

EGY KEZDET KEZDETE

Csontváry: *Vihar a Nagy Hortobágyon*

„Távolba néznek és a puszta távol
Egy gramofon zenéjét hozza nekik”
(Juhász Gyula: Magyar táj, magyar ecsettel)

„A Hortobágnál kezdődött...¹ – írja Csontváry, amikor életművére visszatekintve fontosabb műveit felsorolja, s a *Vihar a Nagy Hortobágyon* című képet jelöli meg mint művészetének kiindulópontját. Saját értelmezésében ez a kezdőpont az eredet, a származás reprezentációja, melynél először válik láthatóvá a művészi életút iránya, a „nagy motívum” keresése. Ezt a „nagy motívumot” – melynek kutatását és megörökítését az öngazoló legenda szerint a „világfejlesztő nagymester” róttá feladatul a nagy elhivatottságú művésznek – egyik rekonstruálható jelentésében olyan helyszínek jelzik, ahol az emberi történelem és a természet összekapcsolódik egymással az isteni teremtés megvalósulásaként. Ez a találkozás – Csontváry szerint – monumentális erejű, s megjelenítését, a realitás ekvivalenciáját csak hatalmas méretű festmények képesek megvalósítani, mintegy a művészi-fizikai teljesítményt a transzcendens teremtői imitációjaként felmutatva. A természetben mint az emberi történelem helyszínén – mondja Csontváry – csak elvéve találhatunk monumentális képet. Három ilyen egyedül lehetséges helyszín a Tátra, melyet a *Nagy Tarpatak a Tátrában* című kép ábrázol, Szicília a Taorminai görög színházzal és Szíria Baalbekkel.² Ebben az összefüggésben a Hortobágy-kép, már csak méreteinél fogva is, legfeljebb egy első próbálkozásra utalhat, mely provinciális kicsinységében mutatja a vágyott monumentalitást.

A festmény horizontális szerkezete két időpillanat egybekomponálása, egyidejűvé tétele a lessingi *termékeny pillanat* jegyében. A hídon drámai színkontrasztok kíséretével átrobogó csikósok viharos jelenetét a vihar előtti mozdulatlanságban álló, sűrű marhákat legeltető gulyás nyugalma ellenpontozza.

A kép horizontális kompozícióját tulajdonképpen két – egy vízszintes középtengely mentén elválasztható – képző alkotja. A felső képzőben a vihar dinamikus jelenetei, míg alul a vihar előtti (vagy utáni) állapot nyugodt, szoborszerű motívumai láthatók. A két időpillanat egybekomponálása, melyet bármennyire is realiztikus szituációba helyezve hidal át a hortobágyi híd, megkérdőjelezi a tájról való egyszeri benyomás érzetét, a művészi, illetve a befogadói jelenlét közvetlenségét. Ugyanakkor a néző pozíciója a centrális perspektíva hiánya miatt is meghatározhatatlanná válik. Mert míg a felső rész kicsiny alakjai mintha az előtér nagyobb figuráinak a távolát jelölnék, a latens középvonal megtöri a perspektivikus összefüggést előtér és háttér között. A két különböző idő két különbözőképpen tagolt teret mutat. (Mintha egy „párkép” lenne egyetlen képpé összeillesztve Csontvárynál, melynek talán legismertebb példája a művészettörténetben Poussin *Nyugodt idő* és *Vihar* című két festménye.)

A horizontális kompozíció a képi elemek egymás mellé rendelését, a motívumok laterális kapcsolatát ábrázolja, melynél nem a képmélység sugallja a Puszta látványának messzeség-

¹ Idézi Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*, Budapest, Corvina, 1970. 74.

