

Anghy András

EGY FA¹

Csontváry cédrusfája

„De érdemes beszélni a libanoni bölcselőkről, a hat méter széles törzsű cédrusokról, a hatezer esztendőös faóriásokról is.”
(Csontváry)²

EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL. Ez a Csontváry által – saját költségén rendezett kiállításainak katalógusaiban – adott képcím csendes realizmussal teremt interpretációs feszültséget utókorának címadásával, a MAGÁNYOS CÉDRUS bőbeszédű szimbolizmusával. A megvalósulatlan berlini kiállítás katalógusában szereplő hosszabb cím a hely és az idő pontosításával tovább szűkíti a MAGÁNYOS CÉDRUS kultúrtörténeti, művészettörténeti és pszichológiai szimbólumterét: CEDER IM LIBANON MIT DEN 1800 M TIEF LIEGENDEN MITTELLÄNDISCHEN MEERE BEI TRIPOLI. BEI SONNENUNTERGANG. (CÉDRUS LIBANONBAN 1800 M MAGASAN A TENGERSZINT FÖLÖTT TRIPOLINÁL. NAPLEMENTEKOR.) Csontváry címadó képértelmezésének *szótlansága* a látvány autonóm szférájából látszólag kiiktatja mindazokat a narratív és teoretikus tereket, melyek a kép tágas kontextusait, a lehetséges interpretációk képhez vezető kerülő útjait a későbbiekben, a recepciótörténetben meghatározzák. A kép létrejöttének rövid, tényközlő önéletrajzi mondata sem lép túl ennek a címbeli realizmusnak a keretein: „...a nyarat a libanoni cédrusoknál töltöttem, ahol cédrusokat festettem.”³

A természeti látvány önelvűsége a világító színek önértékével, melyben a tárgyakat és helyszíneket megvilágító napfény és a festékszínekben testet öltő napfény egyidejűleg válik hangsúlyossá, Csontváry festői önértelmezésének kiemelt szempontját jelenti, melyre a képcím utal. A természet közvetlen – mindenféle jelentéstulajdonítás előtti – tapasztalatát elérni vágyó törekvés civilizációkritikája a plein air lényegi tartalma, melyben a festészet úgy lép ki az akadémiai műtermekből, ahogy a képet előíró és leíró szavak történelméből. A tájkép műfaja – mely Csontváry világnézetét jelzi – ennek a modern szituációnak a tünete, melyben egy korábban topográfiailag meghatározatlan cselekményháttér felszabadul a mitológiai, vallási és történelmi jelenetek transzoptikai szóuralma alól, és beazonosítható helyszínként – Libanonban naplementekor – önálló prehistorikus létében próbál életre kelni a szótlán látvány által. Mindez – Csontváry tudta nélkül – jól illeszkedik a korszak John Ruskin, Konrad Fiedler vagy Adolf Hildebrand fémjelezte elméletellenes elméleteibe, melyek a „szem ártatlanságát”, a látás önmagában izolált, a verbálissá tehető gondolkodástól és tudástól független önálló ismeretszerző tevékenységét hirdették. A látás, a „látóképesség”, a „látókör”, a „távlat”, az „élő perspektíva” Csontvárynál is a világ megismerésének, mintegy a tudás előtti – hiszen „az élet nem elmélet”⁴ – egyedüli adekvát módjaként értelmeződik, s ez egyúttal civilizációkritikai jelentőséget nyer. „A kultúrember tévedése tehát elsősorban a hibás vagy gyenge látásban rejlik...”⁵ – írja részben a modern civilizáció városi életformája ellenében definiált zseni kapcsán. A visszatérés vágya a szavak előtti látványhoz, a minden fogalmi reflexió előtti világhoz egyúttal visszalépési szándék az időben egy ősinek, öröknek és érintetlennek tudott természethez, kivonulási kísérlet a nyugati civilizációból, melynek a plein air festés az egyik civilizációs gyakorlata. A látás érzéki megismerő ereje a közvetlenség

visszanyerését sugallja, s nem csupán a festészet autonómiáját véli a korszak ezzel megalapozni, hanem egy természetes, természeti életmód dietétikáját is. Másrészt a felhalmozódott tudásanyag, a történelmi ismerethalmaz a *nagy elbeszéléseket* – a világ, a népek, a vallások, illetve a művészet történetét – író XIX. század historizmusának öntapasztalata, mely a világhoz való viszony közvetlenségét, valamint a kreativitást gátolva váltja ki Nietzsche kritikáját.⁶ Ez az a kultúrtörténeti szituáció, melyben Csontváry természeti látványokra pillantó természetes látóképessége a kreativitás által felnövelt individualitás energiájával próbál átlépni a történelmen, illetve a művészettörténeten. A közvetlenségnek ez az eszménye Csontvárynál az ábrázolás technikai kerülő útjait – s ennek része a vázlat nélküli *plein air*, a helyszínen festő jelenlét írsaiban kiemelten deklarált gyakorlata is – éppúgy megpróbálja felszámolni a tulajdonképpeni módszerről való hallgatással, ahogy a festői elhivatás történetében a véletlen élettrajzi motivációt közvetlenül egy isteni hang sugallatához vezet. Valóság és kép, téma és ábrázolás határait a művészi kreativitás szekularizáló (s ugyanakkor szakralizáló) gesztusa iktatja ki, melyben az isteni teremtés és a művészi teremtés egymás mellé kerül. „*A világ koncepciója tervezete hasonlít egy nagyarányú napút festményhez, amelyen a Mester eredetileg dolgozott, illetlennek tartom, hogy engem mint nagyarányú napút festőt valaki zaklasson azzal, hogy festményeim keletkezéséről, kifejlődéséről felvilágosítást adjak, mit tudom én, hogyan csináltam, amikor arra nem is gondoltam, érzés, ihlet vagy ennél is több, a láthatatlan Mester keze vezette a kezemben levő ecsetet. Ez 30 évi küzdelmet és türelmet igényelt, hány évi türelmet kívánt a Mester műve, mikor a cédrusfának hatezer esztendőre energiát adott?*”⁷

