

és a feltámadás helyét – tekintették Új Jeruzsálemnek. Az 1164-ből származó Dobrilov-evangélium miniatúráján jól látható, hogy az egyik evangélista fölött emelkedő Sírtemplomot hagymakupola zárja. De a kőtemplom-építészetben a hagymakupolás sírkápolnának mint Új Jeruzsálemnek ez a jelképes formája csak a XVII. században jelenik meg átütő erővel, és terjed el rohamosan egész Oroszországban. Lidov szerint ezt kifejezetten a központi hatalom legitimációs törekvései ösztönözték. Borisz Godunov uralkodása idején kapott teljesen új jelentést a „Moszkva – Második Jeruzsálem” eszméje. Korabeli források szerint Borisz cár élete legfőbb ügyének tekintette, hogy a moszkvai Kremlben elkészíttesse a keresztény „Szentek Szentjének”, a jeruzsálemi Sírtemplomnak a pontos mását. Godunov a Szent Sír Cubiculumának aranyból készült mását a cári birodalom legszentebb ereklyéjének szánta. Bár a Godunov halálát követően hatalomra jutott I. Ál-Dmitrij megsemmisítette az ereklyét, feltételezhető, hogy az aranyból készült szent másolatnak hagymakupolája volt. E feltételezést alátámasztják a Pokrovszkij (ismertebb nevén: Szent Vazul) székesegyház hagymakupolái, amelyek – újabb kutatások szerint – csak a templomban pusztító tűzvészt követően jelentek meg a templomon, mikor is Fjodor Ioannovics cár uralkodása és Borisz Godunov kormányzása alatt a tetejét újjáépítették. Később, Moszkva mellett Nyíkon pátriárka építette aztán föl az Új Jeruzsálemet, középpontjában természetesen a Feltámadás-bazilikával és abban a Cubiculummal, amelyet – ugyanúgy, mint Jeruzsálemben az eredeti – minden évszakban mindmáig zarándokok és turisták tömege áraszt el.

ANGHY ANDRÁS

## *Disputák*

CSONTVÁRYRÓL<sup>1</sup>

*„Jeruzsálembé rándultam s ott 67 életmagyságú alakkal  
megfestettem a vallásdisputát, az imát a panaszfal körül...”  
(Csontváry)<sup>2</sup>*

Hatvanhét alak. Csontváry egy távirati stílusú félmondatba, a „nagy motívum” felé utazás alig említésre méltó, éppen csak megállított mozgáspillantatába – „*s abogy ezt gyorsan befejeztem, máris útrakelve*”<sup>3</sup> – tömöríti a *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című festményének értelmezését, s az alakok számát a kép lényeges tartalmaként hangsúlyozza. A *számos* figura, s általuk egy cselekvésszituáció megjelenítése a *nagy* művészet, a remekmű létrehozásának előzetes garanciáját jelentette számára, függetlenül az ábrázolás technikai kivitelezésétől. Csontvárynál a monumentalitás igénye ezért nem egyszerűen egy őrült zseni megalomániája, mellyel a festő befogadásának közkedvelt pszichologizáló interpretációja *könnyít magán*, hanem az akadémiai műfajhierarchia átvett eszménye, melyben – tematikus értékelés alapján – az emberi cselekvést megjelenítő narratívák, a mitológiai, a bibliai és a történelmi képek vagy éppen a Csontváry számára kiemelt fontosságú csataképek jelentik a festészeti műfajok közti rangsor csúcsát, az ábrázolt esemény jelentőségét a kép méretével is jelezve. Ebben az összefüggésben válnak a Panaszfal alakjai a *vita activa* jegyében, valamint a helyszín sugallta egyetemes tartalmak által egy tudatosan megtervezett életmű egyik „átutazó” elemévé.

90

Ebben a Csontváry sugallta tárgyyszerű, tematika meghatározta *közvetlen* művészetfogalomban – melyben a festői témák utazgató keresése az invenció romantikus életrajzi díszlete – az ábrázolásra méltó helyszín jelentősége az ábrázolás jelen-

tőségének záloga. Mert a Siratófal és környéke egy olyan központi fontosságú történelmi, vallástörténelmi tér, melynek festői ábrázolása a historizmus korának egyetemességigénye alapján képes egyetlen valóságos helyszínen, s így – az „emberiségkép” 19. században népszerű műfaja alapján – egyetlen képtérben az egész világtörténelem, illetve vallástörténet eszméjét felidézni.<sup>4</sup> A Siratófal helyszíne emiatt nemcsak valóságos, hanem egyúttal teoretikus tér is, ahol az ábrázolás jelene és egy korabeli Jeruzsálem az el nem múlt történelmi múltakkal mindig együtt jelenvaló. Ezért is lehet történelmi és teológiai színhelye ez a hely annak a felmerülő poétikus-historikus kérdésnek, hogy mikor is vagyunk ott, amikor ott vagyunk. A hely realitásán áttűnő múltak közt tétovázó jelenlétünk és a festmény fiktív szituációja egymásra utal.

„A nagy műnek megszámlálhatatlan múltja van, egy nagy szellem születte szunynyadó állapotban...”<sup>5</sup> Ennek a megszámlálhatatlan múltnak a szimbóluma itt a 67 alak. Hiszen a Siratófalnál Csontváry festményén a korosztályok csecsemőtől az aggastyánig, s a társadalmi rétegek a koldustól az előkelőig együtt láthatók, egyidejűvé válnak a különböző történelmi korok öltözetét viselő figurákkal. Van itt spanyol nemes a 16. századból, flamand fejkendős nő a középkorból, 18. századi viseletben francia hölgy, együtt a 19. századi divatban, a „kultúremler tévedésében” megjelenő kokottal és a bibliai öltözetű, arcát éppen eltakaró asszony. Zsidók Mózes idejéből, együtt a srájmilit viselő chaszidokkal és a kaftános, kipát hordó ortodoxokkal, de vannak itt arabok is, s egy bosnyák mentés alak piros fezen, aztán egy bajuszos figura zöld kucsmában. Mindez olyan akár egy történelmi maszkabál – „drága kalapok múlt értéke”<sup>6</sup> –, egy *dans macabre* dekoratív figurái ezek, akik a helyszín realitásának közegében, s egy fiktív, teoretikus tér festői kontextusában adnak találkozót egymásnak.

