
Aknaí Tamás CSONTVÁRY – ÉJSZAKA

A Kós Károly Egyesülés tagjai a nyári konferencia helyett Pécssett töltöttek három napot. A látogatás során főleg Dévényi Sándor újabb épületeit tekintették meg. (Az ő munkáit tervünk szerint egy jövő évi számunkban fogjuk részletesen bemutatni.) A kirándulás résztvevői egy hosszúra nyúlt estét töltöttek a Csontváry Múzeumban, ahol Aknaí Tamás művészettörténész beszélt a Csontváry-életműről és a gyűjtemény jelenlegi helyzetéről. Az alábbi írás az ott elhangzottakat idézi fel.

A nagy szavakat már elmondták. Most nem ezt kell tenünk. A Kós Károly Egyesület július elsején megtisztelte a Janus Pannonius Múzeumot avval, hogy vándorgyűlésének egyik estéjét az állandó Csontváry kiállítás megtekintésével töltötte. Az átlagos tárlatvezető és az átlagos tárlatiátogató alighanem beérte volna avval, ha képtől képig lépegetve egy óra alatt megemlítette volna néhány lexikoncímű formájú definíciót – hozzátéve: „a tudomány jelenlegi állása mellett” – ha néhány közkeletű ismeretet megerősített, néhány félreértést eloszlatott volna, végül, ha néhány utalás történt volna az alapvető irodalomra, melynek segítségével azután később tágítható a szerzett ismeretek köre. Most azonban örvendetesen vonzó, – egyszerismind kihívó – feladatot kapott a muzeológus, hiszen formával, kreativitással eljegyzett szakemberek, építészek számára kellett-lehetett a Csontváry életműben fellelhető, kevésbé közölt, vagy éppenséggel aktuálisan megfogalmazott kérdésekről szólni, ráadásul különösebb időbeli kötöttségek nélkül.

Ezek egyike mindjárt a hazai és a külföldi Csontváry-recepció kérdését veti fel. Kihívónak a mostani állandó pécsi kiállítás teszi ezt indokolttá, illetve ennek az állandó kiállításnak az elmúlt húsz évben megformált előtörténete. És savanyú a szőlő. Mert e sorokat pécsi művészettörténész írja, aki többek között Csontváry ittléte miatt ragaszkodik mindmáig nem túl kifizetődő állomáshelyéhez. A történet vége egy életpálya teljes fiaskóját borítékolja. Mert a válaszban nagymértékben művelődéstörténeti léptékű előjelváltozások is modellezhetők mindmáig. Azért, mert a kevés számú kezdeményezés, az 1963-as székesfehérvári majd budapesti Csontváry kiállítások megrendezésén túl, az 1958-as brüsszeli Grand Prix elkönyvelése után nem mutatkozott valójában komoly muzeológiai vagy kultúrpolitikai érdeklődés a Csontváry-életmű iránt. Úgy tűnt, hogy a „nagy” Tormina galériabeli bemutatásában kielégült a szakma kötelességérzete. Mintha túl sok lett volna akkor még a politikai természetű kockázat is egy ilyen feladat korrekt megoldásához. Muzeológiai véglegességű döntés és a nem is általános „tetszés” között ugyanis nagy különbség van. Az egyik törvényhozási gesztus, a másik „csak” individuális kultúra. Az egyik a „köz” nevében javasol célszerű áldozatot, a másik „csak” megtisztulni kíván, „csak” alternatívát kíván találni. És ne feledjük, a művek többsége ekkor még mindig a Csontváry képeket megmentő-őrző Gerlóczy Gedeon kezében van, aki a látszólagos komolyságú hivatalos érdeklődé-

sek árnycában nem tudja biztonságban élete egyik értelmének a jövőjét. Mi más, ha nem a valóságos érdektelenség és erélytelenség magyarázhatja azt a szerződést, amit 1973-ban a pécsi Janus Pannonius Múzeummal, illetve a Baranya megyei Tanáccsal kötött Gerlóczy. Neki ugyanis semmi köze nem volt a városhoz. Budapesti volt ízig-vérig, nobilis felmenőkkel, akinek úgyszólván más inspirációja nem lehetett ebben a vidéki „megalkuvásban”, mint egy majdhogynem népmesei alapigazság. Érezte, hogy közeledik a vég-órája, és amennyire csak biztosítékokkal ekkor meg lehetett ezt tenni, igyekezett a birtokában lévő Csontváry képeket „letelepitíteni”. Gerlóczy ideája Budapest volt. Az az épület, amit Csontváry maga is megálmodott. (A Feszty-körkép kihívón színpadias közelsége éppoly összemérési kísérlet lehetett számára, mint a Raffaello-élmény a „sugallatban”. De ez utóbbiról később.) Jellemző lehet, hogy a hetvenes évek elején már az építészeti Mesteriskola avval is tudatosította a Csontváry – gyűjteménnyel kapcsolatos problémákat, hogy, belső pályázatot írt ki egy, a budai várban, illetve a Városligetben felépítendő múzeumra. Ez sem változtatta meg azonban a viszonylagos közömbösségnek azt a légkört, ami Gerlóczyt körülvette. De ezen ütött részt a pécsi múzeum Művészettörténeti Osztályának akkori vezetője, Romváry Ferenc, aki egy majdhogynem hazárdul komolytalan pillanatban utcai telefonfülkéből felhívta Gerlóczyt és kérte, hogy találkozhassanak. Romváry motivációja érthető volt. A modern képzőművészeti gyűjtemények kialakításának „nagy korszakában” kis energiabevitelrel is komoly eredményeket lehetett elérni.

