

## A „Csontváry-kérdés”

I.

„Csontváry Kosztka Tivadar nevű elhúnyt temetése 1919. június hó 28-án az óbudai temetői 18-4-76. sz. sírba történt. A 18. parcella 30 éves használati ideje 1953. évben lejárt, ekkor kiürítése meg lett hirdetve. Tekintettel arra, hogy Csontváry Kosztka Tivadar sírjának további 30 évre való meghagyása iránt a hozzátartozók részéről intézkedés nem történt a megadott határidőn belül, a köztemetői szabályrendelet értelmében a nevezett hamvai is kiexhumálva egy közös sírba lett [!] elhelyezve.” A Fővárosi Temetkezési Intézet Igazgatósága e sivar és magyartalan mondatokkal válaszolt 1959-ben Dévényi Iván művészettörténész érdeklődésére. (Idézte: Németh Lajos, *Csontváry* 174.) A társadalom e szimbolikus gesztusával összhangban, Csontváry művei hosszú ideig rejtve maradtak a múzeum- és kiállításlátogatók elől, a magyar művészettörténetírás reprezentatív munkája (*Magyar művészet. 1800-1945*) pedig még 1958-ban is elegendőnek tartott másfél oldalt szentelni művészetének – miközben nem sajnált Benczúrtól hatot, Barabás Miklóstól hét és felet, Székely Bertalantól nyolc és felet, Munkácsytól pedig tizennégyet.

Azóta megváltozott a légkör a nagy művész körül, jelölül kulturális és művészeti életünk, valamint kulturális politikánk egészségesebb irányú fejlődésének. Páratlan értékét és nagyságát ma már lehetetlen tagadni; elhallgatni, lekicsinyelni ma már nem lehet Csontváryt; immár visszavonhatatlanul elfoglalta méltó helyét a magyar nép legnagyobb alkotóinak panteonjában. Tudományos rendszerezés s a társadalom hivatalos megbecsülése azonban nem kodifikálta még ezt az igazságot, sőt Csontváry életművét még ma is övezi valami furcsa fanyalgás. Mintha művészeti kritikánk némely irányai számára kellemesebb lenne, ha ez a nagy festő sohasem létezett volna és nem kellene megküzdeni a Csontváry-kérdéssel. Ez a fanyalgás ahhoz hasonló, mint amikor a szegény azt szégyelli, azt titkolja, amiben gazdag. Régi magyar betegség ez: sokszor szerettünk hivalkodni másod-, harmadrendű vívmányokkal, vagy éppen álértekekkel, szemérmesen kerülgetve az igaziakat, a kevés valóban világra szólót. Ahelyett, hogy már rég múzeumot létesítettünk volna Csontváry művei számára, ahová úgy zarándokolhatnának a világ művészetértői és kedvelői, mint a hollandiai Van Gogh-, vagy a spliti Meštrović-múzeumba – hogy a modern művészet köréből vegyek példákat – még Nemzeti Galériánkban sem helyezettük el méltó módon alkotásait. Olyanok vagyunk, mint a régi vágású polgári család, mely nem szívesen beszél színésznő-lányáról, mégha az e nemben zseniális is, mivel az úri társaságban ez valahogy nem elég comme il faut.

Csontváry még ma is ilyen nem comme il faut gyermeke a magyar művészetnek. Alighanem az olyan írások részesülnének kedvező fogadtatásban, melyek meggyőzően bizonyítanák, hogy nem is annyira nagy festő, mint hírlík. Legalább is erre következtethetünk abból a kritikai visszhangból, mely az első teljességre törekvő tudományos Csontváry-monográfiát, Németh Lajos könyvét (*Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest, 1964) fogadta. Jelentek meg ugyan a könyvet elismerő recenziók (pl. Kritika, 1965. 1. sz., Valóság, 1965. 7. sz.), mégis inkább a diszkrét hallgatás, sőt a lekicsinylés volt jellemző. Pedig ha végre valaki a magyar festészet legnagyobb szabású, s egyben legtalányosabb alakjának teljes életművét teszi – első ízben – rendszeres vizsgálat tárgyává; nagymértékben gazdagítja tárgyi, ténybeli ismereteinket; kronológiai, életrajzi, hitelességi kérdéseket tisztáz; megalkotja az oeuvre-katalógust; új szempontokkal járul hozzá a művek keletkezési körülményeinek és a képek igazi jelentésének felderítéséhez; s kitűnő képelemzéseket nyújt – akkor ez önmagában is olyan tudományos eredmény, olyan nagy szolgálat, amelyhez hasonló aligha lehetne felmutatni újabb művészettörténeti szakirodalmunkban. De ha mindehhez hozzávesszük a leglényegesebbet, vagyis, hogy sikerült megértenie és bemutatnia az életmű belső összefüggéseit, bepillantania Csontváry alkotásmódjának műhelytitkaiba, megajzolni a művészetének fejlődésvonalát, s még hozzá szokatlanul magas szakmai színvonalon – akkor joggal elcsodálkozhatunk az egyik bírálótnak ama mondatán, mely szerint „tudományos eredményeivel... Németh Lajos könyve nemigen tűnik ki”.



Talán nem tévedünk, ha azt hisszük: nem tudományos mérlegelés és megfontolás, hanem a Csontváry-kérdés körül megfigyelhető művelődéspolitikai bizonytalanság mondatta ezt az indokolatlan elmarasztaló ítéletet. Hiszen nem csupán művészettörténeti szakproblémáról van szó, hanem alapvető elméleti és gyakorlati-művészetpolitikai kérdésekről is: miképpen értékeljük, tiszteljük, népszerűsítünk egy olyan művész-óriást, akinek a világa – mi tagadás – igen távol áll marxista-leninista világnézetünkől, szocialista művészi eszményeinktől, s a szocialista realizmus – bárhogyan is értelmezett – mai programjától? S miután Csontváry csillaga – ha tetszik, ha nem – hovatovább úgyis minden más magyar festőé fölé emelkedik, a probléma egyre kiélezettebbé válik. Mert míg a magyar poézis legnagyobb klasszikusaként a mi korunkat és eszményeinket anticipáló forradalmár Petőfit tisztelhetjük, addig kénytelenek leszünk Csontváry irracionális-misztikus látomásait, szimbolikus álomvilágát elismerni festészetünk csúcsaként. A kérdés az, hogy ez lehetséges-e, indokolt-e, s ha igen, akkor vajon baj-e, szégyen-e? Ha a fanyalgásokat mellőzve egyértelműen elismerjük Csontváry nagyságát, akkor vajon sérelem éri-e marxista elméleti alapelveinket s kárt szenved-e kulturális politikánk? E kérdések mögött reális probléma húzódik meg: a múltbeli művészet és a jelen kapcsolatának, a művészeti örökségnek, a „haladó hagyomány”-nak a kérdése, illetve ennek helyes vagy téves értelmezése.