Az alakok torzított, deformált, szinte absztrakt motívumokká redukált karaktere nem az ábrázolásmód tisztán esztétikai formakoncepciójából, egy „korát meghaladó” művészi intencióból értelmezhető, melyben a dekoratív figurákat pusztán színkompozícióbeli helyi értékük határozza meg, kibillentve így a tartalmi jelentést, téma és ábrázolás feszültségeként. Az absztrakció mértékét az a Csontváry írásainak legfőbb témáiban tetten érhető kritikai attitűd hozza létre, melyben a „kultúr-emberi tévedéseket” ostromozó társadalomkritika együtt hangsúlyos a vallás és a festészet kritikájával. Nem a jövő művészetét megsejtő zseni, s nem egy örült téveszti el itt korát kitekert, anatómiailag helytelen alakjaival, hanem egy kritikai beállítottság talál rá karikatúraként és paródiaként, tematikus és nem formakereső indíttatásból a modern formára.

Ezzel egyúttal annak a képtípusnak – a világot, a történelmi korokat, a művészetet vagy a vallás történetét egyetlen festményen, panorámatablón egyesítő műfajnak –, az „emberiségképnek” a paródiáját is jelenti Csontváry alkotása, mely központi eszmetörténelmi motívumként jellemzi a 19. század gondolkodását. A historizmus kora a festészetben olyan reális allegóriákat teremt, ahol sokalakos cselekvésszituációban jelenítik meg a történelem különböző korokból való főszereplőit. A naturalisztikus akadémiai ábrázolási technika – Chenavard, Jammes Barry vagy Kaulbach ezen műfajú alkotásain – egyetlen térbe, a festmény terébe helyezi a különböző idők figuráit, s ezzel voltaképpen azt a fiktív, illetve teoretikus teret reali-

zálja, mely a képek témájától függően az egyetemes történelmet, a vallástörténet, valamint az egységes művészet eszméjét jelenti. Persze ezek a terek nem topográfia-  
fiailag beazonosítható helyszínek, hanem historikus színpadképek festői utópiái,  
ahol a nem egyidejű alakok – a történelem, a tudomány, a vallás vagy a művészet  
híres képviselői – találkozhatnak. Azonban az „emberiségképek” utópisztikus fest-  
ménytere egyúttal annak a valóságos térnek, a 19. századi világiállítások tereinek  
a szimbóluma is, ahol ezeket a képeket sok esetben először bemutatták. A képen  
ábrázolt nem-létező helyszín és a kép megjelenésének helyszíne ugyanúgy teoretikus  
összefüggésbe hozható egymással, ahogy a 16. században Arcimboldo fest-  
ményeinek tárgymontázsai voltak annak a Kunstkammernek a tartalmi sűrítőm-  
nyei, ahol elhelyezték őket. Chenavard az 1855-ös párizsi világiállításon állítja ki  
a Panthéonba tervezett *Emberiség*-ciklusát, ugyanott, ahol Courbet a képtípus kritikai  
alaplívét, *Műterem* című visszaautasított alkotását. A világiállítás a historiz-  
mus eszmeisége alapján egy helyre gyűjti a világot, a különböző ipari találmányok,  
egzotikus növények vagy a különböző népcsoportok mint önmaguk és élet-  
körülményeik esztétikumai együtt láthatók itt a művészet, valamint a vallások tör-  
ténetét bemutató kiállításokkal és azokkal az „emberiségképekkel”, melyek tema-  
tikájukkal megismétlik a helyszín ideológiáját az acél és az üveg felhasználásával  
épített hatalmas fedett csarnokokban.<sup>7</sup>

Csontváry festménye, a *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* „emberiségké-  
pe”, ahogy életművének számos motívuma is részben a historizmusnak és a világi-  
állítások intézményének kontextusában értelmezhető: „*az 1873-iki bécsi világi-  
állítást is megtekinthettem. A világiállításon láttam és tapasztaltam, micsoda elő-  
nyöket szereztem azzal, hogy kereskedő lettem, micsoda szakértelmes szemmel ba-  
sonlítottam össze árukat, országokat, világrészeket a világ versenyében. Már itt  
feltűnt a gyárak kiszámíthatatlan teljesítménye, szemben ezzel a keleti népnek a  
kézi szerénysége. Engem a nagy gépek óriási teljesítményei gondolkozóba ejtettek,  
de fiatal voltam, világra szóló problémákkal még nem foglalkoztam.*”<sup>8</sup> Bár művészi  
tapasztalatokról és inspirációkról nem számol be önéletrajzában a bécsi világiállítá-  
s kapcsán – ahol egyébként Hans Canon nagy kompozíciója is látható volt,  
melyen a különböző vallások és hitek képviselői egyesültek a gyermek Jézust  
dicsőítve –, a társadalomkritikai nézőpont hangsúlyos. A haladás apoteózisát de-  
monstráló intézmény egyúttal ugyanennek a haladásnak az átfogó, általános kriti-  
káját is lehetővé tette, s ez Csontváry írásaiban az egész emberiségre, s a civilizáció-  
ra vonatkozó pesszimizmusként jelenik meg.

