

# művészet

---

ANGHY ANDRÁS

## *Parerga*

CSONTVÁRYRÓL<sup>1</sup>

„...határa van a képnek ebből keletkezik  
»egészítő része a« művészetnek...” (Csontváry)<sup>2</sup>

Csontváry Selmechányát ábrázoló látképén a hegyoldalra festett E-betű sajátos két-értelműsége egy olyan belső perspektívát teremt a képre való idillikus külső rálátás ellenoldalán, ahonnan szó és kép, írás és festmény határai válnak láthatóvá. Ebben a határpillantásban ez a betű egyszerre értelmezhető a kép külső függeléként a hegyoldal ezüstös zöldeskéjének véletlenül otffelejtett, kiinduló alkotói fázis vázlatra utaló színjeleként és egyszerre a kép jelentését képrejtvényként sugalló talányos belső tartalmi elemként. A betű mintegy lyukat vágva a képen mindkét esetben látszólag megtöri az önmagán – megjelenítés és téma harmonikus zártságán, a valóság alig rezdülő csendjét aprólékosan részletező ecsetvonásokon – nyugvó festőiséget, hogy az ábrázolás kreatív tényének és folyamatának el nem tűntetett nyomával, illetve a jelentéstulajdonítás rejtjelező aktusával billentse ki a naiv realiztikusság illúzióját. A betűvel a festmény síkjára az alkotás és a rejtjeles értelmezés tér- és idősíkjai vetülnek, megbontva a formaérzékelés és jelentéstulajdonítás egyidejűségét. Mindez a bizonytalanság azonban egy bárhol és bármikor lehetséges természettől körülölelt kisváros E-betűs festményét érintheti csak, mert valójában a látképet keretező-értelmező képcím a pontos topografikus helyet és időt a realizmus jegyével megjelölve visszaveszi a képi illúziót. Selmechányán vagyunk 1902-ben, az Erzsébet királynő tiszteletére az Erdészeti Akadémia *land art* műveként a hegyoldalban létrehozott E-betűt formázó erdőirtásával szemben, rálátva a völgyben megbújó felvidéki kisvárosra. Egy aprócska piros-fehér-zöld zászló mintha ünnepnapot, ünnepi eseményt jelezne a mozdulatlan, elnéptelenedett, egy nem látható központi eseményre összegyűlt városkában, talán éppen a királynő ünnepelését, melynek ellenpontjaként Pieter Brueghel 16. századi alakjait idéző mezei szorgalom hétköznapijának jeleneteire láthatunk az előtérben. A jelentőség-teljes események egykori helyszíne és ugyanennek a helyszínek a prózai jelenvalósága Csontváry későbbi műveinek is az egyik legfőbb motívumszervező teoretikus-kompozíciós elve. A régi festőkre, s nem kortársaira tekintő festészettörténeti allúzió itt hangsúlyosan a természet időtlenségét ellenpontozza az emberi történésekkel szemben. Erzsébet királynő manierista motívumként Icarus szituációjában a természeti látványba aprócskán rejtőző, a kozmikus figyelmetlenség alig látható kisvárosába és E-betűjébe tűnik, miközben kép és valóság – a betű sugallta nyelvi és képi kettősséget jelző – pillanatnyi dichotómiája a helyszín élethű ábrá-

zolásává illan. Az E-betűvel Csontváry a realizmus és a festői jelenlét *plein air* pecsétjét üti a tájra, s a természet hagyományosan örökkévalóként értelmezett idejét a történelemi időben megállított emberi település idejével hangolja össze (akár csak *A Nagy Tarpatak a Tátrában* című festményén a Tátra hegyvidékét a Tarpatak szállóval). Ezzel egyúttal elvezeti a képet azokhoz a szavakhoz is, melyek a természetrajongó császárhű felvidéki patikus életrajzát mint a festmény létrejöttének külső körülményeit rejtik el a kép E-betűjébe. Így ez a betű helyettesíti a festő hiányzó szignóját, mellyel Csontváry egykori alkotói jelenléte a tájban a természet előtti kicsinység érzésének alázatával, s az önmagát művébe záró premodern művészi mintákra és festőmesterekre tekintő allúzióval a császárhűség és a festői élet-hűség erőteljes individualizáló aktusaként értelmezhető.

Magritte-ra hivatkozva: ez nem egy E betű egy festményen, hanem egy E betűt ábrázoló festmény. Nem a kép fölött lebeg a betű, hogy mintegy kívülről értelmezze a képet, hanem stabil valóságvonatkozással bír a kép terében, mellyel azonban – minden ártatlan realizmus ellenére – többretegű modern tautológiát formál. Egy Erdőirtás van itt, mely önmagán túl Erzsébet királynőt jelenti (ahogy akár az ezüstre is utalhat, melyet a város környékén bányásztak), s egy kép, mely ezt a kettősséget – szó és dolog, kép és valóság további rétegének kétértelműségét megteremtve – megismétli. A selmecbányai erdőirtás Erzsébet királynőre vonatkozó jelentésében egy távollétet, míg ugyanez az erdőirtás valóságos helyszínén egy jelenlét jelez. Ez alapján válik kétértelművé a realitás, miközben a kép ennek a távolságnak és jelenlétnak a feszültségét saját terébe vonja, s a *plein air* illúziójával ábrázolja. Mert a *plein air* ellentmondása – még szélsőségesen következetes formájában is, ahol a teljes kép létrehozása a látvány előtt, a természetben valósul meg –, hogy a valóságos látványra vetett pillantások jelenléte az ábrázolás aktusának távollétével, a képnél lét pillantásaival megszakítottan megjelenített. Az E-betű *kép-a-képben* motívuma mint a reprezentáció problematikájának emblémája egyidejűleg teremt különbséget és azonosságot kép és valóság között a betű képe és a kép betűjének viszonyával. A megnevezés és az ábrázolás játékában a kép egy olyan határtér, ahol egymásba érnek, egymást kétségbe vonják az E-betű aspektusai. Csontváry szándéktalanul itt is, ahogy más műveiben, az ártatlan realizmus gesztusával kínálja fel a túlzottan mély interpretáció lehetőségeit. Azonban meg kell különböztetni – s ez az egész életmű vonatkozásában érvényes – az E-betűben létrejött anticipált modern tudást, mely a képben rejlő bölcsesség, a kép tudása, attól a befogadói tendenciától, mely többet vél tudni – Csontváry talányos-homályos nézeteire hivatkozva – nemcsak Csontvárynál, hanem képeinél is, s a rejtélyek misztikájának messziségéből közelítve ezen a tájképen egy E-betű enigmájára lel.

