából, már nem. Ez a szempont különösen a nagy mechanikai igénybevételnek kitett kockakő és keramit útburkolatnál jelentős. A forgalmas budapesti autóbussmegállók felgyűrődött aszfaltburkolatán látszik, hogy milyen jelentős erők támadnak a burkolaton. A teljesen egyforma keramitkockát („sárga macskakő”) egymásba fonódó halszállás mintával rakták, mely hasonlatos a klasszikus parketta-rakáshoz. A bazalt utcaköveket egyenként, már a kőfejtőben faragták, hasították. A kézzel faragott kockakövek nem egyformák. Hat oldaluk is mind különböző. Az útburkoló a kockákat egyenként forgatgatva választja ki a burkolat geometriájának és esztétikájának legmegfelelőbb oldalt. Ebben az értelemben a kockakő esztétikája azonos a mozaik esztétikájával. A kockák nem azonos vastagságából adódó szintkülönbségeket a szemes aljzat, zúzott bazalt, leggyakrabban sóder megfelelő alápakolásával egyenlítik ki.

A szögletes mozaikszemeket - akár kő, akár üveg - lehet kézi erővel, kézműves módszerrel törni, de a szabás gépesíthető is. Természetesen igazán artisztikus rakásmód csak a teljesen kézi munkával tört mozaikanyag felhasználásával sikerülhet, hiszen a mozaikművész személyisége így már a szemek alakjában, méretében, esetlegességeiben is megnyilvánul. Távoli, de adódó analógia a furulyás pásztor. Ő maga faragta a hangszerét, melynek síprészét egy ököl, csövét két ököl hosszúra jelölte ki, s a lukakat hüvelykujja körmével mérte fel egymás után. Zenéje így nem csak lelkéből, de testéből is fakadt. (Emiatt aztán nagy pásztornak mélyhangú, kis pásztornak magas hangú furulyája lett, ami a pásztorélet magányossága mellett a másik tényezője volt annak, hogy a magyar népi furulyazenében nem alakult ki többszólamúság.) A géppel tört mozaikszemek, és főleg a minden esetlegességet kizáró, sablonba öntött mozaikszemek könnyen elidegenítik a művészt a felhasznált anyagtól. Pedig éppen a szeretett anyagnak kéne a leginkább inspirálnia. Egy marok csinos kavics olyan ösztönző hangulati tényező a mozaikosnak, mint a firnisz illat a festőművésznek. A mozaiktörés ősi szerszámai az általában fatuskóba szorított acél ék és a két végén csőrösre kovácsolt, éles, kissé csákányszerű kalapács.

A MOZAIKRAKÁS TECHNIKÁI

A DIREKT RAKÁS

A szakma direkt rakásnak nevezi, amikor helyszínen rakjuk ki a képet, nem utólag építjük be, panelként. Ilyenkor a mozaikszemeket közvetlenül nyomkodjuk a friss ragasztóhabarcsba. A direkt rakás a legegyszerűbb módszernek tűnik, de ez csak részint igaz. Miután ugyanis a habarcs húzni kezd, a mozaik többé nem korrigálható, csak ha a cserélni kívánt szemet kivéssük. Ez a módszer tehát gyakorlott mozaikrakónak való, aki az alkotó kivitelezés összes szempontját fejben tudja tartani, és minden mozaikszem beültetésénél olyat választ, vagy szab, mely minden művészi és technikai szempontnak egyaránt megfelel. Utólagos retusra, javítgatásra nincs mód.

A direkt rakásmód nyújt leginkább lehetőséget a mozaik legigényesebb művészi eszközeinek tudatos alkalmazására. A mozaikos ugyanis a konkrét építészeti tér sajátosságait figyelembe véve tudja előadni a művet. Tehát be tudja azt hangolni a tér valódi méretének, arányainak, az épület funkciójának, hangulatának, a megvilágításnak, vagy akár a közönségnek megfelelően. Nem biztos persze, hogy ezekből minden szemponthoz alkalmazkodnia kell, de mindenképpen számba kell őket vennie. Ha a fényt művészi eszközként kívánja alkalmazni, tehát mondjuk fényes és matt felületek különbségére épít, vagy a mozaik visszatükröződő fényét irányítani kívánja, akkor azt csak a konkrét tér természetes és mesterséges fényviszonyainak átélésével, és elemzésével teheti meg, és az eredmény is akkor lesz a legjobb, ha a mozaik a valódi helyén, állandó kontroll mellett készül. Direkt rakással készültek a ravennai mozaikok, illetve Jean Bazaine monumentális fali mozaikja Saint Diében. (Ez utóbbi mű megszületésének története ezen dolgozat harmadik fejezetét képezi.) A direkt módszer tehát művészileg a legigényesebb, de a gyakorlatban a legfárasztóbb és leglassabb, legköltségesebb. Megdrágítja az állványbérlet, a kényelmetlen pózban való rakásból következő lassú haladás, valamint az építési környezet összes kiadása, meg a napi helyszínre utazások, miközben a jól berendezett műteremben kényelmes és gyors lenne a munka. A direkt rakásos módszerrel készült mozaikok magas ára, és a hosszú kivitelezési idő volt az oka, hogy ez a klasszikus technika háttérbe szorult, különösen az építészethez kapcsolódó munkák terén.



Direkt rakás közvetlenül a falon. Jean Bazaine mozaikja St-Diében.
A képen a szerző és Fabrice Vannier.

Gyakorlati tanácsok a direkt rakásnál

Egyszerre csak annyi ragasztóhabarcsot hordjunk fel, amennyit meg is tudunk tölteni. Ennél a technikánál tehát ajánlatos minél hosszabb „nyitott idejű” (lassan húzó) ragasztót alkalmazni. A modern ragasztóhabarcsok között találni olyat is, mely órák hosszat friss marad. Az alkalmazási útmutató utasításait azonban mindig be kell tartani arra vonatkozóan, hogy a felkent ragasztó felületének száradása ellen szabad-e annak nedvesen tartásával védekeznünk. Lehetséges, hogy a felület bőrösödése ellen csak az időnkénti átdolgozás megengedett, de ez rontja a már kötésnek indult ragasztó végleges minőségét. A lassan kötő ragasztó hátránya viszont, hogy vastagabb, tehát nehezebb mozaikszemek esetén a kép csúszni kezdhet lefelé. Visszatarthatjuk őket ideiglenesen a fugákba vert szögekkel, vagy a friss mozaik sáv alá erősített léc támasztékkal. Megoldás lehet az is, ha az egész mozaikot inkább alulról fölfelé építjük fel. Ilyenkor az előző napi felület támasztékaul szolgál az aznapinak. Ha az egész képet egyszerre kívánjuk fejleszteni, ami kétségtelenül a legigényesebb módszer, akkor előre felragaszthatunk ide-oda néhány támasztó mozaik sort. Később esetleg ezeket eltávolíthatjuk, ha művészileg mégsem tudjuk őket a képbe integrálni.

Műtermi rakás direkt módszerrel

Műteremben is készülhet közvetlenül a friss ragasztóhabarcsba rakott mozaik. Ilyenek a táblakép jellegű mozaikok. Murália is készülhet ezzel a módszerrel. Méretre szabott táblákra kerül a mozaik. A táblák készülhetnek betonból, műkőből, vagy akár csirkehálóval bevont rétegelt falemezből. Ezeknek a mozaikoknak a felszíne is lehet olyan mozgalmas, akár reliefszerű, mint a helyszínen rakottaké, bár kivitelezésük alatt a valódi környezet konkrétságának inspiráló hatása nem érvényesülhet. A táblák a beépítéskor vagy szorosan illeszkednek, és akkor elkerülhetetlenül látszódnak az illesztési fugák a táblák körül, vagy a táblákat egymástól néhány centiméteres távolságra építik be, és a helyszínen „varrják össze” őket.



Római mozaik másolása a műteremben, direkt rakásmóddal.
A kép mészke lapra készül. Az előrajzolt arc rakása zajlik. (Kürtösi Brigitta munkája.)

AZ „INDIREKT” RAKÁSMÓD

Indirekt rakásmódnak nevezzük azokat a technikákat, melyeknél a mozaikot a műteremben rakjuk ki, majd valamilyen ragasztóanyag segítségével ideiglenesen rögzítjük, majd a helyszínen ültetjük be a végleges ágyazó anyagba.

A papírra ragasztott mozaik

A legegyszerűbb módszer a papírra ragasztott mozaik. Ez negatívban készül, tehát fejjel lefelé. A tükrözött rajzot a mozaikrakás közben megtöltjük a mozaikkal, úgy, hogy közben minden szemet egy később vízzel oldható ragasztóval, ebben az esetben melegen tartott enyvvel a papírra ragasztunk. Az így összeállított mozaikot ültetjük aztán a ragasztóhabarcsba. Nedvesítéssel az enyv elenged, és a feleslegessé vált papír eltávolítható. A módszer hátránya, hogy a tükrözött rajz akárcsak a rézkarcolóktól, a mozaikosoktól is állandó transzponálást igényel a munka közben. Munkánk végeredményével aztán csak a papír leáztatása után szembesülünk.



Mozaikrakás az előrajzolt papírra ragasztósos módszerrel.



Az enyv folyamatosan, dupla fürdőben melegítjük a munka közben.



A papír eltávolításakor előtűnik a mozaik.

Gyakorlati tanácsok a papírra ragasztott mozaikhoz

Használjunk nátrionpapírt, mert némileg ellenáll a víznek és alig gyűrődik. Rakás közben ügyeljünk arra, hogy a mozaikszemek között hagyjunk annyi rést, hogy a ragasztóhabarcs, illetve a fugázó anyag később teljesen körbe tudja őket venni. Vegyük figyelembe, hogy munka közben a szemek hátoldalát látjuk, tehát a szebb felük kerüljenek az enyves papírra. A csontenyv golyókat előző nap áztassuk be vízbe. Dupla fürdőben melegítsük addig, amíg fel nem olvad az egész. Munka közben végig tartsuk melegen az enyvét. A mozaikot akkora darabokra vágjuk, amekkorákat még könnyen tudunk kezelni a beépítés alatt. Ajánlatos az idomok papíros, tehát a beépítés alatt látszó oldalára segédvonalakat rajzolni, illetve az idomokat megszámozni. Az enyvét a ragasztóhabarcs megkötése után teljesen el kell távolítani a fugákból és a mozaik felszínéről, nehogy valamilyen romboló flóra megtelepedjen benne. Ajánlatos ugyan olyan színű ragasztóhabarcsot alkalmazni, mint amilyen a fuga is lesz.

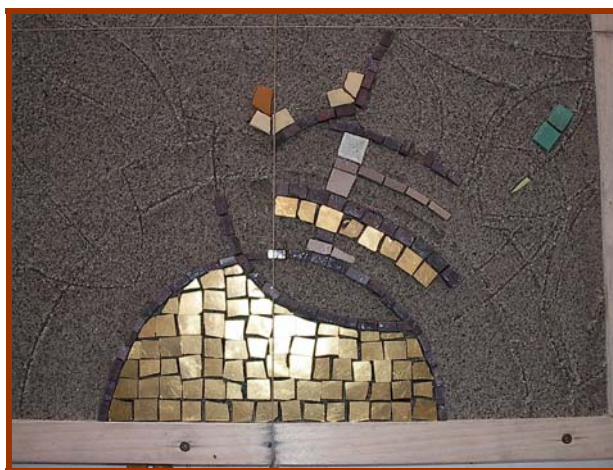
A homokágyba rakott mozaik

Kirakhatjuk az egész mozaikot homokágyba. Ehhez a mozaik végleges méretének megfelelő, 3-4 cm mély, zsalulécekkel körbehatárolt vályút kell szerkeszteni. A homok a legfolyósabb, apró szemcséjű, tehát ne „mosott homok” legyen. A földnedves homokot simítsuk bele a keretbe, de közben alig tömörítsük. A kompozíció fő vonalait belekarcolhatjuk, s rakás közben ezekhez igazodhatunk. A rajz felviteléhez készíthetünk kartonból kivágott sablonokat is, melyeket időről időre a mozaik felé helyezhetünk, s átmásolhatjuk őket a homokba. A mozaikot tehát ebbe a homokágyba rakjuk ki, mintha csak habarcsba nyomkodnánk. Egybefüggően akkora mozaikot rakhatunk ki, melyet körbeállva, s fölötte átnyúlva még el tudunk érni. Ajánlatos a belső részekkel kezdeni, hogy kezünkkel véletlenül se romboljuk össze előző munkánkat. A homokszemek beülnek a mozaikkockák közti fugákba, és tartják a köztük lévő távolságot.



Homokágy fektetése a műteremben.

A homokba rakás előnye, hogy a mozaikszemek felszínét látjuk munka közben, a rajz pozitív, és az utolsó pillanatig alkalmunk van korrekcióra. Amikor elkészültünk a rakással, hagyjuk, hogy néhány nap alatt kiszáradjon a homokágy, majd egy, vagy több réteg gézt ragasztunk a mozaikra, később vízzel eltávolítható ragasztóval. Ehhez lisztből főzött csirízt szokás alkalmazni. A ragasztót ne közvetlenül a mozaik szemekre hordjuk fel, nehogy ellökdössük őket az ecsettel, hanem inkább a gézen keresztül ecseteljünk. Minden réteg gézt külön ragasszunk le. Az első réteg feltétlenül géz legyen, mert nagyon képlékeny, és hozzásimul a nem teljesen sík felületű mozaikszemekhez is. A második réteg lehet tüllvászon, mely merevebb, szálai már nem mozdulnak el egymáson, és ennek köszönhetően a mozaiktabla nem torzulhat miután felvesszük a homokból.



Készülő mozaik. A képet nem kell soronként raknunk, bárhol fejleszthetjük a művészi szempontok szerint.

A csiríz a környezet hőmérsékletének és páratartalmának függvényében néhány nap alatt szárad meg. Előnye, hogy áttetsző, a mozaikszemek kivehetők, s így éles szikével könnyen felvághatjuk a nagy mozaik felületet értelmes, egyenként még könnyen kezelhető idomokra. Ajánlatos fő motívumok mentén szabni. Ezután kiemelhetjük a mozaik táblákat a homokágyból. A felesleges homokot kipergetjük a fugákból, s a mozaik hátát annyira megtisztítjuk, amennyire csak lehetséges. A már száraz gézre, tüllvászonra segédvonalakat rajzolhatunk, illetve megszámozzhatjuk őket. A helyszínen ugyan azokat a segédvonalakat felrajzoljuk a falra, majd a frissen felkent ragasztóhabarcsba beleültetjük a mozaiktablát. Gondos beépítésnél a mozaikszemeket is bekenjük, (pillangós ragasztás), de ekkor gyorsan kell dolgoznunk, nehogy a habarcs nedvessége ideje előtt feláztassa a csirízt. A beágyazott mozaiktablát alaposan beletapicskoljuk a habarcsba, hogy az a fugákba is behatoljon, illetve azért, hogy ne maradjon táská valahol a mozaik alatt. A csiríz a nedvességtől felpuhul, de ezt locsolással meg is gyorsíthatjuk. A gézt óvatosan lehúzzuk, s feltárul a mozaik. Ha a ragasztóhabarcs még nem húzott meg túlságosan, akkor még mindig van lehetőségünk kisebb korrekciók elvégzésére, de a téves, hibás szemek eltávolítására mindenképpen.



A mozaik felvétele a homokágyból.

Ezt a technikát alkalmazta például Róth Miksa műhelye. Mozaikjait figyelmesen megvizsgálva előtűnnek azok a kicsit vastagabb fugák, melyek az egyben beépített elemek határai. Ezeket jól rejti, hogy általában motívumok kontúrjai mentén húzódnak, vagy sötét-világos váltás határán.



Homokágyba rakott, ideiglenesen gézre ragasztott mozaik a beépítés közben.

Gyakorlati tanácsok a homokágyas rakáshoz

Ezzel a technikával sík felületű mozaikok készíthetők. A homokágyban tehát időről időre le kell simítani a mozaik felületét. Ehhez legjobb egy tenyérnyi kölapot használni. A fugák hajlamosak arra, hogy a lapogatástól kissé megnyíljanak, ami által az egész mozaik dagad. Ez a tendencia a beépítésnél is érvényesül. Az egész mozaikot tanácsos néhány milliméterrel soványabbra rakni, mint az azt befogadó tükör. Munka közben a homokot állandóan tartsuk nedvesen, mert a száraz anyagban a mozaikszemek elmerülhetnek. Ehhez használjunk kézi permetezőt. A csirizes ragasztás előtt azonban türelmesen várjuk meg, amíg a homok kiszárad, különben a csiríz soha nem köt meg. A csiríz romlandó, ezért különösen, ha a beépítés várni fog magára, ajánlatos valamilyen tartósító szert főzni bele. Általában szalicilt szokás alkalmazni. A géz eltávolítása, és a ragasztóhabarcs kötése után a csirízt teljesen mossuk és keféljük ki a fugákból.

A MOZAIK ANYAGAI

A mozaik nyersanyagai azok, melyekből a szemek állnak. A mozaikba beépülő, esetleg nem is látszó anyagokat: kötőanyagokat, adalékokat, fugázókat segédanyagoknak hívjuk.

KÖVEK

Az alapanyagok vizsgálatánál kezdjük a természetes alapanyagokkal, a kövekkel. A földi atmoszférát jelentő levegőt alig néhány gáz elegye alkotja. A hidroszféra a Föld teljes felszínének majd háromnegyedét teszi ki, mégis lényegében csak vízből, illetve vizes oldatokból áll. Komplex, sokszínű, sokféle megjelenésű anyagokat alapvetően csak a litoszférán, a szárazföldön találhatunk. Az ember szárazföldi lény. Természetes környezete, a táj nem más, mint növényzettel borított kőzetek. Első szerszámaink is a botok, csontok mellett válogatott, majd pattintással, később csiszolással megmunkált kövek voltak.



A budapesti Ybl palota díszlépcsőháza. A rekonstruált márvány padlómozaik részletei.

Miben rejlik a kő, mint művészi nyersanyag fontossága és kifejező ereje? Művészi eszközzé válhat elsősorban éppen természetessége által. Az épített terek is alapvetően kőből, vagy kőszerű anyagokból készülnek. A kőmozaik képekből rendezett kiállításokon sok látogató önkéntelenül a képek felé nyúl, hogy talán gyerekkori kavicskázó emlékeinek engedve megérintse a kőmozaik felületét. A befogadás szempontjából a természetes anyagokat felhasználó műfajok előnye, hogy különösen a laikus néző nem érzi elidegenítőnek az anyagot, és ódzkodás nélkül hagyja, hogy a mű befogadja őt. Viszont a művészt korlátozza, hogy csak olyan mondanivalót fogalmazhat meg egy természetes anyagból, mely nem mond ellent az anyag alapvető tulajdonságainak és eredetének. Mint mozaikművész, magam is gyakran éreztem az előbbiekből fakadó előnyt és hátrányt a festészethez képest. A finomra őrölt pigmentekkel színezett, vékony kötőanyaggal felhordott festék nem kínál ilyen előnyöket, és nem jár hasonló hátrányokkal. Kőmozaikkal ábrázolni mondjunk egy fa bútort az anyag ellentmondásossága miatt gond, de olajfestményen egyáltalán nem az! Művészi értelemben a kő alkalmazása globális, sőt akár kozmikus léptékre emeli a művet, mind a tér, mind az idő tekintetében, hiszen a kő olyan ősi és univerzális anyag, mely az élet megjelenése előtti világot is szimbolizálhatja. Ez nem mondható el a szerves anyagú, valaha élt fáról, vagy

bőrről, mint nyersanyagról. Gondoljuk csak meg, hogy egy király büszt szobor kőbe faragva inkább emeli isteni dicsőségüvé a modellt, míg egy szenvedő ember alakja inkább fába kívánczik.



Követ ábrázoló kő. A „nyitott kő” technikáját imitáló római mozaikpadló.

Egy anyag esztétikai, mechanikai, vegyi tulajdonságai, tehát szépsége, megmunkálhatósága, és alkalmazhatósága mind összetevőinek tulajdonságaiból, azok arányaiból, és az őket összetartó kötőerő jellegéből és erejéből következik. Nem elégedhetünk meg tehát a szóba jöhető egyes kőzetek és tulajdonságaik pusztá felsorolásával, hanem meg kell ismerkednünk kialakulásuk folyamatával és körülményeivel, melyekből tulajdonságaik és jövőbeni viselkedésük is következik, tehát tervezhetővé válnak.

A természetes kőzetek igen sokféle megjelenésűek lehetnek. Sima vagy matt felületűek, kristályosak, tömöttek vagy lukacsosak, színesek, színátmenetesek, sőt színjátékszók, áttetszők, rajzosak, ereztettek. A gyakorló művész, és a felhasználó mégis hibát követ el, ha csupán azok megjelenése alapján választja a kőburkolat anyagát. Meg kell azokat válogatnia olyan praktikus tulajdonságaik alapján is, mint például a fagy- és kopásállóság, a fényezhetőség, és nem utolsósorban az ár. Márpedig ezeket a tulajdonságokat is az összetevőik minősége, aránya, és a köztük lévő kötőerő jellege határozza meg. Még az árat is! Mert egy ritkán, csak különleges körülmények között képződő, tehát nehezen megközelíthető kőfejtőben nehezen kitermelhető kemény kőzet, mint például a csak a Brazíliában termelt, egyébként is ritka színű, kék gránit nyilván drágább lesz, mint a nagy tömegben, könnyen hozzáférhető bányában fejthető, mondjuk üledékes hazai mészkő.

Ezek a szempontok nemcsak azért tudatosítandók, hogy megértsük, hogy egy anyag mire alkalmas. A mondanivaló alátámasztására olyan anyagokat is választhatunk, melyeknek akár anyagtörténete is bekapcsolható a kifejezésbe. Az érzékek és szimbólumok nyelvén beszélő művész számára pedig akár olyan szempontok is alapvető fontosságúak lehetnek, melyeknek a geológia, noha magyarázatul szolgál rájuk, nem tulajdonít nagy jelentőséget. Ilyen lehet például az a költőien szimbolikus szempont, hogy a művész kezébe kerülő kővek a szerint is megkülönböztethetőek, hogy kialakulásuk során találkoztak-e az élettel és a halállal, vagy nem. Hajlamosak vagyunk az előbbit élő, az utóbbit halott anyagnak tekinteni.

A geológia

A külső szilárd burok, a litoszféra ma is állandóan változik. A folyók törmeléket szállítanak, a hőingadozás felaprózza a kőzeteket, a vulkanikus tevékenység során a Föld belsejéből pedig anyagok kerülnek a felszínre. A kőzetek a litoszféra nagyobb kiterjedésükben meglehetősen állandó összetételűnek mutatkozik, nagy tömegű részei, s e változások lenyomatait tanújelül viselik magukon. A geológia vizsgálati módszere ezért a kőzetek tanulmányozására támaszkodik.

A legelfogadottabb elméletek szerint a Föld eleinte igen forró, izzóan folyó halmazállapotú volt. A hőkisugárzás következtében sárga izzása vörösre változott, majd a további hűlés során szilárd kéreg alakult ki a felszínén, s fénye kihunyt. A kezdetben vékony kéreg alól az oldott gázokat is tartalmazó izzó tömeg gyakran kitört. Az egyre vastagodó, állandó szilárd burok kialakulásától kezdődik a földtörténet. A továbbra is zajló kitörések nagy mennyiségű gázt, főleg vízgőzt, széndioxidot juttattak a kéreg fölé, gázfelhőket hozva létre. A Föld további lehűlése víz kicsapódva lehullt, és a mélyedéseket kitöltve létrehozta a folyókat, tavakat, óceánokat. A folyók hordalékot szállítottak a mélyebben fekvő területek felé, s ezzel megkezdődött az üledékes kőzetek keletkezése.

A kőzettan

A kőzetek tanulmányozása során három fő csoportjukat különböztethetjük meg.

1. Üledékes kőzetek.
2. Eruptív kőzetek.
3. Metamorf (átalakult) kőzetek.

Az üledékes kőzet vízből, vagy levegőből ülepedhet le. Az eruptív kőzetek a folyékony, felemelkedő, izzó magma megszilárdulása révén jönnek létre úgy, hogy a felemelkedő magma a szilárd köpenyhez tapadva lassan megszilárdul, vagy kiömölhet a felszínre, s így a szabadban hirtelen szilárdul meg, vagy akár robbanásszerűen ki is lövellhet vulkánkitörés során. A metamorf kőzetek akár eruptív, akár üledékes kőzetek átalakulása során keletkeznek.

1. Üledékes kőzetek

Az üledékes kőzetek keletkezését a felszínen lejátszódó erők idézik elő.

Egy nagyméretű kőzetről letöredezett kisebb darabok ritkán maradnak eredeti helyükön. A szél, a víz és a jég elragadja őket, majd a mozgatóerő megszűnte után lerakódnak. Ezekből alakulnak ki a törmelékes üledékes kőzetek. A kémiai üledékes kőzetek anyaga régi kőzetek vizes oldataként szállítódott tovább, majd kivált és lerakódott. Az oldatból való kiválás kémiai, fizikai behatás által, vagy állatok, növények hatására is végbemehet.