² Vö. Csontváry Kosztka Tivadar: *Önéletrajz*, Budapest, Magvető, 1982. 41.

be tűnő végtelenségét, hanem az *oldalsó* kapcsolatok végtelen, síkszerű folytathatósága, melynek jobb oldalt a híd szab képszerkezeti határt. A festmény egymás mellé helyezett elemek gyűjteményévé válik, motívumok felsorolásává. Így a kép felső részén lejátszódó vihar pillanata, szintén a közvetlen jelenlétnek, az átélésnek a hiányát sugallva, voltaképpen egyike lesz a tematikus elemeknek, mely a kép egészét meghatározó ábrázolás technikájára nincs befolyással. A vihar *elhelyezhető* a képen, s nem – turneri értelemben – maga a kép. Ezáltal az intenzív drámai sűrítés viharos pillanata egy extenzív, leíró jellegű megjelenítés részévé domesztikálódik, melyet a percepció kulturális biztonságában *kívülről* látunk.

Ez az egybekomponált kettősség azonban a *belső* antitézis révén, a nyugalom és a vihar szimultán megjelenítésével a különbség képét is létrehozza. A két idő és két tér (valamint a kétféle megvilágítás) kontrasztja által a kép voltaképpeni témája maga a kontraszt lesz. A festmény azt az ábrázolhatatlan törésvonalat ábrázolja, ahol a táj a táj képévé válik.

Ezzel párhuzamosan a mű a tájképfestészet két – a XVII. században elkülönített – *modusát* is összeilleszti, melyeket a *decorum* eszméjével összefüggésben alkottak meg, s a képzőművészeti alkotások scenográfiai felfogásán alapulnak. Eszerint a kifejezendő tartalomnak megfelelően rendeltek tájtipusokat a különböző emberi cselekvésekhez, illetve jelenetekhez. De Piles a táj két *modusát* nevezi meg, a heroikust, mely a fennköltet fejezi ki, és a pásztorit, melynek az egyszerűség és a „természetes igazság” a tartalma. Ezt a hagyományt Gombrich a XIX. századig, Beethoven két szimfóniájáig, az *Eroica*ig és a *Pastorale*ig követte nyomon.³ Tehát – függetlenül attól, hogy a művészetben mely elméleti megfontolások voltak tudatosak – egy logikusan felépített kompozíciót láthatunk, ahol a látvány, a konkrét motívumok az észrevétel, illetve a tapasztalás lehetőségfeltételeként egy előzetesen megszerkesztett struktúrába helyeződnek el. Így valamiféle képet megelőző kép, egy konstitutív szerkezet absztrakciója teremti meg a diszpozíciót a tulajdonképpeni képhez.

A struktúra preconcepcióját – a legfeljebb feltételezhető *termékeny pillanat* és a tájkép *modusok* mellett – azonban dokumentálhatóan befolyásolta a festészet technikai segédeszközeként a korszakban általánosan használt fényképezés is.⁴ A festményképet megelőző fénykép ugyan számtalan Csontváry-mű esetén tetten érhető, itt viszont ezt jól alátámasztja az a levél, melyet Csontváry Haranghy György fotográfushoz írt 1903-ban, s a *Vihar a Nagy Hortobágyon* keletkezési körülményeire utal. „Budapesten [...] arról értesülék, hogy Ön rendkívül szakértelemmel a Hortobágyi pusztáról felvételeket bámulatra méltó módon készít. Én ezt nem az apparátusnak tulajdonítom, épp ezért fordulok Önhöz, volna kegyes engem felvilágosítani a következőkről: Mi a fő motívum a pusztán? az ég, a naplemente, vagy kelte? az égen a viharos felhőzet, vagy a pusztá föld? Mi adja meg a hangulatot? a távolban lévő állati foltok, vagy a közelben lévő? bikák, lovak, vagy száguldó csikósok? van-e ott helyiség egy kb. 150x100 centiméter arányú vászon megfestéséhez? Végül egy hónap tartózkodás a pusztán lehetséges?”⁵ A fotóstól Csontváry fényképeket kér, hogy postán küldené el neki tanulmányozás céljából. Mindez arra utal, hogy még mielőtt a helyszínt megtekintette volna (ha egyáltalán megtekintette), voltaképpen már birtokában volt a megfestendő képnek. Már nem először, nem a közvetlenség friss élményével látta a motívumot, melyet később vászonra vitt, hanem mintegy utólag ellenőrizhette a konkrét látványt, a kész kép alapján. Ezt Kampis Antal, aki a levelet először közreadta, kommentárjára

³ Vö. Jan Bialostocki: A modus problémája a képzőművészetekben, in: Uő.: *Régi és új a művészettörténetben*, Budapest, Corvina, 1982. (Ford. Berényi Gábor) 21–35.

