

## „A festészet a Föld zárójelbe tett igazsága”

A látvány filozófiája

„Úgy ébredtem magamra a létezésben, hogy egész valómmal e mulandó tárgyak mint mulandók felé vagyok fordulva. Lehetséges, hogy megtalálható az örök, az isteni, amibe innen visszaléphetek (lehetséges, bár cseppet sem valószínű); föltételezem azonban, hogy még akkor sem hiába kerültem a mulandóság helyére (nincsen hely semmi más), és hogy fő feladatomban a veszendő tárgy leírása.”

(Ulrik úr keleti utazása)<sup>1</sup>

## 1.

Karátson Gábor gondolatai egy festő gondolatai, erre ő maga gyakran figyelmeztet. Civilizációnk válságát egy előadásában a képalkotó képesség megbetegedésével hozza összefüggésbe. Az ember nem érti, és úgy tűnik, egyre kevésbé érti, hogy mi a kép. Hogy mit tesz az, „látni”. Éppen ő, az egyedüli lény, akinek a látás megadatott – nem optikai értelemben, persze, hanem mint az egyetlen, aki képet *alkot* magának a létezők univerzumáról, vagyis *valamilyennek* látja a világot.

A képalkotás különös mesterség. „Ez a terület csak a festő munkamódszere szerint való gondolkodással közelíthető meg”, állítja *Imitáció a festészetben* című, 1964-es kéziratában.<sup>2</sup> Első fennmaradt elméleti írása

A szerző az ELTE Társadalomtudományi Karának ny. egyetemi docense, a Humán-ökológia mesterképzési szak alapítója. Email: lanyi.andras@tatk.elte.hu

- 1 Karátson Gábor: *Ulrik úr keleti utazása avagy A zsidó menyasszony*. I–II., II., Európa Alapítvány, Budapest, 1992, 307.
- 2 Karátson Gábor: *Imitáció a festészetben*. In *Uő: Világvége után*. Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1993, 10–15, 10.

sában azt próbálja tisztázni, mi történik olyankor, amikor a festő keze nyomán a festék anyagából kép lesz, testet öltő gondolat. Mintha a kép titkának megfejtése a világegyetem működésének – szellem és természet kapcsolatának – megértéséhez vinné közelebb. Hangsúlyozza a különbséget utánzás és másolás között. Utánozni valamit azt jelenti, hogy követjük, a követés pedig elkötelezettséget jelent, felelős döntésen alapul. A látvány: nézet. A technikai kép azonban (a tárgy analóg vagy digitális reprodukciós eljárással előállított másolata) látszólag rácáfol erre; olyan látványt hoz létre, amit mintha senki sem nézne. Maga a felvételt készítő apparátus látja azt a képet, emberi közreműködés nélkül, a képkelőtő szándék szubjektivitásának kiiktatásával. Úgy, ahogyan a tudományos vizsgálódás módszertani előírásai megkívánják.

Hosszú kultúrtörténeti folyamat betetőzése ez. Az élethű másolat készítésének ambíciója egyre nagyobb szerephez jut már az újkori európai festészetben is. Ez a tendencia diadalmaskodik végül a huszadik században a perspektivikus látás fölött, a kép technikai reprodukciójának, korlátlan átvitelének és a másolatok tömeges előállításának feltalálása nyomán. A képből, ami nézőjét a világnak egy új látásával ajándékozta meg, tetszés szerint szaporítható másolatok szériája, afféle tapéta lesz szobánk falán, ami eltakarja a sivár valót. A valóság pedig per definitio nem értelmetlenné válik, hiszen új, tudományos meghatározásába csak olyan dolgok férnek bele, amelyek valóságának elismerését, az egyéni értelmezések sokféleségétől függetlenül bárkitől megkövetelhetjük, létezésük szükségszerűségére hivatkozva. A törvényt a tudomány állapítja meg, pusztá látszattá, csalóka szubjektív benyomássá degradálva az érzéki minőségeket, mindazt, ami az ember életének és a festő mesterségének értelmet kölcsönöz. Az egyedi eset, a közvetítetlen tapasztalat a természettudományos gondolkodás számára értéktelen. „Az európai természet-tudomány – állítja Karátsón Gábor Goethe Szintanához írt utószavában – zárójelbe tett valamit: a Föld igazságát és életét, éppen azt, ami nem törvény, hanem az egyetlen eset, a velünk szembenéző, a közvetlenül megnyilatkozó, a közvetítetlenség. A festészet, a maga néma elszigeteltségében ennek az igazságnak és életnek vált az őrévé.”<sup>3</sup>

Annak a „másik” igazságnak vált az őrévé tudniillik, hogy a világ mégiscsak olyan, amilyennek mi, testi lények látjuk, a magunk perspektívájából, s a színes látszatok mögött nem rejtőzködik egy másik, igazibb valóság. „Mit is jelentene, ha az érzékelhető világot csalódásnak tartanánk?”, háborog már a *Miért fest az ember* című korai könyvecskében.

3 Karátsón Gábor: Fehér – Utószó Goethe Szintanához. In Uő: *Világvége után*. Id. kiad. 78–89, 80.

Képzeld el, hogy evezni megyünk a Dunára. Süt a nap, kék az ég, zöld és mély a víz, áll a csónak, a kiterjesztett evező lapátján vékony hullámok csobbannak át. Most azt kellene gondolnunk: mindez tévedés, nem létezik a kék, a csobbanás, a víz zöld mélye: mindez „az érzékek káprázata”. Ha így volna, jobb volna nem látni, nem élni; jobb, mint látni, élni abban a tudatban, hogy érzékszalódások hazugságába vagyunk zárva. Ezt a keserűséget meg kell értenie a festőnek, sőt magának is meg kell így keserednie. Ha a festészet alapja csak látszat volna, fel kellene adni ezt a méltatlan mulatságot. De nem így van! s a festőnek, a ma emberének ki kell jutnia ebből a látszati hánykolódásból, valami megismerésre, hogy megteremthesse a felnőtt emberiséghez méltó festészetet.<sup>4</sup>

A dunai csónaktúrát idéző emlékkép keretében festészeti és ökofilozófiai program: megőrizni az érzéki tapasztalat valóságát, a Föld igazságát, a gondolkodást technikává silányító ipari civilizáció kérlelhetetlen rendjével szemben. Mert nem arról van szó, mintha a művész szubjektív elfogultsága, illúziói, vagyis a pusztá látszat állna szemközt a tudományos megismerés kérlelhetetlen és részrehajlatlan igazságával, hanem áll egyfelől az élő és érző lény eleven tapasztalata, másfelől az egzakt tudományok módszertani követelményei szerint előállított absztrakciók. A kettő közül melyik a valóság? Megszabadulhat-e valaha is igazságkereső igyekezetünk a dolgok különös, emberi nézőpontjától? Vagy éppen ellenkezőleg, saját léthelyzetünket kellene inkább tudatosítani, és tisztázni, hogy mit jelent valamit valamilyennek látni.

