

## A talányos Csontváry

Csontváry művészetének szövevényes stílustörténeti vetülete annyira tág teret biztosít az összehasonlításra, hogy besorolása akár a magyar, akár közvetlenül az európai képzőművészet fejlődésmenetébe egyaránt megnehezíti a művészettörténészek dolgát. Különc, nemegyszer zavarba ejtő egyéniségének sajátos vonásai öntörvényű, elszigetelt szférába utalják.

Az átlagost meghaladó teljesítményekre törekvés lankadatlan tüzétől sarkallva, teljes odaadással, elhivatottságának tudatában, Csontváry önmagát avatja példaképpé. Az áldozatvállalásban megtorpanást nem ismerő alkotásvágy ekként kerül annak az önemészto életnek a tengelyébe, amelyet bizvást hasonlíthatnánk a végtelenre függesztett tekintettel végigjárt, hosszú, viszontagságos zarándokúthoz. Bármiként is értelmeznék élethivatása kései felismerésének tényét (a lélek-búvárok előszeretettel minősítik pszichotikus kulcsélménynek, olyan delíriumos kényszerképzetnek, amely a később elhatalmasodott szkizofrénia előjele), ez a mozzanat kétségtelenül sorsdöntő lett életében. A kortársak szűk, vidékies polgári környezetében önmagának a művészet egyetemességébe való kivetítése joggal tűnhetett fellegjárásnak, nem csoda tehát, ha az eljövendő művészt úton-útfélen nagyzási hóborttól megszállott „bolond patikusként“ emlegették. Ennek ellenére korántsem az egyetemességre való határtalan, fellengzős szavakban kifejezésre juttatott törekvés, valamint a világmindenséggel való panteista azonosulás („keblem csak az eredetit óhajtja s a természet minden parányáért lelkesedni is bír!“) árnyékolja be a rajta elemi erővel eluralkodott megvilágosodást („valami különös eset történt, amely kifejezhetetlen boldog érzésben nyilvánult meg, s e perctől fogva a világ legboldogabb embere lettem“), hanem a végtelig felfokozott igény és ennek az elhivatottságnak versengő jellege, vagyis az az eltökélt szándék, hogy „a világ legnagyobb napút festője“ váljék belőle, és olyan művet hozzon létre, amely „nemcsak azt kívánja, hogy a munka a világot túlszárnyalja, hanem nagyobb legyen Raffaelnél“. Az elhivatottság meghirdetésének ezek szerint újabb tápot ad a versengés zsarnokian követelődő képzele, amelynek mércéjéül az európai műveltségutatót több mint háromszáz éve uraló hírneves urbinói művész rangját tekinti. Egyetemesen nagyra becsült eszményképének teljesítményét értékelve, Csontváry — aki csak elvitathatatlan csúcsohhoz volt hajlandó mérni magát — hozzá hasonló elismerésre tartott igényt. A nagyzási hóbort bomlásra hajlamos lelkialkatának jellegzetes vonásaként jelentkezik, és arra ösztönzi, hogy merőben új univerzumokat teremtő félisten szerepében tetszelegjen, egzisztencialista árnyalatú életérzéseket juttatva kifejezésre.

Az egyéniség kifejeződése hosszas vajúdással teli folyamat, számos bukattal jár, önként vállalt áldozatok árán valósul meg. Csontváry önmagát hajszolja aszkézisbe, nemegyszer éheznek, nekivág a szélviharnak, szembenéz a sivatagban leselkedő veszélyekkel, túri a magányosságot, amelyre remetesorsa kárhoztatja. Látásmódja fokozatosan körvonalazódik, miközben szívós kitartással készül fel arra, hogy az elhivatottságának vélt küldetését beteljesítse.