Az üledékes kőzetek szerkezete általában rétegzett. Ez arról tanúskodik, hogy időközönként más szemcsenagyságú, vagy más anyagú részecskék rakódtak le. A lerakódott anyag az ülepedés során változásokon megy át, ezt nevezzük diagenezisnek, kőzetté válásnak.

Kémiai üledékes kőzet a mészkő, mely a leginkább tengeri eredetű, bár édesvízi forrásokból is lerakódhat a felszínen, ez a travertin. Édesvízi tavak fenekén is lerakódhat, ez a tavikréta. A tengerek fenekén a mészlerakódás a mai napig is tart, a tengerfenék mintegy harmadát borítja mésziszap.

2. Eruptív kőzetek

Az eruptív kőzetek keletkezését a mélyben keletkező erők idézik elő. Az őket borító rétegek azonban a földtörténet során letarolódhatnak annyira, hogy a felszínre kerülve előtűnhessenek. Szerkezetük minden irányban jól kifejlődött, kristályos, rétegekre nem osztható. Mélységi magmás kőzetek a gránitok. Elnevezésük a „granum” (szemcse) szóból ered. Szemcsések, általában sötét tónusúak. Legalább 65%-ban kvarc, emellett főleg földpát és csillám alkotja őket. Nehezen megmunkálhatóak, de fényszerűek, fagyállóak, kemények, és különösen az apró szemcséjűek hosszú ideig ellenállók. Épületek külső és belső burkolására egyaránt felhasználják. A belsőépítészetben például konyhapultok kedvelt anyaga. Közkeletűsége miatt bármely kőkereskedésben több színárnyalata is megtalálható.

Felszíni magmás kőzet a bazalt, mely nagyon ellenálló, de csak szürkésfekete színben fordul elő. A napsugárzásnak kitéve sem veszíti el színét. A római mozaikművészetben más fekete kő híján alkalmazták. Amíg az aszfalt fel nem váltotta, az utcakövek nagy része ebből készült.

3. Metamorf (átalakult) kőzetek

Ezek az eruptív és az üledékes kőzetek átalakulásából jönnek létre, amikor lesüllyedésük nyomán őket érő hőhatás, nyomás, gőz és gázok, forró oldatok hatására átkristályosodnak. A legtöbb metamorf kőzet kristályos pala. A palásság rétegek képződésében nyilvánul meg. Ezek a rétegek könnyen hasíthatók. A mindennapokból ismeretes a természetes pala tetőfedésre való felhasználása. Ilyen burkolatot kapott pld. a budapesti Gresham palota is 2002-es felújítása során. A Loire-menti reneszánsz kastélyok felújításánál is az eredetinek megfelelő természetes, hasított palát használnak tetőfedésére. Az ottani műemlék-felújítási szabályok szerint vastagságának meg kell haladnia az 1 cm-t. A palásságot a kristályosodás közbeni jelentős nyomóerők alakították ki.

A mozaikművészetben a leginkább alkalmazott metamorf kőzet a márvány, mely üledékes mészkő átkristályosodásával jön létre. A nagy mélységben az átalakulás hő hatására megy végbe a forró magma közelében. A CaCO_3 mészkő hő hatására égetett mésszé alakulna. ($\text{CaCO}_3 = \text{CaO} + \text{CO}_2$). A széndioxid azonban a nagy mélység bezártságából nem tud eltávozni, ezért a kémiai átalakulás nem tud végbemenni, ehelyett a mészkő átkristályosodik és márvánnyá alakul. A fény a kalcitkristályok lemezei mentén valamelyest behatol a márvány felszíne alá, s a kristályok lapjairól visszaverődik. Ez adja jellegzetes lazúros fényét. Fehér alapszínét a benne foglalt egyéb anyagok módosíthatják. A szürke, kékesszürke, és fekete árnyalatokat szén, grafit és bitumen idézi elő. A vöröset vasoxid, a sárga, barnás tónusokat vashidroxid. Az ógörög szobrokat előszeretettel faragták a Paros szigetén bányászott fehér márványból. Ennek 3 cm-es szeletén is átdereng a fény. Periklesz és Phidiasz is ebből dolgozott.

A márvány, mely vegyileg kalcit, tehát CaCO_3 , különösen érzékeny a savakra, melyek hatására elveszti fényét, és széndioxid felszabadulása mellett elpusztul. Kültéri alkalmazása ezért korlátozott. A szabadban némelyik a színét is elveszti. Mivel a márvány a nedvességet is magába szívja, nem igazán fagyálló, kültéri alkalmazását a mi éghajlatunkon nagyon meg kell fontolni. A mai legismertebb márvány a carrarai, ebből faragta pld. Michelangelo a Dávidot. Mifelénk gyakran használták a fehér, néha rózsaszínes ruskicai márványt.

A mai Magyarország területén kevés valódi márvány fordul elő. A tardosi (piszkei) vörös, és a Siklós-környéki, nagyharsányi sárgás, rózsás, szürkés „márvány” valójában mind tömött mészkő. A gyakorlatban azonban ennek csak annyi jelentősége van, hogy e kövek felülete fényezhető ugyan, de kevésbé lazúros, mint a valódi márványoké általában.

A kristályszerkezetről

A kőzetek nagy kiterjedésben állandó összetételűek és ásványokból állnak. Az ásványok túlnyomó többsége kristály. Ez az adott ásvány lehetséges állapotformái közül a legállandóbb és nagyon elterjedt. Ez arra vezethető vissza, hogy az elemek nagyságviszonyuknál fogva általában több atomot csoportosítanak a térben maguk köré a vegyületképzés alkalmával, mint amennyit kötőkéességükönél fogva egyensúlyban tarthatnak. Ennek az a következménye, hogy a kötőerők kiegyenlítése céljából újabb atomoknak kell a kezdeti atomcsoporthoz csatlakozniuk, ezek azonban újabb atomok csatlakozásának lehetőségeit hozzák magukkal, és így tovább. A kristály növekedése ezért elvileg egészen addig folytatódhat, amíg a külső körülmények azt lehetővé teszik. (Vendl Aladár geológia tankönyve olyan kristályt is említ, mely 12 méteres hosszában kétezer millió atom kapcsolódik egymáshoz egy egyenes mentén.)

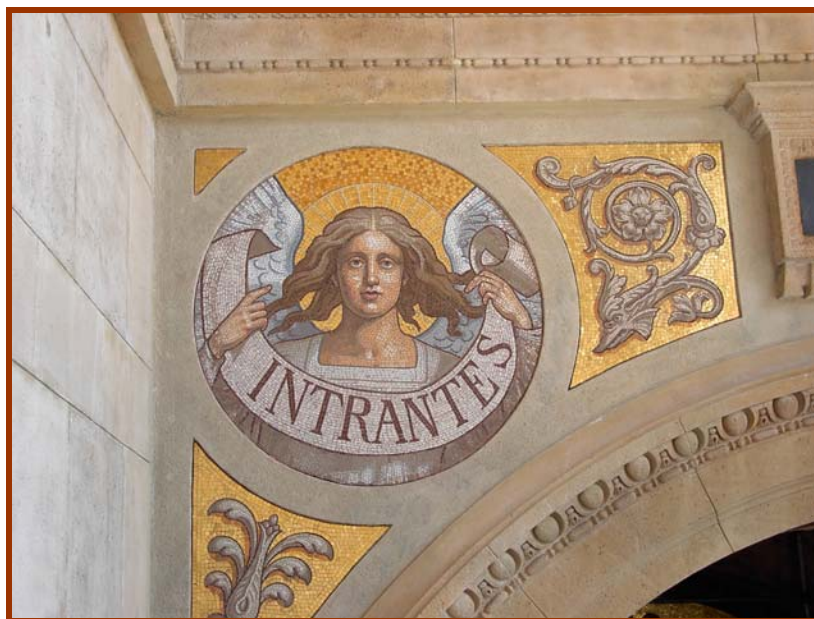
A kő megmunkálása

A kőbányában a kőzeteket hatalmas fűrészekkel darabolják tömbökre, majd szeletekre. Az ókortól egészen néhány évtizeddel ezelőttig élt az a technika, mely szerint a köveket vizes homokszemcsék segítségével fűrészelték fel, melyeket végtelenített drótsodrony továbbított. A kemény kvarchomok szemcsék lassan beleették magukat a vágatba és tovább mélyítették. A modern módszerek szerint gyémántszemcsés drót vágja a követ, sokkal hatékonyabban. A további kőmegmunkálás is gyémántszemcsés szerszámokkal történik. A szemcséket valamilyen ötvözetbe, főként bronzba öntik. A vízhűtéses vágás közben a bronz kopásával a gyémántszemcsék előtűnnek, s vágják a kőzetet. Minden kőfajtának megvan a maga megmunkáló eszköze. Az ipari módszerekkel előállított kőburkolatok szabvány szerint főleg 13, 20, illetve 30 mm vastagságban készülnek. Ezeket a mozaikos a hagyományos kézműves-művészi technika szerint tovább törheti, éken kalapáccsal szabva a mozaikszemeket.

A modern csiszolóanyagok is gyémántszemcsékkel dolgoznak, vagy szilícium-karbid szemcsékkel. Finomságukat szemcseszám/ cm^2 -rel jelölik. A mai szabványos sorozat: 40, 60, 80, 120, 220, 320, 400, 600, 800, 1200. Tapasztalat szerint egyes fokozatok kihagyhatók. Olyan csiszolószerszámokat vegyünk, melyek hátán az „SC” (szilícium-karbid) jelölés van feltüntetve. A „K” a korundot jelöli, de az kevésbé kemény anyag lévén a kőmegmunkálásra nem alkalmas.

A MOZAIKÜVEG ÉS AZ ARANYMOZAIK

A mozaiküveg alapjában véve zománc, azaz olyan anyag, melynek üveges és fémes összetevői és tulajdonságai is vannak. Olaszul a zománc „smalto”. A mozaiküveget a szakma többes számban „smalti”-ként jelöli, s ez annyira elterjedt a világban, hogy még magyarul is erőltetettnek tűnik az „üvegpaszta” kifejezés, még ha nem szakmai környezetben gyakran kénytelenek is vagyunk alkalmazni.



Aranymozaikból és smaltiból készült mozaik a Szent István Bazilika Portikuszában. Székely Bertalan terve alapján a velencei Salviati cég kivitelezte.

Az egyiptomiak évszázadokkal is dacolóan maradandó színezési technikát értek el: a finomra őrölt színes zománcport ráfűjták a frissen felhordott vakolatra, amihez az minden további ragasztó nélkül hozzátapadt, erős, matt színekkel. Etiópiából származó nyersanyagokból üvegpasztát is előállítottak. A sárga, kék, zöld, barna, vörös színeket arany, ezüst, réz és vas alapú fénoxidok, vagy fémsók adták. A sárga vasoxid volt, vagy vasklorid, a vörös arany vagy réz, a barna és a fekete vas- és rézoxid. Ónoxid tartalmuk valamelyest mattá tette a színeket. A kékhez salétromot és rezet használtak. Az egyiptomiaktól a perzsák is átvették a színes üvegpaszta gyártásának tudományát. A görögök is közvetlenül Egyiptomból tanulták el az üvegpaszta zománc készítését. Ónt, ólmot és rezet is keverték az üvegbe, hogy annak szilárdságát fokozzák. Ezt a nyersanyagot újra megőrölték, majd a színezőanyagokkal összekeverve ismét megolvastották. Kiöntötték, majd kisebb darabokra felsabták, s mozaik készült belőle. Plinius szerint a görögök voltak az elsők, akik színes üvegekből szabott mozaikszemekből olyan képeket állítottak össze, melyek a festményekkel konkuráltak. A rómaiak Görögországból, Kisázsziából, észak-Afrikából, Egyiptomból, Hispániából, Galliából, Görögországból és Itália különböző vidékeiről mindenféle színű és mintázatú követ importáltak, de a színes üveget főleg csak ott használták, ahol építészeti elemeket kellett fényekkel és színnel kiemelni.

A smalti és az üveglepény

Az üvegpasztát a kemencéből kivéve kiöntik. Ha vastagra, tehát kb. 1 cm vastagságúra öntik, majd felszabdadják, s olyan mozaikszemeket szabnak belőle, melyek hasított felületei alkotják majd a kép felületét, akkor a mozaik anyagot „smaltinak” nevezik. Zömmel ebből készültek pld. a ravennai mozaikok. Ha azonban a vékonyabbra, úgy 4-5 mm vastagra öntött üvegpasztát úgy szabják föl, hogy felületük alkossa a mozaikot, akkor a mozaik anyagot lepénynek nevezzük. Róth Miks a pld. a két féle anyagot keverve használta.

Az üveg térfogata elvileg, de pld. a kvarccal ellentétben melegedés során minden irányban egyenletesen nő. Az üvegzománc (smalti) lepények szabásakor gyakran bekövetkező törések során azonban megfigyelhető, hogy mint az öntvények általában, az üvegpaszta is tele van lehülésekor keletkező belső feszültséggel, ami azonban az apró szemekre szabásnál megszűnik.



Mozaiküveg-lepény a kockákra szabás előtt



Aranymozaik. Egy vastagabb, és egy lehetetfinom üvegréteg, és a közöttük lévő aranylemez szendvicse. Úgy szabható, akár az ablaküveg.



Üveglepény szabása petróleumba mártogatott görgővel. Ezek a darabok vidia-betétes csípőfogóval alakíthatók tovább.

KERÁMIA MOZAIKOK



Arab fali csempemozaik.

Kerámiának nevezzük azokat a nem szerves és nem fémes anyagokat, melyeket őrlés, formázás és égetés során hozunk létre. Ebben az értelemben tehát a kerámia megnevezés elsősorban létrehozásának munkamódszerére utal. Már a mozaiküveg is tekinthető lehetne a kerámia határesetének, mert alapjában véve a fenti kritériumoknak megfelelő üveg. Legmeghatározóbb tulajdonságát, azaz színét mégis fémsó, fémoxid adalékai által kapja.

Ur, Uruk, városában terrakottát alkalmaztak. Később a görögök is égettek kerámiát mozaikrakás céljaira, sőt, a színét is befolyásolni tudták. Kerámiát az iszlám mozaikművészet is előszeretettel alkalmaz. Ezt a mór hagyományt élesztette fel Gaudí. Az ipari mozaik anyaga volt a mára kiszorult mettlachit, melyből, talán jobb híján művészi fali mozaikok is készültek az 1950-es, 60-as években.

A kő természetes, az üveg fényes, éles, hideg, de már az ember által előállított anyag. A kerámia emberiesített föld, meleg, és otthonos. Ezeket a tulajdonságaikat mind figyelembe kell venni alkalmazásuk során.



Mettlachit padlómozaik az 1910-es évekből.

A MOZAIK SEGÉDANYAGAI

Segédanyagoknak hívjuk azokat az anyagokat, melyek művészi értelemben nem, vagy legalábbis elsődlegesen nem vesznek részt a műtárgy esztétikájában, felépítéséhez mégis alapvetően szükségesek, beépülnek a műbe és a részét is képeznek. Ilyenek különösen a kötőanyagok, a fugázók és az adalékok. A fentieket rögtön korrigálom azzal az észrevétellel, hogy ugyan nyilvánvaló, hogy a mozaik a szemekből építkezik, a fuga színeket felélénkítő hálójá mégis jelentős művészi eszköz lehet, mellyel meg kell tanulnunk tudatosan élni. Hasonló ez a festészetben azzal, hogy komponálás közben a valóságot megfordítva a képmezőn ábrázolt formák közötti űrt is kijelölhetjük önkényesen pozitívnak, s az így megjelenő formáknak ugyan olyan értelmesnek, átgondoltnak, esztétikusnak, kifejezőnek kell lenniük. (Erre Delacroix festészete a mintapélda.) Ugyan így, elhagyva azt, hogy rakás közben folyton a mozaikszemekre figyelünk, néha át kell néznünk a mozaikszemek közötti fugahálót, mintha vonalas rajz lenne fehér papíron. Az így elképzelt grafikának is értelmesnek, esztétikusnak kell lennie, sőt ami a kifejezést illeti, lehetőleg közelítse meg a mozaik hangulatát, lendületét, mondanivalóját.

Kötőanyagok

A bitumen Ázsiában a természetben is előforduló anyag, melyet a sumérek lapis lazulival és gyöngyházzal berakott asztalaik kötőanyagaként használtak fel. Egyes növények a sebeik védelmére természetes gyantát választanak ki. Ezt a ragadós anyagot használták fel ragasztónak. Ha lágyak, vagy folyékonyak, akkor balzsamnak hívjuk őket, ha keményebbek, akkor gyantának. Az ókori görögök a kolofont használták, ami egy mediterrán fenyőfajta gyantájának lepárlása után visszamaradó anyag. Egy délszaki pisztácia fajta gyantája az aransárga mastix. Az ókori görögök ezt is előszeretettel alkalmazták kötőanyagnak. A stukkó mész, vagy gipsz és márványpor keveréke. A reneszánsztól ismerték az olajos stukkót is, amelynél mindehhez még növényi olajat (nyers lenolaj) is hozzáadtak. Mivel a természetes kövek szívóak, ez a kötőanyag csakis üvegmozaik ágyazására volt alkalmas. A méhviaszt főleg az ókori görögök használták, kisebb méretű, hordozható mozaikképek kötőanyagául. Később miniatúra mozaikbetétes asztalok kötőanyagául szolgált. Parafint, kolofont, vagy masitxot kevertek hozzá. Meszet és gipszet az egyiptomiak használtak először. A legelterjedtebb hagyományos kötőanyag a meszhabarcs. A római mozaikokat például tiszta oltott mészbe, vagy oltott mész és cseréppor keverékébe rakták. A képlékeny oltott mész a levegőből széndioxidot vesz föl, vizet ad le, és lassan mészkővé alakulva megszilárdul. Habarcsot kevernek 2 rész homok és 1 rész oltott mészből is. Főleg kültéren alkalmazták a cementes „misungot”, mely tartósabb és vízzáró. Ez 1 rész cement és 1, vagy 2 rész homok keveréke. Mára ezek a hagyományos anyagok háttérbe szorultak az újabb ragasztó- és fugázó habarcsok mögött. Ugyan a legjobb minőségű ragasztó habarcsok is alapvetően cement és kvarchomok keverékei, de olyan adalékanyagokkal dúsítva, melyek a kész habarcs minden paraméterét javítják, így a fagyállóságot, a ragasztó, azaz adhéziós képességet, a hajlékonyságot, vagy a hősokkok elviselésének képességét is.

Fugázó anyagok

A szintén cement és kvarchomok alapú fugázó anyagokat nagyon folyósra kell keverni, hogy a legszűkebb fugákat is kitöltsék. Kötés közben ezért sok vizet vesztenek, ami térfogatcsökkenéssel jár. Az ebből eredő repedések megakadályozását szolgálják zsugorodáskompenzáló adalékaik.

MOZAIKRESTAURÁLÁS

A mozaikok restaurálásánál figyelembe kell venni az általános restaurálási alapelveket. A lehető legtöbb eredeti részletet meg kell tartani. Meg kell határozni az eredeti művészi felfogást, az alkalmazott technikát, valamint azonosítani a felhasznált anyagokat. A restaurálás során lehetőleg ugyan ezeket az anyagokat kell alkalmazni. A restaurálási alapelv előírja, hogy a kiegészítéseket az eredetiekkel egybeolvadóvá, észrevehetetlenné kell-e tenni, vagy éppen ellenkezőleg, ki kell-e őket emelni. A kiegészítések tekintetében tanulmányozni kell az eredeti rakásmódot, amelytől eltérni nem szabad. Az üvegmozaikot anionos detergens felületaktív habjával lehet tisztítani. Ehhez készüljön tisztítópróba.

Amennyiben műemlékről van szó, meg kell kérni a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal engedélyét. Részletes, fotódokumentációval alátámasztott elő- és végdokumentációt is kell készíteni.

Néhány kép a restaurálás jellemző fázisaiból



Állapotfelmérés.



Tisztítópróba.



A motívum másolása frottázssal.



Papírpépes sótalanítás.



A mozaik mélyebb rétegeinek megszilárdítása injektálásos módszerrel.



Szemenkénti pótlás a helyszínen.



Egy műtermi restaurálás jellemző fázisai a kármentéstől a beépítésig.

MOZAIKOS SZERSZÁMOK

Kéziszerszámok

A mozaikművészet kézműves-művészi technika. Alkalmazásához azokra a kézi szerszámokra van szükség, amelyeket a kőművesek, vagy a hidegburkolók használnak. Legősibb szerszámaink elsősorban a mozaiktörő ék, az éles kalapács, és a vakolókanál.



A kőmozaikot éken, kalapáccsal törjük. Kisebb szemek csípőfogóval is szabhatók. Az üvegmozaikok készítéséhez használjuk a csempevágó- és pattintó fogót, az önolajozó üvegvgót, a vidia betétes csípőfogót, és a lanzettát. (Kenőkés, „lándzsácska”). A habarcs felkenéséhez általában a karcsú és fürgé „macskanyelv” formájú vakolókanalat használjuk a legtöbbet. Kereken végződő csőrrel gyártják, de le szoktuk köszörülni a végét, hogy a sarkokba is beférjen.

Gépek



Vízhűtéses, gyémántkorongos kővágó gép.

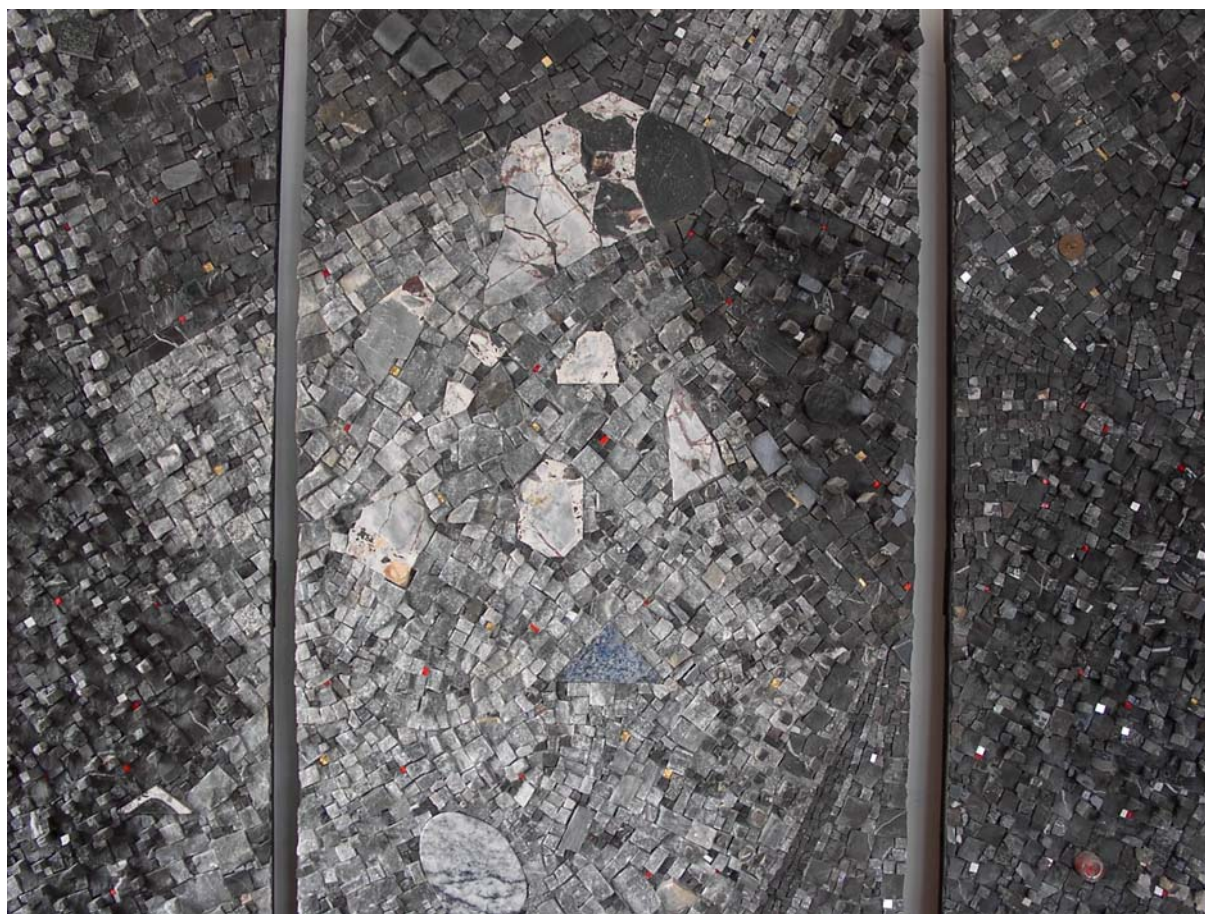


Állítható fordulatszámú sarokkösörű. Különféle munkatárcsák felszerelésével mindenféle használható: az ék élezésére, kövek vágására, csiszolására.