El kell ismernünk, hogy Németh Lajos, miközben hatalmas lépéssel vitte előbbre a Csontváry-kutatást, nem oldotta meg a kulturális politikai Csontváry-dilemmáját, sőt tovább is mélyítette azt azáltal, hogy a festő művészi rangját meggyőző elemzéseivel s érvelésével még jobban emelte. Talán ezért reagált a könyvre oly szokatlan gyorsasággal (szinte napokkal a könyv megjelenése után, 1964. dec. 4-én) legtekintélyesebb napilapunk – melyből az előbb idézett mondatot is vettük. Igaza van ennek a napilap-recenzióknak abban, hogy Németh Lajos nem tisztázta kielégítően Csontváry életművének a történeti helyét, a társadalomhoz való viszonyát – amit Miklós Pál bírálata is számon kért (Kritika, 1965. 1. sz.) – sőt azt is hozzátehetjük, hogy ha már egyszer Csontváry nemcsak esztétikai és történeti probléma, hanem egyúttal az aktuális művészetpolitikának is fejtörést okozó kérdése, akkor éppen a monográfus járulhatott volna hozzá a legeredményesebben bizonyos félreértések eloszlatásához. Merőben helytelen s a dolgok feje tetejére állítása azonban egy tudományos mű értékét csupán azon lemérni, hogy mennyire segít egy – mint látni fogjuk – rosszul felvetett időszerű művelődéspolitikai kérdést közvetlenül tisztázni, kézlegyintéssel intézve el azokat az alapvető eredményeket, melyek a kultúrpolitikai dilemma feloldását is közvetve elősegítik, megteremtve ehhez a szükséges szolid alapokat. Végre tudomásul kellene venni: a művészeti alkotások megnyugtató értékeléséhez – akár múltbeliek, akár jelenkorikak – nem a publicisztika révén, s mégcsak nem is az elvont elméleti fogalmak és sémák mechanikus alkalmazása útján lehet a leghibosabban eljutni, hanem az alapos és konkrét tudományos elemzés segítségével. Németh Lajos könyvének ez utóbbit köszönhetjük, s éppen ez teszi lehetővé, hogy Csontváryval kapcsolatban néhány időszerű problémát feszegezzünk.

Nem lesz azonban érdektelen, ha előzőleg szemügyre vesszünk néhány analóg esetet, hiszen nem Csontváry az egyetlen a magyar kultúra legnagyobbjai között, akivel kapcsolatban a marxista értékelés nem csekély ingadozást mutatott. József Attila, Derkovits és Bartók esetére gondolok elsősorban, akiknek a reális, helyes és nagyságukhoz méltó értékelése csak komoly buktatók és tévedések leküzdése eredményeként alakult ki. Milyen tanulságokat vonhatunk le ezekből a már lezárt kérdésekből?

József Attila és Derkovits értékelése esetében a skolasztikus realizmus-felfogás, illetve a modern művészi stíluseszközök sommás kiátkozása jelentett nehézséget. A két nagy kommunista művész politikai, világnézeti állásfoglalása, valamint érett műveik tematikája és tartalmi-eszmei mondanivalója azonban oly nyilvánvalóan a szocialista művészet körébe vonta életművüket, hogy a stílári és formai gáncsoskodás nem lehetett hosszú életű. Bonyolultabb volt a helyzet Bartókkal, minthogy művészetének a zsdánovi szellemű művészetkonceptió számára elfogadhatatlan modern jellegét nem ellensúlyozta egy a műveiből közvetlenül kiolvasható – a Derkovitséhoz hasonló – forradalmi, szocialista mondanivaló; – nemcsak mert Bartók még a Derkovitsot és József Attilát megelőző radikális polgári nemzedékhez tartozott, hanem a zene sajátosságai folytán sem. Így azután a nagy haladó művésznek kijáró tisztelet mellett művészetét az 1950-es évek elején éppolyan fanyalgás övezte, mint most a Csontváryét.

Mégis – ellentétben Csontváryval – Bartók értékelése viszonylag gyorsan és visszavonhatatlanul helyes irányba terelődött. Az akkor még félig-meddig a polgári dekadencia körébe utalt, és



modernistának, formalistának nyilvánított Bartókkal immár jó ideje hivatalosan is büszkélkedünk ország-világ előtt, kongresszusokat rendezünk róla, zenei versenyeket szervezünk tiszteletére, intézetet létesítünk kutatására, nem is beszélve művei állandó műsoron tartásáról. Pedig stílusa, formavilága nem kevésbé, hanem sokkal inkább modern, mint a Csontváryé, s az is nyilvánvaló, hogy nagy művei többségéből semmivel sem lehet több konkrét haladó társadalmi mondanivalót kiolvasni, mint a cédrusok festőjének alkotásaiból. Nem történeti vagy esztétikai párhuzamot óhajtok vonni a két nagy alkotó között, hanem csupán az „értékelés” következtelenségére kívánok rámutatni, mikor felvetem a kérdést: ha Bartók szimbólumokkal terhes világát elfogadjuk (*Kék-szakállú*), miért félünk a Csontváryétól (*Magányos cédrus*); ha a modern ember szorongásainak zenei kifejezésével szemben már nem aggályoskodunk (*Zene*), miért tesszük ezt akkor, ha a festészetben – s ráadásul a Bartóknál sokkal hagyományosabb, „realistább” módon – jelentkezik (*Nagy-Tarpatok*); ha a „tisztá forrás” iránti vágyakozást a zenében nagy humanista tettként értékeljük (*Cantata*), miért nem cselekedjük ugyanezt a természet és az emberi kultúra egységének, tiszta harmóniájának képi megvalósulása láttán (*Taormina*); ha az ember ösztöneinek mélyén rejlő „démoni” erők zenei ábrázolásán ma már értelmes kritikus nem botránkozik meg (*Mandarin*), akkor miért hökkenünk meg, ha képen látunk viszont hasonlót (*Panaszfal*)? E kérdések talán érzékeltetik, hogy az az eltérés, amely Bartóknak immár egyértelműen pozitív, s Csontvárynak még mindig kértéltelműen fanyalgó értékelése között megnyilatkozik, nem származhat a művek objektív analizéséből, tényleges jelentőségük és valóságos esztétikai értékük, higgadt, tudományos vizsgálatából, hanem más – gyakorlati – okokra vezethető vissza.

A „Bartók-kérdés” szerencsésebb alakulásában nagy része van annak, hogy zenetudósaink jobban álltak a sarat, mint a művészettörténészek; következetesebben és elszántabban harcoltak Bartók igazi elismertetéséért, mint ahogy azt a művészeti kritikusok – érdekes volna elemezni, miért? – Csontváry esetében tették és részben még ma is teszik. De az is igaz, hogy a zenetudósok helyzete lényegesen könnyebb is volt – nem a dolog érdemi, tudományos részét tekintve, hanem taktikai szempontból. Bartók mellett kitűnően lehetett ugyanis érvelni népdalgyűjtéseivel, s a népzenevel való kapcsolatával – hiszen az 50-es évek elején eleve haladó dolognak számított minden, ami „népi”; továbbá még inkább Bartók antifasiszta, humanista, a népek barátságát hirdető s a sovinizmust következetesen támadó emberi-politikai állásfoglalásával, illetve pozitív társadalmi szerepével; végül nem utolsósorban világhírével. Azok a zenekritikusok, akik Bartók megítélésében elsősorban ezekre a körülményekre hivatkoztak, bölcsen jártak el, mert meghátrálásra kényszerítették a Bartókkal szemben bizalmatlan dogmatikus művészet-politikát. De legyünk azzal tisztában: a világ elismerése, a művész mégoly pozitív társadalmi-politikai állásfoglalása, s a népművészet iránti vonzalma önmagában távolról sem határozza meg a művek esztétikai értékét. Mikor pedig Bartók pozícióját jószándékúan erősíteni kívánván, egyesek eltilozni kezdték zeneműveiben a népiesség szerepét, s műveibe (pl. *A csodálatos mandarinba*) ott is belemagyarázták a művész haladó társadalmi nézeteit, ahol az csak erőszakoltan volt lehetséges, akkor a további örvendetes taktikai sikerek (pl. a *Mandarin* műsorra kerülése) már tudományos kockázattal is jártak: akadályokat gördítettek a Bartók-életmű tényleges belső összefüggéseinek vizsgálata, a taktikamentes tudományos elemzés elé. (Példa rá az a fagyos és elutasító fogadtatás, amelyben 1955-ben Lendvai Ernőnek Bartók művei szerkezetére vonatkozó úttörő eredményei részesültek.)

