

SZÁZÖTVEN ÉVE SZÜLETETT
CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR

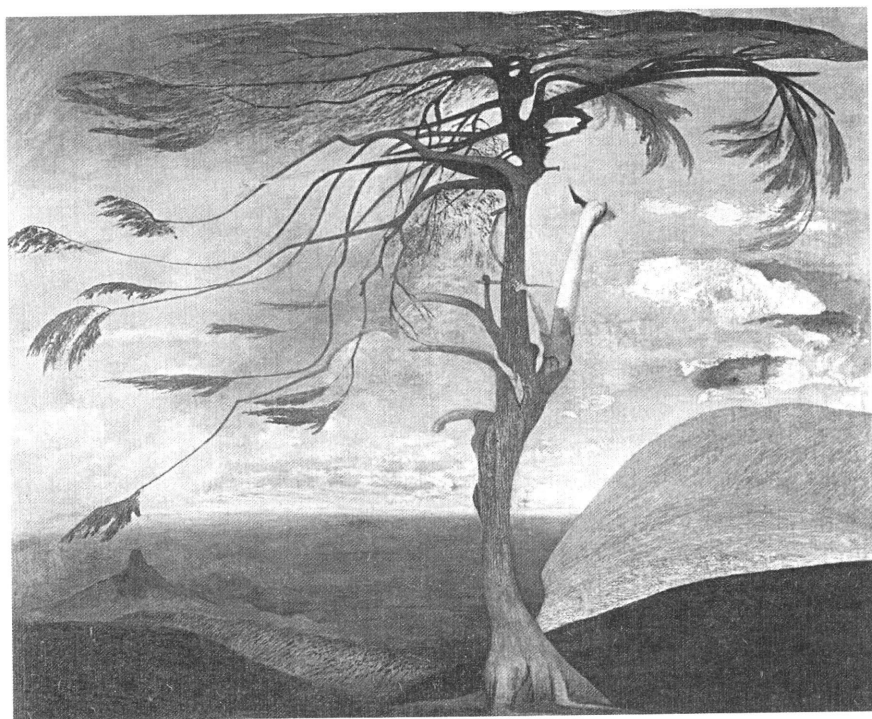
CSONTVÁRY: VIZUÁLIS ÉS JELENTÉSTARTALMI ELEMZÉS

JADRANKA DAMJANOV

„Bizonyos, hogy a nép tudatában elsüllyedt mítoszért senki közöttünk ilyen mélységbe nem merészkedett, mint ez a »mániákus«, aki nemcsak meglátni, de elfogadni is tudta azt, olyan mértékben, hogy az már az egyetemest érinti” – írja könyvében a Hamvas Béla–Kemény Katalin szerzőpáros.¹

Csontváry *Magányos cédrus* című festményének (1907, Janus Pannonius Múzeum, Pécs), valamint Mondrian *Ezüstös fa* (1912, Gemeentemuseum Haag) és Paul Klee *Házak a fán* (1918, Art Museum, Pasadena) című alkotásának összehasonlító elemzését azzal a megállapítással kezdenénk, melyre – bár nem szorul bizonyításra – talán nem árt emlékeztetni. A kép *hely*, a dinamika és a statika egyensúlyának *helye*, választott terület a néző számára, formátum és annak színék segítségével való feldolgozása egyre kisebb és kisebb *helyekre*, amiben persze kifejezésre jutnak a formátum strukturális lehetőségei.²

A téglalap alakú sík felület legkézenfekvőbb szerkezeti lehetősége, hogy függőlegesen és vízszintesen két-két egyenlő részre osztható. Csontváry a 200x260 cm-es képformátumot elsősorban függőlegesen osztja ketté, részben vízszintes irányban is, de egyik esetben sem egyértelműen. A hatalmas fát ugyanis a felezővonal mentén, illetve attól egy kissé jobbra helyezi el. Emiatt a tükörképi szimmetriahatás, más szóval a látószög ellentétes irányban való kitágulása és a nem-idő-abszolút idő élménye kérdésessé válik, és ezzel a festmény szemlélése némi tudatalatti elbizonytalanodást és nyugtalanságot ébreszt. A képfelület ugyancsak két egyenlő/nem egyenlő részre tagolódik vízszintes értelemben is. Az arányokat itt a dombok körvonalai és a lombozat



Csontváry Kosztka Tivadar: Magányos cédrus, 1907

elhelyezkedése módosítják, ezek szolgálnak ugrásszerű optikai támpontul a választóvonal meghatározásában.

