



SZÁNTÓ F. ISTVÁN

(B)első látás

Adalékok a Vajda Lajos-recepcióhoz

1. rész

Jelen munka célja Kemény Katalin és Karátson Gábor Vajda Lajos-értelmezéseinek elemző bemutatása. Egy effajta, csupán két értelmező személyére szorítkozó, bevallottan önkorlátozó megközelítési mód persze könnyen felvetheti annak aggályát, hogy mondandónk a Vajda-életmű recepció-történetének egésze felől nézve csupán részleges érvénnyel bírhat majd, noha – túl a nyilvánvaló igazságon vagy inkább közhelyen, hogy Vajda festészetéről már eddig is sokan és sokfélét írtak – vitathatatlan, hogy még egy Vajdáéhoz fogható alapossággal feltárt életmű esetében is lehetne létjogosultsága a művészet- vagy kritikátörténeti kontextus felőli közelítésnek.¹ Én azonban most mégsem erre teszek kísérletet. (Ezért nem vonok le például messzemenő következtetéseket abból, hogy az alább – talán ilyen részletességgel még soha nem – taglalt Vajda-értelmezések Karátson Gábor és Kemény Katalin tollából szinte szó nélkül tűntek el a „süllyesztőben”, olyannyira, hogy többnyire pusztán könyvészeti adatok maradtak.)²

Egy másik megfontolás is indokolja a művészetkritika-történeti kontextus – legalábbis részben – figyelmen kívül hagyását. Mégpedig, hogy sem Kemény Katalin, sem Karátson Gábor nem elsősorban e közegben kívánják pozícionálni Vajda-stúdiumaikat, és nem törekszenek arra sem, hogy e térben keressék és találják meg saját értelmezői legitimációjukat. Adódik a kézenfekvő magyarázat: mi sem természetesebb, hisz, írók lévén, miért állna érdekükben a művészettörténészek és a műkritikusok köreinek zavarása? Nem csoda hát, ha alig találjuk nyomát (egyértelmű utalások, idézetek, allúziók formájában) annak, hogy akár minimális szinten követnék a Vajda-szakirodalom eredményeit vagy fejleményeit.³ Bár ez egy lépéssel közelebb vihet bennünket Kemény Katalin és Karátson Gábor betöltött helyének és szerepének jobb megértéséhez a Vajda-recepció történetében, ám távolról sem magyarázza kimerítően. Nemcsak azért, mert Vajda-tanulmányaik sem formailag, sem formálisan nem tekinthetők primer szépirodalmi munkásságuk szerves részének, hanem azért sem, mert ez esetben például a Vajdáról szintén szépíróként, nem pedig művészettörténészként vagy műkritikusként megnyilatkozó Szentkuthy Miklósnak is fontos szerepet kéne tulajdonítunk dolgozatunkban, azonban ez jelen gondolatmentünket félrevinné.⁴

Noha az eddigiek alapján úgy tűnhet, Kemény Katalinról és Karátson Gáborról mint *ugyazon* értelmezői közösség képviselőiről, mi több: valamiféle „szerzőpárosról” érdemes vagy kell beszélnünk, fontos hangsúlyozni, hogy ezt a megállapítást jelen írás megelőlegezett tézisének szánom csupán.⁵ Elsőre ugyanis semmi sem látszik alátámasztani azt a sejtést, hogy e két szerző egyedi értelmezői stratégiája nemcsak hogy felerősíti és kiegészíti egymást, de zárványszerűségük ellenére is paradigmateremtők. Az eddig szóba hozott párhuzamok viszont – hogy a nevükhöz köthető Vajda-stúdiók inkább tarthatók életművük, semmint a Vajda-szakirodalom részének, vagy hogy többé-kevésbé mindketten marginális jelenségek maradtak – igazak lehetnek ugyan, de semmiképp sem tarthatók perdöntőnek. Különösen annak fényében, hogy Kemény és Karátson szövegei láthatóan egymásról sem vesznek tudomást: az elemzett művek egyikében sincs nyoma annak, hogy a másikat értelmezési kísérletei akár a legkisebb mértékben is befolyásolták volna a sajátjukét.

Akkor pedig, kérdezhetnénk, az esetleges(nek tűnő) párhuzamokon túl mi adja azt a *lényegi* rokonságot, ami alapján nemcsak egy töről fakadónak, hanem kifejezetten paradigmateremtőnek is mertük beállítani a nevükhöz köthető Vajda-értelmezéseket? A kérdés megválaszolása előtt és végett szükséges egy kisebb kitérőt tennünk. Bár jelen dolgozat terjedelmi korlátai között meg sem kísérelhetjük Kemény Katalin és Karátson Gábor képzőművészeti tárgyú írásainak *teljes* spektrumát elemzés tárgyává tenni, röviden mégis ki kell térnünk szerzőinknek az ún. Csontváry-jelenségre⁶ vonatkozó meglátásaira. Tudniillik ha azt egyértelműen nem is mernénk kijelenteni, hogy útjuk Vajdához Csontváryn keresztül vezet, azt azonban igen, hogy Vajda-tanulmányaik egyediségét nagymértékben befolyásolta az a viszony, amit Csontváryval (pontosabban a Csontváry-jelenséggel) ösz-

szefüggésben alakítottak ki. Arról van szó konkrétan, hogy mindkettejük számára Vajda az a művész, aki (ilyen vagy olyan alapon, de) Csontváry *kapcsán* válik hivatkozási és viszonyítási ponttá.

Nézzük meg ezt kicsit részletesebben! Csontváry Kosztká Tivadar neve Kemény Katalin művészeteteoretikusi munkásságában a Hamvas Bélával közösen írt *Forradalom a művészetben* lapjain bukkan fel,⁷ közvetlenül a Vajda-fejezet előtt, sőt, mintegy annak bevezetéseképpen. Mindez különös súlyt kölcsönöz Csontváry személyének, illetve a „Csontváry” szójel által jelölt tartalmaknak és/vagy áthallásoknak, már a szóban forgó könyv gondolatmenetének kiindulópontját tekintve is. Kemény Katalinék szerint ugyanis Gulácsy mellett éppen az ő személyiségjegyeiben érhető tetten leginkább az a modern, meghasadt individuum, aki távolról sem mellékesen művész, ugyanakkor a „szellemre” éhes „lelki szegény” (bohóc, Harlekin), s aki, mint egy Dosztojevszkij-regényhős, az „igazságkeresés” szándékától hajtva és tehetetlenségében elér az örület határáig, sőt át is lép rajta, de akinek az örülete „még mindig sokkal közelebb van a valósághoz, mint a jéghideg intellektuális bestialitás világa”.⁸ Ez a – hol Hamvas, hol Kemény Katalin metaforáira rájátszó – mondat egyébként annak illusztrálására is jó példa, hogy miképp függesztődhetnek fel, kerülhetnek zárójelbe a logikusságra, a diszkurzív logikára vonatkozó olvasói elvárások és dogmák, amennyiben felment bennünket annak a kérdésnek a megválaszolása alól, hogy a lelki szegénység valóban helyettesíthető-e az örület fogalmával, de az alól a kényszer alól is, hogy a „szellem” vagy a „valóság” jelentéstartományát egyértelmű kizárólagossággal próbáljuk meg definiálni... (Arról már nem is szólva, hogy Gulácsy és Csontváry vajon *ugyanazt* a modernséget képviselik-e a magyar festészettörténetben, illetve hogy a *Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* és a *Marokkói tanító* „ábrázolja-e a legtökéletesebben a 20. század elejét”, „a művész helyzetét”, „a művészet helyzetét”, „a magyarság helyzetét”, „a mélyen szellemigényű ember helyzetét”.) Jogosnak tűnik a kérdés: mit kezdünk egy ilyen jellemzéssel, egy olyan művészportréval, amelyben az értelmező és/vagy elméletalkotó egyszerre érzi feladatának, hogy a *művész* mellett a *művészet*, a művészet mellett a *közösség*, a közösség mellett a közelebről meg nem határozott „szellem” és „valóság” kérdéseire szóljon hozzá? Még egyértelműbben fogalmazva: vajon mindezek a témák milyen alapon kerülnek elő Csontváry festészete apropóján? Messzire vezetne, és most nem is fér bele gondolatmenetünkbe ennek alapos körüljárása, a kérdésre a választ Csontváry értelmezhetőségének sajátosságai adják meg, amit, hogy csak két példát említsek, Fülep Lajos így jellemez: „Csontváryhoz hasonlíthatatlanul szélesebb elválasztó vonalon, mint bárki máséhoz, kellett átlépnie annak, aki el tudott jutni hozzá.”¹⁰ Illetve: „Túl sok megcsontosodott esztétikai normát kellett [...] megkérdőjelezni Csontváry művészetét valódi értelmezéséhez, más jelenségek mérésére alkalmas mértékrendszereket kellett [...] felülvizsgálni. Erre pedig kevesen vállalkoztak” – sommáz Németh Lajos.¹¹