A „Csontváry-kérdés” abban különbözik az analógiaként ismertetett esetektől, hogy Csontváry „formalizmusa”, „dekadenciája”, „modernizmusa” ellenében nemhogy szocialista törekvést s a művek szocialista mondanivalóját nem lehetett szembeszegezni, mint József Attila és Derkovits esetében, de még haladó polgári nézeteket és állásfoglalást, valamint népiességet sem, mint Bartóknál. Sőt – művei jórészt rejtve maradván – a külföldi elismerés sem ösztönzött a probléma felülvizsgálatára – csupán a *Tengerparti sétalovaglás* „meghívása” a brüsszeli világkiállításra kellett hogy elgondolkoztassa az illetékeseket. A Csontváry-kérdésben tehát nem volt lehetőség a nehézségeket áthidaló „taktikai” lépésekre, a probléma lényegének megkerülésére. Maradt a dilemma: hogyan foglaljunk állást egy vitathatatlanul nagy, de példaképnek, eszménynek nem tekinthető művész értékelésében.



Haladó hagyomány-e Csontváry? Ha a kérdést leegyszerűsítve értelmezzük (amire a kifejezés megfogalmazása és az 50-es években belénk idegződött tartalma eleve csábít), vagyis ha azt kérdezzük, hogy Csontváry a társadalmi haladással közvetlen összefüggésben állt-e, hogy haladó társadalmi törekvéseket és eszméket fejezett-e ki műveiben, hogy a társadalom előremutató osztályainak az igényeit ábrázolta-e illetve a visszahúzó erőket leplezte-e le – akkor nemmel kell válaszolnunk. A „haladó hagyomány” ilyen felfogása azonban már rég túlhaladott; kritikai irodalmunk jó néhány éve kerüli is a kifejezés használatát, előnyben részesítve inkább a „művészi örökség” szerencsésebb és alkalmasabb fogalmát. Annak ugyanis, hogy a művészetek, illetve azok különböző ágai vagy műfajai mennyire fejezhetnek ki társadalmi értelemben vett haladó tartalmakat, történeti előfeltételei vannak, s a művészt választása csak ezeken belül lehetséges. Egy-egy kor társadalmi valóságának adekvát tükrözése, az ember legátfogóbb kor-élményének a kifejezése pedig nem mindig valósulhat meg haladó társadalmi-politikai eszmék és törekvések jegyében. További fejtegetéseink szempontjából ezért mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, hogy melyik a Csontváry kora.

Bármennyire naivnak is látszik ez a kérdés, valójában nem olyan egyszerű, s Németh Lajos monográfiája sem ad rá megnyugtató választ. Csontváry nagy alkotó periódusa – a *Selmecbányától a Sétalovaglásig* – 1902-től 1909-ig terjed, vagyis egybeesik az 1900-as évek nagy forrongásának idejével, azokkal az évekkel, amikor Ady győzelmesen vívta költői forradalmát. Szokták is Csontváryt Adyval rokonítani, vele párhuzamba állítani, s látszólag nem is joggatlanul. (Vö. Németh Lajos: *Adalékok a századforduló magyar irodalma és képzőművészete kapcsolatához*. Itk. 1963. 51.; Varga József: *Ady képzőművészeti érdeklődése*. MTA I.OK XXII. 1965. 294.) Formátumukat, problematikájuk egyetemességét, feladatvállalásukat tekintve valóban egymáshoz illenek; sőt – amint ezt Németh Lajos kimutatta monográfiájában – nem egy motívumuk, gondolatuk, szimbólumuk is megegyezik. A kronológiai egyezések teljessé tétele érdekében hozzátehetjük még, hogy Ady írói s Csontváry festői pályájának kezdete egyaránt az 1890-es évek második felére esik, s hogy haláluk időpontja sincs messze egymástól: a festő fél évvel élte túl a költőt. Ha ebből a párhuzamból indulunk ki, s ha azt tesszük mérlegre, hogy ugyanannak a kornak a problémáira milyen választ adott Csontváry és milyet Ady, akkor az összehasonlítás ez előbbire nézve – minden zsenialitás ellenére is – nagyon előnytelen eredménnyel jár. Míg Ady beleveti magát kora mozgalmaiba, politikai életébe, verseiben pedig a forradalmak előhírnöke lesz, addig Csontváry kivonul a társadalomból, egyre mélyebben merül el látomásaiban, álmvilágában, majd elhallgat s utolsó tíz évében zavaros fantazmagóriák rabjává válik. Ha ez az összehasonlítás jogos, akkor a marxista kritika számára valóban nehéz lenne egyszerre igent mondani Adyra is, Csontváryra is, a magyar kultúra legnagyobbjai között tisztelni egyiket is, másikat is.

A Csontváry-Ady párhuzam azonban minden látszat ellenére hamis. Ha Csontváryt és Adyt kortársaknak gondoljuk, az csak a kronológia játéka, s az ebből fakadó optikai csalódás következménye. Nemcsak, mert Csontváry 1853-ban, tehát egy kerek negyed századdal korábban született Adynál, hanem elsősorban azért, mert bármennyire is a XX. század első évtizedében festette képeit, a kor, melyet „megfestett”, melynek világát a vásznon újrateremtette, nem azonos a művek születésének idejével, az Ady korával, a kibontakozó nagy szellemi forradalom időszakával.

Csontváry életrajzából, pályájának alakulásából tudjuk, hogy a valószínűleg kezdetben is kissé különc ember 1880-ban ébredt annak tudatára – egy hallucináció jóvoltából –, hogy festő, sőt a legnagyobbak egyike lesz. Ettől kezdve bámulatossá, kitartással és következetességgel készült nagy terve valóráváltására, s mivel tudta, hogy tanulnia, utaznia kell, amihez viszont pénzre van szüksége, 1884-től tíz évig kisebb vagyont gyűjtött gácsi patikájával, majd végre 1894-ben fogott hozzá a rendszeres tanuláshoz Münchenben, Hollósy körében. Kevés művész készült fel alkotására ennyire tudatosan kialakított „távlati terv” keretében, két teljes évtizeden át, hogy azután csaknem 50 éves korában hozzáfogjon végre művei létrehozásához. Ez az egy célra összpontosított erőfeszítés azonban csak annak árán lehetett sikeres, hogy szinte kiszakította magát a társadalomból, saját korából. Míg az 1870-es években még az ország gazdasági helyzetének megjavításán töri a fejét, s a selyemhernyó-tenyésztés ügyében ír előterjesztést a minisztériumhoz, a szegedi árvíz alkalmával pedig mint egyetemi hallgató részt vesz önkéntesként a mentési munkálatokban, addig később szinte izolálja magát a körülötte változó, alakuló világtól, festői víziói közé



vonul vissza, azok realizálására készül fanatikus elszántsággal. Az az élményvilág, amelyből az évtizedek óta benne érlelődő, majd 1900 után páratlan gyorsasággal elkészülő remekművek táplálkoztak, a kor, mely Csontváry látásmódját, szemléletét, világképét meghatározta, jó két évtizeddel korábbi, s csupán a felkészülésre szánt húsz év tolta későbbre a nagy Csontváry-képek születésének idejét. Ezek tehát nem az 1900-as éveknek, Ady korának a mondanivalóját fejezik ki, hanem az ezt megelőző periódusét.