Hasonlóképpen a realizmus gesztusából értelmezhető, s válik kétértelművé a *Castellammare di Stabia* címen ismert festmény egyik vitorlásán olvasható felirat: „*Castellammare di Stabia 1902*”. A képcímként értelmezett szöveg így azon festői hagyomány örökösének tűnik, mely a térillúzió megtörésének elkerülésére a szöveget – mely különben egy másik teret, egy művön kívüli diskurzus terét vetítené a képre, s mely így a valóság látszata helyett az ábrázolás művészi gesztusát hangsúlyozná – a kép megjelenített valóságterének rendeli alá. Ezért sok esetben vala-

melyik ábrázolt tárgyon jelenik meg inscriptioként, mintha nem a képen kívüli, hanem a képen belüli tér egyik eleme lenne. A kép felirata így egy felirat képe lesz, de abban a kétértelműségben, hogy a képhez tartozik-e függelékként, vagy a képen megjelenített tárgy része. A Csontváry recepció a vitorlásra lévő feliratot képcímeként értelmezte, mely a valóságillúzió akadémiai elvét ily módon is illusztrálja, holott ugyanezen elv – s a selmechányai E-betű – alapján a felirat a valóságbeli vitorlás valóságos felirata is lehet (akár Castellammare di Stabia híres régi hajógyárának egyik gyártmánya), tekintve, hogy Csontváry – bár nem ez az egyetlen következetlensége – egyetlen más képét sem feliratozta képcímmel. Ez a jelentéktelennek tűnő interpretációs apróság azonban rávilágíthat festői gondolkodására, melyben a valósághű ábrázolás a helyszínen való jelenlét *plein air* hitelességével különös jelentőséget kap, háttérbe szorítva a megjelenítés individuális gesztusát, a kép kreatív megalkotottságának egyéni akcentusát, melyet a festmény festettségét kiemelve egy *külső* felirat, valamint a szignó is hangsúlyozhatna. A naturalizmus elve, a természeti látványba belemérülni vágyó ábrázolás önfeladó jellege Csontvárynál – melyben a centrális perspektíva *külső* nézőpontja helyett az írásaiban több helyen is deklarált „élő perspektíva” pillantásával a festő mintegy saját képén keresztül belépni vél a valóságba – különös ellentmondásba kerül a „drámaian expreszszívnek”, „látomásosnak”, a „világító színek” erőteljes koloritjával megjelenítettnek értelmezett *Castellammare*-kép<sup>3</sup> ily mód műterminek ható formakoncepciójával.

Csontváry ezt a képet soha nem szerepeltette kiállításain, s így elképzelt címét sem ismerjük, ellentétben a két másik Castellammare-i festményével, melyek már címeik alapján is elbizonytalanítanak arra vonatkozóan, hogy a vitorlásra olvasható felirat a kép Csontváry által adott címe lenne. A képcímek ugyanis a művek külső interpretációs keretét meghatározva jelzik, hogy miként értelmezte Csontváry saját alkotásait. A *Világító éj Castellammare*-ban és a *Halászat Castellammare*-ban – a festő saját kiadású katalógusaiban megadott – képcímek a hely, az ábrázolt cselekvésszituáció és a napszak szempontjából értelmezik lakonikusan a két alkotást. De ugyanez a rövid öninterpretációs séma jelenik meg útleírásaiban is, ahol festményeinek létrejöttéről szól, egy helyütt éppen a kérdéses Castellammare-rén készült kép lehetséges címét is felfedve: „Nyáron Hortobágy kötött le engem innen Castellammare di Stábiába mentem, ahol pici keretben naplementét világító aranyszímben festettem le, de lefestettem a várost is holdvilágos éjjelen és a tengerpartot visszatükröző nap hevében.”<sup>4</sup>

Hasonlóan ez a realista címbeli értelmezés jellegzetes minden képénél. Nincsenek olyan megfogalmazások címadásaiban, melyek az ábrázolásmód sajátos absztrakcióinak, a kompozíciós szerkezetnek, a torzított formáknak vagy a színek önálló faktúrájának reflexiójára – szándék és létrejött mű megfelelésére – utalnának. A címek Csontvárynál látszólag semmilyen modern poétikus és világnézeti szakadékot nem teremtenek szó és kép, kép és valóság között, melyben egy művészi individualizmus tudatos festői aktusaival esztétikaként, társadalomkritikaként vagy vallásként elhelyezkedhetne. Képcímeinek egyik legfőbb jellegzetessége azonban (s visszafogott poétikáját is ez jelenti) a helyszínek és a napszakok, illetve a helyre és a napszakra jellemző világítási jellemzők egymásra vonatkoztatása. A „visszatekintő nap”, a „világító éj”, a „naplemente”, a „holdtölte” vagy a „villany-

világítás” fényei vetülnek városokra és tájakra a *plein air* realizmusa jegyében a megjelenített egzotikus helyek valóságának valóságot átalakító kreativitásaként, melyeket Csontváry az utazásai során megtalált „nagy motívumokként” ábrázol. Festményei így tulajdonképpen az ábrázolások ábrázolásai, ahol a helyeket átfestő különös fények teremtette távlatok, s a napfényekben tündöklő messzi vidékek távolságai a természet művészeteként jelenhetnek meg, melyet a festőnek csak megtalálni és leképezni kell, hiszen ábrázolásuk a művészet garanciáját jelenti. Téma és megjelenítés közti sajátos viszony, mely Csontváry egyéni hangú festészetét megteremti, mintha – reflektálatlanul, önfélreértésként – az ábrázolt helyek, és az azokat módosító különböző világítási fokozatok természeti poézisébe rejtőzne. Mert Csontváry gondolkodásában kép és valóság ekvivalenciákká válnak, ahogy „*a világ hasonlít egy élő festményhez*” úgy a festmény célja, hogy a világhoz hasonlítson. Hasonlóság és afirmáció összekapcsolódik, a kép – s ezt jelzi a Castellammare di Stabia vitorlásfelirata is – és az ábrázolt dolog valósága a festői ambíció alapján egyidejű, a dolgok önmaguk állításai s nem reprezentációjuké, létezésüket ezért csak a természetes fény módosíthatja. A képcímek értelmező szerepe, hogy leírja a realitás poétikáját, s a nézőt ráutalja a szavak nélküli vizuális hatásra. Ahogy a vitorlás felirata a vitorlás valószerűségévé válik, úgy a képcím��avak is a látványnak alárendeltek.