Most azonban ugorjunk harminc évet az időben. A Csontváryt felfedező és piedesztálra állító híres Fülep-interjú (1963) után vagyunk 12 évvel, az ún. Csontváry-reneszánsz kellős közepén, amiről Kemény Katalinnak vélhetően éppúgy nem lehetett túl jó véleménye, mint Karátson Gábornak, akit ebben az évben kérnek fel egy reprezentatív Csontváry-album előszavának megírására, amely az eredeti szándék szerint német és lengyel fordításban is megjelent volna. Korántsem tűnik véletlennek, hogy épp őt bízzák meg ezzel a feladattal, hiszen a hetvenes évek eleje óta a szerző szakmai ázsíóját, szakírói tekintélyét olyan művek fémjelzik, mint a *Miért fest az ember?* (1970), *A festés mestersége* (1971), az 1973-as *Így élt Leonardo da Vinci* vagy az 1975-ben megjelent *Hármaskép*.¹²

Karátson azt vallja a műalkotás mibenlétét illetően, hogy a mű (a kép) létrejöttével a mindközönképpen „valóságnak” nevezett valaminél erősebb-teltebb univerzum, imaginárius (erő)tér keletkezik, amelyet nem elég alkotónak és befogadónak pusztán megtapasztalnia, hanem kutatás tárgyává is kell tennie: a festészetről, írja, „módszeresen [kell] gondolkodni”.¹³ A szóhasználat ugyanakkor nem a legszerencsésebb, mivel könnyen válhat félreérthetővé, különösen ha módszerességen valamiféle kizárólagosságot, ellentmondásmentes megformulázhatóságot, netán szakbarbárságot értünk. Pontosabb képet nyerünk Karátson törekvésének valódi céljairól, ha figyelembe vesszük az olyan megnyilatkozásait is, hogy számára a festőben nem csupán a festő kvalitásai az érdekesek, hanem a „pusztán emberi szempontból [is] meghökkenítő jelentőségű [...] *individuum*[a]”;¹⁴ hogy „[a jelentős művészek, mint Leonardo, Grünwald vagy Vajda Lajos] az egész emberi történelemre vonatkozó *átfogó* kérdésekig jutottak”,¹⁵ vagy hogy „az emberi történelem *fordulópontján* állók”¹⁶ kötik le elsősorban művészeteteoretikusi érdeklődését [az én kiemeléseim – SZ. F. I.]. Ezek alapján könnyen beláthatjuk, hogy Karátson Gábort tulajdonképp Csontváry ürügyén is egyetlen dolog izgatja-

foglalkoztatja: „az emberi szellem majdnem végső *kudarca*” (válsága): „A festészetben az ember képe nemcsak az ember arcát jelenti, hanem azt a teret, azt az összefüggésrendszert is, amely a sötétség korszaka után ismét bizonyítéka lehet az ember létének.”¹⁷ Talán épp ebből a szempontból érdemes a nyolcszor(!) is átirít *Peniél – Egy szimbolikus élet értelmezésének megkísértése* című Csontváry-esszéjéhez közelíteni, ami ugyan a kiadó szempontjából tökéletesen hasznavethetlenné bizonyult, és nem is jelent meg nyomtatásban az elkövetkező másfél évtizedben, de a Csontváry-recepció történetének, illetve gondolatmenetünk szempontjából mégsem mellőzhető.¹⁸ Már csak azért sem, mert mintha egyenesen a Kemény Katalin Csontváry-értelmezése által kijelölt úton haladna, pedig kevésbé valószínű, hogy Karátson munkájára közvetlenül hatottak volna Kemény Katalin három évtizeddel korábban megfogalmazott gondolatai (ha ismerte őket egyáltalán). Karátson ezen pályaszakaszán – szemben a pálya elejét inkább jellemző szakírói attitűddel – már nem ismeretlen az a metaforikus, itt-ott már-már a szépirodalom határát súroló stílus (mindenekelőtt a *Hármasképben*), ám a Csontváry-esszében ez a patetikus nyelv szinte egyeduralkodóvá válik. Nem véletlenül írja róla visszamenőlegesen a szerző, hogy „a Csontváry-témához meg kellett mozgatnia eget, földet és poklokat”, és hogy „a valóságérzék szinte teljes hiányából”¹⁹ fakadt már magának a munkának az elvállalása is, így hát nem csoda, hogy „sok benne a bimm-bumm”, amit esetleg ellensúlyozhatott volna a „karcsúbb fogalmak”²⁰ használatával. Valóban: kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy miközben írásában Karátson Csontváry festményeiről szinte egyetlen szót sem ejt konkrétan, addig Csontváry szimbolikus érvényű életpályája, illetve mint ikonikus alak alkalmas lesz számára arra, hogy általa katalizálja a hagyomány(ok) egész válságának – ide értve a teológia megold(h)at(at)lan kérdéseinek – problémagócait vagy épp az '56-os forradalom kibeszél(het)etlenségének feszültségét.²¹ S e közben alkalmat talál arra is, hogy nekimenjen a nacionalista gigantomániának (ennek megnyilvánulását látja Csontváry egész festői pályafutásában), kikeljen a művészet félreértése (a *Magányos cédrus* giccsé degradálása és a társadalmi méreteket öltő Csontváry-kultusz) ellen, félretegye az ilyen megszólalások esetében talán joggal elvárható objektivitást, a „gutbürgerlich” mentalitást, hogy aztán végül őszintén bevallja: mindig is távol érezte magától a festő személyét, illetve az általa képviselt (anakronisztikussá vált) prófétatudatát.²²

Annak ellenére, hogy számos ponton lennének kimutathatók gondolati párhuzamok Karátson Gábor és Kemény Katalin Csontváry-képe közt – például az életmű zárványszerűségének, a szerves hagyomány (fájó) hiányának hangsúlyozását, a nyugati és a keleti gondolkodási-világlátási sémák egyidejű jelenlétének felismerését az életműben, a festő túlérzékeny, patológikus személyiségképével összefüggő irracionális és a szakralitás iránt mértékelt nem ismerő vágyakozás tényét tekintve –, most mégsem ezek terelnek vissza bennünket e (látszólagos) kitérő után a *Forradalom a művészetben* lapjain szintén Csontváry szimbolikus szerepén elmélkedő Kemény Katalinhoz, hanem ez a négy, Karátson szövegében szinte észrevétlenül megbúvó sor: „[...] a *leginkább* Vajda Lajost *tisztelem*, ezt a végletesen *nemmármoros* rajzoló, aki a kiterjesztett (körüljárós, egyszerűrelátó) perspektíva kieszelésével az európai festészetnek a térábrázolással kapcsolatban a reneszánsz óta felhalmozott *valamennyi problémáját megoldotta*, minden adósságát kifizette. *Etikailag* is többet adott ezzel hazájának, mint amire a dúlt Csontváry képes lehetett.”²³

A Vajda–Csontváry-párhuzamok, illetve -eltérések a *Forradalom a művészetben* lapjain szembezőkőbbek, mint a fenti Karátson-idézet esetében,²⁴ kivált, mert Kemény Katalin nem elsősorban a két festő attitűdjének szembeállíthatóságából, hanem a kettejük közti *folytonosság*ból indul ki. Így ír: „Csontváry a döntő lépést megtette – s most látjuk már, hogy mi volt ez a döntő lépés –, Vajdában a nosztalgia a kifelé forduló hatalmi világ után fel se merülhetett. Nemhogy lemondott róla, hanem olyan gazdag és józan volt, és figyelme annyira a középponti valóságra irányult, hogy nem volt miről lemondania. [...] Csontváryt folytatni nehéz, mert kapcsolata [a hagyománnyal] villámszerű volt. Vajda, a józan játékos tudta folytatni.”²⁵