A másik fontos világiállítások inspirálta motívum a *verseny* volt, mely  
Csontváry művészetfelfogását meghatározta. A művészet számára olyan „*verseny-  
tér*”, melynek valóságos terét a világiállítások óriási méretű képeket befogadó  
csarnokaiban kell elképzelnünk. Csontváry ezek mintájára tervezte meg saját,  
életművét a nemzet okulására, erejének, vitalitásának felbuzdítására bemutató kiál-  
lítóhelyét Budapesten.<sup>9</sup> De korábban a városligeti Iparcsarnok, ahol 1908-ban  
megrendezte és a párizsi helyszín, ahova talán csak elképzelve kiállítását, szintén a  
világiállítások versenyterét idézte: *Baalbek* című képe „*így került Párisba a nagy  
kristálypalotába, a közönség elébe, s a kritika röviden – ez a munka a világot túl-  
szármalyta.*”<sup>10</sup> Nem csupán önmagát, hanem országát versenyzeteti festészetével

Csontváry: „Tekintettel arra, hogy ezt a szellemi küzdelmet megelőzte szellemi téren hosszú évekre menő, világraszóló ideális küzdelem, melynek forгатagából töretlen erővel, isteni segítséggel mi kerültünk ki győztesen és ma a világ túlszárnyalásával az ebből a versenyből kifejlődött teljesítmény történelmi jelentőségű motívumot festett...”<sup>11</sup>

A művészet mint agón egyik legfontosabb eleme a kép mérete, mely a Baalbeknél Csontváry számára a vélt versenyelőírásoknak megfelelt, míg a *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* talán éppen a kisebb méret, s nem a befejezetlenség miatt kapta a „tanulmány” megnevezést, hiszen tanulmányként lehetett csak elfogadható méretű, a monumentális nagyságú és témájú „emberiségképekkel” összehasonlítva. Ez a világiállítások eszmei közegét megjelenítő és annak közegében megjelenő ikonográfiai típus azonban nemcsak a *Panaszfal*-festmény tematikájának inspirációját világítja meg, hanem lehetséges értelmezését adhatja annak a versenyszituációnak, melyben a képméreten túl vagy azzal együtt „nagyobbak kell lenni Raffaelnél”.

Csontváry önéletírása szerint Rómában, a Vatikánban megtekintette Raffaello *Stanza della Segnatura* ciklusát: „Átmentem a Raffael Loggiáiba, ott sem borultam lázba. Megnéztem a nagy csata falfestményét és a többit mind együttvéve, de élő természetet nem találtam. Ezzel a tudattal már az első látogatásnál felülemelkedtem az egész Vatikánon, csupán azt irigyeltem a mesterektől, hogy ők sokat és szépet is alkottak; de az isteni természetet hűségesen nem szolgálták, idegen szellemek voltak hirdetői és ez nem volt az Igazi Isteni.”<sup>12</sup>

Ez alapján úgy tűnik, s ezt az életművében kiemelt jelentőségű tájkép műfaja igazolja, hogy Csontváry félreértette a versenykiírást, s azt gondolta, hogy a Raffaello idejében még nem létező, hiányzó reneszánsz tájképfestészetet kell létrehoznia. Egy *korbatár* nélküli verseny anakronizmusa, melyben a versenyző felek nem egyidejűek, jelentette azt a hihetetlen erejű motivációt Csontvárynak, melyben művészetét, kora festészeti irányaitól elszakadva sajátos hangú modernségként megalkotta. A formai inspirációt, Csontváry egyéni ábrázolásmódját így az a különös elképzelés értelmezi, hogy milyen tájképet festett volna Raffaello, ha létezett volna annak idején ez a műfaj. A tájképfestő Raffaello így viszont nem más, mint maga Csontváry.

Egy másik lehetséges magyarázat a Raffaellóval való versengésre Csontváry bizonytalanságából adódhat, hogy ez valami félreértés lehet, s biztosan itt, a tájázolásban kell-e versenyezni: „A teljesítmény nemcsak azt kívánja, hogy a munka a világot túlszárnyalja, hanem nagyobb legyen Raffaelnél; hogy miért kell Raffaelnél nagyobbat alkotnom, azt csak a sors tudná megmondani.”<sup>13</sup> Erre a tanácstalanságra alapulhat az a nézet, hogy Raffaellót csak a nagy festészet, a remekmű létrehozásának általános példaképeként sugallta az égi szózat Csontvárynak. Így a 19. század popularizálódott művészmitoszai alapján, kortörténetileg igazolhatóan Raffaello – ahogy a zenében Mozart – a zseni prototípusaként a művésziesség eszményi példáját jelentette számára. „Valószínűnek tarthatjuk, hogy az égi kinyilatkoztatás Raffaellóra való utalása nem a reneszánsz festő művészi produkciójára, hanem inkább Raffaello társadalmi státuszára, festő-fejedelem mivoltára értendő, (...) Raffaello megingathatatlan tekintélye Csontváry számára elsősorban nem

*művészettörténeti ismeretekből, hanem közvélekedésből, a közhitből eredt.*” – írja Sinkó Katalin kiváló tanulmányában.<sup>14</sup>

Ennek ellenére Csontváry mégiscsak látta Raffaello képeit, köztük nemcsak az *Ostiai csata* című freskót, mely csataképfestő ambícióinak lehetett egyik versenytársa, hanem a szent személyek csoportját ábrázoló, *Disputa* néven ismertté vált alkotást is. Ez a kép, ahogy a *Stanza* egész ciklusa is, a 19. századi „emberiségképek” legfőbb hivatkozása és versenytársa volt. Ingres Homérosz apoteózisa, Delaroche vagy az említett Chenavard festményei közvetlenül Raffaellót kívánták túlszárnyalni.<sup>15</sup> „Az olyan nagyratörő intellektuális programok, mint Overbeck műve, A reformáció diadala vagy az Albert Memorial szobordíszje a Stanza della Segnatura meghaladására tett kísérletekként értelmezhetők.” – írja Gombrich.<sup>16</sup> A kinyilatkoztató hang – „*fejem fölött hátulról hallom: Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél.*” – Csontváry önéletírásai szerint ugyan megelőzi a római utazást, a Vatikánban tett látogatást, s Kisszebenben volt hallható, de elképzelhető az is, hogy Raffaello *Disputájának* transzcendens egéből szólt először, a feje fölött.