Csontváry kora tehát a XIX. század utolsó századnegyede. S ha stílárius tekintetben nem is szakítható el a XX. század elejétől, hiszen művészete még ekkor is páratlanul újszerű és modern, s ha a nagyságrendet, a klasszist tekintve valóban egyedül Ady tekinthető is rokonának – tartalmi vonatkozásban, a vele egy nemzedéket képező költőkkel kell őt egy sorba állítanunk. Íme a Csontváryval többé-kevésbé egykorú költők sora: Szabó Endre 1849-ben, Darmay Viktor és Endrődi Sándor 1850-ben, Ábrányi Emil 1851-ben, Vargha Gyula 1853-ban, Gáspár Imre 1854-ben, Reviczky Gyula és Inczedy László 1855-ben, Komjáthy Jenő, Rudnyánszky Gyula és Koroda Pál 1858-ban született. Az irodalomtörténészek előtt – különösen Komlós Aladár könyvének (*A magyar líra Petőfitől Adyig*, 1959) jóvoltából – ismert névsor ez, noha néhány kivételtől eltekintve igen közepes színvonalú írókat foglal magában. E költők megegyeznek azonban abban, hogy a népnemzeti irányt folytató Vargha Gyulától eltekintve, valamennyien új irányban kezdtek el tájékozódni, s a magyar költészet megújulásának útját egyengették. Közismert, hogy e nemzedék sorsa tragikus volt: egyesek öngyilkosok lettek, másokat a nyomor vagy betegség pusztított el idő előtt, többen belefáradtak reménytelen sorsukba s elhallgattak, vagy megalkudva a körülményekkel elszürkültek; nagy költői életművet ezért még a közöttük legtehetségesebbek, Reviczky és Komjáthy sem tudtak hátrahagyni.

Csontváry nemzedéke nem élvezte sem a hatalom, sem a társadalom támogatását, s az irodalmi élet hivatalos fórumai is bizalmatlanul, nemegyszer ellenségesen fogadták jelentkezését, új irányba való tapogatózását. E költők elkallódásának, életművük kiforrotlanságának, kibontakozni nem tudásának azonban mélyebb okai vannak. Révai József szerencsés kifejezésével élve „történelmi vákuumban” éltek, vagyis egy olyan időszakban, amikor már nem számíthattak élményeik közé a reformkori, vagy Bach-korszakbeli nemzeti mozgalmak és még nem a századforduló táján kibontakozó új radikális polgári törekvések. A 67-es Magyarország állóvízhez hasonlítható társadalma nem nyújthatott eszményeket a költőknek, nem ragadhatta őket a társadalmi cselekvés, a politikai élet porondjára. Az elszigetelődés, a magány, a befelé fordulás lett osztályrészük, amit elhivatottságuk tudatával, a meg nem értettség büszke vállalásával ellensúlyoztak. Az illúziók, egy irracionális-misztikus világba való menekülés, a lélek szabad szárnyalása, egy irányát és célját tekintve meghatározatlan lázadás, s titáni becsvágy és művészi öntudat mind eredményei e nemzedék meghasonlottságának, s a vigasztalan, szürke társadalommal való – gyakran csak öntudatlan – szembenállásának. Ebbe a környezetbe illik bele Csontváry, ő is a „történelmi vákuum”-ban élt, kívül a társadalmon, s a Reviczky és Komjáthy korának reménytelen szürkéségével szegezte szembe művészi látomásait.

Hogy Csontváry történeti helye nemcsak nemzedékrendjét illetően, hanem egész művészi karaktere szemszögéből is e századvégi, vagyis az Ady előtti költők mellett van, azt egy Komjáthyval való futó párhuzam meggyőzően igazolhatja. Komlós Aladár Komjáthy-jellemzésének számos megállapítását akár Csontváryról is elmondhatnánk: „Nálunk senki sem tiltakozik olyan szenvedéllyel az összezsugorodás ellen, mint Komjáthy... Állandó a vágya a fokozódásra, a kitágulásra, az élet mennél intenzívebb teljességére... Mivel a valóságban el van szigetelve az emberektől, megálmodja, hogy összeolvad az életóceánnal. Mivel a valóságban semmi, megálmodja, hogy minden.” (I. m. 456-457.) Mindketten irracionális, égi erők által kiválasztott, elhivatott lángelméknek hitték magukat. A költő így vall erről:

*Egyszerre egy varázsütésre  
Megnyílt a szívem tiszta mélye,  
És benne megnyilatkozik  
Egy szédítőn mélységes ég.*

*S egyszerre megdöbentem én,  
Hogy nesz nélkül lépett felém  
A meztelen szépség maga,  
A lélek ős, örök dala.*

A művész pedig önéletrajzában így kommentálja nagy festő voltát megjövendőllő hallucinációját: „A kinyilatkoztatás... arról győzött meg, hogy bizonyos magasabb hatalommal, avagy



akaraterővel álok összeköttetésben, talán a világteremtő hatalommal, azzal a pozitívummal, amit mi sorsnak, láthatatlan mesternek, talán Istennek nevezünk, avagy a természet erejének véljük, ami egyre megy.” (Idézi Németh, i. m. 26–27.)

Akár Csontváry szájába is adhatnók Komjáthy *Ábrándos fiú* című versének sorait; *Az álmodó* című költemény, Komjáthy költő-eszményének, félig-meddig ars poeticájának ez az erőteljes lírai kinyilatkoztatása pedig szinte elejétől végig ráillik Csontváryra, oda lehetne véсни szobrának talapatára. Már a vers kezdősorai is szinte kísérteties pontossággal jellemzik Csontváryt:

*Hogyha véletlenül utadba téved,  
Óh, meg ne szólítsd őt, az álmodót!  
Porszem! Ő nem ér rá mulatni véled,  
Kutatva, látva egy mélyebb valót.*

S mikor költőről beszélve arról ír Komjáthy, hogy miként ömlik át „zajló zengő hangsorokba, Mi önlelkében zeng, zajong, viharzik” – hozzá téve mindjárt: „Véget nem ér az óriási harc itt” – akkor csupán *vonalat* kellene mondani *hangsorok* helyett; vagy *színt* a *szó* helyett a következő sorokban:

*Egy szó csupán, mit sokszor úgy keres,  
Egy szó, amely világok magva lesz;  
Nem puszta szó, de Istenige: tett,  
Mely a lét kútfejéből született.*

Az egy-egy színt évekig kereső, önmagában érlelő Csontváry volt az egyetlen ebben a korban, aki számára a megtalált színárnyalat isteni tettnek számított, akinek „Munkája kéj, parancsa meg gyönyör”, aki „Világ szem” s „nem ismer tért, időt”, aki „Világúr”, „az álmok méla hőse”, s aki körül