A világteremtés némasága a művészi teremtés elhallgatott titkaiba íródik ebben a szövegrészben. Ugyanakkor az isteni teremtés cédrusa és ennek festői ábrázolása, valóság és kép különbsége kiiktatódik, a fa és a megjelenített fa ontológiai státusza azonosává válik. Úgy kell látnunk Csontváry interpretációja alapján, mintha először látnánk a teremtés után közvetlenül, a látás reflexió előtti tiszta aktusával. Azonban a kép maga már nem lehet más, csak reflexió s a láthatóság jelenvalóságának látszata. Ábrázolt és ábrázolás elgondolt s ábrázolni vágyott mimetikus azonosságára szükségképpen lehetséges reprezentáció csupán, melynek *különbségében* a festői kreativitás újrateemtő ereje megfogalmazódik. Egy minden tudás előtt látható világról már csak tudni lehet, s újraélésének minden kísérlete intézményes civilizációs gyakorlat, mely a művészet illúzióteremtő erejére, fenomenológiai redukciójára szorul. A természethez való visszatérés, a festésztörténeti tájháttérhez való visszalépés – s innen Csontváry ambíciója, hogy Raffaello hiányzó tájképeit létrehozza – modern aktusa önmagában hordozza azt az ellentmondást, hogy a szavak, a jelentések előtti egykori ősi, természeti látványhoz csak a szavakon – teóriákon és ideológiákon – keresztül vagyunk képesek eljutni. Miközben a természet már nem az élet körbepillantó közege, hanem táj, mely a tájképek művészettörténeti diszpozíciójának tudásából látszik. Itt, ebben az előzetes tudásból a természetre pillantó tekintetben válik a Cédrus-kép elbeszélhető történetté, élettrajzzá és ideológiává.

Csontváry sem először látta a fát, mintegy véletlenül ráakadva Libanon hegyén, hanem előzetes kultúrtörténeti ismeretei diszpozíciójából, ahogy a modern turista is már előzetes képek alapján tájékozódik a helyekről, melyeket odautazva majd megtekint. Mindenesetre nem véletlen, hogy Csontváry részben realizmusa, melyben a téma önfélreértésként uralja az ábrázolásmódot, s a művészi teljesítmény egyik legfőbb komponense, részben a közvetlenség kiiktatása miatt először véli látni a fákát. „*Hát végül a hatezer éves cédrusokat senki se látta volna – festőművész meg sem fordult ott soha?*”⁸

AZ EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL című kép témaválasztása, a festményhez vezető kerülő út abba az olvasmányélményei reminiscenciájaként Csontváry által kitalált mitológiai elbeszélésbe rajzolódik, mely nemzetalapító eredettörténetként a magyarok elődeinek tartott hunok napfénytisztelő vallását írja le, akiknek a cédrusok ugyanúgy, ahogy a baalbeki áldozók, legfőbb kultusztárgyaik, rituális életük részei voltak. „*Menjünk fel a Libanon legmagasabb tövéhez, a hatezer éves cédrusokhoz, az élő bölcselőkhez, s elmélkedjünk ott a múltak történelmén. Lent az Antilibanon tövénél ott találjuk a világ legnagyobb kőköcsait, őseinktől emberművelődésünk ősi forrásait. Ez ősi munkákban él őseink halhatatlansága, halhatatlanságának az energiája és az istenimádásnak természetes komolysága. Magyarok, ha tudni akarjátok, kik voltak őseitek, kik voltak Attila élén a világhódítók (íme, lássátok).*”⁹

Nem véletlen, hogy a BAALBEK című festményen – mintegy kép a képben motívumként – a kő és a cédrusfa együtt szerepel, s így azonos szemantikai tartalmat nyer a festmény kontextusában. Kiemelt jelentőségüket Csontváry azzal igazolja, hogy mindkét nagy motívumot önálló képen is megjeleníti, így ezeket a festményeket a hun napfényvallás kultikus tárgyaivá emeli, egy rítus eszközeinek (re)konstrukciójaként értelmezi. A festői realizmus a nemzetalapító mítosz, egy elképzelt múlt valóságalapját akarja igazolni. Mert hiszen a mítosz bár a múltról szól, önmaga múltját a festménybe rejti, mely témája révén teremt múltat a számára. Ezek a természeti tárgyak, melyeknek régisége az örökkévalóság metaforája, történeti indexet kapnak a kultusz szolgálatára. Csontváry szerint a baalbeki kövek egykor a naptemplom részei voltak, a cédrusok pedig oszlopok, mintegy Makovecz Imre posztmodern építészetének előképeként. „*De az emberművelődés történelemben élre kerültek az ógörögök – ezeknek szép iránti érzéküket megihlették a baalbeki cédrusok. Irigység-, vetélkedés- avagy vallási féltékenységből a Naptemplomunk beljében épült föl a görögök Héliosz-temploma, ezzel nevet cserélt Baalbek Heliopolisra, nevet cserélnek a cédrusok is mint korinthetai oszlopok.*”¹⁰

Ebben az összefüggésben Csontváry festményei írásainak interpretációs útmutatója alapján nem a tiszta láthatóságot idéző autonóm festőiség művészetének, hanem egy elképzelt vallás illusztrációinak és egy pozitív, vitális nemzeti karaktert előíró tanító példázatnak tekinthetők. „*Csendes szerénységben él a cédrus, ezredekre kiható türelemmel – türelemmel kell élnie egy nemzetnek is, amíg a koronáját nem éri el. Azt tudtuk, hogy háromezer évig a cédrus még nem cédrus, a negyedik ezredben bontakozik a koronája, s ezzel utat mutat a nemzeteknek a kitartásra.*”¹¹ A cédrus ennek a gondolati konstrukciónak a diszpozíciójából látható. Egy világnézet nézőpontjából befogadható, melyben a korszak eklektikus gondolkodásának jelzéseként sajátos kompozitot alkot a természet szavak előtti látványa, a természetes életmód reformkonyhája, a civilizáció kritikája – hiszen a cédrus az „*üveg-házi növénynek*”, melynek „*a láza az energiája, és az nem az igazi fajtulajdonsága*”,¹² az ellenpontja, miként a tájkép világnézete a csendéletnek – és egy ősinek, természetközelinek konstruált vallás. Mindaz, ami itt művészet, s amiért Csontváry egyedüli jelentőséget nyer számunkra, az ennek az egyvelegnek egyik, tisztán esztétikai szempontok szerint csak nehezen – a festő önértelmezése ellenében – kristályosítható összetevője.

