

OLAJFA

Egy olajfában páncélt találtak,
és most a hangyák sürgősen
máshová hordják bábjaikat.
Egy lánctalpas traktor várakozik.

Szétdobált maroknyi fekete
föld, levetett
olajos ing, félbevágott
avokádó, ebédidő.

Szemedhez igazítod a fehéret,
füledhez a bádoggörgést,
szádhhoz a poharat.

Ijesztő lehet egy bogyo is.
Egy koponya is lehet megnyugtató.

Perneczky Géza

A REJTŐZKÖDŐ CSONTVÁRY

„Hajnalban nap nap után a lángoló Kárpátokat figyeltem, s egy délután csendesen bóbiskoló tinós szekeren megakadt a szemem. Egy kifejezhetetlen mozdulat kezembe adja a rajzont, s egy vénypapírra kezdem rajzolni a motívumot.

A principálisom nesztelenül hátul sompolyog, a rajz elkészültével a vállamra ütött: »Mit csinál? hisz maga festőnek született.« Meglepődve álltunk, egymásra nézünk, s csak ekkor tudtam és eszméltem, amikor magam is az eredményt láttam, hogy valami különös eset történt, amely kifejezhetetlen boldog érzésben nyilvánult meg. A rajzot oldalzsembe tettem, s e perctől fogva a világ legboldogabb embere lettem. Principálisom távoztával kiléptem az utcára, a rajzot elővettem tanulmányozásra: s ahogy a rajzban gyönyörködöm, egy háromszögletű kis fekete magot pillantok meg bal kezemben, mely figyelmemet lekötötte. E lekötöttségben fejem fölött hátulról hallom: Te leszel a világ legnagyobb napút-festője, nagyobb Raffaelnél.”
(Csontváry: ONÉLETRAJZI JEGYZETEK, 1910-es évek)

Több mint két évtizeddel az emlékezetes Csontváry-láz után mintha megint szaporodnának a róla szóló publikációk. Véletlenről van szó vagy friss aktualitásról? Valószínűleg mind a kettőről. Ha például ezt a tanulmányt most egy bulvárlap közölné,

akkor talán a szerkesztő odabiggyeszthetné az oldal tetejére: „Nyugat-európai turné előtt a Csontváry-életmű”, vagy, teljesen más megközelítésben: „Igaz, hogy a bolondját járatta a világgal Csontváry?” Ha pedig egy akadémiai értesítő vállalná a cikk közlését, akkor ezt a címet választhatnánk: „Messianizmus és szerepjátszás a századforduló magyar képzőművészetében.” Esetleg: „Mallarmé és Tolsztoj között, Csontváry miszticizmusának hermeneutikája.”

E sokat sejtető függőnylebegtetés után illik, hogy el is mondjam pár szóval, amit a Csontváry-kérdés pillanatnyi helyzetéről tudok. Azzal kezdeném, hogy amit egyre világosabban látunk, annyi, hogy mennyire kevés az, amit biztosan tudunk Csontváryról. Az olvasó e cikk végén valószínűleg maga is úgy érzi majd, legfőbb ideje, hogy a Csontváry-kutatás úgy igazából, ahogy megérdemelné, végre elkezdődjön. Klaniczay Tibor annak idején a *Kritikában* megjelentetett vitacikkében (A CSONTVÁRY KÉRDÉS, *Kritika*, 1966/1.) valahogy így kiáltott fel: – Csak egy örült lehetett ennyire normális... – A fő probléma ugyanis az volt, hogy miként lehetne ezt az irracionális hangvételt, a hivatalos művészetpolitika sémáitól oly roppant távol eső művészt mégis valahogy „megvédeni”. Azóta ilyen kérdések egyre kevésbé gyötörnek minket, sőt mindaz, ami irracionális, közben olyannyira divattá vált, hogy most már inkább attól kell védenünk Csontváryt, nehogy valamelyik szekta főpapjává tegyék meg őt azok, akik a világot az okkult dolgok szemüvegén át látják.

Teljesen függetlenül ettől, más dolgok is történtek. Az elmúlt két évtizedben is tovább nőtt az a távolság, ami a századfordulótól elválaszt bennünket, és ezért kevesebb lihegéssel és több tárgyilagossággal közeledünk néhány kényes problémához. Így például Csontváry személyiségének nehéz kérdéséhez, illetve ahhoz a bonyolult viszonyhoz, amit ez a festő a környezetével és velünk, az „utókorával” kiépitett.

Egyre több jel mutat ugyanis arra, hogy Csontváry, aki olyan korban élt, amelyben éppen a művészek és a rivaldafényben forgolódnó velük egyivásúak valamilyen erősen stilizált szerep szabályai szerint éltek a mindennapjaikat (gondoljuk meg, e tekintetben még egy Ady sem volt kivétel!), igen, e korban éppen ez a Csontváry építette föl talán a legbonyolultabb és legtalányosabb művészeti programot, és ettől elválaszthatatlanul azt a szerepkört is, amit aztán haláláig játszott (már ahogy ezt a szót értenünk kell, hogy „játszott”...). Olyannyira valószínűnek tűnik ez a feltevés mostanában, hogy szinte kisértésbe esünk, hogy megfordítsuk Klaniczay tételét és felkiáltunk: – Csak egy normális lehetett ennyire örült!... – Amiben persze benne van az a véleményünk is, hogy erre a szerepre, ha komolyan veszi valaki, rá lehet menni.

No, de máris túl sokat előlegeztem azokból a problémákból, amikről itt szó lesz. Visszatérek még többször is rájuk, de előbb néhány szót a már fentebb is érintett és tényleg esedékes Csontváry-vándorkiállításról, s mindarról, ami vele jár.

*

A Csontváry-képek nyugati útja egy öt esztendővel ezelőtti rendezvény kapcsán merült fel először, mégpedig Hollandiában. Több magyar kiállítás is szerepelt akkor Amszterdamban egy „magyar hét” keretében, s holland részről az a kívánság hangzott el, hogy szeretnék Csontváry oeuvre-jét, amennyire azt a lehetőségek engedik, a teljességet megközelítő formában egy nagyobb szabású kiállításon vendégül látni.

Úgy érzem, meg kell említenem annak a holland minisztériumi tisztviselőnek a nevét, aki ezt a gondolatot fölvetette. Peter Schreibernek köszönhetjük az ötletet, s azt is, hogy a holland szervek azonnal fölajánlották, hogy nemcsak pénzügyi támogatást

adnak ehhez, hanem korszerű szakmai és technológiai segítséggel is hozzájárulnak a tárlat előkészítéséhez. Csak egy konkrét példa, miben szorul a Csontváry-oeuvre segítségére: a nagy kompozíciókat végre rugós fémkeretekre feszítik fel, amelyek képesek lesznek majd arra, hogy minden körülmények között a vásznak számára optimális feszítőerővel tartsák „egyenesben” a festményeket. Ilyen technikai biztosítás nélkül ma már nem is lehetne vállalni az oly sokat megért és nagyon is kímélésre szoruló Csontváry-képek szállítását.

Az így sínekre fektetett hollandiai kiállítás ügyében ezután hosszú ideig mégsem történt semmi érdemleges. Csupán 1990 szeptemberében, amikor az új kultusz-kormányzat foglalkozni kezdett az elakadt Csontváry-tárlat problémáival, következett be örvendetes fordulat. A pécsi Janus Pannonius Múzeum és benne a Csontváry-gyűjtemény vezetője, Romváry Ferenc, állami garanciát kapott a rendezvénnyel kapcsolatos kiadásokra. Hogy ez a segítség mit jelent, azt azzal érzékeltethetem, ha közlöm, hogy csupán a Csontváry-képek restaurálása (s ebbe a munkába bevonták a magántulajdonban lévő festmények rendbehozatalát is!) több millió forintba került. A hollandok meghívására az a három magyar restaurátor, aki már több mint tizenöt esztendeje foglalkozik Csontváry-képekkel, Amszterdamba utazott tapasztalatcserére, de a holland szakemberek is többször meglátogatták azóta a pécsi és budapesti restaurátorműhelyeket – s így tényleg nyugodt lelkiismerettel állíthatjuk, hogy a Csontváry-képek rendbehozatala a ma lehetséges legmegbízhatóbb szakmai színvonalon történik. Ennek a munkának a részleteit egyébként a nagyközönség is megismerheti majd az 1993 második negyedében a Hertogenboschi Északbrabant Múzeumban rendezendő Csontváry-kiállítás katalógusának vonatkozó szakcikkeiből.

Ezek a „száraz” adatok. A hollandiai tárlat persze jó alkalomnak mutatkozik arra, hogy a képek, ha már úgymint úton vannak, több helyre is ellátogassanak. Németország, Anglia, Franciaország és Svédország nagy múzeumaival folynak tárgyalások, s kilátásban van az is, hogy a következő Velencei Biennálé idejére az anyag esetleg Velencébe látogasson. Ha csak a tervezett tárlatok fele valósulna is meg, még akkor is biztosra vehetjük, hogy az a Csontváry, aki ezután visszatér majd Magyarországra, egészen más helyet fog elfoglalni az egyetemes művészettörténetben, mint az, akit útra indítottunk.

Nyitott persze még a kérdés, hogy milyen visszhangot kap majd az életmű, mire fog a leginkább rezonálni a világ. Talán a sokáig dilettánsnak vélt és mindmáig többé-kevésbé bolondnak tartott felvidéki patikus személyére, aki huszonhét éves korában, amikor először vett rajzont a kezébe, azonnal „égi hangot” hallott, amely megígérte neki, hogy ő lesz a világ legnagyobb festője? Vagy pedig, félretolva ezt a legendát, és nem törődve a festményekből áradó furcsa szuggesztivitással sem, a nagyvilág majd napirendre tér Csontváry fölött azzal, hogy egyszerűen elfogadja őt, mint „kvalitást”? Az elismerést szívből szeretnénk, de tudnunk kell azt is, hogy mi az ára. Megérjük talán, hogy megjelenik majd a Csontváryt tartalmazó nagy Skira-kötet is, s ezzel az életmű rákerül a perfekcionizmus és a fináncgazdaság ama nagy karusszeljére, ami nélkül manapság alig képzelhető el az, amit úgy hívunk, a nemzetközi művészeti élet dinamikája?

Kissé szorongó szívvel veszünk hát majd búcsút a képektől. Mert ami a Csontváry-anythingal együtt utazik, az végül mégiscsak egy darab Magyarország. A legtöbb, amit a szakma, a magyar művészettörténészek tehetnek, csupán annyi lesz, hogy tőlük telhetően megtömjék az útipoggyászt. A Csontváryt kísérő tudományos cikkek, az életmű

hátterét, illetve magát a művészt megvilágító tanulmányok talán hozzásegíthetik a külföldet járó kiállítást ahhoz, hogy a képeknek ne csak úgynevezett sikere legyen, hanem a mélyebb rétegeket, a minket is érintő sorskérdéseket megértő visszhangja is.