⁴ A kép elemzéséhez, valamint Csontváry és a fényképezés kapcsolatához lásd Galavics Géza alapvető tanulmányát: Galavics Géza: Csontváry, a Hortobágy és a fotográfus (Haranghy György emlékezete), *Ars Hungarica* 2005. 1. sz. 53–88.

⁵ Lásd Csontváry levele Haranghy Györgyhez, in: *Csontváry-emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztika Tivadar írásából és a Csontváry irodalomból* (Válogatta és emlékezéseivel kiegészítette Gerlóczy Gedeon, Bevezette, az összekötő szövegeket írta és szerkesztette Németh Lajos), Budapest, Corvina, 1976. 49.

ban a fantázia eredeti teljesítményeként értelmezi, s ezért írja, hogy „képzletét egyetlen szó vagy sejtlem indította meg. Képzlete már a pusztá szóra is kész képeket kavart elébe, amelyekhez Csontváry a helyszínen csak a hitelesítő jegyeket kereste meg. Ha megtalálta, akkor munkája teljessé, befejezetté vált s a szándékon túl is emelkedett.”⁶

A „puszta szó” azonban, ami képzletét megindította, itt a „puszta” szava, melyet nem képzelhetünk el egy olyan kép nélküli pusztaságként, melynek üres vásznán a hortobágyi híd a művészi fantázia teremtő erejével egyszer csak a puszta semmiből megjelenik, azt igazolva, hogy a híd Csontváry festménye előtt nem létezett, s minden képi megjelenése a délibábok játéka csupán, melyet a piktoralista fotográfia egy pillanatra tetten ért. Csontváry festménye egy fénykép képe, s a festői képzlet ennek *puszta semmijéből* teremt világot. De bármennyire is nem az apparátusnak tulajdonítja a bámulatra méltó módon létrejött fényképet, a festői megformálás ezt a bámulatot saját bámulatának rendeli alá, a kép festménye több akar lenni, mint a kép. Hiszen nem véletlen, hogy a kiszámított, matematikai távlat, a centrális perspektíva – mellyel az „élő perspektíva” fogalmát állítja szembe Csontváry – szerinte a fényképezésben ér el hanyatlástörténetének végpontjára. „Ez alkalmat adott a gyenge tehetségűeknek arra, hogy számíttással alkossanak oly munkát, amire ihlet hiányában képtelenek voltak. Innen kezdődött a sok apró csillag csillogása, amit betetőzött manapság a photographia...”⁷ A fényképpel szemben a festmény: „Fotográfia a színérzékkel szemben.”⁸ Mindez jól tükrözi azt a modern paradoxont, melyben a természet közvetlenségét, a látvány jelenlétét elérni vágyó festőnek ezt a közvetlenséget a fénykép közvetíti. A fénykép Csontváry számára egyszerre – számos kortársához hasonlóan – festészetének segédeszköze és ugyanakkor versenytársa.

Ez azonban nemcsak a fényképezészet alárendelt művészi helyzetét jelzi a korszakban, hanem egyúttal elárul valamit a *plein air* festés – Csontváry alkotói módszereként deklarált – eszméjéről is. A szabadban festés ez alapján sokkal inkább gesztusértékűvé válik, a beltéri akadémiai ábrázolástechnika elleni fellépés elméleti manifesztációjává, mint valóságos – az időjárás viszontagságainak és a természet gyors változásainak kitétt – gyakorlattá. Hiszen a tájról készült fénykép látványa megelőzi a táj látványát, s a festő jelenlétét. A helyszínen való jelenlét illúziója részévé lesz a valóságot megjelenítő festett illúzió. A „nagy motívum” keresése Csontvárynál, az utazások, tájak, városok kutatása, ahol természet és történelem egybecseng, nem a véletlen rátalálás reményében tett kóborlások, hanem egy külön turista bókklászásai, aki előzetes képek alapján keresi fel az ismert helyszíneket (akár a Tátrában, akár Szicíliában vagy Szíriában bolyong), melyeket már nem először lát. Olyan keresés ez, mely voltaképpen már korábban megtalálta, amit keres, de hihetetlen művészi akarattal azt a látszatot akarja kelteni – felülkerekedve előképein –, mintha először látná.

