



NOVOTNY TIHAMÉR

Isten és a világ – Tóth Csaba szakrális művei

Szülőföld Könyvkiadó, 2020

Egy gyönyörű könyvet tartok a kezemben, amely nemcsak gyönyörű, de tartalmas, felemelő s egyszerűsággal bíró is. Szerkesztője maga az „auktor”, az írások részbeni s a festett képek „százszázalékos” tulajdonosa, alkotója, Tóth Csaba festőművész – egy rendkívüli módon kiművelt, okos és határozott értelmű életmű egyszerre hagyományörző és a „modern poszt-jai” utáni idők Istenre szegezett tekintetű kiváló letéteményese –, aki visszpillantó tükröt tartva maga előtt bátor, keresztthordozó hitbéli meggyőződéssel, mondhatni, személyes bizakodással halad a bizonytalanságokkal és kétségekkel teli 21. századi jövő felé.

Az igényesen összeállított és kivitelezett könyv mindenképpen dicsérendő tervezője, valamint nyomdai előkészítője – „nővéRKe” –, mely név, megmondom őszintén, nem tudom, hogy kit takar (csak sejtéseim vannak erre nézvést). Tehát ez a tartalmasabbnál tartalmasabb írásokban bővelkedő, bibliás szemléletű és világnézetű, majdnem négyzetes formátumú keménytablás kiadvány képzőművészeti album is egyben, amelynek kivitelezője a 138 éves hagyománnyal és tapasztalattal rendelkező, az arányos szépségekre és művességekre mindig is ügyelő, figyelő Gyomai Kner Nyomda volt.

A mesteri mű 296 oldalt számlál, ebből 120 halványsárga ofszet lapon művészeti írások olvashatók, a fennmaradó fehéreken pedig a művész időrendben válogatott alkotásai sorakoznak, 1976-tól kezdődően 2020-ig bezárva. A Munkácsy Mihály-díjas „pictor doctus” természetesen itt sem tagadja meg önmagát, és a jelentősebb fordulópontokat képviselő festményeit egy-egy tömör szöveges magyarázattal látja el. A kötet végén pedig, mintegy lezárásképpen, magyar és francia nyelvű ismertető követi egymást (az utóbbi szöveg sajnos kétszer ismételve, amely így [több más helyen előforduló apróbb elütéstől eltekintve] az album talán egyetlen értelmezhetetlen hibája).

Tóth Csabának ez a 2021-es 52. Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus elé járuló, a rendezvény előtt tisztelgő, több mint negyven év alkotótermését a keresztény kultúra, a biblikus szakralitás, valamint az ábrázolóművészet eszméje köré rendező számvetése nemcsak a címében – *Isten és a világ* –, de mottójában is Joseph Ratzinger bíboros (XVI. Benedek pápa) interjúkötete, illetve egy kiemelt gondolata felé fordul: „Ami valaha az európai kultúra alapját adta – Isten keresése és a készség az ő meghallgatására –, az ma is minden igazi kultúra alapja.” A könyvet végigolvassza, végiglapozva az embernek kétségtelenül az az érzése támad, hogy részesévé, beavatottjává, mi több, dacos elkötelezettjévé vált ennek a nagy, magára hagyott, gyógyító erejű, szent keresztény kultúrának. Tudniillik ez a mű minden ízében, porcikájában, gondolatában, gesztusában, összes lelki adományával, ajándékával, szolgálatával, csodajelével, egyszóval eszkatologikus képi teljesedéstörténetével ezt az újszövetségi evangéliumot, ezt a keresztény szellemiséget sugallja, vallja, vállalja fel és jeleníti meg – hangsúlyoznunk kell – korszerű, mai nyelven.

Az album szöveges részének tartalmi felosztása is ezt a teljesedéstörténetet szolgálja, természetesen fejezetenként gyűrűszerűen körkörös időrendi felsorakoztatásban, minden egység elé egy-egy meghatározó idézetet rendelve.