Mind Kemény, mind Karátson Csontváry-értelmezésének tehát a szimbólum a kulcsszava (értsd: az életmű önmagán túlmutató szimbolikus karakterének hangsúlyozása), ami elsősorban a hagyományhoz való viszony problémáiban ölt testet: Karátsonnál a hagyomány *hiányáról* van szó,²⁶ Keménynél pedig a hagyomány vehiculumához, a mítoszhoz való viszony *ambivalenciájáról*. Bár, írja Kemény Katalin, Csontváry jól érzékelte az általa felvállalt feladat súlyát, megszállottsága, naivitása és együgyűsége meggátolta őt abban, hogy a mítoszhoz (az ősképekhez) művészként (újjáalkotóként, újjáteremtőként) nyúljon, és „a pszichológián túl érvényes realitások” felmutatására töre-

kedjen, ezért szerinte így foglalható össze művészetének jelentősége: „Csontváryban a profetikus megragadottság élt állandó feszültségben a primeren teremtő művésszel. Művész, elméletekkel terhelt őrült, szektariánus, és a háttérben az elveszett magyar mítosz. Ez Csontváry »megerborzongató« képeinek tartalma. Ez borzongatta meg a szalon-esztétikában szundító, mítosztalan közönséget.”²⁷ (Mítoszon olyan „ősképet” értve itt, amelyben egy közösség mintegy önmagára ismer/ismerhet. E fogalomértelmezés sok vonatkozásban az Assmann-féle mítoszfelfogást idézi, amely a maga részéről szintén az identitás megalapozására, a közösség önmeghatározására helyezi a hangsúlyt. Kemény Katalin egy nép identifikációjában elsősorban a művészetnek szán meghatározó szerepet.²⁸)

E szükséges kitérő után újra felvehetjük eredeti gondolatmenetünk elejtett fonalát, s visszanyarodhatunk a Kemény- és Karátson-féle Vajda-stúdiumok behatóbb vizsgálatához. Nem vagyunk könnyű helyzetben – úgy kell (kellene) tartani magunkat gondolatmenetünkhöz, hogy közben tisztában vagyunk (kell lennünk) a ténnyel: mivel az alább szóba hozott Vajda-értelmezések meglehetősen hosszú időszak termékei (a legkorábbi, Kemény Katalin *Barangolás...*-a 1943-ban íródott, a legkésőbb keletkezett esszé, Karátsoné, *A mi magunk és a körülöttünk* 1985-ben²⁹), épp annyira problematikus figyelmen kívül hagyni, mint amennyire nehéz lenne jelen gondolatmenetünkbe a szétaprózódás veszélye nélkül beépíteni a temporalitás jelenségét, az egyes gondolatok kialakulásának, változásának vagy épp eltűnésének játékát, a hangsúlyeltolódásokat, amelyeket tehát egyszerre kellene szűk és tág optikából, belülről és kívülről láttatnunk ahhoz, hogy jelen témánk kifejtésén túl esélyünk legyen a szóban forgó szuverén írói világok mélyén munkáló dinamika, illetve alkotói szizomográfia működésének letapogatására. Ez utóbbi feladatot azonban nemcsak a területi korlátok okán kell most mindenképp mellőznünk, hanem azért is, mert – mint feljebb utaltunk már rá – Kemény és Karátson Vajda-stúdiumai nem képezik primér szépírói munkásságuk szerves részét. Másfelől az is aláhúzendő, hogy bár mindkettejük pályáját hosszú évtizedeken keresztül végigkíséri a „Vajda-problematika”, s újra és újra megkísérlik a Vajda-életmű rájuk gyakorolt, éppen aktuális hatásának artikulálását, furcsa (vagy épp hogy nem furcsa!) módon a Vajdáról kialakított összképük mégis feltűnően homogénnek hat: minimális elmozdulásokon, hangsúlyeltolódásokon túl sohasem találkozunk a korábban róla vagy vele kapcsolatban mondottak helyesbítésével, cáfolatával (s főleg nem azok látványos megtagadásával).

Akkor pedig, tehetnénk fel újra a kérdést, az esetlegesnek vagy véletlenszerűnek tűnő (tehát nem meggyőző) párhuzamokon túl mi adja azt a *lényegi* rokonságot, ami alapján zárványszerűségükben is egyivásúaknak tekinthetjük Kemény Katalin és Karátson Gábor Vajda-értelmezéseit? Úgy vélem, mindkét szerző tulajdonképpen a thaumadzein élményének, a „rácsodálkozás”/„megrendülés”,³⁰ az „első pillantás” varázsának tematizálásában egyfajta (világ)látásmodell szavakba öntését célozza meg, akárhányszor a Vajda-élmény artikulálására tesznek kísérletet.

Annak jobb megértéséhez, hogy mit jelent az első pillantás, a teremtő (interpretáló) látás, elengedhetetlen Gottfried Boehm idevonatkozó gondolatait felidézni.³¹ Boehm szerint mindenekelőtt azt kell tudatosítanunk, hogy az első pillantás nem keverendő össze az első észleléssel (amelyet a második, a harmadik, az n-dik követhet), hanem az „elő- és létrehozó jellegű látás”, az „áttekintés” szinonimájaként egy (a) *világegész* megragadásának lehetőségét és egyben eszközét kell látnunk benne. A világegész megragadásának előfeltétele a rácsodálkozás/megrendülés – értsd a megtorpanás valami rendkívüli előtt, ahol felfüggesztődik a megszokott rend, a hétköznapi tapasztalat megszokottsága. A csodálkozást/megrendülést ezért, fogalmaz Boehm, „a szem példa értékű felnyílásának nevezhetjük, olyasfajta első látásnak, amelyhez hozzátartozik egy bizonyos fajta távolság”. Ez a látás ránk kényszeríti a figyelemkoncentrációt, összeszedetté tesz bennünket („megszabadít a szétszórtságától”), helyzetbe hoz, kontextusba állít. Ezért aki csodálkozik/megrendül (illetve csodálkozni/megrendülni tud), az nemcsak érzékenyebbé válik az ismeretlennel szemben, hanem másként látja a már (meg)ismertet is. A néző mindennapi élettapasztalatába valami idegen, irritáló tör be, ami felkelti a figyelmét, érzékennyé teszi, amennyiben felmutatja egy új kezdet lehetőségét. Aki csodálkozik/megrendül, az igyekszik meggondoltan és megalapozottan válaszolni a műben felmerülő kérdésekre, például azáltal, hogy ösztönösen felülvizsgálja, újra és újra meghatározza saját észlelésének és gondolkodásának előfeltevéseit a vele való találkozás (a rácsodálkozás/megrendülés) pillanatában. A műalkotás igényli, sőt megköveteli, hogy részévé váljon nézője életének. A találkozás, a párbeszéd a művel (a mű *általunk történő* megszólítása, illetve a mű *általi* megszólítás,

a megszólítotttság) arra fut ki, hogy a műben megláthassuk a benne rejlő világot. Ez lenne a „látás öröme”, egyfajta teljességélmény, a megpillantás és a ráismerés egyidejűsége, a beteljesedés pillanata. Az esztétikai tapasztalatnak ez a fenomenológiája Boehm szerint a filozófia hasonló tapasztalatára emlékeztet:³² „a műértő pillantása a gondolkodás ösztönzője, a filozófus pedig a műalkotásban saját feladatának *kezdetével* kerül szembe”. E folyamatban tehát a (meg)látás elsődleges szereppel bír: távolságot teremt, távlatot nyit, engedi, hogy a műalkotásban újként, másként tűnjenek fel a régről ismert dolgok. A mű nézője ezen az úton ahhoz a törekény és lehetséges élményhez jut el, amely bizonyos értelemben ki van szakítva a hétköznapi tapasztalatából.

Mindezek fényében könnyebben ragadható meg Kemény és Karátson értelmezői pozíciójának karaktere, s nemcsak az válik érthetővé, miért tűnik reménytelen (és egyben hiábavaló) törekvésnek a tisztán kritikátörténeti kontextus felőli kiindulás, a „szakmaiság” kritériumrendszerének (mindenekelőtt a *sine ira et studio* objektivitásigényének) számonkérése, hanem arra is rávilágít, hogy – mivel e szövegekben kép és gondolat, leírás és értelmezés, látvány és reflexió oly szoros, sokszor szinte egymástól elválaszthatatlan szimbiozist alkot – a művészettörténeti, -kritikai és -elméleti érdekelttség mellett (sőt, talán azon *túl*) elkerülhetetlennek látszik filozófiai irányultságuk szem előtt tartása. Egyszerűbben fogalmazva: Kemény és Karátson Vajda-stúdiumainak valódi tétjei elsikkadnak, ha nem figyelünk azokra a filozófiai tartalmakra (ontológiai és episztemológiai mozzanatokra), amelyek nem csupán árnyalják és színezik szövegeiket, hanem *alapvetően* határozzák meg azok intencionáltságát, sőt létüket.³³ (Művészet és filozófia találkozása persze nem mindig termékeny, sokszor nem is szerencsés.³⁴ Annak kockázata azonban, hogy a művészet a filozófia szolgálóleányának szerepébe kényszerüljön, sem Kemény Katalin, sem Karátson Gábor esetében nem számottevő, hisz mindketten a művészet primátusát hangsúlyozzák a teóriával szemben³⁵. Ösztönösen is sejtik, hogy módszerük csakis akkor tekinthető majd sikeresnek és termékenynek, ha valóban létre tud jönni a fent emlegetett élményszerűség, azaz ha a műre valóban rá tudunk „csodálkozni”, a művel történő találkozásunkkor meg tudunk „rendülni”.)