A „67 életnagyságú alakkal megfestettem a vallásdisputát” tömör megfogalmazása ebben a világkiállítási, „emberiségkép” ábrázolta, s Raffaellóval versengő kontextusban interpretálható. A kép a korosztályok, korok, vallások és társadalmi rétegek színes kavalkádja mellett kritikai attitűdjéből következően művészettörténeti allúziókat is sugall, s a történelmi kosztümöket viselő figurák között, igazolhatatlanul ugyan, de akár Raffaellót is felfedezhetjük. A világkiállítás mint verseny részben az ikonográfiai típus meghatározta keretek közti festői versengésben tükröződik, ahol az ábrázolások teoretikus tere és az ábrázolások bemutatásának helyszíne egymásra tekint. Mindezen túl szintén a versengésre utalva nyer jelentőséget a kép disputaként való megnevezése is. A megjelenített sokalakos cselekvésszituáció mozgalmasságának egyfajta vita, a hitvita, a disputa a tartalma, mely számos emberiségképek is kompozíciószerző elve. A képen belüli disputa a világkiállítási vetélkedés és a Raffaellóval való festőverseny disputájának szimbólumává lesz Csontváry művészetfogalmának hangsúlyos tartalmaként. A *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című kép témája a különböző vallásokat megtestesítő figurák disputájával és a nagy versenymű, a „világot túlszárnyaló” *Baalbek* a különböző korokból való templomokkal ebben az összefüggésben kapcsolódik egymáshoz. Mert a *Baalbek* sem más Csontváry értelmezésében, mintegy disputát ábrázoló disputakép, a történelem, illetve a világkiállítás színterén: „*A Libanonon átkelve az Antilibanon lábához közeledve látunk romokat különböző korú és arányú templomokat Baalbekben feltűnni. Az egyik 21 méter hosszú 5 méter magas s 4 ½ méter széles fehérmárványkövekből I betű alakban épült. Ez volt a napimádók tízezer évvel előbb épült ősi temploma. Ugyanezen a téren épült ötezer évvel előbb a görögök Héliosz-temploma. És ezeknek előterében ezerkilencszáz év előtt épült a rómaiak Bacchus Antonius és Vesta-szűz temploma. Ezzel befejeződött a vallásdisputa a rómaiak idejében.*”<sup>17</sup>

Az épületek így egy vallási disputa szereplőivé válnak a világkiállítások vallások történetét bemutató versenyében. Csontváry értelmezése egyúttal arra is rávilágít, hogy *Baalbekben* nem csupán a „*a világ legnagyobb napút plein air motívu-*



*mát*<sup>18</sup> találta meg – egy „nagy motívumot” a remekmű előzetes garanciájaként – hanem egy olyan helyszínt, ahol reális allegóriaként ábrázolható a vallások története az ikonográfiai típus egyéni tájképi-városképi átírataként. Ennek jegyében alakítja át a topográfiai helyszínt „költőileg” a kőbányában lévő áldozókővel is kiegészítve, hogy a várost egy vallási vita versenyének helyszínévé rendezze. Az épületek közti tartalmi és kompozíciós összefüggés nem csupán épülésük korának, régiségüknek a történelmi disputája, hanem a természettel szembeni – átírva a romantikus romkultusz festői hagyományát – ellenálló képességük rangkülönbségét is jelzi a Pozitívumhoz, a Csontváry számára egyedüli felsőbbrendű lényhez való viszonyuk következményeként. „*Csak a napimádók temploma Baalbekben maradt ezredek óta sérthetetlen pedig a görögök Héliosz-temploma mely a napimádók templomának közepén épült – összeomlott, de összeomlott a rómaiak Bacchus-temploma is és összetörött az Antonius- és a Vesta-templom is. Mindezek a templomok a napimádók templomának alapterületén a földrengés által lettek széjjelszórva a napimádók templomának pedig nem történt semmi baja.*”<sup>19</sup>

Ez a „versenymű” teljesen egyéni módon, a játékszabályokat kritizálva disputál korának festészetével. Mert festőverseny a művészettörténetben ott jöhetett létre, ahol az ábrázolás alapelvei viszonylag egységesek voltak a stílusok, az ábrázolási akcentusok és a formavariációk változásai ellenére. A 19. század végének akadémiai gyakorlata a valóság, anatómiailag pontos, a perspektíva szigorú szabályait és a fény-árnyék modellálást alkalmazó módszere így képezhetett kontinuitást Raffaello korával, így válhattak a versenytársak valamiképpen egyidejűvé. Erre utal a festőversenyek alapmítosza, a Plinius *Naturalis Historia* című művében leírt Apellész és Prótozenész vetélkedése is, ahol nem az ábrázolás tárgya, hanem esz-köze, egy vonal és egy vonalba húzott vonal technikai bravúrja, akár mint a fény-árnyék hatás megjelenítése teremt időtlen zsenialitást. Csontváry, miközben akadémiai képzettségét egy tervszerűen megszerkesztett életmű egyik elemeként demonstrálja a kiállításain szerepeltetett *Tíz rajz a müncheni iskolából* portréival, ugyanakkor az akadémiai festészet kritikáját az egész általa ismert művészettörténetre kiterjeszti, elbizonytalanítva azt a nézetet, hogy úgy próbált elszakadni művészeti korától, hogy nem is ismerte azt. Érdemes hosszabban idéznünk ezt a művészettörténeti sportközvetítést: „*A küzdelmet Raffael ifjúkora akasztja meg; a versenytér tele van izgalmakkal, keresve van a napút levegő távlattal, nem kis mértékben a világitó szín az energiával. Ez foglalkoztatja a világ összes művelt köreit a múlt század végéig, ahol feltűnik Makart – Böcklin – Munkácsy színes kolorittal, ezzel gyarapodott a múlt század gazdag dekorációval. Gyarapodott egy nagy küzdelemmel, mely az úgynevezett plein air festészetben nyilvánult meg. – Ezt kereste a müncheni szecesszió az újabb rajzvonallakkal, kereste az életet, a holt távlattól eltérő eredményeket. Ezen felbuzdulva mozgásba jött az egész világ intellektuma, jöttek az impresszionisták, jöttek a naturalisták, a futuristák, a kubisták, hogy azonkívül hányfelé szakadtak szét az egyes csoportok, amelyek titokban keresték a valóságot, ezt igazolják a rengeteg számú vásznak nagy arányú és zug kiállításai.*”<sup>20</sup>