Az első rész hat szerzője Tóth Csaba festészetét tárgyalja. Pontosabban a művész kiállításairól megjelent tanulmányok, munkásságának egy-egy állomását, szakaszát elemző művészportré jellező ismertetők követik egymást 1991-től kezdve 2019-ig. Egytől egyig eszméltetően veretes, alapos, felemelő s egymást ragyogóan kiegészítő, szellemes, pontosan találó, egyéni hangvételű írás.

„Mert az abszolút és feltétlen valóság Isten, minden érték és dicsőség összessége, minden létező ősoka” – adja meg a teológiai felütést a Dietrich von Hildebrand 19–20. századi filozófustól, valóságos írótól vett mottó, amely valóban a közös nevezőjévé válik e fejezet írásainak.

Az első szerző, **Lőrincz Zoltán**, a református teológiában jártas művészet-történész – aki kollégája volt a saját útját, programját 1990–91-től meglelő, kialakító művésznek a Szombathelyi Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskolán – egy körültekintő, alapos elemzésben (amely először az Artes Salubres könyvsorozatban jelent meg 1996-ban) a Tóth Csaba-féle jelenség minden lényeges elemére felhívja a figyelmet. Tanulmányát Jean Clair francia művészettörténész véleményére alapozza, aki szerint: „a képzőművészet igazán nagy korszakai azok, amelyekben a művészet valamilyen célt vagy eszmét szolgált”, amikor „a művész feladata, hogy mutassa az utat”. Ám ezzel szemben: „napjainkban túl sok kortárs képzőművészeti megnyilvánulás esetében érezzük azt, hogy csupán önünnepléssel, narcizmusmal, illetve egyfajta filozófiai idiomatizmusmal van dolgunk”, amelyet csak „a beavatottak egy nagyon szűk köre” ért; „amely kizárólag a magáról való elmélkedéssel, saját önpusztításával vagy saját narcizmusával van elfoglalva. És ez bizony a hanyatlás vagy elhomályosulás jele.”

A szerzővel együtt mondhatjuk tehát, hogy Tóth Csaba szembemegy a korszellellemmel, hiszen a tartalmas, a szakrális, a klasszikus művészet, a közösségi szerepvállalás és a keresztény eszme iránt elköteleződő magatartásával – hátranyitásával – megtalálja azt a „keskeny utat”, amely elfogadható számára. Teljesen helytálló Lőrincz azon megállapítása, hogy Tóth „festészetét áthatja a lét, a nemlét problematikájának örök kérdése, az Isten és az ember kapcsolata, a transzcendencia megragadása, a világ örök törvényeinek a kutatása”. És ez az elköteleződés közösséget vállal a romantika szellemével – lásd Novalis! –, amely a „hétköznapiak emelkedett értelmet ad”, „az ismertnek az ismeretlen tekintélyét, a végesnek pedig a végtelen ragyogását”, és megszívleli Dosztojevszkij tépelődéseit is, miszerint a „beteg társadalomban felbomlik a jóról és rosszról alkotott fogalom”. Alkotónk tehát olyan egyértelmű és világos válaszokat szeretne megfogalmazni festészetében Istenről, erkölcsről, hitről, identitásról, amelyek jó értelemben agitatívák, továbbörökíthetően koncentráltak, esztétikailag és gondolatilag, érzelmileg és intellektuálisan is korszerűen kommunikatívák.

A művész tehát egyrészt a régi „archaikus evidenciák” mába történő visszahelyezésével, másrészt a régi „metaforikus nyelv” újraalkotásával, harmadrészt a vallással megtermékenyített klasszikus képzőművészet ethoszának, tartalmi mintáinak felmutatásával kíván részt venni a Hamvas Béla által is ecsetelt „létrontás” orvoslásában, gyógyításában, netán megszüntetésében.

