

Csontváry Kosztka Tivadar mitologikus szimbolizmusa

A Csontváry művészetének egyedülállóságát hangsúlyozó írások sokáig azt a benyomást keltették, hogy festészete senkiéhez sem hasonlítható, zárvány jellegű a magyar művészetben, s az európai kortársakkal összehasonlítva is. Alkotásaiból az európai és a magyar művészet történetében elhelyező írásokhoz csatlakozva azokat a témákat és formai megoldásokat szeretném kiemelni, amelyek alapján úgy gondolom, fő művei a korszak szimbolista áramlatába illeszkednek. Nem véletlen, hogy művészetének romantikus gyökereit az életművével foglalkozó szinte mindegyik kutató kiemelte.¹ Lehel Ferencről kezdve többen is az expreszszionizmus és a posztimpresszionizmus képviselői közé sorolták, s kiemelték plein air jegyeit is.² Pernecky Géza „miszticizmusának hermeneutikáját, nemzet- és emberiség megváltói terveivel ötvözve” „egy Mallarmé és Tolsztoj által kijelölt koordináta-rendszerbe” illesztve kereste a helyét.³

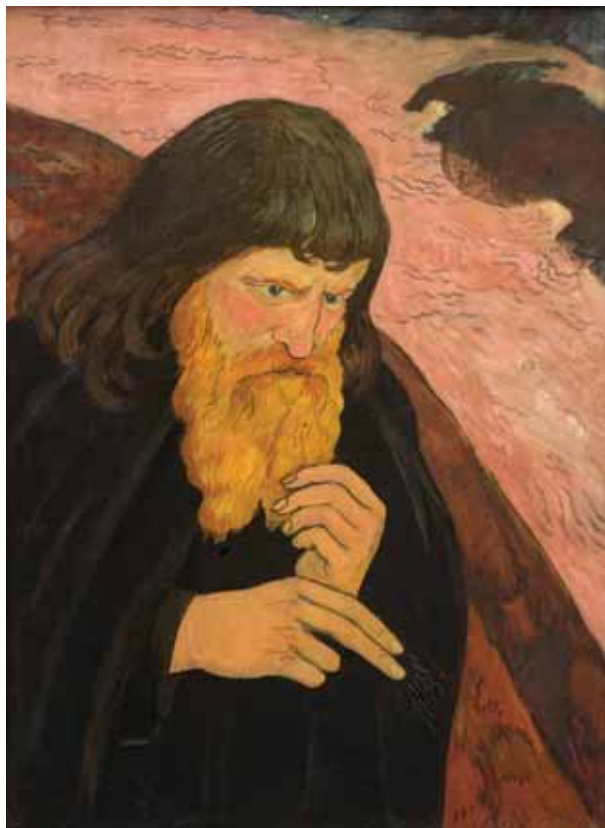
Írásai és töredékes feljegyzései megjelentetésének köszönhetően ma már jobban betekinthezünk gondolkodásmódjába, művészi kereséseinek mind misz-

tifikáló, mind tudatos fejlesztési folyamatába.⁴ A korszak művészeti és napi eseményeit említő, valamint szellemi és művészeti mozgalmairól írt töredékes és gyakran nehezen követhető feljegyzéseiben több rövid utalás is található a kortárs művészeti mozgalmakra, így például a japán „divatra” is, míg Kelet-kultusza kiindulását tekintve a „magyaros szecessziót” képviselő alkotókéval rokon.

A legújabb szakirodalomban a látványélmény (Jászai Géza) vagy látomás (Németh Lajos) „vitát” némiképp háttérbe szorította munkamódszerének a kutatása. Felerősítették a kezdettől meglévő feltételezést, hogy Csontváry fotókat, képeslapokat is használt kompozíciói megfestéséhez.⁵ Mivel alig maradt fenn néhány vázlat, nehéz kideríteni a képek keletkezésének történetét, azt, hogy mi ragadta meg a tájban, a történeti emlékeket miért a levelezőlapokon is látható nézőpontból ábrázolta. A fotó a korszakban már elfogadott, a festő emlékezetét segítő eszköz volt, esetében a képeslapok vizsgálata elsősorban a részletek néhol meglepően naturalisztikus kidolgozottságának eredetére adhat ma-

- 1 A témakörben Jászai Géza tanulmánya tekinthető úttörőnek, aki a német romantika, a müncheni tájfestők, elsősorban Carl Rottmann művészetének inspirációját mutatta ki Csontváry oeuvre-jében. JÁSZAI Géza: *Csontváry kritikai jegyzetek*. München, Heller–Molnár, 1965. Szabó Júlia több tanulmányban, majd könyvben is tárgyalta Csontváry klasszicizáló-romantikus forrásait, a tájfestészet és a történeti tájfestészet hagyományának továbbélését. SZABÓ Júlia: *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassi–MTA Művészettörténeti Intézet, 2000.
- 2 LEHEL Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpresszionista festés magyar előfutára*. Budapest, Amicus, 1922; LEHEL Ferenc: *Csontváry Tivadar a posztimpresszionizmus magyar előfutára. Második vázlat*. Paris, Les Éditions de style, 1931; NÉMETH Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964 (hatodik kiadás: 1994); MOLNOS Péter: *Csontváry. Legendák fogságában*. Budapest, Népszabadság Zrt.–Kieselbach, 2009.
- 3 PERNECKY Géza: A rejtőzködő Csontváry. *Holmi*, 5. 1993. 3. sz. 333, 352.

- 4 Itt sorolnám fel a dolgozatomban többször idézett kiadott és kiadatlan, de hivatkozott írásait: *Csontváry-emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból*. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette GERLÓCZY Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette NÉMETH Lajos. (Művészet és elmélet.) Budapest, Corvina, 1976; MEZEI Ottó: Bevezető Csontváry Kosztka Tivadar írásaihoz és feljegyzéseihez. In: *Csontváry-dokumentumok*, I. „Tudni akartam az Igazságot”. *Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából*. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta: MEZEI Ottó. Budapest, Új Művészet, [1995].
- 5 GALAVICS Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete). *Ars Hungarica*, 33. 2005. 1. sz. 55–88; MOLNOS 2009 (ld. 2. j.). A későbbiekben érdemes lenne a korabeli útikönyvek ábráit is megnézni, hiszen Csontváry utazásainak célpontjai részben ismert turistalátványosságok is voltak.



1. **Georges Lacombe:** *Paul Sérusier portréja (Égővörös szakállú próféta)*, 1894 körül
Tempera, vászon, 75,5 × 50 cm
Saint-Germain-en Laye, Musée Départemental Maurice Denis
„Le Prieuré”

gyarázatot, de a kompozíciót, a többféle nézőpont, a különböző perspektívák alkalmazását tekintve is új eredményeket hozhat. A nyomdai sokszorosítás és a kézi munka ellentétét tárgyaló jelentős szakirodalom alapján talán azon is el lehet gondolkodni, milyen jól reprodukálhatók Csontváry festményei, de könnyen cáfolható például, hogy hatással volt rá a képeslapok egymástól

élesen elváló színezése, mivel a kortárs orientalisták vagy keleti festők, például az örmény Mártirosz Szergejevics Szárján (1880–1972), hozzá hasonlóan, élesen elváló színsíkokat, kontrasztokat használtak az erős napsütés érzékeltetésére.

A kivitelezés segédeszközeinek előtérbe kerülése sem szoríthatja háttérbe a Csontváry pályáját elindító eszméket, a sokat elemzett „égi szózat” emberi-szellemi karakterét megvilágító jelentőségét. A jelenés a Csontváry eddigi életét meghatározó célkitűzések, a kezdetben szűkebb pátriájának felvirágoztatását szolgáló reformoknak és nemzetmegváltó terveinek új területre, a művészetre való áthelyezésének súlyát jelzi.⁶ Csontvárynak szüksége volt egy jelentéssel átítatott világkép létrehozására, a feladat teljesítéséhez „az égi mester hozzájárulására”, „pozitívumra”, hierofániára.⁷ Az „égi szózat” leírásának üresen hagyott részébe később beírt plein air és napút szavak, ahogy az „élő perspektíva”, „levegő távlat”, „levegő perspektíva”, „napút-távlat” és „napszínek” megnevezések hosszas festői érlelődés eredményeinek tekinthetők, melyekkel már tudatosan a festészet nyelvére fordította gondolatait, törekvéseit. Festői módszere megtalálásához akadémiai tanulmányokon és gyógyszerész-kémiai ismereteinek felhasználásán keresztül vezetett az út.⁸ A „mozgó képek” számára a „mérnöki” perspektívával szemben az „élő távlatot” jelentették, melyet a napsugarak mozgása jelöl ki.⁹ Akkor távolodott el végleg kortársaitól, a plein air és a szecesszió hazai képviselőitől, amikor a plein air, amely az 1890-es évek végétől a hazai modernnek jelszava volt, festészetében szimbolikus kifejezőmóddá; belülről világító színekké, mozgást, energiát magába sűrítő „napút festészetté”, „napszínne” vált.

A századforduló közegében

A továbbiakban a hagyományos és új témák, tradicionális és új festői módszerek egyéni transzponálásának egymásba érő folyamatát szeretném bemutatni.

6 „Te leszel a világ legnagyobb napút festője, nagyobb Raffaelnél” *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 73. A Csontváry-írások problémáinak összegzését és az idézett mondat sokoldalú elemzését ld. TÍMÁR Árpád: Forráskritikai problémák a Csontváry-kutatásban. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. sz. 135–144. Mezei Ottó alapos kutatással felderítette Csontváry szülővárosa, később pedig Gács felvirágoztatását szolgáló írásait. MEZEI Ottó: Kosztka Tivadar gácsi közművelődési tevékenysége. 1884–1891. *Művészet*, 1979. Újraközzölve: MEZEI Ottó: *Magyar, európai, modern. Válogatott írások*. Válogatta és szerk.

ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR. Budapest, Argumentum–MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2013. 13–28.

7 *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 84, 94.

8 Végvári Zsófia kutatásai szerint textílfestékekkel készítette festményeit. VÉGVÁRI Zsófia: Képeslapok és a Csontváry-festmények. Szemelvények egy életműből, életműhöz. URL <http://www.csontvary.com/kepeslapok-es-fotografiak>.

9 *Csontváry-émlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 95–96.



2. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Marokkói tanító*, 1908
Olaj, vászon, 75 × 65 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

Az egyes témakörökben a fenti szempontok különböző mértékben lesznek jelen, melynek oka, hogy a rendkívül gazdag Csontváry-irodalomban eddig nem szereplő, vagy kevesebb hangsúllyal előforduló jegyeket szeretném kiemelni.

Fő műveiben, tudatosan vagy tudattalanul, Csontváry részévé vált annak a nagy nemzetközi áramlat-

nak, melynek célja a látvány realista, impresszionista megörökítésének elhagyása, a gondolatok, érzelmek tisztán festői eszközökkel történő felkeltése, sugallása volt. A tájak, történeti helyek kiváltotta szenzáció hatása átsugárzik a képein.¹⁰ Maurice Denis megfogalmazása szerint: „[...] minden érzelemnek, minden emberi gondolatnak megvan a maga képzőművészeti

¹⁰ A szimbolizmus tudatosan megfogalmazott fordulatáról írta Stéphane Mallarmé: „Nem a tárgyat festeni, hanem az általa keltett hatást. A vers nem szavakból születik, hanem intenciókból, és minden szó elhalványul a szenzációval szemben.” (»Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer

de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.«) Lettre d'octobre 1864. Stéphane MALLARMÉ: *Correspondance, 1862–1871*, I. recueillie, classée et annotée par Henri MONDOR–Lloyd James AUSTIN. Paris, Gallimard, 1959. 137.



3. **Louise Bouteiller után Godefroy Engelmann: Betlehem-i keresztény** (litográfia), 1817
 Illusztráció a *Levantéi utazás* (Paris, 1817) című könyvből
 (fotó: Spitzer Fruzsina)

és díszítésbeli egyenértéke, van valami olyan szépség, amely ezeknek az érzelmeknek és gondolatoknak a megfelelője.¹¹ A cél érdekében a francia festő

az érzelmi „torzításokat” is elfogadhatónak tartotta, s követte, ahogy Nabi társai is, Gauguin tanácsát, aki a színek lapos foltokban való felrakására, intenzitásuk fokozására buzdította a tőle tanácsot kérő Paul Sérusier-t. Közös céljuk volt a látványon túlmutató, rejtőzködő tartalom, a kimondhatatlan sugallása. Maurice Denis a fény impresszionista ábrázolása helyett a fény „reprezentálására” hívta fel a figyelmet, a vallásos festészet példáját idézve, a „belső fényre”.¹² A spirituális tartalom érzékeltetésére, a felfokozott érzékenység kifejezésére a szimbolisták új festészeti nyelvet dolgoztak ki. Csontváry nem volt, nem lehetett a francia művészet gazdag festői tradíciójának birtokában, de nem járt más úton, amikor a fényt nem fizikai, érzéki jelenségként, hanem a világot átható energiaként, szellemi erőként fogta fel. A teremtő, „érző eszme” szellemét kívánta követni, s az érzéssel született perspektívát az isteni teremtés útjának, „napút távlatnak” nevezte.¹³

A szimbolista kortársak írásait olvasva Csontváry elhivatása, az életét új útra terelő égi hang víziója sem tekinthető egyedi jelenségnek. Az 1890-es években számos művész és teoretikus írása bizonyítja, hogy a romantikusok nyomába lépve szent elhivatásnak érezték a művészi pályát, melyet mind formailag, mind szellemi értelemben megújítani vágytak. A *Nabi* (héberül próféta) csoport elnevezésében is hirdette a transzcendentális tartalmak keresését. A Julian Akadémián, 1888-tól, Paul Sérusier vezetésével titkos társasággá formálódott festők Ranson lakásán a „Templomban” jöttek össze, ahol Denis és Sérusier vezetésével Plótinosz, Zarathustra-himnuszokat, Avesta-tanításokat, buddhista és teozófiai írásokat tanulmányoztak.¹⁴ Leveleikbe francia–héber szavakat vegyítettek. Paul Sérusier-nek az új művészet keresésére irányuló törekvését monográfiája „égi hívás követéseként” írta le, melyet különböző vallásokban való elmélyedés kísért.¹⁵ Sérusier a teozófia, Denis a katolikus vallás követője

11 Maurice DENIS: Bevezető az Impresszionista és Szimbolista Festők IX. Kiállításához. In: *A szimbolizmustól a klasszicizmusig. Maurice Denis írásai*. A válogatást készítette és a bevezetőt írta: Olivier REVAULT D'ALLONNES. Ford. BALABÁN Péter. Az utószót írta és a képeket válogatta SZABADI Judit. (Művészet és elmélet.) Budapest, Corvina, 1983. 37.