Az *Athéni utca* című képen (melynek címe Csontváry berlini katalógusa szerint: *Athen. Akropolis. Von der Strasse gesehen. Abendbeleuchtung*) egy épületen látható görög felirat talányos jelentése, illetve a jelentés hiánya – Csontváry egész életművére jellemzően itt is – a megfejtés, a rejtély megoldásának interpretációját kínálja fel. A rejtélyességet felerősíti a felirat fölötti aránytalanul felnagyított – mintegy Csontváry sokszorosított önarcképeként, hiszen a szakáll nem éppen kizárólagosan individualizáló jegye alapján festményei minden szakállas alakjában önarcképet vélik felfedezni – egyformán szakállas erkélytartó Atlaszfigurák sora. A titokzatos, mert értelmetlennek tűnő feliratnak, ha lenne is jelentése (a talányraajongó Csontváry tisztelőknak szerény ajándékként: a felirat magánhangzói megegyeznek Raffaello nevének magánhangzóival) a kép esztétikai interpretációja szempontjából ennek nincs jelentősége. Viszont a jelentés hiányának lehet, mert a feliratot olyan kalligráfiaként jelöli, mely éles körvonalaival belerajzolódik a kompozícióba, s mintegy megismétli a kép erősen kontúrozott motívumait. A kalligráfia szó és kép kontrasztját kiiktatva az értelem nélküli szót a képnek rendeli alá olyan helyszínt jelző emblémaként, mely a festőiség távolságába vonja a betűket a távolról jött egzotikus motívumokat kereső festő-utazó idegen pillantásával. A pontatlanul lemásolt ismeretlen nyelv ezzel egyúttal a realizmusnak azt a kreatív pontatlanságát is jelzi, melyben egy sajátos festésmód absztraktba hajló karakterével a festmény, kép és valóság, ábrázolás és téma művészi különbsége közt billegő kalligráfiává válik. Megnevezés és megmutatás mimetikus eltérése a kalligráfiában itt kép és valóság mimetikus eltéréseivel találkozik. A felirat megfejtésre inspiráló talányos jelentése és ugyanakkor a távolit, az egzotikumot jelző motívumértékű jelentéstelensége Csontváry tudatos gesztusaira utalnak, aki számos képén alkalmazta – vagy látszólag alkalmazta – a képrejtvény populáris eszközeit a művészet romantikus titokzatosságának, rejtélyességének közvetlen meghatározásaként, ahogy a távoli napfényes városok és tájak orientalista témái is hangsúlyos elemei romantikus

inspirációjú művészetfogalmának. A festőileg feloldott felirat azonban, melyben a nyelvi jelentés hiányának kalligrafikus absztrakciója a képi ábrázolás absztrakt karakterének belső emblémájává válik, a kép modern tudása és modern művészete a rejtvény és az egzotikum 19. századának háttérére előtt.

A *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című képen látható héber feliratok státuszát szintén a helyszíni realizmus határozza meg miközben itt is valami rejtély megfejtését kínálja fel. A képsíkra vetülő verbális jelentéssík interpretációs látszata, s a képen ábrázolt falsík realizmusa feszül a festményen egymásnak. Képre írt szavaknak látszanak a kép realisztikus terébe írt szavak, szó és kép viszonyai itt is billegni kezdenek hierarchia (melyben a szavak jelentésének mint értelemadóknak alárendelt a kép) és mellérendelés (melynél a feliratok más motívumokkal egyenrangú képelemek) között. A felírt szavak titokzatos értelmét, a Csontváry által adott talányosságot látszólag valószínűsítik a betűk lehetséges jelentései. „Jó szerencsét” (vagy „jó jel” vagy „szerencsés előjel”), „Az író” (vagy „írnok”), „csodák”, de mondattá is erőltethetők az írásjelek: „a jó előjele annak, amit az írástudó isten hozni fog”.<sup>5</sup> Mindez azt sugallja, hogy itt valamiféle „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél” jellegű megoldás képzelhető. Ennek azonban nemcsak az mond ellent, hogy Csontváry nem tudott héberül, hanem a helyszín korabeli valósága is, mert ekkoriban nemcsak üzenő cédulákat helyeztek el a kövek közti résekbe, hanem magára a Nyugati falat alkotó kövekre írták fel vagy nevüket, vagy kívánságaikat a zsidó imádkozók. Csontváry tehát lemásolta a feliratokat, s ezzel képi kalligráfiát hozott létre *colour local* motívumként a festői ábrázolásnak alárendelve, feloldva, kiiktatva a voltaképpeni szövegek minden elképzelhető jelentését. Mindez itt ugyanúgy az ábrázolás távolságát és absztrakciójának emblémáját rajzolja meg, ahogy az Athéni utca című képen. Az ismeretlen nyelv és írás távlati egzotikumát viszont a Panaszfal-képen nemcsak a kívülálló utazgató idegen jelenbeli ábrázoló nézőpontja. A torzító ábrázolás azt az időbeli távolságot is megjeleníti, melyben az Őszövetség népe a vetélytárs hun-magyar napfényvallás egyik képviselője számára csak lazán körvonalazható, s alig észrevehetően absztrakt, meseszerűnek tartott múltbeli létezésében látszik.<sup>6</sup> A héber betűk lemásolt, s a festmény terében jelentésüket vesztett kalligráfiai – Csontváry írásaiban kifejtett zavaros vallási teóriái árnyékában – esztétikai és valláskritikai pillantást vetnek a képen önmagukra.