A mozaikrakás esztétikája

A legalapvetőbb művészi eszköz a jól megválasztott rakásmód, melyet az alkalmazott technika csak részben határoz meg eleve. Még a gömbölyű kavicsokból, vagy előre szabott kockákból rakott mozaik is magán viseli alkotója kézjegyeit. Egy stíluson belül is nagy különbségek figyelhetők meg. Például a szecesszióban nem is említhetők egy napon Gaudí tobzódó, szabadon rakott cserépmozaikjai, és az ugyanakkor készült közép-európai üvegmozaikok, melyek szigorú, pontosan megtervezett, gyakran sorminta-szerű felbontottságuk miatt kevés teret engedtek az egyéni előadásmódnak. A festményeket imitáló mozaikoknál a rakó személyiségének egyenesen tilos volt érvényesülnie. A képzőművészeti, vagy a modern, szerzőközpontú iparművészeti jellegű mozaikoknál viszont tág tér nyílik az egyéni kifejezőmódok kibontakozására. Mégis van néhány általánosan érvényes szabály, melyek alól nem vonhatja ki magát senki, aki mozaikrakásra adja a fejét.

A mozaikból rakott felület legyen izgalmas. Rakás közben legyünk tisztában azzal, hogy minden egyes kézbe vett szem külön egyéniség. Kerüljük az uniformitást. A kisebb-nagyobb szemek ritmusan váltsák egymást. A felület ne tűnjön unalmas téglavagy csempefalkának. A fugák vagy pontosan folytatódjanak egymásban, vagy határozottan fussanak neki a szomszédos szem oldalának. A kulcsszó a vibrálás. Ne erőltessük azonban minden áron az előre elgondolt rakásmódot, hagyjuk, hogy valamelyest maga az anyag is irányítson minket! Művünk így lehet egyszerre anyagszerű és kifejező.



A szerző „Vezúv” című márvány-gránit mozaikjának részlete.

A VIZSGAMUNKA

A SZABADSÁG SZÁRNYALÁSA

JEAN BAZAINE MONUMENTÁLIS FALIMOZAIKJÁNAK KIVITELEZÉSE
SAINT-DIÉ-DES-VOSGES-BAN

TARTALOM

Bevezető	3
A monumentális művészet Franciaországban	5
Bazaine és a spirituális művészet	9
Bazaine és a mozaik technika	10
Bazaine monumentális művei	14
A mozaik megszületésének története	15
Jean Bazaine és Saint-Dié des Vosges	15
<i>Előkészületek, a színek megrendelése</i>	20
A kivitelezés	22
A mozaik környezetének felmérése	22
<i>A képmező meghatározása</i>	24
<i>A mű felnagyítása</i>	25
<i>Üvegtörés</i>	26
<i>Segédanyagok</i>	27
Az első mozaikszemek	27
<i>Nehézségek</i>	28
<i>A művészi feladat meghatározása</i>	30
<i>A napi munkamódszer</i>	34
<i>A rakásmód</i>	38
<i>Színek és fények</i>	38
<i>Utolsó simítások</i>	40
Összefoglalás, tanulságok	41
Jean Bazaine levele	43
A mű néhány jellegzetes nézete	44

A SZABADSÁG SZÁRNYALÁSA

**JEAN BAZAINE MONUMENTÁLIS FALIMOZAIKJÁNAK KIVITELEZÉSE
SAINT-DIÉ-DES-VOSGES-BAN**



DOKTORI VIZSGAMUNKA ISMERTETÉSE

Doktori vizsgamunkám, „A Szabadság szárnyalása” című fali mozaik írásos ismertetését Polónyi Károly tanárom emlékének ajánlom. A nála tanultak segítettek e nagyszabású munka városépítészeti kontextusát értelmeznünk, és így tudatosan utat nyitnunk a város és a mű párbeszédének.

BEVEZETŐ

Ugyan a Magyar Iparművészeti Egyetem DLA programjára a mozaikművészet oktatási módszere kidolgozásának témájával jelentkeztem, az intézmény részéről felmerült annak az igénye, hogy valódi vizsgaművet is hozzak létre programom alátámasztására. Erre különleges alkalom kínálkozott, amikor 1998-ban az akkor még élő, nagy, már klasszikusnak tartott francia festő, Jean Bazaine felkért, hogy társszerzőiként Fabrice Vannier mozaikművész kollégámmal közösen, az ő tervei alapján valósítsuk meg „A szabadság szárnyalása” című, 100 m²-es monumentális falimozaikját, Saint-Dié des Vosges városában, Franciaországban. A felkérés sok szempontból különleges volt. Bazaine munkatársaként olyan művészi világba kerülhettem, melyet már az én generációm is csak művészettörténeti távlatból ismerhet.

Bazaine, a közel száz éves művész, aki a 20. századi „franciás” spirituális festészet mellett a monumentális művészet egyik legjelentősebb mestere volt, utolsó nagyszabású muráliájaként jelentős, összegző művet kívánt létrehozni. Sajnos addigra egészségi állapota megakadályozta abban, hogy a mozaik kivitelezését végző csapatot szokásához híven személyesen irányítsa, mint ahogy azt előzőleg mindig is tette. Nem csak szakmai éleslátását, emberi nagyságát is jelzi, hogy belátta és elfogadta: ezúttal nem bízhatja a feladatot a szokásos kivitelezőkre, hanem a munkával olyan autonóm alkotóművész kollégákat kell megbíznia, akik amellet, hogy jártasak a mozaikművészet gyakorlatában, a művet nem csak koncepciózusan, hitelesen adják majd elő, hanem remélhetőleg a közben felmerülő, előre nem látható művészi problémák megoldásához szükséges jelentős döntések meghozatalára is képesek.

Bazaine költői kulcsszavakat adott útavalóul, konkrét instrukciókat nemigen. Párbeszédünk emiatt inkább spirituális volt, mintsem technikai. Féléves munkánk során Fabrice-szal úgy éreztük magunkat, mintha egy új, jelentős nagyzenekari mű ősbemutatójának előadóművészei lennénk. A művészettörténeti léptékű kihívásnak való megfelelés vágya és művészi kíváncsiságunk szerint magasra állítottuk a mércét. Ebben segítségünkre volt St-Dié városának vezetősége. Az építőipari környezetben dolgozni kényszerülő társművészek nagyon jól tudják, hogy milyen kiváltságos helyzet az, amikor a homlokzaton dolgozó művész a mű által diktált iram szerint alkothat, az annak megfelelő ritmusban dolgozva, s közben a munka anyagi háttere is biztosított. Márpedig ezúttal nem szorított minket semmiféle protokolláris határidő, az anyagokat sikerült idejében megrendelnünk, s a város a kivitelezés során türelmesen elviselte, hogy főtere hosszú hónapokig be legyen állványozva miattunk. Munkánkba csak az időjárás szólhatott bele, s így a koncentrált művészi munka minden feltétele adott volt. A mozaikot mindhárman szignáltuk.

Ez a mű nem csak Bazaine munkásságának méltó lezárása lett. A mozaikművészetről megjelent nagyszabású könyv, a Sorbonne tanárának, a műfaj egyik legtekintélyesebb kutatójának, Henri Lavagne-nak a szerkesztésében jelent meg az Ars Latina kiadónál 2000-ben, „Mosaïque, trésor de la latinité des origines à nos jours” címmel. („A mozaik, a latin világ kincse a kezdetektől napjainkig.”) A könyv a 20. századi mozaikművészetet lezáró műként Bazaine e mozaikját jelöli meg. Bazaine halála után sajnos tragikusan igazzá tette ezt a megállapítást.

„A szabadság szárnyalása” kitüntetett műfaj- és művészettörténeti jelentősége az oka annak, hogy DLA programom vizsgamunkájának jelöltük ki. A művészi előadásmód igényessége, a mű városépítészeti léptéke és kontextusa, valamint az építkezés-nagyságú felvonulása okán ez a mozaik egyébként is különösen alkalmas a mozaikművészetben felmerülő feladatok és módszerek bemutatására. A DLA-program keretében feladatként kapott két évközi dolgozatomat is e munka feldolgozásaként írtam:

- Munkapszichológiából: „Mozaikművészet - egy fárasztó műfaj”, 1999.
- Alkotásfilozófia-tervezésmélethez: „Léptékváltások a mozaikművészetben”, 2000.

Munkánkat több ízben publikáltam:

- „A Szabadság szárnyalása”, Magyar Művészeti Fórum, 1999. december.
- „Léptékváltások a mozaikművészetben” Térformálás – tárgyformálás, Terc, 2000.
- Vetített képes előadás, MIE, Tölgyfa utca, 2001.



Budapest, 2003. május 26.

Balázs Miklós Ernő
mozaikművész

A MONUMENTÁLIS MŰVÉSZET FRANCIAORSZÁGBAN

Mindig bajban vagyok, ha a „monumentális művészet” kifejezést le kell fordítanom franciáról. Ez magyarul nem emlékmű-, hanem nagyszabású művészetet jelent, tehát minden olyat, mely a festőállvány szokásos méreteit meghaladja, azaz építészeti, vagy még nagyobb léptékű. Ezt a kifejezést használják attól függetlenül, hogy a mű közvetlenül részét képezi-e egy adott építészeti, vagy városépítészeti térnek, vagy csak egy önmagában való, hatalmas méretű autonóm mű. „A monumentális művészet ott kezdődik, ahol a festőnek már székre kell állnia.” Alechinskynek, a lengyel származású belga-francia festőnek, a COBRA tagjának e frappáns meghatározása nyilván azért olyan szimpatikus, mert az alkotóművész látószögéből ragadja meg a kérdést. (Kis lépés a művésznek, de nagy lépés a művészetnek!) Praktikus értelemben ezek a művek lehetnek muráliák, vagy más köztéri alkotások.

A művészettörténeteszek megegyeznek abban, hogy az egyházművészet hanyatlása a 16. század végéről eredeztethető, mikor is az önálló, környezetétől független táblakép műfaja felülkerekedett az épített terekbe tervezett, környezetével kölcsönhatásban álló monumentális művészetben. Ettől kezdve az egyházi épületek festett díszítményei akár többé-kevésbé szolgáiban felnagyított táblaképeknek is tekinthetők. Ez a helyzet a 19. századra tovább súlyosbodott, s ennek egyik oka – Franciaországban legalábbis – talán a kor szegényes építészeti teljesítménye. Nem csoda, hogy az addig nagyszabású művek hordozójaként szereplő különleges technikák, mint a mozaik és az üvegablak, lassan a kézműves-művészet szintjére süllyedtek, szerepük egyre inkább csak a dekoráció lett, fényük kihunyott. Az üvegablak festménnyé vált, többé nem sugározta, szórtak sziporkázva a fényt, lemondott lényegi művészi eszközéről, s így művészileg hatástalan lett. A mozaik, már ha volt egyáltalán, dekoratív sormintává, vagy festmények szolgai imitációjává szegényedett.

Az egy Delacroix kivételével Franciaországban például a legjelentősebb művészek a 18. század óta egyáltalán nem vettek részt egyházi épületek díszítésében. Emiatt az egyházművészet a 19. századra végképp szakmai specialitássá vált csupán, ami igazi megújító művészi alkotómunka helyett nem jelentett mást, mint vallásos témák illusztratív adaptációját, applikációját.

A 20. század elejére a kiüresedett akadémizmus ellen lassan forrongani kezdett a francia szellemi és irodalmi élet. A Saint Sulpice templom belső díszítéseinek színvonaltalansága által kiváltott általános csalódottság volt az a pillanat, amelytől nyilvánvalóvá vált ennek a helyzetnek a tarthatatlansága. Bazaine azt írta 1934-ben, hogy *„A szakrális művészet dekadenciája akkor kezdődött, amikor szavakat talált arra, hogy definiálja magát, azaz a művészet egy formája lett belőle, ahelyett, hogy az életet, vagy az embert foglalkoztató dolgokat azok teljességében fejezné ki.”* Az 1910-es évektől kezdődően keresztény elkötelezettségű művészek nyitni próbáltak a spirituális művészet irányában, eleinte kevés sikerrel. Denis és Levallière 1919-ben megalapította az Ateliers de l'Art Sacré-t. Ez 1948-ig működött. Az egyház szárnyai alatt különböző műfajokat, pld. festészetet, szobrászatot, freskófestészetet, stb. oktattak itt. Bezárásakor azonban meg kellett állapítani, hogy a jó szándék kudarcra fordult, egyetlen jelentős művész sem került ki az iskola falai közül. Inkább valamiféle újfajta, szimbolista és kubista formalizmusba mártott akadémizmus alakult ki benne. Bazaine igen kritikusan bírálta ezt az új, a réginél szerinte még visszataszítóbb akadémizmust, mely *„a modernség hamis címkéje alatt még a Saint Sulpice-inél is rondább.”*

Áttörést két nagy párizsi kulturális esemény hozott, az 1937-es párizsi világkiállítás, (Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne), valamint az 1939-ben a Petit Palais-ban megrendezett „Modern üvegablakok és falikárpitok” című kiállítás.

A világkiállítás több mint háromszáz pavilonjában 718 megrendelést kaptak kortárs művészek, és ebből 345 murális feladat volt! Ez a mai fejjel is szédítő adat jól illusztrálja az 1930-as évek murális művészetének fellendülését. Delaunay, Léger, Dufy, Le Corbusier munkái jelentős sikert arattak, munkáik meghatározni látszottak a modern murális művészet eszköztársaságát és lehetőségeit. A kiállítás azonban a fiatal művészeknek is lehetőséget nyújtott, így Bazaine, Jean le Moal-lal közösen murális megrendelést kapott a diákszálló aulájában. Itt érzett rá a monumentális művészet ízére. Azt írja, hogy „*a murális festészet szerencsésen tudja a szétszórt tömeg figyelmét felkelteni, s megtalálni helyét a modern városban.*” A művész és a művészet Bazaine fenti, közösségi érzékenységgű soraira is rácsfoló egyre nyilvánvalóbb és feltartóztathatatlan individualizálódása azonban a két háború között már sok művésznak súlyos aggodalomra adott okot. Erre a problémára két megoldás kínálkozott. Egyesek közérthető, könnyen olvasható képeket kezdtek festeni, mások pedig, mint például Léger, úgy szerették volna a közösségi jellegű murális művészetet megújítani, hogy az elszakadjon a műkereskedelem manipulatív hatásaitól. Sőt, ők éppen a murális művészetet kívánták felhasználni arra, hogy a közönséget újra rávezessék a művészet befogadására. Úgy gondolták, hogy a murális művészet amúgy is eleve szükségessé teszi kivitelező kézműves-művészek, iparosok közreműködését, és ez hozzájárulhat a művész magányának enyhítéséhez, megteremtheti a társadalomba integrálódásának lehetőségét. Ami az 1937-es világkiállítást illeti, csalódottan kell megjegyeznünk, hogy mozaik technikájú mű alig született, s csak mint lehetséges épületdíszítő anyagként jelent meg az egyik kerámiagyár termékei közt. Ennek nyilván ugyan az az oka, ami miatt a mozaik ma sem igazán kívánatos a hosszas politikai és pénzügyi előkészítés után, erőltetett sebességgel felhúzott épületekben: igen lassú és költséges, mert fáradtságos munkával és drága alapanyagból készül.

1939-ben aztán a Petit Palais-ban megrendezték a „Modern üvegablakok és falikárpitok” című kiállítást. Elképzelhetjük, hogy a kor műértőinek mennyire fájhatott akkoriban e két, tradicionálisan francia műfaj dekadenciáját. Mert Franciaországban az üvegablak műfajában valaha olyan csodák születtek, mint a chartres-i katedrális, vagy a párizsi Nôtre Dame és a Sacrais Coeur üvegablakai. A Les Gobelins műhely pedig világhírűvé tette a francia falikárpitot. A 39-es, Petit Palais-beli kiállítás koncepcionális újdonsága abban rejlett, hogy elvetette a specializálódott spirituális művészet szempontjait, és az akár profán monumentális művészet irányába nyitott. A „*monumentális*” lett a jelszó, mely a mai napig is érvényes! Keresztény világnézetű és ateista művészek alkotásai szerepeltek egymás mellett. Nem valamely technikára, vagy egyházi tematikára specializálódott művészeket hívtak meg kiállítani, hanem igyekeztek a kor legjelentősebb alkotóinak tartott művészeit meggyőzni a részvételre. Braque, Dufy, Léger, Lurçat, Miro, Picasso, és Bazaine inkább profán témájú kárpitjait állították ki. Ami az üvegablakokat illeti, Jean Hébert üvegművész már a kiállítást előkészítő két év során együttműködésre kért fel három művészgeneráció képviselőjét: Rouault-t, Gramaire-t, és Bazaine-t. Bazaine ez alkalommal fedezte fel az üvegablak adta művészi eszközöket, esztétikai lehetőségeket. Az egyház részéről ennek a szellemi nyitásnak a képviselője Couturier atya volt. Az ő nevével fémjelzett egyházművészeti mozgalom váltotta ki az egyházművészet körüli, hatalmas méretűvé dagadt kulturális vitát, mely hosszú évekig témája volt a szellemi közéletnek. Pierre Couturier atya az egyházi és a spirituális művészet megújítására törekedően a kor legkiemelkedőbb kortárs művészeit próbálta bevonni, akik egyébként maguk is a spirituális művészet megújítására törekedtek.

A Couturier atya megújulást képviselő csoportjához tartozó művészek sokat merítettek a középkori művészetből. Bazaine például csodálójá volt a Chartres-i katedrális üvegablakainak, megmentésükre társaságot is alapított. A középkori művészetben látták azt a nem imitáló, modellt másoló, hanem ellenkezőleg: alkotó művészetet, amely mégis alapjában véve közösségi indíttatású, és a közönség be is tudja fogadni. Ilyen művészetet kívántak ők maguk is gyakorolni. Pedig Franciaországban a második világháború utáni évtizedekben kevés új templom épült, s azok is a viszonylagos szegénység jegyében. Az építészethez kapcsolódó, azaz monumentális jellegű egyházi megrendelések inkább a háborúban elpusztult üvegablakok pótlására korlátozódtak, az esetleges új muráliák rovására. Pedig a háború után sok művész érezte szükségét annak, hogy társadalmi marginalizálódása és az eddigiek során átélt tehetetlenség-érzése nyomán munkáját társadalmi kontextusba helyezze, és e célból sokan a közösségi jellegű murális művészet felé fordultak. A modern mozaikművészet megújításában így lett döntő szerepük a kor amúgy is legmeghatározóbb képzőművészeinek, akik már a 30-as évektől foglalkoztak a monumentális művészettel, és annak sajátos követelményrendszerében tiszta, művészi következetességgel dolgoztak. A monumentális egyházművészet kiemelkedő csúcspontjának tartották a bizánci, különösen a ravennai mozaikokat is, de önszántukból valahogy mégsem alkalmazták e technikát. Például a számos üvegablakot tervező Manessier szerint a mozaik, burkolat-jellegéből fakadóan síkhoz tapadónak tűnik. Pedig a mozaik is a fényrel operál, akárcsak a színes üvegablak, a vitrail. Pedig a modern, festői felfogású festészetben a mozaik is alkalmas lehet mélységek, egymásra vetített rétegek megjelenítésére. A kő, vagy tört üvegszemekből összeállított mozaikfelület anyagszerű is, ami újabb dimenziót vihet a műbe.



Bazaine üvegfalú keresztelő kápolnája az audincourt-i templomban, és homlokzati mozaikjának részlete

Mégis született két olyan jelentős mozaik mű, mely a későbbiekben hatással volt a mozaikművészetnek még az egyházművészetén kívüli további fejlődésére is. Couturier atya felkérésére Léger 1946 és 50 között Assy templomának homlokzatára, Bazaine pedig, szintén az ő felkérésére 1948 és 51 között Audincourt-ban, a Sacré-Coeur templom homlokzatára készített mozaikot. A középülettel egy időben készül murália gyakran az építészeti feladatot is kijelölő, az adott kor kollektív igényének való megfelelés szándékával születik, ezért az ilyen mű ki van téve az átvitt értelemben vett „porosodás” veszélyének. Ez az egyházi témájú alkotásokra mérsékeltén igaz, mert azok társadalmi és kulturális kontextusa szinte állandó. Ebből a szempontból mégis szerencsésebbnek bizonyultak az olyan autonóm művek, melyek kizárólag a saját öntörvényeiknek felelnek meg, bármi legyen is a témájuk, mint az olyanoké, melyek elsősorban az őket befoglaló épített tér funkcióit próbálják illusztrálni. Ezért volt szerencsés, és lehetünk hálásak Couturier atyának, hogy felismerte, ha spirituális értelemben maradandó művet kíván a templomba, akkor igazi, nagy művészt kell felkérnie.

A mozaikos Severini azonban élesen kritizálta Léger assy-i merész mozaikját, mondván, hogy már technikailag, magyarul hidegburkolói szakmai szempontból sem megfelelő. Ennyi idő távlatából azonban, különösen speciális szakmai ismeretek nélküli, ebből a szempontból tehát elfogulatlan néző számára ez a tényező már fel sem merül, csak a mű ereje és kisugárzása számít!

Léger, Bazaine és Chagall is nagyon inspirálónak tartotta a középkori művészetet, mert úgy tűnt számukra, hogy a történelem újra fog kezdődni. Egy új, közösségi nyelv kialakítására törekedtek, nem individualista kifejezési módokra. Ez a gondolat mozgalommá vált a háború után, ez volt a „*Vissza a rendhez*”, melynek egyik képviselője Olaszországban a fent említett Severini lett, aki a futurista mozgalomnak hátat fordítva a művészi kézművesség alázatáig vonult vissza. Ő alapította meg a ravennai mozaikos iskolát, elindítva egy olyan hosszú, de töretlen folyamatot, mely oda vezetett, hogy a jelenkor immár autonóm módon alkotó mozaikművészek e technikát ma már gyakran mint önálló műfajt igyekeznek meghatározni.

A második világháború után a megszállás éveiben ismét csak táblakép festészettel foglalkozó művészek némi közösségi szerephez is jutottak. Szerettek volna megfelelni a kor kihívásainak, szerephez jutni, hasznosnak lenni. Az építészet azonban a hetvenes, nyolcvanas évekre más irányba fordult, önálló plasztikai egységgé vált és nem igényelte az öntörvényű, autonóm képzőművészet jelenlétét. Ennek az építészeti gondolkodásnak szimbolikus példája Le Corbusier ronchamp-i kápolnája. Eközben Franciaországban egyre égetőbb lett az új templomok hiánya, de így is volt egy-két építész, mint Novarina, aki tervezett templomot, s ezek díszítéséhez Couturier és Régamey atyák igyekeztek modern művészek közreműködését kérni. A lehetőségeket mégis inkább csak az egyházi épületek háborús sérüléseinek pótlása nyújtotta, különösen ami a bombázások során elpusztult üvegablakokat illeti. Ebben a környezetben az egyre kevesebb megrendelés mellett szűkülő teret kapó mozaikművészet a továbbiakban is közösségi szerepet töltött be, alapvetően tehát továbbra is csak megrendelésre készülő művek technikája volt. Kilépett azonban az egyházi építészet kereteiből, és a városi épített környezet részeként lett közösségi művek, főleg muráliák technikája, elsősorban középületek: egyetem, gyár, metro, stb. falain. (Megjegyzendő, hogy ugyanez a folyamat ha lehet, még frappánsabb módon játszódott le hazánkban is, hiszen az ötvenes, hatvanas évek felülről irányított, hivatalos művészetpolitikájának mozgalmi kollektívizmusa jegyében, állami megrendelésre, nagy számú mozaik technikájú murália született. Azonban a gazdasági válság itthon is hamar elapasztotta az állami megrendelésék anyagi forrásait, s egyébként is, a puhuló diktatúrában a művészet nyelvén szóló hivatalos propagandára sem volt már többé szükség.)

Bazaine folyamatosan dolgozott szakrális terek üvegablakain ezután is, de az audincourt-i után mozaikot többé csak egyetlen egyszer készített templomba. Készített viszont állami hivatalba, metróba, luxushajóba, múzeumba, rádiószékházba, városi köztérre. Az ő profán terekbe készített munkái azonban továbbra is mind spiritualitással telítettek. Ez már elementáris témájukból is következik.

BAZAINE ÉS A SPIRITUÁLIS MŰVÉSZET

Bazaine hosszú, termékeny alkotói munkássága is magán viseli az egyházművészet fentebb vázolt folyamatainak lenyomatait. Számos üvegablaka és mozaikja ellenére, melyekkel a monumentális művészet egyik meghatározó alkotója lett, elsősorban mégsem ebbéli szerepét fogja számon tartani a művészettörténet. Bazaine alapvetően festő, a szó legklasszikusabb értelmében is. Életútja elsősorban hagyományos festőművészi pálya, melyet jelentősen végigkísért, meghatározott a galériájához, vagy mint mondta „kereskedőjéhez” való kötöttsége. Képei folyamatosan forogtak a kortárs műkereskedelemben, s alapvetően annak köszönhetően lettek tárgyai művészettörténeti figyelemnek, kerültek be a Maeght Alapítvány múzeumába Saint Paulban, vagy állami gyűjteményekbe. A monumentális művészet iránti szeretetének egyébként éppen az volt az egyik bevallott oka, hogy azt gyakorolva olykor kicsit kiszabadulhatott a képkereskedői rendszer kényszerei közül. A monumentális művészetnek ugyanis alapvető sajátossága, hogy helyhez kötött, ezért a hagyományos értelemben vett műkereskedelemnek nem is tud tárgya lenni. Tegyük hozzá, hogy a közösségi szerepből fakadó publicitásának viszont súlyos ára van. Sorsa ugyanis mind élettartama szerint, mind tulajdoni szempontból az őt hordozó, vagy magába foglaló építészeti környezetével azonos. Gyakran fordul elő, hogy egy neves művészről megjelenő tekintélyes albumban egyáltalán nem is szerepelnek az alkotó muráliái, sőt, esetleg meg sem említik őket!