Festészeti programjához természetesen megtalálja a megfelelő – a mai nyelven megszólaló – formai elemeket is. A megidézett klasszikusok négyzetes formára átkomponált vagy kimetszett képeit (ez a méret általában 130×130 cm nagyságú) és a fekete keretmotívumot (bordúrt), valamint a kevés színt, a monokróm színhasználatot, amely inkább a mondanivaló, mint a színgyönyör hangsúlyozására szolgál. Konceptuális gesztusként a festmény közepének vízszintes tengelyébe írt, a mű tartalmát megerősítő, azt kiegészítő vagy azzal szembehelyezkedő latin szót, fogalmat. S végül „harmadik dimenzióként” a festmény mellé helyezett címet, amely a másik két formai alapelemmel „szellemi háromszöget” bezárva „úgy működik, mint egy szürrealista kollázs, egymástól távol eső dolgokat hoz soha nem látott összefüggésbe” – idézi Lőrincz Zoltán Tóth Csabát.

Gosztonyi Ferenc művészet- és művelődéstörténész (Tóth Csaba egykorvult tanítványa) új értelmezési és értékelési szempontokat, illetve fogalmakat vezet be az alkotó *Múlt század* című 1999-es győri kiállításához kapcsolódó tanulmányában. Olyanokat például, mint a *rekonstrukció*, hiszen a művész a múltból vett festménytárgyainak újraírt másolataival valamiféle helyreállítást, visszaépítést végez az *itt és most* pozíciójából nézvést. „Képzeltbeli múzeumának” anyagát tehát olyan „válogatott műtárgyak újraalkotott variációi” adják, amelyek „a 19. századi képek transzformációi”. Így Tóth módszere és magatartása egyaránt nevezhető festői és művészettörténeti alapállásnak. A szerző indoklasként és bizonyítékként többek között Jan Biatostocki veretes gondolatát idézi, miszerint a művészettörténész mindig is „a régi képviselője az újnál, és a régi gondnoka az új nevében”. Vagyis a *régi és új* fogalma „nemcsak a művészetben, de a művészetről szóló beszédben sem válik szét határozottan”. Gosztonyi tehát három további alapfogalom összekapcsolásával – *imitáció*, *elekción*, *konceptión* – magyarázza meg Tóth Csaba festészetének lényegét. Az *utánzás* esetében például alapvető formai különbségekre hívja fel a figyelmet: tudniillik az eredetiek „különböző méretűek és sokszínűek”, a művész képei azonban „egységes méretűek és keretűek, fekete-fehérek, sőt, olykor csak részletek az »eredetiből«”. De az *imitáció* művészet- és művészettörténetbeli más párhuzamait és alkalmazásait is e tárgykörbe vonja, hogy világosabban érthessük a Tóth-féle festői je-

lenség lényegét. Ugyanis léteznek például klasszikus műalkotásokat ábrázoló (fekete-fehér!) metszetek és metszetgyűjtemények. Talán ezek állnak leginkább rokonságban a művészi autonómia (művészi utánzás) felfogásával, szemben az olajnyomatok és a fotóreprodukciók nem művészi, inkább népszerűsítési, illetve a hitelesített másolatok helyettesítői funkciójával. Sőt, létezik még egy funkciója a másolásnak, az utánzásnak! Ez azonban már a tanulás, az önképzés és önfejlesztés, a megértés, a tökéletesedés pedagógiai gyakorlatához tartozik, és be kell látnunk, hogy bizonyos értelemben Tóth Csaba festészeti programja sem mentes ettől a kihívástól.

Gosztonyi másik fogalma a *választás*, az *elekcio* kérdését vizsgálja. Márpedig a jó választás döntő ebben a kérdésben! Mert az *imitáció* akkor a legszerencsésebb, ha „az invenciónak és a variációnak is teret biztosít”, ugyanis: „a tudatos kölcsönzések, ismétlések, a rafinált, képbe rejtett utalások mindig is a tudós, humanista művészek gyakorlatát jellemezték, a művészet intellektuális rangját biztosították. Ezek a művészi oda-, illetve visszafordulások végigkísérik a művészet történetét, és természetesen a tisztelgés mellett a mindenkori kortárs művész öntudatáról, a mintaképpel való versengés, a meghaladás vágyáról tudósítanak” – érvel a szerző. Tehát ebből a szemszögből nézve egyáltalán nem mellékes, hogy Tóth Csaba ebben a festészeti ciklusában éppen azokat a preraffaelitákat „imitálta”, akik maguk is a Raffaello előtti tiszta művészeti korba vágyódtak vissza.