*.....él, sugárzik, zeng, lobog,  
Csapong, repül, örvénylik, dúl ragyog,  
Mind testet ölt, aminek lelke van,  
Formába tör, ami határtalan.*

A „csodás harmónia” mestere, „az álmok nagy fia”, akiről mindezt nem tudják „kik mindenben kacagnak, Mi törpe szellemök haladja túl”, legmegrázóbb önvallomását cédrus képeiben adta. Képzelnék magunk elé a kietlen messzeségben magasodó, vihartépte, egekkel társalgó *Magányos cédrust*, s mintha az önszimbólumát megalkotó festő szólna hozzánk *A homályból* című vers szavaival:

*Ki fény vagyok, homályban éltem,  
Világ elől elrejtézem;  
Nagy, ismeretlen messzeségben  
Magányosan lobogtam én.*

Mint Komjáthy „magában égő láng”-jának fényét, úgy Csontváry cédrusának vonalait és színeit is „Csupán a könnyű, tiszta lég” itta gyönyörrel. S mindkettejükre áll:

*Csupán a boldog csillagokra  
Néztem föl a nagy éjszakán,  
Velük keringve és lobogva  
Epedtem fensőbb lét után.*

Pedig mindketten arra vágytak, azt remélték, hogy egyszer szívük „szerteárad, Gátját szakítva szétömöl . . . Melege, fénye széjjelomlik Elűzve a sűrű homályt És millió sugárra foszlik, Hogy minden szívet járjon át”. S Komjáthy verse innen kezdve már a *Zarándoklás* diadalmas, kitérülő cédrusának mondanivalóját tolmácsolja. Azét a cédrusét, ki „Keresve földi, égi társát, Kire borulni szent gyönyör”, végre megtalálta párját, s azzal összefonódva kiáltja a köréjük zarándoló embereknek, szellemeknek, valóságos és testetlen lényeknek:



Ölelni vágyom a világot  
És sírni milliók szívében;  
Beoltani a tiszta lángot  
Vágyom milliók szívébe én.

Oh jöjjetek velem repülni,  
Velem zokogni, zengeni,  
Egy érzelemviharba dülni,  
Egy indulatba rengeni!

Ritkán lehet költő és festő között ily erős és mély belső rokonságot felismerni; szemléletükben, eszményeikben és vízióikban ennyi azonosságot találni. Szinte felesleges már ezek után olyan nyilvánvaló egyezésekre is utalni, mint vonzódásuk a különböző – köztük a keleti – vallások mítoszai iránt, vagy mint a világot megváltani akaró messiástudatuk. A nemzeti vátesz szerepét is egyformán öltik magukra: „Uralkodó legyen a költő, Előtte minden emberöltő Hadd hajtson térdet és fejet! Vezesse ő a nemzetet” – írta Komjáthy –, a festő viszont utolsó, nagy kompozícióvázlatában, *A magyarok bejövételében* önmagát rajzolta a honfoglaló vezér helyére, amint fogadja a „térdet és fejet” hajtó sokaság hódolatát. A Csontváry–Komjáthy párhuzam tanulsága annál inkább perdöntő, mert a két művész nem ismerte egymást, ugyanaz a kor egymástól függetlenül fejlesztett ki bennük oly hasonló világképet. Bármennyire is másfél évtizeddel később készültek tehát Csontváry képei, ezek helye a történelmi fejlődésrend tekintetében Komjáthy költészetével van. Koruk azonos: a történelmi vákuum évtizedei.

Távolról sem egyforma értékű azonban az eredmény, amelyet az azonos kor talaján létrehoztak. Németh Lajos egyik tanulmányában (ItK 1963. 44–54) meglehetősen szkepszissel szólt a különböző művészeti ágak közötti parallel-jelenségek kimutatásának hasznosságáról, arra figyelmeztetve, hogy az ilyen párhuzam elmossa az értékjelenségeket. Bár mint a fenti példa mutatja, a történelmi rendszerezés érdekében nagyon is szükséges az igazi tipológiai párhuzamok megkeresése, igaza van Némethnek, mikor hangsúlyozza: „a probléma éppen annak a jelenségnek szemügyre vételekor adódik, hogy az azonos világnézeti tartalom, a társadalmi és történelmi preformáltság közös volta miért határozza meg gyakran eltérő módon a különféle művészeti ágak fejlődési irányát, azaz mi okozza, hogy bizonyos korokban az irodalomban, máskor meg a képzőművészetben tükröződik adekvátábban az adott kor lényege.” A jelen esetben, a századvég magyar kultúrájának egészét vizsgálva, nem lehet kétséges, hogy a festészet az irodalom elé tört, hogy nagyobb teljesítménnyel büszkélkedhet, teljesebben tükrözi a kor problematikáját.

Nem lehet most feladatunk e jelenség okait felderíteni. Mégis utalni szeretnék arra a körülményre, hogy a kor költőivel, a „bizonytalan költők”-kel szemben (ahogy Zempléni Árpád egyik verse találóan jellemezte őket) Csontváryt cselekedeteiben abszolút bizonyosság vezette. „Tisztában voltam azzal – írja – hogy elképzelhetetlen és kifejezéstelen felelősség hárul reám, amikor egy olyan helyre jelölt ki a sors, amelyre én magamat késznek, gyakorlottnak nem találtam”. Ez az irracionális erőktől elrendeltnek hitt felelősségvállalás, melyben kétségkívül jelen vannak pszichopatologikus vonások is, hihetetlen akaratot öntött belé. Enélkül semmire sem ment volna, illetve ő is megrokkant, elpusztult, elszürkült volna – mint költő-kortársai. Komjáthytól is elsősorban az különbözteti meg, hogy míg ez utóbbi „szinte túlrad, kicsap gátjai közül” (Komlós), Csontváryt mindig az alkotómunka fegyelme vezérli. A kiegyezéskori Magyarországra nézve nincs tanulság nélkül az a körülmény, hogy az újat kereső, nagyratörő művészek közül csak egy félig-meddig örült tudta keresztülverekedni magát a tehetségeket porlasztó, gyilkoló korszakon, hogy végül eleget tehessen „küldetésének”, megteremtse életművét – győzzön. Függetlenül attól, hogy milyen végső eredményre jut majd a pszichológiai kutatás Csontváry elmeállapotát illetően, sajátos pszichéjének mindenestre nagy része volt abban, hogy hasonló törekvésű kortársai közül végül is egyedül ő maradt igazán „normális”, egyedül ő tudta szabadon, korlátoktól és kényszerű megalkuvásoktól mentesen megalkotni a kor reprezentatív életművét.