AZ EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL című képen ábrázolt fa magánya látszólagos, hiszen egy elképzelt kultuszközösség – mely a cédrusmotívum képi interpretációjaként a ZARÁNDOKLÁS A CÉDRUSOKNÁL LIBANONBAN című festményen lenge lányok alakjában – táncolja körül. Ez a viszonylag behatárolt vallásos jelentés Csontvárytól elrugaszkodva a különböző elemzésekben egyetemessé tágu a cédrusfa, illetve általában a fa vallás- és kultúrtörténetétől inspirálva.¹³ Az univerzális szimbólumtörténet mítoszok, mondák, mesék és szépirodalmi részletek, életfák, világfák, élettengelyek vagy a tudás fája hosszú történeteiből, távolról közelítve próbál elérkezni Csontváry cédrusaihoz, melyeknek

sajátos, egyedi műalkotássá lett magányát ily módon enyhíteni próbálja. Mindez nemcsak túlerheli a fa emlékezetét, melynek nietschei leküzdésére a történelemből kilépve a természet kreatív energiáival létrejönni vélt, de egy általában vett, alig behatárolt kultúrtörténeti, művészettörténeti fává visszametszve még esztétikai értékei is háttérbe szorulnak. Ebből a teoretikus, deduktív diszpozícióból, ahol Csontváry cédrusa a fatörténet arborétumának egyik dokumentuma csak, egy átlagos, más fákkal felcserélhető fának látszik a műveltség erdejében. Miközben itt éppen az ábrázolás különös erejével a fának mint közhelynek a színéváltozását láthatjuk a művészi teremtés individualitásában. Nem a mítosz általánossága s univerzális szimbolikája, hanem mindennek egyedi artikulációja, Hans Blumenberg kifejezésével: „*a mítoszon végzett munka*”,¹⁴ mely irányt szab a fához társítható jelentések áradásának, hogy a fa képe műalkotássá válhasson. Mert csak a műalkotás nézőpontja lehet az a pillantás, melynek összehasonlíthatatlan fénytöréseiben éppen ennek a cédrusnak a tekintetéből a kultúrtörténet látszik. „*A látóképesség érzésével találkozunk a növényeknél, nevezetesen az orchideáknál, a hatezer évet élő cédrusoknál [...] A látóképességgel tehát ha felmegyünk a nagy Libanonba, ott a hatezer éves bölcs fáknál hatezer évet élünk át; ott látjuk és tudjuk, hogy mi történt a nagy világban.*”¹⁵ A műalkotás létének a téma és az ábrázolásmód hasadékaiba rejtett értékszempontja ez az individuális tekintet, ahonnan önnön mítoszt látattja, maga alá gyűrve szimbolikus jelentéseit. Flaubert tanácsa a fiatal Maupassant-nak, hogy úgy nézzen egy fát, amíg egyetlen más fára sem hasonlít már, hogy addig nézze, amíg már csak azt az egyetlen fát látja, kiiktatva mindazt, amit a fákról általában gondol, tulajdonképpen a műalkotás létrejöttének klasszikus anekdotája. A fára vonatkozó tudás bőségéből és a hétköznapi percepció szétszórtságából az individualizáló aktus redukciója teremt műalkotást. Az EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL ebben az ontológiai státuszában – akárcsak a világot egyéni látószögből tükröző monász – valóban magányos fa, hiszen Csontváry realista vallási szándéka ellenére kívül kerül elképzelt kultikus közösségének körtancán. Magánya az autonómmá vált műalkotás magánya.

A MAGÁNYOS CÉDRUS képcím nem Csontvárytól, hanem a festő személye köré mítoszt teremtő utókorától származik, mely a XIX. századi művészetfogalom és zseniesztétika teoretikus diszpozíciójából tekint a képre. A képcím kijelölte interpretáció Csontváry recepciójának leghangsúlyosabb, popularizálódott nézőpontja, melyben egy magányos alkotó rezignációja jelenik meg, aki sorsa fölötti elkeseredésében s a meg nem értett zseni társadalmi státuszának szerepe alapján a kuriózumokra éhes nagyközönség kedvéért fájdalmas cédrusfává festi magát, hogy korának művészeti közegébe beilleszkedhessen. A MAGÁNYOS CÉDRUS önarcképként való értelmezése szimbolizálja a Csontváryról szóló irodalomban az életrajz felől, az élet és művészet modern meghasonlottságának – melynek legfőbb modern tünete az önéletrajzi reflexió, szó és kép egymásra vonatkozása, a festői tevékenység önértelmezése – problematikájából közelítő interpretációt, mely az életmű befogadását alapvetően meghatározza. A festői teljesítménynek a művészi mesterségen túlnövelt individualitása, a társadalmi felelősségvállalásig duzzasztott zseniöntudat, mely az élet, a szociológiai viszonyok és intézményrendszerek ellenében heroikus erőfeszítéssel létrehozta a grandiózus életművet, tragikus pátoszt nyerve – a képek közti belső értékhierarchiát eltörölve –, minden műalkotásra rávetül, s a személyiségnek legendát teremt. Ennek a heroizmusnak a legendáriumát írta meg Lehel Ferenc, Csontváry első monográfusa, az értelmezés irányát a címadás emblémájával napjainkig hatóan kijelölve. A cédrus ebből a nézőpontból válik magányossá, az életrajzi szubjektum fogva tartja, magába zárja a festmény individualitását. A szenvedő, kínlódva hajladozó önarcképfá jól illeszkedik Lehel elemzésének teoretikus kereteibe,

bár csak egy rövid, zárójelben odavetett utalás: „*A magányos cédrus (amellyel magát szimbolizálta)...*”¹⁶ Ez a viszonylag olcsó, kézenfekvő szimbolika, mely a különösnek számító témaválasztást a festő voltaképpen intenciójának ismerete hiányában igazolni próbálja, azonban már Lehel előtt másokban is felmerült. 1910-es kiállításának egyik recenziója így ír a cédrusképekről: „...*mintha a maga fájdalomát, a maga egyedülállóságát festette volna meg ebben a két képben.*”¹⁷ Mindenesetre Lehelnél vált olyan alapvető interpretációs szintagmává, mely minden későbbi, nemcsak a cédrusképre, hanem az egész életműre vonatkozó elemzések beszédmódját meghatározta. Minden kép – s nem csak minden szakállas alak a képeken – önarckép lesz a belső lelki vívódás projekciójaként, hiszen Lehel szerint Csontváry képei „*megrázó szimbolikus drámák*”.¹⁸ Később a Lehel kijelölt irányt jóval magasabb teoretikus színvonalon követve Németh Lajosnál például a CASTELLAMMARE DI STABIA vidám, élénk színekkel megjelenített, vitalitást és derűt sugárzó tengeröbléből „*fel fokozott drámai expresszivitás*”, a „*poklot járt ember misztikus víziója*”, a valóságos tájból ihletett álomkép válik, mert a művész ideges feszültségét minden festményébe belevetíti.¹⁹ Mindezt annak ellenére, hogy Csontváry definíciója szerint csak az lehet zseni, „*akinek a misztikum az idegeit nem emésztette, akít az éjjeli álmok ki nem mérítették, akít az áramkapcsok tönkre nem tettek, akinek szervezete az idegességbe át nem csapott, akít az ihletettség láza nem gyötört*”.²⁰ De a VIHAR A NAGY HORTOBÁGYON pattanásig feszülő dinamikája sem a nemzetnek energiát sugalló példázat Németh Lajosnál, mert „*a kép belső drámája a lélek kavargóbb, mélyebb örvényeibe húz*”.²¹ S bár kétségtelen, hogy Csontváry dramatizáltként jellemezhető ellentétpárokat, szemantikai oppozíciókat jelenít meg képein, természet és város, természetes és mesterséges fény, a helyszín múltja és ábrázolásának jelene feszül egymásnak. Azonban ezek csak a pszichologizálást erőltetve vagy könnyed felületességgel nevezhetők belülről kivetülő tragédiáknak.