Romváry igen sikeres ember volt e tekintetben, hiszen olyan országos jelentőségű gyűjtemények megszerzése volt már a háta mögött, mint a Bedő Rudolfé, Tompa Kálmáné, Kunváry Belláé, Tamás Henriké. Gyakorlatában az „ihletett pillanatok” éppen olyanok voltak, mint amikor Gerlóczyt is felhívta. E pillanattal kezdődött a pécsi Csontváry Múzeum története. Gerlóczyznak persze feltételei voltak. A vidéki város, régió és múzeum azonban sokkal többet vállalt, mint amire Gerlóczynek az országban bárhol ekkor reménye lehetett volna. Feltétlenül, és elvitathatatlanul meghatározó módon járult a Csontváry életmű letelepítéséhez Takács Gyula, az akkori Megyei Tanács kulturális elnökhelyettese, aki a nem kevés ellenállást legyőző kultúrpolitikai egyeztetések mellett egyszerűen a szükséges pénzeket is megszerelte a kiállításához. A vállalkozás része volt a város akkor egyetlen reprezentatív kiállítótermének a megszerzése is a Technika Házában – mely épület ma visszakerült eredeti tulajdonosa, az egyház kezébe.

Az első, egytermes Csontváry állandó kiállítás, a majdani Csontváry Múzeum 1973 őszén nyílt meg. Az egytermes, lényegében a „nagy képeket” bemutató tárlat bővült azután újabban megszerzett, vásárolt művekkel, a restaurált grafikákkal, úgy, hogy végül is az egész emeletet igénybe kellett-lehetett venni. Közben teljesültek Gerlóczy Gedeon letétjének feltételei, a képek klimatizált környezetbe kerültek, a restaurálások során olyan rugós keretekre feszítették a vásznakat, melyek kizárták a felület drasztikus mozgásait, és a technikai lehetőségek arányában egyre jobb megvilágítási körülményeket biztosítottak a műveknek. Az 1963-ban még Székesfehérváron elkezdődött „Csontváry peregrináció” Pécssett folytatódott. A miniszterium által Gerlóczy Gedeontól, illetve örököseitől időközben megvásárolt Csontváry képeket azután a Magyar Nemzeti Galéria leltárába vet-

ték, de a pécsi Janus Pannonius Múzeumnak sikerült a Csontváry Múzeum megalapítása után húsz évvel a mindig is Pécsen lévő képek többségére még egy tíz éves letéti szerződést kötni a Nemzeti Galériával. A képek „kemény története” mögött azonban számunkra mégiscsak a Csontváry-problematika volt a fontos. Egy-két közhelyé vált félreértés, beidegződés felülvizsgálata.

Ezek egyike például a „sugallat” kérdése. Könnyű ugyanis Csontváryt pszichotikus látnoknak beállítani, ha valóban létezik az 1880-as hallucináció. A Kelety Gusztávhoz írt levelezésekből, valamint az 1913-as Életrajzból azonban kitűnik, hogy a „sugallat”: – nagyobb festő leszel, mint Raffaello – egy visszaemlékezés visszadatált motívuma, amit a harminc évvel korábbi megnyilatkozások alig erősítenek meg. A korai képtémák realitásközelsége (kitömött madarak, őz egy topográfiailag teljesen hiteles helyzetben, Prazenkáné, az „Almát hámozó öregasszony”, stb.), dokumentumértékük is tartózkodásra készített. Másrészt a Raffaello-t idéző szövegrész is tökéletesen érthető XIX. századi kultúrtörténeti adat. A művészettörténeti nagyság közhelyes szinonimája ekkor Raffaello, a legtöbb ember számára egyedül ismert művészettörténeti fenomén. Tehát nem misztikus kapcsolat felidézése, hanem a művészetről szóló ismeretekkel alig rendelkező Kosztka Mihály Tivadar (Koszt = szláv „csont” + váry, a romantikus névmagyarítás képzője, vagyis Csontváry) megkésett romantikus beállítódásának tükré az idézet. De végülis egy vidéki gyógyszerész – „princípálisom” – mondta Kosztka Mihálynak, hogy milyen tehetséges rajzoló. 1913-ra ez a kicsinynek tűnő motíváció duzzad kozmikus méretűvé; s válik a Raffaelloval való összemérés alapjává.