A színek valóságának megkérdőjelezése Karátson szerint csupán egy állomás azon az úton, amelyen korunk embere az eleven tapasztalat valóságától eltávolodott. Ehhez előbb kitüntetett léthelyzetéből kellett kibillenteni. A talaj igazából akkor csúszott ki a lába alól, amikor feje felől eltűnt az Ég, és a maga helyét a Globális Akárhol egynemű világában kezdte keresni, ahol nincsenek meghatározott irányok és kitüntetett helyek. A *Ji kinghez* és a *Tao te kinghez* fűzött kommentárokban ezt a kritikus helyzetet majd a kínai kozmológia Hármasságával állítja szembe, amely az Ember helyét Ég s Föld között jelöli ki, ontológiai hivatását pedig a kettő közötti közvetítésben látja.

Civilizációnk útvesztésének történetét mint kozmológiai hanyatlás-történetet írja le:

Úgy tetszik, először az Eget veszítettük el... Elvesztettük először a szellemi Eget: Blake fizikusai megrázták, s az angyalok érett gyümölcsként potyogtak le a magasból. A megismerés mámorát iszonyú kijózanodás

4 Karátson Gábor: *Miért fest az ember. Műhelytitkok*. Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1970, 16.

követte. „Én csak a szememnek hiszek”, mondta a tegnapi ember, a mai ember viszont már a szemének sem hisz, épp annak nem hisz, midőn nemcsak a csillagokat nem látja már nyájasan hunyorogni, hanem azt mondja az égi kékre is, csak mi látjuk ilyennek; valójában csupán rezgések volnának ott, részecskék össze-vissza? [...] S mert tudományosan mindez igaz, és mert a Lét csakugyan háttérbe szorítható, s a tudat bennünket immár mint világot meghatároz, sívó pusztasággá válik valóban minden; mivel a Földet, tudományosan, bolygónak tekintik, a bolygók fölszínét pedig ma már teleszkópokból, űrfelvételekből mindenki ismeri, becsvágunk ilyenre változtatni a Föld felszínét is. [...] A mai embert a végtelen nagy és végtelenül kicsiny nyűgözi le, és mintha nem is látna már a Középnek azt a tartományát, amely az életé. <sup>5</sup>

Az ökológiai belátásoktól inspirált kortárs gondolkodókhoz hasonlóan Karátson is felismeri a közvetlen összefüggést a földi élet pusztulása és a tudományos-technikai haladás vilásképe között. Nem ökológiai, hanem ontológiai katasztrófáról beszél, „amelybe a naturalista felfogás – Newtonnal, Helmholtz-cal és így tovább – a nyugati színeket taszította, nemlétezőnek nyilvánítva a látnivalóan létezőt. A nyugati tudományosságnak ez a központi téveszméje az embert létalapjától fosztotta meg, és így maga a par excellence nihilizmus”, olvashatjuk a *Tao te king* kommentár lapjain. <sup>6</sup>

[...] Mert amikor az égi mechanika törvényeit, annak elképesztő sikerei után, a földi életre is alkalmazni kezdték, figyelmen kívül hagyva a tényeket, amelyek egy ilyen alkalmazásnak többé-kevésbé ellene szóltak, a földi élet személyességét, színességét, szívhez szóló, szeretetre és tiszteletre méltó voltát, magát a Földet is, szellemi értelemben, szem elől veszítették. Távól attól, hogy tekintetét, mint az újkori propaganda harsogni szokta, végre a Föld felé fordította volna, a modern ember elfordult egyáltalán a létezőtől. [...] Ha a Föld nem Föld, hanem merő csillag, égitest, akkor legyen is olyan, mint a Hold vagy a Szaturnusz a csillagászati felvételeken: ehhez a tudat alatt kitűzött célhoz már meg lehetős közel kerültünk. <sup>7</sup>

A Nyugat embere a természet felett aratott totális győzelem bűvöletében elismerte a mérésekre és számításokra hivatkozó tudományos igazság feltétlen elsőbbségét az eleven tapasztalat és a még elevenebb képzelet

5 *Ji king. A változások könyve. Kommentárok 1. köt.* Q.E.D. Kiadó, Budapest, é.n. 240.

6 Lao-ce: *Tao te king*. Kínaiból fordította és a kommentárokat írta Karátson Gábor. Q.E.D. Kiadó, Budapest, 2002, 166.

7 Uo. 141.

tanúságtételével szemben. Ezáltal Karátson szerint „megtagadta a Földet, egy túlságosan szellemi Eget eszelve ki magának; mire nyomban eltűnt előle az Ég is.”<sup>8</sup> Ég és Föld, ezek persze az analitikus gondolkodás számára értelmezhetetlen fogalmak, hiszen „tulajdonképpen” nincsenek. „Ege és Földje az embernek volt”, írja Karátson. „Az embernek van, talán ma is. Az embernek lehet, vagy lehetne. Ami nem jelenti azt, hogy az Ég s a Föld ne volnának az állatok és fák és füvek Ege és Földje is. Ege és Földje valakinek van. De van-e itt még valaki?”<sup>9</sup> Szabad-e lennie, vagy pedig a ragaszkodás ahhoz, ami létünkben személyes, tehát egyszeri és felcserélhetetlen, csupán akadály a univerzális észigazságok érvényesülésének, ezért el kell tűnnie?

## 2.

Az elfordulás a létezőtől, ez Karátson írásaiból kiderül, mindenekelőtt saját testi létezésünk megtagadását jelenti. Ezért és nem másért támad meg hasonlóság a modern ember és a természet között. A festő nemigen tehet mást, ragaszkodik az érzéki minőségek realitásához, Karátson szavaival: „a látnivalóan létezőhöz”, amit a tudomány nemlétezőnek nyilvánított. Hiszen a természet nem valami rajtunk kívül álló, nem egy nehezen megközelíthető vagy nagyon is legyőzhető Másik, szemközt velünk, hanem *az ember másik oldala*. A testünk pedig nem tárgy a tárgyak között, hanem *a természettel való eleven kapcsolatot közvetítője*. Ennél tömörebben nemigen lehetne összefoglalni Karátson filozófiai meggyőződését, a két utóbbi megállapítás mégsem tőle származik, hanem az 1960-ban elhunyt Maurice Merleau-Pontytól.<sup>10</sup> Amikor művészetelméleti írásai megjelentek, a filozófus festő még nem ismerte a látás filozófusának gondolatait, annál meglepőbb, hogy nézeteik nemegyszer a megtévesztésig hasonlítanak, olykor még a mondataik is.

Karátson *Miért fest az ember* című könyvecskéjében azt állítja, hogy a festő a kezével és a szemével gondolkodik. Később, a *Tao te king* kommentárjában ezt így magyarázza: „A testérzésnek valamiképpen mégis igazat kell adnunk, hisz nincs más lehetőségünk arra, megtudni, valami mit tud önmagáról. A világ, amilyennek mi látjuk, ez nem valami adott

8 *Ji king*. i. m. 241.