A Hortobágy mint ennek az erőfeszítésnek a *származása* azonban másféle eredetre, eredetiségre is rávilágít a művész életművében. A XIX. században a puszta a magyarság hun eredetének megtestesítőjeként értelmeződött az ősök tájaként, s így vált szimbolikusan Csontváry utazásainak kiindulópontjává.⁹ Mert a „nagy motívum” utáni kóborlás összekapcsolódik

⁶ Idézi Galavics Géza, i. m., 56.

⁷ Lásd Csontváry: A Pozitívum, in: *Csontváry-émlékkönyv*, i. k., 103.

⁸ Lásd *Csontváry-dokumentumok I., Csontváry-írások Gegesi Kiss Pál hagyatékából* (A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezető és záró szöveget írta: Mezei Ottó), Budapest, Új Művészet Kiadó, é. n. 76.

⁹ A Hortobágy „ősi” magyar nemzeti tájként való értelmezésének történetét, valamint különböző művészeti reprezentációinak kulturális antropológiai vizsgálatát lásd Albert Réka: „Te a magyar-nak képe vagy, nagy rónaságunk!”, avagy a nemzeti tér táji reprezentációja, in: Borsos B. – Szarvas Zs. – Vargyas G. (szerk.): *Fehéren, feketén. Varsánytól Ritiig*, Budapest, L’Harmattan, 2004. 123–140.; Albert Réka: *Tájak és nemzetek (Kísérlet a „nemzeti táj” fogalmának antropológiai megközelítésére)*, Budapest, MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kutatóközpont, 1997.

életművében a napfényimádó magyarság eredetének keresésével, melynek origóját majd a baalbeki áldozókó mágikus erejében és a több ezer évesnek gondolt cédrusokban véli felfedezni. De, s ezt Kőrösi Csoma példája jelzi a leghangsúlyosabban, minden eredetkutatás termékeny ellentmondása, hogy végül is mást, érdekesebbet talál, mint amit keresett. Csontváry megalomániás magyarságkutatása során, zavaros teóriáinak és világnézeti intencióinak eredeti szándékain túllépve, egy különös karakterű festészetre lett, melynél az ábrázolásmód sajátossága hátérbe szorítja a témát, a keresett „nagy motívumot”.

A művészi individualitás szempontjából – s Csontváry keresését is ez határozta meg – a téma elsődlegessége az ábrázolásmóddal szemben részben a naturalista festészet következménye, ugyanis a realiztikus, művészeti akadémiák által szabályozott megjelenítéstechnika látszólagos egyöntetűsége miatt úgy vélhették, az individualitás lehetőségét sokkal inkább a választott tárgyi tartalom biztosíthatja. Részben ezzel magyarázható, hogy a XIX. században – a messzeség romantikus vonzásain túl – a képzőművészek újabb és újabb egzotikus motívumokat keresve egyre távolabb utaznak Európától.