Ez itt a művészettörténetnek „napútként” való rövid versenyleírása, melyben mindenki ugyanazt keresi, mint Csontváry, hogy aztán a megtalált világitó színekkel a hatalmas méretű vásznanon bejelentse a verseny végeredményét és így a

művészettörténet végét. Mert ebben az elbeszélésben – minden elnagyolt, derűt keltő ügyetlenség ellenére, mellyel őrülségét vélik megalapozni – az egyre tökéletesebb technikájú valóság-hű ábrázolás fejlődéselvű narratívája ellenében egy másik narratíva jelenik meg, amely Csontváry formakoncepcióját, nem másféle formakoncepcióként, hanem világnézetként megalapozza. (Ez a vallásos világnézet aztán később politikai térré, a szimbolikus politizálás harcterévé tágul az első világháború traumájában: „Az ellenfél a holt távlatlalt tehetetlenül erőlködik, a központi hatalom pedig a napút távlatában gyönyörködik.”<sup>21</sup>) Nem egy tudatosan kidolgozott, a művészetre művészetként reflektáló egyéni ábrázolási mód jelenti a művészet történetének kritikáját, hanem egy művészileg megteremtett és festményekkel illusztrált világnézet lép itt be az ábrázolási formába, s létrehozza saját versenyerét. A vallási disputákat megjelenítő képek szándékuk ellenére nem az akadémiai ábrázolási elvek alapján képezik le a vallások disputáját a historizmus korának közkeletű témájaként, hanem egy kitalált vallás nézőpontjából hoznak létre új formát a konvencionális forma ellenében. A művészettörténet kreatív félreértése – melyben egy hiteles művészi magatartás ott kezd el alkotni, ahol valamit nem talál – így válhat művészetteremtő elvvé. Hiszen nem a technika felől lép be Csontváry a művészetbe, hogy államilag finanszírozva, hatalmas képeken virtuóz élethűséggel kiszolgálja megrendelőit, hanem a művészi szabadságnak egy patika megalapozta anyagi bázisával, saját vallásának illusztratív propagandistájaként. Vallás és művészet feszültségét Csontváry az életművébe zárja, egy privát vallás és egy szubjektív festésmód egymásra vonatkoztatásával. „A nagyarányú munka egyik cyklusában Párizsban a világot túlszárnyalta, ezzel igazolva volt, hogy akadémiákon túl is van valami, amibez az embereknek hozzá lehet férni, s ez a pozitívum.”<sup>22</sup>

Ennek a saját vallásnak a nézőpontjából látszanak a *Panaszfal*-képen a különböző vallások a „holt távlat”, „a mérnöki távlat” ellenében az „élő perspektíva” nézőpontjából. Az utópisztikus akadémiai fantáziaterek utópiái, melyet a matematikai perspektíva nem-létező kristályterei hoznak létre az emberiségképeken, Csontvárynál bizonytalan mélységi tagolódású, a helyszínen való jelenlétet igazoló, körbepillantó, egymástól távollévő elemeket egybekomponáló, több nézőpontú valószínű terekkel szembesülnek. Mellérendelő viszonylatok képi leltára veszi itt számba az emberiséget és a világ vallásait egyetlen létező helyszínre összegyűjtve a *Siratófal*-nál és Baalbek városában. „E pici helyen mintha összetorlódott volna a világ”<sup>23</sup> akárcsak a világkiállítások színhelyein, melynek pozitívista historizmusa egyenrangúként tekint korszakokra és vallásokra. A dekoratív színek kompozíció világító koloritja Csontváry napfényvallásából pillant a megjelenített dolgokra, melyeknek tárgyi tartalma alárendelődik az ábrázolásmód erőteljes, absztraktba hajló látszásának, hogy a dolgok, emberek és kövek disputája helyett a komplementer, kontrasztos színek disputájává változzon a kép. A *Siratófal*-képen minden alak társadalmi és vallási karaktere feloldódni látszik, pusztá színértékké válik, miközben karikatúraszerűen beletorzulnak a kompozícióba. A napfényt ábrázoló színek absztrakt közege uralja, festi felül – mintegy a tárgyi tartalom és a forma disputájaként – a megjelenítetteket, mozgásukat a képtér statikus síkjába transzponálva.

A Siratófal kövével, illetve az egykori Szentély áldozókövével szembeni disputaként értelmezhető a baalbek-i áldozókő, Csontváry életművének egyik legfontosabb központi motívuma. A zsidó vallás régisége ellenében egy sokkal régebbi kitalált vallás kultusz helyét teremti meg ezzel a kővel, mely a Siratófal emlékező, múltba forduló szomorúságrituáléival szemben egy jövőbe tekintő, a napfény energiáit sugárzó, világhódításra inspiráló világnézetet jelez. A síró, jajgató vallások és az emberi nyomorúságot megtestesítő társadalmi karakterek fájdalomtól torz arcai, tragikus alakjai ezért jelenhetnek meg a derűs, élénk színek tarka kaval-kádjaként. Mert nem egy esztétikai kívülről álló – morális aggályokat felvető – művészetteremtő pillantása, mely az alkotás részvétlen gesztusával hozza létre művét, hanem egy másik vallás kritikus, disputáló nézőpontja vetül a világ- és vallástörténetre. Ahogy Madách „emberiségképének” – a világkiállítások korának haladás-apoteózisa ellenképeként megjelenő – pesszimizmusát írja felül a *Tragédia* utolsó mondatának optimizmusa.

Csontváry megfesti „*az imát a panaszfal körül*”. Mindazok, akik itt imádkoznak nem csupán a múltakat átlépve közvetlenül fordulnak Istenhez, ahogy a Nyugati falhoz fordulnak, hanem imájuk közben mindazok imáját is újramondják, akik itt valaha megfordultak. Vallási egyidejűségük a történelmet felszámoló egyidejűség a még ép Szentély és a lerombolt kontinuitása. Ezért az imára emlékező ima nem valamiféle ábrázolás, nem időbeli távolság az imádkozók között, hanem minden ábrázolás köztes tereit kiiktató azonosság, kép nélküli transzcendens pillanat. Az ima ábrázolása nem ima, nemcsak azért, mert a megjelenítés gesztusa eltávolít, hanem mert megszünteti az egyidejűséget, az azonosságot.