A késő-romantikus attitűdben azonban minduntalan feibukkannak az akaratos tudatosság jelei is. (Ihlettség és akaraterő valóban...) Szapora levelezés Kelety Gusztávval, kérdések százai záporoznak a sikeres festőre, főiskolai igazgatóra. A válaszokból azonban csak azt hallja meg Csontváry, ami számára megerősítést jelenthet. A „csak én tudok versemnek hőse lenni, első és utolsó mindenik dalomban” típusú művész-képmás belső világa tárul ezért fel a Werthmüller Mihályról készített 1894-es müncheni tanulmányrajzának dedikációjából. „Bár 17 éve vagyok modell, ilyen erőteljes előadásban még senki sem ábrázolt engem, mint Ön”- látszik a német nyelvű szöveg a rajz jobb felső sarkában. Csakhogy ezt a szöveget maga Csontváry írta – a modell, W. Mihály nevében. Mint ahogy az 1907-es párizsi kiállítás apropójából is maga röptette fel a hírt, hogy mintha a New York Herald Tribune francia kiadása fedezte volna fel a világ legnagyobb „Napút” festményét. Ilyen cikk sem létezett – természetesen. Önmegerősítések, kompenzációk. Minden alapot nélkülöző tulajdonítás csupán, arra azonban elégségesen alkalmas, hogy önmaga művét világtörténeti léptékben és erkölcsi funkciókban jelenítse meg – önmaga számára. Nincs közönségem? Leszek akkor alkotó, modell és a művek fogyasztója magam, egy személyben. Első és utolsó. A modern művész nagy dilemmájának szándéktalanul is első magyar megfogalmazójává lett így Csontváry: a kérdést amit megválaszol – és melyre a válasza pozitív – a későbbi wittgensteini változat morális „igenje”, igen – mondja – lehet ott is kérdés, ahol nincs válasz, és lehet ott is választ találni, ahol kérdés nem fogalmazódott meg, és, hogy a „világom határai” messze nem a nyelvem határainál érnek véget. Ez a metafizikai alapállás tudatosságot csak a

romantikával való spontán azonosulásban árul el, a többi költészet, mely „tanait” az „ihletettségből” vezeti le. Innen következik azután egy újabb művészettörténeti szempontból kellően ki nem értékelt probléma újra. A „művészi fejlődés” kérdésköre. Az időt tartósan a Csontváry művek között töltve lassan az a biztos benyomás támad az emberben, hogy, mintha az időszámítás lineáris rendjét nem követnék a képek. Valami mintha arra kényszerítene, hogy az időtartamot valami más tartammal jellemezzük, hiszen az idő múlását a képek datálása mellett rendkívül halványan segítik a formaváltozások. (Van is ebből fakadóan kérdése a muzeológiának. Például „Gyerekportré” – Bartos gyűjt., Stockholm, „Áldozat” – Baltschik gyűjt., Budapest) Mintha a kitömött madarakat festő, vagy a „Szakállas férfi háta” (1894) című szénrajzot készítő művész ugyanakkor festette volna a „Magányos cédrust” (1907), hiszen a felületek kialakítása, a torzítások módja, a színek felhasználásának „menetrendje” megegyeznének. Olyan motívumegyezések pl., mint a szénrajzon az összekulcsolt kézfejek, az egyik tenyérbe csomagolt hüvelykujj és a „Cédrus” ágtöveinek indulása a törzsből. A „modellek”: Marie, Amalie és a „Panaszfal”, a „Mária kútja” alakjainak portréja? Egy évtized választja el a munkákat, mégis teljes formai egyezéseket mutatnak. A hiányzó deréktáj a müncheni rajzon, a jelszerűen felrakott figura a „Panaszfalon” vagy a „Mária kútjánál”. Az evolúció sajátosságos megjelenése provokálja például azt a muzeológiai kísérletet, amelyik a most három fragmentumból egységessé tett 1913 körüli „Allegorikus kompozíciókat” a jóval korábbi „Panaszfal” vagy „Mária kútja” mellé rendezné. Olyan belső megegyezések, kompozíciós analógiák, figurális azonosságok vannak e műveken, melyeket látva indokolatlannak látjuk feltenni a fejlődést formai differenciálódásban megfogalmazó kérdést. Illetve az idézettek láttán hajlamosak vagyunk azt kimondani, hogy Csontváry „készen van”, amikor ecsetet vesz a kezébe, készsége az idő történelmi „pontként” rögzíti, melyben inkább zavaró volna a stílári „széttartás”. Amikor a cédrusok felfedezéséről beszél, azok időtlensége, – mint történelmi perspektíva – feltétlenül saját művészi munkamódszerének és látásmódjának apológiájaként hat, amiket azután csak fizikai gyengesége és szegénysége fog korlátozni 1914 körül.

Mosztár, Libanon, Jeruzsálem... Az egyetemes történelem örök terei, az emberiség kegyetlen, riasztó jelenének helyszínei a városok, országok, ahol egy magyar festő a 19. és 20. század fordulóján egyéni és nemzeti, valamint filozófiai értékű kérdéseinek megfogalmazásába kezdett. Mert a választ ezekre itt, erre felé remélte. Mit kérdezett ez a művész, és hogyan hangzik a válasz? Mielőtt azonban időzőnként e körnél, értékeljük a tény: a speciális érintettségű és ihletett festő spontán módon, vagy legalábbis rejtett lelki előkészítés, belső motivációk nyomán jut a következtetésre, hogy a világtörténelem „nagy eseményei” nyomába kell szegődnie. A 20. század története azután mindmáig bizonyítja, hogy valóban centrális fontosságú helyszíneket keresett Csontváry fel. Művészi célja az idő és ember együttműködésének sűrített helyzetzeit, erkölcsi fordulópontokat éles fényel megvilágítani. Az európai rendszeridő e századi nyugtalanságainak kitörési pontjait kétségtelenül ezeken a szintereken találjuk meg.