Meggyőződésünk, hogy az első pillantás boehmi metaforájának kibontása vihet igazán közel bennünket a Kemény–Karátson-féle Vajda-élmény legbensőbb természetéhez. Mivel az élményközpontú műértelmezés mibenlétének, a figyelemkoncentráció működ(tet)ésének vagy a műalkotás felvetette episztemológiai és ontológiai vonatkozások középpontba kerülésének kérdéseire alább majd még kitérünk, most csupán a művel való találkozás intenzitásának témájához szolgálnék adalékkal. Arról van szó, hogy mind Kemény, mind Karátson Vajda-képe elválaszthatatlan a Vajda-művekkel való első fizikai találkozásuk élményétől-élményszerűségétől. Karátson idézem: „Furcsa kiállítóhelyiségekben találkoztam először Vajda munkáival az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején, irodahelyiségekben, szanatóriumokban. Azokba a szobákba, azokba a termekbe gyakran csak hosszas bolyongás után találtam el, követve talán egy ismerősnek látszó árnyat, aki maga is tétován bandukolt a hosszú faszorban, vagy indult el felfelé, bizonytalanul keresgélve, valami vaksötét lépcsőházban. – Odabent aztán hatalmas szénrajzok függtek, meg fotómontázsok és halvány ceruzarajzok, a homályos megvilágításban elég rosszul láthatóan. Ezek mégis megragadták figyelmemet, ezek a finom vonalú kis rajzok, azokon a megsárgult, olcsó papirosokon. »De hát az ő városába nem olyan könnyű belépni« – mondtam magamnak.”³⁶ Ez az – akár egy regénybetétnek is beillő – idézet nem csupán Karátson senki máséval össze nem keverhető egyedi nyelvhasználatát illusztrálja, amely a szubjektív mozzanatok hangsúlyozásával, vallomásos hangjával mintegy „elregényesíti” témáját, hanem azt is, hogy ez az értelmezői módszer már *eleve* elhatárolódik a mindközönségesen szakmainak nevezett szempontok érvényesíthetőségétől, hisz Karátson elsősorban az ún. objektivitást és a tárgyszerűséget, sőt, ami talán még fontosabb, a rá vonatkozó elvárásunkat helyezi hatályon kívül. Arra is érdemes felhívni a figyelmet, hogy az idézett bekezdéssel Karátson egyik *utolsó* Vajda-írásában találkozunk – és pedig nem annyira (a műltra vonatkoztatott) (vissza)emlék(ezés) (motívumával), mint (inkább) a kezdet felidézésének/újramegélésének, mint a nem múltó, a mostban is tartó kezdet jelzésére szolgáló motívummal: annak vagyunk tanúi, amit Boehm úgy fogalmaz meg, hogy az értelmező mindig saját feladatának *kezdetével* kerül újra és újra szembe.

Kemény Katalin esetében némileg más a helyzet. Bár a kiállítóterembe lépve őt is rabul ejti a szeme elé táruló látvány – „Tény, hogy [a kiállított képek] a konvencionálisan reálisnak nevezettel szemben fokozottabban reális[ak], azaz szürreális[ak]”, aminek legfőbb magyarázata az, hogy „Vajda Lajos mintha [...] újra elkezdene látni”, s ennek folytán „a világ megújuló látványával” szolgál³⁷ –,

ám mindebből számára nem a festő hús-vér személyének heroizálása vagy legendás szegénységének hangsúlyozása következik, hanem épp ellenkezőleg: a minden személyes(kedés)nek, minden „regényességnek” csírájában való elfojtása: „Kiállításra hívtak meg, így mondták: kubista kiállításra. [...] De a terembe lépve nem is értjük, miért emlegetnek itt kubizmust, hisz’ a látvány, mely bennünket fogad, sem a kubizmus, sem a szürrealizmus, sem a futurizmus, sem a szürrealizmus, sem egyéb modern irányzat címszava alá nem besorolható.”³⁸ Talán még ennél is árulkodóbb ez a később olvasható mondat: „A katalógusból megtudom, hogy a festő fiatalon halt meg.”³⁹

Nem hiszem persze, hogy Kemény Katalinnak ezt a visszafogottságát valamiféle tudatos választás vagy előzetes mérlegelés eredményének kellene tartanunk, s ennyiben túlértékelnünk. Ha azonban abba gondolunk bele, hogy a festő személyes életének heroizálása, a „passiótörténet” (a test „feláldozásával” a középpontban a művészet oltárán) a Vajda-recepció egyik legfontosabb szövege szinte máig élően,⁴⁰ akkor érdemes volt talán felfigyelnünk egy – a hangoltságában ettől eltérő – megközelítési módra. Egyébként ugyanilyen pregnáns Kemény Katalin hallgatása az első, Kállai Ernő megrendezte posztumusz életmű-kiállítás (egyszerre anekdotikus és szimbolikus) körülményeiről, amely különösen Szentkuthy naplóbejegyzésének tükrében lehet feltűnő. Ugyanennek a kiállításnak az ürügyén ott ugyanis ezt olvassuk: „ezen a kiállításon láttam *először* összegyűjtve sok művedet. A kiállítás helyisége a Barcsay utca sarkán, egy óriási bútorkereskedés fölött volt: én meg a Barcsay utcában voltam kezdő tanár, a Madách-gimnáziumban. A kiállítás közben légiriadó volt: barátaimmal, családommal az én gimnáziumomba rohantunk, de mivel sehol egyetlen gépet sem láttunk vagy hallottunk, a gimnázium udvarán (vasárnap) üldögéltünk, kék ég soha kékebb, arany nap soha aranyabb, csend soha csendebb nem volt. Mintha Vajda Lajos nézett volna le ránk abból az üdvösségből, melyet ő képzelt (vagy nem képzelt...) magának. Az ájtatos-áhitatos beszélgetés természetesen a horogkeresztesek apokaliptikus halál lovairól és Vajda Lajos művészetéről folyt, erről a kettősségről egy világban. Inkább ima volt ez, santa conversazione, mint közönséges gondolatcsere. A légiriadó után, visszamenet közben a kiállításra, én arról »szavaltam«, hogy az egész világ úgy értse meg Vajdát, mint ma az ég kéksége és a gráciás-glóriás napsugár, és *ne* legyen rossz helyen vájkáló vajákos, pszichoplanétás emberek, szellemtelen szellemtörténészek, a hivatalos vagy kalandor »esztétika« frázisokat fétiselő, impotens maffiájának martaléka. Júlia az ő kiállításán, a Városmajor utcában, a szeretetnek és a művészetnek ugyanazt a könnyes és remegő tisztaságát mutatta, mint a *Garuda Goblinjeinek* kitergetésekor.”⁴¹

Kemény Katalin értelmezőként jóval tárgyyszerűbb, hűvösebb, visszafogottabb. Megtartja azt a „bizonyos” (Boehm által is emlegetett) távolságot. Olyannyira, hogy első közelítésben könnyen tűnhet úgy, e korai írása hangütésben, módszerben nem áll messze a „szabályos” és jól bevált művészettörténet-írás sztenderdjétől – az eszme- és a művészettörténeti megalapozást követően lépésről lépésre közelít szűkebb tárgyhöz, a kiállított Vajda-festmények értékelő bemutatásához, hogy azok analízise során újra a szintetizáló általánosítás magasabb fokára léphessen. Feljebb már ejtettem szót arról, hogyan történik meg majd néhány évvel később Vajda festészetének „kontextusba” helyezése, az életmű szimbolikus érvényének kiterjesztése a *Forradalom a művészetben* lapjain azáltal, hogy Vajdát Csontváry szellemi örökösének állítva be, művészetének egyediségét a „Csontváry-jelenség” címszava alatt tárgyalja. Ezt a majdani párhuzamot ekkor, ’43-ban még semmi sem vetíti előre, ugyanakkor már itt, az első (legalábbis az első nagyigényű) Vajda-dolgozatban jól érezhető Kemény Katalin abbéli törekvése, hogy a Vajda-életművet oly módon (is) *korszakos* jelentőségűnek (korszakfordítóknak, korszakteremtőnek) állítsa be, hogy nem csupán önmagában, a maga immanenciájában és különállóságában tárgyalja, hanem hangsúlyozottan egy tágabb művészettörténeti (pontosabban művészetelméleti) összefüggésrendszerbe ágyazza. E tágabb összefüggésrendszert jelen esetben a kubizmus helye és jelentősége körül forgó gondolatfutatok teremtik meg.⁴² Első pillantásra nincs ebben semmi különös, hiszen már a szöveg első mondatai is sejtetni engedik, hogy a következőkben Vajda festészetéről a kubizmussal összefüggésben esik majd szó: „Kiállításra hívtak meg, így mondták: kubista kiállításra. Hogyan, kérdezheti az, aki mint valami holt stílust vagy stílustalanságot ismerettárának kész véleményei közé sorolta be az izgalmas kísérletet, hát vannak még kubista festők, és képeiket kiállítják?” A költőinek ható kérdés iróniáját az magyarázza, hogy „A kubizmus, a divat, a szenzáció, talán az irány is elmúlt anélkül, hogy valódi problémája kivilágosodott volna. Egyes részkérdéseit tekintve írtak róla találó dolgokat, de nem az számít. A festők vásznán nem világosodott ki az a valóban zavarba ejtő káosz, amellyel a világ