Nagy számuk és jelentőségük alapján Bazaine hosszú festői munkásságában a monumentális művek azonban önmagukban is figyelemre méltó életművet jelentenek. Jelentőségük nem csak a művészet, mint társadalmi jelenség szempontjából figyelemre méltó, de nagy szerepük volt Bazaine egyéni művészi gondolkodásának fejlődésében is. Nonfiguratív, intellektuális művészete az ikonokhoz, illusztratív, narratív egyházművészetéhez szokott hívők számára gyakran nehezen befogadható. A modern, spirituális művészetet megújító Couturier atya, akinek a nevéhez fűződő mozgalmat rengeteg támadás, sőt botrány kísérte, eképpen fakadt ki: *„Igen, úgy gondoljuk, hogy e feltámadás, újjászületés érdekében biztosabb egy hitetlen zsenihez fordulni, mint egy tehetségtelen hívőhöz!”* Úgy vélem, gondolatainak hitelessége mégis inkább annak a felismerésében rejlik, hogy a hívó ember transzcendencia-igénye és a művészi alkotó folyamat belső kényszere egy tőről fakad. A lényeg az alkotás folyamatában rejlik, nem a mű tematikájában vagy a végeredményben. Bazaine az „Art sacrais” című esszéjében kifejti, hogy a művész nem is választhatja meg szabadon kifejezési formáját, *„...mert az túl könnyű lenne. Egy festőt valamiféle, az ő megítélésénél is nagyobb és mélyebb erő vonhatja, akár minden tiltakozása ellenére is oda, amit nonfigurativitásnak nevezünk. Szóval addig a pontig, ahol érzéseinek, érzelmeinek ritmusa felszakítja és átalakítja a külvilág formáit.”* Bazaine szerint a művészet és a lét azonos aktus. A nézővel mint létezővel számol, akit megért, és aki benne foglaltatik az alkotásban. A sikertelen művet „*hazugnak*” tartja, ami annyit tesz, hogy az ilyen mű nem következetes a keletkezésének alkotói folyamatában. A mű tehát maga a mű létrejöttének útja. Az elkészült kép pedig lenyomata a hosszadalmas, néha gyötrelmes alkotói folyamatnak. Talán ebben rejlik a kulcsa annak, hogy Bazaine és Chagall munkái olyan jól adhatók elő a mozaik aprólékos, gondos munkát követelő technikájával, mely lassúsága miatt elmélyült gondolatok közvetítésére a legalkalmasabb. Ugyanakkor ez a magyarázata annak is, hogy például Miro és Picasso miért érezte magát kényelmetlenül a mozaik technikájában. Miro a monumentális művészetben nagy szerepet adott a gesztusoknak, melyeket a festett kerámiában ő maga, a saját kezével tudott előadni, a kézműves-művész kivitelező csak rögzítette azokat. És valóban, az ő kartonja alapján készült mozaik némileg applikációnak tűnik.

Az audincourt-i kápolna befejezése után az új templomok építésének rövid korszaka hamar lezárult, és az egyházi megrendelések ezentúl a háborúban elpusztult üvegablakok pótlására irányultak. Itt két út kínálkozott. Az egyik az eredeti, sok száz éves művek „majmolása”, tehát azok modorában készített dekorációk gyártása, a másik az építészeti környezetet figyelembe vevő, önálló, autonóm művek létrehozása. Bazaine és szellemi környezete természetesen ez utóbbi mellett tette le a voksát. Ez az irányzat természetesen éles kritikák támadásaink keresztútjába került. Az értetlenek azzal vádolták, hogy tönkreteszi a legjelentősebb nemzeti kincseket. Ebben a mozgalomban Bazaine harcos alkotótársa elsősorban Manessier és Le Moal volt. Braque és Miro alkalomszerűen vállalt szerepet ebben a mozgalomban, és Chagall, aki számos templom üvegablakát tervezte már csak a mozgalom által kiváltott nagy társadalmi vita lezajlása után alkotta meg a legjelentősebb egyházi műveit.

Bazaine a monumentális művészet legjelentősebb feladatát a tér konstruálásában és mozgatózásában látta. Már 1937-ben rögzítette, hogy a monumentális művészet számára a színes felület felépítése és mozgatózása. Ez a látásmód talán abból is következett, hogy intenzíven foglalkozott balett díszletek tervezésével. Vizuálisan a balett színes, dinamikus szervezettségű, intenzív téri folyamat. És annak a váltásnak a lényege, melynek során 1942-ben Bazaine végleg rátért a nonfigurativitás útjára abban áll, hogy festészetének formái elvesztették a kontúrjaikat, és a kutatás iránya a belső formák dinamikus megszervezése felé fordult. Ez együtt járt a térbeliség minden perspektivikus érzékeltetésének elvetésével is. Részint festészetének szigorú síkszerűsége tette művészetét oly alkalmassá monumentális méretekben, muráliaként való megfogalmazásra. Az 1940-es években sötét, rácsszerű hálót képező vonalak által kijelölt kisebb síkok, terek egymás mellé rendelésének problémájával foglalkozott festményein. A térszervezésnek e módját bizonyosan a chartres-i katedrális akkoriban leszerelt üvegablakainak olóm-és merevítőrúd rácsozatának tanulmányozásából merítette. Az audincourt-i keresztelő kápolna színes üvegfalát vasbeton falszerkezetbe illesztett, 2-3 cm. vastag öntött üvegtéglákból készítette. Később azonban úgy gondolta, hogy ez az anyag már önmagában is túl attraktív, és eleve túl szép. A hagyományos ólomüveget alkalmasabbnak vélte pontosan irányítható, tehát a művészi szellem által kontrollálható, beállítható hatású művészi munkára. Igen lelkesen fedezte fel, hogy két közeli tónus egymás mellé helyezésével milyen intenzív, mégis árnyalt hatást tud elérni, s úgy gondolta, hogy az üvegablak technikájában jobban meg tud valósítani olyan festői hatásokat, melyeknek létrehozásával festményein folyamatosan próbálkozott, csak kevesebb sikerrel. Bazaine a perspektíva mellőzése miatt téri hatásokat a színeken kívül az áttetszőséggel, fedésekkel fejezte ki. Az üvegablak erre is igen alkalmasnak bizonyult.

Bazaine és a mozaik technika

A mozaik technika csak viszonylag későn érintette meg, s két kivétellel inkább profán épületek falán alkalmazta. A mozaik anyaga erősen jelenvaló, konkrét. Aprólékos, építkező jellegéből adódik, hogy azután később alkalmasnak bizonyult árnyalt színvilágú, tudós módon szerkesztett finom átmenetekkel operáló festészetének megjelenítésére, és meditatív, igen apró térszeletekig megszerkesztett strukturáltságának megszerkesztésére is. A hozzáértő mozaikos pedig a fényt magát is kifejező eszközzé tudja avatni, a tükröző, csillogó üvegmozaik szemek és kristályos természetes kövek megfelelő beépítésével. Különböző méretű, anyagú, és sűrűségű mozaikszemek váltogatásával változatos tapintási értékű felületeket tud létrehozni, melyek anyagszerűsége hasonlít a jó festményekéhez. Azok is saját anyaguk (akvarell, olaj) sajátosságaira építenek és azok segítségével teljesebben ki.

A mozaik anyagszerűsége által különösen alkalmas volt Bazaine mindenfajta modellt és utánozást elvető felfogásának érvényesítésére. Ez másik oka annak, hogy monumentális művei megvalósítása során előszeretettel választotta a mozaikot más, az időnek szintén ellenálló technikákkal szemben, mint amilyen pld. a freskó, vagy a szekko lett volna. Festészete nem figuratív, és egyébként sem törekedett illúziók keltésére, ami ellentmondhatott volna az anyagszerűségének, és inkább a freskó technika alkalmazását igényelte volna. Festészetében inkább a formáktól az erő felé irányuló feszült folyamat végigvezetését élte át, s ebben a maguk konkrétságában megjelenő anyagok, melyek maguk is hatalmas természeti erők kohójában jöttek létre, csak segíthették.

A ravennai kézműves-művészi hagyományokat folytató, Severini nevével fémjelzett mozaikos műhely hatásától a földrajzi távolság miatt is sikerült függetlennek maradnia. Az ebből fakadó szabadság, s az ugyan Ravennából elszármazó, de az onnan hozott örökség nyomasztó hatását levetkőzni képes Lino Melano mozaikművésszel való termékeny és alkotó együttműködésének volt köszönhető, hogy a mozaikművészet formanyelvének megújításával együtt rátaláltak a Bazaine gondolatait megjeleníteni képes technikára. Ennek lényege az volt, hogy Melano tanácsára elvetették a smalti, az apró üvegmozaik évezredes hagyományát. Kezdték nagyobb, akár 3-4 cm élhosszúságú, gyakran teljesen szabálytalan trapéz formájú elemekből építkezni, s az anyagot változó arányban mozaiküvegből és természetes kövekből keverve alkalmazni. Elvetették továbbá a mozaik utólagos kifugázását. Ehelyett a fugát művészi eszköznek és nem technikai kényszerűségnek tartva szándékosan belekomponálták a műbe. A finom fugaháló világosszürkéje mélységet, távlatot, teret adott a felhasznált színeknek. A szemek között kibuggyanó fuga az anyagszerűséget is erősítette. Nem riadtak vissza a mozaikszemek relief-szerű hatást keltő bátor mozgatásától, billegtetésétől sem. Ezzel dinamikus belső áramlásokat, gyorsuló, fékező vonulatokat tudtak szervezni, s a fényt is a kívánt módon tudták csillogtatni, irányítani, összpontosítani, vagy szétszórni. Mindezzel el tudták érni, hogy a kép dinamizmusa, mozgalmassága nem egymást követő állóképek sorozatából, hanem minden egymásba fonódó képelem saját dinamizmusának összeadódásából alakult ki.



A szenátusi fali mozaik részlete.



A Radio France épületébe készített mozaik kartonja.

Úgy tűnik számomra, hogy Bazaine-nek a mozaikművészetben betöltött kitüntetett szerepe nem a megrendelések társadalmi háttéréből fakad, hanem abból, hogy művészettörténeti jelentőségű oeuvre-je a mozaik technika nyelvén de egyszersmind azt megújítva teljesedett ki. Mint minden művészet – hangoztatta gyakran Bazaine – a mozaik is saját művészi eszközei által teljesedhet ki. Ő volt az, aki Chagallal, Léger-vel, Braque-kal, Uzac-kal és Tal Quattal egyetemben újra felvirágoztatta ezt a különös művészeti ágat. Az ő tevékenységük indította el a mozaikművészet megerősödésének a folyamatát. Az 1980-as évektől aztán egyre több autonóm művész választotta a mozaikművészetet, mint fő kifejezési formát. S ugyan magamnak súlyos fenntartásaim vannak ez ügyben, de a mozaikművészet önálló műfajként való definiálásának igénye a szakmai fejlődés ravennai ágával egyetértésben sok kolléga részéről folyamatosan felmerül a kétévente megrendezett nemzetközi mozaikművészeti biennálék alkalmával.

Hadd idézzem itt Bazaine hitvallását a mozaikművészetéről!

„A mozaik, történetének fényes pillanataiban felfedezte korának megfelelő, sajátos eszközzeit, így saját, fenséges útjain teljesedhetett ki. A közelmúltra ez nem mondható el, s különböző hatások miatt még napjainkban sem így van. A legrosszabb, azt hiszem, a mindent felfaló táblaképnek való alávetettsége. A mozaik nem táblakép, sőt azt hiszem, hogy a célját és eszközeit tekintve éppen az ellenkezője. Nem különálló, hordozható alkotás, hanem olyan világ, mely akár tudatosan, akár nem, de kapcsolatot tart a külvilággal, s mégis független, magába zárkózó, gögös világ. A mozaik elsősorban helyhez kötődik, de csak ahhoz, melyet arra választott, hogy élettel töltsen. Fénye, lélegzete mindennek előtt ettől a helytől függ. Ennek a sugárzása élteti, és egyúttal e környező térbe igyekszik gyökereit is vajútni. Magába szívott, fényes ereje az őt körbevevő ég, síkság és erdő fényéből táplálkozik. Mit mondjunk hát egy olyan harsány város, mint Velence hatalmas szimfóniájáról? Az elején idéztem a legrosszabbat, ami - túl gyakran vallásos ürüggyel - az elmúlt évszázadban dühöngött. Kell-e magyaráznom, hogy arról az egyforma darabokból rakott, kifugázott mozaikról van szó, melynek sima anyaga a legrosszabb festékéhez hasonló, és olyan, mint egy túllakozott festmény? A mozaik hatásának eléréséhez szükséges saját törvényeinek és követelményeinek ismerete nélkül, futószalagon gyártották a mozaikszemeket. A szerencsétlen gyárak épp azt az anyagot feledtették, melyet felhasználtak. Magamnak - közel fél évszázada - ennek a teljes értetlenségnek a légkörében, (melyet csak vak baráti jószándék enyhített) kellett első monumentális mozaikomat létrehoznom. Ellenálltam, tiltakoztam, s a végén ott volt az igazság. Jó lecke volt! A megújulás eszközei elsősorban a mozaikot alkotó anyagok, a mozaikszemek struktúrájának megváltoztatásában rejlenek.

A kalapáccsal nem egyformára szabott, nagy felületet követő mozaiklapok már az elejétől színük és formájuk drámai eszközét nyújtják a műnek. Majd azáltal, hogy mindenfelé dönthetőek, a mozaik felületét irányíthatják és modulálhatják, így módosítani tudják a mozaik anyagát, és hozzájárulnak a drámai erő hatásához. A mai, nem fugázott mozaikon, ahogy a régin is, a mozaik felépítéséhez használt cement szürkéje újra előtűnik és a hangszereelésben elsőrendűen fontos szerepet játszik. E finom háló körbevesz minden színt, felélénkíti és egyben levegőt és mélységet ad hozzá. És végül: semmilyen felület nem válik teljessé, ha önmagán belül nem leli egy felkavaró elem élesztőjét, ahogy nem lehet nagy az a festmény sem, mely nem közelít a disszonanciához. A mozaikban egy méter pirosat nem az összetömrített azonos pirosak erősítik meg, hanem inkább a környező, vagy a diszharmónikus tónusoknak kell elárasztaniuk. A feltört anyagok: kő, márvány, valamint a disszonáns színek növelik jelenlétét és intenzitását. Hadd adjak röviden két példát a mozaik erejéről!

Saját munkámból veszem őket. Az első mozaikom 1951-ben az audincourt-i kápolna homlokzata volt. Elég zord, magába forduló modern kápolna, melyről barátom, az építész Novarina azt mondta nekünk, Léger-nek és nekem: „Segítsetek életre kelteni!” Léger-re bízta az üvegablakokat, azzal neki magának kellett boldogulnia. Ami engem illet, Novarinával egyetértésben a homlokzatra „Krisztus napokként ragyogó öt sebének” lendületes, nagyszerű témáját választottam. A környező térben folytatódva magukkal ragadták a kápolnát. Közeli visszhangjaként, a kápolna belsejében Léger ötletére ugyanez a téma került a templom végében lévő középső üvegablakra. A másik, újabb példát a St-Diében az Espace François Mitterrand falán az 1999-ben kivitelezett mozaikból, „A szabadság szárnyalásából” hozom. Egy hatalmas, üres, görbe tűzfalat díszít, azért van ott, hogy térré alakítsa át az űrt, és úgy tűnik nekem, hogy kanyargós formája éppen ennek a tanulsága, ami életre hívta. Az uralkodó, sugárzó vörös szín, melyet választottam, az ellentét által ellenálhatatlanul belekever minket a környezet uralkodó színeibe, a Vogézek erdejeinek kékes lilájába. A szomszédos katedrális üvegablakait azt megelőzően készítettem. (Témájuk Krisztus halála és feltámadása piros és lila színekben tartva). A mozaik közvetlen környezetével való viszonyában ezeket kellett visszhangoznom.”



Saint-Dié. Jean Bazaine mozaikja az Espace François Mitterrand homlokzatán. A mű nagy távlatból is meghatározó, emblematis városképi elemmé vált.

BAZAINE MONUMENTÁLIS MŰVEI

Mozaikjai:

- 1949-51 Audincourt, templom homlokzati mozaikja.
- 1960 UNESCO, Párizs, mozaik az épület udvari falán, 9,6x2,4 m. kivitelező: Herzelle.
- 1961 „La France” tengerjáró hajó, mozaik, Melano és Guardigli kivitelezése.
- 1963 Maison de la Radio France, Párizs, fali mozaik az aulában, Melano és Guardigli kivitelezése.
- 1965 Skissernas Museum, Lund, Svédország, mozaik falikép, 2,65x 2,3 m, Guardigli kivitelezése.
- 1977 Metz, Egyetem, falimozaik külső homlokzaton, Guardigli kivitelezése.
- 1977 Az elefántcsontparti elnöki vonat mozaikja, Guardigli kivitelezése.
- 1983 Martigues, Városháza, Silvestri kivitelezése.
- 1983 Szenátus, Párizs, fali mozaik, Silvestri kivitelezése.
- 1985-88 Cluny-Sorbonne metromegálló, Párizs, zománcozott kerámia mozaik, Silvestri kivitelezése.
- 1988 Mjellby Konstgard múzeum, Halmstad, Svédország, belső udvar, mozaik, Silvestri kivitelezése.
- 1997 Concarnaux, mozaik a templom kapuzata előtti hevederíven, Silvestri kivitelezése.
- 1999 „A szabadság szárnyalása” St-Dié, Vannier és Balázs kivitelezése.
- 2001 Clamart, posthumus falimozaik a zeneiskola aulájának falán, Vannier kivitelezése.

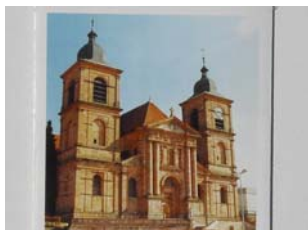
Üvegablakai:

- 1939 Dampierre, kápolna, 73x60 cm. méretű antik ólom üvegablak. Jean Hébert-Stevens kivitelezte
- Párizsban.
- 1943-46 Assy, Notre-Dame-de-tout Grace, Három üvegablak. Marguerite Huré kivitelezte Párizsban.
- 1954 Audincourt, a templom keresztelőkápolnájának színes üveg falai, a Gaudin-műhely kivitelezte.
- 1954 Alligny-en-Morvan, Chateau de la Chaux, kápolna.
- 1954 Burdignin, Aérium kápolna, antik üvegablak, 35x37 cm.
- 1958 Noisy-le-Grand, üvegablak a hajléktalanok szállójában.
- 1958 Villeparisis, a Notre Dame de la Paix templom üvegablakai.
- 1958 Villeparisis, Bourdignin kápolna, üvegablakok.
- 1965-70 Saint Séverin templom, Párizs, üvegablakok.
- 1970 Saint-Roseline des Arcs, kápolna, (Chagall, Ubac, Giacometti mellett, 670x420, Bernard Allain)
- 1973 Penguilly, a vár kápolnájának üvegablakai.
- 1973 Skissernas Múzeum, Lund, Svédország, Bernard Allain kivitelezése.
- 1980 Ty ar Zonj kápolna, Locronan.
- 1979 Berlens, (Svájc) Notre Dame de l'épine.
- 1981 Penmarc'h, Szent Magda kápolna hat üvegablaka, Bernard Allain, Eric Bonte kivitelezése.
- 1987 Hauterive, (Svájc) négy üvegablak a cisztercita monostorban.
- 1984 St-Dié, a katedrális üvegablakai, Eric Bonte kivitelezése.
- 1990 Clamart, Városháza, 294x1,67, „A szabadság fája.”
- 1995 Saint Dominique kápolna, Párizs.

A MOZAIK MEGSZÜLETÉSÉNEK TÖRTÉNETE

Jean Bazaine és Saint-Dié des Vosges

A helyi rozsdavörös homokkőből épült, román stílusú katedrális is jelentősen megrongálódott a háborúban. Üvegablakai megsemmisültek. A város 1983-ban Jean Bazainhoz fordult, tervezné meg az új ablakokat. Bazaine a munka nagyságát felmérve letett arról, hogy az összes üvegablakot ő maga tervezze meg, ehelyett jeles kortársakat is felkért, hogy társai legyenek ebben a munkában. A legjelentősebb tervek így is az övéi, illetve szellemileg és némileg művészileg is ő koordinálta a munkát.



A Saint-Diéi katedrális

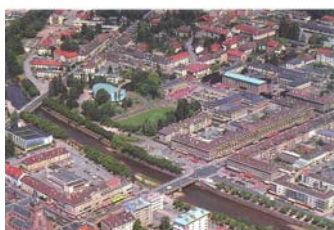


A katedrális gótikus kerengője



Bazaine üvegablakai a katedrálisban

Tizenöt évvel később Christian Pierret úr, akkori ipari minisztériumi államtitkár ötlete volt, hogy az Espace François Mitterrand hatalmas, a város főtere felé forduló üres falára is töltenek rendeln a város murális művet. Nemes hagyomány Franciaországban, hogy neves politikusok egy-egy emblemikus mű, középület, alapítvány, gyűjtemény létrehozásával teszik halhatatlanná nevüket. Ismert példa erre a párizsi „Pompidou-központ”, és a „Mitterrand könyvtár”. A nagyszabású mű megrendelése azonban nem csupán egy művészetbarát nagypolitikus túlradó gesztusa saját városa és választóköre iránt, hanem annak a hosszú távú, átfogó fejlesztési koncepciónak az egyik eleme, mely a történelem súlyos terheit még mindig viselő város, Saint-Dié des Vosges szellemi és gazdasági fejlődését kívánja elősegíteni, annak a reményében, hogy a közeljövőben Nancy és Strassbourg mellett fontos regionális központtá válik.



Saint-Dié központja a 60-as években. A később Mitterrandról elnevezett csarnokon még az eredeti, zöld ipari mozaikburkolat látható. Vele szemben a Szabadság torony még nem épült meg.



A katedrális látkepe az Espace Mitterrand homlokzata állványról.



Espace az Espace Mitterrand homlokzata a mozaik kivitelezése előtt 1999-ben. Később a színészöltözők ablakait befalazták, és a klímaberendezést rejtő dobozt áthelyezték, hogy a mozaikot üres falfelület fogadhassa.

A várost az itt monostort alapító szentről nevezték el. A Vogézek rozsdavörös szikláit borító hatalmas fenyőerdő veszi körül. A majd 30.000 lelket számláló Saint-Dié a Vogézek legjelentősebb városa. Magas fekvéséből adódóan hagyományosan az erdészet és a fafeldolgozó ipar nyújtott megélhetést az ittenieknek. Némi könnyűipar is megtelepedett, de az, hogy a várost elkerülik a nagy nemzeti és nemzetközi tranzit utak, megakadályozta a nagyipar megtelepedését. A lakosság a német határ közelsége miatt súlyosan megszenvedte a történelem viharait. E trauma lenyomata a mai napig is érzékelhető a lakosság lelki világában. A várost a visszavonuló német csapatok 1944-ben porig rombolták. Az újjáépítésnél hosszas viták után elutasították Le Corbusier egyébként világhírűvé lett városrendezési koncepcióját. Elutasításának az volt az oka, hogy az elképzelt gigantikus építkezés nagyipari háttérre támaszkodott volna és nem számított volna a helyi kisipar közreműködésére. Így az ő tervei alapján csak a Duval-féle gyár épült meg, 1948 és 51 között. Ez Le Corbusier egyetlen megvalósult gyára, s egyik fő művének tartják.



Le Corbusier vázlata Saint-Dié új városépítészeti koncepciójához.



Le Corbusier egyetlen megvalósult gyára Saint-Diében, a Clément-Duval féle konfekció üzem.



Nicolas Normier és Jean-Marie Hennin Szabadság Tornya 1973 óta áll Saint-Diében.