Első római (1881) és párizsi (1884) útja — ekkor még kapcsolatokat keresett csupán — nem gazdagította maraandó benyomásokkal. Dermesztően hatnak reá a Vatikán görög-római szoborgyűjteményének rideg, élettelen pózai, sőt Raffaél alkotásainak láttán sem járja át a gyönyörnek és a borzongásnak, amelyet elvált volna. A keresett távlatot végül honfitársa, Hollósy Simon müncheni iskolájának szabad szelleme nyitja meg előtte, noha Csontváry aligha barátkozott meg a módszeres tanulással, hiszen a párizsi Julien Akadémiát is egy hét múlva faképnél hagyta. Müncheni stúdiúmai arról tanúskodnak, hogy mindinkább a portrészerű kifejezőmódra és a légkör érzékeltetésének problémáira helyez súlyt, s főként az az expresszionista sajátossága fokozódik, amely olykor a lélektani összpontosításban, más esetekben pedig a kompozíció eredetien megválasztott szögének hangsúlyozásában érvényesül.

A festőt azonban leginkább palettájának világosabbá tétele foglalkoztatja, egy olyan színskála birtokba vétele, amely a nappali fényhatásokat érzékeltesse. Egyelőre inkább elméleti síkon kezd a Csontvárytól képletesen „napút“-nak neve-

zett eszme kifejeződés, szoros kapcsolatban a plein air festéssel, amelyet a francia impresszionisták az 1860-as években kezdeményeznek. A napsugárnak festészetet forradalmasító fényproblémája azon kulcskérdések egyike lett, amelyek mintegy benne voltak a levegőben, és az európai festészet minden modernségnek elkötelezett műhívében a művészi keresés gyújtópontjába került. Évekbe telik azonban, míg a festő palástolatlan diadallal, lakonikusan rövid táviratában hírül adhatja, hogy felfedezte a szabadban való festésnek — természetesen egyéni megfogalmazása értelmében — a titkát („Plein air erfunden.“ Kairó, 1904). A sötét, fény-árnyék kontrasztokra alapított kezdeti színvilágtól a vibráló palettáig az átmenet valóban fokozatos és viszonylag lassú ütemű.

1894 és 1901 közötti utazásainak állomáshelyei Karlsruhétól Zaráig, Düsseldorftól Párizsig, majd Svájcban és Olaszországban (Genf, Róma, Nápoly, Pompeji, Taormina, Castellamare), a későbbiek során pedig Trogir szigetén és a dalmát tengerparton mindmennyi tájképezési alkalom. Ennek az időszaknak főleg délszaki tájképbárázolásai előrevetítik Csontváry bizarr hangulatú, megdőbbentő stílusát. A komor völgyek s még inkább a kihalt, mozdulatlan mérévedett városok fölött nyomasztó csend honol. A járókelők nélküli utca üressége, az elhagyatott rakpartok egyetemes magányt lehelnek. A látvány mozdulatlansága nyomasztó és izgató, akár a kővé dermedt Pompeji öreg bolthajtásait és magukban álló oszlopait ábrázolja a füstölgő Vezúv háttérén, akár holdvilág vagy pislákoló villanykörték fényében álló épületeket, vízben tükröződő világítótoronyt, virágzó manduláskerteket avagy városi alkonyatot idéz. Rideg hangulat ömlik el ezen a sűrített, hermetikusan zárt, valamiféle titokzatos szorongástól bilincsbe vert világon.

A képstruktúrák szigorú összefüggéseit titkos feszültségnek rendeli alá, valami rejtélyes jelenlét uralja a valóságtól elvonatkoztatott egekre vetülő városokat és partokat. A kihalt települések mintha időtlen idők óta varázsálomba merültek volna. Csontváry talányos urbanizmusa legalábbis egy évtizeddel megelőzi Giorgio de Chirico metafizikai festését, amely az 1910—1915-ös években hódított teret Párizsban, úgyhogy minden ilyen vonatkozású összehasonlítás Csontváryt mint úttörőt említi meg, nem pedig mint egy később kialakult áramlat követőjét.