9 Uo. 239.

10 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest, 2007, 306, 40.

tévedés, amelyen innen-onnan fölül lehetne majd kerekedni.”<sup>11</sup> „A festő a testét hozza”, ezt már a francia filozófus idézi Paul Valerytől *A szem és a szellem* című írásában. „A festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja”, írja. „Ahhoz, hogy ezeket a transzszubsztancializációkat megértsük, vissza kell találnunk a működő, valóságos testhez, amelyik nem a térnek egy darabja, nem egy funkciónyaláb, hanem a látás és a mozgás összefonódása.”<sup>12</sup>

Karátson számára már a *Hármaskép* megírása idején, a hetvenes évek első felében világos, hogy „ember és világ nem választhatók külön egymástól. A perspektíva az ember és a világ egysége. *Perspicere* annyit jelent, mint keresztülnézni, valamit valamin keresztül megpillantani. A megértett világ a megértő ember megjelenésének formája [...], az ember számára a világ tükör, a világ tükre pedig az ember: egymásban megpillantják igazi arcukat.”<sup>13</sup> A francia filozófus szerint „a néző nem maradhat kívül az általa nézett világon, látó és látható egylényegű... kölcsönösen a hatalmukba kerítik egymást, egymásba fonódnak” – ez lényegében *A látható és a láthatatlan* alapeszméje: „A testünk vezet el a dolgokhoz, nem a tiszta szellemi szubjektivitás. A dolgok testével közös világot alkotunk”<sup>14</sup> S mintha ugyanezt a gondolatot folytatná Karátson idézett művében: „Ember és világ együtt a lét totalitása, ezzel a totalitással pedig a művészet már adva van. Az igazság ember és világ egymásra vonatkoztatott volta. Ahol vonatkoztatottság van, tér van ott: az igazság mélység és tér.”<sup>15</sup> Ha ezeket a sorokat *A látható és a láthatatlan* ide vágó eszmefuttatásai közé csempésznénk, állítom, kevesen vennék észre a csalást.

Mélység és tér, ezek ugyanis Maurice Merleau-Ponty kedvenc fogalmai ugyanarra, amit Karátson perspektivikus látásnak nevez. A francia gondolkodó szerint „azért kell lennie mélységnek, mert mindig valahonnan, egy meghatározott helyről nézek a dolgokra – a világ pedig minden oldalról körülöleli az én nézőpontomat”.<sup>16</sup> A festő számára ez, mondjuk, magától értetődik. Ő nem vonatkoztathat el attól, hogy ami látható, az valakinek látszik és valahonnan látszik. A *Ji kinghez* írt kommentár egy pontján Karátson arról elmélkedik, hogy a nyugati civilizáció „arra rendezkedett be, hogy a létezőt, benne önmagával, egynemű világnak lássa, amelyet mintha senki sem nézne, amely csak úgy látszódná, mindenünnen. Pedig hát, ha már így rákérdezzünk,

11 Lao-ce: i. m., 140.

12 Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2002, 55.

13 Karátson Gábor: *Hármaskép*. Magvető, Budapest, 1975, 40.

14 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Id. kiad. 152.

15 Karátson: *Hármaskép*. Id. kiad. 126.

16 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Id. kiad. 245.

mindenki beláthatja, hogy nem csak úgy általában látszik az; hogy ő az, aki látja; *de* nem akarja ezt belátni.”<sup>17</sup> Ennek a valakinek pedig magának is láthatónak kell lennie, hiszen „testi lény a világot csak valamely helyről pillanthatja meg” – a *Körülbelül* címet viselő fiatal kori Karátson-kéziratnak<sup>18</sup> ez a megállapítása megint csak egybevág Merleau-Ponty meggyőződésével, hogy „aki lát, csak azért kerítheti hatalmába a láthatót, mert az őt magát már eleve a hatalmában tartja; olyannyira, hogy a látó belőle van, vele szükségképpen egylényegű”.<sup>19</sup> A látó láthatósága sarkalatos pontja Merleau-Ponty anti-metafizikus filozófiai programjának – „ontológia belülről”. Kapcsolatunk a világgal alapjában véve testi kapcsolat, amit ő egymásbafonódásnak nevez: „a világ és én egymásban vagyunk”.<sup>20</sup>

Az újkori európai filozófia úgynevezett ismeretelméleti fordulata mintha nem venne tudomást erről az elválaszthatatlan összetartozásról és egymásrautaltságról,

[...] ám egy festő nem érthet egyet azzal, hogy a világ előttünk való feltárulkozása illuzórikus vagy közvetett – állítja a francia filozófus –, hogy amit látunk, az nem maga a világ, és hogy a szellemnek csak a saját gondolataihoz vagy egy másik szellemhez van köze. A festő elfogadja a lélek ablakainak mítoszát, annak minden nehézségével együtt: hogy ami hely nélküli [t.i. a lélek, L. A.], annak helyhez kötöttnek kell lennie, mi több, azt a test avatja be minden másba és a természetbe. Szó szerint kell vennünk, amit a látás tanít: hogy általa megérintjük a Napot, a csillagokat, hogy egyszerre mindenhol vagyunk, egyformán közel a távoli és a közeli dolgokhoz, és még az a képességünk is megvan, hogy máshová képzeljük magunkat [...].<sup>21</sup>

### 3.

Bár Karátsonnal kapcsolatban elsősorban a buddhista és a kínai bölcselet hatását szokták emlegetni, az idézett párhuzamok szerintem azt bizonyítják, hogy benne a fenomenológia hazai előfutárát is tisztelhetjük, ráadásul

17 *Ji king*. i. m., 243.

18 Karátson Gábor: *Körülbelül* 1967 (Kiadatlan előadászöveg, részlet, felolvastam valószínűleg a megírás évében, Kőszeg Ferencék önképzőkörében). In *Világvége után*. Id. kiad., 31.

19 Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Id. kiad. 153.

20 Uo. 141.

21 Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. Id. kiad. 74.

olyan gondolkodót, aki nem Husserl vagy követőinek tanítványaként sajátította el ezt a látásmódot, hanem pusztán önvizsgálat útján. Elsősorban a saját mesterségbeli tapasztalatai készítetik a nevezetes *epokhé* végrehajtására, a köznapi gondolkodásra jellemző alany-tárgy opozíció felfüggesztésére. Nem mintha nem juthatott volna hasonló következtetésre akár a hindu bölcséleti hagyomány alapján is, amely a meg-nem-kettőzés védikus elvében, az *advaitában* mondja ki ugyanazt, amit a fenomenológia intencionalitásnak nevez: a tapasztalat eredendő egységét, vagyis azt, hogy alany és tárgy csak egymáshoz képest, a tapasztalás aktusában léteznek.