Azonban a képeken megjelenő szavak mellett az életműre vonatkozóan interpretációs jelentősége van a szavak hiányának is. A Csontváry képeken – egyetlen kivétellel – hiányzó szignó szemantikai tartalma részben értelmezhető egy premodern festői mintákra tekintő vallásos alázat manifesztációjának. Mintha egy múltbeli festő, Raffaello kortársa szerénysége tenné magát itt láthatatlanul láthatóvá, s az egyetlen szignó is mintha éppen a szignó hiányának megfogalmazása volna. A *Visszatekintő nap Trauban* című kép ajánlása utólagos dedikáció az éppen elkészült magyar parlament számára: „Trau, 1902, festé Tivadar az Országháznak ajándékul”. Az archaizáló alázatossági formula pusztá személyneve itt a nemzet festőjének térdhajtása hazája előtt, mely a későbbi művek hiányzó szignóival egy önmaga által finanszírozott, s ily módon egyénivé vált hangú festészetnek egy saját kitalált vallás – s annak festészetre szólító isteni hangja – iránti alázatosságnak a térdhajtásává válik. Képeinek Csontváry, művészi tevékenységét archaizálva, vallá-

sos közeget és kitalált kultikus közösséget akar teremteni, hogy a művészet elvesztett társadalmi funkcionalitását, miként a természettel elvesztett közvetlenséget a modern világ ellenében, de (szándéktalanul) nagyon is modern gesztusként viszszanyerje. Az alázatosságnak egy aszkétikus életvitelt szimbolizáló formulája és vele egyidejűleg az önérzet formulája (hiszen minden aszkéta igényt tart önlemondásának individuális önérzetére) így kapcsolódik össze nem pszichológiai, hanem kultúrtörténeti jelenségként Csontváry életművében. Festészetében a realiztikus ábrázolás eszménye és ennek az eszménynek a modernül absztrakt megvalósítása közti ellentmondás is arra a kultúrtörténeti korszakra utal vissza, melyben az individualitás reprodukív és produktív alkotás, előadó és szerző különbségteteleként megjelenik, s a személyiség időtlenné, örökkévalóvá tétele ugyanezen személyiség historizálásával lesz egyidejű. Mert az alázatos önérzet paradox szignóhiánya a személyiségből magyarázható lehetséges pszichológiai teóriák helyett a festmények jellegéből értelmezhető. A szignó olyan erőteljesen ott van a képeken – s mi sem igazolja ezt jobban, mint Csontváry írásaiban deklarált öntudatossága saját teljesítményére vonatkozóan –, hogy nem szorul egy képre írt névjegy individuális megerősítésére. A képek mérete, az egyedülként megtalált nagy motívumok és a felfedezett napszínek, valamint az – 1905-ös kiállításának meghívójában „eredeti találmányként” hirdetett – olajfestési technika, a festékanyag, vagy a realiztikus-ság „élő perspektíva” meghatározta mértéke egyaránt a szignó hiányának szignói a képeken.

Ugyanakkor a szignó Csontváry naturalisztikus elvei ellenében egy olyan külső instanciát, egy olyan másik síkbeli dimenziót teremtene, mely a kép valóság-illúziót létrehozni vélt belső terét megbontaná. Hiszen míg az említett képek feliratai a megjelenített terek realitásába zárulnak, addig a szignó a művészi aktus nem kíván külsőségéről, kép és valóság közvetettségéről árulkodna. A mimetikus jellegű művészet célja, hogy az alapot eltüntesse, így Csontváry „kis önéletírásában” a – Jupiter templomot ábrázoló képnél elért cél – „*vásznat már nem lát a szemlélő*” megjegyzés is ebből értelmezhető, ugyanis alak és alap az európai festészetben a centrális perspektíva ábrázolási módszere következtében a reneszánsz óta szétválaszthatatlan egységet képez. Csontvárynál ez az egység még inkább összezárt, mert a valóság és a kép közti határvonalat a festékanyag napszínei elfedik. A „világító napszín” tárgyi tartalmakról leváló önálló élete, a faktúra erőteljesen megmutatózó egynemű közege a valóságot, az alakot és az alapot olyan egységgé olvasztják, melyben – Csontváry teóriái alapján – az isten teremtette világ nagyméretű festménye és egy nagyméretű festmény transzcendenciája zárul egymásra. Hova kerülhetne itt egy szignó? És hova kerülhetne a matematikai perspektíva ellenében homályosan kifejtett, s a bizonytalan perspektivikus viszonyokkal ábrázolt „élő perspektíva” képtereiben? Mert míg a kiszámított központi perspektíva kockatere nemcsak a néző helyét, s a festő ábrázoló pozícióját hozza létre, hanem tulajdonképpen a művész társadalmi státuszát is kijelöli a szociológiai perspektívátérben, egyéniségének szignóját a négyszöggel határolt sík felületére helyezve, addig Csontváry ábrázoló pozíciója úgy van belül festményein, ahogy az általa létrehozott művészet a maga teremtette vallás és elképzelt természeti élet formájú ideális társadalom közegében.

*Exkürzus. Werthmüller Mihály megszólalása és egy marokkói hallgatása*

Amíg Csontváry festményein alak és alap, ábrázolás és annak közege egy sajátosan felfogott realizmus erejével kapcsolódik össze, minden lehetséges szó – felirat, cím és szignó – külső interpretációját kívül rekesztve az autonóm festőiségen, addig az akadémiai rajzok viszonystruktúrája egészen más. Alak és alap összefüggése itt a realizmus eltérő jeleneit mutatja, melyben az alakok leválnak a hordozó ábrázolási felület kontextusáról, s abban a valószerűtlen, napfénytelen, mesterséges kristálytérben jelennek meg, ahol az akadémiai stúdium hasonlóság-színhátéka zajlik. Mintha a kínai tusfestészet gesztusa idéződne így fel egy felszínes pillanatra, ahol a kép alapját nem gondolják a jelhez tartozónak, ezért a kitöltetlen felületekre megjegyzéseket írnak, vagy a tulajdonos elhelyezi rajta pecsétjét. Ugyanakkor kép és írás kapcsolata is közvetlenebb itt, az írás képszerűsége és a kép írásszerű kalligráfiája egymásba simul, szó és kép között kulturálisan is feszültségmentes a kapcsolat, mert a művészi cselekvés nem válik le az erőteljes kreatív magány világból kilépő aktusaival a társadalom funkcionalitásáról, s így az alap, ahol a szó elhelyezkedhet a kép mellett, egyúttal a szociológiai közeg szimbolikus terét is jelzi. Az akadémiai kontextus azonban egy szeparált, világtalan tér a művészet európai társadalmi helyzetét jelenetve, s a fehér papírlap üresen hagyott felületei ennek a közegnek a definíciói. Csontváry rajzain alak és alap eltérése – az ábrázolt személyeknek és ábrázolásuk tereinek egymásra vetülése – teszi lehetővé, hogy feliratokat helyezzen el a rajzokon. A portrék és a nevek, dolog és szó, megmutatás és megnevezés mellérendelő viszonya itt a hasonlóság, a hasonlónak tétel gesztusa. A rajzlapokra írt személynevek a személynév mimetikus problematikájába fonódva – melyben az „az vagyok, akit Werthmüller Mihálynak hívnak, vagy egyszerűen csak Werthmüller Mihálynak hívnak”<sup>77</sup> – a kép valóságreferenciáját jelentik az egykori elillant látható hasonlóság helyett.