A cédruskép önarcképi magányának kulcsára járatott az egész életmű, s a fa minden elemének, minden apró momentumának a leíró szókincsébe ugyanezt a tragikus, lelki drámát látja bele a mű értelmezési hagyománya, ahogy a képelemzés tájleírásai is ugyanerre a hiposztázált természetfogalomra hangszereltek.²² A tragikus alaphang aztán hozza magával a fájdalomtól sikító expresszionizmust, mely izmuscímkéjébe rántja a pszichológiát a maga fatesztjeivel.²³ A fatesztek pszichopatológiai bölcsességéből kinézve a cédrus a frusztráció – s egy átlagos őrült – önarcképe, aki lelapult, képbe szorult koronájával hiába próbál kitörni a kompozíció ketrecéből. S innen nézve az egyik ágdarabka is szögnek látszhat a Krisztus-allúzió igazolására a FOHÁSZKODÓ ÜDVÖZÍTŐ megváltó zsenijének támasztékával. Azonban van egy másik, jól ismert ága is a fának, melyre írásaiban egy helyütt Csontváry is hivatkozik: „*De a gondviselés nem pihent, megfestette velem a libanoni öt-ézer éves cédrus fát, melynek egyik ága kardot ránt s fenyegeti a világot...*”²⁴ A tragikus nézőpont alapján, az őrültéssel színezve, ebből az ágból sem lesz más, mint hiábavaló önmagával meghasonlott, fába szorult kísérlet, hogy élet és művészet határait felszámolja. Holott ez az önértelmező szövegrész nemzeti példázatként Csontváry versenyszellemű, világot legyőző optimista hadászati festészetébe illeszkedik, melyben festményei hadseregének egy-egy tagját jelentik.²⁵ Ezzel szemben a tragikus őrült önkivetítő magányos zseni univerzális kategóriáihoz még lokális kategóriaként a magyar sorskérdések szomorúságának retorikája is társul, még mélyebb depresszióba kényszerítve így a cédrusfát, a művészetről és a történelemtől többet tudó, a szerzőt nála jobban értő s így népszerűséghez segítő jó szándékú hermeneutikai méltányosság következtében. Hiába Csontváry minden szóbeli – részben Széchenyi inspirálta – értelme. „*Megbűnhődte már e nép a múltat-jövendőt, azaz bűnhődik, mert hiúságban, önzésben, idegességben, szellemi fölényben ma már lefokozott erőben s még mindig nehéz anyagi körülmények között nem*

*a józan egyszerűségben él. [...] Tévedésben éltünk, idegen szokásokat gyermekésszel utánoztunk. – Egy kétezer éves cédrusfa még nem fa – a harmadik ezredben nő csak meg a gyümölcsöt termő koronája. S mi már korona után áhítózunk, öregebb fák – idősebb fajok ivadécai koronájuk bontásával versenyre kelünk...*²⁶ A cédrus itt annak a türelemnek a példázata, mely éppen egy pesszimiztikus, passzív, sorskérdésekkel szomorkodó világgép ellenében fogalmaz, s egy fa növényi türelmét ábrázolásának művészi türelmével, a pozitívumra hivatkozó aktív s dekoratívan színes vitalitás heroikus teljesítményével mutatja fel, valóság és kép, élet és művészet ekvivalenciáját megteremtve.

Az a romantikából eredeztethető művészetfogalom, mely alapján a cédrus és Csontváry életműve tragikusként értelmeződik, a tragikus fogalmát – mintegy a valóságból kilépő forma formájaként – saját lényegeként tartalmazza. Ahogy a művészet s vele az autonóm műalkotás társadalmi státusza a modernitásban legitimációra szorul, funkcionalitása bizonytalanná válik, a művészet és az élet, a művész és a világ, a természet és a civilizáció viszonya problematikus távolságba kerül. A művészet részben vágyakozássá válik, hogy otthonra leljen a világban, ugyanakkor a remekmű ígézetével – mely nem csupán az esztétikai minőség, hanem a műalkotás társadalmi szituációjának kategóriája – tragikus pátozsszal emelkedik túl a valóság összefüggésein. Csontváry életművébe is beleíródik ez a kétirányú mozgás, mely az EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL című képben testet ölt. Egyrészt a funkcióját veszített művészetnek egy kitalált mitológia, a hun–magyar napfénykultusz szolgálatával funkciót és boldog közösséget teremt, másrészt az ábrázolás individuális erejével, a megformálás tisztán festői kvalitásaival negligálja ugyanezt a funkciót, hogy a művészet modern világhelyzetét jelzően tragikus műalkotásmagánya megjelenhessen. A tragikus így lehet Csontváry cédrusfájának vélt tartalma, mely alkotójára „magányos cédrusként” rávetül egy romantikus örökségű művészetfogalom diszpozíciójából, hogy egy derűs festészetet teremtő, önnön világában boldog és teljesítményével elégedett festő karakterét eltakarja. Mert miközben festészetét a lemondás, a heroizmus, az askézis XIX. században begyakorolt perspektívájából szemlélik, hiszen a nagy teljesítmény nem lehet más, mint a fáradtság, kín, csalódásnak a gyümölcse, addig a derűs, napfényben megjelenő városokat festő boldog Csontváry eltűnik a színről. Pedig így, ezzel a derűvel ábrázolja egyik első recenzense is: „...a mesternek a rajzról, a színekről, a tónusról, a valórról, kompozícióról s egy műalkotás minden, de minden kellékéről saját külön eredeti felfogása van, s hogy ebben a felfogásban irigylésre méltóan boldog.”²⁷ S az élete végén készült újságírói riportban sem egy megkeseredett, rezignált egykori napútfestő nyilatkozik.²⁸ Mégis a tragikus művészet erős elméleti diszpozíciójának a szemüvegén keresztül nézve minden ellentmondó jel láthatatlanná vált. Ez részben úgy volt megvalósítható, hogy írásait, mint a pszichózis hatása alatt írt utólagos öngazolásokat, egy örült zavaros beszédét leválasztották a képekről, hogy az élénk világító nap-színek voltaképpen tragikus szürkességű fény-árnyékait – melyeket ezeken az erősen körvonalazott színfoltokból építkező festményeken ily módon látni véltek – ne zavarja. Hiszen minden derű és boldogság gyanús a művészet alapvetően tragikus világhelyzete miatt. Ugyanakkor persze Lehel Ferenc népszerűsítő legendáriuma sem tudott volna mit kezdeni egy anakronisztikusan boldog művésszel, ahogy Németh Lajos sem monográfiája létrejöttének politikai klímájában egy nemzeti példázatot produkáló jókedvű nacionalistával. Maradt a művészet tragikumát önarcképként megjelenítő festő fájdalom, de egyúttal bogarasságaiban mosolyogtatóan egzotikus portréja.