12 Maurice DENIS: A napfény (1906). In: *A szimbolizmustól... 1983* (ld. 11. j.) 144–146.

13 *Csontváry-dokumentumok 1995* (ld. 4. j.) I. 80. Csontváry feltehetően nem ismerte Spinoza „teremtett természet” (natura naturata) és „teremtő természet” (natura naturans) fogalmát, de számára is mindennek, a természetnek és a művészetnek is a szubsztanciája Isten. Belőle származik minden teremtés. A világ teremtését is egy

festmény elkészültéhez hasonlította: „a világ koncepciója tervezete hasonlít egy nagyarányú napút festményhez, melyen a Mester eredetileg dolgozott”. In: *Csontváry-dokumentumok 1995* (ld. 4. j.) I. 95. „Ez a világ egy hatalmas zseninek a találmánya”. „A világ egy életre keltő festői szellem akaratának a szülötte...” – írta. Uo. 83, 84.

14 *Die Nabis. Propheten der Moderne. Pierre Bonnard, Maurice Denis, Henri-Gabriel Ibels, Georges Lacombe, Aristide Maillol, Paul-Elie Ranson, József Rippl-Rónai, Kerr-Xavier Roussel, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Jan Verkade, Edouard Vuillard*. Hrsg. von Claire FRÈCHES-THORY–Ursula PERUCCHI-PETRI. München, Prestel, 1993.

15 Sérusier-re hatással volt a Rózsakeresztes csoport és a Desiderius Lenz alapította beuroni iskola is. Caroline BOYLE-TURNER: *Paul Sérusier*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1980–1983. 172.

volt, Verkade és Ballin szerzetes lett. Sérusier az ideális művészt új vallás papjaként, szertartásos öltözékben, kezében ezoterikus jelekkel, így pentagrammával díszített pásztorbottal festette meg (*Paul Ranson portréja Nabi-kosztümben*, 1890). A tanító, az ígéhirdető alakja a korban számos festményen megjelent, többek közt a *Rózsakeresztes Csoport* vezérének, Sâr Péladannak a portréin, valamint Georges Lacombe festményein (*Paul Sérusier portréja [Égővörös szakállú próféta]*, 1894 körül; *Az inspirált próféta*, 1906). Csontváry a keleti próféta mezében jelenik meg. *Marokkói tanítója* (1908) a keleti igazságkeresők portréinak utóda, önorientalizálásának jele (1–3. kép).¹⁶ Vándor, zarándok, ígéhirdető, egyik kezében botot, a másikban a tanítók és próféták attribútumát, egy nyitott könyvet tart. A könyv, amely az élethez hasonlóan nyitott, örökös keresésre, feltételezhetően a festő saját sorsára utal, melyet a festmény önarcképi vonásai is igazolnak. A formálás tömörszerűsége, a képet uraló nyugalom, ezoterikus szimbólumok használata nélkül is, szilárd hitre, elkötelezettségre utal.¹⁷

Csontváry műveire is hatással lehettek a naturalizmus elleni küzdelemben jelentős szerepet játszó misztikus, ezoterikus tanok, keleti filozófiák.¹⁸ Míg Sérusier említett portréja, ahogy Paul Ranson *Krisztus és Buddha* (1880) és *Nabi táj* című (1890) festményei célzottan teozófikus szintéziskeresés megjelenítései, Mednyánszky László korai munkái (*A művész apjának halála*, 1895; *A halál és az új élet allegóriája*, 1895 körül) a buddhizmus hatását mutatják, Nagy Sándor fényben fürdő, fénné váló figurái gnosztikus-teozófus életfilozófiájának jelképei, Csontváry fénymisztikáját nehéz konkrét, kimutatható szálakkal, ismert szimbólumok használatával egyetlen ismert filozófiai-vallási mozgalomhoz kapcsolni. Egyedül a vele folytatott beszélgetéseket feljegyző Békessy Leótól értesülhetünk teozófiai érdeklődéséről és a Mezei

által emlegetett alkímiai ismereteiről.¹⁹ Jóllehet közös bennük az érzéki jelenségek szellemi erőként való felfogása, de eszközei eltérnek tőlük. A kortárs teozófus tájképfestők hangsúlyosan, fénysugarakkal megvilágított misztikus erdőrészeleteivel szemben festményein a napfény vagy a mesterséges világítás érzékeltetésére nem használt hagyományos allegorikus eszközöket, jelképeket.

A Nabik első számú példaképe a Bretagne-ban, a középkori emlékek és a népi vallásosság hatása alatt stílusát is erőteljesen megújító Paul Gauguin volt, ami később kiegészült Cézanne és Van Gogh csodálatával. Az újító törekvések egyik inspirálója közé tartozott a japonizmus is, amelynek vezető képviselői voltak. A korszakot átható eszmék és formai újítások, így a centrális perspektíva, a reneszánsz óta követett illuzionisztikus ábrázolásmód, a modellálás, a tónusok, az árnyékolás elhagyásában, a sík kiemelésében katalizátor szerepet játszó japán fametszetek Csontváry figyelmét sem kerülhették el. Festményein a hagyományostól eltérő eszközökkel, korábbi korszakokban már alkalmazott perspektívaváltásokkal s a kompozíció és a színkezelés új eszközeivel is élt. Az „élő perspektíva”, az „élet perspektívája” a különböző nézetek szubjektíven váltogatott előadása, a kiemelések és egy szintre hozások formai játéka, egy gondolatait, érzéseit tükröző szimbolikus tér létrehozását eredményezte.

A formai hatások, így a japonizmus elemzését nehezíti, hogy az nálunk nagyrészt már a szecesszió és a posztimpresszionizmus különböző formáival szorosan összekapcsolódva jelentkezett, s ebben Csontváry sem különbözött kortársaitól. Míg az avantgárd generáció a szimbolizmussal, valamint Cézanne, a Nabik, Van Gogh és Matisse inspirációjával együtt a modernizmus egyik összetevőjét, formai inspirálóját látta benne, a magyar festők és elméletírók egy része a keletiségtudat új formá-

16 Az önorientalizációt más céllal és módon, de az őskeresésben megegyezően jeleníti meg Borsos József *Libanoni emír* című, gróf Zichy Edmúndról készített arcképe (1843).

17 A szektariánus Csontváry önarcképét látta benne HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon. In: *Csontváry-emlékkönyv 1976* (ld. 4. j.) 209.

18 Mezei Ottó számos tanulmányt szentelt misztikus forrásai felkutatásának. Szerinte Csontváryra a Felvidéken elterjedt alkímista körök közül az új sálemisták, az *Új Jeruzsálem* közösség gyakorolt hatást. Ennek szellemében elemezte a tűz, a „világító erejű” és „vakító fehér színek” szerepét például a *Jajcei villanymű éjjele* című (1903) festményén és a *Fohászokodó Údvözítőn* (1903) a háttérben látható, fényben úszó templomot. Több munkájában is alkímista eszközöket vél felfedezni. MEZEI OTTÓ: A szimbolizmus új értelmezése Csontvárynál. In: *Szabdkőműves gondolatok*. Szerk. MÁRTON László. Budapest, Belvárosi,

1993, 117–129. Mezei az ezoterikus mozgalmak közül a gnosztikus és a rózsakeresztes irodalomban is kereste Csontváry témaköreinek kulcsát. MEZEI OTTÓ (ld. 6. j.) 33–41; MEZEI OTTÓ: *Titokzatos sziget. Mezei Ottó Csontváry-tanulmányai*. (Az Országépítő 2005. nyári számának melléklete.)

19 Csontváry szavait Békessy a következőképpen jegyezte le: „Él a fény. Él a szín s a levegő létezik.” BÉKESSY LEÓ: *Beszélgetés Csontváryi Kosztká úrral*. MTA MKI Adattár, ltsz. MDK-C-1-7/3 (4. oldal). Gondolata összecseng a teozófiájával, mely szerint „a Természetben semmi sem halott. Minden organikus és élő, ezért az egész világ élő organizmusnak tűnik”. Helena Petrovna BLAVATSKY: *A titkos tanítás. A tudomány, a vallás és a filozófia synthesise*. Ford. HENNYEI Vilmos–SZLEMENICS Mária. Kiadják a fordítók, Budapest, [1928]. 281; Alkímiai kísérletre utal a következő mondat: „A fény az isteni tűz miként fonja, miként árasztja körül tüzes szeretettel az utána csengő mennyasszonyt, a természetet.” BÉKESSY É. N. (ld. 19. j.).



4. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Ablaknál ülő nő*, 1894 körül. Olaj, vászon, 73 × 95 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria
© Szépművészeti Múzeum 2020

jának tekintette.²⁰ Csontváry számos japán fametszetet láthatott már külföldi tanulmányútjai során, valamint különböző kiadványokban is. Egyik önéletrajzában említi, hogy járt a Japán közép-európai megismertetésében jelentős szerepet játszó 1873-as bécsi kiállításon, ahol lelkes közönséget vonzott a japán pavilon és a japánkert, s ahol Székely Bertalan *Japán nő* című (1871) festménye is ki volt állítva. Önéletrajza szerint ekkor még a „kereskedő” szemével figyelte a kiállított tárgyakat. Nagy hatást gyakorolt rá az Iparcsarnok és Gépcsarnok

épülete, írásában szembeállította a gépipar alkotásait a keleti kézműipar „szerénységével”.²¹

Gegesi Kiss Pál hagyatékából előkerült feljegyzései alapján is biztosnak tekinthető, hogy ismerte a japán művészek jelentőségét, akik, mint írta, „eredetiségük-nél fogva utolérhetetlent is ki tudnak alakítani”.²² Párizsban járva megismerhette a japán fametszeteknek a kilencvenes években csúcspontjára érő óriási népszerűségét, melyet elsősorban Bing *Le Japon Artistique* című, 1881-től megjelenő kiadványa és az *École Nationale*

20 GELLÉR Katalin: „Japán és a hold között” / A japonizmus Magyarországon. In: *Japonizmus a magyar művészetben*. Szerk. DÉNES Mirjam et al. Budapest, Kogart, [2017]. 23–27, 57–59, 77–79.

21 „Már itt feltűnt a gyárak kiszámíthatatlan teljesítménye, szemben ezzel a keleti népeknek a kézi szerénysége.” Csontváry-*emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 70. A világhiállításról: *Experiment Metropole – 1873: Wien und die*

Weltausstellung. Hg. von Wolfgang Kos. (Sonderausstellung des Wien Museums, 397.) Wien, Czernin, 2014.

22 A japonizmus megnevezést nem találtam feljegyzései között. Az izmusok közül egyedül a kubizmust és futurizmust említi. Csontváry-*dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 118.

des Beaux-Arts 1890-es kiállítása tett ismertté. Csontváry, ahogy a korszak magyar avantgárd festői, ezeket már az afrikai művészekkel egy időben ismerte meg.²³ Humorba rejtett bosszankodással a Julian Akadémián kötelező kis méretű vázlatozást is nekik tulajdonította: „[...] felborult az európai mérleg s a japán láz elsősorban Párizst 40 fokra hevítette úgy hogy 1894-ben a Julian akadémián a növendékek már kényszerzubbonyban, a japánok méreteihez alkalmazkodva rajzoltak.”²⁴ Sokatmondó, hogy szigorú, mondhatni aszketikus etikai, életvezetési elveinek is „megfeleltek” a „szellemi fejlődés” és életvezetés magas fokán álló japánok.²⁵ Gondolata összhangban áll a századvégnek a japán alkotásokról mint tiszta, természetes, primitív, azaz a nyugati civilizáció romlottságától mentes művészetről kialakított felfogásával.

Párizsi tartózkodásai alatt láthatta a francia szecesszió és szimbolizmus japonizáló festőinek néhány művét is.²⁶ Az 1894 körülre datált *Ablaknál ülő nő* (4. kép) és *Almát hámozó öregasszony* kompozíciós keresésekről tanúskodó figurái, naturalista stúdiumait ismerve, nem csupán tapasztalatlanságra utalnak, hanem a Párizsban megismert új művészeti irányokkal való esetleges kísérletezésről is tanúskodnak.²⁷ Az *Almát hámozó öregasszony* című munkáján a japonizmus által divatba hozott hosszúkás képfórmát használta. Szokatlan nézőpontból ábrázolta a figurát, megformálásában hol a síkszerűséget, hol a formák plaszticitását hangsúlyoz-

ta.²⁸ Az öregasszonyt és az almás tálat felülnézetből látjuk, míg a kép egésze ovális szerkezetbe szorított.

A szecessziós vonalritmusra épített *Liliomos nő* című (1903–1904 körül) festményén a kecses, világias nőalak mellén és mellett magasra nőtt virág látható.²⁹ Ezzel szemben az *Ablaknál ülő nő* című festményén a női figura és a virág egymás mellé helyezése, „párbeszéde” misztikus tartalmat rejt, *Angyali üdvözlés*-ábrázolást sejtet. Nem formai, de gondolati rokonságot mutat Maurice Denis több változatban is megfestett, szintén mindennapi környezetbe helyezett, fehér fényvel átítatott *Katolikus misztérium* című (1889) festményével, amelyet magas horizontvonal, szűk tér, a vertikális vonalak uralma jellemez.³⁰ A francia mesternek a síkot hangsúlyozó egységes terével, átszellemített, szinte tetetlen Mária-figurájával szemben Csontváry nőalakja plasztikusan formált, súlyosnak, nehézkesnek tűnik. A mellé helyezett ember nagyságú virág misztikummal telíti a képet, az angyalt szimbolizálja.