A szolnoki művésztelepet alapító kényelmesebb osztrákok azonban a közelben lévő távoli- ra találnak rá: az alföldi magyar pusztára, s ezzel egyúttal a magyar művészeket is inspirálva, hogy önmagukat mint egzotikus idegent felfedezzék.¹⁰ A festői témaként is alakot öltő magyarság a tipizálás gesztusával lép színre, az önmagából való kilépés, az önmagán kívülre kerülés művészi igényével. Mert a nemzetfogalom létrejötte összefüggésbe hozható azokkal a *kiülső* képekkel, melyek vonatkozási sztereotípiaként valamely nép identitását meghatározzák. Az alföldi puszta hunokkal színezett mitológiája szintén egy ilyen művészileg létrehozott sematikus előkép, mely a XIX. században született, s Csontváry Hortobágyának eredetkutató témaválasztását meghatározta. A konkrét helyszín jellegtelenségéből a kultúrpolitika által megteremtett, s a kollektív képzeletnek sugallt ahistorikus jelleg nemcsak természet és nép találkozását jelzi, hanem – vélték – az időben távolit, a határozatlan ősiséget is előrajzolja. A Haranghyhoz írt levélben az ábrázolás technikai problémái a tipikus magyar tájmotívumainak esszenciális, egyetlen képbe sűrített megjeleníthetőségének rendelődnek alá. Csontváry gondosan ügyelt rá, hogy egyik kellék se hiányozzon, melyet a nemzetkarakterológia megalkotott, a csikósoktól a gulyáig és a gémeskútig. Mindez a természet örök háttére előtt igazolja a mítosz örökkévalóságát, mely ugyan a múlttól szól, de önmaga múltját, származásának XIX. századi származását a napfény, a csend és a vihar időtlenségével leplezi el.

Ahogy egykori politikai érdekek a műalkotás mintájára az örökkévalóság ígézetében megkomponálják a nemzet fogalmát, s a geográfiai öntudatot az elképzelt múlt tájaiban – a magyar kultúrában elsősorban a Pusztában – megjelenítik, ennek megfelelően törekszik Csontváry is, hogy a Hortobágy eszenciáját, térbeli lényegét egyetlen képben megragadja és rögzítse. Remekművet létrehozva kiemelve a motívumot az időből, s dinamikáját legfeljebb a természet időtlen, mert mindenkori változásainak rendelje alá.¹¹

De bármennyire is úgy tűnik – s ebben Csontváry műve csak az egyik legjobb példa –, mégsem illusztrációról van itt szó, mely egy előzetesen megformált politikai tájképet utólag

¹⁰ A XIX. századi orientalizmus hatásaként kialakult egzotikum iránti festői érdeklődés és témakeresés magyar vonatkozásairól lásd Sinkó Katalin: *Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és a hazai képzőművészetben. Ethnographia*, 1989. 1–4. sz. 121–154.

¹¹ A XIX. században létrejött képzőművészeti remekmű fogalmának egyik legfőbb paradigmája Raffaello festészete volt, s nem véletlen, hogy Csontváry előtt is az ő példája lebegett, melyet óriási ambícióval akart túlszárnyalni. Ez a paradigma olyannyira közkeletűvé vált, hogy az Alföld egyik első irodalmi felfedezőjének, Gaál Józsefnek *Az Alföld képe* című, 1836-os karcolatában is, mint a táj megjelenítésének egyedül méltó művészi kvalitása bukkan fel. Aki ábrázolni akarja ezt a tájat, „[az] Raphaelként tudjon az egyszer vászonra elragadó bájú lényeket önteni; mert itt hoz az ember nagyságát semmi sem korlátozza, amit terem, az is ezen szabad nagysághoz illő legyen [...]” (Idézi Albert Réka, *Tájak és nemzetek*, 85.)

ábrázol vagy éppen interpretál a képzőművészet eszközeivel. Mert mindennek ellenére a festmény nem valami rajta kívül reprezentál, ezért nem is lényeges, hogy előzőleg vagy utólag jelen volt-e a festő az ábrázolt helyszínen. Az ábrázolás – az autonóm műalkotás identitásának megfelelően – nem válik el az ábrázolttól, a téma egyszerre tapasztalat és annak értelmezése is, mely nem a helyszíni jelenlét *plein air* terében, hanem a kép terében jelenhet meg.