Az alkalmi modellek tétova feszélyezettsége, ahogy Otto Heinrl kissé zavartan oldalra pillant, Anton Hander és Georg Tretten megtörtén, melankolikusan magába merül, vagy Marie, aki már alig várja, hogy elmehessen, olyan szomorúságokat jelenítenek meg, melyek máshol vannak, a képen kívül, s csak ábrázolásuk ideiglenes pillanatában, a hasonlóság, az önmagukhoz való hasonlóság kétséges pillanatában – és nevük esetlegességében – láthatók valóságos életközegükből kiszakítva. A szegénység kényszere hozta modell, és a rajzgyakorlat akadémiai tekintetei nem kommunikálnak egymással. Az ágrólszakadtság, az öregség és a csúnyaság szótlansága, hogyan is szólalhatna meg, mit mondhatna önmagáról és arról, ami itt történik, erről a nekik kiszolgáltatott, míg rajzolójuknak esztétikai szituációról.

Egy bizonyos hétfői napon, 1894. március 1-én, egyvalaki azonban a lerajzoltak közül megszólalt, a hivatásos modell, Werthmüller Mihály, akinek határozott tekintetéből és tartásából, ruhájának eleganciájából kiolvasható a rajzon, hogy nem idegen közegben, hanem saját életközegében van. „*Hétfőn azonban jött egy új modell a híres Werthmüller Mihály s én egész közelről úgy rajzoltam meg, hogy a modell megszólalt s mondá: Sie lieber herr ich stehe 17 jahre Modell aber so kräftig hat mich niemand gemacht wie Sie.*”<sup>78</sup> A megszólalásig való hasonlóság hasonlatát szcenírozza itt Csontváry ebben az írásaiban több helyütt is büszkén – iskolai kép-

zettségének igazolására – emlegetett jelenetben. Werthmüller mondatát aztán a rajzon is feliratozza a hasonlóságot még hangsúlyosabbá tévő pontos dátummal, idő és tér, szó és kép viszonyát a lehető legnagyobb közelséggé rajzolva. Werthmüller Mihály minden gesztusával jelen van az ábrázolás jelenlétében, egyéniségének minden máshol léte, s minden más társadalmi kelléke és vonása kiiktatódik a fehér papírlap jelezte heterotópia közegében, a modell egyedüli létének, modellségének vonatkozások nélküli egynemű szférájában, ahol megszólalása írásképpé rögzül. Hiszen nem egy társadalmi státusz képviselője, szubjektuma ő, aki életének egy röpke pillanatára, s éppen ennek a társadalmi státusznak a megjelenítésére modellet ül, hanem egy hivatásos modell, aki modelleként jelenik meg saját életközegében, ahol szavai elhangzanak. Mert a reprezentációnak ez az önreflexiója abban tükröződik, hogy itt nem egy híres ember ül modellet, hanem egy olyan valaki, aki éppen – akárcsak egy korai celeb – modell voltában híres. De mitől lehet híres egy akadémiai modell, aki semmi más, csak modell? A mindenkinél nyugodtabban és hosszabban kitartott mozdulatlan pózok zsenialitásától? Arcának és testalkatának könnyen vagy – a stúdium ábrázolási feladataihoz mérten – nehezen rajzolhatóságától? Vagy talán a történelmi kosztümös jelenetekben mellékalakként vagy főalakként – azoknak a történelmi személyiségeknek, akiknek arcát és testalkatát nem ismerhetjük dublőrjeként – pózolt számos szereptől? Hogy milyen sok festő, milyen sok képén látható híressé vált portréja és alakja híres emberek megjelenítőjeként? Mi alapján kaphat magasabb gázsit? Mindig is modell akart lenni, mert már az apja is modell volt? Vannak példaképei? A régi nagy modellek? Werthmüller Mihály minden lehetséges híressége itt – voltaképpeni személyének és korábbi modellszerepeinek ismeretlensége okán – Csontváry rajzába zárul. A híres modellről készült rajz egy híres modellrajzzá válik.

Csontváry életművének ez a nagy klasszikus színpadias pillanata – a modell megszólalása – az akadémikus ábrázolási technika színpadterében egyúttal a realizmus egyik csúcspillanata is, miként szó és kép különleges találkozásának hétfői ünnepnapja. Werthmüller Mihály mondata arról a hasonlóságról beszél, azt igazolja, ahol valóságos létezésének egyetlen lehetséges bizonyítékaként portréja megjelenik. Szó és dolog affirmatív azonossága – „az vagyok, akit Werthmüller Mihálynak hívnak” – bezárja a modellet a kép idejébe.