A fák ábrázolásával Csontváry a dokumentáción túlmutató sejtető, jelképi értelmű üzeneteket fest meg. Őze

mögött a duzzadó, peckes facsonk, az athéni képek, a Fohászzkodó üdvözítő fá, a Zrínyi kirohanásán a kép középpontjában lévő törött facsonk a hős halállal eljegyzését jelzi, egybehangzóan igazolva a klinikai fatesztek eredményeit. A cédrusképek szimbolikus jellegén túl néhány olyan szempontot is megfontolásra éretnek érzek, amit az irodalom nem fejtett mindeddig ki. Előadásunknak közvetlenül nem lehet ez célja, de mindenképpen utalni szükséges arra a pantheista-determinisztikus összefüggésre, ami a kétértelműen megfogalmazott figurák előadásában rejtőzik. Az elemek, anyagok ősi egyetemességéről van ugyanis szó, az egymásba mosódó minőségek formái azonosságának jellemzésére irányuló törekvésről. A Jajcei vízesésen, a Római hid Mostarban című képen elmosódó körvonalú sziklák, mohos, lecsiszolt dombhátak, ősz szakállként leomló vízcsóvák, szilvaalakú ablak-szemekkel ékesített kunyhói, hombárjai mind kétértelmű optikai jelenségek. Pancsoló medvék, más, meghatározhatatlan állatalakok, emberi arcú átváltozó homlokzatok. Ne tudományoskodjunk, főleg ne Csontváry rovására. Siessünk rögzíteni: az a benyomásunk alakult ki hosszú idő alatt, hogy lehetséges ezt a gondolatot is ellenőrizni. Nem kizárt, hogy technikai egyoldalúságról van csupán szó, ami a burkhardtí értelemben tette kitüntetetté (és mert ez ugyanakkor technikai fogyatékoság is volt: egyszerűsített lenézetté) Csontváryt.

A formai megoldatlanságok kétértelműségekhez is vezethetnek nem egy esetben és csak a mi feldolgozóink komplikációkeresésünk, ami olvasatokat is siet hozzájuk rendelni. Ugyanez sajátosan érvényes a Magányos cédrusra is. Csontváry írásaiban nagyon sokszor fordul elő a fa említése, a festménnyel egyidőben kialakult már a szimbolikus teória, amit azután később fog formába önteni, kétségtelenül saját létsorsának mélyebb megértése érdekében. „Olyan voltam, mint a kis mag, amikor földbe kerül, ki törődik velem miképpen él a föld alatt és fejlődik tovább? Ki törődött velem, amikor azon tűnődtem, hogyan és hogy hol kezdem? De amikor a fa már koronával bontakozik ki s ízes gyümölcscsel rendelkezik, akad bámulója, vevője és fogyasztója bőven. Ugyanez történik az emberrel is: tessék észrevétlenül kifejlődni, nem törődik avval senki sem.” Misztikus elhivatására is úgy emlékezik, hogy említi: „... a mag kezünkbe adatott, mely cédrusfát jelent...” A saját élet jelképe mellett egyetemesebb bölcséleti értelemben is idézi a cédrust: „Nem Karthago, Bizánc és nem a piramisok Szfinxje az őszinte, hanem az élet hatezer esztendőit élt cédrusok bölcsellete szól hozzánk, mint igazságnak az érzete, mint a múlt történéme... fejlődik a mag, amelyből a cédrus fakad, hatezer esztendő múltján bölcsen hallgat... Csendes szerénységben élt a cédrus: évezredekre kiható türelemmel, türelemmel kell élnie egy nemzetnek is, amíg koronáját nem éri el... Felmegyünk a magas Libanonba, a hatezer éves cédrusok otthonába, ott látjuk a háromezer éves hajdonokat türelmes pártában hajlongani, s csak a negyedik évezredben gyümölcsöt termő koronával bontakozni.” „Amikor Párizsban az Istenadta teljesítmény a világot megelőzve túlszárnyalta s erről a nagyméltóságú kultuszminiszter úr tájékoztatva lett, az nem reagált rá. De a gondviselés nem pihent, megfestette velem a libanoni 5-6 ezer éves cédrusfát, melynek egyik ága kardot ránt és fenyegeti a világot.” „Mintha egy örökkévalóságra, egy helyre gyökerezettségre ítél ősszállat vergődnie és vágyakozni... olyan a fa társtalansága a kopár sziklákra, mintha a teremtésnek

egy túlkorai példája lenne” – írja róla Spolarich E. (1945). A cédrus életfá és rendkívüli „emberi növény” válna mondja: „Nem lehet zseni, aki különbséget érez az emberi és állati növény között.” (Növény egyenlő a növekedéssel, a természetben teljessé lett fenomén). Ahogy magát belefestette a Fohászzkodó Üdvözítő Jézusába, és művészként vett magára ezáltal egy mélyen szervített pózt – amiről majd Apollinaire beszél a Szép vörösseszőkében (1911).