Az 1900-as évektől a japonizmus magyarországi, egyre szélesebb körben feltűnő jelentkezése sem kerülhette el Csontváry figyelmét. Egymást követték a japán fametszet-kiállítások a Szépművészeti Múzeumban és a kortárs festészeti tárlatokon.³¹ Csontváry egyik önéletrajza szerint iparcsarnokbeli kiállításának egyik látogatója („egy Kaukázusból jött művész”) festményeiről a következőket mondta: „[...] Európa a japánoktól sokat tanult, de Öntől uram még többet fog tanulni.”³²

23 Ugyanebben a japánokat dicsérő mondatban lelkesedve szól az „akadémia nélküli” busmanok művészetéről is. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 128. A kérdéssről ld. PASSUTH Krisztina: Keleti kiállítás a Művészházban. *Művészettörténeti Értesítő*, 50. 2001. 85–102.

24 Csontváry megszokta a német akadémiákon a nagy méretű vázlatok készítését, s nem értett egyet a Julian Akadémián szokásos kisebb rajzméretekkel. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 76.

25 A japánok józanságát szembeállította az iszákos európaiakkal. Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.) 1. 92.

26 Csontváry többször is járt Párizsban, először 1884-ben, majd 1894-ben, utoljára 1898-ban. SZABÓ 2000 (ld. 1. j.) 188–189. Az 1880-as és 1890-es években Párizsban több, japán metszeteket bemutató kiállítás volt. Például 1894-ben, a Barc de Boutteville-ben az impreszionista és szimbolista festők több kiállítást is rendeztek. 1894-ben számos árverés is lezajlott, ahol keleti tárgyakat, többek között fametszeteket is áruba bocsátottak. Az Hôtel Drouot-ban Antonin Proust gyűjteményét árusították, ugyanez évben Siegfried Bing állította ki Georges Clemenceau gyűjteményét.

27 Lehel Ferenc az *Almát hámozó öregasszonyt* korai, a tanulmányai megkezdése előtti évek alkotásának tartja. A festményt szerinte „elrajzolta”. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 24, 35. Németh Lajos festői bizonytalanságai ellenére már a tanult festő alkotásának tartotta, a csendéletrészt leírásában Monet és Cézanne nevét is említette. NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 40.

28 Emlékeztet például az Edouard Vuillard *La cuisinière* (Tűzhely) című színes litográfiáján a *Paysages et intérieurs* (Tájak és enteriőrök, 1899)

látható nőalak felülnézetből való ábrázolására, de a francia mester kompozíciójának könnyed képi egysége nélkül.

29 A *Liliomos nő*, bár csak fotóról ismert, valószínűleg korábban készült a Németh Lajos által megadott dátumnál (1903–1904 körül). NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 65. A nő mellén látható jobb oldali virág emlékeztet a Hermes-füzetek virágmodelljére. ZOMBORI Lajos: A Hermes-féle füzetek. *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 35. 1990. Pécs. 1991. 249 (7. ábra).

30 Denis festményéről ld. Agnès DELANOV képleírását. In: *Maurice Denis* (1870–1943). Paris, Musée d’Orsay, 2006. 116–117.

31 Az első hazai japán fametszeteket bemutató kiállítások: *Gr. Vay Péter-féle japán gyűjtemény*. Előszó KAMMERER Ernő, bev. gróf Vay Péter, tárgymutató TAKÁCS Zoltán. (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványai.) Budapest, Hornyánszky Viktor ny., 1908; *Japán művészeti kiállítás*. Szerk. FELVINCZI TAKÁCS Zoltán. (Országos Magyar Szépművészeti Múzeum kiadványai.) Budapest, Hornyánszky Viktor ny., 1910. A festők közül 1900-ban, Budapesten elsőként Rippl-Rónai mutatta be saját műveivel együtt keleti gyűjteményét. 1910-ben Kaposvárott Kozma Lajos és Vitéz Miklós gyűjteménye került bemutatásra, 1911-ben a Művészház rendezett keleti kiállítást. Később nálunk is divatba jött, hogy a kortárs mesterek kiállításán külön japán szobát is berendeztek.

32 A Városligeti Iparcsarnokban kétszer, 1905-ben és 1908-ban állított ki. Ld. Csontváry kiadatlan önéletrajza. Csontváry-emlékkönyv 1976 (ld. 4. j.) 83.



5. A Japán kávéház belső tere, 1930

Budapest, BTM Kiscelli Múzeum, Fényképgyűjtemény, ltsz. F. 99.68

Az utazásából hazatérő Csontváryt a Japán kávéház állandó látogatói között találjuk, nem véletlen, hogy a Csontváryról szóló legtöbb anekdota is a kávéház művészasztalának tagjaitól származik. Lehel Ferenc, az első Csontváry-monográfia szerzője is ebben a kávéházban ismerte meg a festőt.³³ Herman Lipót a kávéházzal írt visszaemlékezésében elsősorban különc viselkedését, keresetlenül ontott életvezetési tanácsait írta le, melyeket erőszakosan próbált nép-

szerűsíteni.³⁴ A korabeli reforméletmód képviselőihez, így például a gödöllői művésztelep életreform eszméinek fogadtatásához hasonlóan, ezt nála is csupán különösképpen könyvelték el. Csontváry a kávéházban találkozott a példaképként tisztelt Szinyei Merse Pál és Lechner Ödön köré gyűlt művészekkel, akik közül többen is – így például Rippl-Rónai József, Csók István, Jávor Pál, Kosztolányi Kann Gyula – műveikbe beolvasztották a japonizmus hatását is.³⁵ Ha más-

33 Lehel Ferenc monográfiái is tükrözik a művészasztal tagjai körében a festőről kialakult szélsőséges véleményeket s megítélésének az örült és a zseni között ingadozó kettősségét.

34 Herman Lipót szerint bár túlzó előadásmódja miatt kinevelték és csúfolták, 1912-es (helyesen: 1910-es) műegyetembeli (régii József Műegyetem) kiállítására kivonult az egész művészasztal, s „elismerték hatalmas munkáját és energiáját. A színei pedig nagy hatást keltenek”. HERMAN Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958. 96. Ezzel szemben Gerlőczy Gedeon szerint a művészasztal véleménye „egybehangzóan lesújtó volt”. *Csontváry-émlékkönyv 1976 (ld. 4. j.)* 295. Később a művészasztal ugratásai miatt visszavonult Fehérvári úti műtermébe, s inkább a Hadik kávéházba járt.

35 Kevésbé ismert, hogy a japonizmus lelkes követője, Boromisza Tibor a „legnagyobb posztimpresszionisták” közé sorolta. BOROMISZA Tibor: Csontváry emlékezete. *Előőr*, 3. 1930. október 25. 43. sz. 12.

hol nem is találkozott volna japonizáló művekkel, a Japán kávéház majolika- (porcelán csempe) falait feltétlenül látta (5. kép).³⁶

Csontváry japonizmusának példája lehet a *Gém* című, Németh Lajos által 1903 körülre datált festménye (6. kép), mely méreténél fogva is szokatlan természettanulmány. A madár teste oldalról, realista pontossággal ábrázolt, ahogy kerek, mereven figyelő madárszeme is. A madár realisztikus megjelenítésével szemben a háttér könnyed plein air tájkép. A távolban látható horizontvonal alig magasabb a kép középvonalánál, alatta rózsaszínes sáv húzódik. Kezdetben korai állattanulmányai közé sorolták, s természettudományi kiadványok, képeslapok és kitömött állatok után festett műnek tartották.³⁷ Felmerült a *Hermes-füzetek* ábráinak a másolása is.³⁸ Ahogy tájképei, városképei, úgy a *Gém* esetében sem tűnik lényegesnek, hogy képeslap, kitömött madár, természettudományi könyv, japán fametszet, japonizáló kerámia vagy látványélmény volt a kiindulópontja.³⁹ Csontváry, aki írásaiban mindig hangsúlyozta az „élő természet” visszaadásának fontosságát, kiválóan ragadta meg a madár karakterét. A japán metszettek sikerének okát is a „természetszeretben” látta.

A festmény nyújtott, hosszúkás formájú vászna is japán inspirációra utal. Témája megegyezik a Japán kávéház csempéjén is látható vízimadarakat ábrázoló részlettel, melyet japán fametszettek inspiráltak. A téma rendkívül népszerű volt, például Katsushika Hokusai ekkorra már széles körben ismert mangái között is találunk számos vízimadár-ábrázolást.⁴⁰ A japán művészek európai ízléshez alkalmazkodó alkotásaihoz is hasonlíthatóak.⁴¹ Bár a kávéház csempéjén a madarak más pózokban, a mozgást érzékeltetően ábrázoltak, de a tópart szabályos, hímzést idéző hullámvonalra hasonló a Csontváry festményén látható, realistának nem mondható partábrázolással. Míg a 17. században, Európában szintén igen népszerű madárcsendéleteken



6. Csontváry Kosztká Tivadar: *Gém*, 1903 körül (1893 körül)
Olaj, vászon, 111 × 97 cm
Losonc, Nógrádi Múzeum és Galéria

általában több madár szerepel, Csontváry festménye egyetlen vagy néhány virágszálat, madarat a kompozíció középpontjába állító japán fametszet hatása alatt születhetett, még ha a technika eltérő is volt. A festményét átható érzelmi azonosulás a japán vallás (sinto) élő és élettelen tárgyakat átlelkésítő animizmusához is hasonlítható. A madár tájjal alkotott egysége és a fény-árnyék hatás mellőzése rokon a taoista-buddhista művészek alkotásaival, akik az „összefüggések”,

36 A fennmaradt fotók, levelezőlapok alapján nehezen rekonstruálhatóak a kávéház falait díszítő jelenetek. Szép Ernő nosztalgikus visszaemlékezésében „álmodott madarakat” említ. Szép Ernőt idézi HERMAN 1958 (ld. 34. j.) 49; GÖMÖRV Judit: Ernst Lajos és a Japán kávéház művészszála. In: *Egy gyűjtő és gyűjteménye. Ernst Lajos és az Ernst Múzeum*. Kiáll. kat. Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, Ernst Múzeum, 2002. 213–226; Ikeba Josikata (1861–1923) japán irodalomtudós és költő történelemkönyvekből vett jelenetekről, életképekről írt. Idézi: TÓTH Gergely: *Japán és a Monarchia-beli Magyarország kapcsolat-története 1869-től 1913-ig, korabeli források és a legújabb kutatások alapján*. Székesfehérvár, 2014. 200; GELLÉR Katalin: A Japán kávéház művészszála és öröksége. In: *Sanghay-Sanghai. Párhuzamos eltérések Kelet és Nyugat között*. Kiáll. kat. Szerk. FAJCSÁK Györgyi–KELÉNYI Béla. Budapest, Hopp Ferenc Ázsiai Múzeum, 2017. 295–302.

37 Lehel Ferenc szerint madárattanulmányait „közvetlen természet után,

sőt nem is minden egyéniség nélkül készítette”. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 24. Mezei Ottó szerint a nemes kócsag „lélegzetelállító káprázatként” tűnik fel. MEZEI Ottó: Az „élő perspektíva” (1979). In: MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 33. Többek szerint is a természet, az állatvilág kedveléséről, sőt áhítatos megfigyeléséről tanúskodnak a korai állattanulmányok. Ld. MOLNOS 2009 (ld. 2. j.) 37.

38 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 61; ZOMBORI 1991 (ld. 29. j.) 243–250.

39 A *Tövisszűrő gébicsek* (1893) esetében is felmerülhet, hogy japán művész, mint Utagawa Hiroshige III: *Virágok és madarak új válogatása* című (1871–1873) leporellója inspirálta.

40 GELLÉR 2017 (ld. 36. j.) 62–63 (48. és 49. kép).

41 Ld. pl. Kiyohara Ragusa O'Tama *Paraván flamingókkal* című paravánját.



7. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben, 1904*
Olaj, vászon, 205 × 293 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

a természettel való „lényegi Egység” érzékeltetésére törekedtek.⁴²

Ha elfogadjuk, hogy Louis Dubois (1830–1880) belga festő nagy méretű, szélesen kiterülő, kopár, sötét tónusú tájba helyezett, öt gólyát ábrázoló realista festménye (*Les cigognes/Gólyák*, 1858) emberi magatartásformákra utal, Csontváryét akár rejtett önarcképnek is tekinthetjük. Ismerhette a gém szimbolikus jelentését is; a gém, ahogy a sas és az íbisz, napszimbólum.⁴³ A motívum fontosságára utalhat, hogy *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* című (1904) festményén (7–8. kép),

cédrus-képein és utolsó, vázlatban maradt művei több részletén is egyre mélyülő szimbolikus tartalommal szerepelnek madarak (*Allegorikus jelenet*, 1914 körül). *A Magyarok bejövetele* vagy a *Csontváry apoteózisa* (1914–1919) című festményén is vízimadarak, kócsagok láthatók a kép jobb alsó részletén. Az utóbbi kompozícióban a madarak természetű megjelenítésének ellenpontja a kép felső részében látható, karmaiban kardot tartó mitikus turulmadár.

Csontváry előszeretettel ábrázolt a romantikusok által is kedvelt tájakat, magasba nyúló hegyeket, tűz-

42 Titus Burckhardt leírásában így elemez egy hasonló motívumot feldolgozó taoista-buddhista mester által készített képet: „Két kócsag egy tavaszi hegyi patak partján: az egyik a víz mélyét fürkészi, a másik figyelmesen emeli a fejét; e kettős mozdulatban, mely összeforrt a pillanat maradandóságában, titokzatosan eggyé váltak a vízzel, a szélfúttá nádassal, a párából magasba meredő hegycsúcsok-

kal. Az érintetlen természetre vetett egyetlen pillantáson keresztül a festő lelkét villámként érintette az ldőtlen.” Titus BURCKHARDT: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Budapest, Articus, 2000. 141–142.

43 *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József–ÚJVÁRI Edit. Budapest, Balassi, 1997. 162.