Így esetleg csak a fantáziának maradhat némi virtuális tér, arról képzelődve, ahogy Werthmüller a modell ülés után – kiszabadulva a képi realizmus csapdájából – mégiscsak hazament. Útközben betért egy kocsmába, ivott egy pohár bort, abból a pénzből, amit nyilván a müncheni Hollósy-iskola jó anyagi körülmények közt rajzolható idősebb növendékétől, Csontvárytól – munkájáért és szimpatikus megjegyzéséért – kapott. A csapos udvariasan megkérdezte tőle, hogy „milyen volt a napja Mihály bátyám”. „Hát nem vagyok már a régi fiam, tizenhét év, az tizenhét év, ma is egy pillanatra bemozdultam, persze nem vették észre ezek a magyarok, hogyan is vehették volna észre azok után a szerencsétlen, ágrólszakadt, megélhetési pózolók után, akiket korábban rajzolgattak, s akik – bosszúságukra – tehetlenségükben és öregségükben remegni kezdtek az erőlködéstől már egy félóra után. De azért így is megmutattam, hogy milyen egy igazi német mestermodell. Figyelem, mozdulatlanság, határozott, világos tekintet akár órákig. Volt egy rajz, a



végén megnéztem, amely...” Aztán hazaérve komótosan átöltözött, s mielőtt ágyában elaludt volna, még halkán morgott valamit: „*ich stebe 17 jahre Modell, aber...*”

Minderre azonban éppúgy nincs bizonyíték, ahogy arra sem – tovább tágítva, s vállalva a nevetségesség kockázatát, a Csontváry interpretáció lehetséges szépirodalmi regiszterét –, hogy később állítólag, mivel az ízületei megsínylették a hideg akadémiai műtermeket, elhagyva Münchent, egykori dicsőségének színterét, Marokkóba utazott, és belépve valami szektába, névtelenül, szakállasan, napcserzett arccal, vándorbottal és könyvvel a kezében a természetes élet boldogságáról és a napfény gyógyító hatásairól elmélkedett. „Már csak egy motívum lehetnék a tájban” – mondogatta egykedvű öregségében.

Az *Egy marokkói ember* a kép tárgyára vonatkozó, Csontváry által adott cím, amely a realizmus igényével helyezi belülré, a kép terébe, a képet megnevező szavakat, feloldva azokat a festőiség sokértelmű némaságában, a tárgyra utalás nagyon általános, puritánul leegyszerűsített címadó aktusával. A *Marokkói tanító* cím már szűkebb, s a képre vonatkozik, a kép külső meghatározása, a megjelenített figura befogadói utókorának interpretációja beilleszkedve a Csontváry legendárium – Lehel Ferenctől induló – történeteinek és teóriáinak verbális kereteibe. S bár a *marokkói* hasonlósága mindkét cím esetén közvetlen referencia nélküli, Csontváry eredeti címadása szélesebb színteret nyit a figura kilétének, szereplehetőségeinek. Arcában és alakjában így rejtőzhetnek, s tűnhetnek elő a különböző értelmezések aspektusai alapján misztikus szekták tagjai, hittérítő keresztény szerzetesek, misszionáriusok, zsidó házitanítók, ószövetségi próféták, félkegyelmű sivatagi aszkéták, üdvözült lelki szegények vagy éppen az említett új útra tért, egykori „legnagyobb hasonlóságú” Werthmüller Mihály. A karakter tágas mimetikus valósága ezért – az egyszerű, vallásos életformára utaló attribútumokkal ábrázolva, s az individualitást így az önfelszámoló aszkézis habitusával láttatva – egy individuális absztrakciójú festőiség karakterébe vándorol. Emiatt a figura *hasonlíthatatlan* némasága. Mert csak így lehet voltaképpen, s nem csupán esetlegesen – néhány vonás és a szakáll módfelett felületes, „belelátó” hasonlóságaival – önarckép is a kép azzal, hogy nem az ábrázolt, hanem az ábrázolás szignálatlan önarcképe. Téma és megformálás művészi különbségében, de a pasztózus, pasztikus festésmód szoborszerű pózában a tájba helyezett portré motívummá, egy ismeretlen arc és egy arc absztrakt tájképe között billegő motívummá válik. Ennek a torzító nem-hasonlóságnak, ennek az „ikonikus különbségnek” a metaforikus terét a *marokkói* képen az orientalizmus egynemű pólusai – a nyugatról keletre vetett idealizáló és a keletről nyugatra vetett civilizációkritikai nézőpontok – jelölik ki. A tekintetnek ez a két egymást feltételező iránya, melyben egy festőművészetet létrehozó ábrázoló teljesítmény torzító optikája bújik meg Csontvárynál a zseni egyik definíciója: „...*aki keletről jött, s a nyugatot szemlélte, aki a kelet megelégedését figyelte, aki a megfigyelésben különbözetet látott, keleten az ideális világot, nyugaton a materiális háborúságot, aki keleten az ember boldogságát szeretettel nézte, nyugaton a boldogtalanságát észlelte...*”<sup>9</sup>

Az egymásba tükröződő tekinteteket – a nyugatról keletre és keletről nyugatra nézőt –, miként a képből kinézőt és a képet nézőt, sajátos festőiségének némaságába mint legfőbb lényegébe zárja a kép, kívül rekesztve a figura kilétére és

Csontváry életművében betöltött helyére vonatkozó értelmezések lehetséges mondatait. Mert a nyitva tartott könyvről a *marokkói* kezében Csontváry írásai sugallta interpretációs szempontoknak megfelelően sok mindent gondolhatunk. Lehet, a mesének tartott *Biblia*, vagy egy misztikus, esetleg teozófiai mű, lehet Samuel Smiles népszerű *Önsegélye*, de Lombroso *Lángész és örültsége*, Nietzsche *Zarathust-rája*, vagy akár Komjáthy Jenő egyik verseskötete is. A kép azonban ennek a kívülre száműzött tudásnak – szó és kép oppozícióját ily mód megteremtve – a *lát-hatóságát* nem, csak festői *látszatát* igazolhatja csupán a figura egyedüli tanításaként.