Még szorosabbnak tűnik rokon kapcsolata a német romantikával, főleg Caspar David Friedrich festészetével. Azonosképpen nyomasztó magányérzet vetül ennek a képein is a természet fantasztikus ábrázolására. Más földrajzi keretben, jellegzetesen déli környezetben hasonló szenvedéllyel jeleníti meg Csontváry is a holdfényt, a magányos fa, a hajótörés, az éjjel és az alkony motívumát. Feltűnően közös a vonzódásuk az elhagyott helyek, romok iránt, akár a térben való feloldás, akár a zártág érzetével, de ez még nem meríti ki a magyar festő alaptermeszetének romantikus vonásait. A romantikus vándorokra emlékeztet utazó szenvedélye, a táj, a látványnak énjén való átszűrése, amellyel melankolikus álmodozásának képére hasonítja át, illetve sajátos belső táját vetíti ki (paysage état d'ame). Hozzászámítandó ehhez a Közel-Kelet egzotikumának keresése (Észak-Afrika, Palesztina, Szíria, Libanon) s végül a mitikus múltba fordulás. Ez utóbbi Csontvárynál eredetileg régészeti motívumok ábrázolásában nyilvánul meg, majd — ossziáni szellemben — egy tiszteletet parancsoló múlt lényegét kutatva, amely beleivódott a mítoszok és ősrégi legendákat híven őrző emberiség életébe.

Talán nem kockáztatunk, ha — lazább kötelékben ugyan — Arnold Böcklin mitológiai invencióival is rokonítjuk, akinek bizonyos manierista mágiával átszótt, gyakran anekdotikus látásmódja igen divatos volt a század végén. Képzelt szülte, transzcendentális álmodozással átitatott világának valószerűtlen elemeit reális eszközökkel ábrázolta, miáltal a reálisat egy időtlen abszolút létbe helyezte, akár Csontváry. Látomászerű festményeit néha sötét színvilág uralja, néha mély kékek, amelyeknek hidegségét a piros rideg szomszédsága még jobban kiemeli.

1902—1903 táján tájékozódása többrétűvé válik, látásmódja kevésbé egységes, de témában gazdagabb. Tájainak addig steril ásványi világa lassan megelevenedik, benépesül, monumentális statikáját drámai redzülések mozgatják meg, egy naiv expresszionizmus első jeleként. Az emberi alakok, többnyire statikusan, egyelőre csak színfoltot alkotnak eseményleíró jellegű csoportokban — mint például *Selmecbánya látképén* —, személytelenül, alárendelt elemként, akár a hajdani vedutákon, anélkül, hogy a táj jellegét befolyásolják.

Kifejezővé válik ezzel szemben az egymást szertartásosan átölelő szerelmespár vagy a lilomos nő jelképes alakja, hattyúívben meghajló, telt fehér karjával. Az idealizmussal telt lírai érzékiség néha szurrealista kifejezést nyer Csontvárynál, mint például a *Randevóban*. Az örökkévalóság fuvallata időtlenné teszi az alakokat, azt a benyomást keltve, hogy kortársi létük csak jelmez, álarc,

amelybe az állandóság érzése burkolódik esetenként. Az ösztönös vonzódás túllépi a gravitáció törvényét, vagy éppen a súlytalanság állapotába helyezi a szerelmest, amint Chagall is ugyanazon évtizedben kezdi — de Csontváry után — repülő szerelmeseik ábrázolásával kifejezni Bella iránti rajongását.