megrögzött »festett képét« szükségképpen felcserélték. Jobb esetben csupán az történt, ami általában a megoldatlan problémákkal: beleolvadtak egy másik kifejtendő és megfejtendő szövevénybe, vagyis az általuk felvetett kérdésekre a választ egy szinttel magasabban kell keresni.⁴³ Ha a csupán korstílusként, művészettörténeti korszakfogalomként vagy intellektuális divatként értelmezett kubizmus felett eljárt is az idő, a „félig elsüllyedt, félig lappangó” kubizmus „valódi kérdése ma sokkal izgatóbb, mint évekkel ezelőtt, amikor még áramlatnak számított”,⁴⁴ a szellemi életre gyakorolt (csak Nietzschejéhez fogható) elementáris hatása a későbbi, a tőle már időben is, problematikában is távol eső modern törekvésekben Kemény Katalin szerint a mai napig kitapintható, és nem is elsősorban amiatt a megrázó és kíméletlen őszinteség okán, amely egyértelműen elválasztotta egymástól az ún. természetet és a művészetet (azzal, hogy igyekezett véglegesen felszámolni a mímézis-központú művészetfelfogás alapjait), hanem mert a maga eszközeivel (s talán öntudatlanul is) az anyag és forma, az idea és szubsztancia viszonyát érintő alapkérdésekhez tudott termékeny módon hozzájárulni: „A kubizmus épp az a törekvés volt, amely elszántan keresi a formát teremtő princípiumot és a hozzátartozó szubsztanciát. Ez a kubista képeken a geometrikus ábra, valamint a formátlan, felhőszerű test minduntalan feltűnő képe. A bolyongó lélek keresi a megmentő formát, nehogy formátlanságában az anyag sodró gomolyába vesszen.”⁴⁵ Ha tehát a kubizmus „döntő fordulatnak”, „korszakhatárnak”, a művészetben végbement paradigmaváltásnak tekinthető, azt Kemény Katalin nem elsősorban a kubista világgépnek-világlátásnak (értsd: ideológiának) tudja be, hanem annak (s bennünket Vajda ürügyén épp ez érdekel a leginkább), hogy elveti a kiürült és érdektelen (centrál)perspektívát, s helyette egy olyan ábrázolásmód kialakítására tesz kísérletet, amely a természetben (a látványon, a pszichológiai realitásokon és a biológiai szem működésén) túllépve „az első képet” képes fel- és megidézni: „A kubizmus fellépését közvetlenül megelőző időkben létrejött képeken az individuális perspektíva, a dimenziók lefokozottsága olyan szintre süllyedt, hogy a képek már-már érdektelenné lettek. Miért? Mert az ábrázolást éppen képszerűségüktől fosztották meg. Végül már nem ábrázoltak semmit. Ez a semmi nem a témára vonatkozik. A téma a kép valóságának, tehát képszerűségének nem mértéke. A művek ebben az időben az első képtől oly messze estek, hogy szimbólumnak már nem számíthattak. Az első képtől végtelen messzeségben, azzal minden összefüggést elvesztve szétdarabolódtak és szétszóródtak. Ez a festészet individualizálódása. A festő szava a kép – a festő nem fogalmi, hanem formai képben értesül a dolgok valóságáról, azaz képet kap és képet ad. Ezért nincs is különösebb jelentősége annak, milyen programmal indultak a korai modern képzőművészeti iskolák, köztük a kubisták. Még az sem lényeges, hogy a festők a *kubos* szót félreértették. Lényeges, hogy bennük merült fel a kubos, s ezzel az abszolút geometria képe, az őskép a világon, a végső (nem a megjelenési rendben, de a hierarchiában első) archetípusok világán is túl lévő, tiszta forma kristálya.”⁴⁶

Az idézet gondolatgazdagsága, fogalomhasználatának szokatlansága mindenképp megérne egy kitérőt – elsősorban a gondolatmenet mélyén megbúvó paradoxon, a kubisták által gyakorolt, illetve az „igazi kubizmus” közt feszülő ellentmondás tisztázása érdekében. Jelen témánk felől azonban most nem erre a mozzanatra kell elsősorban felfigyelnünk, hanem az elméletalkotói módszertan idegenszerűségére. Ami talán még mellbevágóbb Karátson esetében, hisz’ ott a szerző – ellentétben az egyféle modernizmusfogalom keretein belül megmaradni látszó Kemény Katalinnal – térben és időben egész messzire visszamenve, a reneszánszból, sőt a bizánci művészetből véli levezethetőnek Vajda festészetének valódi (az egyetemes európai művészettörténetben szerinte is korszakosnak tekinthető) jelentőségét. Mindez a *Hármasképben* a legpregnánssabb, ahol Vajdát nemcsak hogy azonos szintre helyezi Leonardóval, Kleevel (és bizonyos mértékig Grünewalddal), hanem az az érzésünk, már-már egyenesen föléjük.⁴⁷ Azt persze, hogy egy író (sőt, akár szakíró!) hogyan közelít tárgyához, senki sem kérdőjelezheti meg, minthogy ez az írói szabadság kérdése. Leonardo, Grünewald és Vajda Lajos épp azért kerülhetnek Karátson érdeklődésének homlokterébe, illetve könyvének lapjain egymás mellé, közös platformra, mert „az emberi történelem fordulópontján”⁴⁸ állnak, és mert Karátson szerint ők jutottak el „az egész emberi történelemre vonatkozó átfogó kérdések”⁴⁹ megfogalmazásáig. Meglehet, sokak szemében e szűkös „lista” nemcsak hogy erősen esetlegesnek, hanem szerfelett történelmietlennek és szakmaiatlannak hat. Ennek veszélyét jól érzékeli Karátson is, hisz’ egyfajta *captatio benevolentiae* gyanánt épp ezekkel a tisztázó erejű sorokkal kezdi munkáját: „Néhány esztendeje számomra ők