Pár szót még tehát a kutatásról általában. Ha már Csontváry elhivatásának a történetét tettem meg a cikk mottójául, mi a helyzet ezzel és a többi, Csontváryhoz kapcsolódó problémával? A mottóul választott történet immár hosszú évtizedek óta a magyar képzőművészet talán legtöbb reflexiót kiváltott és legismertebb legendája, pszichiátriai szakkönyv is íródott a kérdésről, mégpedig Pertorini Rezső Csontváry-patográfiája. Ez az 1966-ban megjelent munka részletesen foglalkozott Csontváry írásos hagyatékával is, sokkal kimerítőbben, mint Németh Lajos két évvel korábban megjelent s inkább az akkor legsürgősebb feladatra, a képek számbavételére és értékelésére összpontosító monográfiája. Pertorini halhatatlan érdeme, hogy felhívta a figyelmet arra, hogy – éppen egy, a szecesszió és a szimbolizmus éveiben működő festő esetében – milyen nagy jelentőségű lehet a mű szellemi hátterének és programatikus mondanivalójának az ismerete. Valamilyen fatális véletlen folytán azonban Pertorini éppen abban a ténykérdésben nézett el valami fontosat, amire különben – mint pszichiáter – egész patográfiáját építette. Erre azonban majd részletesebben kitérek a maga helyén.

Hogy e sorok írója – az 1963-as emlékezetes székesfehérvári Csontváry-kiállítás után, amellyel annak idején Kovács Péter és Kovalovszky Márta áttöréshez segítettek az életművet – egyáltalán újra foglalkozni kezdett a Csontváry-kérdéssel, az is összefügg a most tervbe vett hollandiai tárlattal. Megbízást kaptam ugyanis a pécsi Janus Pannonius Múzeumtól, hogy írjak a katalógus számára. Az elkészült dolgozat egy könyvterjedelmet megközelítő tanulmány lett, amely különösen nagy figyelmet szentel – éppen a Pertorini-kötetben publikált szövegekre támaszkodva – Csontváry írásos hagyatékának. Ez a munka tulajdonképpen még folytatásra vár, hiszen a Csontváry Múzeumban lévő kézírásos anyag (a hagyaték kb. ötven-hatvan százaléka) éppen az utóbbi időben nem volt hozzáférhető. Most restaurálják, s publikálására talán már a közeljövőben sor kerülhet.

A teljes írásos hagyatékhoz természetesen hozzátartoznának a magángyűjteményekben található egyéb, hitelt érdemlően Csontváry kezétől származó kéziratok is, köztük olyanok, amelyeket eddig még egyáltalán nem közöltek. Ha egyszer kiadva olvashatjuk majd Csontváry teljes hagyatékát, elképzelhető, hogy eddig ismeretlen, ám fontosnak tűnő részletek fogják módosítani a jelenlegi képet. De már így is küszöbön állunk egy árnyaltabb és a századforduló általános szellemi életét is a Csontváry-életmű háttérébe jobban belekomponáló felfogásnak.

*

Ez sokak érdeme. Az alább következő oldalakon például ismételtlen is idézni fogom Sinkó Katalin Csontváry-tanulmányát, amely a legfrissebb adalék: 1991 őszén a Magyar Irodalomtudományi Intézet egy KUKUCS-ülésén olvasták fel (közölve: *Művészettörténeti Értesítő*, 1991, 3–4. szám). Ez a munka éppen azért figyelemre méltó, mert utat keres ahhoz, hogy amit eddig Csontváryban csak irracionálisnak vagy a személyes sors fátumának tartottunk, most elemeire bontva és újra összerakva a ráció és a történeti összefüggések részévé tegyük – azaz, hogy jobban megismerjük azt a kulturális tradíciót, amely közvetlen előzményeinkhez tartozik, s amelynek Csontváry is fontos állomása. Sokkal korábról, 1965-ből datálható Jászai Géza CSONTVÁRY, KRITIKAI

JEGYZETEK című saját kiadású könyvecskéje, amelyet mindmáig Németh Lajos Csontváry-monográfiájának (1964) legfontosabb kritikájaként és kiegészítéseként tekinthetünk. Az ebből a füzetből a jelenlegi tanulmányba is átemelt Strindberg-idézet a *Revue des Revues* című párizsi folyóirat 1894. novemberi számában jelent meg. Németh Lajos a legfigyelemreméltóbb eredményekhez egy, a hetvenes években publikált tanulmányával jutott el a Csontváry-kutatás folyamán (ADALÉKOK A SZIMBOLISTA FESTÉSZET TIPOLOGIÁJÁHOZ. *Ars Hungarica*, 1976/1.). Jelen írás befejező részében erre a cikkre ismételen is hivatkozom. Csontváry prófétai szerepvállalásával, ennek következményeivel és egyáltalán a festő rendkívül sok problémát felvető kultúrtörténeti helyével pedig Karátson Gábor foglalkozott először kimerítően egy 1975-ből származó s igen gondolatgazdag esszében (PENIÉL – EGY SZIMBOLIKUS ÉLET ÉRTELMEZÉSÉNEK MEKÍSZÉRTÉSE. Közölve: 2000, 1989. október). Ebből az írásból itt most nem idézek, de számos részletkérdésben nagy befolyással volt rám.

Hátralenne még, hogy támpontot adjak az idézett Csontváry-szövegek forráshe-lyére vonatkozólag. Amit nem talál meg az olvasó a CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV (Corvina, 1976) egyes fejezeteiben – nevezetesen Csontváry ott közölt rövidebb és hosszabb önéletrajzában, a beadványokban, valamint a Keleti Gusztávhoz írt leveleiben és K. Lippichhez írt negyedik levelében (a Lombroso-kérdés), arra rálelhet Pertorini Rezső említett Csontváry-patográfiájának az oldalain. Így a festő metafizikai rendszerére és szintanára vonatkozó szövegrészeket A CSONTVÁRY ÍRASMŰ-VÁZLATAI című fejezetben, Pertorini pszichiátriai véleményének összefoglalását pedig a könyv végén olvasható A PSZICHÓZIS LEFOLYÁSA című részben találhatja meg.

Van még egy forrásom. Nem tudom elhallgatni, hogy a szöveg írása közben állandóan Sinkó Katalin egy futólag elejtett megjegyzése csengett a fülemben. Elmesélte, hogy Csontváry gondolkodásmódja őt leginkább az unokaöccsére emlékezteti. Ez a kisfiú, mikor az utcán a nagyanyjával találkozott, aki elmondta, hogy csak egy kis élesztőt ért ment el a boltba, nagyanyja szavaira ezzel a kérdéssel válaszolt: – Miért, ki halt meg?

Vajon utol tudjuk-e érni a gyerekeket és a nagy festőket a konkrét látás eme csodálatos egyszerűségében, csodateremtő erejében és komplexitásában? Biztos, hogy nem. Mégis, fogjunk bele.

*

Az 1963-as nagy székesfehérvári kiállításon, hét évvel az '56-os forradalom után, Csontváry, szinte minden előzmény nélkül, egyszerre bizonyult modernnek és közérthetőnek, és ezen túlmenően azzal a fölülmúlhatatlan vonzerővel is rendelkezett, ami a tiltott gyümölcsök sajátja. Mert nyilvánvaló volt, hogy a viharos siker nemcsak a fantasztikusan látványos műveket alkotó festőnek szólt, hanem általában is a „magyar géniusznak” – a Csontváry-kiállítás tagadhatatlanul magán viselte a „protest art” jellemző vonásait.

„A rajongó lelkesedés, amellyel az ország napjainkban Csontváry művészetét körülveszi, mint-ha szerepváltást jelentene: az egész nemzet... a renden kívüli világ felé fordul sóvárogva” – írta ebben az időben Münchenben megjelentetett tanulmányában Jászai Géza, egy magyar művészettörténész, aki az 1956-ot követő hónapokban emigrált Németországba. Jászai azonban nemcsak a Csontváry-kultusz politikai hátterét írta le azzal a tárgyilagossággal, amit a nagyobb távolság biztosított a számára, hanem egyúttal azzal, hogy rámutatott Csontváry képeinek és a XIX. századi müncheni romantikus festészetnek (az úgynevezett orientalista ágnak) a kézenfekvő rokonságára is – ne felejtjük,

Csontváry Münchenben tanult! –, először hívta fel a kutatás figyelmét arra a lehetőségre, hogy Csontváry „rendkívülisége” talán a romantikus hagyományokkal továbböröklődött „rendenkívüliséggel” rokon. És ezzel történelmileg is jobban definiálható irányba terelte a kutatásokat.

*

Csontváry és a romantika?

Kétségtelenül volt a romantikának – éppen I. Lajos bajor király udvarában – egy kultúrtörténeti kuriózumokra és antik eredetű vagy orientális ízű témákra specializált ága, amely előképül szolgálhatott Csontváry számára – hiszen az olyan Csontváry-kompozíciók, mint például a taorminai görög színház romjai a háttérben az Etnával, még képkivágásukban is hűen követik Carl Rottmannak a bajor király megrendelésére készült szicíliai tájait. Másrészt azonban nem mehetünk el szóltanul a mellett a tény mellett sem, hogy Rottmannak és festőtársainak a képei az 1830-as és '40-es esztendőkből születtek, Csontváry viszont több mint ötven évvel később járt először Münchenben, s nagy tájképeit egy újabb évtizeddel később, már a századforduló után festette.

Ebben az időben a müncheni udvari romantika jellegzetes témái, az antik romok és egzotikus kultúrtörténeti látványosságok már réges-rég a levelezőlapok és az illusztrált irodalmi lapok közhelyeivé váltak. Az életfa motívuma vagy az őt láncot alkotva körüláncoló szüzek rajza pedig az olyan folyóiratok fejléceit díszítette, mint amilyen a *Jugend* vagy a *Ver Sacrum* is volt! Ha igaz is, hogy Csontváry olyan témákhoz nyúlt, amelyek valamikor tényleg a romantika repertoárjához tartoztak, az ő idejére ezek az elemek már az akadémizmus közhelyeivé váltak, illetve a Jugendstil bizarr átdolgozásában az életfilozófiák és az irracionális művészeti áramlatok fordulataiként kaptak új erőre. Milyen következtetéseket vonhatunk le ebből? Lehetséges volna, hogy Csontváry – ez a hol „mesésen keleti művésznek”, hol pedig „a Duna-medence finác Rousseau-jának” kikiáltott festő – csak egyike azoknak az izig-vérig délnémet vagy osztrák fogantatású mestereknek, akik, mint például Franz Stuck Münchenben vagy a szecesszió művészei Bécsben, a századfordulón működve, s az akadémikus hagyományokat az ellenkezőjükbe, az irracionálisba fordítva, a festészet terén egy stilizált és tehetségesen manierisztikus Jugendstil-mitológiát hoztak létre?