8. Madaras ág (részlet az előző képről)

hányókat, vízeséseket, melyek a kínai és japán művészeket is alkotásra készítették.⁴⁴ Jóllehet a keleti tájfestészeti hagyományától eltérő módon, eltérő szemlélettel festette meg őket, egy-egy dekoratív részletben, így a *Virágzó mandulafa* (*Mandulavirágzás*) című (1901 körül) kompozícióján a jobb oldalon látható kettős törzsű fa dekoratív íve a japán fametszetek kedvelt, az előtérbe vagy a kép középpontjába helyezett fa motívumát is emlékezetbe idézheti.⁴⁵

Ellentétek kiegyenlített játéka figyelhető meg a *Castellammare di Stabia* című (1902) festményén (9. kép): a háttér hegyei, a füstölgő vulkán, a hullámzó tenger, a merészen megdőlt hajók és a lány ívet leíró rakparttal védett, békés tengerparti város között. A kompozíció egésze a Mezei Ottó által megfigyelt gömbperspektívát követve készült, de a szokatlan nézőpont választásában, a hajók ábrázolásának grafikus dekoratív megoldásában, az erősen megdőlt vitorlák s a mozgás csúcspontját megjelenítő felcsapó hullámban, ha távolról is, de a japán fametszetek hatása is felfedezhető. Az áramlattal, széllal küzdő vitorlások gyakori motívum a japán metszeteken. Utagawa Hiroshige *A tenger Sattánál*, *Suruga tartomány* (*A Fudzsi [Fuji] harminchat látképe sorozatból*, 1858) című színes fametszetén Csontváry castellammarei látképének nézőpontjából látjuk a tengert, de a japán mester az előtér hullámaiból hatásos, dekoratív mintázatot formált. Csontváry a képsíkon egyetlen hullám görbületét emelte ki, s az előtér hullámait finoman

cizellált egységbe fogta, de még a szecessziós dekoratív stilizáció keretein belül maradt. A hullám körformához közelítő megjelenítése a szamaras kordé kerekével és egy távolban látható bicikli kerekével finom összhangot képez. A part mellett fodorzó hullámok és a megdőlt hajók az elemekkel vívott drámai küzdelemre utalnak, mégis az összkép békés, nyugodt pillanatot sugall.

Ahogy a szimbolizmus ismert nagymestereire, Csontváryra is hatottak a japán fametszetek, de talán nem tekinthető véletlennek, hogy egy igen elmosódott fénykép Lechner Ödön mellett ülve örökítette meg a Japán kávéház művészasztalánál. A magyaros szecesszió mozgalmát elindító Lechnernek az Iparművészeti Múzeum pályázatának (Pártos Gyulával közösen) beadott tervének jelszavára – „Keletre magyar!” – a keleti származástudatot erősíteni vágyók később is többször hivatkoztak, s Csontváry is a magáénak vallhatta. A keleti származás tudata, a magyarok etnogenezisével való foglalkozás, témaválasztásai és írásai szerint is, rá is letagadhatatlan, s a japonizmusnál meghatározóbb hatást gyakorolt.

Orientalizmusok

Közép- és Kelet-Európa orientalista festészetében is fel-lelhető az Edward Said által élesen kritizált szupremácia, a kultúrfőlény éreztetése, amely elsősorban a „nyugati”

44 KISSNÉ BUDAI Rita: A vulkán mint szimbólum Csontváry Kosztká Tivadar (1853–1919) festészetében és írásaiban. In: *Emberközponitú tudomány*. Szerk. KISSNÉ BUDAI Rita–FATA Ildikó. (Tudományos mozaik / Tomori Pál Főiskola, 15.) Budapest, TPF, 2018. 31–43.

45 Például Carl Rottmann *Heroikus táj* című (1830–1834) festményén látható, kiemelten az előtérbe helyezett fája is emlékezet, melyet Jászai tanulmánya a *Magányos cédrus* kompozícióval kapcsolatban em-

lít. JÁSZAI 1965 (*Id. j.*) 38. Az európai tájfestészeti hagyomány ismert darabjai mellett néhány japán példát említve: Utagawa Hiroshige I: *Világosodó ég Awazuban*, 1837–1844 körül; Katsushika Hokusai: *A Fuji (Fudzsi) hegy látványa a Suwa tó felől* (*A Fuji [Fudzsi] harminchat látképe című sorozatból*, 1830–1832 körül; Utagawa Hiroshige: *Oiso esőben* (*A Tokaido kilencedik állomása*); Andō/Utagawa Hiroshige: *Teljes virágzás Arashiyamaban* (*a Híres helyek Kyotóban című sorozatból*).



9. **Csontváry Kosztka Tivadar:** *Castellammare di Stabia*, 1902
Olaj, vászon, 107 × 122,5 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

orientalista példaképek hatására jelent meg.⁴⁶ Jóllehet az Osztrák–Magyar Monarchiának gyakorlatilag nem voltak gyarmatai, a keleti terjeszkedés azonban hasonló célokat szolgált. Csontváry is beillesztette útitervébe az Osztrák–Magyar Monarchia által 1898-ban annektált Bosznia–Hercegovinát (*Római híd Mosztárban*, 1903). A fent említett régiókban azonban a földrajzi-történelmi helyzet következtében gyökeresen eltérő Kelet-kép alakult ki. Magyarország Európa nyugati fele, például néhány osztrák festő számára már keleti táj volt.⁴⁷

Hogy mit jelenthetett Csontvárynak, arra a *Vihar a Nagy Hortobágyon* című (1903) festményéből következtethetünk. Keletkezéstörténetét a fotográfiák, filmél-

mény és a kortársak Alföld-képeinek szempontjából is kutatták.⁴⁸ A témát (szárguldó csikós, vihar) már bőven kiaknázták a 19. század első felétől működő népéletkép-festők, s a romantikus orientalizmus képviselői is. Csak néhány példát említve: Bikkessy Heinbucher József (*Csikós*, 1820), Barabás Miklós (*Alföldi táj gémeskútta*, 1838), Lotz Károly (*Vágtató betyár*, 1857 körül). Vajon a táj varázsa, a festészeti előképek vagy a hozzá kapcsolódó tartalmak tették fontossá a témát Csontváry számára? Úgy gondolom, hogy Csontváry figyelmét a század második felében megerősödő gondolat, a pusztai emberekből tovább élő nomád ősök életmódja, az Alföld mint nemzeti téma keltette fel.⁴⁹ Ennek alapján

46 Edward W. SAID: *Orientalizmus*. Budapest, Európa, 2000.

47 Az Alföld keleties jellege vonzotta a plein air tájképeket és életképeket festő osztrák festőket, elsőként August von Pettenkofen (1822–1889).

48 GALAVICS 2005 (ld. 5. j.) 55–88.

49 Sinkó Katalin a 19. századi népi életképeknek a keleti származásmitosszal való összefonódását is vizsgálta. SINKÓ Katalin: Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. *Ethnographia*, 100. 1989. 1–4. sz. 121–154. Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy a keleti származásmitosz elméletének követésében szellemi utóda, Boromisza Tibor az alföldi népéletkép művelője lett.

feltételezhető, hogy Csontváry festményében az ekkorra már nemzeti toposzá vált pusztá, a speciális tartalmú magyar orientalizmus, a származásmítosz iránti érdeklődés első festői megjelenését sejtethetjük, amely talán közrejátszott a keleti utazások megindulásában is. A festmény képi jelrendszere (például az előtérbe állított, szemből ábrázolt figura) a későbbi fő művek felé mutat, de elsősorban az életmű rejtett gondolati ívét sejteti a „nagy motívumok” keresésének számos tudatos és esetleges indítékot tartalmazó szövevényes történetében.

A Kelet-képet korábban erőteljesen befolyásolta a kegyetlen tatár, török támadások emléke, de a 19. század végére pusztításai különböző történelmi okokból kiszorultak az emlékezetből.⁵⁰ A 19. és 20. század fordulóján, ahogy Nyugat-Európában, a Kelet felé fordulás romantikus egzotikumkeresés is volt, az ősi, idegen kultúrák iránti nyitottság, illetve a másság – legyen az valós vagy kitalált tulajdonság – keresését jelentette. Mindezt az elveszett tisztaság, egy erkölcsileg jobb, idealizált világ elképzelése, távoli tájakra vetítése is motiválta. A függetlenségükért állandó harcot folytató magyar és lengyel művészek esetében a Kelet felé forduló őskeresés, a lengyeleknél a szarmata elődök mítosza, a magyaroknál a hun–magyar azonosság elmélete nem csupán formamegújulás, új filozófiák, új vallások megismerése, hanem elsősorban identitásvédelem volt.⁵¹

Csontváry célkitűzése tükrözi a magyar keletkutatók őshaza- és rokonságkeresési szándékát.⁵² Míg a nemzetközi trendbe betagozódott kortárs magyar orientalista festők, mint például Tornai Gyula elsődlegesen már nem vállalták ezt a szerepet. Eisenhut Ferenc például egyik kaukázusi utazását a korabeli tudósítások szerint Zichy Jenő nyomait követve az őshaza tanulmányozásának szentelte, de ekkor készült munkáin továbbra is színes egzotikus öltözékek, helyi szokások, ünnepek megörökítője maradt.⁵³ Csontváry vonzalma Kelet iránt

romantikus-ideologikus jellegű, az egykori nagy kultúrákat megteremtő népek és a magyarok eszmei-vallási közösségében való hitével tekintett az itt élőkre. Műveiből és írásaiból is kitűnik, hogy lelkesítették a magyarság őstörténetével foglalkozó tanulmányok, bár nincs nyoma, hogy ismerte volna az 1870-es, 1880-as évek heves nyelvészeti vitáit, vagy a nagy expedíciókon részt vevő tudósok írásait. Nem volt tagja az 1910-ben megalakult *Turáni Társaságnak* sem.⁵⁴ A magyar őshazakutatás, akár az orientalista festőké, földrajzilag igen széles területet fogott be, s több értelemben is parttalanok, az új felfedezéseket követve igen változónak tekinthető. Nyomukban Csontváry is a nomád magyarok vándorlási területének tekintette többek közt Anatóliát, Mezopotámiát, Perzsiát, Turkesztánt, Libanont.⁵⁵ Utazásai ugyanakkor nem érintették sem Indiát, sem a turanisták más kedvelt kutatási területeit. A keleti származás és a hun–magyar azonosság elméletének a korszakban számos híve volt. Zajti Ferencnél és a Gödöllői művésztelep alkotóinál már az indiai kultúra iránti érdeklődés is megjelent.⁵⁶

Csontváry magányosan, saját céljait követve utazott, nem figyelt a festői öltözékekre, enteriőrökre, a helyi szokásokra, a vevőközöniséget vonzó „színes” témákra.⁵⁷ A 19. század eleji heroikus tájképfestők által kedvelt helyekre látogatott, illetve, feljegyzései szerint, egy-egy beszélgetés, információ nyomán indult útnak. Az eltérő kultúrák, a város- és tájképek leíró jellegű, valóság-hű bemutatásában azonban más célt követett, mint a 17–18. századtól feltűnő, topográfiai, archeológiai, gyakran etnográfiai jellegű ábrázolásokat készítő mesterek. Nyoma sincs nála a 19–20. századi orientalisták életképeit életető egzotikumkeresésnek. Közelebb állt a kortárs orosz orientalistákhoz. Oroszországban a keleti tartományok a birodalom integráns részét alkották, s a köztük zajló párbeszéd természetes volt. Pavel Kuznyecovot például „Kelet lelke” érdekelte, ahol meg-

50 Az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc leverése után a magyar szabadságharcosok befogadása, az oroszoktól való félelem és a pánszlávizmus erősödő fenyegetése például növelte a törökök iránti szimpátiát.

51 A lengyel és a magyar művészeknél a keletiséggel való azonosulás, a japonizmus és az orientalizmus befogadása arányaiban eltérő volt. PIOTR SPŁAWSKI: *Japonisme in Polish Pictorial Arts* (1885–1939), PhD, University of the Arts London, 2013. 27. PURL <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/62052013>, 29–31.

52 „A legtöbb magyar Kelet-utazó [...] nemcsak élményeket megkeresni, hanem határozott célt tűz ki magának: felkutatni a magyarok őshazáját. Ez a motívum egészen magyar s ez különbözteti meg a romantikus magyar utazási mozgalmat minden nyugati utazástól.” STAUD Géza: *Az orientalizmus a magyar romantikában*. Budapest, Te-rebess, 1999. 112.

53 Olga Kovačev NIJKOV: *Eisenhut Ferenc élete és művészete (1857–1903). Születésének 150. évfordulója alkalmából*. (Szerb, magyar, német nyelvű kiadvány.) Subotica/Szabadka, Városi Múzeum, 2007. 106–109.

54 Ablonczy Balázs a 19. század első felétől máig követi végig a turanizmus hazai történetét. ABLONCZY Balázs: *Keletre magyar! A magyar turanizmus története*. Budapest, Jaffa, 2016.

55 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 105–108.

56 Ld. Nagy Sándor *Sakuntala* című kárpitját, majd az építészeti és ornamentikabeli hasonlóságokat felkutató Medgyaszay István két világháború közötti munkásságát.

57 Az orientalista festészetről ld. MÉSZÁROS Ágnes: *Adalékok a 19. századi magyar festészet orientalista vonatkozásaihoz*. Doktori (PhD-) értekezés, Budapest, ELTE, 2018.



10. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Áldozati kő Baalbekben*, 1906–1907
Olaj, vásznon, 110 × 130,5 cm
Magángyűjtemény

örződtek az emberiség máshol már eltűnt alaprincípiumai. Nicholas Roerich (Nyikolaj Konsztantinovics Rerih) a kereszténység előtti szláv történelem szecessziós feldolgozásai után a keleti filozófiák felé fordult.⁵⁸ Festményein a magas hegyek, a határok nélküli tér a szabadság a nyugalom képzetét keltik, ahol az emberek és hitviláguk tökéletes egységet alkot.