Nehéz lenne meghatározni, mennyire hasonlítható Csontváry naiv expresszionizmusa a kortárs Rousseau le Douanier naiv festészetéhez, jóllehet ezt az összehasonlítást sokan megkísérelték. Rousseau vasárnapi festő volt, zseniális műkedvelő, aki könnyen túltette magát a művészi felfogás gondjain. Naiv, úgynevezett primitív stílusa az egyetlen lehetséges kifejezőmódot jelentette számára, s ebben kiélhette erőteljes díszítő ösztönét. A magyar festő már nem érintetlen östehetség, hanem képzett szakmabeli, akkor is, ha szíve szerint autodidakta maradt. A naiv festészet iránt művészi fejlődése egy bizonyos fokán kezdett érdeklődni, látszólag indokolatlanul, de az biztos, hogy egyéni stílusa kialakításában ennek határozott befolyása volt. Rousseau, a vámos átlényegíti a valóságot, lefokozza egy ártatlan mesehangulatra, gépies figuráinak mozdulatlanlansága a népies panoptikum viaszbabáinak merevségére emlékeztet, egzotikus tájain nem restelli a vasárnapi sétáin látott párizsi növény- és állatkert flóráját és faunáját ábrázolni. Erőszakos díszítményként burjánzik el képein a trópusi növényzet. A szokványost csodálatossá teszi, a közönséget egyedülállóvá. Aprólékosan hímezi ki a varázsos valóságot csodálatos díszítménnyé, mintegy hétköznapi tündérmesévé. Csontvárynak viszont elengedhetetlen szükséglet a festendő tájjal való közvetlen kapcsolat, egzotikum nem véletlen, hanem igazi, és sohasem fest bizonytalan és indokolatlan metaforákat. Igazságkeresése nem betű szerinti, hanem mintegy varázslat kényszere folytán épít be művébe szimbólumokat. A természet átalakítását az alkalmazott elemek kirostálásával végzi. Az egyszerűsítés nála nem cél, hanem eszköz, ami által az esetlegest kiküszöböli, a lényegest pedig kidomborítja. A megválogatott valóságalemezeket új rendbe illeszti össze, nagyjából a grandiózus és örökkévaló irányába mutat. Sorlátása tragikus, mert az anyag és szellem, valamint a véges és végtelen egymásbaolvasztását próbálja. „Legnaivabb” ábrázolásain is — melyeket netán Louis Vivin vagy Camille Bombois műveivel hasonlíthatunk össze — szembötlenek az expresszionista túlzások. Az a tény pedig, hogy Csontváry expresszionizmusa hol a naiv festészet eszközeivel, hol szurrealista elemekkel fejezi ki magát, nem szolgáltat perdöntő bizonyítékot sem a modern „neoprimitivizmus”, sem a szurrealizmus kereteibe való besoroláshoz.

Naiv expresszionizmusa határozottan kimutatható az 1903-ban festett történelmi kompozícióin. *Zrínyi kirohanása* és *Hunyadi János a nándorfehérvári ütközetben* című képein olyanszerű talányokat teremt, amelyek a naiv elbeszélés ellenére is elhithető hangulatot árasztanak. Ahogyan kifejezi a pillanat rendkívüli jelentőségét, Csontváry a történelmi valóságot legendássá teszi. Vagyis a festő expresszionizmusa onnan származik, hogy saját lelkiállapotának óriási feszültségét át tudja ültetni a képbe. A tárgy és tartalom kapcsolatát nem mindig az epika segítségével hozza létre, például a *Vihar a Nagy Hortobágyon* közvetlenül és élesen, színes kódok és fényvillanások által fejezi ki a mondanivalót. A *Hajótörés* is közvetlen élményre utal, a tüntetően színpadias pózok és gesztusok ellenére, s az elszabadult természeti erők és emberi reakciók különböző síkokban történő kibontakozása egymáshoz kapcsolódik.

A főművek 1904–1910 között készült sora *A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* monumentális vásznával indul. Számos életnagyságú alakját behatóan jellemzi pár szándékosan eltúlzott vonással, s a részben valós, részben képzelt megjelenítésű alakok eleven mozaikja sokféle s mégis egységes képet ad, szorosan ötvöződik egybe. A jól válogatott kiegészítő színek vibráló, sőt olykor riktó hangsúlyokat adnak, különös, telített színfelületet képeznek.