Csontváry kötöttsége a „történelmi vákuum” évtizedeihez elsősorban tartalmi jellegű, s a mondanivalóra érvényes. Sikerének egyik oka valószínűleg abban is rejlik, hogy a kiegyezéskori válságélmények kifejezésére a későbbi, immár fejlettebb formai, stiláris eszközök, látásmód birtokában került csak sor. *Korszakunk művészi ideáljáról* című cikkében Asbóth János így jellemezte a kiegyezéskori írók sikertelenségeit az 1870-es évek végén: „Új tartalmakat és formákat keresünk. Ezért látjuk annyiszor, hogy vagy a tartalom, vagy a forma hiányzik, ha nem éppen mind a kettő, vagy keserves harcban vannak egymással.” (Idézi Rónay György: *Petőfitől Adyig*. 1958. 133–134.) Ez a nagyon találó egykorú megállapítás jól érzékelteti, hogy a kor íróinál az érlelődő új monda-



nivaló és az érlelődő új formák, az új stílus nem tudott még egymásra találni. A modern ember új érzéseinek a kifejezésére a kor költői – nem utolsósorban a népnemzeti költészet hagyományának bátorlatanító hatása miatt – nem találhatták meg az erre egyedül alkalmas modern formákat. Minden bizonnyal ez ekkor még a festőnek sem sikerülhetett volna, és abban, hogy legalább húsz évvel később – a magyarok közt elsőként – az új mondanivalóval adakvát stílusokra rátalálhatott, nem csekély része lehetett annak is, hogy oly kevés köze volt a magyar festészeti tradícióhoz.

Csontváry nagy művének létrejöttében komoly szerepet játszott tehát pályájának sajátos alakulása, s életének, egyéniségének számos különleges adottsága. Ezek azonban távolról sem indokolják, hogy a magyar művészettörténet amolyan nagy kivételnek, a fejlődés rendjén kívül állónak tekintse művészetét, miként azt az 1958-ban megjelent összefoglaló magyar művészettörténet tette, s amit – bár ellenkező előjellel – Németh Lajos monográfiája is elfogad. Míg a régebbi hivatalos művészettörténeti koncepció mint valami aberrációt, az egészséges fejlődéstől való beteg elhajlást különítette el – nem tudván vele mit kezdeni – Csontváryt, addig Németh könyvében az ellenkező kép fogad: a világ legnagyobbjaival lépést tartó zseni az, aki nem illeszthető be a visszamaradottabb, provinciális hazai fejlődés kereteibe. Ezzel szoros összefüggésben a szerző sűrűn és nyomatékosan hangsúlyozza Csontváry művének időtlen, korhoz alig köthető jellegét. „Volt-e egyáltalán kora őneki”? – kérdezi mindjárt könyve első mondatában, majd számos helyen visszatér a gondolat: „Csontváry kora nemcsak az a 66 év, amelyben élt”.

A Csontváry történeti helyének pontosabb kijelöléséről való lemondás egyfelől, s művészetének korok fölé való emelése másfelől a kitűnő tudós könyvének komoly sebezhető pontja. Az előbbi feladat megoldásáról a marxista tudomány nem mondhat le, az utóbbi tendencia, pedig elvileg elhibázott. Mert az a kijelentés, hogy Csontvárynak nincs kora, illetve, hogy kora az egész emberiségé, nem egyéb frázisnál, amelynek nincs és nem lehet precíz tartalma, s ha úgy tetszik, minden nagy művészről, íróról elmondható. Emellett az ilyen állítás a művészetet indokolatlanul osztja ketté egy állítólag korhoz kötött mulandó, s egy időtlen, örök szférára, vagy pontosabban – s Németh Lajosnál erről van szó – egy csupán az adott kor élményeit kifejező és valóságát tükröző, illetve egy az emberiség egész múltját és jövőjét összegező s azt művészileg újratereztető művészetre. Pedig a legnagyobbak, a Danték, Michelangelók, Beethovenek is elválaszthatatlanul korukhoz tartoznak, kizárólag abból érthetők meg, de persze mennél nagyobb egy művész, annál mélyebben éli át korát, nem csupán a divatot, az effemer korjelenségeket fogva fel, hanem az adott korban összegeződött múltat s az abban előlegezett jövőt is. Mindez Csontváryra is érvényes, s ezért művészetének az őt formáló korról összefüggésben való további tanulmányozása magyarázatot fog adni mindazokra a jelenségekre, melyeket a művészettörténész most csak mint korfeletti adottságokat tudott értelmezni. Különösen a Csontvárynál uralkodó szimbolikus-mitologikus látásmód, a művészet mitikus szemlélete fog nagyon is korhoz kötötnök tűnni, pedig nem utolsó sorban ez idézi elő nála az időtlenség látszatát. Ő maga korok felett állónak, az istenséggel közvetlenül társalkodónak érezte művészetét. Nagy művei olykor látomásokat vetítenek elénk (*Fohászkodó*), vagy álomvilágba vezetnek (*Tengerparti sétalovaglás*), máskor „örök” szimbólumok öltének bennük képi formát (*Mária kútja*), avagy valóságos „világzínház”-at elevenítenek meg (*Panaszfal*). A látomásban, az álomban szükségképpen eltűnik, irreálisá válik a kor; a szimbólumot az időtlennek hitt absztrakció szüli; a világzínház képzeete pedig éppen abból a szemléletből fakad, mely nem akar elismerni se tért, se időt. Csontváry joggal érezhette időtlennek művészetét, a kritikusnak azonban nem szabad az ő hamis tudatának alapjára helyezkednie. Mert az említett jelenségek jellegzetes kortünetek, a századvég általános életérzésének a szimptomái, melyekre a XIX. század utolsó harmadának magyar irodalmából megannyi tipológiailag analóg esetet idézhetnénk. (Vö. Rónay György i. m.-t.)

Csontváry korának kérdésével szorosan összefügg stílusának problémája, hiszen a stílus a művészi alkotások egyik legfőbb korhoz kötő tényezője. Csontváry kissé időtlenített felfogása magától értetődően együtt járt annak hangsúlyozásával, hogy nem tartozott egyik ismert stílushoz sem. Ennek igazolására Németh Lajos kiemeli, hogy a legkülönbözőbb egykorú stílusirányokkal egyaránt vannak figyelemre méltó érintkezési pontok, sőt azonosságok műveiben. Hol Gauguin, hol Van Gogh rokona, olykor a neoprimitívekhez áll közel, máskor az expresszionizmus vagy a szürrealizmus előfutárának tűnik, gyakoriak a szecessziós vonások benne, a szimbolizmus pedig csaknem mindig jelen van valamilyen formában. (Érthetetlen is, hogy Komlós Aladár közelmúltban megjelent *Szimbolizmus* c. kitűnő kötetében egyetlen képet sem találhatunk Csontvárytól.)



Ez a sokrétűség azonban csak azt mutatja, hogy ha nehezen is sorolható Csontváry valamelyik megszokott századvégi stílus kategóriába, annál inkább képviseli ő kora egyetemessé stílusát. A nagy korstílusokat többnyire csak az utókor ismeri fel, midőn elhalványodott már kissé az egyes egykorú iskolák, irányzatok különbözőségének szuggesztív hatása, s az idő távlatából már jobban kidomborodnak közös kor-vonásaik. Ha nem így volna, ma sem látnánk alapvető összetartozást a különböző nemzetek barokk művészetében, hanem csak egymással versengő irányzatokról beszélnénk. S vajon jobban különbözik-e egymástól Gauguin, Van Gogh és Csontváry művészete, mint a Breughel és a Grecoétól, akiket ma már ugyanannak a manierizmusnak a képviselőiként ismerünk? Talán a szecesszió, talán a szimbolizmus válik majd idővel alkalmas kategóriává a látszólag szerteágazó századvégi stílustörékvések összekapcsolására. Az utóbbi különösen akkor, ha a művészettörténet nem fogja a szimbolizmust annak Odilon Redon-féle intellektuális változatára szűkíteni, illetve ha utat tör a kategória tágabb, szélesebb – nem csupán a szigorúan vett stílus elemekre, hanem egy egész szemlélet-rendszerre való – alkalmazása – amint azt legutóbb Mezei József tette figyelemre méltó kísérletében (*Reviczky Gyula költői világa*. ItK. 1965. 663–673). Csontváry esetében a Komjáthyval való mély belső rokonság is a szimbolizmus felé mutat, nemkülönben az Ady lírájával való érintkezés is.