Csontváry színkezelésének, fényfestészetének jellemző vonása, hogy művein világításbeli kontraszt van, de nincs árnyék, ahogy Van Gogh japán fametszetek hatását beépítő munkáin sincs.⁵⁹ Talán nem túlzás állítani, hogy ami Japán volt Vincent van Goghnak, az volt Kelet Csontvárynak: képzelt Árkádia. Van Gogh a provençence-i Arles-ban találta meg a boldogság és szépség helyét, ahol a természettel való szoros kapcsolatban dolgozhatott. „A tekintet itt módosul, az ember a japánok

szemével lát, egészen másként érzi a színeket” – írta Arles-ból testvérének.⁶⁰ „Ideális élet csak Keleten van” – fogalmazott Csontváry, ahol még megőrződtek a tiszta erkölcsök, az Istennel való kapcsolat.⁶¹ Van Gogh művészközösség utáni vágyakozása is fellelhető Csontváry írásaiban a rá jellemző nagyot akarással, prófétálással.⁶² A holland művésszel való festői rokonságát abban kereshetjük, hogy a fényt nemcsak az ezoterikus festők módján, a nap vagy fényugarak kiemelt, hangsúlyos ábrázolásában, hanem magukban a színekben jelenítette meg.⁶³ A dekoratív színfoltokat egyéni módon, belső ritmust, gyakran dekoratív és mozgást érzékeltető rovatkolással gazdagította. A fényt festői nyelve immánens részévé tette, általa megtalálta a gondolatainak és érzéseinek megfelelő „egyenértéket”, a napkultusz hívők és a magyarok ősvallásának reprezentálását.

Az ideálokkal való azonosulás hőfoka, ha más módon is jelentkezett a japonizmus vonatkozásában is, azonosnak mondható.⁶⁴ Van Gogh japán szerzetesként („Bonze”-ként), Csontváry keleti tanítóként festette le magát.⁶⁵ *A Marokkói tanító* című festményének keleties vonásai később, pszichózisa elhatalmasodásával a *Magyarok bejövetele (Csontváry apóteozisa)* című, befejezetlenül maradt munkáján újra megjelentek; az elkorcsosult jelenből népét kivezető, Keletről érkező honfoglalóként, tevéhaton lovagolva ábrázolta magát.

Topográfiai hűség és látomás

A 19. századtól és még a 20. század elején is a bibliai képek gyakran az orientalizmus irányához kapcsolódtak. Ez a szemlélet határozta meg például a preraffaelita William Holman Hunt vallásos témájú, historikus

58 Dmitri V. Sarabianov: *L'art russe du néoclassicisme à l'avant-garde*. Paris, Albin Michel S. A. 1990, 242, 231.

59 Németh Lajos tipológiai szempontból vetette össze Van Gogh és Csontváry szimbólumalkotását. NÉMETH Lajos: Adalékok a szimbolista festészet tipológiájához. *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. sz. 85. *Ars Hungarica*, 4. 1976. 1. sz. 85.

60 [...] az ember szereti a japán festészetet, hatása alatt áll, ez minden impresszionistában közös vonás. Ki az tehát, aki nem megy Japánba, azaz hogy ide Délre, ami kárpótolja Japánért? *Van Gogh válogatott levelei*. Válogatta, fordította, az előszót és a jegyzeteket írta DÁVID Katalin. Budapest, Háttér, 2006. 76. 223. A korabeli sajtóban nem volt szokatlan Provence és Japán hasonlóságának hangsúlyozása. Cornelia Homburg: *Le Japon de Van Gogh. Comment embrasser une idée*. In: *Van Gogh et le Japon*. Bruxelles, Fonds Mercator–Amsterdam, Van Gogh Museum–Sapporo, Hokkaidō Shimbun Press, 2018. 126.

61 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) I. 147.

62 „En egy olyan akadémiaát akarok létesíteni napút akadémia címén,

ahol a világ legnagyobb tudósai és bölcselei találkoznának és tanulhatnának.” *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) I. 166.

63 Molnos Péter egyéniségüket, arcképeik rokonságát, s bizonyos mértékig a felület „reliefszerű megmunkálását” is hasonlóan véli. Molnos 2009 (ld. 2. j.) 79.

64 Van Gogh japán metszetekről számos másolatot, átiratot készített. Ld. Andó Hirosighe: *Virágzó szilvafa a Kameido kertben (Lap a Száz látókép Edo híres helyeiről* című sorozatból, 1857) színes fametszet után: Vincent van Gogh: *Fa*, 1886–1888 (olaj). Szintén lemásolta ugyanabból a sorozatból Hirosighe: *Hirtelen eső a Shin-Ōhasi hídon és Atake* című (1857) metszetét, valamint a *Paris Illustré Le Japon* címlapján 1886-ban megjelent Kesai Eisen *Kurtinánját* is: Vincent van Gogh: *Japonaiserie*, 1887.

65 Vö. Vincent van Gogh: *Őnarckép* (1888) és Muto Shui: *Muso Soseki szerzetes arcképe* (1273–1351), tekercképe, színes selyemre, 14. század. Hozzájuk hasonlóan építette be a japonizmus formai jellemzőit a később buddhistává lett Boromisza Tibor 1910-es *Őnarcké-*

pontosságra törekvő műveit (*A Megváltó megtalálása a templomban*, 1854–1860) is. A szimbolista festők gyakran dolgoztak fel vallási témát a hagyományos ikonográfia számos elemének elhagyásával elsősorban a téma spirituális tartalmának kifejezésére koncentrálnak. Csontváry *Mária kútja Názáretben* című (1908) festményén a názáreti kút ismert metszetek és korabeli fotók ismeretere utaló ábrázolása ellenére Mária és a gyermek megjelenítése a szimbolista festők műveivel rokon. Mária Jézust ölelő kézmozdulata egyetlen korábbi ikonográfiai típusba sem sorolható. Finoman, körkörös vonalkázással kialakított, kék köpenybe burkolt alakját mély áhítat hatja át, naiv egyszerűség, tisztaság jellemzi. A Nabi csoport Madonna-festőjéhez hasonlítható, akik az ösképhez, a kegyképekhez (*images d'Epinal*) való visszatérés programját követték, mint például Charles Filiger kompozíciói (*Mária a gyermekkel*, 1892; *A Szűz két angyal között*, 1892 körül).

A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben című (1904) szintetizáló, a bibliai időkre és a jelenre egyaránt utaló festményén a nyüzsgő, különböző érzelmek, vágyak és fájdalmak foglyaként megjelenített figurák, első pillantásra felvidéki középkori szárnyasoltárok „naivságukkal” és színes mozgalmasságukkal a nézőt érzelmileg megragadó szereplőire emlékeztetnek. Bár csoportokba tömörítette, egymás mellett állva, egyéniségként, külön sorsként jelenítette meg az ábrázoltakat. Nincs kiemelt főszereplő, a különböző embereket a szenvedés és a remény váltakozó kifejezése kapcsolja össze. A tömegben arctípusok és viselet, így a fejfedők formája és színe alapján a legkülönbözőbb nemzetek és vallások képviselői (a zsidótól az iszlámig) ismerhetők fel; a képet maga is „vallásdisputának” nevezte.⁶⁶ Csontváry különböző életkorokat, szegényeket és módosokat, magányosokat és anyát gyermekével sorakoztatott fel a korszak nagy historikus, enciklopédikus műveivel hasonlóan. A figuraformálás, a kinyúló kezek gesztusainak kifejezőereje német expresszionisták műveit idézi

emlékezetbe. A festmény egyik olvasata lehet, hogy a múlt és a jelen történetéből kiemelt figurák a gondoktól, fájdalomtól való megszabadulás vágyát, a próféták által megjövendölt mennyei Jeruzsálem eljövételét várják. A kép felső, bal oldali sávjában a héber írás olvasható: „csodák, segítség”, „Ezra csodái” és „az írástudó jó jele”.⁶⁷ Az írás beillesztésének körülményei még ismeretlenek. A feliratokon kívül kanyargó, leveles faág látható, amelyen madarak ülnek. A festő a kép e részletén a szimbolikus festészetben gyakori módszert alkalmazott; az ősi írást és a természetszimbolikát (leveles ág és madarak) ideogrammába (képírásjelbe) sűrítette.

A kép mérete arra is utal, hogy szintéziskeresését a világiállításokra készült, jelentős korszakokat, különböző vallásokat összefoglaló tablói, emberiségképei inspirálták.⁶⁸ A kortársak egzotikus helyszíneivel szemben Csontváry ismert orientális helyszíneken, vallásos témákban, divatjamúlt festői műfajokban, topográfiai és panorámaképeken idézte fel a vallások és a mítoszok továbbélését. Talán ezért is kevesen ismerték fel szintetizáló modernségét.

Csontváry számára az ábrázolt tájak, városok nem csupán történeti vagy topográfiai helyszínek, amelyek az emlékezet helyeiként őrzik egykori jelentésüket.⁶⁹ A tárgyakat, falakat, épületeket egykori fényükben látatja, visszaadva elveszett vagy elveszítőben lévő archaikus, szimbolikus tartalmukat. Festményein ismert látványosságokat örökített meg, amelyeken a szent kövek, s teljes városok a történeti idő kontinuitásának érzékeltetése mellett archetipikus tartalmakat sejtetnek. Csontváry részleteiben mégoly pontos tér-idő vízióját a festő szubjektív nézőpontja, küldetésstudata határozta meg; gondolatokat, érzelmeket, belső tájat vetít a kőfalakra, mint az *Áldozati kő Baalbekben* című (1906–1907) kompozícióján (*10. kép*), amely legmonumentálisabb hatású, legletisztultabb alkotásai közé tartozik.⁷⁰ Az eredetileg a baalbeki kőbányában fekvő hatalmas követ kiemelte eredeti helyéről és eredeti

pén. Festményének homogén színfoltjai, vastag körvonalrajza, a haj és a szakáll egymás mellé helyezett ecsetvonásokkal való kialakítása japán metszetek és Van Gogh említett portréjának inspirációját mutatja. Katalin GELLÉR: A Central-European Model of Japonism. In: *L'Art nouveau et l'Asie*. Sous la direction de Chantal ZHENG. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, ARTS, 2016. 161.

66 Csontváry-émlékkönyv 1976 (ld. 4. j.) I. 82. A festmény elemzését ld. NÉMETH 1964 (ld. 2. j.) 79–85.

67 A felirat fordítását Dr. Várlaki Péternek köszönöm.

68 Werner Hofmann könyvében az *Emberiség képei* címmel külön jelezte szentelt a világiállítások panorámaképeinek, amelyek felsora-

koztatták az emberiséget előrevivő nagy eszméket, világvallásokat. Werner HOFMANN: *A földi paradicsom. 19. századi motívumok és eszmék*. Budapest, Képzőművészeti, 1987. 67–82. Csontváryt inspirálhatták Munkácsy Mihály nagy méretű bibliai művei is.

69 Pierre Nora szerint a nemzeti, a spontán emlékezet megszűnt, az „emlékezhelyek” („Jieux de mémoire”) helyettesítik. Pierre NORA: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Napvilág, 2010.

70 A kőkultusz számtalan példájához ld. pl.: költárok emelése, a jeruzsálemi templomból megmaradt kő tisztelete, a mekkai fekete kő, a Blarney-kő stb. Carl Gustav JUNG–Marie-Louise von FRANZ–Joseph L. HENDERSON–Jolande JACOBI–Aniela JAFFÉ: *L'homme et ses symboles*. Paris, Robert Laffont, 1964. 208–211.



11. **Paul Sérusier:** *Igazság (A szent erdő)*, 1891
Olaj, vászon, 91,5 × 72 cm
Quimper, Musée des beaux-arts

történetéből. Önmagában, áldozókóként, oltárként ábrázolta, amely körül „elődeink” is gyülekeztek.⁷¹ Hatását alapzatra emelésével is növelte. A kőtomb szabályos formájához illően festette meg környezetét is, a természeti motívumokból formális organizmust alkotott. A súlyos kőtomb mögé helyezett, összekapcsolódó

lombozatú pineák szabályos oszlopsort alkotva állnak mögötte. A mozdulatlanság, az állandóság érzetét a csonka ágakon ülő madarak sem törlik meg. Az ember alkotta hatalmas kőtombot és a fákat, a mesterségest és az organikus, tökéletes, misztikus uniónak is nevezhető egységbe fogta.

Az áldozati követ, ahogy egyes városokat, szakra- litásukat visszanyert emlékműként állítja eléink. Baal- beket, az egykori Heliopoliszt (*Baalbek [A Naptemplom Baalbekben]*, 1906) sem valós városként, hanem mo- numentális, különböző időrétegeket magába sűrítő, titokzatos, mágikus kőtombként jeleníti meg, ahol a jelent csupán staffázsalakok képviselik.⁷² A napisten vá- rosának panorámaképe a szimbólumok érzelmesítettő erejével a felszín alatt rejtőző múltat sejteti. A romok- ban, ahogy a falak repedéseiben, töredezettségében is a város elpusztíthatatlanságát, egykori fényét láttatja. Számos részlet is utal a képi reprezentáció imaginárius jellegére, többértelmű jelentésére, titok jelenlétére.⁷³ Festményén Baalbek képzeletbeli, mítoszvárosként je- lenik meg, amelyet a látvány lenyűgöző érzékeltetése és a látszólag topográfiai hűségű részletek ellenére a helyhez fűződő történelmi emlékek, mítoszok határoz- nak meg. A benne élő kép vizualizálása során az idea mintegy ráíródik a jelenre, a látottakra; az épületek és a táj is a napmítosz kultuszának a helyszínévé válnak.⁷⁴ Esméi szimbolikus megjelenítése érdekében eltért a részletek pontos leírásától, látványbeli „korrekciókra” is kész volt.⁷⁵

Itt és a cédrusoknál lelte fel azt a helyszínt és példát, amely a magyarságot, az „ősi napimádókat” a világtör- énetbe és egyben a nagy kultúrák közé helyezheti.⁷⁶ Írásaiiban összekapcsolta a heliopoliszi napmítoszt a magyarság őstörténetével, a hielvilágával.⁷⁷ Joggal vall- hatta volna magát „A Napisten papjának”, Ady Endre Nyugat és Kelet között vívódó ambivalens életérzésével

71 *Csontváry-emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 90.

72 Önéletrajza szerint már Münchenben, a Hollósynál töltött idő- ben, majd Kairóban, Taorminában kereste a „napszíneket”, végül Baalbekben találta meg a „legnagyobb napút plein air motívumot”. *Csontváry-emlékkönyv* 1976 (ld. 4. j.) 77, 81–83.