„Mi mindent vállalunk az emberek helyett, stb...” 1902-ben azonban még nem tudta önmaga elé tűzött feladatát elvégezni. 1907-ben cédrussá válva nőtt a világ fölé, a művészetek fölé küldetése és később, hallucinációnak is tulajdonított programja szerint, most már joggal ostromozhatja a Nyugat fertőző dekadenciáját, Róma fajtalan utódait. Magányos, sehova, senkihez nem tartozó: mert csöcsön van. Megszületik tárgyi formában is mitologizálódó sorsának igazolása. De képeit társadalmi intézményeknek szánta. Hősi típusokat szeretett volna megformálni, a Hitszónokban, Hunyadiban, Zrínyiben, az Üdvözítőben. A hőst, természetesen önmagát csak a fában, a nagy fában találta meg, e művében válhatott elválaszthatatlanul azonossá benne önmaga életének determinizmusa, ismereteinek és törekvéseinek, érzelmeinek egysége. Elszigetelődésében nem lehetett segítségére korának haladó mozgalmi, nézeti közül egy sem. Nem engedte magához közel korának valóban meghatározó modern teóriáit, és nem ismerte a modernizációt megalapozó nagy szellemeket sem.

54 éves volt, amikor a Magányos cédrust megfestette. A festmény még a dokumentáción keresztül is élményt kelt. A magyar művészetnek és a magyar művészettörténet-írásnak azonban hosszú ideig nem jelentett feldolgozandó problémát ez a mű, mert sajátos kirekesztési gyakorlatával Csontváry műveit az alkotó halálát követően észrevétlenül hagyták, vagy pedig demonstrációként használták fel a társadalmon és annak kulturáján kívüli deviansz szellemi megnyilvánulások jellemzésére. De minden bizonnyal ez a rejtett kapacitása, időn és téren kívülisége volt az, ami sikerképességének garanciája lehetett a személyi kultusz kulturális politikájának periodusában. Amikor a mássá válás, a máshol levés vágya keresett célpontokat magának, akkor érett be Csontváry, mágikus önarcképe, a Magányos cédrus tehát egy nemzet kulturájában megragadható portréja is egyben. Ma a Magyar Nemzeti Bank portfóliójában van a kép, amit a Nemzeti Galériában tettek letétbe. Egy kölcsönszerződés jóvoltából látható Pécsen, ahová Gerlóczyék annak idején elhelyezték.

Nem, mintha a Belle Époque nem ismerte és értékelte volna a devianciát, az abban kifejeződő személyesség nem lett volna kultikus értékű. Csontváry munkássága azonban számos ok miatt nem foglalhatott el központi helyzetet a maga korában. Az első ok: a művész legitimációja társadalmi konvenciók között valósul meg, annál teljesebb értékű, minél több felületen elégíti ki az uralkodó értékrendet, illetve válik szubkulturális jelentőségűvé, amikor illeszkedése kiválasztott szegmentumokat elégít csak ki. Csontváry alkotó emberi habitusa a jelennel csak fogyatékos kapcsolatokat fenntartó, elismerésre még éretlen mesterek habitusára emlékeztet, a szecessziónak majdhogynem szélsőséges személyiségkultuszát őrizve (Van Gogh, Gauguin). A másik ok, hogy szemléletmódja a már meghaladottnak látszó romantika még XIX. századi normái működtetik ecsetjét, ami témaválasztásait illeti. Romantikájának forrása azonban a

kétségkívül megkésett forma és témaazonosságok mellett egy még mindig ismeretlen és elfogadhatatlan „modern kor” miszticizmusa, amiből még a festői inspirációkat is ideológiában fűrdette meg. Posztimpresszionizmusa, mint szinelmélet, merő miszticizmus, miközben releváns adatnak számítanak Gauguin és Cézanne művei mellett egy sajátságosan Kelet és Nyugat között működő művész fontosságára utalva. Nem véletlenül botlik meg a Csontváry jelenségben az az interpretátor, aki a magyarság korai történetének vallásos formáihoz tartozónak véli Csontváryt, aki más szinteken volt képes érintkezni a földöntúli erővel, mint sámán.

De semmi nem bizonyítja, hogy Csontvárynak köze lett volna az okkultizmushoz, szövegeinek és képeinek lehetnek ilyen olvasatai, de így olvasni őket súlyos tévedés volna. A jelek, számosságok, arányok meglepő egyezésével kapcsolatban azonban mi leegyszerűsítőbb állásponton vagyunk, mondván, hogy egy komplex gondolkodási forma legtöbbször tudattalanul tartalmazhatja a korábbi konvenciókat, képi és verbális minőségűeket egyaránt.