Mondrian hasonlóképpen jár el 78,5x107,5 cm-es vásznán. A kiszemelt terebélyes, nagy fát a formátum közepére, illetve attól egy gondolatnyival jobbra állítja, nála azonban, Csontváryval ellentétben, az ecsetvonások/ágak sűrűsége, jelentéktelen eltéréssel, vízszintesen is megfelel a képet teljes szélességében. Ily módon erőteljes optikai súlypont jön létre, de amely nem vág egybe a képsík mértani középpontjával.

Klee is a kép (24,5x20 cm) közepére helyezi a fát, és csekély mértékben a középponttól úgyszintén jobbra húzza a majdnem négyzet alakú formátumon. A vízszintes tagolódást illetően azonban Klee az egészen szabadon értelmezett negyedeken belül, kisebb-nagyobb gömbháromszögeket helyez egymás alá, fölé, mellé, melyek igen bonyolult rendszerben váltakozva alkotják a fát, a fát a házakkal. Mint majd hosszabb szemlélődés után tudatosodik bennünk, középpont, a látszat ellenére, nincs is.

A középpont a műalkotás „abszolút kezdete”, tartja róla a hagyomány, ennél fogva a mű középpontja „a világ köldöke”, a *brahma bindu* („a legfőbb [isteni] mag”).³ A ponton kívül a közepet jelölheti a tengely is (*axis mundi, brahma szutra*)⁴, más szóval „a világ tengelye”, „az isteni (legfőbb) kötelék”, amely összeköti az eget és a földet.

Hagyományos értelemben a középpont eszméjének két természeti jelenség: a hegy és a fa a legfőbb hordozója. A hegy konfigurációja a földnek, „a nagy istennő”, a fa pedig az asszony, mely belőle sarjad. A hegy letéteményese a pontnak, vagy ha úgy tetszik, belőle absztrahálható a pont. A fa viszont a vonal szimbóluma, azaz belőle származtatható a vonal.

Csontváry festményének tengelyét a cédrusfa testesíti meg, amely a földet és az eget köti össze.⁵ A legfőbb jelentéstartalmi elem a legfőbb formai-kompozíciós elem is egyúttal. A tengely és cédrus egybevág, ám a formátum pontos arányaihoz mérten eltérésekkel.

Mondrian kén a fa úgy ágdzlik-bogadzik, hogy a kompozíció középpontja nem vág össze a képtengellyel, ekképpen nem maga a fa jelentéstartalmi elem igazán, hanem a pont (az isteni mag) az, illetve a hegy, amely sehol sem látszik ugyan, mégis a legfőbb, bár rejtett szemantikai eleme a képnek. Itt a növekedés, a dinamizmus, miként az ábrázolt fa sugallja, csupán látszat, a dolgok mélyén nyugalom, mozdulatlanlanság honol, ott a hegy lapul.

No de mit csinál Klee? Ami hagyományos szimbólum csak van, azt mind összezsúfolta a képen: ott van a ház, a fa, a hegy, a létra, a csillag, a Hold, a kereszt, a madár, amelyek mind a formátum, illetve a hálószerű vászonszövedék függőleges és vízszintes kiterjedésének változatai egyúttal. A képnek nincs is középpontja, sőt még csak képbe ágyazott nézőpontja sincs, amiről balra, fönt

a fa elhelyezése árulkodik legbeszédesebben. A kép igazi témájának, a növekvés ritmusának csupán látszólag szab határt a keret, amely bár kétszer is meg van festve, paradox módon éppen ezért bizonyul hatástalannak.

Az alkotás–közeg–hagyomány tudatosításának ígézetében élő három modern festőkiválóság, figuratív művet alkotva, nem véletlenül nyúl a fa motívumához. De a középpontra irányuló figyelmük, természetesen, nem merül ki csupán ezzel a választással és a téma szcenikus megkomponálásával, az ábrázolt fa elhelyeztetésével, hanem a festészet nyújtotta eszközökkel élve sokkal szubtilisebb, sokkal mélyebb szintekig hatolnak, ami méltán felkelti érdeklődésünket művük iránt. Ugyanis csupán akkor, ha a makroszintet, amely – gyakorta – szcenikus, s amely a festői közegetől némileg idegen, a tisztán festői mikroszint hordozza, akkor születnek nagy művek. Hogy miként, éppen azt vizsgáljuk.