A kisváros végül eredeti léptékén, azonban kissé sematikusán épült újjá. A háború utáni demográfiai robbanás által okozott városépítészeti problémát a Kellermann lakótelep felépítésével oldották meg. A kedves, pizstrángos Meurthe folyó által átszelt kisvárosba ágyazódó magas panel negyedben a lakosság mintegy fele él. A gyarmatbirodalom megszűntével itt a Vogézek viszonylagos földrajzi elzártságában is olyan színes lakosság alakult ki, mely gyökereiben már nem feltétlenül ágyazódik ebbe a régióba, tulajdonképpen Franciaország bármely városa panel-negyedének lakosságára hasonlít. Az olajválságig tartó ipari fellendülés munkával is el tudta látni a hirtelen növekvő város lakosságát, míg az infrastruktúra igyekezett integrálódását is elősegíteni. Egyetem, kórház, uszoda, könyvtár, játszótér, park, kereskedelmi központ épült. És ahogy Saint-Dié egyre nagyobb gazdasági és politikai jelentőségre tett szert a régióban, felmerült annak az igénye, hogy ezt további fejlődést, terjeszkedést megelőlegező léptékű infrastruktúrális beruházások, kulturális intézmények, városépítészeti művek, műtárgyak és utcabútorok is illusztrálják és egészítsék ki. A városnak új karaktert adott a Nicolas Normier tervezte, a város fölé magasodó futurisztikus Szabadság Torony, melyet miután Párizsban betöltötte szerepét a francia forradalom kétszázadik évfordulójának ünnepségein a Tuillériák kertjében, a Saint-Dié főterét meghosszabbító parkban állítottak fel véglegesen. Ma Braque ékszereinek és nyomatainak állandó kiállítása található benne. A város szellemi sugárzását növelendő Saint-Diében rendezik évente a Nemzetközi Földrajzi Fesztivált arra emlékezve, hogy 1507-ben ebben a városban nevezték el Amerikát Vespucci után. Jelentős múzeumot építettek és a katedrális megsemmisült üvegablakait a már akkor nagyon neves Jean Bazaine irányítása alatt a kor legjelentősebb festőművészeivel terveztették újra 1987-ben.

Az 1944-ben megsemmisült Saint-Dié ugyanakkor nem csak jövőjét, múltját is kénytelen építgetni. Nyilván ez is szempont volt, amikor 1998-ban újra az akkor már 95 éves Bazaine személyében egy olyan nagy, már életében klasszikussá vált mestert kértek fel az Espace François Mitterrand homlokzatát díszítendő, emblematiszáló mű megtervezésére, akinek a munkássága művészettörténeti léptékekkel is elfogadott, biztos érték.

Városépítészeti szempontból a mozaik megrendeléssel még azt a problémát is meg tudták oldani, mely abból adódott, hogy az Espace Mitterrand hatvanas években épített, hatalmas csarnoka nem igazán szerencsés módon ágyazódik be a környező utcahálózatba. Hátat fordít a később kialakított parknak, mely tulajdonképpen a városháza, a bíróság, a kereskedelmi kamara és a rendőrség épületei által határolt főtér meghosszabbítása a Meurthe folyóig. Ez a hátra-arc olyan tiszteletlenségnek tűnt sokak szemében, hogy egy időben az Espace Mitterrand majdnem áldozatul esett az átfogó urbanisztikai koncepciónak, s az egyébként jó állapotban lévő épületet majdnem lebontották. Felismerték azonban, hogy a színészöltözők arra felé néző szellőzőablakainak betömése árán olyan homlokzati falfelület jöhet létre, mely alkalmassá válhat egy nagyszabású, városépítészeti léptékű modern műalkotás fogadására, mely a város központjának egyik fókuszából sugározhatja szellemiségét.

Én magam 1982 és 86 között az École des Beaux-Arts-ra, a párizsi képzőművészeti főiskolára jártam festő szakra. A mozaik a freskó, az üvegablak és a textil mellett az egyik kötelező technikai tárgy volt. Minden festő növendéknek el kellett itt töltenie néhány hetet, és kiraknia egy bizánci, vagy római mozaik másolatát, valamint egyéni terv alapján egy saját művet is. Ez a műterem 1961 óta működött a Beaux-Arts-on. Mesterünk a velencei-párizsi Riccardo Licata volt, aki elsősorban fest, de emellett festői felfogású mozaik műveket is készít, megalapítója a mozaikos Anaxagoras csoportnak. A műteremben állandó növendékként is bent lehetett maradni. Másodévtől mozaikos növendék és a műterem demonstrátora lettem. 1986-ban mozaik technikájú képekkel, nyomatokkal és fotókkal diplomáztam. 1984-ben lépett be a műterembe Fabrice Vannier, akivel a szerencsére rövid ideig tartó kezdeti csacsi rivalizálás után mély szakmai barátságot kötöttünk. Ő is második generációs mozaikos. Mindketten eleve szakmai ismeretek birtokában és némi gyakorlattal a hátunk mögött érkezünk az osztályba. A világ két különböző részéből jöttünk, de hamarosan szavak nélkül is megértettük egymást. Egyezett a műfajról alkotott felfogásunk. Úgy gondoltuk, hogy a szakterület sajátos eszközeit olyan művek létrehozására kell felhasználnunk, melyek csakis mozaikként ölthetnek formát. Elvetettünk minden applikáció jogosságát. Nem festett karton, hanem makett alapján dolgoztunk. Én 1986-ban a diplomám után hazatelepültem Budapestre. Szakmai kapcsolatunk mégis élő azóta is, kiállítottunk együtt Franciaországban és Budapesten, és többször dolgoztunk együtt, pld. Licata köztéri fali mozaikján Monzában, vagy a Gresham palota homlokzati mozaikjainak restaurálásán.

1985-ben megkeresett Silvestri mester, festőművész, aki egyébként a Beaux-Arts-on a textil osztályt vezette, de mozaikok kivitelezését is vállalta, hogy volna-e kedvem neki dolgozni, mert Bazaine őt kérte fel legújabb mozaikjai kivitelezési munkáinak megszervezésére. Akkoriban még nem voltam egészen tisztában Bazaine művészettörténeti jelentőségével, s ami azt illeti, a kocka már el volt vetve, már eldöntöttem, hogy hazatelepülök. Nem tudom, hogy akkoriban egyáltalán lehetett-e volna valamilyen hivatalos megoldást találni arra, hogy maradhassak, s a Varsói Szerződés polgáraként, tartózkodási és munkavállalási engedély nélkül bejárkhassak mozaikozni az állig felfegyverzett katonák őrizte Szenátusba... Így tehát lemondtam a munkát.

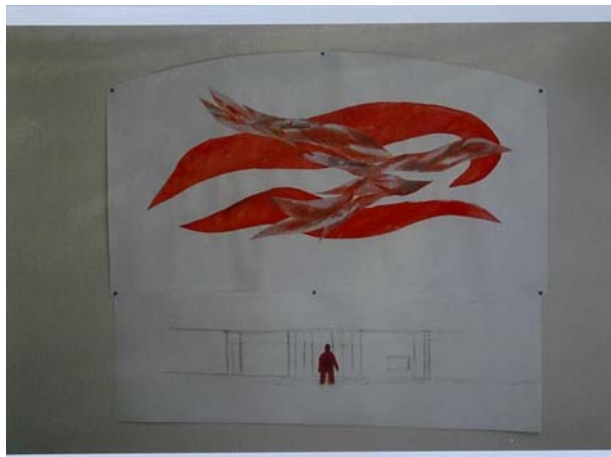
Fabrice azonban igent mondott Silvestrinek. Folyamatosan dolgozott a csapatban, egyre jelentősebb szerepet kapva. Ott volt a Szenátusban, a Cluny-Sorbonne metro megálló hatalmas, mennyezeti mozaikjainál, valamint a concarnaux-i templom bejáratát övezőnél is. Bazaine igyekezett minden nap meglátogatni az építkezést, és az idők során az a vélemény alakult ki benne, hogy Fabrice az, aki a leghübben, mégis a leginkább alkotó módon nyúl a mozaikhoz. Bazaine nagy irodalmi műveltségű ember volt. Fabrice is végzett néhány évet a Sorbonne-on, s a nagy különbség ellenére is jól megértették egymást.

A Saint-Dié-i megrendelés idejére Bazaine egészsége sajnos megrendült. Így szóba sem jöhetett, hogy ő maga akár csak egyetlen egyszer is a helyszínre látogasson. Még az átadásra sem jöhetett el, pedig a miniszteri különgépet is felajánlották neki. Bazaine magas kora és gyengesége ellenére nagy ambícióval látott a mozaik megtervezéséhez. Sajnos elég nyilvánvaló volt, hogy életműve összefoglaló alkotásarakészül, de ehhez az Espace Mitterrand kitüntetetten központi fekvése, és egyáltalán a hatalmas méret is méltó alkalmat nyújtott. Bazaine összegző, fő mű létrehozására készült. Emberi és művészi nagyságát egyaránt jelzi, hogy átlátta, hogy távolléte miatt ezúttal nem bízhatja a kivitelezés munkáját egy hagyományos mozaikos csapatra, mert az azzal a veszéllyel járna, hogy az őket összefogó személyes irányítása hiányában a művészi felelősség megoszlik, és az elkészült mű csupán a terv applikációja lesz. Arrafelé ugyanis az a szokás, hogy a kivitelezési munkákat főleg költségvetési okokból (állványbérlet, a szállás, étkezés, költségei, stb.) sürgetik. Annyi mozaikost állítanak a fal elé, ahány méter széles a mű. Mindegyiküknek jut egy méteres szalag, s mintha kárpitot szőnének, fölülről lefelé haladnak. Esetleg időről időre átveszik egymás területét, cserélnek, hogy rakásmódjuk különbözősége ne zavarja az összhatást. Ez a módszer nem felelt meg Bazaine igényességének. Számtalan finom árnyalat és jelentésréteg transzponálását szándékozott megvalósítani. Hallgatott hát megérzésére, és a munkát felajánlotta Fabrice-nak, akiről nagyon jól tudta, hogy még elég fiatal, és ehhez mérhető kivitelezési munka nem volt az irányítása alatt, de dolgozott már együtt a mesterrel, ismerte felfogását, szempontjait és indulatait. Fabrice elutazott, és a terv ismeretében megnézte a helyszínt. Azt válaszolta Bazaine-nak, hogy ezt a 100 m²-es mozaikot nem lehet egyedül kirakni. Ketten sem lehet, de egy bizonyos Nicolas Balázssal ketten mégis csak lehetséges lenne. Tehát Bazaine engem ismeretlenül, Fabrice tanácsára hívott meg. Fabrice egyik este telefonon hívott, s kérdezte, hogy lenne-e kedvem Bazaine mozaikját vele, ketten kirakni?

- Milyen? - kérdeztem.
- Vad és érzékeny - felelte Fabrice.
- Mekkora? - kérdeztem megint.
- Egy százas - mondta ő. Megszédültem.
- Hát persze! - válaszoltam, még magamhoz sem térve.

Ezt követő első párizsi utam célja az volt, hogy bemutatkozzam Bazaine-nak, megismerkedjem művészetével, végignézzem az összes hozzáférhető muráliáját, lássam a tervet, valamint Fabrice-szal megtervezzük a munkát, meghatározzuk és megrendeljük a felhasználandó anyagokat. Utólag is remélem, hogy megismerkedésünk napja Bazaine számára is ünnepi nap volt. Máig fülemben csengenek szavai, melyekkel bemutatkozásomkor fogadott, miközben kezét nyújtotta. *„Jaj, de örülök, Monsieur Balázs, hogy megismerem, mert, tudja, nagyon szeretem ismerni azokat, akikkel együtt fogok dolgozni!”* Nem azt mondta, hogy *„akik nekem fognak dolgozni”*, ami ugyan olyan igaz lett volna. Ki akarta fejezni, hogy kollégának tekint.

Mondata arról a szenvedélyes vágyról is árulkodott, hogy mennyire szeretett volna valóban együtt dolgozni velünk, amiben sajnos tolószéke már megakadályozta. Mintha nem is vett volna tudomást arról, hogy az ő munkája lényegében már véget ért... Bazaine tájékoztatott minket, hogy szeretné, ha hivatalosan is szerzőtársai lennénk és mi is szignáltjuk a művet. Nagy zavarban voltunk, hiszen a még csak el sem kezdett hatalmas munka súlyos lelki teher volt, el sem tudtuk képzelni, hogy egyszer majd a végére jutunk.



A terv. Akvarell, kollázs.

Fabrice-szal megállapodtunk, hogy testvéreként dolgozunk, de vitás estben, ha végképp nem tudjuk meggyőzni egymást, az ő véleménye alapján döntünk, mivel a felelősség inkább őt terheli. Utólag mindketten mulatunk ezen a komolykodó megállapodáson, hiszen fél éves munkánk során egyetlen egyszer sem fordult elő, hogy a szempontok számbavétele után ne azonos lett volna a véleményünk, akár a legkomolyabb művészeti kérdések, például, hogy hogyan helyezzük el a csücsfényeket, akár a jelentéktelen részletek tekintetében, pld. hogy hová szögeljük a postaládát. Ennek a tökéletes egyetértésnek, melyhez már az iskolában kialakult köztünk, az egyik hozadéka az, hogy utólag már nehéz felidézni magamban, hogy egyik vagy másik megoldás valójában melyikünknek jutott az eszébe, illetve, hogy egy adott részletet melyikünk is rakott ki tulajdonképpen.

Formázott



Bazaine clamart-i műtermében pózolunk a fotóhoz. (Mme Bazaine felvételei.)

Előkészületek, a színek megrendelése

Bazaine-nál tett első látogatásom alkalmával, clamart-i műtermében láttam először a tervet, amely színes, akvarelllel előre megfestett papírból kivágott formák kollázsa volt. Figyelmesebben vizsgálva kitűnt, hogy a kollázs összeállítása után még sokat dolgozott a terven, egyes részeket visszatörölt, másokat átfestett. A terv akkora méretben készült, hogy egy gesztussal át tudja ölelni, anélkül, hogy tolószékből fel kelljen állnia. A terv a mozaik elkészülte után Saint-Dié-be, a múzeum gyűjteményébe került.



A tervet minden nap felvittük magunkkal az állványra. Olyan érzékeny és árnyalt, hogy csak az eredeti alapján tudtunk hitelesen dolgozni. A vagyont érő műtárgyat nagyon féltettük, mindenhová magunkkal cipeltük. Nylonba csomagoltuk, hogy ne ázhasson meg, hiszen az elkezdett mozaikot az eleredő esőben sem hagyhattuk félbe.

Munkánk egyik legfontosabb, legizgalmasabb, mindent eldöntő mozzanata a hatalmas mozaikhoz szükséges színek és mennyiségük meghatározása volt. Roppant nagy felelősség volt, művészileg és anyagilag egyaránt. Nem tévedhettünk. Az anyagvásárlás költségvetése több százezer franc-ra rúgott! Az üveggyár egyébként normális esetben 60 napra fogad el rendelést, így tévedésünket egy esetleges pótrendeléssel sem korrigálhattuk volna idejében. Egy egész napot gondolkodtunk, elemeztünk és számoltunk, mire kialakult a végső lista. A színek kiválasztása már a művészi munka része volt. Úgy gondoltuk, hogy úgy 10-15%-nyi természetes követ is felhasználunk a mozaikhoz, mert minden szépélgést el akartunk vetni, s úgy éreztük, hogy a kövek beépítésével mozgalmasabb, érdekesebb felület jön majd létre, mintha csak sima üveget használnánk. Fabrice a tél folyamán hideg műtermének aszkézisében vagy tonnányi különféle követ, főleg gránitokat, homogén, tömött, krémszínű mészkövet, fehér márványokat és rózsaszín kvarcitot tört össze mozaik szemekké a klasszikus módon, acél éken, kalapáccsal.



Kőtörés a klasszikus kézműves módszerrel, acél éken, kalapáccsal



Kövek és üvegek a mozaikszemek szabása közben

A terv intenzív pirosát természetesen csak zománcüveggel lehetett visszaadni. A világon a legjelentősebb mozaiküveg manufaktúra Velencében van. Az Orsoni család gyára a sok

évszázados hagyományok folytatójaként a klasszikus, kézműves-művészi módszerekkel állítja elő a mozaiküveget. Ők készítik a legtündöklőbb színeket, s bizony a szakma azt a megrendelést tartja „zsírosnak”, melynek költségvetése megengedi, hogy Orsonitól rendeljenek hozzá anyagot. Fabrice előrelátóan műtermi papírhulladékot gyűjtött Bazaine műtermében, abból a kupacból, mely a terv készítése közben a kollázs színes papírjából képződött. Ez megkönnyítette elemző munkánkat, hiszen egy-egy papírszelettel könnyebben és szabadabban játszhattunk. A terv akvarellal készült, melynek apró pigmentjei igen finom átmenetekkel folynak át egymásba. Akár több ezer színre is fel lehetett volna bontani a tervet, de nekünk meg kellett becsülnünk, hogy hány különálló színt tudunk egyszerre a fejünkben tartani munka közben úgy, hogy még minden másra is maradjon szellemi kapacitásunk. Úgy gondoltuk, hogy vagy 40 színből fog állni a palettánk, de tudtuk, hogy ebből a 40 színből hogyan lehet majd sokkal több szín érzetét kelteni a mű előadása közben. A legizgalmasabb annak a pirosnak a meghatározása volt, mely első ránézésre a tervet elöntő, meghatározó fő színnek tűnik. Úgy vélem, hogy legfontosabb, későbbi munkánk sikerét is meghatározó döntésünk az volt, hogy a fő pirosból egyáltalán nem is rendeltünk! Rendeltünk viszont kétféle pirosból egy fokozattal fölér, és egyfelől kettővel alá exponálva. Azt terveztük, hogy a fő pirosat alapvetően ebből a háromból fogjuk keverni. A hármas felbontás azután lehetővé tette azt is, hogy a nagy, piros felület eleve belső modulációk gazdagságával telítődjön. A fény- és színkeveredésekkel a gótikus katedrálisok üvegablakaihoz hasonlóan a fényt a mű fizikai részévé kívántuk tenni. Ezt azáltal lehet elérni, hogy a tér minden pontjában máshogy keveredik a műből áradó fény, ezáltal pedig a tér minden pontja kitüntetett jelentőséget kap. Ehhez adódik majd hozzá az év- és napszakok más-más fényviszonyaiból származó hangulat- és megjelenési változatok gazdag sokfélesége. Ezt a kevert vöröset a terv belső modulációinak megfelelően különféle színű és anyagú mozaikszemek további hozzákeverésével adjuk majd elő.

Bazaine korábbi mozaikjait tanulmányozva megegyeztünk abban, hogy a Radio France épületében lévő fali mozaikja a művészi kivitelezés szempontjából az eddig legjobb. Ezt Lino Melano és Luigi Guardigli rakta ki. Mi Fabrice-szal úgy döntöttünk, hogy megpróbáljuk azt a stafétabotot fölvenni, mely Melano korai halálakor kihullott a kezéből. Úgy láttuk, hogy ő tudta idáig a legtöbb összefüggést megérteni, tudott az anyagnak hol könnyedséget, hol súlyt adni, eszközzé tenni a fényt, illetve a színeket is festőien használni. Mi Fabrice-szal megpróbáltuk további anyagszerűséggel, reliefszerűséggel gazdagítani ezt a rakásmódot. Minden olyan elemet számba vettünk, amellyel a nagy pirosat felbontani, modulálni, strukturálni, mozgatni, árnyalni lehetett, hogy mindent megtegyünk gazdagításáért.

Párizs után Velencébe utaztunk, ahol meg is rendeltük a mozaiküveget az Orsoni-féle manufaktúrában. Orsoni már hozzá volt szokva Bazaine kolorista igényességéhez, de így is némileg bosszankodni látszott, amikor a legnagyobb tisztelettel előadtuk, hogy az orsoni-féle gyári színskála csupán egyetlen színe, egy fehér felel meg nekünk, az összes többit viszont kérjük szépen a bemutatott akvarelldarabok alapján legyártani... Azt hiszem, hogy ha nem Bazaine-ről van szó, akkor erre talán nem is hajlandó.

A KIVITELEZÉS

A mozaik környezetének felmérése

1999. márciusában kezdtük meg a mozaik kivitelezését. Bazaine Clamart-ban még ellátott utolsó instrukcióival, („Tegyenek bele sok disszonanciát!...), mi pedig bezsákoztuk a tonnányi kőmozaikot, szerszámainkat, személyes holmijainkat teherautóra pakoltuk és elutaztunk Saint-Diébe. A város a Kellermann lakótelepen egy elhagyott pedagóguslakást bocsátott a rendelkezésünkre, melyet kitakarítottunk, majd lomtalanításból származó bútorokkal, kartondobozokkal rendeztünk be. A tervet a munkaidőn kívül a „szalon” központi helyén állítottuk föl. Ennek egyik előnye az volt, hogy reggel ébredéskor azonnal szemünk előtt volt, s kávékat szűrészőlve máris beletemetkezhettünk. A négy hónap alatt, amíg Saint-Diében dolgoztunk, nem is eszméltünk fel egy pillanatra sem.



Művészlakásunk



A felállványozott homlokzat a kötelező tájékoztató táblával



A hatszintes állványon igen ijesztőnek tűnt a hatalmas méret.

Érkezésünkkel az Espace Mitterrand homlokzata már be volt állványozva a mozaik fogadására. Mivel tudható volt, hogy a megrendelés magától az államtitkártól származik, elnézték nekünk, hogy nem borítjuk be az állványt a szokásos zöld biztonsági hálózattal. Ezt kerekén megtagadtuk. Hogyan is dolgozhattunk volna színek nüanszaival a falra vetülő zöld reflexben? A hatszintes állványon a hatalmas méret igen ijesztőnek tűnt. Elégé be voltunk gyulladva. A mozaik legnagyobb kiterjedése 17 méter, s ezt még legyalogolni is elég volt az állványon, nem hogy végigmozaikozni! Ráadásul a görbülő homlokzat miatt 4 méternél nagyobb távolságból egyáltalán nem is láttuk egymást, kiáltanunk kellett ahhoz, hogy megtaláljuk egymást.

Az Espace Mitterrand személyzete nagyon kedvesen fogadott minket. Hamarosan elszörnyedve nézték, hogy milyen erőfeszítéssel dolgozunk éjjel-nappal. Ez nyilván kissé furcsának tűnt a 35 órás munkahét jóléti társadalmában, értetlenséget és talán némi tiszteletet váltott ki belőlük. Munkánk során mindazonáltal kissé idegennek éreztük magunkat. Akként is kezelték. Nem tudtak minket „hová tenni”. Munkásnak éppen munkások voltunk, de a város minden sóhajunkat teljesítette, viszont háromszor annyit dolgoztunk, mint bárki más. Hőesésben, hétvégén, döglesztő kánikulában egyaránt. Nem értették, és ettől kényelmetlenül érezték magukat. Ezt az én mázsás, kelet-európai megjelenésem és kegyetlen magyar akcentusom csak tovább tetézte...

Ráadásul nem lehetett tudni, hogy van-e egyáltalán tartózkodási és munkavállalási engedélyem, a városi rendőrök mégis mindig előre köszöntek, amint vakolattól foltos melegítőmben végigcaplaltam a főutcán.

Az Orsoni-féle mozaikanyagot április közepére vártuk, Velencéből közvetlen St-Diébe szállítással. Addig is sok előkészítő feladat várt ránk. Az első napokat azzal töltöttük, hogy a kisvárossal ismerkedtünk. Minden zugát bejártuk, feltérképeztünk minden pontot, ahonnan a leendő mozaik látszani fog. Számba vettük a környező táj és város meghatározó formáit és színeit.

A táj:

ég: kék-fehér
hegyek: lila, vörös
erdő: lila, zöld
folyó: kék, fehér

A város:

házak: fehér, szürke, barna
katedrális: vörös
Le Corbusier gyára: fehér
Szabadság torony: fehér
Espace Mitterrand: fehér-kék-vörös

Megfigyeltük a fényviszonyok változásait hajnaltól naplementéig. Rengeteget gyalogoltunk ide-oda a fal előtt, mert láttuk, hogy a 17 méter hosszúságúra tervezett mozaikot csak nagy távolságból lehet majd teljes egészében szemlélni. A közvetlenül előtte, vagy akár csak az Espace Mitterrand előtti parkban tartózkodók számára az egész mű csak előtte elhaladva, tehát időben is tartóan végigolvasva lesz teljességében felfogható. Tudtuk, hogy Bazaine terve nem szolgai illusztrációja az építészeti és táji környezetnek, hanem azokat is beépítő, öntörvényű, autonóm mű. Mégis, mi megpróbáltunk beleélni magunkat többféle néző szerepébe is: a felületesen szemlélő átutazó szerepébe éppúgy, mint a tudatos felfedező turistáéba. Megpróbáltuk behelyezkedni az átlagos, és a szellemi szféra iránt érzékenyebb, művelt helybéli nézőpontjába is. Ez természetesen a munkánkra semmiféle konkrét hatással nem volt, de tudatunk valamely hátsó traktusába nyilván beépült. Igyekeztünk a helyszínt, a tervet, sőt Bazaine egész lényét, és saját magunkat is minden összefüggésben elhelyezni. Egyébként az a véleményem, hogy profinak az tekinthető, aki „tudja a helyét.” Ezt a helyet igyekeztünk saját szerepünk tekintetében is pontosan meghatározni. Nagy ügyet kívántunk szolgálni, alázattal a mű és Bazaine iránt. Valamiféle, csak utólag romantikusnak tűnő szerzetesi életformát követtünk. Ezért is szégyelltük magunkat előre, hogy Bazaine már az elején felvetette a szignókat, és hogy a még csupasz fal előtti tájékoztató táblán, melyet az önkormányzat minden építkezésen köteles felállítani a közönség tájékoztatására, a mi nevünk is szerepelt, máris mint „társszerzők”.