Gosztonyi Ferenc harmadik bevezetett fogalma a *koncepció*, amelynek kiemelt jelentőségéről szintén értekezik. A koncepció pedig nem más, mint a *beleírás* és a *címadás* hozzáadásának jelentősebbet indukáló gesztusa. Akik kicsit is ismerik a 20. század konceptuális művészetének fogalmi gondolkodását, azok előtt megelevenedik annak folyamatképlete: a kiállított műtárgy, a műtárgyról készült (készített) fotó/másolat és a kettő együttállásának szöveges leírása, értelmezése. Ennek szellemében az eredetileg színes festmény fekete-fehér másolatban történő megidézése, a belé festett szöveges felirat és a mellé helyezett cím „új értelmet ad a *hagyományosan* érteni vélt alkotásnak. A feliratok nem leírják vagy elmesélik, hanem értelmezik a képet.”

Végül a szerző Tóth Csabának a régít megújító s az újat historizáló, a „megszüntetve megőrzés” hegei fogalmát gyakorlatban alkalmazó művészetéről a következő elismerő sorokat veti papírra: „véleményem szerint rendkívül jelentős művei az általam ismert egyik legsikeresebb példáját mutatják a *régi és új* párbeszédének. A sorozatban gondolkodás, a feliratok konceptuális törekvése és a fekete-fehér absztrakciója megóvjá attól, hogy bárki félreértésből csak hagyományosnak tartsa művészetét.”

Az interpretálók harmadika a sorban **Ölveczky Gábor** – nem művészettörténész, inkább szakmabelinek mondható tervezőgrafikus és galériavezető –, aki Tóth Csaba *Malevics négyzete – Két évtized interpretáció* című révkomáromi kiállítása kapcsán (2014) írta le gondolatait a művészről. Figyelemre méltó, milyen különös és kiemelt jelentőséget tulajdonít a művésztárs Tóth következetesen, tehát nem szeszélyből használt (!) négyzetes képformáinak. „A négyzet univerzális jelkép. A kör ellentétpárja, a transzcendensnek, az éginek materiális alapja és egyben tükörképe. A négyzet a Föld, az anyag, a formát és testet öltött isteni gondolat megnyilvánulása, akár mint a teremtett világ, akár mint pl. Isten neve, mely sok nyelvben, így a héberben, görögben, arabban is négy betűben ölt formát [a szerző itt vizuális értelemben nyilván a négyzet négy oldalára is gondolt], de a latin nyelvben (DEUS) is így van. Számos kultúrában a négyes szám maga is szentséggel bír...”

Ölveczky nagy ívű (talán a jelenkorunkat is megcélzó) metaforájában a festőművész négyzetes formájú képei olyanok, mint az őskáoszt szimbolizáló Özönvíz mítoszában az egyetlen szilárd pontot jelentő kocka alakú építmény, azaz Noé bárkája. Ám ebbe a körrel körülírható egyetemes négyzetbe a Teremtett Ember is belerajzolható mint az Univerzum isteni értelmének alapmotívuma. Példának okáért gondoljunk Vitruvius vagy Leonardo „arany arányokat” tükröző két „emberrajzára”. De hogy Tóth Csaba szempontjából is jól értsük Malevics szerepét ebben a többszörös metaforában – miszerint a festészet visszasüllyedt az őskáoszbba, s tulajdonképpen a „*Fekete négyzet fehér alapon*” című, a tárgy nélkülség érzetét kifejező első (tabula rasát teremtő) szuprematista műben a négyzet az érzetet, a fehér mező a semmit jelentette –, úgy azt is tudomásul kell vennünk, hogy festőművészünk a Malevics által határkönek tekintett tisztán absztrakt képet, amely [teszem hozzá én] véglegesen eltörli a hagyományos ábrázolóművészet minden formáját, újra csak (!) határkönek tekintti, amelyhez képest visszaáll a régi rend, vagyis egy, „a szépségnek és a gondolkodásnak ígét hirdető költészettel és áhítattal teli festészet” ideája. Tudniillik Malevics szuprematizmusa a tárgyi világ jelenségeit nem tartotta méltónak a figyelemre. Sőt, a tiszta érzet felsőbbrendűségét hirdető elméletében egy olyan, a tárgyi világtól