a mesterek: Leonardo, Grünewald és Vajda Lajos. Tartozom azzal, hogy beismerjem: rájuk én nem művészettörténészként gondolok, hiszen az nem vagyok; a saját munkám, a saját fejfájásaim és szorongásaim [...] kényszerítenek arra, hogy róluk gondolkodjam. Tudományos tárgyilagosságot magamtól nem várhatok. Objektív csak akkor lehetek, ha minden tévelygésemen keresztül végre sikerül eljutnom a dolgok gyökeréig. [...] Alkalmatlan vagyok arra, hogy lezárt művészettörténeti tényeknek lássam őket. Nekem a mai nap fáj; és mégis, szeretnék valamiképp hozzájuk tartozni.”⁵⁰ Szempontunkból e felütésben nem az illő szerénység képébe öltöztetett, az olvasó jóakarátának megszerzésére irányuló szándék, nem is a háttérben megbúvó írói öntudat megfogalmazása a legfontosabb mozzanat, hanem a „tárgyilagosság” és az „objektivitás” (talán öntudatlan, talán tudatos) megkülönböztetése: a szerző „tárgyilagosságot magától nem várhat”, miközben törekszik az „objektivitásra”. E finom jelentésmegkülönböztetés⁵¹ mintha tulajdonképpen a tudományos (művészettörténeti) tény- és tárgyszerűség, illetve az interpretáció igazsága (objektivitása) közötti diszkrepanciára hívná fel a figyelmet, s egyben a szerzőnek azt a korai gondolatát is visszahangozná, hogy „az ismeretterjesztő [értsd: szaktudományos!] megértés azt érti meg a műből, ami soha nem érdekelt senkit”,⁵² illetve „a megértés (ha egyszer megértés, tehát az értelmet csakugyan kielégítő tevékenység) sem nem öncélú, sem nem tisztán tudományos, sem nem érdektől mentes”.⁵³ Ebből következik, hogy a művészettörténet-írásban felhalmozódó ismeretanyag, illetve a par excellence megértés közé nem tehető ki automatikusan egyenlőségjel, már csak azért sem, mert egyrészt a megértés paradox módon mindig félre- (meg nem) értés is, vagy legalábbis kétellyel, kétségekkel terhes;⁵⁴ másrészt azért sem, mert „[nem azt kell megértenem a műből] amit annak idején megértettek belőle, s amire azóta a feledés gyógyító álma borul”.⁵⁵ Ez a mű megértésére irányuló (kétségtelenül hermeneutikai alapokon álló) törekvés azonban érzésem szerint nem sorolható maradéktalanul a második világháború után kibontakozó recepcióelmélet műértelmezési gyakorlatához, illetve divatjához. A recepcióelmélet és Karátson törekvése közt ugyanis kitapintható az az – elsősre talán csak árnyalatnyinak tűnő – különbség, aminek lényegét legtalálóbban a Karátsonéval valószínűleg egyedül rokonítható művészetkoncepciót valló Kemény Katalin így fogalmaz meg: „A mű az alkotó teljes személyiségével azonos, tehát kimeríthetetlen. [...] legyen a szerző mégoly világos, mindig kommentárra szorul. [...] mi, akik olvassuk, mi szorulunk kommentárra, s még inkább saját kommentárunkra.”⁵⁶ Nem alaptalan tehát az a felvetés, hogy a „tényszerűvel” szembeállítható „objektivitás” tulajdonképpen egy olyan igazságfogalom megteremtését célzó szándék megnevezésére szolgáló szójel, amely látszólag paradox módon a szubjektív irányába lépve el tulajdonképpen a szubjektív vízió számára nyit teret. A *Hármaskép* első és mindmáig legalaposabb méltatásában Thomka Beáta nem véletlenül érvel úgy, hogy Karátson Gábor művében „nem iktatta ki a szubjektív vízió lehetőségét, és vállalta a kockázatot, és mert *esszéiben gondolkodni*. Ahhoz viszont, hogy esszéjéről mint egy egységes szemléleti rendszerű írásműről beszélhessünk, amely jelentésében túlnövi a szubjektív vízió kereteit, el kellett jutnia az általánosítható és objektíválható következtetéseikig. A szubjektív látásmódnak itt fedezete van, s ez a fedezet a művekről alkotott kép homogenitásában rejlik, minek folytán víziójának és ítéleteinek valóságtartalmában és igazságértékében sem kételkedhetünk.”⁵⁷ Karátson, mint látjuk, valamiféle személyes érdekeltségről és érintettségéről tanúskodó, magától értődőnek és természetesnek ható esszényelv megalkotását célozza meg, amely nem pusztán a szöveg performatív szintjén értékelendő (mint az olvasói érdeklődés ébren tartásához, mi több, felcsigázásához hozzájáruló eszköz), hanem mindenekelőtt azt hivatott jelezni, hogy szavai a referencialitáson túl, önreprezentációs, metanyelvi teljesítményekként is értékelhetők. Csak néhány példa ennek illusztrálására: Leonardo festménye, írja, „fúgaszerű szerkezetével visszavonta a centrálperspektíva egoizmusát – az esztétikai etikaivá problémává lesz [nála]”,⁵⁸ Grünewald objektivitása abban áll, hogy „az egymásnak ellentmondó valóságokat egyaránt elfogadja, mind; [...] nincs az életnek olyan megnyilvánulási formája, amelyet ő kizárna világszínpadáról”,⁵⁹ illetve „a vajdai Sík⁶⁰ ismét ember és világ egymásra vonatkoztatottságát fejezi ki, de benne az ember szabadon mozog, és vállalja a többi ember igazát is; és ezzel megoldódott a múltból örökölt probléma, túljutottunk a centrálperspektíván”.⁶¹

(Folytatjuk)

JEGYZETEK

¹ Például bizonyos értelmezési panelek továbbélését, vándorlását, módosulását, a diskurzus- és generációváltásokra visszavezethető vagy abból fakadó elemzési stratégiák változásait illetően.

² Különösen áruklodó, hogy Kemény Katalinnak még a neve sem szerepel a Vajda-honlap szakirodalom-jegyzékében... Nem tudom, megérné-e a fáradságot annak kiderítése, hogy e két szerző eliminálása mikor fakad információhiányból, mikor érdektelenségből, mikor pedig nyílt ellenszenvből. Az igazsághoz persze hozzátartozik, amint alább ez majd reményeim szerint ki is világlik, hogy mind Karátson Gábor, mind Kemény Katalin Vajda-dolgozatai könnyen sikkadhattak el még azok számára is, akik pedig alapvetően nyitottak és fogékonyak voltak (lettek volna) a szerzők ebbéli munkásságára. Ennek csak egyik, talán nem is a legfontosabb megnyilvánulása bizonyára az a sokat emlegetett „leltárhiányos” kultúrpolitika, amelynek szerves részét képező erős cenzúra és/vagy öncenzúra működése folytán már maguk a szövegek is csak megszületésük után évekkel, évtizedekkel később kerültek publikálásra. Jó példa erre, hogy Kemény Katalin első jelentős, 1943-ban született Vajda-tanulmányának megjelen(tet)ésére majdnem fél évszázadot kellett várnunk, de ugyanígy említhetnénk a Karátson-írások kiadása körüli hercehurcákat is. Kiegészítésképp hadd jegyezzem meg: mivel elenyésző azon tanulmányok száma, melyek akár Kemény Katalin, akár Karátson Gábor művészetelméleti munkásságának bemutatására vállalkoztak, így, élve a pionírok szabadságával, kitaposott ösvények és útjelzők hiányában leginkább a magam feje után igyekszem majd tájékozódni ezen az ismeretlen terepen, ami egyszerre válhat „expedíció” előnyére és kockázatára is.

³ Ez persze így elég sarkos állításnak tűnhet, annyiban azonban mégsem megalapozatlan, hogy a szak kutatásra vonatkozó reflexiókat többnyire valóban nélkülözik írásaik.

⁴ Karátson és Kemény egyetlen Vajda-dolgozata sem hasonlítható ugyanis Szentkuthy ún. „művészéletrajzaihoz”, például a Dürer-regényéhez, de még a Vajdának – és Vajdáról! – írott fiktív leveléhez sem. (Lásd *Levél Vajda Lajosnak Orpheus Diáriumából = Múzsák testamentuma*, 353–362.)

⁵ Dolgozatom végére reményeim szerint mindezt bizonyítottnak is látjuk majd.

⁶ Amelybe a szűken értelmezett művészettörténeti szempontok mellett beletartoznak az életmű egyéb, Karátson Gábor szóhasználatát idézve: „szimbolikus” vonatkozásai is.

⁷ Hogy azután nyomtalanul és végleg kikerüljön a szerző érdeklődésének homlokteréből.

⁸ HAMVAS BÉLA–KEMÉNY KATALIN, *Forradalom a művészetben*, Pécs, 1989, 16.

⁹ *Uo.*

¹⁰ *Csontváry-émlékkönyv*, Corvina, Budapest, 1976, 293.

¹¹ *Uo.*, 173.

¹² Ez utóbbira azért is tekinthetünk úgy, mint Karátson első alkotói pályaszakaszának főművére, mert oly módon adja összefoglalását az eladdig a festészet tárgyában kifejtett (a sík és a tér viszonyára, a perspektíva természetére, az imitáció és az intuíció a művön belüli belső arányaira stb. vonatkozó) karátsoni gondolatoknak, hogy egy-egy Leonardo-, Grünewald- és Vajda Lajos-mű beható elemzésével a középpontban, mesteri módon érvel azon alaptétele mellett, hogy a művészet megújulását, nem szűnő elevenségét kizárólag az ember és a világ relációjának *újragondolása* biztosította és biztosíthatja mind a mai napig.

¹³ KARÁTSON GÁBOR, *Hármaskép*, Magvető, Budapest, 1975, 36.

¹⁴ *Uo.*, 64.

¹⁵ *Uo.*, 72.

¹⁶ *Uo.*, 91.

¹⁷ *Uo.*, 115.