Egyéni nyelvezetének kiteljesedésével, képein a festő egy mikrokozmoszt teremt, tömör kivonatot a makrokozmosznak, mintha egy lencse fókuszába gyűjtené az eszmévé és festői gondolatláttá vált valóságot. A *Nagy-Tarpatok a Tátrában* a történelemelőtti kéregmozgások lenyűgöző voltát idézi, a végtelen mozdulatlan-ságba kövült lávakitöréseket. A régmúlt gigászi drámája, a geológiai földindulás nagyszerű, ünnepélyes csenddé vált. 1904-beli új sorozatán ismét a régészet tükrében jelenik meg a holdfényes város, legyen az a szivárványszínekben játszó Athén, amelyen, mint halotti urnák, karsú ciprusok őrsége sorakozik, vagy a kísértetiesen üres athéni utca, amely fölött az Akropolisz időmarta váza uralkodik. Máskor a görög templomromok az örökkévaló szépség állandóságaként jelennek meg, s mintha magát az eget is korinthusi oszlopok tartanák. Expresszionizmusa a múlt átható erejét tükrözi, amelyet megsokszoroz a komor dekorativitás. A *Görög színház romjai Taormínánál* különös alkatot ábrázol, amelyen, mint egy narancsvörös dagály, ömlik szét a lemenő nap sugárzása, a violaszín és a

világító smaragd zöld ellenpontozásaként. A tiszta színek hideg élessége és a vad ellentétek a svájci Ferdinand Hodler tragikus expresszionizmusára emlékeztetnek.

Görögország és Szicília után a festő ismét Szíriába és Palesztinába zárandokol (1905–1906). Baalbek végtelenbe nyúló körképét egy 32 négyzetméteres vásznon bontja ki. Az előtér félkörös ívelése megengedi az amfiteátrumszerű lépcsőzetes háttérbe hatolást. A képsíkok teraszosan emelkednek a legfelsőig, ahol állnak még a Napváros (Heliopolisz) erődjének sárga kőfalai, Tamerlán rablófogalásának nyomaival (1400). Túl a romokon zöld és vörös mezők magasodnak, ritmikusan váltakozva, azután a széles hegykoszorú vérző rózsaszínjét szűz hóval borított láncolat kettőzi a párás zöld láthatár alatt, majd a halvány violaszín beleolvad a végtelen hatalmas kékségébe. Ismét Hodler színvilágát idézi a jeges fényben fűrőd, fantasztikusan hideg délszaki táj. Expresszionistává teszi az ellentétes színsávok egymásra következése, akár kiegészítő színek, akár sötét—világos ellenpárok által sugallja a térbeli távlatokat, posztimpreszionista módszerrel egymás fölé helyezve ezeket. Csontváry azonban tökéletes egységbe hozza a reneszánsz óta szokásos klasszikus vonalperspektívát az elsősorban színellentétekre épülő színperspektívával. Egyáltalán nem követi az esetleges látványt, hanem behelyettesíti ennek a mesterien leszűrt lényegével.

Feltevődik a kérdés, hogy ilyen méretű vásznonon lehetett-e a befejezésig kint dolgozni a szabadban? A valódi plein air feltételezi az alla prima festést, kezdetről fogva végéig a természetben. Teljesen valószínűtlen, hogy ilyen monumentális vásznakat végképp be lehessen fejezni a helyszínen, tekintettel a folyton, óráról órára változó fényhatásokra és atmoszferikus jelenségekre, amelyeknek mása még a következő napok azonos óráiban is nehezen lehet. Valószínűbb, hogy a festő keverte a két eljárást, annál inkább, mert távol áll tőle az impreszionizmus értelmében vett látványhoz való ragaszkodás, és nem elégszik meg a lokáliszínnek áttételével, mint az impreszionisták. Számára a színnek önálló kifejezőereje van, és a napfényt testesíti meg, nem szórta, mint az impreszionizmusban. A napjelenség ábrázolása nem azonos a fizikai jelenségeknek festői eszközökkel való visszatükrözésével, hanem egy jelképrendszerre alapuló programnak a képzőművészet nyelvére való lefordítása, amelynek értelmében a valóságos tónust annak festői egyenértékével helyettesíti.