Jászai, aki a lázas nyugtalansággal a világban utazó Csontváryt legszívesebben továbbra is az „idegenbe vágyó” romantikus művész típusához kötné, mélyebb lélektani és művészetelméleti rétegekben keresett magyarázatot. Csontváry fantasztikus hatása, a XIX. századi ízlésen túllépő dekorativitásában és kozmikus feszültségekkel terhes előadásmódjában van valami, ami rendkívüli koncentrációra vall, és amit a teljességre való törekvés jellemez – ami tehát nem sorolható be sem a késő romantika didaktikus indíttatású kultúrtörténeti illusztrációi, sem pedig a szecesszió egzotikus hangulatokat kereső vásznai közé. Jászai Strindberg egy 1894-es datálású kijelentését idézi tehát, hogy helyére tehesse Csontváry roppant egyéni hangú és oly önkényesnek, annyira szuggesztívnek tűnő oeuvre-jét: „Pontosan ez a természetes művészet, mert a művész a természethez hasonlóan dolgozik: kedve szerint és határozott cél nélkül.” Ez a magatartás az én és a természet, illetve az én és az Isten között egyenlőséggel tipikusan romantikus formája – hangoztatja Jászai, és hozzáfűzi: „A mimézis alapjai itt már megrendültek, mert a természettel magát egyenrangúnak hirdető művész egyben természetellenes magatartást is tanúsít...” Tegyük hozzá: olyan magatartást, ami a romantikából eredeztethető, de még fokozottabban lesz aztán jellemző az avantgárd művészetre.

Erős tehát a kísértés, hogy Csontváryban végül is a modernnek egyik előfutárát lássuk – ami, valljuk be, nem is lenne egészen légből kapott ötlet, hiszen a nyugat-európai posztimpreszionizmus mesterei, Cézanne, Van Gogh vagy Gauguin is a természetből táplálkozva, de részben már ellene fordulva alkották meg életművüket. Kézenfekvő művészettörténeti feladat lenne tehát Csontvárynak, a kelet-európai posztimpreszionizmus nagy alakjának szakszerű „felépítése”.

De mielőtt elhamarkodnánk a dolgunkat, s ebbe a megtisztelő munkába belefognánk, tanácsos kézbe vennünk Sinkó Katalin említett tanulmányát, amely Csontváry néhány fiatalkori képe kapcsán azt a kérdést feszegeti, hogy mennyire vehetjük komolyan a festő „isteni elhivatásának” történetét – egyáltalán, milyen kulturális milióból emelkedett fel Csontváry, s miért volt fontos számára ez a misztikus történet. Mert ez a tanulmány arra is válaszol, mennyiben hasonlítható az a kulturális örökség, amire Csontváry épített, ahhoz a szellemi horizonthoz, amivel a századforduló – s benne a posztimpreszionizmus – nyugat-európai nagymesterei rendelkeztek.

*

Sinkó a Csontváryhoz intézett égi szótat Raffaello-motívumát vizsgálta meg közelebbről, azaz a „*nagyobb festőnek lenni, mint Raffael*” gondolat kultúrtörténeti előzményeit igyekezett Csontváry sorsdöntő misztikus élményével összevetni s ennek alapján Csontváry világképét is rekonstruálni. Az imponálóan nagy történeti anyagot fölvo-nultató áttekintés lényegét a következőkben foglalhatnám össze:

Raffaellót már a barokk kor századaiban is „*isteni festő*”-ként, illetve a „*festőfejedelem*” megtesztetőként tisztelték, s az alakjában konkretizálódott zsenikultusz új impulzusokat kapott a XIX. század folyamán. Ez az újabb hullám talán Ingres közismert képével kezdődik, amely a művészt kedves női modelljével, Fornarinával ábrázolja egy készülő Madonna-kép előtt. A XIX. századi Raffaello-kultusz aztán hol vallásosan érzélgős, hol pedig erotikus tartalmat kölcsönzött ennek a jelenetnek, s a „felülmúlhatatlan zsenit” többnyire úgy ábrázolta, hogy igyekezett a Madonna-képek festésének magasztos feladata, illetve a festő társaságában lévő szép modell iránt érzett olthatatlan szerelem közti ellentmondást dramatizálni. (Csak zárójelben: ennek az ábrázolásmódnak a hosszú sora Picasso azon grafikáival zárul, amelyek obszcén helyzetben ábrázolják a reneszánsz mestert és modelljét. Ennek a blaszfémikus rézkarc sorozatnak a megszületésében nem nehéz bizonyosfajta, Picassóra jellemző, hatalmi gesztust is látnunk: magának hódította meg az addig Raffaellónak kijáró kultikus tiszteletet.)

A XIX. századi Raffaello-ábrázolások között is – éppen a közép-kelet-európai térség számára – különleges jelentőségűek lehetnek a német nazarénus festők Raffaello-képei és -grafikái, mert ezek egyfajta „művészteológia” jegyében, amelyben már a modern kor kispolgárára jellemző meglehetősen szenvedő művészetszemlélet is felismerhető, kísérték végig Raffaellót az életútján. Ezekben a feldolgozásokban nagy szerepet játszott a megindító történeteket kedvelő és vallásos elemekkel színezett fordulatokat, sokszor „csodákat” is az elbeszélés fonalába szövő naivan mesés stílus. A zseniális festő itt már nem a magaskultúra köreire jellemző árnyaltsággal és a humanista tradíciókat szuverénül birtokló vagy továbbadó intellektuel képében lép elénk, hanem sokkal populárisabb formában – ezért az életét kíséző kinyilatkoztatások és csodák is egyre távolabb kerülnek a Vasari egykori művészletrajzaiban olvasható eseményektől, és inkább a „hangokat halló” Jeanne d’Arc vagy a „tisztá szívű pásztorlány” megjelenő Lourdes-i Szűz legendáinak a stílusára hasonlítanak.

A fiatal, patikusgyakornokként dolgozó Csontváry, aki inkább (meglehetősen közepesnek mondható) természettudományos műveltséggel rendelkezett, és aki a művészetről szóló ismereteit is csupán a XIX. század második felének népszerű kiadványaiból és populáris hangú újságcikkeiből merithette, elhivatásának pillanatában nyilván ennek a Raffaello-legendának a karjába vetette magát, s ahogy azt Sinkó Katalin bizonyítani is tudta, néhány korai festményében – önmagát Raffaello szerepébe állítva – meg is próbálta a Raffaello-mitoszban megfogalmazott zsenikultuszt, mint valami varázsköntöst, magára öltetni. A kísérlet csaknem fél évszázados késéssel követte a nazarénusok ábrázolásait – azzal a különbséggel, hogy azok elérzékenyült hangja, illuztratív mesélőkedve és rajzi stilizáltsága természetesen már nem található meg Csontvárynál, aki az első perctől kezdve sokkal eksztatikusabb, a mágikus hangvételhez vonzó művésznek bizonyult.

Sinkó Katalin eszmefuttatása azonban nemcsak Csontváry pályakezdésének kulturális és lélektani hátterét igyekszik felderíteni, hanem ehhez kapcsolódva olyan kérdéseket is felvet, amelyekre alig tudunk megnyugtató választ adni. Mi az oka annak – kérdi –, hogy éppen ez a szakrális előképekbe fogódzkodó, a zsenikultusz és a patetikus nagyság gondolköréhez vonzó, ahogy ő mondja, „statikus világképű” Csontváry vált a magyar nép legnépszerűbb festőjévé, úgyszólván kulturális megváltójává? Fel kell tennünk a kérdést – ismétli Sinkó –, hogy *„Megszállott tekintetű önarcképe, fájdalmas-fenséges magányos cédrusai mennyiben váltak a mű önarcképünkké, mondhatni szimbolikus képekké nemzetudatunkban?”*

E sorokat olvasva az az érzésünk támadhat, hogy, ime, hát itt vagyunk az általánosabb értelemben vett Kelet-Európa neurotikus tünetektől sem mentes pátozásánál és identitásproblémáinál, melyek valamilyen formában – úgy látszik – már Csontváry korában aktuálisak voltak. Van-e még kedvünk így, ennek az évszázados folytonosságnak a láttán, Csontvárynak a posztimpresszionizmus panteonjában elfoglalt esetleges helyéről hipotéziseket fölállítani? Nem ígér-e többet, ha, a művészettörténeti sablonok erőltetése helyett, megpróbálunk még mélyebbre hatolni a Csontváry életművét is jellemző és néha talán kevésbé „művészinek” tűnő regionális problémákba?

Ehhez bizonyára sok segítséget nyújthat, ha még több figyelmet szentelünk személyének és írásos hagyatékának.

*

A Raffaello-identitás problémakörét feltáró dolgozat nem foglalkozhatott azzal a kérdéssel, hogy mennyiben tarthatjuk Csontváryt elmebetegnek, hiszen kézenfekvő az egyetlen lehetséges válasz: a nagysághoz és a kiválasztottsághoz való illetén ragaszkodás túllép a személyiség határain, s olyan dolog, amit a pszichózis legfeljebb csak árnyalhat. A művészidentitás kérdése, egyes korokban lehetséges formája és stilizáltsága érdekelheti a patológusokat is, de elsősorban mégsem kórtünet, hanem *kultúra*. Egy társadalom szellemi öröksége, majdnemhogy determináltsága.

Csontváry írásos hagyatékának ismerői, az érett művek szellemének s művészi programjának kutatói azonban nemcsak az eddigiekben vázolt Raffaello-identitásáról tudnak, hanem egy, a későbbi évekre jellemző változatról is, mégpedig Csontvárynak arról a vágyáról, hogy Attilával, a hunok királyával azonosulhasson valamilyen szellemi síkon – és erről joggal feltételezhetjük, hogy minden bizarrsága és szokatlansága ellenére is olyan dolog volt, ami ott lebegett a korszak atmoszférájában. Csontváry érett periódusában – részben a közel-keleti útjain végzett „bibliavizsgálatainak” eredménye alapján – elfordult a keresztény vallástól, és egy olyan egyéni ízű, de archaikus

hagyományokra is támaszkodó napimádó kultuszt fejlesztett ki, amelynek háttérében a hun–magyar mondanakör, illetve az Attila királyba vetített zsenikultusz állott. A hunok királya a világtörténelem legnagyobb zsenije – állította Csontváry –, akit Isten majdnem ugyanazokkal a szavakkal választott ki feladatára, mint nemrég magát Csontváryt: „*Te leszel a világ legnagyobb hadvezére, nagyobb a rómaiaknál.*” Csontváry utolsó, soha el nem készült műve is tulajdonképpen ennek a mítosznak lett volna az ábrázolása, azzal az érdekes kiegészítéssel – s ez most már nem lephet meg minket –, hogy a győzedelmes Attila helyett maga Csontváry szerepelt volna a festmény középpontjában.