Karátson Gábor filozófiai „programját” a *Tao te king*hez készített kommentárban foglalja össze:

Az elmúlt évtizedekben többször is hangot adtam annak az elképzelsemnek, hogy a festészet a Föld zárójelbe tett igazsága volna. Olyasmi, amit az Ész ma kimondani nem tud, és nemhiába nem; mert az Ész ettől az igazságtól elszakította magát. Csakhogy a természet észelvű vizsgálata, ezzel érvelt már Leonardo da Vinci is a *Trattato*-ban, a festészetből ágazott el, s meglehet, oda is fog majd egyszer visszatérni. A festészet, akármiféle, perspektivikusan látja a dolgokat. Gyöngeségére vélhette ezt a tudomány, a fenomenologikus vizsgálat azonban megmutatja, hogy minden tudás és minden látás, a teória is szükségképp perspektivikus jellegű. Az is, amelyik egy nem-perspektivikus tudást föltételez mint munkahipotézist.<sup>22</sup>

A „fenomenologikus vizsgálatokra” többször is hivatkozik a két kommentárban, és ilyenkor nem a jóval később megismert Merleau-Pontyra gondol, hanem rendszerint Edmund Husserl nevét említi, akinek munkássága valószínűleg komoly ösztönzést jelentett számára „a látszati hánykolódásokból kivezető” út keresése során. A természettudományos világkép életidegen naturalizmusát bíráló Husserlt, úgy tudom, eredetiben is olvasta, de *Válogatott írásai* a hetvenes évek elején, Vajda Mihály jóvoltából magyarul is megjelentek. A fenomenológia törekvése „a világnak mint szellemi teljesítménynek a közvetlen megértésére”<sup>23</sup> megerősítette és igazolta intuitív tiltakozását a szubjektív mozzanat kiiktatására tett kísérletekkel szemben. Erre a fentiekben számos példát találtunk művészeti írásában és a kínai fordításokhoz készített kommentárok lapjain. Mintha Husserl *Az európai emberiség válsága és a filozófia* című előadásában elhangzott figyelmeztetését visszhangozná: „Ha a tudományos tematikában teljesen megfelelünk a

22 Lao-ce: i. m., 140.

23 Edmund Husserl: *Az európai emberiség válsága és a filozófia*. In Vajda Mihály (szerk.): *Edmund Husserl válogatott írásai*. Gondolat, Budapest, 1972, 365.

szemléleti környezetről” – ez az, amit Karátson perspektívának nevez –, „erről a pusztán szubjektívról, akkor megfeledkeztünk a dolgozó szubjektumról magáról is, a tudósról pedig egyáltalán nem esik szó. Ilyen szempontból egyébként az egzakt tudományok racionalitása az egyiptomi piramisok racionalitásával áll egy sorban”, mivel a tárgyra összpontosított figyelem körén kívül reked a működő (és szenvedő) szellem maga.<sup>24</sup> Mondanom sem kell, hogy a műalkotásra mindez még inkább érvényes, mint a tudományos megismerésre. Karátson az emberben tükröződő világról és a világban tükröződő emberről beszél, teljes összhangban a fenomenológiai állásponttal, ami azt tudatosítja, hogy a gondolkodás valamennyi tárgya valamiképpen a rá irányuló megismerő tevékenység alkotása, *cogitatio*ok *cogitata*uma.

„Amikor Husserlt végre olvasni kezdtem”, írja az *Ulrik úr keleti utazásában*, „régóta ismerős volt már akkor nékem az, amit az epokhéről, vagyis a kilépésről, a transzcendentális szubjektumról ír.”<sup>25</sup> Hogy is ne lett volna ismerős, tökéletesen egybevágott azzal a felismeréssel, amely a gyerekkorát végigkísérő szorongásteli érzésre mintegy válaszképpen érte, hogy ő tulajdonképpen nem létezik. (Mármint hogy az a valaki vagy valami nem található sehol, amit önmagával azonosíthatna.) Egészen váratlanul, gyermekkorában tört rá az én elvesztésének rettenete. „Kezdődött az egész 14 éves koromban azzal, hogy nem vagyok”, emlékezik az *Ulrik úrban*, „eleven testben szemlélem a saját hiányomat”. Majd folytatódik a korábban már idézett felismeréssel, hogy az ember lényege szerint nem létezik. Hol van az, aki nézi mindezeket? „Tükörvilágba kerültem, minden csak tükröződött, de nem volt, hogy miben. A nagy tükör, amelyet annyit emlegetnek, a szellem vagy tudat nem volt sehol. [...] Kissé csodáltam is, hogyhogya nem ezzel van elfoglalva mindenki.”<sup>26</sup> Hol az a híres szubjektum? Ez a kérdés és a kétség, amelyről az *Ulrik-regény* beszámol, hogy *miben* tükröződik mindez, homályos sejtelemként ott lappang, azt hiszem, mindannyiunk tudatában, legfeljebb megpróbálunk nem gondolni rá, ameddig a Buddha beszédei, Husserl vagy Karátson nem szembesítenek vele.

Valamikor a hatvanas évek vége felé, gellérthegyi lakásuk ablakán kitekintve Karátson egyszeriben megvilágosodott: rádöbent, hogy az Én nem olyasmi, ami más dolgoktól elkülönülve megragadható. Az Én egy mindent átfogó forma, a világmindenség formája, ahogyan majd a Sári Lászlóval folytatott éjszakai rádióbeszélgetésben magyarázza 2005-ben.<sup>27</sup> „És hamarosan az is nyilvánvalóvá vált előttem”, írja az *Ulrik-regényben*,

24 Uo. 361.

25 Karátson: *Ulrik úr keleti utazása*. I. Id. kiad. 402.

26 Lásd a 13. lábjegyzetet!

27 Szembe jó az idő. Sári László életútinterjúja a hetven éves Karátson Gáborral. Kosuth Rádió, 2005.

„hogy az ember azon a mélységes titkon innen és túl még valami egészen más is, az, ami, sőt elsősorban és mindig ebben a másban keresendő, vándorolva a Föld útjain; az esetlegesben, a történetekben, abban, ami éppen csak úgy megy velünk.”<sup>28</sup> Erről pedig ugyanúgy eszünkbe juthatnak az üres Énről szóló zen-buddhista és taoista tanítások, mint Heidegger szavai: „Vajon az ember nem olyan létező-e, amely minél eredetibben ő maga, annál inkább nem csak és nem is elsősorban ő maga? [...] Az embert abban tapasztaljuk, ami önmagán túlra hajtja őt.” A végső tanulságot maga Karátson az Ulrik-regény második kötetében, mintegy melleleg mondja ki: „Az ember úgyis inkább az univerzummal azonos”.<sup>29</sup>

Így vagy úgy, minden következetes fenomenológiai vizsgálódás ide lyukad ki, egy új antropológiai alapelv kijelentéséhez és az abból fakadó etikai következmények felismeréséhez. Az ember lényéhez egy világ tartozik, ez a világ tehát rá tartozik. Felelős érte. Nem mi rendelkezünk a szabadsággal, a szabadság rendelkezik velünk, ez a szabadság lényegéről értekező Heidegger végkövetkeztetése. Maga a lét beszél rajtunk keresztül, és nem mi beszélünk a létről, állítja Merleau-Ponty. Követője, az amerikai ökofenomenológus, David Abram szerint pedig „azért vagyunk egyáltalán képesek észlelni a dolgokat, mert magunk is mindenestül a részei vagyunk annak a világnak, amit észlelünk. Ezt úgy is mondhatnánk, hogy e világ szervei vagyunk, hús a húsból, és rajtunk keresztül a világ észleli magát.”<sup>30</sup>