Az EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL című képen a fába belelátható jelentések folyamatos mozgása élő organizmust reprodukál. Egyetlen végső jelentés, egyetlen rögzíthető, megfejthető szimbólum sem található végső nyugvópontra ebben a mozgásban, melyben

az emberi, az állati és a növényi megszakítatlan hullámvásban fonódik össze. A fa nem válik statikussá, hogy egyetlen szimbólummá, egy rávetülőd eszmévé vagy egy lelkiállapotná váljon, hiszen Csontváry realizmusa szerint „nem lépheti át a természet határát semmilyen élőlény a földön, még a hatezer éves »élő« cédrusfa sem”.²⁹ Egyedül meghatározatlan régisége révén lehet példázat, miközben számtalan kőszá hasonlat, mítosz és történet lengheti körül létezését – akárcsak Csontváry zavaros írásainak hiányos mondatait a bölcsesség –, melyek egy-egy pillanatra testet, esetleg éppen emberi alakot öltenek. „... ha felmegyünk a magas Libanonba, a hatezer éves cédrusok otthonába, ott látjuk a háromezer éves hajadonokat, türelmes pártában hajlongani s csak a negyedik ezredben gyümölcsöt termő koronával bontakozni. E megmásíthatatlan bölcsesettel szemben az ember időhöz kötötten, szigorú határok között él ezen a földön.”³⁰ Persze a cédrus mint nő éppúgy nem ejtené zavarba a patológikus önarcképlátó pszichológiát, ahogy a cédrus mint oszlop, kereszt, kardot rántó kéz vagy mint fáradtan földre roskadó állat sem. Azonban ezek a fában bujkáló alakok a beelátás – s pszichológiailag ez a jelenség lehet itt elsősorban adekvát –, a látást megelőző tudás korfüggő és teoretikus nézőpontjai szerint alakulhatnak különböző szimbólumokká, kilépve a fa Csontváry gondolta realizmusából. S ugyanígy rajzolódna ki befejezetlen kontinuitásából egy vég nélküli történet epizódjaiként a különböző művészettörténeti irányzatok is a naív realizmustól, az expresszionizmustól a szimbolizmuson át a szürrealizmusig, anélkül, hogy akármelyik is megnyugvást találhatna. Mert a képen a fa annak megszakítatlan, beteljesületlen vágyakozása, hogy egyszer majd valamiféle jelentés utoléri mozgásában, s megakad az ágai közt. Nincs kimerevíthető jelentés, de úgy van megalkotva a fa, hogy konfigurációja tetszőleges jelentések összefüggéseiben áll az interpretáció szabadságát ábrázolva. „A nagy formáknak a fennmaradásra az ad erőt, hogy végső emberi vonatkozások sémáit adják, illetve képesek szuggerálni; mely sémák, mert a séma állandóbb a tartalmaknál, más időben, más emberek között más tartalmakkal telnek meg” – írja Lukács György a kép készülésétől közel egy időben, 1910-ben.³¹

A „nagy motívum” ideája Csontváry számára egy olyan séma, melyet realizmusa a valóságban vélt megtalálni, ahogy a *plein air* ábrázolási módszerét is bizonyos helyekhez kapcsolódó fogalomként értelmezi, melynek keresésére útnak indul a világban. Ebből értelmezhető orientalizmusa is, mellyel a cédrus motívumára rátalált, hiszen a kelet azt a tematikus – térbeli és időbeli – távolságot jelenti, mely a művészet valóságtól való távolságának az analógiája, mintha a művészet Csontváry realizmusában *valahol* lenne, nem a megformálás *nem-helyén*, hanem egy bizonyos helyen, ahova oda kell utazni, eltávolodva a hétköznapoktól és a nyugati civilizációtól. Ez az orientalizmus azonban nemcsak a témában, hanem az ábrázolásmódban is megjelenik, a fa egy átmeneti pillanatában az ágak finom vonalvezetéséből tűnik elő a japán fametszeteket idézve, elbizonytalanítva a termélységet, hogy aztán visszatérjen festékfoltjaival egészen más allúziókat idéző mozgásába.

Ahogy Csontváry a „nagy motívumot”, hasonlóképp kereste a természetben Goethe az ősnövényt, egy szimbolikus botanikai sémát, melyről Schiller kifejtette neki, hogy ez nem lehet tapasztalás, hanem egy idea.³² Csontváry a valóságban (a Libanon hegyén, 1800 méter magasan a tengerszint felett, Tripolinál, naplementekor) fellelt cédrusa a festő önértelmezése ellenére ott válik ideává, ahol az ábrázolásmód absztrakt individualitása jelentések és motívumok promiszkuitásának sémájaként megjeleníti.