Csontváry festményén a kép terébe vont egyidejűség disputát létrehozó kontraszt, melyben – ahogy számos alkotásán is – a jelen a múlt oppozíciója, s mindez önéletrajzában útleírásában is hangsúlyosan megjelenik. „*Magában Jeruzsálemben sem csatorna, sem ivóvíz nem volt, sem régen, sem most nincsen, pénzt nem verettek, a görögök-rómaiak pénzével, egyiptomiakkal csak a levegőbe, százal hadakozhattak, de azért még ma is vannak szentírások, amelyek Nablusban készülnek s Jeschiba nevű császár hadai az egyiptomiakkal küzdenek. Még mulatságnak sem mulattat, ha a XX. században, tehát még ma is ilyen mesékkal terbeljük a fiatalságot, amelynek nincs módja, hogy ezekről személyesen, a helyszínen meggyőződjenek arról a nyomorról magának fogalmat alkosson, hogy küzdöttek, de soha nem éltek a régi zsidók, s hogy küzdenek és alamizsnából tengődnek a mostani zsidók Jeruzsálemben.*”<sup>24</sup>

Sok minden egybecsúszik ebben a zavaros szövegben, de a nem-létezőnek látott múlt és a létező jelen a jelentős helyszín elképzelt ragyogásához mért valóság korabeli jelene, a *Bibliát* mesének tartó nézetének igazolásaként kerül itt hangsúlyosan ellentétbe egymással. De ahogy a jeruzsálemi jelent rávetíti a vallási múltra, ugyanúgy írásaiban korának budapesti zsidóságát a „*a hordárok*” és „*cipőtisztítók*” népeként helyezi át a bibliai történetbe, s a paródia kritikai eszközeivel meséli el, a mese fordulataival az egyiptomi szolgaságból egy „*Mózes nevű munkatárs*” általi menekülésüket.<sup>25</sup> Csontváry zsidósághoz való viszonya recepciójának nem éppen kiemelt eleme, hanem a – művészi teljesítményhez lojális – szép eufemizmusok játszótere, melyben az őrülség, valamint ebből következően írásainak és



festményeinek egymáshoz mért, inadekvát volta jelentik az elkerülő utakat. E szerint írásai utólagos öngazolások, melyek már a pszichózis hatása alatt születtek, festői teljesítményét nem érintik, s nem érik el. Így tulajdonképpen ezt a festészetet művészetként választják le legfontosabb, vallási, ideológiai és kritikai formateremtő intencióiról. A pszichózisnak azonban az antiszemitizmus nem kizárólagos tünete, legfeljebb egyik metaforája. A *Panaszfal*-kép autonóm műalkotás-ként tekintett némasága ezért kapcsolódik felületesen a Csontváry írásai alapján kifejezhető tartalmi jelentésekhez, hogy az általános emberi fájdalom siratófali megjelenítésévé stilizálódjon<sup>26</sup> vagy a tizenkét éves Jézust szülei és az írástudók körében ábrázolva teozófiai tartalmak titkos allegóriája legyen.<sup>27</sup> A kép művészi hallgatása azt a kétértelműséget jelzi, melyben például Mednyánszky első világháborús frontképei egyszerre lehetnek háborúellenes fájdalomképek és egy szadista naturalista festményei. Csontváry sajnos nemcsak a korszak popularizálódott művészi közhelyeit, vallási szinkretizmusát vagy civilizációkritikáját fogadta be félműveltségének átfogó, emberiségmértű eklektikus világképébe, hanem kora popularizált antiszemitizmusát is. Ennek egyik legfőbb eleme a zsidóság „megkettőzése”, melyet Csontváry *Panaszfal*-festménye – múltat és jelent egybekomponálva, de a disputa formaelvével kontrasztba helyezve – jelenít meg.

Egy eszmetörténeti, teológiai folyamat következtében „*a zsidó fogalma kettévál. Egyrészt a vallási értelemben vett zsidóságot értik alatta, ezzel léphet dialógusba a keresztény teológus, és ennek szól a tolerancia. De ettől megkülönböztetik az utcán gyalogló zsidót, és mintegy kivonják a teológia védőernyője alól. (...) Politikai és polgári státuszában létrejön a vallási értelemben vett zsidónak a szó szoros értelemben vett párja, amit különféle teoretikus és teológiai eszközökkel elvágnak a zsidóságtól mint a kereszténység gyökerénél ott levő, bizonyos értelemben alternatív vallástól. Így a zsidóságnak, a zsidó vallásnak nincs köze ehhez az utcán látható néphez.*” – mondja Kisbali László egyik beszélgetésében.<sup>28</sup> Csontváry számára ugyanígy válik külön az Ószövetség népe mint múlt s a jelen jeruzsálemi és budapesti zsidósága. A Nablusban találni vélt egyedüli Ábrahám-ivadékok 42 megmaradt tagja képviseli már csak Csontváry szerint az ősi zsidóságot, akiknek semmi köze a ma élő zsidókhöz.<sup>29</sup> Az Ószövetség népe, a keresztény bibliai, teológiai megjelölés alapján is elmúlt, a Fohászokódó üdvözítő karjai is két időt különítenek el, bal oldalt Mózeset a kőtáblákkal, jobb oldalt a keresztény templommal jelzett Újszövetséget. Csontváry itt is erőteljes, a kompozíciót meghatározó szemantikai kontrasztot teremt, ahol az ábrázolás időbeli távolságot hoz létre, rést üt az imádkozás vallási egyidejűségén, s azon a történelmi kontinuitáson, melyben zsidóság és kereszténység olyan párhuzamos történetek, melyek a Messiás eljövetele és a Messiás újraeljövételének transzcendens végidejében találkoznak.