Igen, csakhogy „az ember elviselhetetlen módon nincsen tisztában saját létével és végtelen feladataival”. Ezt pedig Edmund Husserl állítja, alighanem teljes joggal, 1935-ös bécsi előadásában,<sup>31</sup> amit Karátson a Vajda Mihály-féle válogatásban egyetértőleg olvashatott. Az európai emberiség válságának filozófiai gyökerét Husserl ugyanis az objektivizmussá és naturalizmussá torzult ráció életellenességében látja. Az általa feltárt eszmetörténeti folyamat végzetes következményei láttán, a régi Közép-Európa végnapjaiban (három évvel az *Anschluss* előtt) tőle szokatlan próféta szavakra ragadtatja magát; filozófiai végrendeletét közli hallgatóságával. A filozófia mint teoretikus önmegértés feladata, mondja, hogy rámutasson, a szellem nem a természet mellett vagy a természetben szellem, hanem éppen fordítva, maga a természet is tisztán szellemi képlet. Egy kultúra látásmódját mi sem jellemzi inkább, mint hogy mit ért természetben és mit kezd azzal, amit természetnek nevez. Európa elpusztul, barbárságba

28 Karátson: *Ulrik úr keleti utazása. I.* Id. kiad. 404.

29 Karátson: *Ulrik úr keleti utazása. II.* Id. kiad. 209.

30 David Abram: *The Spell of the Sensuous – Perception and Language in a More-Than-Human World.* Vintage Books, New York, 1997, 68.

31 Edmund Husserl: i. m., 364.

hanyaglik, ha megtagadja küldetését, az élet átszellemítését. Márpedig a szellem eredendő létmódja az együttlét, az interszubsztitívum. Gondolkodom, tehát *vagyunk*, s ha így vagyunk, akkor az *Én* „többé nem elszigetelt dolog más hasonló dolgok mellett egy eleve adott világban;” állítja Husserl, hanem „általában is megszűnik az énszemélyek egymásonkívülisége és egymásmellettisége, a bensőséges egymásbanlét és egymásértlét javára.”<sup>32</sup> A filozófiai műszavak mögül kihallatszik az ismert örömdadallam, a radikális felvilágosodás újra és újra félreszorított vezérmotívuma. Így vagy úgy, ebben hittünk mindannyian.

## 4.

Egyéni tapasztalat és valóság viszonyának tisztázása Karátson számára, láttuk, létkérdés, vagyis a szó szoros értelmében ontológiai kérdés. Azt is mondhatnám, hogy a filozófia vált számára személyes ügyé. A fentiekben idézett részletek azonban többnyire művészeti tárgyú írásaiban találhatók, és ha valóságos szövegkörnyezetükben olvassuk őket, nyomban kiderül összefüggésük a perspektivikus látás vagy a színérzékelés kérdésén töprengő művész mesterségbeli problémáival. Úgy tűnik, mindenekelőtt a kép ontológiai státuszának kérdése izgatta. Erről tanúskodik már az *Imitáció a festészetben* című kézirat is, amelynek keletkezése művészi pályafutásának kezdetére esik. „Az egész folyamat leírásában az egyedi kép helyét a legnehezebb meghatározni”, írja ott. „Hol úgy tűnik, mintha csak közvetítő volna, eszköze csupán egy mögöttes törvény megismérlésének, hol pedig úgy, mintha valami fölragadta volna a törvénybe, az imitáció magasába – mintha maga a láthatóvá vált törvény volna.”<sup>33</sup> Úgy találja, hogy a kép, amit a festő létrehoz, nem része sem az anyag, sem a gondolatok világának, vagy ha úgy tetszik, egyszerre fizikai tárgy a tárgyak között és ugyanakkor szellemi megnyilatkozás. A vászon síkján jelenik meg a festő ecsetvonásai nyomán, de ami megmutatkozik általa, az valami egészen más. Valami, ami nincs is ott, sőt, még az sem állítható róla egyértelműen, hogy „van”, legfeljebb, hogy látszik. Már amennyiben nézője akad. „A képek elkülönített helyek”, írja, „amelyekbe át lehet lépni, de sem az anyagi, sem a gondolati világba nem lehet őket ’lefordítani’. Értelmetlen az a kérdés, hogy egy bezárt, üres szobában függő kép ábrázol-e

32 Uo. 365.

33 Karátson Gábor: *Imitáció a festészetben*. Id. kiad. 14.

még valamit. A kép, ha már erre a kérdésre válaszolni kell, nincs is a szobában. A képek világában van.”<sup>34</sup>

De hol van a képek világa? Ezen a kérdésen töprengve jut majd arra a következtetésre, hogy „anyag” és „gondolat” világ szokásos elkülönítése és szembeállítását tarthatatlan. Mert amit a vászonra vagy falra felhordott festékréteg mintázatát szemlélő néző felismer és érteni vél, csak annyiban van ott jelen, amennyiben a néző képzeletét és beleérző képességét mozgásba hozza, és rávezeti arra, amit alkotója láttatni kívánt. Az ábrázolás állítólagos tárgya – a modell – és eszközei – például a festék és az ecset – csak annyiban tartoznak a látnivalóhoz, amennyiben e közvetítést szolgálják. A képekkel űzött mágia közönséges neve: ábrázolás, felidézés. A lényege két perspektíva találkozása, tudniillik a nézőé és az alkotóé. A műalkotás olyan különös látvány, amelynek önmagán túlmutató értelmet tulajdonítunk. Ennek az értelemnek a keresése pedig tudatosíthatja bennünk, hogy amit látunk, azt mindig is belelátjuk a világba, mindenkori nézőpontunknak megfelelően, az tehát elválaszthatatlan a saját értelmező tevékenységünkötől. A kép nincs „ott”, nincs a szobában.

Majdnem szó szerint ugyanezre a következtetésre jut Merleau-Ponty is. Egyik utolsó tanulmánya, az 1960-ban született *A szem és a szellem* mintha egyenesen Karátson felvetésére válaszolna: „A lascaux-i barlang falára festett állatok nem úgy vannak a falon, ahogy a hasadék vagy a mészkő domborulatai. De nincsenek máshol sem. A fal körül ragyognak, kicsit előtte, kicsit mögötte. [...] Meglehetősen gondban lennék, ha meg kellene mondanom, hol van a kép, amit nézek. Mert nem úgy nézem, ahogy egy tárgyat nézek, nem nézem mereven a helyét, hanem a tekintetem úgy bolyong rajta, mint a Lét fénykoszorújában. Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.”<sup>35</sup> Azonban Merleau-Pontynak ezeket a sorait Karátson csak majd fél évszázaddal az *Imitáció* megírása után olvassa, a kétezres évek elején. Elgondolásaik hasonlósága beszélgetéseink során többször szóba került. Aligha véletlen, hogy kedvenc képzőművészeti hivatkozásaik is közösek: a lascaux-i barlangrajzokhoz írásaiban újra és újra visszatért ő is; Leonardo, Cézanne, Klee munkássága mindkettőjük számára abszolút viszonyítási pontot jelentett.