Formai és festői megoldásai azonban az akadémizmus normái alatt elsősorban naiv és tanulatlan módszerekre utalnak, miközben ugyanezek a megoldások, mint öntörvényű festői gyakorlat eredményei teljesértékű analógiát jelentenek a posztimpresszionizmussal, vagy azután induló generáció munkáival. Pszichotikus alapú munkaintenzitás, küldetés tudat és önmegerősítő önmagát megkeményítő belső motívációk, a primitívnek mutatkozó életformák felértékelése jellemzik. Ugyanekkor a legjobbnak tetsző festőszerszámokat, vásznat választotta ki, nem tűrt megalkuvást e tekintetben.

Elemzésünk során megkíséreltük Csontváry, – műveit megvilágító írásait is – figyelembe venni, melyekből biztonnával kitűnik, hogy egészen speciális pozíciót foglalt el a maga korában. Ezeket az írásokat a kisvárosi értelmiségi attitűd éppúgy jellemzik, mint a kritikát nehezen viselő vizionárius művész-autokrata véleményének és nézeteinek kizárólagos igazságát elismertetni vágyása. Magányos ember, műve a magány megosztásáról szól: „Nem mondhatom el senkinek, elmondom hát mindenkinek...” Idegensége azonban nem érthetetlen formai absztrakcióban, vagy a külön világ megteremtésére induló megkettőzött valóságban gyökerzik. A kapcsolatteremtés nehézségeiben (a különccel mindig, mindenkor kegyetlen a közösség), hiszen a kapcsolatot a szokványos kommunikáció alakzatain keresztül képtelen megtalálni. Érdekes, hogy a művészi egzisztencia megteremtésének vágya nem él benne, az alkotás felfogása-feldolgozása benne a kor esztétikai gondolatmeneteihez képest egyszerűnek látszik. Jelképeiben keveredik a hagyományos műveltség és az öntörvényű jelképteremtő fantázia, vagyis tapadás a mitológiához valamint leszakadás a mitológiáról.

Rosszul irányított követelménynek látszik az, amelyik a Csontváry műveket kizárólag a tudatos megismerés pályáin kívánja kezelni. Számos forrás hiánya nehezíti ma még az életmű „racionalizálását”. Megérteni Csontváryt, vagy megérteni belőle annyit, amennyit lehet, jórészt annak is feltétele, hogy minek a megértésére vagyunk egyáltalán képesek. Az „érzés távlatának” legalább annyi esélye van a Csontváry művek interpretációjában, mint bármely más művészeknek. A képek hatása ugyanis egyszeri. Egy pillanat, és befogadnak a művek. Legtöbbször meg is fogalmazzák a kiállítás látogatói ugyanazt, amit Gerlóczy is leírt az első találkozáskor. Szempillantás alatt eldöntötté vált, hogy re-

mekművek. A spekulációk csak ezután következhetnek.

Hamvas Béla írt egy esszét a fákról. Mintha Csontváryról írta volna. Egy emberről, aki jelenéből kitolódik és elsüllyed a múltban, de nincs jelen, mert nem lehet ott sem, hiszen élete egy történelmi jelenben játszódik le. E kérdést Németh Lajos is feltette Csontváry koráról szólván. Alatta a kornak vagy felette: egyremegy. Bóduitságának igazi oka sohasem tudható meg, „nincs benne fény, nincs homály, mert a tárgyak éjszaka is égnek... a szín egyszerűen csak a világ tulajdonsága lesz, nem felszíne, belülről árad a forma, az érzéki test kiterjedése nem kihűlt dísz...” De az okoskodás ebben az esetben is végső eredményekre épít. Csontváry még nem teoretikus, még csak kitömött madarak mögé fest mozgalmas tájakat és apja lepkegyűjteménye, vagy az almát hámozó Prazenkáné jelentik a témákat és már kolorista. Nem tud festeni. Nem tud követni fotografikusan semmilyen formát, adott arányokat nem tud a külsőknek megfelelően arányosan-újrendezni, anatómiai ismereteit nem tudja képpé változtatni. Egyvalamit tud már az első pillanatban. Színekkel foltokat festeni, a foltokat újabb színekkel gyötömi, fáradszóról fától pepecselni a gyűszűnyi felületeken, hagyni a színeket működni, hogy alakítsák azok ki a formát: kockázatos a manőver, majdhogynem bukásra ítélt, de érdemes biznia kolorista mivoltában. A szín mindent feledtet, mindent kiegyensúlyoz. A fák nagy pátosának megérzése önmagában is csodálatos poézis forrása. Nagy elragadottság. Értelmezők nemzedékei adóznak neki figyelemmel. A fa azt teszi, amit az élet velük tesz. Nem parazita, ételével-energiájával szüntelen kapcsolatban van. Nem öli a földet, hanem lehetőséget ad neki az ajándékozásra. Föld-fa adáskapás. A fa kétnemű. Kettős nyugalma van. Benne a nemek egymás felé fordulnak. A fa a jól megoldott kétneműség. Házasság. Csontvárynak alkalom benne kompenzációt keresni. Megint kompenzációt, miként W. Mihálynál, vagy miként a Mária kútja Názáretben című munkájánál. A másik „nemmel” létrehozható kapcsolat – számára és benne – az anyjával fenntartott kapcsolat. Názáretben, a kútnál rátalálva egy ilyen „örök” helyzetre, természetesen glorifikálódik bibliai képpé, mitológikus egybeeséssé a saját érzélem és a mítosz morális tanítása. Csontváry e művében is elsodró lendületű kolorista. Figyelmünket ezuttal azonban csak a középponti motívumra irányítsuk, ahol az asszony és gyermek keze összekapcsolódik. A kép szerkezeti középpontja ez az összekapcsolódás, az erővonalak ezt a két kezet követik. Ugyanakkor észre kell vennünk, hogy milyen színekkel jellemzi a minőségi „másságokat” a festő. Minőségi színkontrasztokkal: a vörössel és a zölddel. E két csattanóan különböző, jelképes olvasatukban azonban olyannyira összetartozó két színnel.