A képmező meghatározása

Művészi értelemben az első nagy problémával akkor szembesültünk, amikor ellenőriztük, hogy a terv alapján odaképzelt mű a valóságban hogyan fog mutatni. Fabrice még nem bábáskodott Bazaine nagyvonalú tervének elkészítésénél. Akkori asszisztense pedig, aki a kollázsok ragasztásánál jobb keze volt, pedig szintén nem jött rá, hogy a fal, amelyre a kép készül kosárgörbe, és íve igen erős. Ez pedig a kép jelentős deformálódásához fog vezetni. Azt eredményezi majd, hogy az igen hosszúkas tervhez képest a valóságban a kész mű tömösibbnek, rövidebbnek és sűrűbbnek fog látszani. Ezzel a problémával szembesülve felmerült bennünk annak a gondolata, hogy az egész művet megnyújtjuk, hogy készen olyannak tűnjön, mint a terv. Ezzel a módszerrel viszont csak akkor lehetett volna célt érni, ha a képet csak egy adott, rögzített pontból lehetne szemlélni. Mert amíg a szemben lévő részlet síkszerűbb, a szélek befordulnak és egyre jobban tömörödnek. A torzulás a széleken mindenképpen jelentősebb. Kísérletekbe fogtunk. A terv különböző mértékben, 3, 5, 10%-kal megnyújtott sziluettjeit alkoholos tűfilccel átlátszó fóliára rajzoltuk, és azon át figyelgettük a falat. Kétnapi gondolkodás után úgy döntöttünk, hogy nem nyújtjuk meg a tervet. Egyetlen főtengety önkényes kiválasztása ellentmondott volna a mű egész térbeliségének. Az egész mű középtávolságból már amúgy is csak előtte elhaladva, folyamatában élhető át. A néző minél közelebb halad el a kép előtt, annál inkább valódi hosszúságában éli azt át. Eközben éppen a hozzá közeli részeket látja torzulás nélkül. Mindennek persze az lesz a valódi ára, hogy nagyon messziről, ahonnan amúgy is síkszerűvé simul a körívű fal, a kész mű valóban kerekdedebbnek fog tűnni, mint a terv.



A mozaik elhelyezése a falon.

Már csak ki kellett jelölnünk a kép főtengetyének helyét az épület falán. Itt elsősorban az építészeti adottságokat vettük figyelembe. A főtengetyt az épület kosárgörbájének tengelyéhez illesztettük, és nem a környező tér elemeihez képest határoztuk meg. Fontos kompozíciós döntés volt a képmező teteje és a födém egymástól való távolságának meghatározása. A felső távolság végleges lesz. A fal aljába ültetett fasor sávja viszont változó magasságot takar majd el belőle növekedésének, olykori visszametszésének, valamint a néző

távolságának a függvényében. Olyan ez, mintha egy kép paszpartujának felső sávja állandó széles lenne, az alsó pedig folyton változna.

A mű felnagyítása

A vízhatlan fóliába csomagolt terv elé még egy fóliát fektettünk, s arra egy arányosan 100×80 cm-nek megfelelő arányú mezőkből álló hálót rajzoltunk rá. Minden mezőt megszámoztunk. Vagy 120 darab jött ki, ami elég ijesztőnek tűnt... Ezután az Espace Mitterrand hatalmas ünnepi csarnokában egy torzulásmentes fehér hálóra felrajzoltuk valódi méretben is ezt a rácsot, s bele a terv fő formáinak a kontúrjait. Ezek a terv kollázsán az egyben kivágott formáknak feleltek meg. A vonalak pontos helyét állandó arányszámítással határoztuk meg a tervre vetített rács metszéspontjaihoz mért koordináták felszorzásával. Ezeket a kontúrokat kristálypapírra is felrajzoltuk. Egy ív kristálypapír 100x80 cm. méretű, ezért osztottuk fel a képmezőt is épp ekkora cellájú rácsra. Nagy felület áttekintéséhez a nagy hálót kívántuk használni, a mindennapi munkához a kicsi, kezelhetőbb kristálypapírt. A kristálypapír majdnem olyan áttetsző, mint egy pausz, ezért a félkész mozaikra fektetve átdereng rajta a már felrakott mozaik. Egy ideig a víznek is ellenáll, ezért nyugodtan ráfektethető a friss ragasztóhabarcsra, miközben a mintát átrajzoljuk róla. A kristálypapír ívekre részletesebb felbontásban nagyítottuk fel a terv vonalait. A belső színátmenetek, karakteres csomópontok pontos helyét is feltüntettük. Megjegyzem, hogy sajnos a kristálypapírt egy ideje nem gyártják. Helyette próbálkozhatunk ezüstfehér pergamennel, vagy vastagabb nylon fóliával. Az előbbi hátránya, hogy könnyebben elázik, az utóbbié az, hogy hő hatására deformálódik. A minta kristálypapírról való átmásolásának több módszere van. Az egyik az, hogy a vonalat szabászati tűgörgővel végiglyuggatjuk, majd a friss vakolat elé helyezett kristálypapírra szénport fújunk tenyerünkől. A por a lukakon átrepülve beleragad a friss habarcsba, és rögzül a vonal rajza. Egyszerűbb, bár kissé durvább rajzot adó módszer, ha egy sem túl éles, sem túl tompa tárggyal átnyomjuk a vonalat. Ekkor a vakolatba átnyomódott vonal is tompa lesz, elveszti határozott karakterét és feszültségét. Ezért tanácsos a papír levétele után késsel újrakarcolva azokat visszavarázsolni. A harmadik módszer szerint a kristálypapírra a vonalakat vizes filctollal rajzoljuk föl, s ezek maguktól átoldódnak a nedves vakolatra. Ez a módszer nagyon egyszerű, de csak a vonal újrafilcezésével ismételhető meg egy esetleges korrekció érdekében. Mi mind a három módszert alkalmaztuk.



Főbb formák kijelölése a terv elé fektetett fólián.



A segédvonalak felrajzolása a kristálypapírra, és végigluggatásuk.



A rács egyik kereszteződése, fent a mű egyelőre szaggatott vonallal jelzett formája.

Mire idáig jutottunk, befejeződött a fal régi vakolatának eltávolítása is. Ezt a város munkásai nagynyomású vízfecskendővel végezték el. Minden készen állt a terv felrajzolására. Ehhez először függőőnnal megrajzoltuk a kép tengelyét, s ahhoz igazodva szerkesztettük föl a rácsot. A tető alá tiplizett lécről lelógatott fehér hálóról másoltuk át a kép kontúrjait. A hálóra rajzolt rácsot mindenhol gondosan hozzáigazítottuk a falra rajzoltéhoz. A vonalakat nem szabad kézzel kötöttük össze, mert a több-, sőt sokméteres vonalak feszültségét nem akartuk kioltani. A villanszerelési áruházban vásároltunk egy négyméteres bermancsövet. (Félmerev PVC

villanyvezeték csatorna.) Nagyon jól megfelelt a célnak, mert a kanyarodó falon minden irányban tudott görbülni. E mellett a hajlékony vonalzó mellett rajzoltuk meg a feszült íveket. Kiderült, hogy a 17 méter hosszú mű rajza csak kb. fél centiméteres hibát tűr el! Ez számunkra Bazaine érzékenységének bizonyítéka volt. Erre visszagondolva nem sértődtem meg később Passuth Krisztina megjegyzésén, melyet Olivier Debré kiállításának megnyitóján tett a Budapesti Francia Intézetben, miszerint a franciás festői vonulat egyes finomságait mi magyarok fel sem tudjuk fogni... Ezzel a végtelen árnyaltsággal és érzékenységgel aztán a mozaik rakása közben is szembesültem, amikor a finom átmeneteket, és a lehelet finomságú színárnyalatokat kellett előadnunk. Hetek teltek el, mire kinyílt előttem ez a világ. Remélem, soha nem is csukódik be újra... A terv felnagyítása és felrajzolása vagy tíz napig tartott.

Üvegtörés

Közben megérkezett az üveg Orsonitól. Az Espace Mitterrand alagsorában kaptunk egy kb. 50 m²-es helyiséget, ahol színek szerint szétraktuk a dobozokat és nekiláttunk a mozaikanyag felszabdálásának. Mi magunk kívántuk az anyagot főlsszabni, ezért egész üveglepényeket rendeltünk. A mű léptékét, a nézőtől való távolságát figyelembe véve úgy 3-4 cm-es élhosszúságú darabokat törtünk. Ezek a szemek még mind egyenként megkülönböztethetőek lesznek, és a különböző anyagú, színű, formájú szemek önálló karakterükkel teszik majd gazdagabbá az összeálló egészet. A mű ettől lesz anyag- és mozaikszerű. A lepényeket úgy szabdaltuk, ahogy az ablaküveget szokás. Először csíkokat hasítottunk, majd azokat négyzethez közeli trapézokra pattintottuk. Ezután minden szemet újra kézbe vettünk és vidiabetés csípőfogónkkal kiigazítottunk, hogy teljesen szabálytalan trapézokat kapjunk. Ne legyen sehol derékszög rajtuk, és egyenlő oldalaik se legyenek. Irányított, szervezett szabálytalanságot, esztétikus, átgondolt, de nyugtalan, feszültségekkel teli „káoszt” kívántunk teremteni, melyet egyes helyeken felerősítünk, máshol elsimítunk. Minden sablonosságot, előre gyártottságot el kívántunk kerülni. Előttünk lebegett a szakma másik végletének: a 2x2 cm-es gyári mozaiknak a réme, amellyel gyakran tréfásan ijesztgetjük egymást. Szóval, alagsori műhelyünkbe temetkezve éjjel-nappal üveget szabtunk. A mozaikszemek nagyságáról szólva megemlítem, hogy a mozaik kirakásának majdnem a felénél tartottunk, amikor kitaláltuk, hogy a mindig lentről szemlélt mozaik mű felső régióit nagyobb szemekkel adjuk elő. Ezáltal a távlat kicsinyítő hatása ellen teszünk, amivel némileg fokozni fogjuk az egész mű síkszerűségét. Ez azután finoman, észrevehetetlenül, de hozzájárult a mű emblemikus megjelenésének kialakulásához.



A projektet bemutató sajtókonferencián a mozaiktörést mutatjuk Pierret államtitkár és Bernard polgármester úrnak.



A mozaiküveg lepény csíkokra szabása petróleumba mártott görgővel.

Segédanyagok

Alapvető fontosságú volt a ragasztóhabarcs megválasztása. Saint-Dié a Vogézekben fekszik, magasan, ezért a telek keménynek tudnak lenni. Több hónapon át fagyhat is, az Atlanti Óceán temperáló hatása pedig már nem érvényesül. A nyári napokon a hőmérséklet mégis jelentős magasságokba emelkedhet. A napi hőmérsékletingadozás meglepően jelentős.

Olyan ragasztóhabarcsot kerestünk, mely a gyakori fagyást és kiolvadást is jól tűri, a repedések elkerülésére üvegrost-erősítésű, apró szemcséjű, és minél hosszabb nyitott idejű, tehát minél később kezdjen „húzni”. Adjon ezzel kellő időt a mozaikosnak a rakáshoz és a gondolkodáshoz. Minél nagyobb felületet kezelhet egyszerre a mozaikos, annál nagyszabásúbb lesz a mozaik előadásmódja is. A legjobb, ha az egyszerre megfogalmazható felület, még ha többször is kell esetleg habarcsot keverni hozzá, közelít a gesztus léptékéhez. (Magyarán egy ölelésnyi!) Fontos szempont a ragasztóhabarcs színe is, ha azt hagyjuk kibuggyanni, és nem takarjuk el más színű fugázó habarccsal. Mi az ideális anyagot a világos szürke DYCKERHOFF SOPRO FKM 444-es flexibilis ragasztóban találtuk meg.

Az első mozaikszemek

Az első mozaikszemeket a felső lág bal oldali csúcsánál helyeztük el, egyelőre próbaképpen. Azt már előre eldöntöttük, hogy a szakmában általánosan elfogadott módszert elvetve mi a képzőművészt mindenhol egyszerre fogjuk fejleszteni, ahogy a festő egyszerre az egész vásznon dolgozik. Így is tettünk. Csak hát ami a festő ecsetjének egy-két perc, adott esetben nekünk egy-két hét is lehetett... Mindazonáltal néhány naponta fészkelő helyet váltottunk az állványon, és arrébb vonultunk. Azért kezdtünk balra fönt, mert az egyik legnagyobb feladat a hatalmas piros felület előadása volt, és ebbe szerettünk volna belekóstolni. Magasan is volt, és tudat alatt talán még féltünk a vizslató, kritikus tekintetektől. A nap végén megszemlélve aznapi produkciónkat elégedettek voltunk, - „*Fog ez menni!*” - biztatgattuk egymást. Aznapi pirosunk megfelelően moduláltnak, felbontottnak, élénknek, erősnek tűnt. Igen, eleinte, amikor ez a részlet még önálló képnek tűnt, még valóban jól mutatott úgy önmagában. A hatalmas felület részletévé válva később mégis laposnak, erőtlennek tűnt. Néhány hét múlva vissza kellett rá térnünk, és csak sok mozaik szem cseréje árán sikerült megfelelően újrarahangolnunk. Így mégis kezdtük lassan beleélni magunkat a mű valódi léptékébe.



Az első napokon rakott mozaik újrarahangolása

Nehézségek

Hamarosan szembesültünk a feladat minden nehézségével. Már maga az állványzat is rengeteg gondot okozott. A görbe falat csak úgy tudták beállványozni, hogy az állásokat nem tudták a helyükre illeszteni, sorban egymáson feküdtek. Ezáltal a járófelület nem volt vízszintes. Nem csak a hátunk fájdult meg minden nap a kényszerű kompenzálástól, hanem a ferde állófelület miatt elvesztettük természetes függőleges-vízszintes érzékünket, amire pedig sokszor kellett volna támaszkodnunk az irányok, súlyok, növekedés, zuhanás, stb. pontos mértékének megtalálásához. Az állvány takarta is a falat. Egyes részeit persze időről időre elbontottuk, hogy egybefüggően is át tudjuk tekinteni a munkánkat. Egy ízben állványt-átalakító tevékenységünk odáig fajult, hogy a sok kiszerelt elem hiánya miatt majdnem összeomlott alattunk az egész. A fal különböző pontján kialakított rögzítéseknél a mű rajzát hordozó fehér hálótékercset nem tudtuk végig legurítani, ezért állandón ki-be csavaroztuk a rögzítéseket. Az állások napos időben éles, de borús időben is határozott árnyákat vetítettek a falra. Ráadásul egyelőre a mozaikot szürke betonfal keretezte, a fehér szilikátvakolatot csak a mi munkánk elkészültével hordták föl. Mindez olyan optikai zajt okozott a mozaikon és környezetében, amihez nagyon nehéz volt alkalmazkodnunk. A falra eső fényt szintelen, áttetsző műanyag ponyvával próbáltuk egyöntetűvé tenni. Többet nem tehettünk. Állandó szellemi erőfeszítést igényelt, hogy transzponáljunk. Folyamatosan el kellett képzeljünk, hogy milyen fényviszonyok lennének, ha nem lenne itt a fránya állvány, és azt a fényt hogyan verné vissza a most beültetendő mozaikszem, de nem csak most, hanem a többi napszakban is, amikor egészen más irányból és magasságból éri a Nap...



Kaotikus fényviszonyok a falon. Ilyen körülmények között a megfelelő színek és tónusok kiválasztásához fejben folyamatosan transzponálnunk kellett. Ez az állandó szellemi torna végigkísérte munkánkat.

Munka a ponyva mögött. Az egyöntetű megvilágításra törekedve elbontottuk az állásokat a fejünk feletti szinten is.

Az oszlopok rögzítéseinél kényszerűségből kihagyott szemeket csak az állvány bontása közben tudtuk pótolni.

Bármilyen is az időjárás, akárcsak a földművesnek, az a mozaikosnak csak rossz lehet. Melegben jó dolgozni, de túl hamar húz a habarcs. Ha süt a nap, élénke a színek, de a fény- és árnyékfoltok zavarják az összehatást. A szél enyhít a kánikulán, de elragadja a rajzpapírt és tovább szárítja a habarcsot. Esőben viszont ázik a mozaikos. Hidegben vacogva csak lassan lehet dolgozni, és 4 fok alatt a hidrolízis is leáll. Az éjszakai fagy pedig egyenesen tördöfés a mozaikos szívébe. És mindez ellen csupán két fegyverünk van, a réteges öltözködés és a gyakran forgatott ponyva. A szélsőséges időjárástól valóban sokat szenvedtünk fönt az állványon. Raktunk olyan hidegben, hogy minden létező munkásruhánkat magunkra kellett húznunk. Levágott ujjú kesztyűben dolgoztunk, hogy ne gémberegjenek el az ujjaink.

A metsző hideg szél ellen kénytelenek voltunk teljesen záródó nylonfóliából fészket eszkábálni az állványra. Június végére viszont már olyan meleg lett, hogy alig tudtuk elviselni, s már nem volt mit levetni magunkról. Vízrel locsoltuk a fejünket.

Hétköznap állandóan dübörögtek a munkagépek, amihez hozzáadódott a fal előtti nagy szökökút állandó robajlása. Hét végén a parkban időzők bémész tekintete is zavaróan hatott. Előlük ellen is csak a ponyva nyújtott némi takarást.

Nehézséget jelentett az is, hogy az alkotáshoz nem közvetlenül kapcsolódó rengeteg járulékos munkát is mi magunk végeztük. Hajnalban összeválogattuk az aznapi felületnek megfelelő színeket, vödrökbe pakoltuk őket, majd felcipeltek az állvány alá. Ezután előkészítettük a kéziszerszámokat és megkevertük a délelőtti habarcsot. Kis elektromos csörlőnk segítségével felhúztuk a mintegy 30 vödört az állványra, majd színek szerint sorba rakva elhelyeztük őket odafönt egy olyan helyen, ahol egész nap hozzáférhetők lesznek, anélkül, hogy akadályoznának a munkában.



„Küldheted a színeket!”



„Küldöm a színeket!”

Ezután az aznapi fény- és hőmérsékleti viszonyoknak megfelelően kifeszítettük hátunk mögé a ponyvát. Este a munka után mindezt szépen visszafelé is meg kellett tennünk. A megfelelő vödrökbe szétválogattuk a maradék mozaikanyagot, visszazállítottuk a vödröket a pincébe, majd elmostuk a szerszámokat és kitakarítottunk magunk után. Mindez nap mint nap hosszú órákat tett ki. Az így elvesztegetett idő ellenére úgy döntöttünk, hogy nem veszünk fel segídet. Nem akartuk, hogy belépjen még egy tényező, amelyre megint oda kell figyelnünk. Legjobb lett volna egy fiatal mozaikos tanítvány, vagy egy unokaöcs segítsége, akit ugyan még alig-alig, legfőljebb jutalomból engedtünk volna a falhoz, és valamilyen módon, családirag, vagy szakmailag elkötelezett csapattag lett volna. Az ilyen munka nem végezhető félgőzzel. A Kulcsszó: a motiváció. A motiváció, mely lehet művészi, erkölcsi, vallásos, anyagi, csak nagy legyen! Fabrice mesélte, hogy amikor Elefántcsont Parton egy kápolnában Keresztelő Szent Jánost ábrázoló mozaikját rakta, a mű őrzésére felfogadott, íjjal felfegyverzett bennszülött éjjeliőre a harmadik napra megfigyelte Fabrice munkamódszerét, aki attól kezdve úgy érkezhetett a munkába, hogy anyagai és szerszámai már elő voltak készítve. Jó barátságba keveredtek, és segéde megtiszteltetésnek vette, hogy szimbolikusan ő is részt vett a mű létrehozásában.

Segítségül olyan kollégára lett volna szükségünk, aki előre gondolkodik, lesi a mozdulatainkat, egy pillanat alatt kezünk ügyébe teszi, amire egy perc múlva szükségünk lesz, de közben tökéletesen észrevétlen marad. Mai fejünkkel ma négy olyan fiatalembert ismerünk, aki minden tekintetben megfelelt volna. Őket sajnos csak a Saint-Dié-i munkát követő műemlék-felújítási mozaikrestaurálások alkalmával ismertünk meg Budapesten.

A művészi feladat meghatározása

Hogy hitelesen adhassuk elő, a művet minden rétegében elemeznünk kellett, és a rétegek között is fontossági sorrendet is fel kellett állítanunk. A mű mondanivalójának, témája irodalmias rétegének primer értelmezéséhez a művet nem fordítottunk le prózába, csak valahogy szemérmesen utaltunk rá. Talán egészben soha nem is ejtettük ki a számon, az Olvasó kedvéért most óvatosan mégis egy mondatban leírom. „Bazaine élete alkonyi egén művészetének szabadságmadara suhan el a búcsúzás fájdmájában égve.” Most is obszcénnek tűnik még a magam számára a prózára szegényített líra. Ez az irodalmi réteg a nonfiguráció miatt mégsem szájbarágós és nem illusztratív. Bár Bazaine maga is „*madarat*” mondott. Fabrice-szal gyakran gesztusokkal kommunikáltunk, hogy ne is kelljen beszélnünk. Így fejeztük ki az irányokat, a dinamikát, a sebességet, az indulatokat, hangulatokat, stb. Az egyes elemek, dimenziók, jelentésrétegek egymás alá-fölrendelését viszont szavak segítségével kellett értelmeznünk és megvitatnunk. Azt is el kellett döntenünk például, hogy a terv egyes apró esetlegességei közül melyek következnek mégis a mű lényegi rétegeiből, tehát transzponálhatóak, és melyek erednek valamely technikai balesetből, tehát elhagyandók? És ha elhagyjuk őket, nem marad-e helyük üres? Nagyon érdekes probléma volt ez, mert ami a terven egy apró foltocska, az a valóságban néhány arasznyi lett, és vagy 15 mozaikszemből állt. Nem lehetett tehát a kérdést csak úgy elkenni! Mert mint a zenében: ritka az optimista zenemű, gyakran fajsúlytalan, ami vidám. A boldog pillanatokban inkább meghatódunk és könnyezünk.

Eldöntöttük, hogy noha az egész mozaikot mindenhol egyszerre fejlesztjük, minden területen úgy rakunk majd, hogy a teljes mozaikfelület belső áramlása a madár röptének megfelelően balról jobbra, kissé fölfelé mozogjon. Ezt úgy értük el, hogy a mozaikot nem a szakmában szokásos módon egymás alatti vízszintes sorokban szőttük, hanem nagyobb foltokat raktunk, valóban balról jobbra haladva, a madár röptének irányát követve. Eközben a meghatározóbb jelentőségű, hangsúlyosabb mozaikszemeket igyekeztünk inkább úgy elhelyezni, hogy a kissé hegyesebb végük lehetőleg enyhén fölfelé irányuljon. Ennek az emelkedő hatásnak a mértékét is pontosan meg kellett határoznunk, nehogy túlzó, vagy didaktikus legyen. Az emelkedettséget szinte észrevehetetlenül kívántuk elősegíteni ezen a módon is. A Világért sem akartunk volna a „szárnyalásnak” illusztratív módon túl nagy dinamikát adni.



A madár röptének megfelelően minden részt balról jobbra haladva raktunk ki. Ezzel kívántunk dinamikát adni az egész műnek. A rajz az egy nap alatt kirakott felületeket jelöli, nem valóságos színekkel.

Igyekeztük a hangsúlyosabb mozaikszemeket csúcsukkal enyhén felfelé irányítani. Ezzel könnyedséget és emelkedettséget kívántunk elérni.

Értelmeznünk kellett a mű hangvételét. A terv igazsága drámai, magasztos, megható, semmiképpen sem üresen dekoratív, vagy szórakoztató. Nem tragikus hatást, hanem inkább drámat, ünnepit akartunk elérni. Kulcsszavakat kerestünk, hogy összehangoljuk gondolatainkat. Íme azok, melyekre vissza tudok emlékezni. Felejttem őket, mert az elkészült mű konkrétsága kitörli e kifejezéseket, melyek mind csak megközelíteni próbálják, kerülgetik az alapjában véve plasztikus, és nem irodalmias mű lényegét.

vad
tündöklő
élő
kifejező
relief
nüansz
diszharmónikus

érzékeny
durva
énekel
 folyékony
modulált
koncentrált
tükröz

monumentális
erő
szabadság
spontaneitás
kontraszt
disszonáns
vetít

A terv előre megfestett kartonból kivágott, egymás mellé ragasztott formákból összeillesztett kollázs. Mi úgy döntöttünk, hogy a különálló formákat annyiban kezeljük külön, hogy ott, ahol Bazaine késsel kivágta az egyes formákat, mi a fugát engedjük végigszaladni. Ezáltal a nagy, különálló formák akkor is felismerhetőek lesznek, ha egyébként azonos színek vonulatai futnak át rajtuk, vagy az egymás melletti formák színei egymásba hatolnak. A határfugákat átugró színvonulatokat igyekeztünk más anyagból előadni, tehát más arányban keverni az üvegmozaik felületbe márványt, gránitot, jelezve a minőségi különbséget. A terv akvarelljébe Bazaine itt-ott szivaccsal beletörölt, és ez azt eredményezte, hogy ezek a felületek elvesztették az akvarellre jól jellemző fényüket. Elemzésünk szerint ez a jelenség átgondolt volt, ezért ezeket a részeket úgy adtuk elő, hogy sok követ keverve beléjük, tompítottuk a felületük fényét. Szerettük volna a madár előadásmódját egy kicsit megkülönböztetni a lángokétól. Erre az készítetett minket, hogy a madár formája egyébként is elég merészen került a lángok fölé. A madár hidegebb tömege más színek és más előadásmód választását igényelte.