Csontváry realizmusába helyezve – a XIX. század örökségeként – a remekmű fogalma valóság és kép határainak felszámolásaként értelmezhető. Nem az ábrázolásmód individualitása, hanem az élethű megjelenítés az, mely a témának alárendelve próbálja kiiktatni az egyéni ábrázolásmód karakterét, hogy a témát valóságként megmutat-

hassa. Egy valóságos fának – hiszen nemzeti példázatértékét is így nyerheti csak el – s nem egy fa képének a létrehozása a cél, hogy remekművé válhasson. Az individuális tett zsenialitása így paradox módon ugyanezen individualitás felszámolásának – a világnézet közvetítésének öntudatos alázatával – elérhetetlen végcélja. Valóság és kép kiiktatott távolsága – s ennek s nem a pszichés frusztrációnak lehet motívuma a képszélhez szoruló fakorona is – eltünteti a szerzőt, mert látszólag mindaz, ami a fáról mondható, csak az mondható el a képről is. Paul Valéry PÁRBESZÉD A FÁRÓL című dialógusában ezért mondja Lucretius a fáról: „Nincs szerző [...] Vannak tehát dolgok, amelyek maguktól képződnek, ok nélkül, s maguk szereznek sorsot maguknak [...] ezért sorolom a halandók lelkének gyermeket igényei közé azt a naiv logikát, mely mindenben egy művészt s művészi célt igyekszik felfedezni, gondosan elkerítve a múltól.”³³ Csontváry a cédrust és az áldozókövet ebben a szövegrészben is egymás mellé helyezve így ír: „Nem gondolunk a szerzőre, csupán művének szellemére, s nem gondolunk a keletkezésére, csupán a jelenlétére; mert hihetetlennek tűnik fel előttünk az, a mi korunkat túlhaladja, hihetetlen az, a mi érzéseinket felülmúlja, hihetetlen, a mi képzelődéseinket túlszárnyalja, s hihetetlen az, a mi látóképességeinket megbénítja. Hihetetlen tehát az, hogy van hatezer esztendő élőlény a földön, hihetetlen, hogy vannak beszélő bölcselő fák ezen a világon, s hihetetlen, hogy őseink napimádó temploma 20 és fél méter hosszú, 5 méter magas és 4 és 1/2 méter széles kőkövakkból van összeállítva. Hihetetlen a világ teremtése, mert láthatatlan erőnek a terméke, hihetetlen a zseninek a jelenléte, mert lángoló a szelleme.”³⁴

Ebben a fizikoteológiai realizmusban az elérni vágyott remekmű másik mértékét a régiség jelenti. Annak vágya, hogy a több ezer évesnek vélt cédrus ábrázolásával a fa természeti ideje, örökléte – s hol máshol lehetne egy ilyen fa, mint egy hegytetőn a múltban – mintegy a művészet garanciáját jelentve átszámazzon a képre. A remekmű példáit a XIX. század számára a régmúlt művei jelentik, melyek Csontvárynál kora inspirációiból merítve Raffaello alkotásaiban testesültek meg. Raffaello túlszárnyalása nem a festőtechnikában, hanem a témában értelmeződik, a cédrus régisége és az „élő természet” ábrázolása az, mellyel nagy elődjét legyőzni vélte. A jelenben, a valóságban megtalálni valamit, ami múltbeli, s mintegy túllép saját jelenén, hogy időtlen remekműként megjelenessen, ez a cédruskép egyik lehetséges esztétikai tartalma s az egyéni teljesítmény öntudata. Miközben a szerző saját eltörölt helyének realizmusával akarja láttatni remekművét, a kép önmozgása, az ábrázolásmód, a festőtechnika szubjektuma elfedi ugyanezt a szerzőt. A „világító színek”, a kompozíció, a festékkoltok és vonalak ornamentikája a mélységi dimenziók kiiktatásával önálló absztrakt életre kel, s úgy hagyja el a tárgyat, ahogy a tárgyra invenciózus utazásai során rábukkanó s azt világnézetébe illesztő szerzőt. Mindazok a jelentésteremtő mozgások, melyek a tárgyban játszódnak le, s az interpretációk is innen olvassák ki őket, hogy aztán egyetlen affektusban rögzítve az örült, meg nem értett, magányos Csontváry önarcképére rátaláljanak, átmennek abba a mozgásba, mellyel a kép szabadságának, autonóm műalkotás voltának gesztusával levedli saját cédrusfáját. A témában, a fában lévő átmenetek organizmusa a fa és a kép közti átmenetek terébe lép át immanencia és transzcendencia összehajló játékával. A Libanon tetején témára találó, hun–magyar vallású plein air Csontváry életrajzi személye helyett megjelenik a megjelenítés művészi türelmébe feledkezett, képnél lévő Csontváry az alkotás önmagától is felszabadult szabadságában. A kérdés így, ha mindenáron önarckép, akkor kinek is az önarcképe ez a kép.

Azzal, ha azt mondjuk, hogy a fa a szabadság szimbóluma, látszólag a fát – a francia forradalom szabadságfáira is utalva – mint kultúrtörténeti közhelyet idézzük, azonban Csontváry egyedi módon képes artikulálni mindezt. Egy önmagát finanszírozó s így korának társadalmi és kulturális intézményrendszerétől függetlenné vált festő, aki

példátlan művészi szabadságát, az egyéni formakoncepció lehetőségét ilyképpen megteremtve, az EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL című festményével saját életművétől s annak világnézetétől is képes volt függetlenedni. A kép annak a szabadságnak a szimbóluma, mely a megjelenítés akcentusában testet öltve képes szabaddá válni minden szimbólumtól, a szabadság szimbólumaitól is. Hiszen ez a festmény abból a szempontból is különbözik többi alkotásától, hogy a természeti motívum nem egy városnak vagy emberi alakok staffázsainak kontextusában látható, hanem absztraktba hajló tárgyiasságának metamorfózisában, mellyel a lehetséges interpretációk optikai szabadságát megteremtve tudja azt a látszatot kelteni reprodukcióinak sokasága ellenére, hogy először látjuk.