73 Mezei Ottó „ezoterikus kozmoszmodellnek” nevezte a festményt. MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 40.

74 Szabó Júlia is hangsúlyozta, hogy a cédrus éppoly történelmi jelen- tőségű volt számára, mint Baalbek Nap-temploma vagy más nagy jelentőségű történelmi helyszín. A cédrus a magyar „népfaj” tehetsé- gét, dicső múltját és jelenét is szimbolizálta. SZABÓ Júlia: Csontváry Tivadar: Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban, *Ars Hungarica*, 28. 2000. 1. sz. 131–132.

75 A kívánt hatás elérésében *Baalbek* című festményén például görbület

hiperbolikus képsíkot és axonometrikus szerkesztést alkalmazott. MEZEI 2013 (ld. 6. j.) 31 (első megjelenése: 1979); NÉMETH Lajos: *Baal- bek*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1980. 46: 244. jegyzet, 51, 55.

76 *Csontváry-dokumentumok* 1995 (ld. 4. j.) 1. 80. A napkultusz történelmi vonatkozásait Gönczi Tamás gyűjtötte össze. GÖNCZI Tamás: *Nap- útton – Ősvallás, mítosz, tradíció Csontváry írásaiban, művészetében*. [Budapest], Koronás Kerecsen, 2007.

77 Sinkó Katalin Csontváry szemléletét kortársaival összevetve pon- tosan érzékeltette az ellentétet. „A régmúlt nemzeti és kultúrhéro- szaival való tökéletes azonosulása révén Csontváry a múlt és a jelen közötti kontinuitást vagy inkább azonosságot érzékelteti, ellentét- ben historizáló kortársaival, akik számára a múlt: exemplum csu- pán.” SINKÓ Katalin: A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein. *Művészettörténeti Értesítő*, 40. 1991. 168.

szemben a többértelmű egység, a megtalált középpont, a megtalált mítosz festőjének.⁷⁸

Mítoszok Keleten és Nyugaton

Cassirer szerint „eredetét és kezdeteit tekintve a művészet a mítosszal összefüggésben jelent meg, és további fejlődése során sem tudott soha kikerülni a mitikus és vallási gondolkodás uralma és hatalma alól”.⁷⁹ Már a romantikus nemzedéket is áthatotta a kultúra általános hanyatlásának érzése, s a művészet hanyatlásának okát abban látták, hogy művészet és a mítosz közötti szoros kötelék erősen meglazult. Friedrich Schelling és Novalis is egyetértett abban, hogy a mítosz és művészet kapcsolatának az újraélesztése rendkívüli fontosságú.⁸⁰ A szimbolisták a romantika örökösei voltak, de a romantika nagy egyéniségeket övező kultuszát és részben az antik és a keresztény hitvilág szereplőit jórészt felváltották a pogány, ősidőkbe visszanyúló mítoszokkal. Jean Clair a szimbolisták törekvéseit „az utolsó és elkeseredett próbálkozások” közé sorolta, melyek helyre kívánták állítani „az emlékezet előtti időkkel összekötő kapcsolatokat”.⁸¹

Csontváry is azok közé tartozott, akiket a kezdetek, a homályba vesző múlt, a mitikus gyökerek felelevenítése vezérelt, valamint a regionális kultúrák, a nemzeti őstörténet és hitvilág autentikus felidézése, akik egy koruknál tisztább, magasabb erkölcsiségű életesmény képzetét vizionálták a múltba. A francia, német és angol művészek például nemzeti eredet és hősök után kutat-

va a Grál-mondakört dolgozták fel, Akseli Gallen-Kallela a *Kalevala* énekeit, az észtek a *Kalevipoeg* történeteit. William Morris izlandi sagákat fordított le és adott ki.⁸² Hasonló szemlélettel fordult a múlt felé például a kelta miszticizmust felélesztő George Henry és Edward Hornel egyik festményén (*A fagyöngyöt hazavivő druidák*, 1890), Alfons Mucha *Szláv eposzában* és Paul Sérusier (*Pelichtim lányai*, 1910–1915 körül) című alkotásán. Maurice Denis (*Körmenet a fák alatt*, vagy *Zöld fák*, vagy *Bükkfák Kerduelben*, 1893) és Paul Sérusier (*Igézés [A szent erdő]*, 1891; *Kelta mese*, 1894) (11. kép) festményeiken a japán fametszetek formai hatását is beépítették mitikus tartalmakat sugalló műveikbe is.⁸³ Denis festményét a legendabeli Kerdueli erdő inspirálta, ahol Arthur király is megfordult, Csontváry pedig a napkultusz egykori színhelyén Attila nyomait kereste.⁸⁴ A magyarok ősvallását, a középkori krónikák történeteit új régészeti, néprajzi kutatások eredményeit beépítve rekonstruáló Körösfői-Kriesch Aladár krétai a kígyós istennőre utaló és sámánkellékeket felvonultató *Táltosok* című (1912) falképének létrejöttében szintén közrejátszott egy képzeletbeli, a kor dekadens kultúrájával szembenálló világ felidézésének a vágya.

A Csontváry-kutatásban, különösen ebben a témakörben, jogos igényként merült fel az életmű hazai közegbe helyezése.⁸⁵ A mítoszkeresés a nagybányai művésztelép festői célkitűzéseihez híuen jelent meg Ferenczy Károly bibliai képein és például Iványi Grünwald Béla *Isten kardja (A Hadúr kardja)* című 1890-ben készült festményén. A témaválasztás és az életelvek tekintetében is Csontváry a romantika közösségi, nemzeti művészetszemléletét folytató gödöllői műhely alkotóihoz állt a legközelebb.⁸⁶ A művésztelép tagjainak

78 „Ki vagyok? A Napisten papja, / Ki áldozik az éjszaka torán. / Egy vén harang megkondul. Zúghatsz. / Én pap vagyok, de pogány pap, pogány.” (Abv Endre: *Egy párisi hajnalon*.)

79 Ernst CASSIRER: *Simbolo, mito, cultura*, 1942. (Eredeti cím: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer. 1935–1945*. Ed. by Donald Phillip VERENE. New Haven, Yale University Press, 1979.) Idézi: Fiorenzo FACCHINI: A homo religiosus kialakulása. Paleoantropológia és paleolitikum. In: *A szent antropológiája. A homo religiosus eredet és problémája*. Szerk. Julien RIES. Budapest, Typotex, 2003. 173.

80 Friedrich Schlegel és Novalis mitológia és művészet kapcsolatát érintő gondolatainak összefoglaló elemzését ld. WEISS János: *Mi a romantika? Filozófiai tanulmányok*. (Dianoia.) Pécs, Jelenkor, 2000. 100–101.

81 Jean CLAIR: *Le moi insauvable. Paradis perdu. L'Europe symboliste*. Montréal, Musées des Beaux-art de Montréal, 1995. 21.

82 Linda PARRY: Introduction. In: *William Morris*. Ed. by Linda PARRY. Exh. cat. Victoria and Albert Museum London. London, Wilson, 1996. 19.

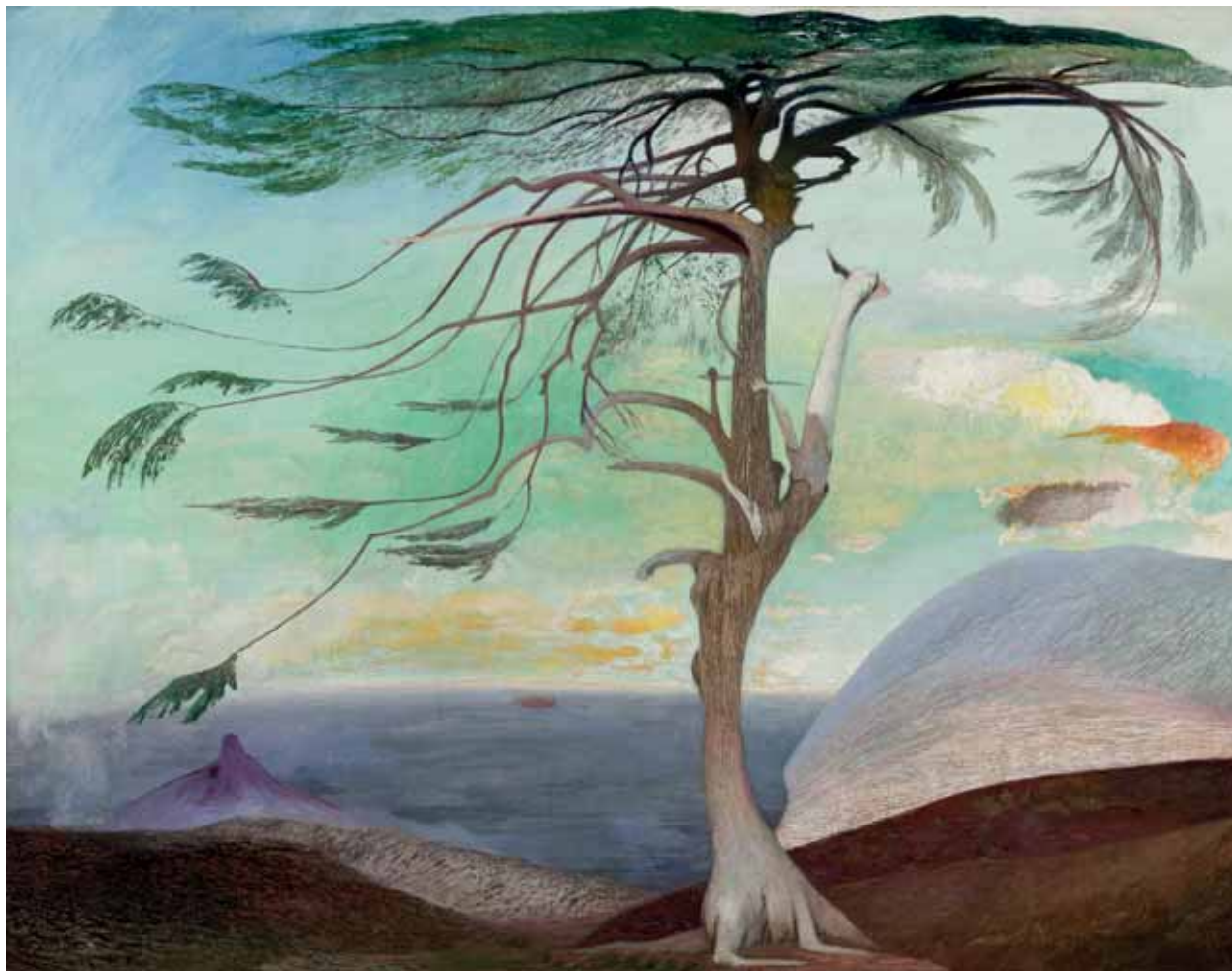
83 GELLÉR Katalin: Japanizmus a magyar festészetben és grafikában. *Ars Hungarica*, 17. 1989. 2. sz. 179–190. Sérusier szent erdőt megidéző kompozíciójának egyik előképét Utagawa Hiroshige *Idegen mesterek vívőleckéje (Yoshitsune képes életrajza*, II. kötet) fametszetében (más-

hol: Ichijusai Kuniyoshi metszetében) fedezték fel. *Japanischer Farbholschnitt und Wiener Secession*. Hg. von Gerhart EGGER. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1973. 88.

84 Ugyan nem tartozik szorosan a tárgyhoz, de a legendás, mítoszi figurák, a hozzájuk kapcsolódó eszme általános voltánál fogva, a középkori forrásokban gyakran összefonódtak, összemosódtak. Így például a középkori francia krónikákban a Trójából jövő franciák alapította város, Sicambria Attila városa is volt, amelyet mára Aquincum felfedezése törölt ki az emlékezetből. Alexandre ECKHARDT: *De Sicambria à Sans-Souci. Histoires et légendes franco-hongroises*. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1943. 11–51. A magukat Trójából származtató frankok elődei, egyes források szerint, már a Meotisz mocsaraiban találkoztak a hunokkal. Jacques REVEL: Idegen tükörben. Eckhardt Sándor ma. *BUKSZ*, 10. 1998. 1. sz.

85 A Csontváry-kutatás állását feltérképező Szabadi Judit, Perneczky Gézával megegyezően, fontosnak tekinti a kortárs művészetben való helyének kijelölését. SZABADI Judit: Csontváry Kosztká Tivadar helye korunk szellemi életében. A közelmúlt Csontváry-kutatásainak rövid áttekintése. *Holmi*, 25. 2013. 7. sz. 899–907.

86 Korábban Németh Lajos is utalt a gödöllői művésztelép alkotóinak munkáira. NÉMETH 1980. 65.



12. **Csontváry Kosztka Tivadar:** *Magányos cédrus (Egy cédrusfa a Libanonból, Libanoni cédrus)*, 1907
Olaj, vászon, 194 × 248 cm
Pécs, Janus Pannonius Múzeum, Modern Magyar Képtár gyűjteménye (fotó: Füzi István)

művészet és etika elválaszthatatlanságában való hite és ezoterikus tanok iránti érdeklődése, s említett életreform-törekvése is számos ponton megegyezett Csontváryéval, aki eszméi alapján akár tagja is lehetett volna közösségüknek. A gnoszticizmus és a teozófia eszméi bizonyíthatóan hatottak a gödöllői mesterekre, Csontváry esetében is felmerülhet, hogy kapcsolatba került a gnoszticizmussal, amelynek perzsa, szír, zsidó gyökereit és a görög filozófiához visszavezethető elemeit együtt

és külön-külön is megismerhette, de bizonyíték nincs rá, ahogy teozófiai ismereteire sincs.