A Csontváry-féle Attila-mitosz, ha megpróbáljuk racionalizálni a tartalmát, ugyanolyan képet vetit elénk a festőről, mint a Raffaello-kultusszal kapcsolatos kutatások. Legfeljebb a mitosz kiindulópontját nevezhetjük fiktívebbnek, hiszen – mint köztudott – a népvándorlás kori hun birodalom semmiképp sem tekinthető a későbbi magyar királyság előzményének, a két nép között soha nem volt semmiféle rokonság. Csontváry azonban mégis bátran állíthatta, hogy a magyarság sorsproblémáit a hun elődök példájára támaszkodva kell megoldani, mert a XIX. századi romantikus történettudomány feltételezései alapján, valamint a magyar irodalom klasszikusainak (gondoljunk csak Arany Jánosra!) a nemzeti eposz kialakítása terén végzett munkássága nyomán a hun–magyar rokonság mítosza közismert, mi több, rendkívül népszerű volt.

Csontváry kísérlete csak annyiban tekinthető rendkívülinek, amennyiben a Raffaelloval való azonosulása is túlhajtottnak vagy legalábbis szokatlannak nevezhető; nem a korban divatos módon, tehát *nem allegorikus formában* beszélt erről az identitásról, hanem mint valóságot, mint a művészi mágia segítségével megteremtett realitást kezelte a mítoszt, és így tette festészetének is programatikus alapjává.

Hogyan – kérdezhetnénk –, hát festett volna Csontváry valaha is akár csak egyetlen hun–magyar témájú képet? Hol található monumentális tájfestményein az ilyen értelmű hun–magyar reminiscenciák? Vagy valamilyen imaginárius rendszert dolgozott volna ki a mítosz direkt ábrázolásának a megkerülésére? Látni fogjuk, hogy erre a kérdésre igenlő lesz majd a válasz. Sőt, az a mód, ahogy Csontváry a mítoszt szolgálta, vagyis hogy az akadémikus festészetből áttemelt konvenciók mögé rejtette mitikus mondanivalóját, egyúttal művészi nagyságának és a korszakban oly fantasztikusnak tűnő különállásának, mondhatnám anakronizmusának a megértéséhez is közelebb vihet minket.

De mielőtt ezekhez a végső konklúziókhöz fordulnánk, vessünk előbb egy pillantást a Csontváry kézírataiban ránk maradt önéletrajzi jegyzetekre és a hozzájuk csatolt eszmefuttatásokból kialakuló metafizikára.

*

Említettem már, hogy a legtöbbet eddig Pertorini Rezső idézett belőlük, amikor még a hatvanas években megírta a Csontváry kórképét rekonstruáló patográfiáját. Sokáig nem is mutatkozott más oldalról igény arra, hogy betekintést nyerjen valaki ezekbe az iratokba, mint az elmeorvos részéről. Csontváry ugyanis nehezen olvasható, gondolatmenete pedig roppant rapszodikus, s az egész írásos hagyaték első benyomásra csak egy rögeszméitől vagy megalomániájától vezérelt idős művész jegyzeteinek tűnik.

Ez a nehezen olvasható szöveg azonban rögtön más megvilágításba kerül, ha tekintetbe vesszük, hogy Csontváry anyanyelve nem volt magyar, hanem szlovákkal kevert német, közbeékkelt magyar szavakkal (erre ő maga is közölt néhány példát – Nagysze-

benben egyébként, ahol gyerekkorát töltötte, még magyar iskola sem volt, úgyhogy szülei „magyar szóra” az Alföldre küldték a szünidők alatt). A nyelváltásból eredő zavarai és fogalmazási nehézségei – a kortársak tanúsága szerint – még felnőttkorában is megmaradtak. A hebegő és beszédhibáival küszködő Csontváryt fárasztó volt hallgatni, s fogalmazási ügyetlenségei jegyzeteiben is visszatérnek. Másrészt azonban fel kell tűnjék az olvasónak, hogy ha egyszer már hozzászólt ehhez a stílushoz, akkor semmilyen strukturális gondolkodási hibát nem fedezhet fel a kéziratokban. Csontváry nemcsak markáns, racionális írásképet adó kézírással írt, hanem még halála előtt papírra vetett utolsó soraiban is abszolút tiszta, logikus fogalmazásra képes embernek mutatkozott.

Zavarbaejtően irracionális legfeljebb az a misztikus színezetű rendszer lehet, amit ezekben a kéziratokban fölvázolt. A jegyzetek sokfelé ágazó tartalmából itt elsőként azt a motívumot emelném ki, amelyik eddig a közvéleményt is a legtöbbet foglalkoztatta, nevezetesen az „égi szózatra” vonatkozó visszaemlékezést. Pertorini Rezső arra építette Csontváry-patográfiáját, hogy valóságos ténynek (helyesebben: tényleg megtörtént – és természetesen kóros eredetű – hallucinációnak) fogadta el Csontváry ön-életrajzi közlését a csodás körülmények közt lezajlott festői elhivatás történetéről. Azért járt el így, mert feltételezte, hogy Csontváry röviddel a hallucinációja után Keleti Gusztávhoz, a korszak ismert kritikusához írt leveleiben be is számolt e csodás eseményről – az emlék tehát nem lehet egy esetleg későbbi, öregkori fantaziálás visszavetítése (Pertorini egyébként sokat foglalkozik ezekkel az öregkori zavarokkal, melyeknek súlyos, pszichotikus természetét is azzal igazolja, hogy már az első, 1880-as fiatalkori hallucináció is patológikus volt, hiszen az említett levelek alapján bizonyítottan tekinthető, hogy e „szózat” élménye valóban úgy folyt le, ahogy azt a későbbi Csontváry-émlékiratokban megtaláljuk).

Mivel a Keleti Gusztávhoz írt levelek fennmaradtak, könnyű ellenőrizni Pertorini feltevését. Az eredmény azonban nagyon meglepő: Csontváry csak arról ír, hogy egy bizonyos napon belekezdett a rajzolásba, s azóta azzal a gondolattal foglalkozik, hogy festő lesz. Ahogy ő maga az esetet beállítja: „*így hát azon eszme, hogy én rajzoláshoz kezdék, pusztán a véletlenségen alapszik*”. Semmi olyasmit nem olvashatunk ki e szövegből, ami a később lejegyzett csodás eseményekre utalna. Pertorini orvosszakértői elemzése ezek szerint egy fatális elnézésre (talán jegyzeteinek a pontatlanságára?) épült, illetve – és azt hiszem, ez az igazság –, mint előtte az egész magyar közvélemény, ő is fennakadt a Csontváry által forgalomba hozott fantasztikus mítosz horgán. A történet túl szép volt ahhoz, semhogy lemondhatott volna róla. Egyszerűen lehetetlen volt nem elhinnie, és valamiképpen igazolnia is, hogy a csoda – vagy, ha tetszik, nevezzük így: a fantasztikus körképet igazoló hallucináció – tényleg megesett. Hogy is ír a Csontváryval kapcsolatos érdekes lélektani mozzanatokról Sinkó Katalin? „*E szuggesztivitásnak ugyanis csupán az egyik forrását jelentik maguk a művek; a másik forrás mibennünk, szemlélőkben van... akik Csontváry »utókor«-ában élünk.*” Azaz: a Csontváry fantaziálásait determináló kulturális örökség pontosan ugyanaz volt, mint ami a mi hiszékenységyünk kultúrája.

A kéziratok alaposabb tanulmányozása aztán igazolja is, hogy Csontváry valóban igen későn, csak harminc esztendővel az állítólagos égi szózat után adott először konkrét formát ennek a történetnek, és valószínűvé teszi azt is, hogy az elhivatás történetének egy korábbi formája – hogy ez pontosan mikor született meg, nem tudhatjuk – még másként szólhatott, például így: „*te leszel a világ legnagyobb bibliafestője, nagyobb*

Raffaelnél”. Csontváry ugyanis egészen 1904-ig el volt szánva arra, hogy „hiteles”, a helyszínen végzett tanulmányok alapján fesse meg a Biblia legfontosabb jeleneteit – ezért utazott 1903 telén a Közel-Keletre is! Ebbeli törekvésében tulajdonképpen nagyon elévültnek tekinthető, még a klasszicizmus idejéből átmentett intelmek vezették. Mikor ugyanis végül mégiscsak feladta ezt a programját, jegyzeteiben arról írt, hogy Lessing tanácsának adott eddig hitelt, nevezetesen annak a véleménynek, hogy nagy festő csak az lehet, aki Jézus életét is megfesti. És ez, úgy látszik, legalábbis órá vonatkoztatva, nem érvényes.

Ez a fordulat volt egyébként a sokat vitatott *plein air* festés elfogadásának a pillanata is – és nagyon természetesen kell tartanunk, hogy Csontváry táviratilag értesítette erről Hollósy Simont, a *plein air* mek elkötelezett egykori tanárát. (Ennek a sürgönynek a szájhagyomány által ránk hagyott szövege, a „*plein air erfunden*”, valószínűleg tévedés vagy hamisítás, az eredetiben „*gefunden*” szerepelhetett. Csontváry a napfényt sokat keresett színeinek a megtalálásáról ír az önéletrajza idevonatkozó részében, s nem feltalálásáról.) Ekkor alakulhatott át az égi szózat az azóta is ismert formulává, a legnagyobb *plein air* festőre vonatkozó jövendöléssé.

Csontváry igen gyorsan napút-festőre „magyarította” aztán a *plein air* kifejezést, s a későbbiekben még látni fogjuk, hogy nemcsak a szavak változtak meg ezzel, hanem a mögöttük rejlő tartalom is.

Az égi üzenet egy harmadik, eddig kevésbé figyelemre méltatott változata (ahogy ezt már fentebb jeleztem) Attila hun királyt tette meg a szózat címzettjévé. Emlékezzünk csak a szövegre: „*Te leszel a világ legnagyobb hadvezére, nagyobb, mint a rómaiak.*” És itt már természetesen nem a Raffaellóval vetekedő nagy festő vált a történet főszereplőjévé, hanem a világot Attilaként ostromozó és ezzel prófétai küldetését beteljesítő Csontváry, az egyetemes zseni, aki egyúttal a magyarság megmentőjének ígérkezik.