A színek megválasztásában⁶ Csontvárynál a kétértelmű habozás, ingadozás a jellemző egyfelől a piros és a zöld, a narancs és a kék, a sárga és az ibolyaszín, tehát a természetes, igazi, komplementáris ellentétpároknek színkeveréssel, árnyalással való tompítása/elkerülése, másfelől pedig a nem igazi párok: a zöld és a narancs, a kék és a bíborvörös, a zöld és a bíborvörös kétértelmű és hamis szintagmája között. A kék–bíborvörös párosítás keltette hiányosságra a kép a vászonra felhordott zöld és narancsszín foltokkal válaszol, aminek összebékítését nem tudja megoldani az addigi szinten, mert a latens sárga, amelyet „termel”, és amely szerteszét bolyong a vásznon, majd csak a hasonlóképpen előhívott ibolyaszínből leli meg nyugalma, mely utóbbi akkor szabadul fel, amikor a kétértelmű ellentétpárt alkotó zöld–bíborvörösben a zöld meg a piros természetes módon egyesül. A sárga, hagyományosan, a középpont színe. Kandinszkij írja⁷, hogy a sárga örült, örökké ágáló, robbanékony, ríktó szín, a zene nyelvén szólva *allegro* és *presto*, és átható, éles hang, maró illat, meleg, de kemény érintés, savanykás íz képzetét kelti. A képen „bőséges” mennyiségben felszabadul, ámde kötődik is, könnyen az ibolyaszín: az *andante* és az *adagio* csapdájába esik a kihűlt piros meg az egzaltált kék megzabolozott energiájától sodortatva, amely – mint jeleztük – ugyancsak ekkor szabadul fel. Találkozásuk, majd összebékülésük tehát a gerjesztés szférájában történik, s a kép színvilágának kriptogramáját alkotja.

Klee a vörösön kívül kékkel is fest olyan hamis színpárokat alkotva így, amiből – akár a narancs, akár a zöld részeként – alapvetően hiányzik a sárga, a középpont színe. S ekképpen nyilvánvalóvá válik: azzal, hogy a fát a képtengely közelében helyezi el, csupán színleli, hogy az van érdeklődése középpontjában. Az ő fája nem köti össze az eget a földdel, mint Csontvárynál, az általa alkotott kép nem rejteget hegyet (az isteni magot), mint Mondriané, ez a kép igenis maga az ég és a föld, az elsődleges energiáknak elsődleges

síkidomok (háromszögek és változataik) alakjában való ritmikus megjelenítésével, sőt azok fokozásával: a feszület keresztjével a csúcson, amely amennyire tartalmilag lezárja a növekedést, alaki értelemben meg is nyitja a kompozíciót a világ négy égtája felé, aminthogy ugyanezt teszi – a mikrohálótól kezdve – a kép összes többi alkotóeleme is, úgymint a sárga szín hiánya például, amely minden más korlátot áthágva, teljesen ismeretlen dimenziók felé tárja ki a műalkotást.

Mondrian lemond a színezésről, és semleges, szürke tónusokban fest, természetesen nem véletlenül. Ezt a titkon megbúvó hegy, a rejtegetett mag és a csak sejthető középpont statikus mivolta követeli meg, mert a szín, ha jelen volna, olyan mozgalmasságot kölcsönözne a kompozíciónak, amely semmissé tenné az ilyenfajta ábrázolásmód lényeges vívmányait.

Csontváry festményén háromféle stílusbeli eljárást ismerünk fel. Ezek: a *stilizálás*⁸, a *szabad expresszionista ecsetkezelés, valamint a groteszk*.⁹

A stilizálás olyan alapvető és egyetemes eljárás, melyet az egész emberiség ismer. Helyreállítja a jelentéstartalom és a forma egyensúlyát olyankor, amikor a kettő egysége az ornámszobrásban elveszett, és még nem került elő a modern művészetre jellemző absztrakcióban.