Karátson talán legszebb művészetelméleti írása az 1975-ben megjelent *Hármaskép*. Ennek is a perspektivikus ábrázolás fejlődése áll a középpontjában. A *Szent Anna harmadmagával* című Leonardo da Vinci-festményről, Matthias Grünwald *Isenheimi oltáráról* és Vajda Lajos *Felfelé mutató ikonos önarcképéről* szóló írások eredeti és roppant empatikus műértelmezések, egyúttal művészetfilozófiai fejtegetésekbe rejtett költői

34 Uo. 12..

35 Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. Id. kiad. 57.

önvallomások. Olvasnivalónak is élményszerű az egész. A tudós kísérletező Leonardo, a test szenvedéseinek festője, Grünewald, aki az oltárképek együttesét a világdráma színpadává tágítja, és a perspektivakérdést újragondoló modern mester, Vajda Lajos – három művészi magatartás érzékeny elemzése, egyúttal három változat „a szenvedő és tevékenykedő szubjektum és a külvilág közötti feszültség; a távolság: a tér” megjelenítésére a kép síkján.

Hogy tapasztalataink háromdimenziós tere a kép síkjába transzponálható, az archaikus művészet számára magától értetődő volt, és Európában sokáig az maradt, majdnem a reneszánszig. A képsík a világ tükre, a motívumok síkbeli elrendezésének törvényeit a különböző korok és kultúrák kánonja tartalmazza, amihez a művész és a mű megrendelője egyaránt tartja magát. „A gótikus székesegyház”, írja Karátson, „a bejáratról a csúcsívek magasan át az oltárképig értelmes és szigorúan egybeszerkesztett organizmus volt, elkülönített hely, a megbízás tere az építész, a kőfaragó, a festő számára, tér, amelyben otthonosan és biztonságosan mozoghatott, anélkül, hogy fel kellett volna lázadnia, hiszen a lázadás és kétségbeesés vízköpőinek és monstrumainak is megvolt benne a maguk predestinált helye”.<sup>36</sup> A későbbi korok művészeit azonban egyre kevésbé, végül már egyáltalán nem segíti semmiféle isteni, természeti vagy társadalmi rend. A mű ezentúl az egyes ember ügye, aki létrehozza. Hatalmas, odáig ismeretlen gond és felelősség szakad ezzel a művészek nyakába. Ez az a pillanat – a reneszánszé –, amikor hirtelen roppant fontossá válik az egyén, aki a képet látja, az ő különös látásmódja. A kép terét ezentúl egy képsíkon kívüli szereplő, a kép szemlélőjének nézőpontjából kell megszerkeszteni. „A perspektíva az egy pontból megpillantott világ. Valaki itt áll a világban, észrevette, tudatára ébredt, s most nézi, nézi... A régiek abból indultak ki, hogy létezik Egyetemes Én, Isten, akinek tudatában a tér valamennyi pontja egyszerre van jelen. De én hirtelen ráébredek valami nagyon furcsa és mégis kézenfekvő dologra: a világot mindig valahonnan, valamely pontból, a térnek egy adott részéről figyelem, most innen, ha odábbmozdulok a térben, onnan.”<sup>37</sup>

A nézőpontok és távlatok viszonylagosságának kérdésével a filozófia a festészethez képest vagy másfél száz év késéssel néz majd szemközt, ez lesz Descartes-nál az új metafizika kiindulópontja. A festő számára mindez elsősorban technikai probléma, melynek megoldására a színárnyalatok, tónusok és rövidülések újszerű alkalmazása hivatott. Eljött a mesterségük titkait tudatosan kutató, töprengő művészek, a vázlatok és a félbehagyott művek kora. Ennek a kornak a maga rendkívüliségében és

36 Karátson Gábor: *Hármaskép*. Id. kiad. 23.

37 Uo. 40.

besorolhatatlanságában is példázatos hőse Leonardo da Vinci, Karátson egyik kedvence és példaképe. Karátson hangsúlyozza az összefüggést az individuáció drámája és egy festői eljárás, a centrális perspektíva alkalmazása között. „Az individuum elkülönítette magát a világtól. Kijelölte a saját helyét, a mindenségben lebegő mozdulatlan pontot: a rendíthetetlen és magányos megfigyelő helyét. [...] E megfigyelő számára a többi individuum is csak a megfigyelés tárgya lehet. Maga a megfigyelő láthatatlan marad (ő maga sosem látszik a képen), de éppen ez a láthatatlan volta szinte abszolutizálja őt”.<sup>38</sup> Az itáliai reneszánsz nagy vívmánya azonban a következő századokban fokozatosan az európai piktúra fejlődésének gátja lesz, és a centrálperspektíva tudós festők felfedezéséből banalitássá laposodik. A reneszánsz hajnalát, ahogyan Karátson fogalmaz, nem az álló dél, hanem az álmos délután követte. A művész és közönsége belefeledkezik abba az illúzióba, hogy az ő egyéni nézőpontjuk az egyetlen realitás; ennek következtében egy egoisztikus világkép és az ahhoz tartozó statikus térábrázolás foglyai lesznek. (A korábban elmondottak alapján egyáltalán nem meglepő, de érdemes megemlíteni, hogy a centrális perspektíva művészettörténeti jelentőségét és korlátait Merleau-Ponty is ugyanúgy ítéli meg, mint Karátson. Szerinte is „a reneszánsz perspektivikus technikái inspirálták [...] a festészetet, hogy szabadon hozza létre a mélység tapasztalatait és általában a Lét megjelenítéseit. E technikák csak akkor váltak hamissá, amikor le akarták zárni a kutatást, a festészet történetét, és egy egzakt és tévedhetetlen festészetet akartak megalapozni.”<sup>39</sup>)

Az avantgarde irányzatok a centrálperspektíva és az illúzió-realizmus elutasításának programjával lépnek fel, és gyökeresen új (vagy nagyon is ősi) térszemlélettel kísérleteznek. A tárgy analitikus megjelenítése, a látomásos művek és öntörvényű kompozíciók egy új szintézis igényét jelzik. Karátson azonban követhetetlennek találja az avantgarde kísérletét a hagyomány megtagadására. „Az avantgardizmus boldog illúziója tarthatatlanná vált: a múlt adósságait nem lehetett megtagadni egyetlen mozdulattal, ki kellett fizetni őket az utolsó fillérig”, írja.<sup>40</sup> Később még egyértelműbben fogalmaz: „A festészet hagyományát mindenkor a múlt festészetéből ránk maradt, még megoldatlan problémák jelentik.”<sup>41</sup> Ezért tekint valódi művészettörténeti fordulópontként Vajda Lajos felfedezésére, a kiterjesztett perspektívára. Hiszen a világot sohasem egyetlen nézőpontból nézzük! Szemünk mozgása tapogatja le és köti össze, egyesíti egyetlen, folyamatosan mozgó képpé a látványelemeket, testünk mozgása