Mindezt Simmeltől tudhatón maga a tájfogalom is jelzi.¹² A táj az elhatárolás aktusával jön létre, melyet – s ez Simmelnél nem kap hangsúlyt – változó történeti-teoretikus feltételek határoznak meg. Egy bonyolult kulturális folyamatba ágyazódó szellemi tett – mely a megszakítatlanul áramló organikus természetből kiszakít egy darabot, rögzíti és idealizálja – teremti meg a tájat.¹³ Ehhez a művelethez szükség van egy fogalomra, mely a természet egy szeletét egységgé formálja. Az európai kultúrtörténetben a táj fogalmának és a tájkép önálló műfajának létrejötte egyidejű folyamat. Eredeténél annak a XVII. századi németalföldi polgárnak a pillantását érhetjük tetten, aki a tengertől visszavett földet mint heroikus munkájának alkotását a valóságban és szobájának falára kiaggatott festményeken territoriális öntudatának kifejezőiként szemlélte.¹⁴ A tájfogalom itt egyrészt összekapcsolódik egy latens, a XIX. századit megelőző nemzetfogalommal, mely a táj észrevételének diszpozícióját meghatározza, másrészt a természet átalakítása, valamint ábrázolása egybejáró tájalkotó tevékenységekként tűnnek elő. A XIX. században ugyanez a viszony jelenik meg táj, nemzet és műalkotás hangsúlyosan manifesztált fogalmainak összefüggésében.

Egy területhez, helyhez való kötöttségünk csak akkor artikulálódik, ha kiszakadunk belőle, illetve a természetből kiszakított – szükségképpen sematikus, redukált – képként magunk elé állítjuk. Ennek a redukciónak a leghangsúlyosabb művészi-teoretikus eszközékként jelent meg a romantika idején a nemzet fogalma, a műalkotás egységét a társadalmi és természeti egység modelljével egyidejűleg megkomponálva. Így Csontváry Hortobágya sem leképezi a tájat, s vele a nemzetet, hanem példázatként – nem az önkivetülő belső dráma affektusával, hanem a vihar természeti vitalitásával – létrehoz egy „elképzelte közösséget”, miközben a kész mű önállósága, téma és megformálás összhangja eltörli a létrehozás nyomait, felszámolja a kezdet kezdetét.¹⁵

A nemzetfogalommal együtt jön létre a tájfogalom eszmetörténeti vívmánya, s ezt az egységet modellelzi a *Vihar a Nagy Hortobágyon* című kép. A magyar pusztá a XIX. században művészileg, művilleg kitalált tájképként elgondolva is a kulturális örökség világleltárának érdekes színjátéki része (zavaros eszmék vagy a turizmusipar másféle útmutatásai és ügyetlen koreográfiái ellenére)¹⁶ akárcsak, mint a kép képe, Csontváry festménye. Mert nem a távol – a sosemvolt múlt, a kitalált ősiség –, hanem az egykori távolra vetett pillantás az, amely egy gramofon zenéjeként itt műveltségé öregedett.

¹² Vö. Georg Simmel: A táj filozófiája, in: Uő.: *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, Budapest, Atlantisz, 1990. (Ford. Berényi Gábor) 99–110.

¹³ „A »bonyolult kulturális folyamatok« mintegy beépülnek az érzésekbe, második természetükké válnak, s történeti feltételezettségükben is közvetlen viszonyba lépnek a természettel, ami különbözik a történelem egy más pontján megjelenő – az átélő alany számára ugyancsak közvetlen – érzéstől.” Lásd Kisbali László: A modern esztétika születése és a hegymászás szelleme (Töredék), *Buksz* 2009. Nyár 136–137.

¹⁴ Az Alföld nemzeti tájképének XIX. századi létrehozásában is szerepet játszott ez a territoriális öntudat. Gaál József fentebb idézett karcolatában (Lásd 11. jegyzet) így ír: „Így tova minden azt hirdeti az embernek, hogy ő a földnek ura, mely csak azért terül el lábai alatt, hogy fölszántsa, élelmet teremni kényszerítse. S dobogó ménjével rajta elvágatasson.” Idézi Albert Réka, *Tájak és nemzetek*, 84.

¹⁵ Vö. Benedict Anderson: *Elképzelte közösségek*, Budapest, L'Harmattan, 2006. (Ford. Sonkoly Gábor)

¹⁶ Vö. Kürti László: A pusztá felfedezésétől a pusztá eladásáig (Az alföldi falusi-tanyasi turizmus és az esszencializmus problémája), in: Fejős Z. – Szijártó Zs. (szerk.): *Turizmus és kommunikáció* (Tabula könyvek I.), Budapest – Pécs, Néprajzi Múzeum – PTE Kommunikációs Tanszék, 2000.