¹⁸ Csak érintőlegesen jegyzem meg, hogy különösen nem mellőzhető a Karátson-életművön belül, amennyiben a szóban forgó esszé a beszédmód megváltozásának (egyszerűbben fogalmazva: szakiróbból íróvá válásának) egyik legfontosabb dokumentuma. Karátson ebben egy olyan esszényelvet munkált ki, amely nem csupán a személyes érdekeltiségről és érintettségről tanúskodik – ez korábban sem volt teljesen idegen tőle –, hanem egy-egy ponton, tudatosan vagy öntudatlan, mintegy „elregényesíti” tárgyát: saját önéletrajzának egyes mozzanatait szövegének egyenrangú mellékszáláivá válnak, amelyek nemhogy elvonják a figyelmet a főtémáról, hanem épp ellenkezőleg, az olvasó érdeklődésének ébren tartásához, mi több, felcsigázásához járulnak hozzá.

¹⁹ KARÁTSON, *Világvége után*, 41.

²⁰ *Uo.*, 42.

²¹ Vö. „Mihaszna szerző és mihaszna nép, ez volna hát, ezek szerint, a *Peniél* megfejtése. Nép, amely el akarta felejteni tulajdon forradalmát, és szerző, aki nem tudott róla mit mondani. Sem a forradalomról, sem a népről. Innét származnék akkor a szöveg pátosza és e pátosz kissé hamis csengése, végig.” *Uo.*

²² Vö. „Én azonban Csonváryval nemigen rokonszenveztem, sőt gyakran valósággal viszolyogtam tőle.” *Uo.*, 58. Persze, ez sem ilyen egyértelmű, hisz egy másik helyen ezt olvassuk: „Hamis prófétának tekintjük [Csonváryt], elfordulunk tőle, testvérünknek tekintjük, és befogadjuk őt.” *Uo.*, 68. Már talán ennyiből is érzékelhető, hogy miért nehéz ezt a megkerülhetetlen írást elhelyezni a Csonváry-recepciótörténeten belül. Lásd például: „Karátson Gábor rendhagyó tanulmánya szintén még 1975-ben született. (Igaz, hogy csak 1989-ben jelent meg, és nem is vált szélesebb körben ismertté.) Ebben a szerzőt nem érdekli a festő művészettörténeti értelmezése. Eredeti eszmefuttatásában Csonváry rendkívüli életével, személyiségével foglalkozik, ebben a vonatkozásban szeretne a saját maga számára megnyugtató eredményre jutni. A vallástörténeti összefüggésbe helyezett elmélkedés (*Őszövetség, Újszövetség, Buddha alakja és tanításai és ezek összevetése*) Csonváry ún. szimbolikus életébe próbál betekintést nyerni, ugyanis a festő anakronisztikus prófétatudatában véli fellelni az isteni elhi-

vatottság megszállottságában és ugyanakkor a meg nem értettség kirekesztettségében alkotó művész lényegnek a kulcsát.” SZABADI Judit, *Csontváry Kosztká Tivadar helye korunk szellemi életében*, Holmi, 2013. július, 899.

²³ KARÁTSZON, *Világvége... i. m.*, 66.

²⁴ A Karátson-olvasók természetesen tisztában lehetnek vele, hogy a Csontváry-esszé megírása előtt és közben a szerző behatóan foglalkozik Vajda életművével is (lásd a már szóba hozott *Hármaskép* mellett *A festés mestersége* és a *Miért fest az ember?* Vajda-vonatkozásait), ám mindegyike maga a szöveg csak burkoltan utal.

²⁵ HAMVAS–KEMÉNY, *Forradalom... i. m.*, 58–59.

²⁶ Karátson „spirituális Attilának”, „hódító-hongyarapítónak” nevezi Csontváryt, akiben „népe aránytvesztése öltött testet”, aki attól „anakronisztikus jelenség”, hogy „elveti a biblikus hagyományt, ugyanakkor egy ószövetes próféta szerepében, a Hang kiválasztottjának tudja magát”, s aki „második Mózesként, bizarr módon egy új történelmi fejlődést akart megindítani: a festészeti kinyilatkoztatással megalapított és igazolt magyar nemzetét.” (KARÁTSZON, *Világvége... i. m.*, 45–48., 61.)

²⁷ HAMVAS–KEMÉNY, *Forradalom... i. m.*, 54.

²⁸ Vö. „A mitikus létből kiesett nép – mint nép – művészi lehetőségeit elvesztette.” KEMÉNY KATALIN, *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén = Uő, Maszk és valóság*, Ernst Múzeumi Füzetek, Budapest, 2007, 15.

²⁹ Tekinthejtük akár a sors fintorának, hogy ez a jóval később keletkezett írás nyomtatásban mégis másfél évtizeddel korábban lát napvilágot (1991-ben), mint a 2007-ben publikált, hatvan évig asztalfiókban maradt Kemény-tanulmány... Itt ragadom meg az alkalmat, hogy felsoroljam azokat a Vajda-témájú Kemény- és Karátson-írásokat, amelyeket különböző mértékig szóba hozunk vagy szóba fogunk hozni (zárójelben az első megjelenés évszámával). Kemény Katalintól a *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén* (2007), a *Forradalom a művészetben* (1946), *Arc-maszk-ikon* (1985); Karátson Gábortól *Miért fest az ember?* (1970), *A festés mestersége* (1971), *Hármaskép* (1975), *Szentendrei házak feszülettel* (1980), *A mi magunk és a körülöttünk* (1985).

³⁰ Platón a *thaumadzein* kifejezést a filozófia alapélményének leírására használja annak eredetével kapcsolatban. Kemény Katalinnál ezzel (pontosabban a katharszisszal való) összefüggésben ezt olvassuk: „[a katharszisz] lényegét senkinek sem kell feltárni, akinek életében egyszer volt már művészi élménye, aki, ismét Platón szavaival, egyszer is megrendült. (És nem 'csodálkozott', ahogy egyesek a filozófia kezdetét jelentő *thaumadzein* fordítják. Nem érdektelen, hogy a szónak erre a jelentésére a klasszika-filológusok és filozófusok helyett a paleontológus Dacqué mutatott rá.)” KEMÉNY KATALIN: *Barangolás...i. m.*, 15.

³¹ Vö. Gottfried БОЕИМ, *Az első pillantás*, Athenaeum, 1995/3, 62–63.

³² Lásd a 30-as jegyzetet.

³³ Horányi Özséb véleménye szerint maguk „a képelméletek a filozófia, az episztemológia köznapi használatra szánt »változatai«”. *A sokarcú kép*, Typotex, Budapest, 2003, 16.

³⁴ Ahogy ezt például többen szóvá is tették Heidegger Van Gogh-, illetve Hölderlin-értelmezéseit kritizálva.

³⁵ „A festő szava a kép – a festő nem fogalmi, hanem formai képben értesül a dolgok valóságáról”, mondja Kemény Katalin (KEMÉNY, *Barangolás... i. m.*, 12.), illetve „Ha az elmélet megelőzi a művet, szükségképpen absztrakcióhoz vezet” (HAMVAS–KEMÉNY, *Forradalom... i. m.*, 53.). Karátson is hasonló kiindulópontot vesz fel, amikor úgy fogalmaz, hogy „Vajda életművének fő eredménye az a gondolat, hogy a szigorúan végigvitt művészi logika a képzeletbe torkollik” (KARÁTSZON, *Miért fest az ember?*, 38.)

³⁶ *A mi magunk és a körülöttünk – Vajda Lajos = KARÁTSZON, Világvége után*, 90.

³⁷ *Maszk... i. m.*, 5., 16. Lásd még: „Legjobb, ha az ember [...] elfelejti az általa már valaha látott képeket, és még csak nem is új mértékkel mér, hanem egyszerűen csak mér [néz]. A kép arra való, hogy nézzék.”

³⁸ *Uo.*, 5.

³⁹ *Uo.*, 17.

⁴⁰ Ennek (illetve tágabban Vajda – Kállai Ernő kifejezésével élve – „szektárius” voltának, lásd KÁLLAI, *Művészet veszélyes csillagzat alatt*, Corvina, Budapest, 1981, 271.) forrásul mindenekelőtt Vajda Júliának a férjéről szóló visszaemlékezései, illetve a közeli barát, Bálint Endre Vajda-írásai szolgálnak. Bálint Endre egyik utolsó, 1967-ben keletkezett s egyben talán a leginkább objektívnak és tárgyyszerűnek tekinthető írásának utolsó mondatai árulkodó módon támasztják alá az elmondottakat: „[Vajda] emberi szeretetet, melegséget és megértést csak feleségétől kapott. A nyomor és művészi értetlenség sötétsége és farkasordító hidege követte útját harminchárom évig. 1941 őszén halt meg Budakeszin, a tüdőszanatóriumban, ahol összesen egy napot töltött. *Láttam kiterítve szinte képpé laposodott »testét«, a csontok kalligrafikus reliefjével a bőrén: mintha Mantegna és Grünewald komponálta korpusz előtt álltunk volna Ámos Imrével, s nem tudtuk visszatartani könnyeinket.*” (Az én kiemelésem – Sz. F. I.). BÁLINT Endre, *Vajda Lajos = Vajda Lajos-émlékkönyv*, Magvető, Budapest, 1972 169.)