Ez a változat az első világháború éveiben kapott végső formát, s a mítosz átalakulásának magyarázatát nemcsak a háborús háttér szolgálja, hanem az a körülmény is, hogy Csontváry ezekben az években már nyíltan azonosította magát Attilával – s ami logikusan következett ebből: Attila hadvezéri szerepkörével is. Az égi szózat egy negyedik változata ebből a mítoszból kerekedett aztán ki, s végső formája csak sejthető. Csontváry a minisztériumokhoz írt kései beadványaiban ugyanis többek közt azt javasolta, hogy a baalbeki kőfejtőben található hatalmas monolit követ, amelyet a napenergia földi kiindulópontjának és Attila király áldozókövének tekintett, hozassa fel a kormány Szíriából, s helyezze el a Budapesten létesítendő Csontváry-múzeum előtt, mert ez a kő varázsereje révén szerencsét és boldogságot fog hozni Magyarországra. Az áldozókőről külön is elkészült festményét pedig – mint valami kegyképet – Csontváry szívesen körbeutaztatta volna az országban. Fő érve ezekhez az akciókhoz: az 1880-as égi szózatban kapott ígéretet teljesülnének be velük. (Lehetetlen egyébként az áldozókövel kapcsolatban nem Joseph Beuysra és az 1982-es Dokumentán a Fridericianum elé hozott bazaltszkláira gondolni.)

„*Az eredeti s a poézis hiszem, hogy barátaim leendnek*” – írta Csontváry pályája kezdetén, esélyeit latolgatva. Mikor aztán csaknem harminc évvel később a közben elkészült fő műveit is maga mögött tudta már, katalógusához ezt a mottót választotta: „*Ihletettség és akaraterő a szárnyaim.*” Látjuk, ezek a szavak nem maradtak üres ígéretések. A két mondat közt, úgy tűnik, Csontváry nemcsak festői életművét hozta létre, hanem annak háttérében egy többretegű mítoszt is felépített, amelynek elemeit a korszak atmoszférájából és eseményeiből merítette, de amelynek átütő erejét mégis az eredetiség és fantázia szolgálta. Mi lehetett ennek a teljesítménynek a fő rugója?

Az elhivatás történetének Csontváry által sokszor és sokféleképpen lejegyzett változatai között van egy olyan variáns is, amelynek a színhelye nem az iglói patika előtti utca, hanem a Tátra, ahová Csontváry ki-kijárt, s ahol fenyőket s fákkal borított hegyoldalakat rajzolgatott volna. Hallucináció vagy égi hang helyett egyszerűen a princípális biztatta aztán arra, hogy vegye komolyabban festői készségét, s küldjön el egyet a rajzai közül Keleti Gusztávnak, az ismert kritikusnak. Ehhez ösztönzésül megszerzte neki Keleti címét is. Anélkül, hogy ezzel végleges döntésre ösztönöznék bárkit is, meg kell jegyeznem, hogy ez a változat az egyetlen, amely törés nélkül simul a Keleti Gusztávval való levelezés fönnymaradt szövegének a hangvételéhez, vagyis ahhoz a dokumentumhoz, ami az egyetlen ellenőrizhető adat. Csontváry e változat kapcsán megjegyzi még, hogy eléggé lehangolta őt Keleti Gusztáv udvarias, de lényegében lebeszélő válasza. Tudjuk, hónapokkal később Rómába utazott, a Vatikáni Múzeumba. Ellenőrizni akarta önmagát vagy Keleti Gusztávot? Esetleg megszólalt benne a régi, a Lengyelországnak püspököt és szenteket adó Kosztka család önérzete, nemesi gőgje, az apját is jellemző fantasztikus vállalkozókedv, a Kosztkák fanatizmusa? Vagy rajzolás közben tényleg elkapta őt az euforikus öröm, az elhivatás megtalálásának az érzelmi árja? Nem tudhatjuk, de talán nem is fontos. Sokkal nagyobb jelentőséggel bír ugyanis az a tény, hogy Csontváry az 1880-as első próbálkozásait követően egyre céltudatosabban dolgozott azon, hogy életének legnagyobb elhatározását – nevezetesen azt, hogy művész lesz – a számára elérhető eszközök és eszmék segítségével a korszak nagy kulturális áramlataiba kapcsolja bele, sőt, hogy mindazt, ami foglalkoztatta, ott, a kultúra tartományában is a szuperlatívuszok régiójába emelje.

Így kerülhetett sor egymás után a Raffaello-kultuszban adott mitikus előképpel való azonosulásra, majd (a klasszikusokat bizonyos mértékig megtagadva) a modern kor vezető festői műfajának, a tájképnek elfogadására, amit aztán Csontváry tovább tágitott, és külső, materiális buroknak használt ahhoz, hogy mögötte felépítse a társadalom és a politikai élet síkján tevékeny zseni univerzumát. Pályája ezen a ponton két fonálra bomlik: egy külső, a közjó érdekében tevékeny apostol harcaira, és egy belső, az Attila királlyal való misztikus egyesülésből erőt merítő stratégia töprengéseire.

A festészettel ez időben már felhagyott, helyét kiáltványok és közfontosságú javaslatok fogalmazása, illetve az önéletrajzi és a metafizikai jegyzetek készítése váltotta fel. Az egész bonyolult személyiség azonban összefogható egy olyan képben, amely a XIX. századi populáris-vallásos gondolkodáshoz áll közel, s abban is azokhoz a kultúrtörténeti klisékhez, amik a historizmus korának a kedvencei voltak, és ezeknek az éveknek az ízlését diktálták. Ki testesíthette meg ebben a világban a mindenk fölé emelkedő génusz képzetét? A szentek glóriáját hordó fejedelem, a szakrális szerepkört is magára vállaló hős király és a művészet imaginárius birodalmában is rangos nagyságként tevékenykedő költő-polihisztor uralkodó.

Csontváry ezt az eszmevilágot annyira szó szerint vette, hogy nemcsak önmagát, a festőt tekintette a politikai életre is befolyással bíró művészfejedelemnek, hanem például Ferenc Józsefről, az uralkodóról is azt feltételezte, hogy privát óráiban festőművész. Elég, ha csak például Wagner és II. Lajos bajor király „egyenrangúak közt kötött” barátságára vagy II. Vilmos császárnak a művészet eszköztárát is magának tulajdonító reprezentációs igényeire gondolunk, hogy lássuk, ez az olajnyomatokhoz hasonló klisé mennyire a historizmus korának a levegőjében volt. A secesszió évtizedében aztán egyre-másra találkozhatunk azokkal a dekadensen kényes vagy stilizáltan regényes író- és művészfejedelmekkel, akiknek hosszú sora talán azzal a D’Annunzio-

val zárult, aki nemcsak költő, drámaíró, esztéta és háborús hős volt, hanem egy új szépség és pogányság hirdetője is, és akinek az életéhez hozzátartozott, hogy „együtt lakjon” a Garda-tó fölötti fényűző kertjében felépült s valóban fejedelmi dimenziókat nyújtó „eredeti” csatahajójával (Csontváry szerényebb volt, beérte volna egy, a múzeuma előtt fölállítandó harminc és feles mozsárgyúval is).

És ha az olvasó e ponton azt vetné közbe, hogy a felsoroltak többé-kevésbé extravagáns személyek, néha pedig egyenesen örültek voltak, akkor figyelmeztetném őt arra, hogy mint maga is tudja, ez az állítása, így, ebben a lapidáris formájában, elsiklik a korszak kulturális közege fölött, amely úgyszólván kötelezett az ilyen gesztusokra. Másrészt segítségére siethetek azzal, hogy közlöm, Csontváry levelezéséből kiderül, jól ismerte Lombrosót és a korszakban különösen népszerű elméletét az örült és a zseni mély rokonságáról. Sok szól amellett, hogy ő – aki egyébként gyakorlati kérdésekben meglepően racionálisnak mutatkozott – különösen a közéletnek szánt megnyilatkozásaiban tudatosan is dolgozott azon, hogy a zseniális megszállottak és az isteni tervekbe beavatottak zavarba ejtő benyomását keltse.

Kedvelte az ótestamentumi szigort, a nehéz, már-már elviselhetetlenül sokra kötelező atmoszférát. Szerepe ezekre a gesztusokra ugyanúgy kötelezte, mint a nagy művész spleenjére vagy pátoszára a Raffaellohoz kapcsolódó hagyományok. Azt kell mondanom – s ez sokat elárul a magyar szellemi élet természetéről is –, hogy ezeket a gesztusait környezete, illetve az utókor sokkal gyorsabban megértette, és hamarabb is honorálta, mint festői teljesítményeit.

Nincs itt mód arra, hogy helyet szorítsak a kéziratokból és Csontváry egyéb megnyilatkozásaiból kiolvasható prófétai szerep további elemzésének. Inkább a festői munkához közelebb álló kérdéseknek szentelnék még teret. E szövegek már csak azért is érdekesek, mert hidat építenek a művek első látásra hozzáférhetetlen, rejtettebb tartományai felé. Úgy tűnik, Csontváry megírta velük azt a hermeneutikát is, amely kulcsot ad szűkebb értelemben vett művészeti programjához.

*

A világ felépítéséről szóló elmélkedéseit néha litániaszerűen lamentáló felsorolásokkal és meditációkkal szakítja meg. Ezek egyike így kezdődik: „*Nem vizsgálom, hány évig szunnyadt az eszme ennek a világnak a felébredéséig. Nem vizsgálom, csak szabad szemmel látom, hogy a nap és a hold közelebb vannak a földhöz a csillagoknál... Nem vizsgálom, csak látom, hogy a föld áll, s látom, hogy a nap nyugtalanul, rezgésben folyton halad. Nem vizsgálom, csak érezve látom, hogy a nap nem tűzgolyó, hanem laposan csiszolt lencséhez hasonló...*” Ez a passzus így, ebben a stílusban halad tovább, s lassacskán kibontakozik belőle Csontváry kozmosza s benne a rá jellemző különös szín- és fénytan.

„*A nap nem lehet távol – írja – mert visszaszívó sugarakkal van ellátva, és gyűjtőlencse-tulajdonságokkal van felruházva.*” A napsugarak ezért, miután bejárták a földet, nem vesznek kárba, hanem visszatérnek a napba. És míg a földön járnak, az alatt is állandóan a színüket változtatják. A nagy magasságokban még szürkék, és csak a földfelszínhez közeledve válnak egyre színesebbé és energiában is gazdaggá. A legmelegebb árnyalatok a föld közvetlen felszínén és bizonyos energiadús tárgyakon figyelhetők meg, a legtitokzatosabb világítóörövel, úgyszólván önálló étellel rendelkező sugarak pedig azokban az igen korai vagy késői percekben láthatók, amikor még nem vagy már nem süt a nap. A hajnali és a késő esti órák foszforeszkáló fényének poézise ezek szerint nem csupán optikai tünemény, hanem misztikus jelentőségű esemény is. Ilyenkor vá-

lik közvetlenül is láthatóvá a világot kormányzó energia. Csontváry felfogásában a festő feladata nem lehet egyszerűen az, hogy szép képeket fessen, hanem, hogy ennek az energiának a szolgálatába állva a látványon túli misztikus tartományok üzenetét közvetítse, illetve azt, ahogyan ezt a misziót fölfogta; láthatóvá tegye „a színek világító fokozatait” az emberiség számára.