Komjáthyval kapcsolatban olvassuk Rónay György említett könyvében: „Ady lírai magatartása alakul itt, olykor meglepően már terminológiájában is, de egyelőre még a társadalmon kívül, a szellemhaza elvont birodalmában. Adyra vár a föladat, hogy ezt az attitűdöt a század eleji magyar politikai radikalizmus szellemében megtöltse reális, szociális tartalommal: hogy a panteista egocentrizmus absztrakt szellemi forradalmát társadalmi síkra váltsa, és hogy a schopenhaueri világbanat láncából fölszabadult nietzschei „Übermensch” egyelőre pusztán szellemi tevékenységét: a régi világ ledöntését, új világ teremtését a költészetben konkrét, magyar társadalmi programmá realizálja.” (130. l.) Bár Csontvárynál nem beszélhetünk se schopenhaueri, se nietzschei ihletésről, Csontváry világához is épp ily közel áll Ady szimbolizmusa, de inkább csak annak formáját, mintsem tartalmát illetően. Ady mítoszai, messianizmusa, istenkeresése, magányossága, magyarság-élménye, vagyis mindaz, ami formailag még rokon Komjáthy lírájával, Csontváry művészetével is párhuzamba állítható. De mindaz a tartalom, tudatos társadalmi elkötelezettség, forradalmiság, amely e formákat Adynál kitölti, vagyis ami már merőben az 1900-as évek terméke, az „új idők” parancsainak meghallása – annak már nem sok köze van Csontváryhoz. A festő útja a mítosz kiteljesedése felé kellett hogy vezessen, Ady költői világa viszont a mítoszból haladt a valóság felé, a Gangesz partjáról romlásra elszármazott lótosz képzetétől a „rohanunk a forradalomba” gondolatáig.

A Csontváry–Ady érintkezés jellegét a legjobban talán a magyarság-mítosz terén érzékelhetjük. Komlós Aladár egyik tanulmányában (*A nemzeti művészet nyomában*. Tegnap és ma. 1956. 230–247) adatok nagy sokaságával bizonyítja, hogy az 1900-as évek elején mennyire általános volt a törekvés egy újfajta, magyarabb nemzeti művészet megteremtésére. Ady, Kodály, Lechner és a többiek a nemzeti jelleg új, igazabb forrásait keresték, s ezeket a népi, ősi és keleti hagyományokban vélték megtalálni. Ha eközben a nemzeti, illetve népi kultúra valóságos elemeire, a modern művészet által még nem értékesített hagyományaira bukkantak, mint Bartók és Kodály az igazi magyar népzene, vagy Ady a régi magyar nyelv és költészet esetében, akkor felfedezésük óriási horderejű és pozitív hatású lett. Ha azonban rossz irányba tapogatództak, például a pogány magyar világba, vagy a különböző ázsiai kultúrákba, mint a szasszanida motívumokat fellelevenítő Lechner, vagy a vogul hősdalokból ihletet merítő Zempléni Árpád, akkor érdekes kísérletnél, kuriózumnál vagy romantikus kelet-mítosznál, terméketlen turanizmusnál nem jutottak tovább. Csontváry maga is azok közé tartozott, akik egy új, nemzeti művészetet akartak teremteni, s a nemzeti festészet forrásait ő is keleten – történetesen Elő-Ázsiában, a Holt-tenger és a Libanon vidékén, arab törzsek körében kereste. (Érdekes véletlen, hogy Bartók pedig Anatóliába, illetve az észak-afrikai arabok közé ment népzene gyűjteni.) Csontvárynál a kelet-mítosz azonban csak élete vége felé fejlődött ki, hiszen előbb a hellén világ ragadta meg inkább képzeletét, külsődleges eszközök, motívumok hajszolására pedig kelet-rajongása sohasem vezette. Akárcsak Adyt, aki korai kötetében maga is előszeretettel kapcsolta össze magyarság-élményét a kelet-kultusszal, de aki azután hamarosan a Károlyi-biblia, a kuruc énekek reálisabb és termékenyebb forrásvidékéhez fordult.

Ahová Csontváry útja torkollott, onnan indult el tehát Ady. Egymást nem ismerték, de az az



Ady, aki a tahitii Gauguin-ről így nyilatkozott: „Hogy hogyan lát Gauguin? Jobban és többet akar kinél. Színt, új, sok színt és vonalat, élesen együtt. És egyszerűen összefoglalva” (Idézi Varga József i. m. 296) – az Csontváryban bizonyára felismerte volna elődjét.

### III.

Levonhatjuk ezek után a történeti vizsgálat, Csontvárynak a történeti folyamatban való elhelyezése tanulságait, melyek egyúttal talán arra is rávilágítottak, hogy a történetiség elvét nem szabad azonosítani a kronológiával, miként azt Gondos Ernő tette *Mű és valóság* című nemrég megjelent kötetében. (301–308.1.)

Csontváry és kora között nincs ellentmondás, azt tette, úgy alkotott, amit és ahogyan kora diktálta számára. Nem kerülte meg a történelem időszereű követelményeit, nem tért ki a művészet korszerű feladatai elől, hanem beteljesítette azokat, jobban mint bárki más az egykorú magyar írók, művészek közül. A művészetében testet öltött, formát nyert álmvilágot, döbbenetes látomásokat távol érezzük magunktól, idegen számunkra Csontváry misztikája, irracionizmusa, dermesztő magányossága. De távol érezzük magunktól a művészetét kisarjasztó társadalmat is, idegen számunkra az eszmény nélküli kor. Terméketlen dolog volna fájlalni a társadalmilag konkrét haladó vonások hiányát Csontváry művészetében, mikor egyértelműen progresszív tendenciákat, világosan a jövőbe mutató és érte küzdő törekvéseket nem találunk kora társadalmában, az osztályharc frontjai nagy átrendeződésének korában sem. Magyar művészet elvileg bármikor létrejöhet, nem privilégiuma ez a progresszív korszakoknak. A kor lényegének, valóságának a kifejezése nélkül azonban nem keletkezhetnek kiemelkedő művészi értékek, s egy sivár korban, a korszerű művészet iránt ellenséges közegben ez kétszeresen nehéz. Annál inkább értékelnünk kell tehát annak a Csontvárynak a teljesítményét, aki megvívta a maga harcát a valóság spiritalizált vetületeként lelkében dúló démoni erővel, a Tátra görcsbe csavarodó szikláival, a *Panaszfal* mellől ránk meredő kísérteties tekintetekkel s el tudott jutni a *Baalbek*, a *Zarándoklás*, a *Mária kútja*, a *Tengerparti sétalovaglás* tiszta harmóniájához – kora társadalmának a „nagy múlt”, az istenné tett természet, a tiszta szépség által való tagadásához. Ez a küzdelem és ez a győzelem, s ennek egyszerű képi realizálása, a megtagadott rosszal szemben egy másik, szebb világ művészi felépítése ma is vonzó számunkra. Azt a szuverén esztétikai értéket, melyet a történelmi szerepét betöltő Csontváry-mű hordoz, csakis művészi örökségünk legértékesebb részei közé sorolhatjuk.