⁴¹ SZENTKUTHY Miklós, *Levél Vajda Lajosnak Orpheus Diáriumából = Múzsák testamentuma*, 362. Mondanom se kell, nem általában a műalkotáshoz, konkrétan pedig a Vajda-életműhöz való közeledés és közelítés különböző módjai, az egymástól eltérő interpretációs stratégiák közötti vélt-valós értékkülönbségekre szerettem volna ráirányítani a figyelmet, hisz még a talán a – már-már a ripacskodás határait súroló – Szentkuthy-visszaemlékezés mélyén is lappang valami, ami képes közelebb hozni hozzánk Vajda-művészetét.

⁴² Valóban inkább futamok (fúgák) ezek, mintsem következetesen kifejtett és okadatolt gondolatmenetek.

⁴³ KEMÉNY, *Barangolás... i. m.*, 5.

⁴⁴ Vö. „A kubizmus felvetette világkép – s ez nemcsak a képekből, hanem a közönség magatartásából is kiderül – ma is rejtélyes és nyugtalanító.”

⁴⁵ KEMÉNY, *Barangolás... i. m.*, 15.

⁴⁶ *Uo.*, 12.

⁴⁷ A szintézissteremtő Vajda Karátson szemében kvázi „megoldja” a reneszánsz művészelődök által „felvetett” festészeti problémákat. Karátson beállítódása egyébként némi rokonságot mutat Babitsnak az európai (értsd:

világ)irodalom egységét hangsúlyozó felfogásával, hiszen a művészet történetét Karátson éppúgy egy olyan egységes folyamatnak látatja, amelyet a korok, korszakok és stílusok fölé kimagasodó, egymással párbeszédet folytató, egymásnak kezét (avagy stafétát) nyújtó alkotózszenik tartanak össze. Vö. „A mesterekhez folyamodom tehát. A történelem félelmetes gyomrának nem sikerült őket megemésztenie. Ezek a halottak élnek [...]” Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy életművük nem önmagukban, nem változatlanágukban érdekes vagy „örök”: „nem ugyanazok ők sem ma már, mint akik testi életükben voltak”; műveik csak annyiban fontosak, csak annyiban élnek, amennyiben „megszólítanak bennünket”: „szükségünk van a [mesterekre], de belénk kapaszkodnak ők is”, „életünk s a mesterek élete egymásba van fonódva. Együtt fogunk fennmaradni, vagy együtt merülünk el az iszapban.” KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 7.

⁴⁸ Uo., 91. Jól látható, hogy Karátson Gábort alkotóként és teoretikusként („alkotó teoretikusként”, mondhatnánk) ezek szerint voltaképp egyetlen dolog izgatja és foglalkoztatja: „az emberi szellem majdnem végső kudarcra” (válsága), amely a mindenkori, éppen létező személy egzisztenciális problémája, ugyanakkor a festő személyétől elválaszthatatlanul, par excellence művészeti probléma is, a művész napi penzumának problémája. Ezért Karátson a festészet mellett ugyanolyan mélyen foglalkoztatja az azt létrehozó festő személyisége, sorsa is – szakmai kvalitásain és életmű maradáóságán túl a „pusztán emberi szempontból [is] meghökentető jelentőségű [...] individuuma”. A „létkérdések” ily módon válnak a saját sorsukon keresztül megélt „sorskérdésekké”.

⁴⁹ Uo., 72.

⁵⁰ Uo., 7.

⁵¹ Amelynek célja, hogy ne lehessen a két szót egyszerűen egymás szinonimájaként tekinteni.

⁵² *Körülbelül = Világvége... i. m.*, 20. Filológiai adalék csupán, hogy Karátson egyik első, kéziratban maradt tanulmánya ugyanúgy ezt a címet viseli, mint a tíz évvel később íródott *Hármaskép* első fejezete.

⁵³ Uo., 20.

⁵⁴ Uo., 16. Olyannyira, hogy például „a kétségeit titkoló művész [...] elrohasztja a művészet eddigelé megvalósított szubsztanciáját”.

⁵⁵ Uo., 18. Más helyen: „maga a mű, például egy gótikus vagy reneszánsz táblakép, már nem ugyanabból az irányból tekintve objektum, mint ahonnan nézve létrejött idején objektumnak látták”, illetve: „Nem a tradíciót kell tagadni, hanem lemondani a múlt hamis irányú megértéséről” (*Világvége... i. m.*, 18., 20.).

⁵⁶ Vö. KEMÉNY Katalin, *Élet és életmű = HAMVAS Béla, Szellem és egzisztencia*, Pannónia Könyvek, Pécs, 1987, 168..

⁵⁷ THOMKA Beáta, *A látszatperspektívától a kiterjesztett perspektíváig*, Híd, 1976/1, 76–82.

⁵⁸ KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 146.

⁵⁹ Uo., 86.

⁶⁰ Karátsonnál a Sík (a Felület, a Kiterjedettség és a Laposság mellett) az imitáció és imagináció jelentéskörébe tartozó szóalakváltozat, pontosabban metafora.

⁶¹ KARÁTSON, *Hármaskép i. m.*, 161.

Kedves Olvasóink!

A Kortárs folyóirat aktuális száma az **Írók Boltjában**, valamint az ország fontosabb, nagyobb újságosainál minden hónapban kapható.

Az alábbi helyeken biztosan hozzájuthat:

BUDAPEST II. kerület • Széll Kálmán téri metróállomás • Budagyöngye, újságos, Szilágyi Erzsébet fasor 121. • **III. kerület** • Flórián üzletközpont, újságos • **IV. kerület** • Újpest Központ metróállomás, újságos • **V. kerület** • Kálvin téri metróállomás, újságos • Városház utca 3–5., újságos • Váci utca 10., újságos • **VI. kerület** • Nyugati téri aluljáró, újságárus • **VII. kerület** • Blaha Lujza téri aluljáró, újságárus • **IX. kerület** • Határ úti metrómegálló, újságárus • **X. kerület** • Árkád bevásárlóközpont, Örs Vezér tér 25/A • **XI. kerület** • Allee bevásárlóközpont, Október 23. utca 6–10. • **XII. kerület** • Déli pályaudvar metrómegálló, újságos • Hegyvidék Bevásárlóközpont, Apor Vilmos tér 11–12. • MOM Park, újságos, Alkotás utca 53. • **XIV. kerület** • Sugár bevásárlóközpont, újságárus, Örs vezér tér • **XV. kerület** • Pólus bevásárlóközpont, újságárus, Szentmihályi utca 131. • **DEBRECEN** • Cora, újságos, Kishatár utca • Csapó utca 100., újságárus • Fórum Debrecen, újságos, Csapó utca 30. • **EGER** • Széchenyi út 20. újságárus • **GYŐR** • Révai Miklós utca 4–6., újságárus • Vásárcsarnok, újságárus, Herman Ottó utca 25. • Győr Plaza, újságárus, Vasvári Pál utca 1/A • **GYULA** • Béke sugárút 12., újságárus • **KAPOSVÁR** • Fő utca 23., újságárus • **KECSKEMÉT** • Március 15. utca 15., trafik • **MISKOLC** • Szinva Park bevásárlóközpont, újságárus, Bajcsy Zsilinszky út 2–4. • **NYÍREGYHÁZA** • Korzó bevásárlóközpont, újságárus, Nagy Imre tér 1. • **PÉCS** • Árkád bevásárlóközpont, újságárus, Bajcsy út 11. • **SOPRON** • Széchenyi tér 13., újságárus • **SZEGED** • Dugonics tér 1., újságárus • Árkád bevásárlóközpont, újságárus, Londoni körút 3. • **SZÉKESFEHÉRVÁR** • Alba Plaza, újságárus, Palotai út 1. • **SZOLNOK** • Pelikán bevásárlóközpont, újságos, Ady Endre utca 15. • **SZOMBATHELY** • MÁV állomás, újságárus • **TATABÁNYA** • Győri út 3., újságárus • **VÁC** • Káptalan utca 3., újságárus • **VESZPRÉM** • Kossuth utca 1., újságárus