Mindezt a belső autonómiát a ZARÁNDOKLÁS A CÉDRUSOKNÁL LIBANONBAN című festmény visszaveszi, s a cédrusmotívumot visszaszolgáltatja a motívumra rátaláló világnézetnek és a kultúrtörténeti szimbólumoknak. Mert míg a magányosként ábrázolt cédrus kívül rekeszti létrehozásának inspirációját, s egy nemzeti példázat anticipált interpretációs közösséget, addig a ZARÁNDOKLÁS belülről helyezi, a figurális jelenetekkel a cédrusfa köré rajzolja mindezt. A kép s a képen megjelenő fa így – a részletmotívumok talányos, maradéktalanul felfejthetetlen többértelműsége ellenére – egy rá vonatkozó magyarázat festői vázlatát tartalmazza, melynek vallási, rituális jellegét a képcím is jelzi.³⁵ Ugyanakkor ez a belsővé tett külső vonatkozás, melyben a vonatkoztatás ideológiai elve a kép terében ábrázolódik, nem alkot egységes kompozíciót, a fa és magyarázatának alakjai nem integrálnak esztétikai összefüggést, csak annak látszatát stilizálják. A cédrusfa statikussá válik ebben a behatárolt kompozíciós és szemantikai mozgástérben, melyben erőteljes vertikálitása függőlegest állít az alsó képsáv vízszintesének mozgást jelenetező motívumsorára. Mozgás és mozdulatlanság „dramatizált” kettőssége azonban itt sem egy valóságos jelenet, sem egy tárgytól független színkompozíció komplementer és világító színeinek nézőpontjából nem illeszkedik önmagában kiteljesedő műalkotássá, csak a jelentés, az illusztrált narratív szempont teremtheti meg összefüggésüket. Mert annak ellenére, hogy – ahogy már említettem – a berlini katalógusban megadott képcím realizmusa a helyszín, az idő és egy valóságban fellelt fa méreteinek megjelölésével akarja az ábrázolást legitimálni,³⁶ a fa és az alatta látható figurák léptékei irreális távolságot szceníroznak, melyben a transzcendencia, a mítosz és a mese derűsen naiv bájjal és ügytelenséggel elhelyezkedhet.

De önmagában az alsó képszalag alakjainak egymáshoz való viszonya is véletlenszerűen mellérendelő, s a kórtáncot lejtők mozgássorának kíséretéként egy elbeszélés epizód-szerelőinek tűnnek, akik ezt az elbeszélést montázsként tagolják időbeli szekvenciákra egy folytonosságot sugalló, önnön kereteit s így autonómiáját is felszámoló képtérben. Ezek az egymás mellé helyezett magányos lovasok egy történet mozgásának nyomai, töredékek olyan mondatokból, melyeknek nem ismerhetjük pontosan a képi szintaxisát. Festői, érzéki megjelenésük és szövegszerűségük köztes szituációjában téblábolnak műalkotás és ideológia között.³⁷

A képeknek ez a horizontálisan tagolt sávja a korszak népszerű, tömegszórakoztató képtípusát, a panorámaképet jelzi, mellyel egyúttal a panorámakép realista festészeti műfaját a későbbiekben kizorító mozgóképet, a filmet is megidézi képi mozdulatlanság és mozgás, festmény és film korabeli feszültségét saját közegében felmutatva. Csontvárynál a mozi – meghatározó élményt jelentettek számára az Uránia Magyar Tudományos Színház műsorai³⁸ – részben „természetelvű” civilizációkritikájának egyik megvetett intézménye, „a természetismeretből megyünk a moziba”³⁹ – írja egy helyütt –, ugyanakkor ellentmondásosan a természet közvetlen megismerésének közvetítője. „*Sehol semmi lé-*

nyeges avagy eredeti nem szórakoztatja az emberiséget, csak a mozgó hozott létre érdekeset, ez képes bemutatni a láthatatlan természetet.”⁴⁰ Ez alapján az „élő perspektíva” – az akadémiai centrális perspektíva „holt távlata” ellenében deklarált – Csontváry alkotta fogalmát is értelmezhetjük a film műfaja által inspiráltként, mely ugyanakkor éppen a film festészeti vetélytársaként fogalmazódik meg. „Tehetséges művész az, aki az élő perspektívát meg tudja csinálni. És ez a minimum az, amit ma a mozgóképekkel szemben lehet követelni.”⁴¹ A ZARÁNDOKLÁS filmszalagjának additív – a politikai, szociológiai térre és a tömegművészetre nyíló – mozgáskonstrukciójával egy körkép részletére utalhat, mintegy saját világnézetének propagandafilmjét megjelenítve feltételezhetően az állandó mozgásban lévő nomád hunokkal, akiknek a múltból a jelenbe visszatérő vándorlásának ideológiai centrumában a gigantikus méretű, energiát és optimizmust sugárzó cédrusfa elhelyezkedik.

A narratív népszórakoztató „tanfestmény” Csontváry ZARÁNDOKLÁS-a alapján megrajzolható típusa hasonló ábrázolási módokat hozott létre a történelemben részben a művek helyének, illetve elhelyezésének építészeti s így közegük társadalmi meghatározottságaival. Ebben az „út kronotoposza”⁴² megalapozta általános formában a passióképek körmenete, a honfoglaló magyarok identifikáló körmozgása, valamint a mezőgazdaság kollektivizálásának – a kommunizmus boldogsága felé *haladó* – szocreál történetfríze találkozhat Csontváry napúton lovagló, cédrushoz zárandoklóival a mindenkori nagyközönség okulására.

AZ EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL ÉS A ZARÁNDOKLÁS A CÉDRUSOKNÁL LIBANONBAN című festmények közti összefüggés autonómia és heteronómia kettősségével, egy fa művészete és világnézete közti különbséggel egy olyan belső értékhierarchiát sugall, mely megbontja az életműnek azt az egységét, melyet a recepcióban a kritikátlan rajongás és a teljes elutasítás pólusai teremtettek, s mellyel az életmű egésze – a műkereskedelem nagy öröme – mindig jelentősebbnek bizonyul, mint egy-egy alkotása.

Jegyzetek

1. Az esszé a Nemzeti Kulturális Alap Szépirodalom és Ismeretterjesztés Kollégiuma alkotói támogatásával készült, s egy Csontváry-könyv egyik fejezetét alkotja.

2. Vö. Csontváry: ENERGIÁ ÉS MŰVÉSZET. A KULTÚR EMBER TÉVEDÉSE. = CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV. VÁLOGATÁS CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR ÍRASAIBÓL ÉS A CSONTVÁRY-IRODALOMBÓL. Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon. Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos. Corvina, 1976. 62.

3. Vö. CSONTVÁRY KIADATLAN ÖNÉLETRAJZA. = CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV, 92.

4. Csontváry: A TEKINTÉLY. = Uo. 93.

5. Csontváry: A LÁNGÉSZ. KI LEHET ÉS KI NEM LEHET ZSENI. = Uo. 72.

6. Vö. Friedrich Nietzsche: A TÖRTÉNELEM HASZ-

NÁRÓL ÉS KÁRÁRÓL. Ford. Tatár György. Akadémiai Kiadó, 1989.

7. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, I. CSONTVÁRY-ÍRÁSOK GEGESI KISS PÁL HAGYATÉKÁBÓL. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és a záró szöveget írta Mezei Ottó. Új Művészet Kiadó, 1995. 95.