A gödöllői művésztelep művészeit is elsősorban a hun–magyar mítosz, Attila világhódító alakja inspirálta.⁸⁷ Az akadémikus tanultságukat dekoratív ornamentikával és szecessziós kompozíciós módszerekkel megújító mesterek elhagyták az elődök orientalista és erotikus elemeket is tartalmazó feldolgozómódját (Paczka Ferenc: *Attila halála*, 1884), s Attilát történeti-

⁸⁷ Csontváryt is feltételezhetően nemcsak Raffaello kánonszerepe vonzotta a Vatikánba, hanem az Attila-történet ismert, kiemelkedő feldolgozása is. A *Stanza di Eliodoróban* látható Raffaello Attila és Leó

pápa találkozását megörökítő falképe. Sinkó Katalin Raffaello kánonszerepét emelte ki: SINKÓ 1991 (ld. 77. j.) 157.

mitológiai személyként mutatták be. Munkáik világosan tükrözték, hogy Attila a magyar köztudatban nemcsak rettegett világhódítóként, hanem a nyugati mítoszok hőseivel egyenrangú fejedelemeént élt, melyet megerősített Amadé Thierry francia történész könyve, aki Attilát Priszkosz rétor nyomán nemes és művelt uralkodóként mutatta be.⁸⁸ Állami megrendelésre készült monumentális munkáikon tudatosan folytatták elődeik romantikus-historizáló témaköreit, de szecessziós eszményeket követve elsősorban dekoratív falképeken, kárpitokon, ólmozott üvegablakokon és mozaikokon jelenítették meg Attila alakját.⁸⁹ A velencei *Magyar Ház* külső és belső díszítése teljes egészében az Attila-kultusz jegyében készült: Körösfői-Kriesch Aladár erősen stilizált, síkszerű mozaikokon dolgozta fel az Attilához fűződő legendás tetteket. Nagy Sándor Attila lakomáját megörökítő ólmozott üvegablakának (csak a kartonja ismert) részletgazdag dekoratív feldolgozását az elődök, nevezetesen Than Mór festményének (*Attila lakomája*, 1870) kompozíciójából kiinduló szerkezet, a historizáló narratíva szecesszionizálása jellemzi. A kor felfogása szerint a magyar őstörténetre visszautaló elemként felfogott népművészeti motívumokat is felhasznált.⁹⁰ Csontváryval szemben műveiken nincs szó rejtett, szimbólumokon át közvetített azonosulásról, még ha a hun vezérek vonásaiban a gödöllői festők portréit ismerjük is fel. A mozaik és az ólmozott üvegablak technikai követelményeihez alkalmazkodó műveik történeti-folklorisztikus gyökerű szimbolizmusát eltér Csontváry műveinek szintetizáló mitologizmusától.

A mítoszok időtlensége: cédrus-képek

A Magányos cédrus (Egy cédrusfa a Libanonból) című (1907) festményén (12. kép) – Van Gogh témaváltásához, a nővényi szimbolika előtérbe kerüléséhez hasonlóan – a fa, amely a *Fohászokodó Üdvözítőben* (1903) még csak kísérő volt, „átveszi” az emberalak szerepét, szenvedésének képévé, jelképpé válik; szent fa és életfa jelentéssel bő-



13. **Gustav Klimt: Életfa** (részlet a brüsszeli Stoclet-palota frízéről), 1910–1911
Wien, Museum für Angewandte Kunst

vül. A festmény a fa Jung által tömören összefoglalt archetipikus jelentése felől megközelítve az élet, a fizikai és szellemi forma kibontakozása, a fejlődés, az alulról felfelé irányuló növekedés, [...] az életkor, a személyiség s végül a halál és az újjászületés” szimbolikáját foglalja magában.⁹¹ A fejlődésre és felfelé irányuló növekedésre való utalást hangsúlyozzák a festmény új elemzései, amelyekre Tímár Árpád hívta fel a figyelmemet. Szerzői szerint a festmény a festői út beteljesedést szimbolizálja.⁹² Számomra továbbra is szenvedő énkép, amelyen a festő a romantika individualizált természetábrázolásának hagyományát viszi tovább. Az ember nélküli tájban a festő és a fa dialógusa a magány jelképe, és a kitasztottságé is. Térbe nyúló ágai belső drámára, a kötelékekből, a kötöttségekből való kiszabadulás vágyára s lehetlenségére utalnak, a kés (vagy a kard) a szenvedések vállalására is. A gyökerek a talajba kapaszkodó lábra emlékeztetnek, a szélfúttá ágak mintha kozmikus erők befogói, antennái lennének. Rilke szavait kölcsönözve Csontváry cédrusa a „Benső Világtér” szimbóluma.⁹³

A bal oldali ágak finom ívelését, kontúrvonalainak dekorativitását több elemző is a japán metszetek kalligrafikus formálásához hasonlította.⁹⁴ A japonizáló szecesszió a felszínen, minden részletében egymással dina-

88 Tanulmányát lefordították magyarra. Thierry AMADÉ: *Attila. Történeti beszély*. Ford. és jegyzetekkel ellátta SZABÓ Károly. Pest, Geibel Á., 1855.

89 Például Nagy Sándor Attila és Leó pápa találkozását a századfordulón megújuló médiában, ólmozott üvegablakon (kivitelező: Róth Miksa) jelenítette meg.

90 GELLÉR Katalin: Egy romantikus téma utóélete: Attila lakomája. Nagy Sándor üvegablak-terve. *Új Művészet*, 1991. 11. sz. 50–52.

91 Carl Gustav JUNG: *A filozófusok fája*. Budapest, Édesvíz, 2000. 40.

92 Anghy András egy elégedett, célját elérő festő önképét, míg Fodor

Zoltán a fejlődés szimbólumait, az „önküzdelem” sikerét látja benne. ANGHY András: Egy fa. Csontváry cédrusfája. *Holmi*, 26. 2014. 1. sz. 28–38; FODOR Zoltán: *A rejtőzködő műértő*, 1. *Gondolatok Molnos Péter Csontváry-albumáról*. Megyesbodzás, a szerző kiadása, 2015.

93 Rainer Maria RILKE: *Kapcsolat int...* (Kálnoky László fordítása). In: Rainer Maria RILKE: *Válogatott versek*. Budapest, Magvető, 1961. 368.

94 „Hajlékony vonalai japán mesterek könnyedségére emlékeztetnek” – írta Lehel Ferenc. *A Magyarok bejövetele (Csontváry apoteó-*

mikusan összehangolt vonalai Csontváry festményén organikus vitalitást sugallnak, a természetben érzett erő sűrítettsége arabeszkhez közelít. A cédrusfa a középvonaltól kissé jobbra helyezkedik el, mely alig észrevehető, mivel az ellenkező oldalon a messze kinyúló, mozgást érzékeltető ágak kiegyensúlyozzák a képet. Jóllehet kompozíciója a romantikus faábrázolások tradícióinak a keretein belül marad, a kép alig érzékelhető aszimmetriája emlékeztet a japán fametszetekére is, például Katsushika Hokusai a *Fuji harminchat látképe* színes fametszetsorozatának a *Misima út Kai tartományban* című (1830–1832) lapján az előtérbe helyezett vastag törzsű cédrus a kép középpontjától szintén kissé jobbra látható. A japán mester a hatalmas fának csak a törzsét ábrázolta, az erőteljes kivágás következtében csak jelezte a lombkoronát. Csontvárynál a fa egésze látható, nem alkalmazta a keret általi levágással elérhető sűrítését. A keleti tájképekkel szemben a természettel való egység számára nem a „szemlélődés derűs csendjét”, az önmagáról való megfélemlést, a „nem én” állapot elérésének vágyát sugallja, hanem lenyűgöző személyességgel, küzdelmeit, jeges magányát közvetíti.⁹⁵

Felmerült, hogy Csontváry cédrus-képeit, a *Magányos cédrus* és a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című festményét is Ogata Kōrin *Vörös és fehér szilvafavirágok* című paravánja inspirálta.⁹⁶ Közös vonásként megállapítható a természettel való mély egységérzet és a fának az emberi testre is emlékeztető alakja, de nincs stílusbeli egyezés a mesterek között. A Kōrin stilizált fáinak törzsét borító színes foltok, a dekoratív felszínalakítás,

az erősen absztraháló formálás inkább Gustav Klimt Stoclet-frízének egy-egy részletére lehetett hatással, míg a fák éles szögekbe tördelt ágai Egon Schiele faábrázolásait inspirálhatták.

Csontváry festményén és Gustav Klimt Stoclet-palotabeli frízén (13. kép) is a kép középpontját alkotó fa életfa, világfa, lélekfa jelentésű. Míg Csontváry cédrusa a természeti törvényekkel való összefüggést, lelki diszpozíciót sugall, Klimtnél a síkot uraló vonal arabeszkjátéka szimbolikus utalásokkal telített dekoratív motívum, amelyet korábbi kultúrák művészeti eszköztárából, jelképeiből, bizánci mozaikok motívumaiból, egyiptomi szimbolikus jelekből szintetizált. A fa megjelenítésében a fríz háttérmotívumaként megjelenő spirálok főszereplővé válnak, önállósulnak.⁹⁷ Az életfa két figurális kompozíció (*Varakozás*) és (*Beteljesedés*) középpontjában áll, amelyen a nők testét dekoratív páncélként fedik a ruhák. Klimtre erőteljesen hatott a japán metszetek nőalakjainak ellapítottasága, foltszerű hatása, dekoratív síkmintákkal díszített viselete. Az évszázadok tradícióját magukba sűrítő ornamentika korábbi jelképes tartalmak enigmatikus sűrítménye. A fa a keresztfára és az egyiptomi lélekfa-ábrázolásokra egyaránt utal, s az ornamentalizált, síkra tapadó figurák szobor-, bálványyszerűsége is allegorikus jelentésű.⁹⁸ Klimt a színek használatában is évszázados hagyományok, szimbolikus jelek dekoratív átformálója, így az örök fényt és az időtlenséget jelképező arany kedvelése római és ravennai mozaikokhoz, de feltételezhetően a Rimpa-művészet inspirációjához is visszavezethető.⁹⁹

zisa) kócsagjait és a *Szerelem* „szimbolikus alakjának” formálását is kalligrafikusnak nevezte. LEHEL 1931 (ld. 2. j.) 35. Hasonlóképpen fogalmazott a cédrus-kép kapcsán Németh Lajos is. NÉMETH 1964. 117.

95 Titus Burckhardt a következőben jellemzi a keleti művészetet: „természet pillanatszerűsége utánozhatatlan és alig megragadható aspektusai csupa megnyílás a nem-én felé”. BURCKHARDT 2000 (ld. 42. j.) 141.

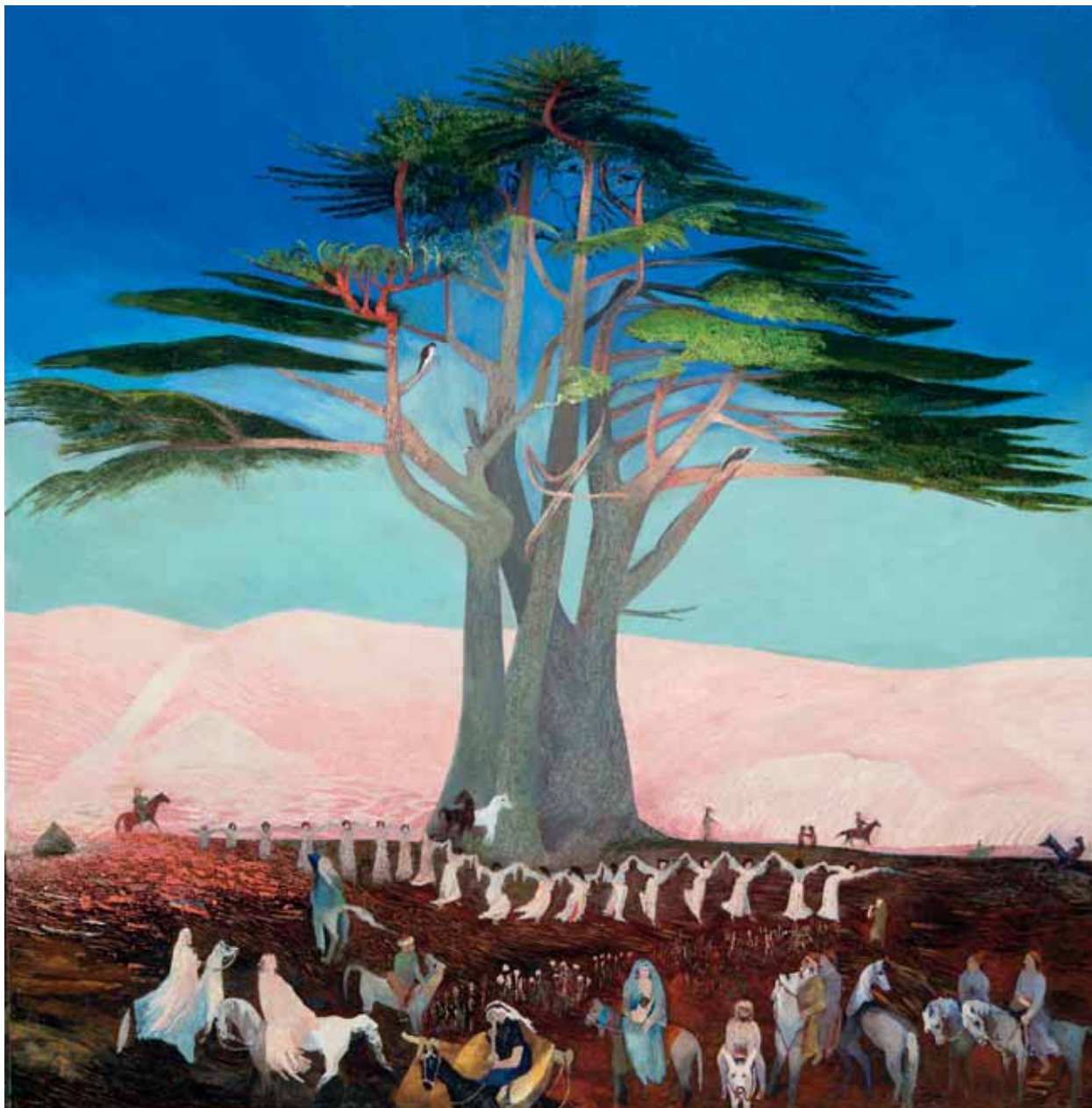
96 András Tóth szerint Csontváryra erősen hatott Ogata Kōrin: „[...] without him Csontváry could never have reached the artistic height to which he risen in his last paintings.” ANDRÁS TÓTH: *Plum-trees and Cedars. The Influence of Ogata Kōrin on the Art of the Hungarian Painter Tivadar Csontváry*. Kézirat. BTK Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCs-C-1/7261, 2.