Ha a stilizálás fogalmát formai oldaláról szeretnénk meghatározni, akkor azt mondhatnánk, hogy egy bizonyos rend szerint történő egyszerűsítés. Ez a definíció azonban túlságosan általános, mert az adott rend legkülönfélébb megállapítását teszi lehetővé. Ha viszont teljességre törekvő meghatározással próbálkozunk, márpedig ahhoz, hogy mélyebben vizsgálódva közelítsük meg ezt a Csontváry-festményt mint jelenséget, akkor a stilizálást jelképként értelmezhetjük, az ugyanis, akárcsak a jelképeség általában, amennyit megmutat, annyit el is takar. Ez az elrejtés sejteti, mennyire kozmikus-metafizikai eredetű minden, tehát az is, ami a tárgyban felfedhető.

Ha Csontváry művét ahhoz, hogy a legelőnyösebb, merőleges szögűl vegyük szemügyre¹⁰, a kép nagysága megkívánta távolságról szemléljük, ez pedig körülbelül négy méter, akkor az ecsetvonások is a kép sok részén észrevétlenek, a megkülönböztethetőség küszöbén innen maradnak, és a szem a tenger, az égbolt, a dombok látszólag sima felületén siklik – tehát a stilizálás itt tökéletes. A stilizálás sajátos hatását keltik azok az egyébként megkülönböztethető párhuzamos (és egyenes) ecsetvonások is, amelyek a fa törzsét formálják meg, úgyszintén a foltszerűen rövid ecsetvonások sora, amelyek a leveleket érzékeltetik. A tökéletes takarásban vagy a tökéletes rendtartásban megnyilvánuló kiegyensúlyozottság azonban helyenként jócskán megbomlik, s ott bizony száraz olajfestékfoltok mutatkoznak akár tízszeresen is meghaladva a *minimum separabile*-t, azaz a megkülönböztethetőség határát, s meglehetősen agresszív hatást keltenek.

A kép oly módon teljesedik ki, hogy a szem előszeretettel fókuszál egyes különös tetsző részleteken, ezzel együtt fedezvén fel az eljárás másféle, esetleg „irodalmi” háttérét, melynek eredménye felemás, azaz egy, a barlang – *grotte* – mélyében tenyésző olyanfajta hibrid, mint amilyen a növény, az állat és az ember egymás alakját felöltő, féktelen metamorfózisa, groteszkje. A helyek, ahol tekintetünk valószínűleg megállapodik – egyébként ugyanakkorák, mint amekkora az éleslátás helye a szemben –, azok a helyek, ahol a fatörzsből fallosz nő ki, a gyökerekből lábak lesznek, a domb mellbimbót kap, az ág madárnyak, madárfej alakot ölt, és szegek verik át a fadereket. Ezt az „irodalmi” groteszket, mint már kiderítettük, tisztán a színek vizuálisan rejtett történése hordozza. Az átlényegülés csupán tartalmilag annyira gátlástalan, a hibrid változatok ugyanis a realizáció során stilizáláson esnek át, s a kettő találkozása alkalmával az eltakartnak és a felfedettnek megszokott viszonyában ekkor fordulat áll be. A gátlástalan transzformáció kozmikus-metafizikai tartalma nem az, amit szigorúan őrzött titokként kezelünk annak hétköznapi megjelenítése, a „realitás” leple alatt, hanem ellenkezőleg, az, amit megmutatunk; ami pedig rejtve marad, azok a „realitások”, a szokványok, mindenekelőtt a dolgok megszokott rendje, textúrája. Az ábrázolt dolgok textúrája eltűnik a kép textúrájában, és a fatörzsnek, az égboltnak, a tengernek, a domboknak csupán az arányai és elhelyezése teszik, hogy azokra mint olyanokra ráismerünk.