Ez az elképzelés persze nem egyeztethető össze a kopernikuszi világgéppel és azokkal a természettudományos elméletekkel, amelyeket a patikus Csontváry ismert. A „nem vizsgálom, csak érzem...” fordulat olyan mozzanat, amelyre Csontvárynak úgyszólván sorról sorra szüksége volt ahhoz, hogy újra és újra kiléphessen a természettudományos világgép keretei közül, s hogy megszerezze azt a szabadságot, amivel intuíciójának tartalmát aztán megragadhatta. A szimpla ráció birodalmától való radikális eltávolodás egyébként nemcsak ezekben a sorokban fedezhető fel, hanem másutt is fölbukkan írásaiban, mégpedig mint nagyon is tudatos program – szűkebb értelemben, a képzőművészetre vonatkoztatva pedig rendszerint úgy, mint a reneszánsz kritikája: „Galilei a földet nem érezte, s a napot szabad szemmel nem látta... Ő éppúgy, mint Leonardo, számíttással nyúlt bele az alkotóerőbe, s e számítás téves volta a világot tévedésbe ringatta, és hátráltatta az ember fejlődését és az alkotóerőnek magasztos rendeltetését is...”

A számíttással végzett, az instrumentális úton szerzett ismeretekkel szemben az érzelmek fontosságára és a közvetlen empiriával szerzett természetismeretek magasabbrendűségére hivatkozik. Az ember rendeltetése ugyanis annak az örömmnek a megismerése, ami a világ megismeréséből fakad – legszebb élményünk az isteni teremtésben való valamilyen részesedés. Mivel Csontváry itt is érvényesíti azt a nézetét, hogy a látásnak primer fontosságot kölcsönöz, és Istenről is gyakran úgy beszél, mintha a teremtő egy nagy festőművész volna, azon sem lepődhetünk meg, hogy egész kozmológiát épít fel a vizuális élmények láncából: „A látóképességünk a földön csak a napkeltére s lementére van berendezve... – írja –, de mi lehet a földön túli tartományokban? – Nem lehet célja Istennek a világot titokban tartani... más világrészben más színekkel találkozunk, más gyönyörűségeket élvezünk.” És arról fantáziál, hogy „látóképességünk” a világűr bizonyos részein talán képes lenne túllépni az ultraviola színek tartományán is.

*

Az egész rendszer a festői munka mindennapjainak a szintjén a már említett napút-színek vagy napút-távlat alkalmazásában öltött testet.

Az eddig elmondottakból talán már sejteni lehet, hogy mennyiben lépett túl Csontváry ennek a terminus technicusnak a megalkotásával a plein air kifejezés egyszerű magyarra fordításán. Átvette ugyan a naturalista és impresszionista tájfestés gyakorlatából a „szabadban való festés” módszerét, és sokat megtanult az ezzel járó színélmények és világitási szenzációk érvényesítéséből is. De elődei természettudományos ízű szín- és fényelemzéseivel szemben a színek megfigyelése és „helyes” visszaadása nála több, mint festői érzékenység vagy az optikai hatások elemzése és a visszaadása. Csontvárynál a művészetből a történelem menetét is befolyásolni képes tevékenység válik. Mivel a színek egy misztikus világ képviselőit jelennek meg a földön, ebből logikusan következik, hogy a különböző színárnyalatok is hierarchikus rangsor szerint kövessék egymást. A festő munkája ennek a hierarchiának a szolgálatát kell hogy jelentse. Képeivel elősegítheti, hogy érvényesüljenek a magasabb rendű igazságok.

Csontváry szintana végső soron tehát a festészet eszköztárába átmentett misztika és mágikus praktika volt, amelyhez a kereteket egy olyan vallásos színezetű szemlélet ad-

ta, amely sok tekintetben a napkultuszok régi formáira is emlékeztethet, de amelynek igazi hajtóerejét Csontváry irracionális társadalom- és történelemszemléletében találjuk meg, a zsenikultuszon át az Attila királyig és a baalbeki áldozókőig ívelő mítoszban. Az egymással így összefüggő gondolatok gondolatvilágában olyan hidat képeztek, amely átnyúlott a földről az égbe, a teremtésmítoszok és a transzcendencia igazságok világába.

Legcsodálatosabb teljesítménye azonban mégis az volt, hogy az ebből a spekulatív magasságból visszavezető utat is minden egyes lépés járhatóvá tette. Csontváry a miztikus világképtől elindulva és a misztikus technika fortélyain áthaladva képes volt arra, hogy újra lebontsa magát a vásznon megjelenő természeti formákig, és ezt az utat oly hibátlanul járta végig, hogy a mítoszból már nem is látunk mást a képeken, mint csak ennek az útnak a végeredményét, a festménnyé átkomponált tájat és benne a „nap-út”-színeket: a felkelő nap érkezését hirdető vagy az alkony vöröseiben felizzó fényeket, amelyek útban vannak ahhoz, hogy miután energiával és a transzcendencia sajátos értékeivel töltötték fel a világot, visszatérjenek kiindulásuk helyére, a napba.

Ezek a tájak többnyire jól azonosíthatók, evidensek és szépek. Csontváry elrejtette előlünk azt a szellemvilágot, amelyben élt, és csak azt a tartományt festette meg a számunkra, amelybe mi is beléphetünk. Hogy mi minden rejtőzött fantasztikus hangulatú tájai mögött, arról csak akkor nyilatkozott, s ekkor is főleg íróasztalfiókban maradt kézírataiban, amikor már nem festett többé. Míg képein dolgozott, hallgatásra kötelezte a klasszikus recept: a festő dolga a formák és *csak a formák* megkomponálása. Ez a hallgatás, ez a fegyelem, e furcsa feszültség és csend teszi a festményein elének táruló látványt olyan titokzatossá és varázssossá.

Felmerülhet a kérdés, vannak-e rokonai a korszakban? Találunk-e hasonló alkatú művészre a századforduló festői között? Vagy csak a kultúra általánosabb rétegeiben, esetleg az írók és gondolkodók világában bukkanhatunk rokon vonásokra?

*

Németh Lajos, Csontváry első jelentős monográfusa, tulajdonképpen kortalan és társaltalan művészként mutatta be a festőt.

Úgy érezte, hogy nemcsak a magyar festészet századfordulós mezőnyében nem lehetne hozzá hasonló törekvésekre találni, de az akkori Európát jellemző iskolákba, a természetet tudatosan ástilizáló vagy azt ornamentikává feloldó szecessziós áramlatokba is nehezen beilleszthető. És tényleg, gondoljuk csak meg, milyen joggal nevezhetnénk Csontváryt posztimpresszionista festőnek, amikor éppen a most elmondottak azt is világossá teszik, hogy saját festői világához nem az impresszionizmuson keresztül jutott el, soha nem volt tehát olyan impresszionista korszaka, amit aztán meghaladhatott volna (korai képei is inkább szűkebb hazájának, a Szepességnek festészetéhez, a késő gótikus oltárképek kristályos rendet sugalló szerkesztésmódjához kapcsolódnak – ezt nevezte a kritika időnként Csontváry „mágikus realizmusának”). Maga Csontváry joggal hirdethette, hogy előtte nem volt jelentős képviselője a magyar festészetnek. A nemzetközi mezőny kortárs jelenségeit pedig azzal a kritikus, igen, azzal az opponáló szemmel nézte, amire, úgy érezte, az egyetemes zseni szerepköre (megtoldva persze Attila király nagyságával és a Nyugatot „ostorozó” igazságszótásával) jogosította fel őt.

Végül is éppen ez a jelentős súlyú gondolati program és Csontvárynak az a képessége, hogy metafizikáját és misztikáját maradéktalanul a táj látványa mögé tudta rej-

teni, vezette Németh Lajost ahhoz a lépéshez, hogy korrigálja eredeti elképzeléseit, és Csontváryt mégis az európai szimbolizmus körében helyezze el. Ehhez azonban fel kellett vázolni azt az elméleti alapvetést is, amely a szimbolizmuson belül egy metaforikus-allegorikus és egy érzéki-konkrét, nagyon is expresszív típust különböztet meg. Csontváry ugyanis csak ez utóbbiban, már a XX. századi művészet szubjektivizmusát is előlegező s minden allegóriát kerülő szófukar szimbolizmusfajtaiban kaphatott méltó helyet. Fő sajátossága ennek az ábrázolásmódnak a Csontváry „hermetizmusára” is jellemző koncentráció: a festészet eszközei maradéktalanul lefedik a kép tartalmát, jelölő és a jelölt tökéletesen egybeesnek.

A nyugat-európai festészetben leginkább Van Gogh hasonlítható Csontváry expresszív erejű koncentráltságához, s csakugyan, bizonyos mértékű rokonság fűzi össze a két művészt a tekintetben is, hogy mindkettő a festészetben túlmutató missziót véltek teljesíteni. Van Gogh azonban fejlődése folyamán fokozatosan visszalépett a prófétai szerep külsőségeitől, s ez mutatkozott meg művészi eszközeinek a megválasztásában is: a táj, a csendélet vagy a zsánerfestészet műfajait a naturalizmus és az impresszionizmus lepergése utáni szerényebb, mondhatnám, már-már „sorvadó” formájukban művelte. Képei ezért abban az intim szférában vannak igazán otthon, amely a XX. századi moderneket is annyira jellemzi.

Csontváry útja az ellenkező irányba vezetett. Heroikus tájképei a klasszicizmus és az akadémiákkal kiürülő késő romantika örökségét viszik tovább. A polgári társadalomra jellemző intímabb tartományok helyett a sorskérdéseket felvető (és ahogy ő hitte, megoldani is képes) „grand art” pátozát igyekezett újrafogalmazni, s mind gondolkodásmódja, mind pedig képeinek atmoszférája olyan szakrális világ felé közeledett, amely nem volt mentes a fanatizmustól és a dogmatikus engesztelhetetlenségtől sem. Talán azt a kijelentést is megkockáztatnám, hogy Csontváry az *akadémikus kép-ideálnak* adott a századforduló szellemi áramlataihoz és a központoktól távol eső helyek viszonyaihoz alkalmazkodó transzcendens tartalmat – ami persze végső soron azt jelentené, hogy az akadémiákkal emelte modern formává, ami majdnem fából vaskarika. Talán ezzel a paradox tulajdonságával magyarázható az is, hogy miért nem volt kimutatható hatása a következő nemzedékre. Ellentétben Van Goghgal, Csontváry soha nem alapíthatott iskolát, művészete az Osztrák–Magyar Monarchia széthullásával együtt bukott ki az aktualitásokból, és hullt át egy, a továbbiakban már csak imagináriusan létező, csak a múzeumokban rekonstruálható kultúrtörténeti tartományba.