Kultúránk, művészetünk nagyjainak a sorában ennek a nagy álmódnak – Komjáthy szavaival – „az álmok nagy fiá”-nak is ott van a helye – igaz kissé társtalanul. Hisz legtöbb nagy alkotónk – különösen az irodalomban – a haladó, nemzeti mozgalmak sodrában vagy éppen a forradalmi átalakulás szolgálatában hozta létre maradandó életművét. De vajon baj az, hogy gazdagabb, változatosabb lesz a kép? Vajon kárára van az oroszoknak, hogy nemcsak Gorkijt mondhatják magukénak, hanem a lélek legmélyebb örvényeibe is beelátó Dosztojevszkijt? Árt az a francia kultúrának, hogy a polgári társadalmat leleplező Balzac mellett Baudelaire-rel, hogy Daumier és Courbet realizmusa mellett Gauguin mítikus világával is dicsekedhet? Ne féljünk attól, hogy művészetünk nem is annyira egyoldalú, egysíkú, miként azt mi magunk hirdetni szoktuk, hogy nemcsak a hazafias-politikai szférában alkotott nagyot a magyar kultúra, hanem az ember világának azokban a régióiban is tud klasszikus értékű művészi eredményeket felmutatni, melyek nem állnak közvetlen kapcsolatban a társadalmi cselekvéssel.

De vajon Csontváry egyértelmű elismerése nem hatna-e károsan mai művészeti életünkre? Nem eredményezné-e azt, hogy művészeink mai életünk problémáira olyan választ adnának, mint amilyennel Csontváryszolgált? Naiv kérdések. A művészi érték elismerése nem azonos követendő példaképpé nyilvánításával. Vajon, ha volna egy amolyan igazi, Chartres-színvonalú gótikus katedrálisunk, fanyalagva kerülnénk-e attól való félelmünkben, hogy mai építészünk esetleg az abból áradó misztikus szellemiség hatása alá kerülnek, s új műveikben ennek adnak majd kifejezést? Csak a múlt felé forduló, az eszményképeket, normákat régebbi korok alkotóiban és alkotásaiban kijelölő koncepció fejlesztette ki azt a tévhitet, hogy a múlt művészi alkotásainak értéke attól függ, mennyire alkalmasak arra, hogy követendő például állítsuk őket a jelenben. Nem arról van



tehát szó, hogy míg az 50-es években Munkácsy avatott eszménnyé, normává, addig helyette ezután Csontváry legyen a lobogónk. Indokolatlanul zászlóvá Csontváry legfeljebb akkor lesz előbb-utóbb, ha félig-meddig tiltott gyümölcs marad, s ezáltal jelképpé válik ellenzéki indulatok számára.

Érdemes elgondolkozni *Az ember tragédiája* tíz évvel ezelőtti kálváriáján. Hosszú ideig nem mutatták be, minthogy pesszimista kicsengése van – szemben pl. a *Csárdáskirálynővel* – s Madách nézői hátha a tragédia nyomán kételkedni kezdenének a szocializmus igazában. A sok huzavona vége az lett, hogy mire 1955-ben végre bemutatásra került, valóban ellenzéki zászlóbontás lett belőle. De mióta helyes művelődéspolitikai gyakorlat nyomán állandóan műsoron van Madách, s elismert, megbecsült nagy klasszikusként tiszteljük, azóta nincs Madách-láz – s ugyan hol találkozunk a madáchi ideológia retrográd hatásával? Ma is hat Madách művészete, művészi igazsága, s ebből van mit tanulniok a ma és a holnap íróinak is. De ha egy író ma pesszimista, akkor az vajon Madách hatása, ezért *Az ember tragédiája* volna felelős?

Ugyanígy állunk a Csontváry-kérdéssel. Kapja meg végre méltó helyét Csontváry minden vonatkozásban, ugyanúgy, mint a múlt többi nagy magyar alkotója. Lehet és legyen is bámulat tárgya művészi nagysága, vitathatatlan értéke, de ne legyen példakép se ő, se más. A ma művésze a jelenre hallgasson, a múltat ne kövesse, hanem tanulni járjon hozzá, hogy megtanulja úgy szolgálni jelenét, úgy engedelmeskedni parancsainak, úgy válaszolni a ma által felvetett kérdésekre, mint ahogy azt a nagy régick tették saját jelenükkel, saját korukban. Ahogyan azt Csontváry is tette.

MIKLÓS PÁL

## *Irodalmi lexikon — irodalomelmélet — irodalomszemlélet*

Sorra jelennek meg az Akadémiai Kiadónál a szaktudományok nagyigényű, terjedelmes kézikönyvei: összefoglaló jellegű történeti munkák, mint a magyar irodalomtörténet hat kötete, és egész sor lexikális jellegű kézikönyv: a Természettudományi Lexikon és a Film Kislexikon után a Művészeti Lexikon első kötete jelent meg. S megjelent végre a Magyar Irodalmi Lexikon harmadik kötete is, ezzel elkészült a magyar irodalom tanulmányozásához szükséges és nélkülözhetetlen segédkönyvek egyike.

Ezeknek a műveknek a megjelenése a magyar tudományosság számára jelentős esemény. Nemcsak azért, mert meggyőzően példázzák azt a tényt, hogy az új magyar tudomány, a szocialista tudomány immár eljutott odáig, hogy összefoglaló kézikönyvekben és lexikonokban képes eredményeit summázni, hanem azért is, mert a korszerű lexikonok hiánya napjainkra már súlyos szükséglet jelentett a szakembernek is, az igényes érdeklődőnek is. A jelentős és jelentéktelen adatok, tények és a fontos összefüggéseket is feltáró, komplex jelenségek egy helyen összegyűjtött és teljes anyaga formálisan elrendezve: olyan forrásanyag, amelynek jelentőségét nem szükséges magyarázgatni.

Bizonyos jelek azonban arra mutatnak, hogy nincs mindenki tisztában a lexikonok jelentőségével. A lexikonok a napisajtóban és a rádióban humoreszk-témává lettek. Ez még jelenthetne annyit is, hogy olyan fontosnak tekintik őket, hogy közügyhöz méltó buzgalommal foglalkoznak érényeikkel vagy fogyatékoságaikkal. Amikor azonban a rádió humoristája azon siránkozik, hogy tönkremegy, mert íme, egyszerre itt van a könyvpiacra a sok lexikon, akadémiai kézikönyv s egynek sincsen az ára száz forint alatt, akkor rossz helyen humorizál. Először is: nem kell a lexikonokat mindenkinek megvásárolni, azok közkönyvtárakban is hozzáférhetők lesznek – remélhetőleg. Másodsor: próbálna meg csak a humorista valamelyik „jóléti kapitalizmusban” ilyen könyveket vásárolni, nyomban felfedezhetné, hogy a mi lexikonjaink rendkívül olcsók. Harmadszor: az, akinek valóban szüksége, meg fogja tudni vásárolni, ha ma nem, hát holnap: a lexikonok negyvenezeres példányszáma, a könyvüzletek és terjesztő vállalatok részletakciói biztosítják ezt a lehetőséget. Azt, hogy nálunk a lexikonok megjelenése közügy, hogy a lexikon az általános műveltség kiszélesedésének jele, nem a legszerencsésebb ilyen formában tudatosítani.