Ezért hitte hát Csontváry, hogy újra feltalálta a szabadban való festést, függetlenül nemcsak az impreszionista gyakorlattól, hanem a posztimpreszionisták eredményeitől is, amelyekkel — legalább érintőleg — találkoznia kellett Párizsban, mert a nyelvezetében előforduló hasonlatosságok letagadhatatlanok. Piktúrájának érzelmi szimbólumai, amelyek a kifejezés teljességét utolsó korszakának főműveiben érik el, Csontváry művészetét a posztimpreszionizmus fölé emelik.

A *magányos cédrus* (1907) kifinomult ezoterizmussal vegyíti a csodást és a dekoratívát. A karcsú ágak finom vonaljátéka lírai hangulatú hullámvonalakat ír a derűs, türkizkék égbe, majd váratlanul fehér hattyúnyakká duzzadva magaslak az alkonyat fényébe. Egy szürkésfehér tollú madár hol felhővé válik röptében, hol kígyózó tűzmadárrá a visszafutó nap égőpiros sugárzásában. A *magányos cédrus* kétségtelenül a keleti mitológia hom-motívumára utal, az iráni mazdaizmus ősi szent fájára, amelynek elágazó gyökereiből fakad az öröklét vize (ikonográfiai motívumát átvette, keleti és őskeresztény közvetítéssel, a bizánci művészet is). A képen jelentése összeolvad az elemekével, föld, tűz, víz, levegő, növényi és repülő állatok jelképeiben megtestesítve, a metamorfózisok körforgását ábrázolván, amelyek által az elemek átlényegültek. Ősi intuíció sugallja a művésznek eme átváltozási ciklus képzőművészeti metaforáját, a mindenség látképét az örökkévalóság szimbólumába sűrítvén.

A mitikus szimbolizmus mondává magasztosul a *Zarándoklás a cédrusfához Libanonban* című vásznán. Egy töről sarjadt hatalmas cédrusok terítik szét lombkoronájuk sötét ragyogását, hogy az áhítat órájában sátorként boruljon a hosszúinges asszonyok kórtánca felé. Asszonyok egymásba fonódott karjának eleven lánca hullámvonalat rajzol a képen. Arab telivéreken lovagló keleti alakok népesítik be az előteret, a háttérben pedig lazacszínbe hajló rózsaszínes homokbuckák választják el a vörhenyes talajt a levantei kék égtől, amely fokozatosan mélyül, s beleolvad a gúla gyanánt rétegződő lombozat egyre sötétebb zöldjébe.

A valóság eszményített értelmezése és rejtett jelentéstartalmának kiaknázása révén Csontváry karnyújtásnyi közelségbe kerül az 1885—1886-os években az irodalom és a képzőművészetek terén egyaránt az antinaturalizmus jegyében kibontakozó szimbolizmushoz. A felajzott képzeletvilág, az eszmét érzéki formában megjelenítő álom jelképpé sűrítése s az ezzel párosult dekoratív kifejezőmód mindmind szervesen beletartoznak a magyar festő művészetébe. Az egyedüli különbség

az, hogy nála a szorongásos alaphelyzetből sarjadt érzélem és forma különös telítettséggel, expresszionista jellegű kifejezőmódban jelentkezik.

A mediterrán régiségek iránti nosztalgiában kifejezésre juttatott múltba-fordulása (legyen az akár a görög-római antikvitás, akár a Közel-Kelet hagyománya) valójában időtlenbe menekülés, a korabeli romlott civilizáció elutasítása. A művész közvetve a természetes állapothoz való visszatérésnek a vágyát juttatja kifejezésre, ugyanis ő nem dialektikus jelenségként fogja fel a történelmet, hanem mint a lények maradandóságát. Az átlényegítés állandó szükséglet nála, és a „kultúrember tévedése”-től való szabadulás szerepét tölti be.