38 Uo. 146.

39 Maurice Merleau-Ponty: i. m. 64.

40 Karátson: *Hármaskép*. Id. kiad. 145.

41 Uo. 162.

lehetővé teszi, hogy a tárgyat körbejárjuk és több nézőpontból vegyük szemügyre, emlékezetünk összekapcsolja az egymást követő nézőpontokat: a látvány a szemünk láttára változik, alakul. Hogyan lehet mindezt ábrázolni egyetlen képben, síkfelületen? Erről szól Vajda felfedezése, amit Karátson kiterjesztett perspektívának nevez. Vajda szentendrei és szigetmonostori képein – a korábbi montázskísérletek tanulságait felhasználva – különböző nézőpontokból a képsíkba beforgatott motívumok egymásra vetítésével kísérletezik, s alkot belőlük öntörvényű kompozíciót. A perspektivikus látásmód ezeken a képeken nem hogy nem kerül elutasításra, hanem nagyon is fontos szerepet játszik. Szakít az egyetlen nézőpont doktrínájával, és ezáltal a reflexivitás új lehetőségeit tárja fel, hiszen „még egyetlen ember is, önmagában véve is: relációk rendszere”, magyarázza Karátson.<sup>42</sup> („Minden hogy kitágult, mióta / elmozdulhatok nézéseem mögül.” Vajda-tanulmányában nem idézi, nekem azonban nagyon idekívánkoznak a kortárs Tandori Dezső sorai.)

„Vajda Lajos fölfedezte az átvilágító értelmezés művészetét, és mindannak, ami ebből visszalép, érvénye többé nincsen”, állapítja meg Karátson nem sokkal ezután papírra vetett nagy Csontváry-tanulmányában.<sup>43</sup> Írásaiban egy új szintézis megteremtőjeként ünnepli Vajdát. A *Felfelé mutató ikonos önarcképpel* kapcsolatban a *Hármasképben* kiemeli, hogy festészetében perspektivikus és síkszerű, figurális és nonfiguratív ábrázolás kettőssége mellett megjelennek – nyilván szentendrei benyomások hatására – az ortodox pravoszláv ikonfestészet újraértelmezett motívumai, stílusjegyei is. A főműnek tartott kép beható elemzését követő összegzésben írja: „Győzelem ez a kép. Kelet őrizte a Föld, az Égitest, az emberi testvériség titkát; Nyugaté volt az individualitás. A két princípium évszázadokon át kibékíthetetlennek látszott... Magyarországot Európában elfoglalt földrajzi helyzete arra predesztinálja, hogy legyen összekötő kapocs Nyugat és Kelet között...”<sup>44</sup> Az intellektuális szemlélet és a tradicionális téma kettősségére már a szentendrei rajzok kapcsán felfigyelt. A szoros kötődés a Duna-parti városka és a környező falvak – nem melleleg multikulturális – hagyományos formavilágához nem önmagában teszi Vajdát sajátosan „magyar” művésszé, hanem azáltal, amit ő ezekkel a motívumokkal kezd. Karátson fontos felismerése, hogy „nemzeti stílus sohasem születik tudatosan elgondolt programból, hanem mindig csak ingyen, kegyelemből, olyankor, ha egy nép művészeinek sikerül saját sorsukká tenniük az emberiségnek valamilyen

42 Uo. 177.

43 Karátson Gábor: Peniél – egy szimbolikus élet értelmezésének megkísértése. (Csontváry Kosztka Tivadar) 1975. In Uő: *Világvége után*. Id. kiad. 41–72, 69.

44 Karátson: *Hármaskép*. Id. kiad. 176.

egyetemes problémáját. Ezt cselekedte Vajda Lajos a kiterjesztett perspektíva gondolkörének magára vállalásával.<sup>45</sup>

## 5.

„Afféle magánzárkás monológ”, így jellemzi, kissé szabadkozva Karátson talán legizgalmasabb művészeti tárgyú írását, a Csontváry Kosztka Tivadarról szóló tanulmányt, amit a *Hármasképet* követően, 1975-ben vetett papírra, de csak 1989-ben látott napvilágot. Annyi bizonyos, besorolhatatlan egy írás. A *Peniél* egyrészt Csontváry különös és zavarba ejtő művészetének szerintem zseniális megfejtése, ehhez a megfejtéshez azonban a zsidó–keresztény vallási hagyományt és e hagyomány képzőművészeti következményeit kellett szemügyre vennie, majd ennek eredményeként megtudhattunk valami nagyon fontosat azokról a bizonyos magyar messiásokról is. És végeredményben mindez azért íródott – életének talán legválságosabb időszakában –, amiről nem szól. Ha hihetünk a szerző 1989-es előszavának, akkor ezzel az írásával került meg, „hogy az 1956-os forradalom metafizikai lényegéről kelljen valamit mondania”.<sup>46</sup> Vagyis hát ezt a valamit mondja és kerülgeti. Így lett belőle, mint írja, afféle magánzárkás monológ. Ha valamihez hasonlít, akkor az előző évek festői kísérleteihez, az olyan utalásokkal túlsúfolt, egyszerre patetikus és naiv, csapongó tematikájú képekhez, mint a *Jelenet Nappal, Holddal, csillagokkal, a két megfeszített latorral, Virágokkal, Állatokkal, újságot olvasó úrral és egy gyermeket rémisztgető ollós alakkal*, melynek címe talán önmagáért beszél.

Csontváry korszerűtlen művész, „korának szelleme ellen küzdő katoná”, állítja Karátson, ami nem okvetlenül válik szégyenére. Vállalkozását azonban menthetetlenül anakronisztikussá teszi, útját követhetlenné, hogy „önmagát egy ószövetségi mintára lejátszódó prófétaélet kiválasztottjának tudta”. A Csontváry-probléma gyökerét az ő prófétaadatában véli felfedezni: a próféták kora lejárt. A bibliai helyszíneket fantasztikus szuggesztivitással felidéző képek „archaikus szakralitása idiotizmus”. Nem véletlen, hogy *A magányos cédrus*, mint írja, „elreprodukciódott”; a német romantikus festészethez szorosan kapcsolódó iglói mesternek végül egy wagneriánus misztériumjáték kissé giccsbe hajló díszleteit sikerült megfestenie. Csontváry a maga nemében mégiscsak egyedülálló

45 Uo. 165.

46 Karátson: *Világvége után*. Id. kiad. 41.

bűvészmutatványa, Karátson szerint, hogy „a megfakult istenruhákat, régi, nyűtt világot kifordította, hadd lássuk még egyszer, utoljára, miként tündököltek egykor dicsőségének színei. [...] Ez itt az utolsó pillanat, Csontváry pillanata. [...] Ország és természet egyetlen pillanatra mégis egybeesik.”<sup>47</sup> (A szerző itt arra az országra gondol, amely „nem e világból való.”) Azonban az archaikus szakralitás, mint írja, összetört, „s ezentúl igaz csak az lehet, magyar is csak az, aki létére nem keres külső igazolást, aki nem kíván beilleszkedni a keretekbe, hanem így szólítja meg önmagát: én”.<sup>48</sup>