A képcímek Csontvárynál, bármennyire is külső interpretációi a képeinek, tömören definitív, sematikus szerkezetüknél fogva a helyre és az azt átalakító fényviszonyokra utaló szavakat a képi ábrázolások feloldják. Így „*a cím a »mű« terének belsejében játszik szerepet, egy olyan balmazba írja be a meghatározás igényű jelmagyarazatot, amelyet nem irányít többé, és amely őt, a címet lokalizált hatásként hozza létre*”.<sup>10</sup> A szignó viszont mintegy a kép keretének megfeleltethető külső instancia marad, melynek hiánya – a Castellammarén készült képek kapcsán említett „*pici keret*” a képszélre, a kép méretére utalhat – egy egyéni módon értelmezett és ábrázolt realizmus alapján értelmezhető. A keretek hiánya Csontváry képeinél – annak ellenére, hogy életművének létrejötte után, elképzelt kiállításának tervezésében hangsúlyozza a képkeretek fontosságát a képek bemutatásának elemeként – realizmusának hasonló szempontjai alapján igazolható. A centrális perspektíva – ahol a kép távlatát a képsíkból kiemelkedő keret egy mélységbe helyezi, melyen, mint egy ablakon keresztül pillanthatunk a valóságra – ellenében a Csontváry-féle „élő perspektíva” nem tűri a keretet. Ugyanígy az élő természet megjelenítésének önellentmondó festői szándéka sem, mely a táj modern kultúrtörténeti fogalmával létrejött, s a tájképeken kontinuitásában, folyamatos változásaiban az ábrázolással szükségképpen megszakított élő organizmust úgy akarja mozgásában rögzíteni, hogy az mozgás maradjon.<sup>11</sup> Ez az elv szintén a keretezés ellenére van.<sup>12</sup> Hiszen a keret hangsúlyossá teszi azt az éppen a tájkép műfaja illusztrálta modern viszonyt a természettel – mely Csontváry életművének is legfőbb szituációja –, melyet a bukolikus romantika természetrajongó közvetettsége jellemez. A keret a természetjárás civilizációs intézményének éppúgy attribútuma, ahogy az ábrázolás művészetének intézményének. Ennek az intézményesült közvetettségnek a visszavonása, az elképzelt régi közvetlenségbe való visszatérés vágya – valóság és kép kerettel jelzett határainak felszámolása – paradox modern kísérletével jellemezhető Csontváry tájfestészete. A keret hiánya szimbolikus magyarázat lehet az archaizáló *visz-szalépsre* a modern társadalom születése elé, egy olyan korba, mely a festészetet nem pusztán művészetként, a természetet pedig nem csupán esztétikumként szemlélte.

A városligeti Iparcsarnokban rendezett 1908-as kiállításáról írott kritikák a perspektíva hiányáról és a keretek hiányáról egyaránt említést tesznek, bár anélkül, hogy összefüggést találnának a kettő között. „*A képek nagyobb részét keret nélkül. Az első benyomás így kissé kedélytelen, de hamar megszokja a szemlélő, és lassanként érzi, hogy ez a puritán bemutatkozás, ez a póztalanság kellemes és közvetlen.*”

– írja a *Magyar Nemzet* kritikusa.<sup>13</sup> Ugyanezen a kiállításon a látogatók kezébe nyomott *látótölcseren* keresztül a természet régi közvetlenségében tárulhat fel a valóságillúzió és ez az „*élő perspektíva*” erejével ugyancsak a keret kiiktatását, hangsúlyos hiányát igazolja.<sup>14</sup>

Csontváry kiállításain képeinek, s nem képei bemutatási módjának – így keretezésének – tulajdonított jelentőséget. Életművének egyéni karakterét, autonóm festőiségét és művészi szabadságának az önfinanszírozással létrehozott példátlan *korlátatlanságát* alapvetően jelzi a keret hiánya, az intézményes háttérrel, valamint a műkereskedelmi ambíciókat a keretezéssel is megjelenítő művészekről elhatárolódva. Csontváry ily módon valóban kilép korának kereteiből. Aztán élete végén, festői életművének lezárulásával „*A hadiárvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részleteiben*” felmerül a keretezés kívánalma, de itt mindez egy sajátos intézményes hangsúlyt és jelentést nyer a maga teremtette autonómián belül maradva.<sup>15</sup> „*Tekintettel arra, hogy a kiállítás az 1880-iki kinyilatkoztatás alapján jött most létre, igazolni kell az isteni ihletet, az ősidőkből leszármazott isteni összeköttetéseinket, mert már Párisban a nagy kristály palotában, ahol a festmények keretek nélküli vásznai voltak kiállítva, feltűntek s a kritika azt mondta, hogy habár a teljesítmény a világon minden munkát túlszárnyalja, de vigyázni kell rá, mert ha Párisban maga az Isten szállna az égről, s nem mutatkoznék be isteni pompával, hát senki nem ismerne rá. E figyelmeztetés maga is óvatosságra int, mert a Baalbek festmény 10 méter hosszú 6 méter magas keretet igényel, melynek ideoda szállítása lehetetlenségbe ütközik. Szállítási nehézségekbe ütközik még a Taormina, a Tátra, az Ima a Panaszfalnál Jeruzsálemben is. Ezeknek a kereteit valami díszlettel kell pótolni, mert előállításuk ezidőszertől lehetetlenségbe ütközik.*”<sup>16</sup>

Együtt van itt ebben az idézetben – Csontváryra nagyon jellemzőként – az égbe kapaszkodó transzcendencia a földhözragadt praktikummal, ahogy írásainak sok helyütt ködös, rajongó misztikuma is a festékanyag erőteljes látszásával és határozott körvonalú színekkel mutakozó festményeinek virtuális háttérét jelenti. A keret szükségességét, mely drapériával pótolható a saját vallás kinyilatkoztató istenének kultikus díszletű ünnepélyessége teremtené meg, mely így egy elképzelt közösségi kontextusba, egy társadalmat pótló kitalált szociológiai közeg intézményébe helyezné – a nemzet hadiárvái és rokkantjai javának ürügyén – festményeit. Az ily mód látványos, intézményes külsőség a maga teremtette, íásaival és festményeivel megalkotott autonómia kereteibe zárul. A keret így nem külső dísz, parargon,<sup>17</sup> hanem olyan határoeltság, mely belülrre zárva, szó és kép belsövét egymásra vonatkoztatásának öninterpretációjával kívül rekeszti saját korát, s annak társadalmi és művészeti intézményeit.<sup>18</sup>

## JEGYZETEK

1. Az esszé a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom és Ismeretterjesztés Kollégiuma alkotói támogatásával készült, s egy *Látlatok / Csontváryról* címmel íródó könyv egyik fejezetét alkotja.

2. Ld. *Csontváry-dokumentumok I., Csontváry-írárok Gegesi Kiss Pál hagyatékából* (A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: Mezei Ottó), Budapest, Új Művészeti Kiadó, 1995. 72.

3. Vö. Németh Lajos: *Csontváry Kosztika Tivadar*, Budapest, Corvina, 1969. 68.

4. Ld. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 73.

5. Ld. Németh Lajos im. 259, 81. jegyzet, valamint Romváry Ferenc: *Csontváry Kosztká Tivadar*, Pécs, Alexandra kiadó, 1999. 112.