Klee eljárása úgyszintén egyszerűsítés, ámde annak rendje, ami szerint történik, olyannyira bonyolult, annyira egyénítetten ezoterikus, látszólag hanyag és olyannyira médiumtudatos, hogy itt helytelen volna a stilizálás egyetemes eljárásáról beszélni. A fát tizenháromszor festette, illetve rajzolta meg különböző nagyságban és helyzetben (a bokrokat nem számítva). Tizenkét alkalommal a szerkezetet érzékeltető vonalak meghúzásával, s csupán egyszer síkszerű gömb háromszögekből építkezve. A ritmikusan váltakozó gömb háromszögek, amelyek alkotják a törzset, csupán egy, méghozzá a legfelületibb szintje a kép bonyolult szerkezetének. A teljes formátum, mint azt már jeleztük, legelőször mikroszinten van kidolgozva, a vászon szövésmintájának hangsúlyozásával, kidomborításával, amely egészen apró méreteken mutatja ismételtelen a két alapvető irányt. Az ekképpen képződött apró alakzatok, négyzetecskék jól felismerhetők abból a távolságból, ahonnan a kis alakú képet a legelőnyösebb látószögből szemlélhetjük (kb. fél méterről). Ebből a mikroszintből bukkan elő a felszabadultan, zabolátlanul transzformálódó második réteg: a különböző nagyságú és elhelyezkedésű háromszögek, körök, hatágú csillagok hálójá a vörös szín különféle árnyalataiban és valórjeiben, a fókuszálhatóság lehetőségeihez képest mindenestre túlméretezve. Majd a következő szinten ezek a háromszögek továbbmódosulnak, azaz karcsúsodnak, és

vagy a fa törzsét alkotó gömb háromszögek (s rajtuk a házak) ritmikus növekvését érzékeltetik, vagy pedig pusztán kerek foltok, hatalmas pontok maradnak. Amikor aztán tekintetünk a fa tetejébe tűzött keresztre összpontosul, amely a formátum struktúráját fejezi ki, ráébredünk, hogy ezzel a fa nem szűnt meg növekedni, hanem még egyszer kitárult a világ mind a négy égtája felé. Itt a kereszt, megkockáztatjuk kimondani, *tetraktisz*¹¹, azaz kiterjedés és középpont, az egész is meg a rész is egyszermind, a szent *tíz*, amely mint mértani háromszög jelenik meg. Most tudatosodik bennünk: a kompozíció két alapeleme/rétege, a négyszögekből szőtt háló, valamint a háromszög alakváltozatai egyé válnak a keresztben, amely tulajdonképpen a kompozíció jelentéstartalmi kriptogrammája. Formai vonatkozásban: az alakzatok túlméretezettségének következménye, hogy tekintetünk – a mikrostruktúra jól megkülönböztethető, piciny négyszögeinek állandó jelenlétében – mindig a tárgy valamely részletére összpontosul, sohasem az egészre, tehát a transzformálódásra magára, melyben az ábrázolatok imaginárius jelentéstartalmi egysége egészisztál.

Ugyanakkor Mondrian, miközben a látható fatörzset egyenlő görbék összefonódására bontja szét, egy láthatatlan növekedésen, a pont, az isteni mag, a kép optikai súlypontjának szétpukkasztásán ügyködik. Ez a két eljárás lényegében ugyanaz, hiszen itt minden dinamizmus a lekerekítésben, a statika pedig a kiterjesztésben rejlik. Megmaradt a középpont elsődlegessége, mert a leágaztatásban a tükrözés nem szenvedett csorbát. Noha a fa arrább került, a tükrözés a látószög ellentétes irányban való kitágulása révén mégis működik, mivel a fa szétfeszített, s ezzel feláldoztatott, ha az áldozatot eredeti jelentésében, mint értelmes tettet, jó cselekedetet értelmezzük.¹² A lineáris itt síkszerűségbe, passzív szintelenségbe megy át. Amikor az *Ezüstös fát* festette, Mondrian már lemondott a színekről, de nem a látható kézjegyéről is, mi több, még el is túlozza azt, ugyanis ezek a lendületes húzások nemhogy két méterről felismerhetők, ahonnan a legalkalmasabb a képet szemlélni, hanem egyúttal olyan helyek is, amelyekre a szemünk képes összpontosítani. Mondrian kompozíciója többretegű, ezek a rétegek azonban ugyanazt mutatják: a mag = logosz (értelem), a kezdet = vég. A középpont a minden. Klee festményén a rétegeztség a növekvés irányába mutat: nyitás középpont nélkül. Csontváry *Magányos cédrusának* rétegeztsége olyan jelentésmódosulás, amely a föld és az ég kapcsolatát földi elemekkel érzékelteti. Az áldozathozatal: itt a faág szeggé változik, amihez odaértendő a keresztre feszítés egész gondolatköre. Emiatt sokan úgy vélik, hogy a művész önarcképéről van szó.¹³

A transzformálódás, amely végső soron minden műalkotás tartalma, mindhárom képen a látszólagos különbségek meghaladására és az alapvető egységre törekszik. Tudatosítottuk, hogy ez különféleképpen történik még akkor is, ha

a kiindulópont (a fa témája), valamint a cél is (az elérhető egység) valójában azonos.