Ez az ítélet tagadhatatlanul szigorúan hangzik. És talán joggal lehetne ellene vetni, hogy a dogmatizmus és az akadémiákkal a tágabb értelemben vett európai művészetből és közgondolkodásból tulajdonképpen máig sem tűnt el egészen, és hogy a modern művészetnek is igen nagy tartományai ismertek, amelyeket a fanatizmusig vitt következetesség jellemez, vagy amelyeknek a „közjó” abszurd fokon megkísérelt szolgálata volt a vezérmotívuma.

Gondoljunk csak az orosz avantgárd heroikus korszakára, például Malevicsre, aki-ben a szélsőséges miszticizmus ugyanúgy fellelhető, mint az a törekvés, hogy az orosz hagyományokból táplálkozó, bonyolultan szerteágazó és messianisztikus töltésű filozófiáját egy viszonylag egyszerű festői nyelv mögé rejtse el. Természetesen hiba lenne Csontváry mágiikus látomássá dermedt tájait is azonnal összefüggésbe hozni ezzel az absztrakt művészetrel és annak geometrikus formákká fagyott messianizmusával. Csontváry és az absztrakció a radikalizmus két, soha össze nem békíthető irányát képviselik. De tisztán az *ideológiai töltés intenzitását* tekintve Malevics fikciója, vagyis a „fe-

keté négyzet”, és Csontváry fiktív eszméket hordozó kváderköve, a „baalbeki áldozók” között mégis több rokon vonást gyaníthatunk (a két festői motívum megszületése között alig nyolc év telt el!), semhogy szóltanul meheünk el e jelenség mellett.

Amihez most nagyon közel kerültünk, az a hagyományok kérdése, illetve ezeknek a hagyományoknak és a velük összefonódott művészi formáknak a XX. század küszöbén bekövetkezett paradox transzformációja. Még egyszer emlékeztetnem kell Jászai Géza eszmefuttatására, aki Csontváryban – még az 1900-as évek elejére vonatkoztatva is – a romantika pátosztát és hazátlanságát véli felfedezni. Mert Jászai szerint „*a természettel szembeforduló önkény*” nemcsak szabadsággal ajándékozza meg a művészt, hanem a vándornak, az idegenből érkezett embernek a szenttelen tekintetével is. Amit lát és amit megfest, azt nem az otthonára ismerő ember szemével látja már, hanem olyan elfogulatlan, illetve „üres” tekintettel, amely ugyan képes arra, hogy a formáknak új rendet, „szebb” vagy „dekoratívabb” szerepet adjon, de ennek az ára, hogy az így festett képből elvész a „jelentés”, ami nemcsak a klasszikus művészet értelme, hanem minden igazi stílussal bíró kultúra előfeltétele is. Vagyis a tradicionális értelemben vett boldogságé is.

Nem hiszem, hogy Csontváryt elmarasztalhatnánk abban, hogy képeinek ne lett volna hagyományos értelemben vett tartalma, vagy hogy „*a természettel szembeforduló önkénye*” valamilyen modern értelemben vett sterilításhoz vezetett volna, de annyi bizonyos, hogy a „jelentés” – láttuk, ez az ő esetében egész különleges mítosz volt – nála is veszélyesen messzire került a kép felszínét alakító formáktól. Úgy tűnik, hogy csak az idegen tájak és a lexikonok vagy útikönyvek „üres” illusztrációi bizonyultak alkalmasnak arra, hogy Csontváry megfesthesse velük a megfoghatatlant, a közelebről megfogalmazhatatlant, a személyes megváltástanává vált utópiáját. A képeslapok anyagának és a mennyországnak ez az összemosása már nincs messze a tiz esztendővel későbbi szuprematizmustól, az absztrakt formák és a társadalmi utópiák összekapcsolásától.

Csontváry hermetizmusa éppen abból adódott, hogy ilyen sablonokkal dolgozott, és hogy e sablonok maguktól kínálták a távolságtartás taktikáját. És nyilvánvaló, hogy végső helyét is csak akkor tudnánk megtalálni, ha összevetnénk őt a hagyományos formák nagy kiüritőivel, a sablonok átszellemítőivel, a misztika és a konkrét ábrázolás kettősségének a korszakban fellépő képviselőivel. Egy muzsikusi neve, Mahleré jut először az eszembe, aki ugyanezekben az években – véletlenül? – szintén Budapesten töltött néhány évet mint az operaház vezető karnagya. Csontváryra hasonlít a természetimádata és az is, hogy ezt, bár mitizálta, mégis a kávéházak közhelyeinek a nyelvén mondta el. Míg a hegyekben sétált, meghatottságát sramlizenévé stilizálta (Csontváry „polgári” munkái, mint a SÉTAKOCSIKÁZÁS, a háború alatt elvesztett KAIRÓI EST vagy a SÉTALOVAGLÁS is tulajdonképpen Hölderlin közelébe hozott „sramliképek”). A kor festészetében, még Nyugat-Európa irodalmias ízű szimbolista festői között tallózva is nehéz olyanra találnunk, aki e tekintetben hasonlítana Csontváryra. Akkor már sokkal inkább maguk az irodalmárok között kell a keresett típus után kutatnunk.

Mallarmé költészete kínálkozik például távoli párhuzamként, ő volt az a szimbolista, aki formákat nyújtott olvasóinak, csak a formákat. A kontinens keleti felén pedig az orosz spiritualizmus széles folyamát látjuk, amelynek áramában ott van az idős Tolsztoj, de az utána színre lépő orosz szimbolizmus tábora is. Ez az áramlat a nyugat-európai racionalizmus *ellen* született meg – előkészítői között ott látjuk Doszto-

jevszkijt! –, változatos története pedig innen kiindulva vezetett az orosz formalizmus iskoláján át a korai avantgárdig.

Ha ily módon tágitjuk ki Európa határait, akkor Csontváry művészetét is más megvilágításban látjuk. A Csontváryra jellemző kettősség, vagyis a válságos lelkiállapot mélységeiből a magasba törő miszticizmus és az ezt a krízist függőnyként eltakaró konzervativizmus talán közelebb áll az orosz párhuzamokhoz, mint az esetleges nyugat-európai példákhoz. A kérdésre, hogy miért, már Mallarmé is megadhatja a választ. Mallarmé költészetében ugyanis tényleg szembeszökő az a paradox vonás, amit Jászai a művek kiürülésének nevez, vagyis hogy noha tradicionális formákat használt, verseiben a „jelentés” annyira távolivá, utópikussá válik, hogy szonettforma ide vagy oda, e költemények mondanivalóját végül is magának az olvasónak kell meghatároznia. Mallarmé versei éppen ezzel a „művészien” kalkulált szerkezettel és rejtélyes ürességgel hatottak annyira. A „jelentés” itt egy vákuumhoz hasonló lyuk a műalkotás középpontjában. Csontváry képein is ott érezzük ezt a huzatos úrt, de nála ezt átfedi a „hit” és a „szolgálat” egészen archaikus értelemben vett zománca. Ez a zománc ragyogni képes, és sokat pótol abból, ami azzal „veszett el” számunkra, hogy Csontváry a benne élő mítosztól visszalépett a külső (majdnem a levelezőlapok szintjén külső!) tájhoz. Az ő üressége mögött ezt a konfliktust és feszültséget állandóan ott érezzük, s ezért is lenne furcsa arról beszélni, hogy „tetszőleges” lehetne a képek jelentése nála.

Még kevésbé találhatjuk meg a Mallarméra jellemző hideg szépséget Malevics geometrikus formáiban. Mert a messianisztikus üzenet oly erős, hogy átsugárzik azon a geometrián, ami Malevicsnél majdnem a „semmi”, ami a szakrális művészetnek is csak sematikus csontváza. Úgy látszik, az orosz művészet még akkor is, ha elszakadt a tradicionális formáktól, megőrizte a műalkotás hagyományos melegét és a művész személyét bearanyozó papi hivatal fénylő glóriáját. Ezért érezzük úgy, hogy ha tekintünk a Kárpátoktól keletre fordítjuk, mintha a modern korban is csupa ikonfestővel találkoznánk. És hadd fűzzek hozzá ehhez még valamit: a nagy különbségek ellenére, melyek Kelet- és Nyugat-Európa között fennálltak, természetesen mind a francia, mind pedig a német nyelvterületen sok olyan kulturálisan érzékeny személyre találhatunk, akik felfogták és magukhoz asszimilálták a spiritualizmus tőlük távolabb fekvő csodáit. (Kell-e mondani, hogy Dosztojevszkijt, Csehovot és Hlebnyikovit nemcsak olvasták, de elég gyakran meg is értették Nyugat-Európában?)

Mezei Ottó több tanulmányában is megkísérelte, hogy azt a huzatos és titokzatos „semmit”, ami Csontváry képeinek az egyik legszibbemarkolóbb sajátja, az ezoterika több évszázados történetének a motívumaival és fordulataival töltsse meg. Vállalkozása tulajdonképpen az első kísérlet volt arra, hogy a Csontváry-féle hermeneutika burokját feltörje, és választ keressen az életmű mögött sejtethető misztikus hajlamokra. Mezei cikkeinek a jelentőségét is ebben látom, mert hogy igazolható adatokra is bukkant volna, melyek szerint Csontvárynak sikerült volna valamilyen ezoterikus körrel kapcsolatot találnia, azt ő sem állítja. Egyelőre marad a mindent, a köznapi banalitásokat és a nagy mítoszokat egyaránt magával sodró és maga alá temető lávaömlés Csontváryja. Csontváry emberi sorsa biztos, hogy boldogabban alakult volna, ha barátokra lel, de vajon jó festő maradhatott volna-e? Hyeronimus Bosch vagy Matthias Grünewald ezoterikus tanokat is földolgozó festészetét más korban született, s ez a fajta összegezés nem volt megismételhető a historizmus és a szecesszió évtizedeiben. Csontváryból a régiekhez hasonló „előképzettséggel” nem festő, hanem csak az újmisztikus szekták és közösségek illusztrátora lett volna.

Ettől teljesen függetlenül, a körkép teljessége kedvéért, persze feltehetjük az érdekes kérdést, hogy mi volt Csontváry „pechje”? Talán az, hogy nem egy pravoszláv országban született? Vagy hogy nem a német misztikus gondolkodás Jugendstil formáinak közelében, például egy Rudolf Steiner filozófiájának a szomszédságában nyitotta meg a patikáját? Mert bizonyos, hogy pályafutása másként zajlott volna le egy ilyen szomszédságban. Csontváry valószínűleg társakat talált volna az antropozófia apostolaiban vagy az ezzel rokon egyéb újmisztikus tanok követőiben. Több hajlamot mutatott volna a velük való rokonság vállalására, mint arra, hogy a standard modernséggel tartson lépést. Például, hogy közelebb kerüljön a Párizsból szétsugárzó késő impresszionista művészet *önmérséklő* szelleméhez és *ökonomikus* gyakorlatához. A Nyugatról érkező impulzusok közül csupán a legfontosabbnak, a fény és a színek kultuszának hódolt be, csak ez a *metafizikát* is hordozó közeg volt az, aminek nem tudott ellenállni. Szíve mélyén azonban ezt a fényt is ortodox módon értelmezte, és életét is megpróbálta egy ilyen aszketikus szellemű ortodoxia szolgálatába állítani.