6. Csontváry írásában több helyen is minden valóságálapot nélkülöző fikciónak, mesének tartja az ószövetségi történeteket.

7. Vö. Walter Benjamin: *Passzázások*, Q'24. in. Uő: „A szirének hallgatása”, Budapest, Osiris kiadó, 2001. (ford. Szabó Csaba) 207.

8. Ld. *Csontváry-dokumentumok I.*, im. 71.

9. Ld. Csontváry: *A lángész. Ki lehet és ki nem lehet zseni*, in. Csontváry-émlékkönyv, Válogatás Csontváry Kosztká Tivadar írásából és a Csontváry-irodalomból (Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos), Budapest, Corvina Kiadó, 1976. 70.

10. Ld. Jacques Derrida: *Parergon*, in. Változó művészetfogalom, Kortárs frankofon művészetelmélet, Budapest, Kijarat Kiadó, 2001. (ford. Boros János és Orbán Jolán) 169.

11. A keret hiányát mindezen túl Munkácsy példája is alátámaszthatja, aki Krisztus-képeinek kiállításakor a képeket a valóságillúzió erőteljes hatásának jegyében keret nélkül, egy kordon mögött, sajátos módon megvilágítva helyezte el. Ezzel a kép nézői – valóság és kép határvonalainak eltünttetése révén – a képen ábrázolt jelenet kortársainak érezhették magukat. A keret hiánya itt a művészet kreatív gesztusainak elleplezését támogatta, egy filmet megelőző protofilm szuperprodukciónak tömegszórakoztató vál-lásos eseményeként. Vö. Perneczky Géza: *Munkácsy*, Budapest, Corvina, 1970., illetve Perneczky Géza: *Halbataatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről*, in. ENIGMA, 2005. 43–44. sz. 55–65.

12. A megjelenített tárgyak és motívumok impresszionizmusra – Degas és Toulouse-Lautrec műveire – jellemző erős átmetszése, mely a művészi ábrázolás egyéni jellegét hangsúlyozó, a valóságghűség ellenébeni művészi redukció, a kivágot kreatív gesztusa, nem jellemző Csontváry képeire, s ez szintén a keret teoretikus és valóságos hiányát igazolhatja. Csontváry számára a természet objektív látszata, valóságghűsége a megjelenítés tétje, s nem a művészeteként számunkra látszó szubjektivitás.

13. Ld. *Csontváry Kosztká Tivadar kiállítása*, in. Magyar Nemzet, 1910. május 29. 14.

14. Ez éppúgy feltűnt a másféle kiállításokhoz szokott korabeli kritikusok számára – ahogy Lehel Ferenc is megjegyzi Csontváryról írott könyvében: „Képei csak úgy voltak oda állítva a földre, a szoba közepén rézsutosan, nem egészen merőlegesen az ablakra, hogy a világítástól enyhén surolva a legpuhább tónusban fűródjenek. S minthogy nem is voltak berámázva, látogatójának, akit mindig személyesen kalauzolt, látótőlcsért nyomott a markába, hogy azon szemlélje az eleven természetet.” Ld. Lehel Ferenc: *Csontváry Tivadar, a posztimpresszionista festés magyar előfutára*, Budapest, Amicus kiadása, 1922. 13–14. Itt a látótőlcsér és a keret hiánya összekapcsolódik, de a látótőlcsér a keret hiányának pótléka, s nem a valóságillúzió keretet kiiktató eszköze.

15. Ennek ellentmondani látszanak – igazolva, hogy nincs az az állítás Csontváryval kapcsolatban, amit az életmű egy másik helye, vagy egy felmerülő dokumentum ne cáfolhatna meg – a Kaczér Vilmosmal készült riport megjegyzései, melyben a keretek hiányát egyszerűen pénzhianyval igazolja: „Ezek a festmények rolnizva vannak, hogy össze ne ragadjanak, kiállítani nem lehet, mert a keretek százezer koronába kerülnek (...) Az állam soha nem vásárolt tőlem, s privátim sem adtam el és nem is adhattam el, mert drága voltam, s nem volt keretem.” (Ld. KV [Kaczér Vilmos]: *Csontváry, a világ legnagyobb érzés-plein-air festője*. In. Pesti Futár, 1919. május 2. 10–13.) Persze így ez újságírói félreértés is lehet, pontatlan lejegyzése Csontváry szóbeli közlésének.

16. Ld. Csontváry: *A badiárvák, rokkantak alapja javára tervezett kiállítás vázlatának részletei*, in. Csontváry-émlékkönyv, im. 112.

17. Ld. ehhez a Derrida által elemzett (im.) Kant részletet, mely valószínűleg nem lett volna Csontváry ellenére, ha ismerte volna: „Még amit ékítménynek (perergonnak) nevezünk – vagyis az, ami a tárgy teljes megjelenítéséhez nem belső alkotóelemként, hanem csak külsőlegesen, mint toldalék tartozik hozzá –, az ízlés tetszését még ez is csupán formája által képes fokozni, ide soroljuk például a festmények keretét, a szobrok rubázatát vagy a palotákat övező oszlopsorokat. Ha pedig az ékítmény maga nem szép forma, akkor mint például az aranyozott keret, pusztán arra alkalmas, hogy a vonzó inger által mintegy a tetszésnek ajánlja a festményt, az ilyen ékítményt dísznek nevezzük, és ez kárára van a valódi szépségnek.” Ld. Immanuel Kant: *Az ítélesterő kritikája*, Szeged, Ictus, én. (ford. Papp Zoltán) 141–142.

18. Ebből a nézőpontból – a vehemens kritikát elkerülve Csontváry képviselőjében, aki életművének szellemi karakteréből következően egyetlen képét sem adta el – a magyar műkereskedelemben nemrég egymással versengő rekordárakon eladott két kép reneszánsz kópiakereteinek interpretációs gesztusát reneszánsz és művészet gyermekded azonosításán, s a Raffaello igézetében alkotó Csontváry illusztrációján, valamint a kép árához szabott keretezés üzleti fogásán túl az intézményből fakadó jellemző félreértésnek nevezhetjük.