97 A spirál sokszor előforduló motívumának szimbolikus jelentése rendkívül összetett, lehet a kiegyensúlyozott nyugalom és a szellemi felemelkedés útjának, valamint a kozmosznak, az energiának, az életerőnek és megújulásnak is a szimbóluma. Klimt ismerhette Goethének a fejlődést spirálhoz hasonlító meghatározását, még nagyobb valószínűséggel Ernst Haeckel *Welträtsel* (1899) című művét, melyben a növényi fejlődés természetéről értekezett. A spirál megjelenik a megalitikus díszítésén, egyiptomi, görög ábrázolásokon, a buddhista és a keresztény művészet szimbolikájában, többek közt

a Klimtre hatást gyakoroló ravennai mozaikokon. Klimt életfája ornamentális karaktere következtében elsősorban szimbolikus motívumokat idéz emlékeztetbe, például a római *San Clemente* bazilika apszismozaikjait (*A kereszt diadala*), melynek spiráljai a keresztfából nőnek ki. Ezzel szemben a japán művészek faábrázolásait a természeti formából való kiindulás jellemzi (Utawaga Hiroshige [Ando]: *Hold fényő, Ueno*, No. 89. *Az Edo száz híres helye* című sorozatból, 1856; *A Naruto örvények képe* Awanál s Ogata Kōrin említett művének stilizált folyóábrázolása is idesorolható).

98 Clare A. P. WILSDON: Aspects of Klimt's Landscapes and the Emblem Tradition. In: *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*. Ed. by Anthony J. HARPER–Ingrid HÖPEL–Susan SIRC. (Glasgow Emblem Studies, 10.) Glasgow, 2005. 25–46.

99 Klimt japonizmusáról ld. *Verborgene Impressionen: [Japanismus in Wien, 1870–1930] / Hidden Impressions: [Japanisme in Vienna, 1870–1930]*. Hg. von Peter PANTZER–Johannes WIENINGER. Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1990. Klimt tájábrázolásának japónizáló jegyeiről ld. Peter PEER: Klimts Landschaften und ihre Stellung in der österreichischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. In: *Gustav Klimt / Landschaften*. Hg. von Stephan KOJA. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2002–2003. 178. Seiro Mayekawa iparművészeti karakterűnek nevezi munkáját, s a Rimpa művészet alkotásaihoz hasonlítja. Seiro MAYEKAWA: Von Manet zu Klimt. In: *Verborgene Impressionen... 1990* (ld. 99. j.) 123.



14. **Csontváry Kosztká Tivadar:** *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban (Zarándoklás a cédrusfához)*, 1907

Olaj, vászon, 198 × 192 cm

Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria

© Szépművészeti Múzeum 2020

Csontváry – szemben az osztrák mester szecessziós ornamentálizálásával – a természet mintájára alkotók közé tartozik. Nem alkalmazta a szimbolisták jó részét jellemző, különböző korok stílusára utaló, formaasszociációkon alapuló ábrázoló mechanizmust. Jóllehet az ágak kalligrafikus mintázatának érzelmetelítettége önálló, szimbólumhordozó ornamensként értelmezhető, de mind japonizmusa, mind szimbolizmusa közelebb áll a romantikus gyökerű nyugat- és kelet-európai mesterekéhez, nem illeszthető a bécsi szecessziós szimbolizmus kontextusába.

A *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban (Zarándoklás a cédrusfához)* című (1907) festményén (14. kép) Csontváry is erőteljesebben élt az elvont, geometrizáló formálással. A háromszögbe tömörített lombozat szimbolikája sokrétű, többek közt felidézheti az obeliszk felső, gúla alakú csúcsát vagy a Szentháromság jelét is, s a „háromszögletű kis fekete mag” hatalmas fává növekedését, a jövendölés beteljesedését. Míg a *Magányos cédrus* a szenvedő én természeti képbe sűrített kifejezésében az elveszett közösség, egység utáni vágyódás is benne rejlik, a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* a megtalált teljesség, a megtalált földi paradicsom képe. Nem a *Fohászok Udvöztető* háttérében látható templom vagy a szent kő, hanem egy fa, a cédrus vált számára a teljességélmény központjává, ahol ég és föld, az örök isteni és a halandó emberi találkozik. A szent fa tiszteletében, ahogy a korábbi irodalom már részletekbe menően bemutatta, a magyar mitológiai hagyomány is befolyásolta. Nemzetmegváltó gondolatainak megfeleltethető Huszka József ornamentumelmélete, melyben kifejti, hogy a magyar népművészetben feltűnő Istenfa az „asszír szent fa vagy életfa magyar folytatása”, amely más állatmotívumokkal együtt a „kereszténység előtti, nemzeti vallás mythikus alakja(i)”, azaz az életfa és a napkultusz összefüggése is kielemezhető cédrus-képeiből.¹⁰⁰

A cédrus körül táncolók motívuma a valamely istenség vagy idea jelképe körüli táncot megörökítő művek sorába illeszthető. Toposz, melynek szecessziós folytatói tündérmesei és mitikus jeleneteket dolgoztak fel, mint például Aczél Henrik *Tündérek tánca* (1904) vagy Zichy István *Rege a csodaszarvasról* című (1905) grafikája. Csontváry Dionüszoszi táncot lejtő nőalakjai születhettek a

korszak új táncművészetének inspirációjára is.¹⁰¹ Akár a nemzetközi és a magyar anyagban visszatérő téma újrafeldolgozásáról van szó, akár tanúja volt a cédrus körül még élő kultusznak, vallásos rítus gyakorlásának, belső víziót jelenített meg, időn kívüli eseménynyé, archaikus, mitikus gyökerű hitvilág újraélésévé, újraalkotásává formálta.

Csontváry a cédrust a kép középtengelyébe helyezte, a szerkezeti erővonalak is e középpont felé tartanak, de az alsó szint közepéről is elindítható egy kitáruló, „V” alakot leíró vonal. Policentrikus nézőpontot alkalmazott; a festmény alapvetően függőlegesre és vízszintesre épülő szerkezetét a táncolók és a térben elszórt figurák köré írható ellipszis, félkör ellensúlyozza. A fa geometrikus letisztultságával szemben a figurák által alkotott félköröket, az életszerűség hatását erősítve, néhány figura is összekapcsolja, például egy szembenéző lovas. A második félkörbe helyezett figurák mintha mélyedésben állnának, a kép tere, meglepő módon, hátrafelé magasodik, kiemelve a fa nem e világi természetét. A festmény alsó, mélyített terében felbukkanó figurák szétszórtan helyezkednek el, melyben a tér-idő egységére épülő narrativitásnak nyoma sincs; lovagló nomád figurái paradicsomi szabadságban élnek. A fa körül zajló szakrális ünnep lehetővé teszi a szabadságot és a határok áthágásán keresztül a kozmikkal, a teljességgel való találkozást. A tömeg az ég felé mutató facsúccsal szemben a láthatatlan gyökerek síkjában, mélységében helyezkedik el, s ahogy számos nép mitológiájában az elhunyt ősök világát is idézheti. Jelképezhetik a rítus során megidézett halott vagy az élőkben újra testet öltött lelkeket, melynek rítusa, többek között, a sintoista vallásban is fellelhető. Legvalószínűbb a keleti keresztény maroniták kultuszával való összekapcsolás, akik Libanonban éltek, s a cédrusok megvédésében jelentős szerepet játszottak. Jelképük is a cédrus és Szűz Mária, akinek menekülő figurája a festményen is szerepel.

Csontváry szimbólumai, az allegorikus és metaforikus képi kifejezés összefonódása szinte végtelen számú feltételezésre csábít.¹⁰² A cédrusfa a magányos alkotó jelképe is lehet, amely körül dicsőítő táncot járnak a hódoló nőalakok és a lovasok. A festmény dimenziója azonban messze túlhaladja az individuum magasztalá-

100 *Magyar ornamentika*. Írta és rajzolta: Huszka József. Budapest, „Patria” Rt. nyomdája, 1898. 9. 16; SINKÓ Katalin: *Ékítményes rajz és festés. A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 212.

101 A kortárs táncművészet, Isadora Duncan táncának, személyiségé-

nek hatásáról ld. Szabó 2000 (ld. 1. j.) 78, 79: 74-es ábra; VÉGVÁRI Zsófia: *Csontváry múzsája: Isadora Duncan* (2015): URL: www.csontvary.com/csontry-muzsaja-isadora-duncan. (Letöltve: 2020. 10. 02.)

102 PAP Gábor: *A Napút festője. Csontry Kosztká Tivadar*. Debrecen, Pódium Műhely Egyesület, 1992.

sának szimbolikáját, egyrészt az elfeledett ősidők, hitvilág rekonstrukciója, újraélése, másrészt a társadalom, az emberiség jobbá tételén munkálkodó, az eljövendő aranykort vizionáló festmények körébe sorolható. Összefoglalóan elmondható, hogy az egész életművön végigvonuló motívumkeresés a felvidéki, itáliai tájak után, a természet és mítosz egységében a *Zarándoklás* cédrusával lezárult, célba ért. Csontváry elérte a „topofília” „boldog terét”, a mítoszi horizontot, amelynek keresése útnak indította.¹⁰³

Zárszó

Csontváry – ahogy a korszak mítoszidéző, formailag is számos forrásból merítő alkotója – a homályba vesző múltat előhívó, feldolgozó művészek közé tartozott. A hagyományos festői, komponálási módszerek mellett a kortárs szimbolizmus francia művészek által bevezetett néhány formai újítása is megjelent a munkáin. Azok

közé tartozott, akik a Keletben minden kultúra forrását látták, melyet felerősített a magyar romantika önorientalizáló hagyománya. Kerényi Károlynak a görögök napmítoszáat elemző írásának kifejezésével élve – Csontváry is a „megfelelő központokat” kereste.¹⁰⁴ Olyan helyet, ahol „Iste-Isten ősidőkben Itt Van-t jelentett a napkeltében”.¹⁰⁵ A rátalálás eufóriája hatja át fő műveit, mintha feltárult volna előtte az „emlékezet előtti” időkbe vezető kapu, amely a régóta keresett közös eredethez, a múlttal, a kezdetekkel való egység megfogalmazásához vezette, s amelybe beleszőhette a magyarok legendás előtörténetét. Mitologikus szimbolizmusa, egyéni szín- és fénymisztikája a kor szimbolista áramlatának integráns része.

Gellér Katalin
művészettörténész
katalin.csilla@gmail.com

103 Nemcsak a művészettörténeti szakirodalom, hanem a pszichológia, antropológia is a művész legbensőbb képével való megfelelésben látja a kiemelkedő tájképek születésének feltételét. Gaston Bachelard a ház-szimbolika elemzésével mutatta be az ember lelki struktúrájának mélylélektani képét. A „boldog tér” képeire alkalmazta a topofília (topophilie) elnevezést, melyet szélesebb, a kulturális identitás, kötődés valamely elképzelt vagy mítikus helyhez értelembe is alkalmazott már a szakirodalom. Gaston BACHELARD:

A tér poétikája. Ford. BEREZKI Péter. Budapest, Kijárat, 2011. 22–23.

104 „Az Ezékiel és János előtti századokban a Nap nagyszerű valóság volt, az emberek erőt és csillogást nyertek belőle, s mindezért hálát, égő áldozatot mutattak be, és köszönetet mondtak neki. Belőlünk mindenesetre már kihalt ez a kapcsolat, a megfelelő központok kihunytak.” KERÉNYI Károly: *A nap leányai. Gondolatok a görög istenekről.* Ford. Tóth Zoltán. Szeged, Szukits, 2003. 15.

105 *Csontváry-dokumentumok 1995 (ld. 4. j.)* I. 104.

Tivadar Csontváry Kosztka's Mythological Symbolism

In this study I explore certain traits in the paintings of Tivadar Csontváry Kosztka, which – despite the unique character of his works – connect him to the myth-referencing, symbolist artists of his times. Besides conventional methods of painting and composition, Csontváry's works also feature a few of the formal innovations of contemporary symbolism, such as Japonisme, although a more decisive influence was exerted by his interest in the ethnogenesis of the Magyars and the self-orienting tradition of Hungarian Romanticism. His concept of light was not as a physical, sensory phenomenon, but as a spiritual force, a world-pervading energy. He sought to follow the spirit of the creative, "sensing notion", and the perspective born out of the sensation was what he called the "perspective of the path of the sun", the path of divine creation.

In the painting *Woman Sitting in the Window* (c. 1894), the juxtaposition or "dialogue" between the female figure and the flower suggests mystic content: a depiction of The Annunciation. In the work entitled *Mary's Well in Nazareth* (1908), his representation of the Virgin and Child can be compared with those of the symbolists, who programmatically returned to the ancestral image, to devotional pictures (Images d'Épinal). For Csontváry, the landscapes and towns he depicted were not simply historical or topographical locations, preserving

their erstwhile meaning as places of memory. He showed the walls and buildings in their former glory, restoring their lost or vanishing archaic, symbolic content. In the painting entitled *Baalbek* (1906), while visualising the living picture within it, the idea seems to be imprinted on the present, on what can be seen; the city becomes a setting for the cult of the sun myth.

Csontváry's works were also probably influenced by mystic, esoteric teachings and by Eastern philosophies, which played a key role in the struggle against naturalism. In *The Lonely Cedar* (1907), the tree represents the tree of life, the world tree, the tree of the soul. He dealt with another familiar topos in the painting entitled *Pilgrimage to the Cedars in Lebanon* (1907). The motif of people performing a ritual dance around the "holy tree" is portrayed as a vision. Its mythological symbolism, its unique mysticism of light and colour, is an integral part of the symbolist trend of the period.

Katalin Gellér
art historian
katalin.csilla@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Csontváry Kosztka Tivadar, Gödöllői művésztelep, szimbolizmus, önorientalizálás, japonizmus, életfa, napmítosz, ornamentalizálás

KEYWORDS

Tivadar Csontváry Kosztka, Gödöllő Artist's Colony, Symbolism, Self-orienting, Japonisme, Tree of Life, Sun Myth, Ornamentalism