Ikonfestő munkájában azonban nem támaszkodhatott az őt megértő, a neki társaságot adó kolostori testvérek társaságára – ilyen kolostort hiába keresett volna széles e hazában. Csupán a korszak delejes áramai, a kávéházakból kiszűrődő zene és a századforduló polgárainak kedvenc kirándulóhelyeiről feléje világító szivárványszínű lampionfények nyújthattak orientációt munkájához. Így történhetett, hogy kezében az ikonok is átváltoztak: irizáló fényű s kétértelmű jelentésű akadémikus tájjá vagy polgári festménnyé, sőt nemegyszer kispolgári műveltséget tükröző, a provinciák öngigazoló törekvéseit és nosztalgiáit is hordozó megnyilatkozásokká váltak. Talányos hangulatú látványvá, a hajnal és az este üres utcáivá, a tengeröblök kozmikus fülhöz hasonló, az isteni titkokat kihallgatni akaró ábrázolásává.

*

Mallarmé íróasztala és az ikonfestő szerzetesek cellája két olyan véglet, amelyeknek felidézésével talán elkezdődhet végre a legújabb intenciójú (az igazának nevezhető?) Csontváry-kutatás is. Ami ugyanakkor, valljuk meg, nem egészen veszélytelen vállalkozás.

A palló ugyanis, amely a sötét vizek fölé hajol, s amelyre ki kell merészkednünk, ha bele akarunk nézni Csontváry arcába, könnyen válhat ugródeszkává is – ahogy már említettem: a mélybe, az okkultba, az irracionálisba. Csontváry ugyanis száz százalékiig azonosult azzal a kulturális anyaggal, amit feldolgozott.

Hogy ez mit jelent, azt talán azzal érzékeltethetném, ha Csontváryt egy olyan íróhoz hasonlítanám, aki annyira azonosul a könyveiben ábrázolt fikciókkal, hogy aztán tényleg megpróbálja személyes emlékezet- és élményanyagát kioltani, és azt, hogy csak a fikciók alapján éljen tovább. Talán Kafka jutott közel ehhez az állapothoz, de az ő fikciói nem mesésen mítikus emlékekre épültek, hanem konkrét tartalmú, nagyon is aktuális előérzetekre – ő tehát nem szerencsés hasonlat. Ha Csontváry alkotóperiódusát vesszük szemügyre, akkor csak Ady lehetne méltó az összehasonlításra. Az ő oeuvre-jében is felmerülnek olyan sorok, mint: „Nagy énekmondásnak, tudom, mi az ára / Én is készültem a humn-trilógiára...” (A SZERELEM ÉPOSZÁBÓL). Ady azonban azt a sajátos esetet képviseli, amikor egy nagy költő, aki verseiben mítoszlátó, prózájában (és gondolataiban) mindent hallatlanul racionalizál. Csontvárynál – és az Attila-mitosznál – maradva, akkor már jobb példának kínálkozik, ha azt képzeljük el, hogy létezett volna egy olyan Arany János, aki személyes élményévé teszi a BUDA HALÁLÁ-ban leírt konf-

liktust a mítosz egész hátterével, például a testvérgyilkossággal (nem, ezt még elképzelni sem lehet!...).

Csontváry, a magánember, maradéktalanul tiszta lény volt, s ez adott valamennyi biztosítékot neki ahhoz a kötéltánchoz, amit a praktikus, józan ész, a pontos beosztás és a fikciókat szolgáló céltudatos munka vékonyka fonalán járt – miközben iszonyú mélységek ásítottak alatta. De még ez sem mentette volna meg, ha fikciói, ezek a fantasztikus színezetű elgondolások, nem estek volna egybe az akkor éppen aktuális magaskultúrával vagy legalábbis annak irracionális tendenciáival. Jegyzeteiben saját magát „háború előtti kultúrembernek” nevezte – és valóban az is volt. Legfeljebb abban marasztalhatnánk el, hogy talán nem is képviselt más, mint *csak* a kultúrát. De éppen a kulturális fikciókkal való tökéletes azonosulás az, ami Csontváryban, a művészen, végtelenül tiszteletre méltó – és normális.

Azóta ez a fajta irracionálizmus a magasművészetből alászállt a „mélyművészetek” régióiba, a nosztalgikák, a pszeudovallások és a szubkultúrák rétegeibe. Kell-e hangsúlyoznom, hogy innen startolva semmilyen igazi, klasszikus rangú mítoszfeldolgozást sem lehet megközelíteni, Bartók csodaszarvas-motívumát ugyanúgy nem, mint Csontváryt? Ha mégis megpróbáljuk, oda jutunk, ahova horoszkópot felállító polgártársaink szoktak eljutni, a bulvárújságok utolsó oldalára, a rossz krimik és a mechanikus spekulációval megoldható keresztrejtvények társaságába. (Más lapra tartozik, hogy teljesen más nézőpontból kiindulva a ma aktuális szubkultúrákat is fontosnak és elemzésre méltónak találjuk a szociológia – vagy akár a művészettörténelem! – szempontjából.)

Talán csodálkozik az olvasó, hogy miért ütök meg ilyen polemikus hangot, hiszen – legjobb tudómsa szerint – senki sem akarja horoszkópok alapján „megfejtani” Csontváryt. Nos, ha voltak is ilyen kísérletek, itt nem velük vitázom, hanem e helyett sokkal inkább – s némi önkritikával saját szakmám, a magyar művészettörténet-írás felkészületlenségével polemizálnék. A rég volt korok emlékanyagának korrekt földolgozásán vagy a hozzánk közelebb álló műrecek kulturált, impresszionisztikus jellegű leírásán iskolázott magyar művészeti irodalom nincs szokva az igazi és a nemzetközi kutatás javával szinkronba hozható elméleti problémákhoz (Fülep Lajos stilizált gesztusai és grandiózus maximái is inkább tévedéseikben voltak jelentős megnyilvánulások, s nem véletlen, hogy nem csináltak iskolát). E művészeti irodalomban csak kivételként találni olyan tanulmányokat, amelyek azzal a filozófiai és esztétikai felkészültséggel közelednek egy-egy valóban kemény diónak számító életműhöz, ahogy az például az irodalomtörténet esetében inkább magától értetődő (ámbar itt sem eléggé praktizált: éppen Csontváry kapcsán megpróbáltam egy olyan korszerű felkészültséggel írt munkára lelteni, amely Ady mitikus nyelvét vagy a szecesszióban, illetve a szimbolizmusban gyökerező képalkotói módszerét elemzi, tehát az Ady-képből nemcsak a polgári radikalizmus harcosát, hanem a kor irracionális áramlataival is lépést tartó lírikust is bemutatja – és ilyen monográfiára nem találtam).

Mentségünkre szolgáljon, hogy a hazai művészettörténet-írás eddig nem is került szembe igazán nagy egyéniségekkel – hogy az utóbbi időben Csontváry mégis ilyen rangos feladattá vált, az egyszerre nagy szerencsénk és nehéz próbánk. Az olvasónak bizonyára feltűnt például, hogy ez az írás is az irodalmi párhuzamokat használja mankónak. Ez magában véve még nem is lenne baj, hiszen maga Csontváry is az íráshoz fordult, amikor úgy érezte, hogy nem festheti meg maradéktalanul elgondolásai végső formáját. És különben is, mi más lehetne egy, a nemzeti kultúra fölé magasodó művész

esetében a fogódzónk, mint a korszak *egész* kultúrája? Mallarmé és Tolsztoj nevét ezért az olvasó akár jelzésnek is tekintheti, hiszen lehet, hogy átcserélhetők más nevekre, mert talán nem jelentenek többet, mint azt, milyen dimenziókat igényel a kérdés, mi a léptéke a feladatnak. De hogy csak a lépték kijelölésénél tartunk, ez valóban nagy problémánk.

Látjuk, a részletek a kialakuló képhez még hiányosak, s csupán a nagy vonalakat kezdjük sejteni, azt, hogy munkánk során mindig az egész kontinenst kell szem előtt tartanunk. Egy Mallarmé és Tolsztoj által kijelölt koordináta-rendszer lenne ez vagy valami más? Rendelkezünk-e többel, mint ilyen, a kezdeteket kijelölő munkahipotézisekkel? És vajon milyen eredményre jutunk majd, ha megpróbáljuk egyetlen tekintetbe foglalni ezt a több ezer kilométeres távolságot? Ha megtaláljuk benne azt a pontot, amely Csontváry művészetének helye lehet? Akárhogy hangzik is majd a válasz, megint új értelme lesz a Csontváry-képeknek.

Es velük talán új formája a közép-kelet-európai identitásnak.

Már a szerkesztőségben volt e tanulmány, amikor nagy meglepetésemre megtudtam, hogy a nyugat-európai Csontváry-kiállítások, legalábbis egyelőre, elmaradnak, mi több, az első, a her-togenboschi tárlatra már 1992 őszén sor került volna, ha a hollandok a fölmerült problémák miatt már réges-rég vissza nem lépnek. Nyereségként csak azt könyvelhetjük el, hogy a Csontváry-képek körültekintő restaurálása tényleg folyamatban van, bár ennek során is olyan részletkérdések merültek fel, amelyek vitathatóvá teszik, hogy az életmű nagyobb darabjait kölcsönözhetjük-e külföldre valaha is. További probléma, hogy a Csontváry Múzeum információja szerint 1992 végén a megbízók a restaurátoroknak egymillió forinttal maradtak adósak. Az egész úgy – úgy tűnik – tele van tisztázatlan kérdésekkel, melyek nyilvánosságot érdemelnének, ennek biztosítása azonban az érintett közhivatalok és intézmények, illetve a napisajtó feladata. A magam részéről csak annyit fűzhetek hozzá az elképesztő zavarhoz, hogy benyomásom szerint a szakmai széthullás a képzőművészeti közéletet is elérte, s nehéz megállapítanom, hogy vajon az újabb fordulat az egymással vetélkedő kalandos manipulációk része-e, vagy éppen ellenkezőleg: azért állt le minden, mert az ügyek magasabb szinten gazdátlanná váltak. Arra kérem az olvasót, hogy az itt közölt tanulmányt – amelyet most már nem változtatok meg – úgy olvassa, mint dokumentumot, amely egy korábbi, több optimizmussal rendelkező korszakot jellemez. (1993. január)