8. Csontváry: ENERGIÁ ÉS MŰVÉSZET, 67.

9. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, I., 98.

10. Uo. 107.

11. Csontváry: A TEKINTÉLY, 99.

12. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, II. A Gerlóczy-féle Csontváry-kézirat Romváry Ferenc olvasatában. Új Művészet Kiadó, 1995. 24.

13. Vö. Szabó Júlia: „A CÉDRUS AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁG HIEROGLIFÁJA”. EGY TERMÉSZETI MOTÍVUM IKONOLÓGIÁJA. = UO: A MITIKUS ÉS A TÖRTÉNETI TÁJ. Balassi

Kiadó, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000. 17–112.

14. Vö. Hans Blumenberg: ARBEIT AM MYTHOS. Frankfurt, Suhrkamp, 1979.

15. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, I., 47.

16. Lehel Ferenc: CSONTVÁRY TIVADAR, A POSZT-IMPRESSZIONISTA FESTÉS MAGYAR ELŐFUTÁRA. Amicus kiadása, 1922. 49.

17. R. I. [Radó István?]: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR. *Vagyunk*, 1910. június 16. I. évf. 4. sz. 164. k. – Itt szeretnék köszönetet mondani Tímár Árpádnak, hogy a Csontváry életében rendezett kiállításairól összegyűjtött sajtócikketek rendelkezésemre bocsátotta.

18. Lehel: i. m. 56.

19. Vö. Németh Lajos: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR. Corvina, 1969. 68.

20. Csontváry: ALÁNGÉSZ. KI LEHET ÉS KI NEM LEHET ZSENI, 70.

21. Németh Lajos: i. m. 74.

22. Vö. Pertorini Rezső: CSONTVÁRY PATOGRÁFIÁJA. Akadémiai Kiadó, 1966.

23. Vö. Halász László–Harsányi István: A LIBANONI CÉDRUSOK ÉS ALKOTÓJUK. *Művészet*, 1962. 9. sz. 12–15.

24. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, II., 172.

25. Vö. Csontváry: A POZITÍVUM. = CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV, 103.

26. Csontváry: ENERGIA ÉS MŰVÉSZET, 66.

27. A „CSONTVÁRY” KOSZTKA KIÁLLÍTÁS. *Az újság*, 1905. szeptember 9. 10.

28. KV [Kaczér Vilmos]: CSONTVÁRY, A VILÁG LEGNAGYOBB ÉRZÉS-PLEIN-AIR FESTŐJE. *Pesti Fulár*, 1919. május 2. 10–13.

29. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, II., 36.

30. Csontváry: A TEKINTÉLY, 97.

31. Lukács György: MEGJEGYZÉSEK AZ IRODALOMTÖRTÉNET ELMÉLETÉHEZ. = UŐ: IFJÚKORI MŰVEK. Magvető, 1977. 413.

32. Vö. Goethe: MEGISMERKEDÉS SCHILLERREL. = UŐ: ÖNELETRAJZI ÍRÁSOK. Ford. Győrffy Miklós. Európa, 1984. 616.

33. Paul Valéry: PÁRBESZÉD A FÁRÓL. Ford. Báthori Csaba. *Műhely*, 1991. 14. évf. 4. sz. 8.

34. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, I., 87.

35. Nemcsak az életmű létrejöttének egyidejűséget sugalló szűk időtartama s az életművet létrehozni akaró ambíció miatt, melyben Csontváry szerint minden kép egy láncszem része, nincs értelme azt mérlegelni, hogy a két azonos évre datált cédruskép közül melyik készült előbb, hanem a világnézet egyidejűsége miatt sem,

mely mindkét képnek, a baalbeki áldozókő ábrázolásaihoz hasonlóan, azonos vallási, nemzeti tartalmat adott. A pszichológiai fatesztek alapján először olyannak rajzolja az önarcképfát a páciens, amilyen ő valójában – ez lenne a fájdalom-tragikus MAGÁNYOS CÉDRUS – aztán másodikra olyannak, amilyen lenni szeretne, s ez lenne a zarándoklással ünnepelt cédrus. Azonban az önarcképi jelleget kizárva mindkét kép Csontváry önértelmezése alapján elsődlegesen egyformán egy világnézet illusztrációja, csak az EGY CÉDRUSFA A LIBANONBÓL autonómiába hajlott poliszémiája kilép Csontváry saját értékszempontraiból és a világnézeti heteronómiából, s esztétikai, tisztán művészi értékszempontra teremt a két cédrus viszonyában.

36. GEBET BEI DEN URALTEN CEDERN IM CEDERNWALDE VON LIBANON. (5000 BIS 6000 JAHRE ALTE STÄMME VON 5 BIS 6 M DURCHMESSER). ABENDRÖTE. = KATALOG DER BILDERGALERIE VON TH. V. CSONTVÁRY-KOSZTKA (TSCHONT-WAARI-KOST-KA) KUNSTMALER. Berlin, Kochstr. 18. II. III. u. IV. Etage in der Friedrichstrasse neben dem Friedrichhof.

37. Nem véletlen, hogy a 2010-ben Londonban, a Royal Academy of Artsban, a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből rendezett nagy sikerű magyar kiállításon, ahol Csontvárytól egyedül a ZARÁNDOKLÁSKÉP volt látható, a közönség – a festő legendáriumának, recepciótörténetének és a magyar kultúrában betöltött státuszának ismerete hiányában – csak esztétikai és művészettörténeti tudására és kvalitásérzékére támaszkodva tanácstalanul állt a kép előtt. Az életmű egésze hiányában, a mítosz kommentárja, a narratíva nélkül a kívülálló külföldi számára egy a kiállítás anyagába nehezen illeszthető átlagos naiv festő művének látszott a magyar képzőművészetben a mítosz támasztékaival – Csontváry öninterpretációjának kereteiben mozgó interpretációkkal – remekművé avanszált festmény.

38. Vö. Galavics Géza: CSONTVÁRY, A HORTOBÁGY ÉS A FOTOGRAFUS. *Ars Hungarica*, 2005. 1. sz. 53–88.

39. Csontváry: A POZITÍVUM, 104.

40. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK, I., 76.

41. Csontváry: A POZITÍVUM, 103.

42. A kronotoposz fogalmának festészettörténeti alkalmazását lásd Wolfgang Kemp: A FESTŐK TEREI. Ford. Kékesi Zoltán. Kijárat Kiadó, 2003.