Most pedig megkíséreljük, hogy még egy tényezőt bekapcsoljunk elemzésünkbe: az időt.

A fákat ábrázoló hosszú képsorozatból, amelyek révén Mondrian a figurális festészetet elhagyva eljutott az absztrakcióhoz, egy, a hágai Gemeentemuseumban látható krétarajzot választottunk, amely ugyanabban az évben, de feltételezhetően valamivel korábban keletkezett, mint az *Ezüstös fa*, illetve egy olajfestményt (a címe egyszerűen *Fa*), ez is akkor készült, és a New York-i Sidney Janis Galériában van kiállítva.

Klee tizennégy évvel a *Házak a fán* elkészülte után alkotta meg a *Magányos fenyő* című olajfestményét, amely egy svájci magányújtemény darabja. Ezt, a Bauhaus tanáraként 1923-ban készített másik két rajzával együtt (*Növekedés és terebélyesedés*), a *Házak a fán* utómunkájának tekinthetjük.

Tudomásunk szerint Csontváry nem hagyott hátra semmiféle előtanulmányt, ezért szénrajzunk számítógépi szimuláció. A művész másik híres festményét, a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* címűt, úgyszintén 1907-ből, melyet a budapesti Nemzeti Galériában őriznek, megkíséreljük úgy tekinteni, mint amannak az utómunkáját.

Lássuk akkor hát Mondrian útjának állomásait: egy rajzát, ahol a kiszáradt, tagbaszakadt fa (mint téma) annyira egybevág a festő érdeklődésével, hogy realiztikus vázlat készül belőle; a New York-i képet, ezen a formátum struktúrája lesz a téma, melybe a gallyak görbéi szövődnek s így azt megbontják helyenként. Az *Ezüstös fában* mind a külsőleges (indítéki) motívum-fa, mind pedig a médiumbeli motívum-formátum belsőleges lett. A vonalskála¹⁴ kis számú változatra szűkült, hosszú, sekély, egyenlő görbéket látunk, amelyek párhuzamosan futnak a képfelület széleivel, cserébe viszont az ecsetvonás nyert jelentőségében. A hatalmas ecsetvonás a leggyakoribb, s emellett változtatja a helyzetét, tónusát, irányát, hosszát és szeleességét is. A kép-univerzumot pontosan az a feszültség tartja egyben, amely a tükörszimmetrikus kompozíció időtlensége, másfelől a ritmus, a váltakozóan hosszabb-rövidebb ecsetvonások időbelisége között feszül.

Klee ezeket a természeti jelenségeket, mindenkor mértanilag és számszerűen, a *Növekedés és terebélyesedés* rajzai segítségével magyarázza hallgatóinak.¹⁵ A *Magányos fenyő* eközben, természetesen, nem szemléltetőeszköz. A négyzetes formátumon belül, a kéz és a szem megtorpanásainak megfelelően, vízszintesen és függőlegesen felsorakoztatott pontokból/színfoltokból összeálló hálózat feszül. Ez nem azonos azzal a hangsúlyozott, jól látható vászon-szövással, mellyel a *Házak a fánban* találkoztunk. Ez egy-egy öltésből, a kéz meg a szem egy-egy ismétlődő, egymást követően sorakozó mikro-megtorpa-

násából álló szövedék, amely ekképpen a dinamika és az egyensúly elemévé lesz. Ami különösen fontos és újdonság (egyébként Klee egész sor alkotásának jellegzetessége ebben a korszakban), az a hiátusok, a pontközök hangsúlyozott szerepe, melyek itt éppolyan lényegesek, mint a pontok/foltok. Ilyen módon most már az üres is látszik, nemcsak a tapintható, a csend is hallatszik, nemcsak a koppantás.

Egy ilyenformán előkészített háttéren a növekvés a különböző ritmusok összességéként és kölcsönhatásaként fog megjelenni az ábrázolt fa alakjában: úgymint a különböző hosszúságú és irányultságú egyenesek meg az alap váltakozásaként (8:7-hez arányban, balra s jobbra); továbbá a részben körvonalaikkal és színükkel sejtetett síkok és az alap váltakozásaként (3:3 arányban, balra-jobbra); majd a teljesen behatárolt síkszerű (festett) alakzatok váltakozásaként (3:3-hoz arányban, balra, jobbra), vagy pedig bizonyos behatárolt és foltokkal kitöltött alakzatok hatványozásaként (2:3-hoz arányban, ugyancsak balra-jobbra). A haladás iránya: vízszintes, átlós és függőleges.