Az átlényegítés a révülettel párosul, látvány-jelleget öltve magára, minek folytán a grandiózus a változhatatlanságot juttatja kifejezésre. Csontváry panteizmusra józan, de költői is egyben, és eposzi egyetemességet ölt magára. A mesezerű az egycsiség igényével párosul nála, az ősi bölcsesség forrásainak intuitív felfedezésében rejló léttitkok kizárólagos letéteményese akar lenni. Ezoterizmusának mibenlétét a misztériumok beavatott főpapjának tekintélyével és burkolt kifejezési eszközeivel adja tudtúl.

A valóság önmagában jellegtelen Csontváry számára, s csupán akkor nemesedik meg, midőn mint az eszme visszhangja és sugallója értelemmel telítődik. A valós mozzanatot a képjel szerepével azonosul, amely a művész személyes benyomását közvetíti. A naturalista hitelességet kerüli, s a természet utánzása helyett a kép a festő személyes látásmódja szerint torzul. Festészete mégis csupán bizonyos mértékig él ezzel a módszerrel. A stilizálás mindenkor az ésszerűség határai között marad, s tapintatos visszafogottsággal tolmácsolja a kép szellemi mondanivalóját; a festő mindenkor rátalál az élményvilága és a valóságmozzanat közötti kapcsolatra, amelyben önmagát kivetítheti. A tiszta képesség és a plaszticitás jelképes voltának ellentmondásos egybefonódása azonban zavaró benyomást kelt, s a hallucináció, az érzéki csalódások érzetét tulajdonítja a látomásnak.

Miként a szimbolisták általában, Csontváry a művészetet kizárólag a lélek termékének tekintette, amelyhez a természet csupán alkalmat, nem pedig célkitűzést is biztosít, éppen ezért szakadatlanul kereste a belső rezdülései hordozására alkalmas, ihletkeltő motívumokat. Az egyenértékű kapcsolatok kutatása szinte életprogrammá vált nála, és gyakori bolyongásainak indítéka lett. Az adekvát látvány fellelése, a lelkiállapotokat megtestesíteni képes környezet megválasztása vezéreszmeként irányítja vizsgálódásait.

A nap- és holdkultusz között való ingadozás végül is nem befolyásolja a képzőművészeti megfogalmazást, mert ez az újrafeltalálás mágiáját, a valóság önkényes átírását jelenti művész-énjének külön világában. Am bármilyen elmélyülten elmélkedjék, bármilyen hosszú ideig érlelje kompozícióit, Csontváry mégsem spekulatív egyéniség. A művek kiérlelése a kompozíció vázára, megépítésére vonatkozik, amit viszont szigorúan és reálisan szerkeszt meg. Az eszmei átültetés a színnél kezdődik, amely pedig teljes egészében a szubjektív én kifejezését szolgálja. Erre pedig annál is döbbenetesebb hatással telepszik rá az érzéki káprázat rideg zsarnoksága, mivel egy teljesen fegyelmezett szerkezettel párosul. Az így felajzott valóság szétfeszíti a látható és tapintható sorompóit. A teljesen zárt formák és síkok új, eszmei vonatkozásokkal telítődnek, egyszóval szellemivé lényegülnek át. A festő kerüli a határozott kifejezéseket, a talány áttételes, fedő fényébe burkolózva az utalásokhoz, a szimbólum kimunkált lepléhez folyamodik.

Noha a szimbolizmus nem egyedüli sajátossága Csontváry festészetének, de a legerőteljesebb, s még azokban az időszakokban is ott lappang, amikor közvetlenül nem tör a felszínre. Túl a valóság látványán ugyanis, az emberi dimenziókat hatalmasan nagy léptékre felnagyítani hivatott díszletek valóságos monumentalitásán túl, egy mélyen érző, megfoghatatlan kétségektől marcangolt én rejtőzik, egy megszállottnak az énje, aki felajzott önkítáruközösében a mindenséggel azonosul. Csontváry rejtélye beleérző képességével, azzal a fogékonysággal áll arányban, amely — miként a harmat kristálycseppje a romantikus felfogás szerint — a teremtés végtelen nagyságát tükrözi.

E. Szabó Ilona fordítása