Mindezt a korából kilépni nem tudó vulgáris elemét az életműnek persze – Csontváry mentségére – nem szabad (bármennyire is nehéz) a későbbi következményekből, Auschwitzból visszapillantva látni, ugyanúgy, ahogy a későbbi művészeti fejleményekből visszapillantva, s egy korát megelőző modern művészetet látva sem kapunk hiteles képet életművéről. Mert mindez itt még egyelőre *csak* disputa, melyben a népi-urbánus vita sajátos átirataként egy kitalált természeti valóság képviselője vitatkozik minden más vallással, meg a városi civilizáció számára

károsnak tartott következményeivel és annak minden képviselőjével, a maga profetikus szándéka ellenére is az ószövetségi prófétákat idéző vehemenciájával. A karikatúra mint az alakok torzításának elve – s ennek egyik példája a Sinai-hegyre „bogárként” felkapaszkodó Mózeset ábrázoló, elveszett vagy lappangó festmény is<sup>30</sup> – nem az élclapok gyűlöletének, uszító indulatainak *plein air* pillanatnyisága, hanem a megfestés hosszú koncentrációja, melyben a Siratófal és a zsidók – hiszen egyetlen kép sem képes tagadást kifejezni – mégiscsak az alkotás vallásos türelmével vannak megjelenítve. A kép megtöri, átfesti a létrehozásuk eredeti inspirációját jelentő zavaros teóriákat, s a szavakat festményterének tiszta esztétikumába rejtí.

A karikatúra „szerzői szándéka” Csontvárynál, mely egy minden elemében végiggondolt képi grammatikába íródik, a formatorzítások tudatosságát igazolhatja a véletlen, korát megelőző expresszionizmus, valamint az akadémiai rajzok ellenére feltételezett ábrázolói ügyetlenségek lehetséges interpretációit cáfolva.<sup>31</sup> A torzító nézőpontot a *Panaszfal*-festményen az egész jelenetre felülről rálátó pozíciójában a kép legfelső alakja, egy zöld kucsmás, bajuszos férfi, illetve, a bal sarokban, legalul, a jelenetre alulról pillantó, vörös hajú figura – valószínűleg mindketten a derék hunok képviseletében – igazolhatja. A két tekintetből húzható kompozíciós vonal átlója egyúttal a paródia és a travesztia ellentétes irányainak egyidejűségét is jelzi a képen, mely itt a fennkölt vallási, történelmi helyszín hétköznapi realizmusát, illetve ugyanezen kisszerű valóság tragikus emelkedettségét jeleníti meg. „*Mert ne feledjük, hogy történelmi időkben élünk a hunok mint vörös ördögök csatáznak értünk. Hát ezt is egy nagyon okos szatír rendezi így. Úgy ahogy én feltűntettem vagy lesüllyesztettem a karaktereket.*”<sup>32</sup>

A disputa formaelve Csontváry életművében erőteljes kontrasztokat teremt. Nem a fény-árnyék finom átmeneteiben látható a világ, melyben a valóság-hű ábrázolás a dolgokat egymással kontinuitásban lévő, egymást feloldó folytonosságokban képezi le, hanem erős körvonalak határoeltságaival. Hiszen zseni csak az lehet: „*aki a határvonalakat látta*”.<sup>33</sup> Ugyanígy erős kontrasztokban fogalmazva opponálja a képi jelentéseket. Nemcsak a helyszínek múltja és a megfestés jelene vagy két különböző időpillanat – mint a *Vihar a nagy Hortobágyon* című képen – konfrontálódik nála a képtér egyidejűségében, hanem a természetes és mesterséges fény (hiszen a „*gáz-villanyvilágítás az isten természetébe ütközik*”),<sup>34</sup> vagy a cédrusok és az üvegházi növények, miként a régi és az új ellenpontja is. Ezek a kettőségek, ahogy a fény és az árnyék, nem egymásban feloldódó motívumok a valóság tükrözésének eszközeiként, hanem olyan elkülönített entitások, melyeknek rögzített helyük van a festményeken, akár csak a tárgyi tartalmaknak és a körvonalakat kitöltő színek festékanyagának. Olyan ideáltípusú ellentétpárok, a disputa irodalmi műfajára és retorikai alakzatára utaló „megszemélyesített” dramatikus ellenfogalmak ezek, melyek gondolkodásának kétpólusú versenyerét – miként távoli analógiaként Wölfflin vagy Voringer teoretikus művészettörténeti terét – téma és ábrázolás festői távolságaként jelölik.

Azonban nem bonyolult vallási és filozófiai teóriák megjelenítői Csontváry festményei. Szó és kép viszonya, disputája itt csupán írásainak túl általános, a világ egészére vonatkozó ellentétező közhelyeinek és a festményeiről leolvasható

ellenpontoknak az összefüggése. Egy nem igazán bonyolult képletekből, kultusz-elemekből, s korának eszméiből megkomponált saját vallás vonatkozik itt annak sajátos ábrázolású festészetére. Ezért minden olyan interpretáció, mely akár a teozófia szinkretizmusa, a különböző misztikák vagy éppen az univerzális szimbolika tágas rendszereiből közelít Csontváry életműve és képeinek elemzése felé – az „ismernie kellett” argumentum jegyében –, az egyszerű jelentések összetett jelentéseit, a részletek, s minden egyes elkülöníthető motívum titkát keresve, az nem egyszerű kettősségek egyénien megjelenített nagy motívumaira, hanem önmagára, önnön elméleteire lel. Az írásai alapján igazolható szándékolt jelentések olyan vélt jelentések tágasságát nyitják meg, melyeknek a meglétét éppúgy nehéz bizonyítani, mint a hiányát. Ebből a szempontból tanulságos, amit Gombrich ír Raffaello *Stanza della Segnatura*jának ikonográfiájáról, Csontváry *Panaszfal*-képeinek lehetséges mintájáról: „Egyetlen jel vagy szimbólum sem tud önmagára utalni és megmondani nekünk, hogy milyen mértékben szándékoztak általa jelentést közvetíteni. (...) Minden ilyen esetben számos olyan megkülönböztető jegy van, amely szigorú értelemben nem bordoz lefordítható jelentést, és csak néhány jegyet szántak arra, hogy elolvassuk és lefordítsuk őket.”<sup>35</sup>

A kép – s erre utal Gombrich Raffaello kapcsán – egyrészt csak a nyelv univerzáláinak a monstrenciája lehet, másrészt pedig egy vallási közösség számára ismert és olvasható általános tartalmak közvetítője. Ugyanakkor a képi viszonylatok, az alakok egymás mellé rendelt cselekvésszituációi, kézmozdulatai és pillantásai – s ez a mellérendelő viszony Csontváry „élő perspektívájú” terében a *Panaszfal* alakjainál hangsúlyosabb – olyan laterális kapcsolatokat hoznak létre, melyben a szimbólumok, allegóriák, megszemélyesítések disputájának szavai egymást módosítják az egységes színkompozíció közegében. Minden elkülönítés, minden szó csak a 67 alakból létrehozható számtalan mondat lokális és a képen részlegesen lokalizálható igazsága.