Tudatos szemlélődésünk közben semmiképpen se feledkezzünk meg a színek egyenlőtlenül felvitt vízszintes sávjairól: lent a narancsvörösről, fönt a narancsszínről meg a kékről, balra és jobbra pedig a narancsról, amelyek kiegyensúlyozottságot kölcsönöznek az egész történéseknek.

A narancsból meg a zöldből, ebből a kétértelmű ellentétpárból adódó kontrasztot nagy mennyiségű szürke hozzáadagolása tompítja mindkét színnél. Ez azután továbbmódosulhat, a zöld esetében a szintén tompított sárga, a narancs esetében pedig a vörös felé. A narancsszínnek, az élénk kék keskeny sávja révén fönt, alkalma nyílik, hogy a domináns nem igazi színpár kötelékéből, tekintettel a megelőző tompításra és visszafogottságra, átszökjön (a komplementáris) igazi párjához. Így vagy úgy, a szem, bonyolult és furdangos módon, mindenesetre előállítja a sárgát – mint mondtuk: a középpont színét.

Mit tehet egy számítógépes szimuláció? Nem sokat, ám ha mégoly gépiesen és élettelenül is, hogy alapvetően miként helyezkedjék el a fekete-fehér tömeg, azt azért sugalmazhatja. Az egész rajz különféle nagyságú, alakú, intenzitású sötét színek világos alapon való megkomponálása. A *Zarándoklásban* elvész a groteszk elem, a növények, az állatok és az emberek nem változnak át, nem öltik fel egymás alakját, s a stilizálás is gyengül. Ebben viszont az ecsetkezelés az, amely jóval felszabadultabb, mint a *Magányos cédrusban*. Ez utóbbi pillanatnyilag elért feszült egyensúlya most meghátrál. A sugallt transzformálódás helyett most olyan mitikus elemeket látunk a vásznon, amelyek a széleskörűen elterjedt őskori, ősvilági témák eszköztárához tartoznak. Ilyen az ikerpárként nőtt két fa, az összefonódott ágak közepén (az életfa ábrázolásának gyakori motívuma), a szent sas-madár, a táncosok és a lovasok kígyózó menete (ez is visszatérő motívum, az örök körforgás megszemélyesítése). Hadd tegyük hozzá

még, azzal, hogy a stilizálás alábbhagy, a metafizikai elem sejtetése helyett itt mind egyértelműbb a metafizika témájának a jelenléte.

Hogy a festmény mégis festmény legyen, az egyéniség kézjegye felülkerekedik és napvilágra kerül.

A jelentéstartalom és a forma egysége egészen más és másféle szinten áll helyre, mint a *Magányos cédrus*ban.

*

Mondriant és Kleet csakugyan nem kell külön bemutatni, annál inkább Csontváry Tivadart.¹⁶ Az itteni művészetkedvelő nyilvánosságnak nemigen volt alkalmja megismerkedni ezzel a különös festőművésszel. Kisszebenben (a mai Szlovákiában) született 1853-ban. Családi neve Kosztka (szlovákul: csont), ebből magyarosított Csontváryra. Foglalkozása szerint gyógyszerész volt, s erre a jó anyagi háttérre támaszkodva utazgathatott Nyugat-Európában, Olaszországban, Dalmáciában, Boszniában, hogy végül eljusson a Közel-Keletre és Észak-Afrikába is. Viszonylag későn, negyvenegy éves korában kezdte el festészeti tanulmányait, Hollósynál és Kallmorgennél tanult Münchenben, illetve Karlsruheban. A szándék azonban korábban is megvolt. 1880. október 13-án ugyanis misztikus elhivatásélményben volt része, egy belső hang így szólt hozzá: „Te leszel a világ legnagyobb napút-festője, nagyobb Raffaellónál.” Attól fogva szüntelenül ennek a napútnak („plein air”) a nyomában járt, és végül Kairóban találta meg a keresett „napút-színeket”. Legjelentősebb képeit 1903 és 1919 között alkotta meg. – *Római híd Mostarban* (1903), *Sétakocsizás újholdnál Athénban* (1904), *A Nagy Tarpatak a Tátrában* (1904–1905 körül), *A taorminai görög színház romjai* (1904–1905 k.), *Baalbek* (1906), *Magányos cédrus* (1907), *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* (1907), *Mária kútja Názáretben* (1908), *Tengerparti sétalovaglás* (1909). Mindösszesen száz képet és húsz rajzot alkotott. Első kiállítását Budapesten rendezték meg 1906-ban. A következő évben (1907) kiállítás a párizsi Palais De Glace-ban, majd sorozatosan Budapesten 1908-ban, 1912-ben és 1913-ban. A remélt siker mégis elmaradt. 1910-ben kitör rajta lappangó pszichózisa. Ez időben néhány elméleti szöveget, tanulmányt is megír: *Energia és művészet*, *A lángész*, *Ki lehet és ki nem lehet zseni*. 1919-ben érgyulladásban meghal. A budapesti kiállítások mellett a posztumusz megrendezett retrospektívák közül legjelentősebb a párizsi meg a brüsszeli 1946-ban, a *Tengerparti sétalovaglásért* kapott Grand Prix az 1958. évi brüsszeli Világkiállításon, végül a brüsszeli Palais de Beaux Artsban megrendezett kiállítás (1962).