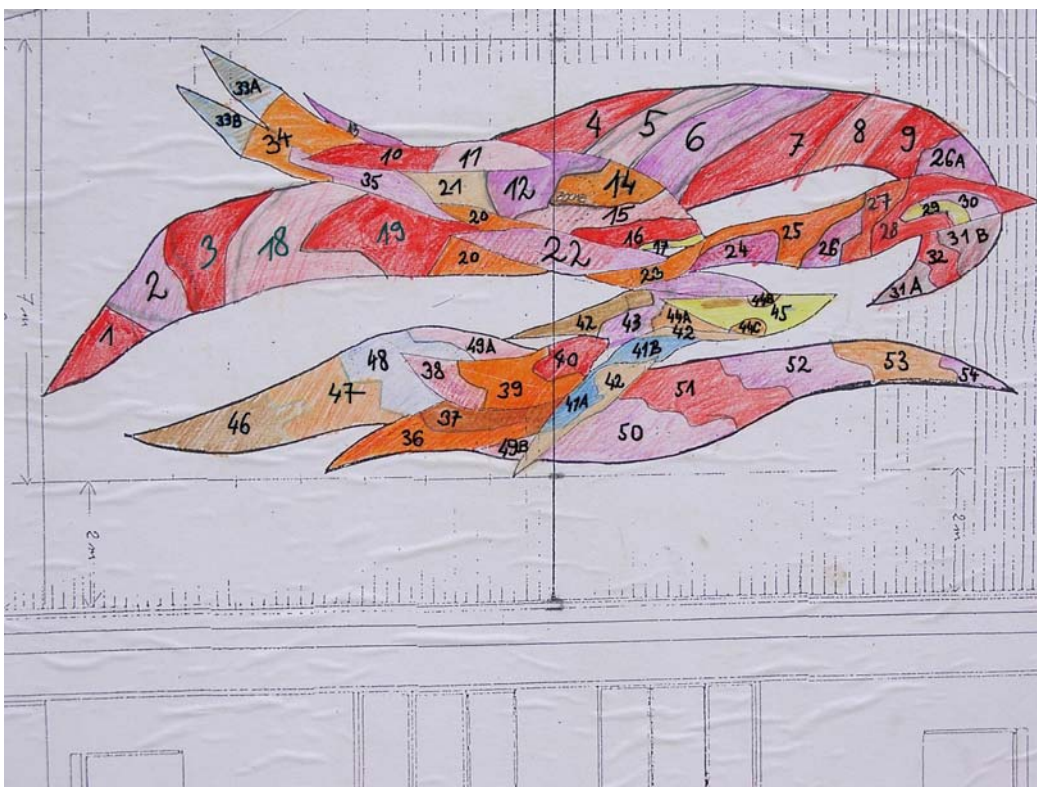
Alig vártuk, hogy olyan részhez érjünk, amely már mutatja a piros láng és a lilás madár találkozását. Nagyszerűnek találtuk, hogy az élő madár tompább lehet, mint a mögötte húzódó lángok. A madár úgy szállt, mint a lilás füst. Addigra már egyébként is vágytunk a változatosságra, olyan sok pirosat raktunk már. Kellott az új kihívás.



A mű egymás mellé helyezett, kivágott formákból áll, melyek színei néhol mégis egymásba hatolnak. A jól elkülönülő formák jellemző színéből gyakran a határakon túlra is „áthullajtottunk” néhány mozaikszemet, a szomszédos formák közti áramlás megteremtésére.

A kezdeti hetek nagy izgalomban, teljes koncentrációban, törékeny idegállapotban teltek. Igyekeztünk gyorsan haladni, hogy a növekvő felületen kiderülhessen, hogy sikerült-e a helyzet magaslatán lennünk, megüjtük-e a mértéket? Mindketten pontosan emlékszünk arra a pillanatra, amikor úgy éreztük, hogy minden eldőlt, a mű nagyszerű lesz, sőt már most az. Mától kezdve repül, igen, repül, s ezután csak ennél jobb lehet. Ez június 9-én történt, azon a napon, amikor a kép bal felső részén a madár két tollesúcsát kiraktuk. Ez a részlet egyébként is teljesen kifejezi együttműködésünket. Mindig közel egymás mellett dolgoztunk, néha egymás munkájára pillantva, ahhoz is igazodva, de szóban alig egyeztetve. Más-más felületet oldottunk meg tehát, de a mű minden rétege mellett figyelembe véve a kollégánk munkáját is. A két szárnycsúcson is így történt. A felsőt Fabrice rakta, az alsót én. Mindkettőnek kitüntetett szerepe van, mivel felfelé böknek (s egyszersmind onnan erednek). Nekem, aki eredendően köves művész vagyok, jobban kézhez álltak azok a felületek, melyekben aránylag több kő is volt, és ezért a nap elején kicsit nehezen ment a munka a szárnyon. Aztán figyeltem, ahogy Fabrice néhány nem túl telített fehér mozaiküveg fényét hogyan keveri hozzá a környező, erősebb színű mozaikszemek fényéhez. Ez könnyeddé, fényesebbé, levegősebbé, egyszóval szárnyalóbbá tette a felületet. Nekem is sikerült. Egyformán szép két szárnycsúcs készült, és senki nem mondaná meg, hogy két külön ember rakta! Attól kezdve mi is szárnyakat kaptunk. Tudtuk, hogy a munkánk jó, de kíváncsiak voltunk, hogy mennyivel lehet még jobb? Mivel ezután sikerült tündöklően dolgoznunk, észrevettünk néhány felületet, ahol új képességünkhöz képest kicsit laposabb lett az előadásmód. Ide vissza-visszatértünk, s „véső a mi radírunk” csatakiáltással elszántan nekiálltunk a felület reanimációjának.

Minden este megbeszéltük, hogy melyik területen fogunk tovább dolgozni másnap, tehát hogy tovább folytatjuk ott, ahol éppen abbahagytuk, vagy egy egészen új területre költözünk át. Ez lehetővé tette, hogy már a másnap reggeli munkakezdésig hátralévő időben beleéljük magunkat az új feladat sajátosságaiba, átéljük a szóban forgó részlet hangulatát, indulatait, hőmérsékletét, stb. Az addig elköltött vacsora és reggeli alatt a terv előtt ülve a szálláson alkalmunk volt elemző beszélgetéseket is folytatni a ránk váró munkáról.



1999		
1 apr. 12	28 máj. 24	
2 apr. 13	29 máj. 25	
3 apr. 14	30 máj. 26	
4 apr. 15	31 A,B június 7	
5 apr. 16	1 június 8	
6 apr. 17	2 június 9	
7 apr. 18	3 június 10	
8 apr. 19	4 június 11	
9 apr. 20	5 június 12	
10 apr. 21	6 június 13	
11 apr. 22	7 június 14	
12 apr. 23	8 június 15	
13 apr. 24	9 június 16	
14 apr. 25	10 június 17	
15 apr. 26	11 június 18	
16 máj. 27	12 június 19	
17 máj. 28	13 június 20	
18 máj. 29	14 június 21	
19 máj. 30	15 június 22	
20 máj. 31	16 június 23	
21 máj. 1	17 június 24	
22 máj. 2	18 június 25	
23 máj. 3	19 június 26	
24 máj. 4	20 június 27	
25 máj. 5	21 június 28	
26 máj. 6	22 június 29	
27 máj. 7	23 június 30	
28 máj. 8	24 június 31	
29 máj. 9	25 július 1	
30 máj. 10	26 július 2	
31 máj. 11	27 július 3	
32 máj. 12	28 július 4	
33 máj. 13	29 július 5	
34 máj. 14	30 július 6	
35 máj. 15	31 július 7	
36 máj. 16	1 augusztus 8	
37 máj. 17	2 augusztus 9	
38 máj. 18	3 augusztus 10	
39 máj. 19	4 augusztus 11	
40 máj. 20	5 augusztus 12	
41 máj. 21	6 augusztus 13	
42 máj. 22	7 augusztus 14	
43 máj. 23	8 augusztus 15	
44 máj. 24	9 augusztus 16	
45 máj. 25	10 augusztus 17	
46 máj. 26	11 augusztus 18	
47 máj. 27	12 augusztus 19	
48 máj. 28	13 augusztus 20	
49 máj. 29	14 augusztus 21	
50 máj. 30	15 augusztus 22	
51 máj. 31	16 szeptember 1	
52 máj. 1	17 szeptember 2	
53 máj. 2	18 szeptember 3	
54 máj. 3	19 szeptember 4	
55 máj. 4	20 szeptember 5	
56 máj. 5	21 szeptember 6	
57 máj. 6	22 szeptember 7	
58 máj. 7	23 szeptember 8	
59 máj. 8	24 szeptember 9	
60 máj. 9	25 szeptember 10	
61 máj. 10	26 szeptember 11	
62 máj. 11	27 szeptember 12	
63 máj. 12	28 szeptember 13	
64 máj. 13	29 szeptember 14	
65 máj. 14	30 szeptember 15	
66 máj. 15	1 október 16	
67 máj. 16	2 október 17	
68 máj. 17	3 október 18	
69 máj. 18	4 október 19	
70 máj. 19	5 október 20	
71 máj. 20	6 október 21	
72 máj. 21	7 október 22	
73 máj. 22	8 október 23	
74 máj. 23	9 október 24	
75 máj. 24	10 október 25	
76 máj. 25	11 október 26	
77 máj. 26	12 október 27	
78 máj. 27	13 október 28	
79 máj. 28	14 október 29	
80 máj. 29	15 október 30	
81 máj. 30	16 november 1	
82 máj. 31	17 november 2	
83 máj. 1	18 november 3	
84 máj. 2	19 november 4	
85 máj. 3	20 november 5	
86 máj. 4	21 november 6	
87 máj. 5	22 november 7	
88 máj. 6	23 november 8	
89 máj. 7	24 november 9	
90 máj. 8	25 november 10	
91 máj. 9	26 november 11	
92 máj. 10	27 november 12	
93 máj. 11	28 november 13	
94 máj. 12	29 november 14	
95 máj. 13	30 november 15	
96 máj. 14	1 december 16	
97 máj. 15	2 december 17	
98 máj. 16	3 december 18	
99 máj. 17	4 december 19	
100 máj. 18	5 december 20	

A munka után minden este berajzoltam ide az asznap kirakott felületet. Nyomon követhető, hogy milyen sorrendben fogtunk hozzá a főbb motívumokhoz.

A bal felső lág elindítása után a hasonló problémákat fölvető jobb felső lágnek kezdtünk neki. A letörés előtt azonban félbehagytuk, és a két nagy vörös folt között nekiláttunk a madárnak. Ezen a bonyolult csomóponton helyeztük el az első lilás és kissé mattabb formákat. Végre a kép összes színe, színárnyalata megjelent a felületen. Ettől kezdve tudtuk igazán számba venni az összes elérhető effektust, és felmérni eszközeink határait is. Befejeztük a bal felső lágot, majd végig a madár felső részét, egészen a csőréig. Ezután a jobb felső lág végét raktuk ki. A lekanyarodó csúcsa felől újraindítottuk a formát, hogy előadásmódja inkább az egész mű balról jobbra vonuló, és enyhén emelkedő mozgásába illeszkedjen. Ezután a szárnytollak következtek, majd az egész madár befejezése. Végül az alsó lágot raktuk ki, a bal csúcsból kiindulva. Most a piros felületeket illesztettük a lilásokhoz, a megoldandó problémák azonban főntről már ismerősek voltak.

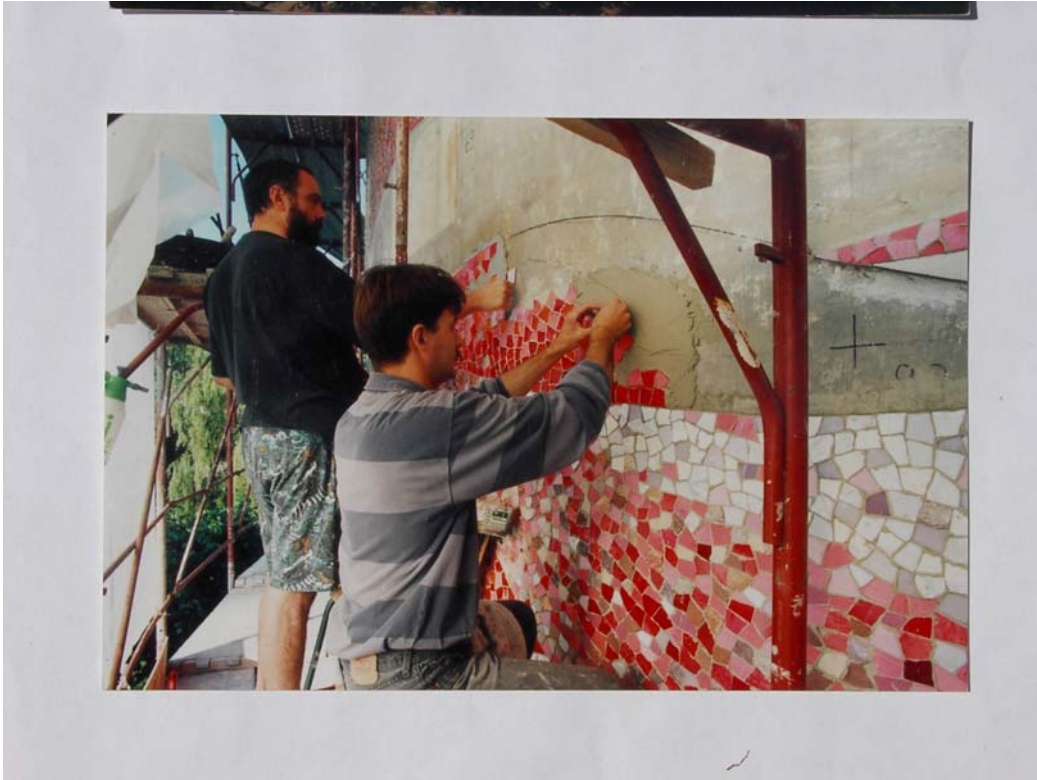
(A rajz természetesen nem színhelyes.)

A napi munkamódszer

Hamar kialakult a mindennapi munkamódszerünk. Eszerint mindig egymáshoz közel raktunk. Észrevettük, hogy így sokkal gyorsabban haladunk. Felszabadultabban dolgoztunk. Másikunk sugárzó motiváltsága mindkettőnk felhevített. Ha nagyritkán tanácsot, vagy más, esetleg fizikai segítséget kértünk egymástól, mindig kéznél voltunk. Talán így utólag bevallhatom, hogy egy egészen picit még talán rivalizáltunk is egymással abban az értelemben, hogy „*na jó-jó, mindketten szépen rakunk, ahogy kell, hiszen ez a lényeg, de azért én is vagyok olyan gyors, mint a másik!...*” Utólag bevallottam Fabrice-nak, hogy én a négy hónap alatt minden erőmet összeszedtem, nehogy a mennyiség tekintetében lemaradjak mögötte. Erre megkönnyebbülten felsóhajtott: „*ha tudnád hogy tepertem, nehogy lemaradjak én temögöttem!*” Pedig valójában az égvilágon semmilyen külső tényező nem hajtott minket. Csak a belső feszültség, az égető kíváncsiság, a művészet utáni olthatatlan szomj. Ezért dolgoztunk éjjel-nappal. Soha azelőtt nem volt alkalmam, s pontosan tudom, hogy soha nem is lesz arra, hogy minden külső tényezőt figyelmen kívül hagyhassak, legyen az bármi, a részszámlák megérkezésétől kezdve az esetleges munka- vagy adóügyi ellenőrzés, vagy az ÁFA-befizetés rémén át az átadás szorító határidejéig, csak hogy a legborzasztóbbakat soroljam... Ez az állapot egy kicsit a főiskolai éveimre emlékeztetett. Ott szerencsére én is felismertem, hogy a diákevek alatt az ember meglepően időmilliomos. Ha gondolja, hónapokra elmerülhet egyetlen fixa idea tanulmányozásában. Szoktam is tanácsolni főiskolás barátainak, hogy mindig legyenek szorgalmas, jó tanulók, szerezzenek meg minden elérhető ösztöndíjat, de aztán hirtelen bukjanak meg, s legalább egyszer ismétljenek évet, hadd tartson a diákélet minél tovább! Mindketten napi fél-fél négyzetmétert raktunk, ami ekkora mozaikszemekből építkezve, meglévő, kidolgozott terv alapján végzett munkának hozzávetőlegesen a fele. Ebből lehet következtetni arra az intenzív fejtörésre, szellemi koncentrációra, mely munkánkat kísérte. Minden egyes mozaikszem beillesztésénél át kellett gondolni az egész összefüggésrendszert. Én főleg az első munkaórán igyekeztem tudatosan végigvenni ezeket a rétegeket, valahogy úgy, ahogy felszállás előtt a pilóta sorban beindítja a hajtóműveket. A főbb szempontok, amiket minden új mozaikszemnél át kellett gondolni:

- milyen szín kívánczik ide?
- Az új szín hogyan fogja átértékelni a már előzőleg elhelyezetteket?
- Milyen anyagból legyen ez a szín? Úvegéből vagy kőből?
- Milyenek a szomszédos színek, van-e az ide kívánczozóval azonos, s ha igen, akkor különböztess-e meg őket más irányba való billentéssel, vagy hagyjam őket összeolvadni?
- Hol vannak már előzőleg beültetett ilyen színű szemek, ha csak ezekre figyelek, értelmes, kifejező összefüggés jön-e létre?
- Gyorsító vagy lassító szerepe van az adott szemnek? Hosszúkás legyen tehát valamelyik irányba, vagy né?
- Van-e a környéken ezzel a színnel diszsonáns elem, és ha van, az jó e? Ha pedig nincs, akkor legyen-e, és hol?
- Nem okozok-e valami nehézséget magamnak a későbbiekben ezzel a szemmel, nem zárom-e be magam? (Tudom-e majd folytatni tőle a mozaikot?)
- Milyen irányba vetítem innen a fényt?
- Mekkora legyen egyáltalán a mozaikszem?
- Ha csak az egész mozaikfelület fugarendszerére, mint grafikus elemre gondolok, a beültetendő szem mellett létrejövő fugák értelmesen folytatják-e azt, nem alakul-e ki pld. egy túl hosszú egyenes fuga, ami messziről véletlen repedésnek fog tűnni?
- Az esővíz akadálytalanul lepereg-e majd a szem felületéről?
- A ragasztóhabarcs buborékmentesen legyen felkenve a szem hátára is!
- A fugában kibuggyanó ragasztóhabarcs épp megfelelő vastag legyen!
- Nehogy már megint a legszebb mozaikszemet válasszam ki a többi közül, s egy óra múlva csak a „reszli” maradjon a dobozban!

Mindezek mellett folyamatosan előre is kellett gondolkodnunk, előre érezve, hogy ezután hol kell majd pld. hirtelen hangsúlyt, csúcsfényt elhelyeznünk, kb. hol kell majd egy finomabb átmenetbe belekezdenünk, nehogy előtte megtorpanjunk. Egyáltalán, mivel a mozaik igen lassú műfaj, az idő dimenziójának nagyon megnőtt a szerepe. Mintha kinyúlt volna az idő. Nekem gyakran Beethoven magasztos szimfóniái jutottak eszembe, melyekben egy-egy heves részt, indulatos kitörést, csúcspontot már percekkel megelőzően elkezdt előkészíteni. Ezek aztán a jól felépített struktúrának köszönhetően éppen a kívánt mértékű drámai erőt tudják közvetíteni.



Egymás mellett dolgoztunk tehát, úgy, hogy egyikünk úgy 30 cm. széles sávot rakva előresietett, s a másik az övé fölött rakott, annál némileg szélesebb sávval követte. Ennek a módszernek az volt az előnye, hogy a keskenyebb sávot, „éket” rakó gyorsabban haladt, biztosan megelőzte a mögötte jövőt. Így egymás mellett dolgoztunk, mégsem zavartuk egymást. A hátul jövő bátran rakhatott fel szélesebb mozaikot, mert az előző ragasztóhabarcs már meghúzott annyira, hogy a friss mozaik súlyát meg tudja támasztani. Így ketten két és félegységnyi szélességet tudtunk rakni, aminek az volt az előnye, hogy nagy, gesztus léptékű felületek belső összefüggéseit frissiben tudtuk megoldani.

Az FKM 444-es ragasztóhabarcs igen hosszú nyitott idejű anyag. A hűvös napokon elég volt reggel, majd ebéd után kevernünk egy adagot. Kánikulában kisebb adagokat kevertünk, délelőtt és délután esetleg még egyet-egyét. Az intenzív mozaikrakás a reggeli felhurcolkodás és elhelyezkedés után kb. 8 órától délig, majd 1 órától 4-ig tartott. Azután lebontottuk magunk mögött a ponyvát, elpakoltunk minden optikai zavart keltő tárgyat is, majd lemásztunk az állványról, és vad rohangászásba kezdtünk a parkban. Minden irányból és távolságból megfigyeltük az aznapi mozaikunkat. Figyeltük a környezetét is, illetve azt, hogy milyen hatással lett ez az újabb kis részlet az egészre, illetve, hogy az új részlet minek a szükségességét vetíti már most láthatóan előre? Különösen azt kellett ellenőrizni, hogy nem néztük-e bele túlságosan magunkat az aznapi fél négyzetméterünkbe, nem hoztunk-e létre akaratlanul is valami olyan összefüggést, ami egyáltalán nem állt szándékunkban? Pld. nem alakult-e ki akár a mozaikszemekből, akár a fugákból valami oda nem való esetleges, önálló forma, vagy irány, nem mosódott-e össze akár csak a tér egyetlen pontjából nézve néhány mozaikszem, melyek odafönt még különbözőnek tündek? Minden összefüggést ellenőriznünk kellett, a tér minden irányából. Ez a séta némi körütekintést igényelt, mert folyamatosan kerülnünk kellett a fal előtti nagy park gepébe elhelyezett számtalan kis szökőkutas medencét. Fabrice tréfásan ígérgette is, hogy az utolsó napon majd megfürdünk az egyikben. Az utolsó előtti napon aztán egy ilyen ellenőrző rohangászás közben csak sikerült véletlenül behátrálnia az egyik medencébe...



Ezt a képet Fabrice készítette, miután délután befejeztük a rakást, és ő ájtott a Szabadság Torony rámpájára, távolról ellenőrizni az új részletet. A ponyvát leengedtük, hogy ne takarjon. Én odafönt takarítok, várom, hogy Fabrice kér-e néhány mozaikszem cseréjére. A terv is látszik, tőlem jobbra a harmadik mezőben. Rakás közben folyamatosan figyeltük.

A mozaikot fogadó homlokzattal szemben áll Normier Szabadság-tornya. A futurisztikus, acélszerkezetes high-tech építmény a város belső kilátótornyaül is szolgál. Konferenciatermében megbeszéléseket, ünnepi fogadásokat, esküvői vacsorákat tartanak. Christian Pierret államtitkár úr itt adott fogadást a mozaik átadásának ünnepségén. A torony első emeletén Braque ékszereinek és néhány nyomtatának állandó kiállítását rendezték be. Odáig rámpa is vezet a mozaik előtti szökőkút tövéből. Erre a rámpára felmenve éppen a mozaikkal szembe kerül az ember, s bár ebből a nézetből kevesen és ritkán látják, innen látni rá a minden torzulás nélkül. Délután, mikor a szellemi fáradtság jeleit észleltük magunkon és jobbnak láttuk az intenzív rakást abbahagynunk, egyikőnk átjött erre a rámpára, kezében remek NDK-s, 10×50-es, ZEISS márkájú ornitológus távcsöveimmel, melyet annak idején első ravennai tanulmányutamhoz szereztem be. Ezután kezdetét vette a Saint-Dié fölötti ordítózás. Saját munkánkat korrigáltuk, igen hangosan. Az állványon maradt társunk mozaikra helyezett mutatóujját vezetgettük, amíg ő el nem érte azt a szemet, melyet kicserélni szándékoztunk vele. Mi ezt a mozzanatot „hátvakarásnak” hívtuk, („följebb, lejjebb, jobbra, ott jó!”) még a szökőkút robaját is túlharsogtuk, ellentétben azzal, hogy előzőleg szemérmesen ponyvával takargattuk magunkat. Másikunk ilyenkor követte az utasításokat, kanállal, vagy ha az már nem ment, akkor kisvésővel eltávolította a korrigálandó szemet, és újat szabott a helyére. Később szerepet cseréltünk. Előfordult, hogy sok próbálkozás után mégis az eredeti szem került vissza a helyére, csak más irányba döntve. Az egész mozaiknak olyan finom árnyalati rendszere volt, hogy gyakran órákat töltöttünk el azzal, hogy két-három mozaikszemet korrigáltunk. Ekkorra már gyakran ránk is esteledett, és mehattunk szerszámot mosni.