Az archaikus, prófétai és a modern, keresztény vallásosság közötti különbséget Karátson igen találóan, képzőművészeti megjelenésük különbségén keresztül ragadja meg. Az antik művészet lényege szerint plasztikus. „Elképzelhető-e annál plasztikusabb helyzet, mint ha az ember önmagát és Istenét [...] két egymással szembenező, egymástól megbízhatóan különlévő, további értelmezésre nem szoruló szilárd valóságnak tartja?”<sup>49</sup> Ez az alaphelyzet Jézus fellépésével gyökeresen megváltozott: „az újkori szentség rejtett holmi, kikutatandó: a bensőséges szív.” Az Isten emberré lett, az Ember Fia Istenné: „Ember az Isten, Isten az ember ajtaján bement, az ember istenbelülre, az isten emberbelülre került”, a hit szubjektív és személyessé lett, tárgyról még az sem állítható, hogy „van”, mert csak a tőlem elkülönültről beszélhetek így. Talán ez Jézus szavainak értelme, amelyeket Filephez intéz. „Monda néki Filep: Uram, mutasd meg nekünk az Atyát, és elég nekünk! Monda neki Jézus: Annyi idő óta veletek vagyok, és még nem ismertél meg engem, Filep? a ki engem látott, látta az Atyát; mi módon mondod azért te: Mutasd meg nekünk az Atyát?”<sup>50</sup>

A hit tárgyának ábrázolása rendkívül problematikusá válik ekkor, a maga közvetlenségében szinte lehetetlenné. (Erre majd Karátson Biblia-illusztrációi kapcsán fogunk visszatérni.) A kép síkján, amit Karátson az Isten–Ember tengelyre merőlegesnek képzel, az európai festészet nem egy állapot, hanem egy esemény, az átlépés ábrázolására tesz majd kísérletet. Leonardo és Rembrandt a bibliai történetek emberi valóságát kutatják; a kutatás-kérdés adja majd az új európai narratíva mozgalmasságát, s ez készíti a művészeket, tudósokat, tudós művészeket önmaguk folytonos meghaladására, küzdelmes útjukon a „még-csak-sejtjük-milyen lesz individuális emberhez, akinek a művészek Keresztelő Jánosai,” így Karátson.

Mert Európa ugyan kereszténnyé lett, azonban a Jézus által hirdetett vallási forradalom lényege mindinkább elsikkadt. A Győzedelmes Egyház,

47 Uo. 68.

48 Uo. 69.

49 Uo. 54. o. lábjegyzetében.

50 Uo. 53.

írja Karátson, a Római Impériumhoz kezdett hasonlítani, melynek örökébe lépett, az újonnan megkeresztelt barbárok tömege pedig „azonosította az Atyát egy, az Úrból és a capitoliumi Jupiterből egybelátott szakállas despotával. Mindannyian ismerjük Európa keresztény hitre térítésének botrányát, amelyben az evilágtól való elfordulás hatalma az e világban élők fölötti hatalmaskodássá fajult.”<sup>51</sup> Majd William Blake-re hivatkozik, aki szerint Európa már nagyon régóta összetéveszti egymással Istent és a Sátánt. A *Peniél – egy szimbolikus élet értelmezésének megkísértése* című tanulmány fontos forrás Karátson keresztény hitének megértéséhez. Nem az a kérdés, hogy ő miben hitt, derül ki a Csontváry-esszéből, hanem az, hogy Jézus maga miféle Mennyei Atyában hitt, és miként élte meg a maga Fiúságát. „Kikutathatatlan, mikor vette észre Jézus, hogy nem próféta ő, de még csak nem is izráelita (rettenetes óra lehetett), hanem pusztán ember; hogy azért nem lehet sem próféta, sem izráelita, mert a Hang már nem szól hozzá – ő maga az Ige”,<sup>52</sup> írja Karátson. „A teológia tudtommal alig-alig kísérelte meg kideríteni, hogy a Mennyei Atya ugyanaz-e, mint az ószövetségi Úr, vagy nem ugyanaz, vagy ugyanaz is meg nem is ugyanaz. Talán elég rábízni az ilyesmit a sejtelemre”.<sup>53</sup>

És ha már prófétasors, hogy ne kerülne szóba a magyarság sorskeresése, istenkeresése. „Nincsen Európának még egy olyan népe”, írja Karátson, „amely annyira zsidóvá akart volna lenni, mint mi, magyarok. [...] Elég, ha valaki csak egyszer is együtt énekelte valami kis falusi református templomban Dávid király zsoltárait a gazdákkal; meg kellett éreznie, mennyire a szívük mélyéből törnek fel azok az ősi káromlások és nyögések, mennyire belső tulajdonsággá vált itt a minden külső vigaszt elutasító Csakazértis-Isten.”<sup>54</sup> A magyar nacionalizmus tragikus donkihótizmusa nélkül nem értenénk, mi az, ami Csontváry időszerűtlen és konok prófétaságában jut nagyon is adekvát módon kifejezésre. Érdemes szó szerint idézni Karátson leírását, már csak a tárgyához mély empátiával idomuló, szecessziós-prófétai stílus kedvéért is.

[...] a mi nacionalizmusunk hasonlíthatatlanul szánalmasabb és sikertelenebb szándék volt, mint a nagy nyugati nemzetek magabiztos sovinizmusa. „Magyarnak lenni” ez egészen más szó volt, mint franciának vagy angolnak lenni, ez a zsigereinkbe markolt, lehatolt szinte a szexuális elfojtás mélyéig, megdobogtatva szívünket: a lehetetlent lebírni. Gurult, gurult a súlyos kövekkel terhelt istenvágy-hordó, és A Régi Ország utolsó

51 Uo. 55.

52 Uo. 51.

53 Uo. 53.

54 Uo. 62.

óráiban nagy csattanással összeütközött a mindenfelől diadalmasan közeledő XX. századdal; ennek a vashordónak, ennek a csattanásnak a neve Ady Endre: Európa utolsó századainak egyedüli majdnem-igazi prófétája. Mellette pedig, torzképeül is, ott a világtörténelem egyetlen olyan festője, aki képeivel egy Idiotikusan Szakrális Birodalmat akart megalapítani. Végzetesen és szükségszerűen összekeverte a dolgokat.<sup>55</sup>

Tragikus nemzetsorssal, „a fölülről igazolt nemzeti lét forró áhítással”, valamint az ehhez illő próféta szerep kísértésével a festő, a regényíró, a tanító, a közéleti ember Karátsonnak is meg kellett küzdenie. Nem ismertem embert, aki alkatilag ennyire beillett volna prófétának, mint ő, ez az igazság. Az Isten is prófétának teremtette. Azonban műveltsége, saját magával szemben is távolságot tartani tudó kritikai érzéke, intellektuális igényessége és nem utolsósorban egészséges humora gondoskodott róla, hogy műveiben és megnyilatkozásaiban a prófétai attitűd épp a kellő mértékben legyen csak jelen. Ehhez egyszer számot kellett vetnie önmagával. Lehet, hogy erről is szól a Csontváry-esszé.

55 Uo.