Csak annak adja ki magát, akitől nem fél. Önmagától nem fél egyedül. Önmagában érzi egyesülni az alkotó energiákat, nemi szerepeket, kibontakozásra képességet és az aszkézisre hajlamot, ami mint módszertan, működésére garanciának mutatkozik. A pszichológus nagy érdeme, hogy a szecesszio és szimbolizmus éveiben dolgozó festő esetében milyen nagy jelentősége van a mű szellemi háttérében működő programoknak az ismerete. A kulturális tradíció szemlélyessé tételének szép önéletrajzi ihletettséggé példája a Magányos cédrus és ma módunk van elemeire bontani mindazt, amit korábban irracionálisnak, „sugallatosnak” tartottunk, csak mert a művész ilyennek állította be. Jászi Géza rámutatott a festő müncheni romantikus festészeti, kö-

zelebről orientalista ágával való rokonságára, de ne felejt-
sük el a tényt, hogy Csontváry maga is Münchenben tanult.
Rendkívülisége egy saját maga által is deklarált rendkívü-
liséggel párosult. Hét évvel az 1956-os forradalom után, az
1963-as székesfehérvári kiállításán a siker egyik motívuma
talán éppen ez lehetett. A protestálás, egy más rend felé vá-
gyakozás a szocializmus rideg szabályai között: ez lehetett
vonzerejének titka. Csontváry a romantika közhelyeivel ta-
lálkozhatott azonban Münchenben. Fantasztikus hatású de-
korativitása intenzív koncentrációra vall. A mimézis alapjai
megrendültek, a természettel magát egyenrangú művész te-
remő ereje egyszermind természetellenes is. Ez a romanti-
kában eredő magatartás azután az avantgardra lesz legin-
kább jellemző. Csontváry fiatalabb korában magát Raffaello
szerepébe állítva kísérletezett is a zseni azonnali megraga-
dásával, és ez az attitűd magával kellett hogy hordozza a
képhez tapadó verbális és erkölcsi konnotációkat. Raffaello
az isteni művész, festőfejedelem J. D. Ingrestől Picassoig
kiváltotta az összemérés kísérleteit, vagy az állásfoglalást
vele kapcsolatban megrendüléstől az obszcenitásig. Az is-
teni művész, megistenült művész imágója, a patetikus nagy-
ság gondolköréhez olyan közeli Csontváry magányos cé-
nusa nemzeti önarcképpé is vált, azon túl, hogy benne sze-
mélyesen hiteles önmegmutatásra is tör alkotója. Itt va-
gyunk Kelet-Európa neurotikus tünetektől sem mentes páto-
szánál és identitásp problémáinál, hiszen nincs más magya-
rázat arra, hogy Csontváry a huszadik századi magyar kultú-
ra kimagasló reprezentánsává vált az utóbbi harminc évben.
Írásai alapján azonban nemcsak egy Raffaello, hanem egy
Attila identitásról is beszélhetünk, ami bizarrsága ellenére is
ott volt a századforduló magyar mitológiájában, az ezeréves
Magyarországot ünneplő millennium szellemi klímájában.
Keleti útjai során bibliakorrektciókat végzett, jelentősen el-
fordult a kereszténységtől és az ősmagyar hitvilág fragmen-
tumairól beszélve a hun és magyar mondakör, illetve Attila
király, a világot hatalma alá hajtó hadvezér alakja készítette
azonosulásra. Utolsó művének sajnos csak vázlatban maradt
tanúsága szerint önmaga lett volna Attila király figurája. Az
indulás Raffaellója és a beérkezés Attilája között írásaiban
a világtörténelem legnagyobb zsenijeként szól Attiláról, akit
Isten éppen azokkal a szavakkal választ ki, mint amelyekkel
Csontváry önnönmagát az 1913-as szövegben. Csak azt
mondja: „Te leszel a világ legnagyobb hadvezére, nagyobb
a rómaiaknál.” A művészet mágiája segítségével átlépte az
allegória köreit és direkt realitásként kezelte irodalmi vagy
kultúrtörténeti forrásait. De írásaiban az Attila-párhuzam
csak az első világháború kitörése után jelentkezik, megint-
csak direkt adalékként a kor kultúrájának meghatározó mi-
váltáshoz.