Hajnali felvétel. A Szabadság Torony árnyéka ilyenkor gyorsan végigsuhan a mozaikon. Az előtérben látszik az a rámpa, ahonnan a mozaikot a legjobban meg lehet figyelni.



A rámpa alatti kávézó kiosk elől is jól megfigyelhető a mozaik. A szemek nagyságát úgy állítottuk be, hogy ebből a távolságból még megkülönböztethetőek legyenek.

A rakásmód

Eleinte úgy dolgoztam, hogy sorra vettem a színeket és az előre felkent ragasztóhabarcs egész felületén elosztottam őket. Így lassan betelt az egész felület. Ennek a módszernek az volt a hátránya, hogy ha túl lassan dolgoztam és rámkötött a habarcs, ott álltam egy csupa luk mozaikkal, melyből még egyes színek teljesen hiányoztak. Ezen kívül nehezen lehetett kiszámítani, hogy az utolsó, záró mozaikszemek ép formájúak és megfelelő méretűek legyenek. Hamarosan áttértem Fabrice módszerére, aki balról jobbra haladva szorosan egymás után illesztette a mozaikszemeket. Az azonos munkamódszernek köszönhetően aztán soha nem esett nehezünkre a másikunk által elkezdett részletet folytatnunk. Úgy dolgoztunk, hogy egy lapos karton gyümölcsös tálcára minden színből elhelyeztünk egy maréknyit, s azokból választottuk ki ez éppen soron következőt. A szabálytalan, nem egyforma trapéz alakú szemek formájából adódóan általában két szem beépítése után a harmadikat már méretre kellett szabnunk, a jobb kezünkől soha le nem tett vidia betétes csípőfogónkkal. Természetesen a bonyolult részeken minden egyes szemet meg kellett faragnunk. Az uniformitás, előre gyártottság minden gyanúja lepereg rólunk! Szándékosan nincs két egyforma mozaikszem. A mozaik lapocskák megmunkáltsága a mű egyediségének egyik hordozója, attól függetlenül, hogy tudatosodik-e, vagy sem a nézőben

A mozaikművész ugyan azokkal a szerszámokkal dolgozik, mint a csempéző, vagy ipari mozaikot ragasztó hidegburkoló, de látásmódja teljesen más. Mi olyan mozgalmas, rücskös, néhol egyenesen reliefszerű felületet, sőt réteget kívántunk előállítani, mely igen messze áll mondjuk egy fürdőszoba nyílegyenes, szintig kitöltött fugájú, szabályos hálóban elhelyezett csempesorától. Egy alkalommal felkérkedett hozzánk egy hidegburkoló fiatalember az állványra, de még értelmezni sem tudta azt, amit látott. Egészen felbolygatták az ide-oda billegtetett szabálytalan mozaikszemek, a rengeteg szín, a fugákból kibuggyanó ragasztóhabarcs, és az üveg lapocskák közül néhol durván előmeredő kődarabok. Olyan nagyon meg volt ijedve, hogy nem is láttuk soha többé, talán még most is szalad!

A rakás közben néhány mozaikszem beültetése után kissé hátralépve – már amennyit az állvány megengedett – áttekintettük az újonnan kialakult területet és mindig jobb kezünkben tartott csípőfogónk nyelével kocogtatva beállítottuk a mozaikszemek billegtetésének mértékét és irányát. Ehhez persze eleve olyan vastag habarcsot kellett felhordanunk, melybe elfértek a lapocskák elmerülő sarkai. Jól át kellett gondolnunk ezt is, mert később húzni kezdett a habarcs. Felkenése után 1-2 óráig még lehetett változtatni, aznap még késsel el is lehetett távolítani egy-egy mozaikszemet, de másnap reggel már csak a vésőért kellett nyúlni.

Színek és fények

Érdekes megfigyeléseket tettünk, ami a színeket illeti. Észrevettük, hogy a hajnali-reggeli, illetve az alkonyi fénynek nem csak az iránya más, a minősége is. A hajnali könnyeddé, de lággyá, szinte lányos rózsaszínné tette a mozaikot. Egyszer még sötétben elhelyezkedtem a parkban a homlokzat előtt, hogy megfigyeljem, hogyan világosodik ki a mozaik, és hogyan alakul ki rajta ez a jelenség. Legnagyobb meglepetésemre azonban az egész mozaik minden átmenet nélkül egyik pillanatról a másikra gyúlt ki, mintha a Napot, a nagy égi lámpát hirtelen rákapcsolta volna a Jóisten. Az alkonyban azonban a mozaik fénye lassan változik. Egészen drámaivá lesz, és a lilás, hideg árnyalatok nagyobb jelentőséget kapnak. A mozaik belső feszültségei, konfliktusai felerősödnek, majd a fény halványodásával ebből az állapotából kezd fakulni az egész.

A természetes fény kihunyásával azonban a mozaik piros lángja nem lobban el, csak izzó parázssá alakul, mely a legsötétebb éjszaka is visszaver annyit a város megszökött fényeiből, hogy jelenléte éjjel is folyamatos. Rá kellett jönnünk, hogy olyan színeket is bele kell néhol kevernünk a mozaikba, melyek a terven egyáltalán nem is szerepelnek. Ez persze nagy felelősség, de maga Bazaine is bátorított rá minket, persze távolléte miatt csak úgy telefonon, általánosságban, elvileg. Néhány nagy, egybefüggő felület modulálására ugyanis nem volt elég, hogy többféle színt kevertünk, reliefszerűen megmozgattuk a felületeket, kadmium sárga, vagy rózsaszínes szemekkel imitált csúcsfényeket hintettünk rá. Kellett még, hogy valamivel irritáljuk, provokáljuk, felsértsük a felületet. Oda nem illő színeket kevertünk hát a mozaikba. Ezek a szemek közletről, az állványról igen brutálisnak, ijesztőnek tunk, akárcsak valami sebek. Lentről azonban színük összeolvad becsapódásuk környezetével, alig lehet látni őket. Csak annyi észlelhető, hogy ott különösen bizserog, remeg, nyugtalankodik a mozaik. Fabrice esténként maratoni hosszúságú telefonbeszélgetéseket folytatott Bazaine-nal, aki gyakran üzent, hogy „*tegyenek bele disszonanciát!*” Jól tette, hogy ennek nyomatékot adott. Határozottságával segített, hogy elkerüljük a szépelgés veszélyét és a megfelelő drámai töltést és feszültséget megteremtjük.



Erős narancsokkal, rózsaszínekkel animált nagy piros felület, melyen világos rózsaszínekkel ráhintett mesterséges fénypászma csillog. A bal szélhez közel három fehér, és balra lent egy cirmos kadmium sárga csúcsfény.

Bonyolult csomópont kövek és üvegek keverékéből. A részletet egyetlen erős kék és egyetlen erős piros izzítja. A messziről idefutó és itt ütköző irányok egymásnak feszülését az egymás felé meredő nyílhegy alakú mozaikszemek vibrálása adja.



Piros és fehér üvegek találkozása. A hullámos felületű mozaiklapocskák vibrálva verik vissza a fényt.

Ebben a részletben több a kő, mint az üveg. Ezért fénye tompább, fáradtabb.

Az Espace Mitterrand görbe homlokzata, mely a mozaikot fogadja, nagyjából déli fekvésű. Napos, vagy csak enyhén borús időben a mozaik felületén elkerülhetetlenül függőleges fényhíd vonul végig. Ez a Nap járásával, illetve a néző mozgásának függvényében lassan, vagy gyorsan végigjárja az egész falat. Ezt a jelenséget is kezelniünk kellett. A mozaikszemek döntögetésének egyik jótékony következménye az lett, hogy a mozaikszemek jelentős része mindig csillogott, az ember szemébe tükrözte a fényt. A mozaik felülete tehát amúgy is folyamatosan sziporkázott. A fényből építkezett, saját részévé tette. A rajta végighúzódo fényhíd nem zavarta, hanem mintha csak kitüntette volna azt a felületet, melyre éppen rávetült. Szembe kellett néznünk azonban azzal a jelenséggel, hogy a Saint-Dié-i gyakori borult napok fátyolos megvilágításában a mozaik intenzitása is csökken. Azt találtuk ki, hogy a mozaik csillogását önkényesen -és szintén anélkül, hogy erre a tervben utalás lett volna – mesterséges csúcsfényekkel szórtuk tele, melyeket ott helyeztük el, ahol a mozaik erős megvilágításban a legsziporkázóbb lett volna. A piros felületre kétféle színből is hintettünk csúcsfényeket. Kadmium sárgát és világos rózsaszínt használtunk. Bonyolultan kavargó hatást értünk el néhány tucat mozaikszemmel, s ez széttörte a módszer esetleges nem kívánt didaktikáját.

Utolsó simítások

Ami az aláírásokat illeti, úgy döntöttünk, hogy valóban mindhárom szignót elkészítjük. Tökéletesen egyetértettünk azonban abban, hogy nem dimenzionáljuk túl kettőnk szerepét, és amennyire lehetséges, szerényen nyilvánulunk meg. Bazaine aláírását hangsúlyosra vettük, és a műhöz közel, a jobb alsó sarokba komponáltuk. A magunkét visszafogtuk, kisebbre és halványabbra készítettük. A másik oldalra, a bal alsó sarokba, a mozaiktól kissé távolabb, tömegvonzásának éppen a határára tettük. Bazaine és jómagam aláírását én nagyítottam fel, és az övéből két verziót is készítettem. Vigyáztam, hogy az azonos betűk és a két kilences másképpen legyen felbontva, hogy az írás is élő, előadásmódja pedig mozaikszerű legyen. A mozaik lassúságát, illetve Bazaine aláírásának fontosságát illusztrálendő megjegyzem, hogy csupán a szignók elkészítése egy teljes napot vett igénybe.

Elérkezett a nap, amikor az egész mozaikfelület betelt. Nagyon izgultunk, mert újabb fontos döntés előtt álltunk. Nekünk kellett kiválasztanunk, de természetesen ehhez mi ragaszkodtunk is, hogy milyen habarccsal vakolják körbe a mozaikot a városi kőművesek. Készre kevert, előre gyártott anyagot kellett választanunk, mert feltételezzük, hogy művünk időtálló lesz, és így több vakolást is át fog élni. Fontosnak tartottuk, hogy húsz év múlva is azonosítható legyen az eredeti árnyalat. Egy közepes textúrájú, szemcsés, tört fehér szilikátvakolatot választottunk, s ezzel mi magunk kivakoltunk próbaképpen egy olyan falfelületet, melyet a mozaik teljesen körbefog. Csak a sikeres próba után engedték megrendelni a vakolatot. A munkások gyorsan, a szokásos módon emelet-széles vízszintes csíkokban, fölülről kezdve vakoltak, de közben bontották is el az állványt. Rá kellett eszmélnünk, hogy ezzel minket is száműznek a mozaikunktól, és soha többé nem időzhetünk a fal előtt, különösen nem úgy, hogy az csakis a miénk! Nehéz volt felébredni a négy hónapos elmélyült munkából. Rángatóztunk belül, ahogy elszakadtunk a munkánktól, de még ennek a drámai lelki folyamatát sem tudtuk igazán végigfigyelni, mert folyamatosan figyelniünk kellett, hogy jól tart-e a mozaik nylon fólia maszkolása, mely a felületét volt hívva megvédeni az esetleg ráfröccsenő vakolattól, s melyet előzőleg két egész napon át ragasztgattunk föl kétoldali ragasztószalaggal. Most derült ki az is, hogy sikerült-e a színeket, árnyalatokat megfelelően transzponálnunk az állvány állásai által vetett árnyékos falfelületeken, illetve, hogy jól adtuk-e elő az eddig eltávolíthatatlan oszlopok által takart részeket. A legnagyobb

megdöbbenésünkre az derült ki, hogy kivétel nélkül mindenhol sikerült! Őszintén mondom, hogy nem erre számítottunk. Úgy döntöttünk, hogy ezután a végső korrekciókat megteendő elég lesz, ha csak egyetlen napra kérjük oda az emelőkosaras autót.

Az utolsó napon az emelőkosárból csak egy tucatnyi mozaikszemet cseréltünk, főleg a jobb alsó láng alsó élén. Azt akartuk elérni, hogy a hegyesedő lángforma alsó és felső éle ne azonos sebességgel szaladjon, és így az egész formának valami belső áramlása, kavargása is legyen. Ezen kívül Fabrice még két szemtelenül disszonáns csúcspontot helyezett el.

Összefoglalás, tanulságok

Bazaine hitvallása, amit együttműködésünk során kötelességünk is volt magunkévá tennünk, hogy a mű nem más, mint maga a mű létrehozása. Hónapok munkájával készítettük elő az „építkezést”, majd négy teljes hónapig dolgoztunk a falon, miközben teljesen feloldódtunk Bazaine művészetében és a munkában. A folyamatos, erős lelki-szellemi összpontosítás nagyon megterhelő. Nehéz is volt utána visszatérni a régi kerékvágásba. De addig semmi másra nem jutott sem idő, sem energia. És hogyan lehet négy hónapig fenntartani a lobogást? Nem szabad abbahagyni! És ezt gyakorolni is lehet, sőt kell is a lassú, folyamatos teljesítményt igénylő műfajokban. A jó értelemben vett aszkézis is segíthet. Időről időre meg kell próbálni feleszmélni, lélekben kissé eltávolodni az adott helytől, kontextustól, s messziről szemlélve, hideg fejjel gondolkodva vetni egy pillantást az egészre. A műre, és előtte ügyködő saját magunkra. Mi Fabrice-szal ezt az objektív kontrollt tudatosan a mindennapi munkafolyamat részévé tettük.



A kényszerűen távollévő Bazaine üdvözlő szavait Mme Bazaine olvassa föl az ünnepélyes átadáson.

A „Szabadság szárnyalása” bemutatásának a végén hadd idézzem fel, hogyan foglalta össze Fabrice munkánk lényegét a már említett „A mozaik, a latin világ kincse” című kötetben.

„Bazaine-nal, először is a tervet tanulmányozva meghatároztuk) a legalkalmasabb anyagokat és technikát. Útmutatásának megfelelően minden finomságot át kívántam ültetni, és a művön megjelentetni, felhasználva ehhez köveket (márványokat, gránitokat, Vogézek-beli vörös homokkövet) csakúgy, mint a színsora alapján külön gyárttatott velencei mozaiküveget. Az erkölcsi felelősség, amely Bazaine-hez kötött minket, valamint az igényesség és a hűség nem zárta tehát ki sem a spontaneitást, sem a kifejezés szabadságát. Mindez egészen végletes összpontosítást követel, miközben nap mint nap, a 7x16 méteres falon az előre megtört mintegy hatvanezer kő és üveg mozaikdarabot elhelyeztük.

A konvexen kanyarodó fal, melyre a röptülés jelét felírtuk, másnak és másnak látszik annak megfelelően, hogy a környező park mely pontjáról, vagy a szemközti Szabadság Toronyból nézzük-e. Elengedhetetlen volt, hogy minden márvány, vagy üveg mozaikszemet szabálytalan formájúra szabjunk, és akkorára, hogy minden eleme megkülönböztethető legyen, azért, hogy a mozaik a városi térben monumentális hatását teljesen ki tudja fejteni.

A motívum dinamizmusát strukturálendő úgy döntöttünk, hogy a kollázs minden formáját külön kezeljük, és fölerősítjük a kontrasztot a vörös foltok ragyogása és a madár-sziluett tompasága között azzal, hogy a visszatörölt foltokba több matt kőmozaikot építünk, és ez az egész mű feszültségét megerősítette.

A kompozíció egyes nyugodt és modulált részein új disszonanciákat helyeztünk el, kékeket, zöldeket, narancsot, ami az állványról túl élesnek, de a monumentális távlatból épp megfelelően erősnek tűnt. A fokozatosan elhalkuló fehér, lila és rózsaszínű formáknál kiemelkedő köveket alkalmaztunk, melyeket azonos, de telített színű üvegekkel erősítettünk föl. A felhasznált színekhez természetesen hozzáadódnak a mozaiklapok döntögetéséből és a fény visszatükröződéséből eredő variációk.

Ezentúl St-Diében a Vogézek, az évszakok és a napszakok szerint oly gyakran változó fénye tárja föl Jean Bazaine mozaikjának vad erejét és finom nüanszeit.”

Munkánk óta elég idő telt el ahhoz, hogy a tanulságok leülepedjenek. Örök hálával tartozom Bazaine Mesternek és Fabrice-nak, hogy megbíztak bennem. Még akkor is, ha én is tudom, hogy hármas csapatunk összeállítása a lehető legjobb volt. Bazaine-nak különösen hálás vagyok azért, hogy megértette velem, nem szabad egy technika tökéletes ismeretével igazolnunk önmagunkat. Részletkérdés tehát, hogy a mozaik sajátos kifejező eszközeinek köszönhetően meghatározható-e önálló műfajként, vagy csupán egy művészeti technika. Mert a lényeg nem ez, hanem a költészet. A költészet, ami a Szabadság maga...

27 Janvier 00

Cheer Balasz Miklós, Merci de

m'avoir envoyé cette belle revue, et de m'avoir
traduit - en très bon français - votre article,
qui est très complet, et parle des problèmes
de la mosaïque comme j'en aurais parlé
moi-même.

C'est à dire que j'ai été très heureux de votre
collaboration, et que je garderai de vous-même
un souvenir très amical.

J'ai signalé votre article au ministre
Pierret, en remarquant que c'était en
Hongrie qu'on parlait de ce beau travail, et
qu'il n'y avait pas d'équivalent en France!

Je souhaite vivement que cela vous
amène à réaliser d'autres travaux, et
je vous serre la main avec beaucoup
d'amitié -

Jean Bazaine

Jean Bazaine levele hozzám.



Az Espace Mitterrand a kész mozaikkal a Szabadság toronyból nézve.



A mű néhány jellegzetes nézete

IRODALOMJEGYZÉK

Irodalomjegyzék

Lavagne – Balanda - Echeverría	MOSAIQUES	Ars Latina	2000
Blanchard-Lemée – Ennaifer – H. Slim – L. Slim	Sols de l’Afrique romaine	Imprimerie Natioanale	1995
Isotta Fiorentina Roncuzzi	Il mosaico	Longo Editore, Ravenna	1984
Henri Lavagne	La mosaïque	Presses Universitaires de France	1987
Philippe Bruneau	La Mosaïque Antique	Lectures en Sorbonne	1987
Carlo Bertelli:	Les Mosaïques	Bordas	1989
Noel Riley:	A history of decorative tiles	Chartwell Books	1997
Jill Blake	Carrelages et décoration	Quarto Publishing	1996
Faludy Anikó	Bizánc festészete és mozaikművészete	CORVINA	1982
Kádár Zoltán	Bizánci művészet	CORVINA	1987
Keith Chritchlow	Islamic patterns	Thames and Hudson	1976
-	Orsoni mosaici	Angelo Orsoni	
-	Die Kunst des Pflasterns	Handwerkspflege in Bayern	1985
Hajnóczy J. Gyula	Pannonia római romjai	Műszaki Könyvkiadó	1987
Luigi Marcuzzi	Aquileia	Edizioni Zanette	1985
Dr. Póczy Klára	Közművek a római kori Magyarországon	Műszaki Könyvkiadó	1980
Clément Mesdon	Les mosaïques de Ravenne	Éditions Atlas	
Giovanni Mariacher	Mosaici di San Marco	Ardo-Venezia	1986
C. Foss - P. Magdalino	Róma és Bizánc	Elsevier Publishing	1977
Lazarev	Bizánci festészet	Magyar Helikon	1979
André Grabar	La peinture byzantine	Skira	1953
Scharle Gyula	Épületburkolás, padlóburkolatok	Műszaki Könyvkiadó	1969
Ricarda Huch	Altchristliche Mosaiken	Iris Verlag	1943
-	Muralia hungarica	Magyar Helikon	1978
-	Zsolnay	CORVINA	1980
-	Antoni Gaudí	Caixa de Pensions	1987
-	Mattioni Eszter	Wosinsky Mór Múzeum	1990
-	Villa Kerylos	SMD	1991
Alberto C. Carpiceci	Pompei com’era 2000 anni fa	Bonechi	
Janine Balty	Mosaïques de Syrie	Musées Royaux, Bruxelles	1977
Francesc Tarrats Bou	Tarraco	Corondel S. C.	1990
	Aime comme mosaïque	Musée Paul Charnez	1998
Prof. Dr. Semavi Eyice	La mosquée de Kariye	NET Books	1997
Klaus Jürgen Sembach	Art nouveau	Taschen	1991
Giuseppe Bovini	Ravenne	Longo	
Hegedűs János	Kerámia- és kőburkolatok	Műszaki könyvkiadó	1983
-	Gaudí	ESCUDO DE ORO	1997
Carreau - Goron - Vivien	Renouveau de la mosaïque	Dessain et Tolra	1974
-	I pavimenti di Luigi Trezza	G.E.F.E.	1998
Batári Ferenc	Oszmán - török szőnyegek	BIM - HK	1994
-	La Mosquée	Intuco	1989
M. Brett - W. Forman	A mórok	Gondolat	1985
G. R. Meyer - G. Murza	Berlini múzeumsziget	CORVINA	1985
André Grabar	Greek mosaics	UNESCO	1964
Dr. Vendl Aladár	Geológia	Tankönyvkiadó, Budapest	1953

BALÁZS MIKLÓS ERNŐ

A MOZAIKMŰVÉSZET

ELMÉLET ÉS GYAKORLAT



A DLA – ÉRTEKEZÉS
TARTALOMJEGYZÉKE

TÉMAVEZETŐ: FÓTH ERNŐ
BUDAPEST, 2003.

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS

Doktori programom bemutatása	3
Motiváció	4
BEVEZETÉS A MOZAIKMŰVÉSZETBE	5
A mozaik definíciója	5
A mozaik és a festészet viszonyáról	5
A mozaik eredete	7

A MOZAIKMŰVÉSZET TÖRTÉNETE

A MOZAIKMŰVÉSZET TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE	2
Az ókori mozaikok	2
Kavicsmozaikok	2
A hellén kor mozaikjai	3
Az antik mozaik rétegei	7
A császárkori mozaikok	7
Az észak-afrikai mozaikokról	8
A fali mozaikról	8
A mozaikművészek társadalmi megbecsülése	9
A mozaikos mesterek	9
Az antik mozaikművészet megrendelői	11
A késő ókori mozaikok	11
Ravenna	12
Az Omeiád mozaik	12
A bizánci mozaik	13
A mozaikművészet, mint festészeti technika	14
A mozaik, mint dekoratív művészet	14
A mozaikművészet megújulása a 20. században	17
Severini és a mozaik	18
A mozaikművészet 1945 után	18
Az egyházművészet szerepe	19
Mai mozaikos iskolák	21
A magyar mozaikművészetéről	21
ÖSSZEFOGLALÁS	22

A MOZAIKMŰVÉSZET GYAKORLATA

Bevezető	2
Mozai kkockák	4
A MOZAIKRAKÁS TECHNIKÁI	6
A direkt rakás	6
Gyakorlati tanácsok a direkt rakásnál	7
Műtermi rakás direkt módszerrel	7
Az „indirekt” rakásmód	8
A papírra ragasztott mozaik	8
Gyakorlati tanácsok a papírra ragasztott mozaikhoz	9
A homokágyba rakott mozaik	9

Gyakorlati tanácsok a homokágyas rakáshoz	11
A MOZAIK ANYAGAI	12
Kövek	12
A geológia	14
A közettan	14
Üledékes kőzetek	14
Eruptív kőzetek	15
Metamorf (átalakult) kőzetek	15
A kristályszerkezetről	16
A kő megmunkálása	16
A mozaiküveg és az aranymozaik	17
A smalti és az üveglepény	18
Kerámia mozaikok	19
A mozaik segédanyagai	20
Kötőanyagok	20
Fugázó anyagok	20
Mozaikrestaurálás	21
Néhány kép a restaurálás jellemző fázisaiból	21
MOZAIKOS SZERSZÁMOK	23
Kéziszerszámok	23
Gépek	23
A mozaikrakás esztétikája	24

A VIZSGAMUNKA

Bevezető	3
A monumentális művészet Franciaországban	5
Bazaine és a spirituális művészet	9
Bazaine és a mozaik technika	10
Bazaine monumentális művei	14
A mozaik megszületésének története	15
Jean Bazaine és Saint-Dié des Vosges	15
Előkészületek, a színek megrendelése	20
A kivitelezés	22
A mozaik környezetének felmérése	22
A képmező meghatározása	24
A mű felnagyítása	25
Üvegtörés	26
Segédanyagok	27
Az első mozaikszemek	27
Nehézségek	28
A művészi feladat meghatározása	30
A napi munkamódszer	34
A rakásmód	38
Színek és fények	38
Utolsó simítások	40
Összefoglalás, tanulságok	41
Jean Bazaine levele	43
A mű néhány jellegzetes nézete	44

IRODALOMJEGYZÉK