BORBÉLY János fordítása

JEGYZETEK

- 1 Hamvas B.–Kemény K.: Forradalom a művészetben. Pannonia Kiadó, Pécs, 1989, 55. o.
- 2 Jadranka Damjanov: Pogled i slika, Eye Movements and pictures, Hermes, Zágráb, 1996
- 3 Vastusutra Upanisad, The Essence of Form in Sacred Art, Bonner–Sarma–Baumer, Motilal Banarsidas, Delhi, 1982
- 4 Kalatatvakósa, A Lexicon of fundamental Concepts of Indian Arts, Vol II., Concepts of space and time, Indira Gandhi National Centre for the Arts, New Delhi, 1992, editor: Bettina Baumer. Roger Cook: The Tree of Life, Image of the Cosmos, Thames and Hudson, London, 1974
- 5 Jankovics Marcell: A fa mitológija. Csokonai Kiadó, Debrecen, 1988, 237. o.
- 6 A színtanról I. még: Jadranka Damjanov: Vizualni jeziki i likovna umjetnost, Školska knjiga, Zágráb, 1991, 25–40. o.
- 7 V. Kandinsky: Cours du Bauhaus, Introduction à l'art moderne, Denoel/Gonthier, Paris, 1975, 45–47. o.
- 8 Jadranka Damjanov: Umjetnost Avantura, Art Adventure, jegyzetek, notebook, Hermes, Zágráb, 1998, 356–360. o.
- 9 L. még: Gustav R. Hocke: Die Welt als Labyrinth, Rewohlt Hamburg, 1957
- 10 A műalkotások megfigyelése tárgyában I. még a legelső, egyúttal legteljesebb szöveget: H. Maertens: Der optische Maasstab, Berlin, 1884
- 11 Hamvas Béla: Májja, u Arkhai, Média Kiadó, Szentendre, 1994, 190., 198., 207. o.
- 12 The Mimamsa Sutras of Jaimini, Commentary N. V. Thadani, New Delhi, 1978, 49. o.
- 13 Jankovics Marcell: i. m., 237. o. és tovább
- 14 Ph. Rawson: Drawing, Oxford University Press, Oxford, 1969, a vonaltan legmegbízhatóbb irodalma
- 15 Paul Klee: Notebooks, Volume 2, The Nature of Nature, Lund and Humphries, London, 1973, 4., 15. o.
- 16 Értsd: Horvátországban. – A ford.

IRODALOM

- Roger Cook: The Tree of Life, Image of the Cosmos, Thames and Hudson, London, 1974
- Hamvas Béla–Kemény Katalin: Forradalom a művészetben. Pannónia Kiadó, Pécs, 1989
- Paul Klee: Notebooks 1–2, Lund and Humphries, London, 1973
- Piet Mondrian: Plastic art and pure plastic art, Wittenborn, New York, 1945
- Németh Lajos: Csontváry, Corvina, Budapest, 1974
- M. G. Ottolenghi: L'opera completa di Piet Mondrian, Rizzoli Editore, Milano, 1974