„Az eredeti és a poézis hiszem, hogy barátaim leend-
nek” írta a pályakezdetkor, „Ihlettség és akaraterő a szár-
nyaim”. Festői életművét vizsgálva mindezt valóra is váltotta.
Levelezése alapján állíthatjuk, hogy jól ismerte Lomb-
rosot, s mióta d'Annunzio csatábóljáról is tudunk, amit
Garda tó feletti kertjében állított ki, talán szerény extrava-
ganciáit is másként „olvassuk”. A kor, a századforduló köte-
lezett ilyen gesztusokra. A „más világ” mímelte külsőségei,
amiket abnormalitásnak tartott a kortárs, majd ránk ha-
gyományozta ezt a benyomását, valójában nem tartoznak a
művészsorsok különösségei közé. A művész szövegeiben a
pálya kezdetekor, majd a pálya vége felé is egy egy törté-
neti alak tűnik fel, mint vele, az alkotóval való összemérés

kísértése. Raffaello és Attila, a művész és a hadvezér a ki-
választottság szimbólumai, szellem és fizikai erő mozgásba-
hozói. A századforduló művésze: ítélethozó, döntnök, lát-
nok. Cédrusfája összehangzik eredeti küldetéséről beszélő
naplójával: valójában a világ legnagyobb bibliafestője is
szeretett volna lenni, – mint írta. Piero della Francesca
Szent Kereszt legendájának assisi freskóciklusa nyomán ön-
magában folyamatosan érzékenyen tartotta a kereszt átvál-
tozása iránti érdeklődést, ikonográfiai igazolások: a kiszem-
elt cédrus és Krisztus keresztje vannak gondolatai között.
A századforduló művész szerepei, a történeti hősökkel kap-
csolatos elragadtatása, a lejegyzett összemérés iránya mind
motívumok lehetnek a Magányos Cédrus létrehozásánál. Az
egyetlen formái megoldás, ami a festmény alapos elemzése-
kor tűnhet csak fel a számunkra, és erről a szakirodalom
még sohasem szólt: a nagyméretű szög a kép felső harma-
dában. Jogosak lehetnek a kérdések: mit keres a szög ezen a
helyen, ahol a madár sem jár, a magánynak ebben a föl-
döntői dimenziójában? Ki helyezte azt el oda és miért? Ha
jelkép csupán a nagy jelképen belül, akkor minek a jelképe?
Nos, Csontváry esztétikai szervezetség és vizuális haté-
konyság szempontjából legjelentősebb műve előtt állunk.
Töredék másodpercek alatt ez is feldolgozható teljesség a
nyugtalanító tudat nélkül, hogy bonyolultsága kibogozha-
tatlan. De érzékelhető azért az összetettség is persze. Az
élet egységéről, az organikus és szervetlen anyagok egy-
másból következéséből, állat és növény sejtetett azonossá-
gából az emberrel való azonosság sejtetése sem zárható ki.
Emberi önarckép mivoltát támasztja alá a szög motívuma.
Csontváry mitizálódó magányosságában, mint saját életben
és mint egy szerep kellékében történelmi főalakjaival, illet-
ve azok áldozataival is azonosíthatja magát. Az önfeláldo-
zás, másokért megformált élet motívuma a szövegekben
markáns főhangzat. Hol van hatékonyabb forma, mint egy
magányos cédrusfába vert szög, mely intenzívebben fejez-
né ki az áldozat, a kiválasztottság, a terhek elviselésének kon-
cepcióját, mint materiális jelentéshordozóival együtt a fel-
sorolás, csúcspontján a szöggel? Onnan viszont már valóban
a természet következik, atmoszferikus és botanikai pontos-
sággal, hatékony optikai túlzásokkal. Beszélgettünk azután
a nagy Csontváry-fejezetekről. Arról, hogy mennyire teljes-
értékű ívet rajzolnak meg a művek a természet és idő szem-
léletétől (Tarpatok) a legkisebb társadalmi egység, a család,
ezen belül a személyesen mitológiaközeli anya-gyerek kap-
csolattól (Mária kútja...) a szociális valóság konfliktusok-
ban gazdag rétegzettségéig. (Panaszfal...).

Ez az írás valószínűleg elég halványan volt képes fel-
idézi ennek a tanulságos éjszakának az emlékét, mondani-
valóját. Akkor csaknem három órán át folyamatosan vehet-
tük számba az itt csak jelzésszerűen megjelenített izgalmas-
nál izgalmasabb összefüggéseket. Ennek az írásnak a jellege
nem tette lehetővé, hogy tovább már bonthatatlanul pedáns
filológiával bizonyítson. Számomra ez azonban azt is jelen-
ti, hogy megerősítésre vagy elvetésre, további kutatásokra
és hipotézisek ellenőrzésére is felszólítást fogalmazok meg:
elsősorban a magam számára. Ha akadna ebben a felsoro-
lásban hasznosítható ötlet, annak igen örülnék. És ahogy
azon az éjszakán befejeztük: köszönöm a Csontváry művek-
nek szentelt figyelmüket.