„[H]ogy a megjövendőlt igazságot megtaláljam és a gyakorlatban festményben átvihessem.”<sup>36</sup> Csontváry megtalálni vélt egyetlen vallási Igazsága és az egyedüli művészet, mely szerinte a világot túlszárnyalta, nem más, mint egy olyan lokális igazság és egy lehetséges művészet – a vallási relativizmus és a művészeti pluralizmus összefüggéseként – a sok más lehetséges mellett, mely a festői megjelenítés szavakat átalakító kreatív erejével válhat csak érvényessé. A világnézeti és vallási tartalmak történeti, empirikus igazsága és sosem volt igazsága érvényét veszti idővel, elillan belőle az egykori – homályos, ködös – bölcsesség, és élénk színeivel csak annak ábrázolása fényeskedik. Ahogy Raffaello *Stanza della Segnatura*jának elméleti tartalmai, egykori közösségteremtő jelentései már csak egy ikonográfiai kommentár által feltárhatók, s a közvetlen múzeumi, szekularizáló esztétikai befogadás számára rejtve maradnak, hogy az egykori udvari festőből a 19. században létrehozott művészetfogalom példaértékű művészzsenije lehessen, ugyanúgy Csontváry verbális ideológiai inspirációi, napfénykultuszának és társadalmi reformeszméinek helyén sem mást, mint egy különös művészetet láthat a kései befogadó. Hiszen nem egy nagy vallásalapító, hanem mégiscsak egy művész az, akinek minden gondolata festészete miatt válhat csak érdekessé, miközben ezt a festészetet – s erre utal recepciójának két hangsúlyos elkülönülő iránya, az ideológiai és a

művészettörténeti különbözőképpen értett *napútjaival* – csak szavainak és képei- nek egymásra vonatkozásaiban, disputájában lehet interpretálni. A modern befo- gadói szituáció azonban lehetővé teszi, hogy a kettőt, ideológiát és esztétikumot elválasszuk egymástól, s Csontváry híveiként ne váljunk napvallásának híveivé. Mert Csontváry lehet az egyik legfőbb magyar képzőművészeti példa arra – Edgar Windet idézve –, hogy „nemcsak lehetséges, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell fogadnunk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat. Az, hogy elismerjük egy művészi teljesítmény erejét még nem ok arra, hogy eltekintsünk a benne testet öltő magatartástól: mint ahogy e magatartás elítélése sem jogosít fel bennünket művészi erényei tagadására.”<sup>257</sup>

## JEGYZETEK

1. Az esszé a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom és Ismeretterjesztés Kollégiuma alkotói támogatóásával készült, s egy *Látlatok / Csontváryról* címmel íródó könyv egyik fejezetét alkotja. Az *Alföld* folyóirat korábban már közölte a könyv *Parerga* című esszejét (*Alföld*, 2013. 12. szám, 83–94.).
2. Csontváry önéletrajza. in. *Csontváry-émlékkönyv, Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból* (válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon, bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos), Budapest, Corvina Kiadó, 1976. 90.
3. Uo. 90.
4. Vö. Werner Hofmann. *A földi paradicsom (19. századi motívumok és eszmék)*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987. (ford. Havas Lujza) 67–85.
5. Csontváry: *A tekintély*, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 94.
6. Csontváry: *Energia és művészet. A kultúr ember tévedése*, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 63.
7. Vö. Werner Hofmann: *A földi paradicsom*, im. 86–110.
8. Csontváry önéletrajza, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 78.
9. Vö. Csontváry: *A hadiárvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részleti*, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 112–113.
10. Csontváry önéletrajza, im. 91.
11. Csontváry: *A tekintély*, im. 100.
12. Csontváry önéletrajza, im. 83–84.
13. Csontváry önéletrajza, im. 81–82.
14. Sinkó Katalin: *A madonna festő. Művész szerep és historizálás Csontváry önarcképein*, in. *Művészettörténeti Értesítő*, 1991. 3-4. sz. 157.
15. Vö. Werner Hofmann: *A földi paradicsom*, im.
16. Ernst H. Gombrich: *Raffaello Stanza della Segnatura*. *A Stanza szimbolikájának természete*, in. Ernst H. Gombrich: *Reneszánsz tanulmányok*, Budapest, Corvina, 1985. (ford. Papp Mária) 42.
17. *Csontváry-dokumentumok I., Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából* (a kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: Mezei Ottó), Budapest, Új Művészet Kiadó, 1995. 80.
18. Csontváry önéletrajza, im. 91.
19. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 93.
20. Csontváry. *A tekintély*, im. 100–101.
21. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 143.
22. Csontváry: *A pozitívum*, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 102.
23. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 103.
24. *Csontváry önéletrajza*, im. 89.
25. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 101.
26. Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest, Corvina Kiadó, 1969. 106.
27. Vö. Mezei Ottó: *Csontváry a „Panaszfal Jeruzsálemben” című festményének esztétikai története és a belső kép problémája*, in. *Ars Hungarica*, 1986. 2. sz. 183–199.

28. Kisbali László: *A zsidó Szókratész: Moses Mendelssohnról*, in. Uő.: *Sapere aude!*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009. 48.
29. Vö. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 102.
30. Vö. Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar, a posztimpreszionista festés magyar előfutára*, Budapest, Amicus kiadása, 1922. 22.
31. Vö. Antoine Compagnon: *Az elmélet démona*, Pozsony, Kalligram, 2006. (ford. Jeney Éva) 96–97.
32. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 117.
33. Csontváry: *A lángész. Ki lebet és ki nem lebet zseni*, in. *Csontváry-émlékkönyv*, im. 69.
34. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 137.
35. Ernst H. Gombrich, im. 53.
36. Csontváry: *A Pozitívum*, im. 103.
37. Edgar Wind: *Művészet és anarchia*, Budapest, Corvina Kiadó, 1990. (ford. Turai Hedvig) 31.