TÓTH CSABA, Küldetés, 2019

elvont művészetet képzelt el, amely nem szolgálja többé sem az államot, sem a vallást, sem az erkölcsörtörténetet, és azt vallotta, hogy a szuprematizmus irányzata „a dolog nélkül (tehát a »régóta bevált életforrás« nélkül) önmagában és önmagáért is meg tud állni a lábán”. Ettől függetlenül, vagy éppen ezzel összefüggésben, Malevics absztrakt ortodoxiája – s erre Perneczky Géza hívta fel a figyelmet egyik tanulmányában – hordoz transzcendens vonásokat, felhangokat is, ezért ezen a határpontra találkozik is egymással Tóth Csaba az egyetemes és a magyar művészettörténet jeles alkotásait interpretáló programja a „fekete négyzettel”.

S itt Ölveczky külön felhívja a figyelmet arra, hogy Tóth interpretációi – amelyek akár versenyre is kelhetnének a hajdani Balló Ede [1859–1936] mesteri Rembrandt-, Frans Hals- és Vermeer van Delft-másolataival – egyszerre igényesek, „hiszen követik az eredeti festmények ecsetkezelését”, s egyszerre egyéni „versmondások”, „zenei átiratok”.

A reklámgrafikában jártas szerzőnk arra is felhívja a figyelmet, hogy Tóth elegánsan kivitelezett, jó tipográfiai érzékkel és ízléssel megválasztott betűtípusokat használ képfelirataihoz, s ez, a művész változatos interpretációit látva, kétségtelenül igaz állítás. Ám az is igaz, hogy Ölveczky nevezi először „pictor doctusnak” a nagy tudású alkotót: „aki tudását rendkívül rokonszenvesen kívánja velünk megosztani. Bízva abban, hogy ezen alkotások megtekintése közben felülkerekedik mindannyiunk jobbik énjé.”

A negyedik értelmező, **Kelecsényi Csilla** – textil-, képző- és multimédia-művész, az Ars Sacra kiállítások állandó résztvevője – mint szintén hitvalló keresztény alkotó ír Tóth Csaba (a könyv címevel megegyező) 2017-es marcali kiállításáról. Ő először a művész életrajzát mutatja be, amely valóban hiánypótló gesztus, hiszen az albumban nincs más ilyen tartalmú elkülönített információ, majd Csaba „csöndes, különösen szerény személyiségét” emeli ki. Ugyanis véleménye szerint az igazán nagy művész személye az állandóan gyarapodó és növekvő életműve mellett folyvást kisebbedik, majd végül eltűnik az egyre jobban kiemelkedő alkotásai mögött. Kelecsényi megerősíti, hogy J. Ratzinger bíboros az *Isten és a világ* című interjúkötete s a később XVI. Benedek pápa néven elhíresült teológus művei és gondolatai milyen inspiráló hatást gyakoroltak Tóth új festményeinek létrejöttében. Például az *Új éneket az Úrnak!* című másik könyvében, amely a művészet teljes elvilágiasodásáról és a kultúra skizoféniájáról szól, olyan véleményt fogalmaz meg, amely életprogramként hatott alkotónkra is. Kelecsényi idézi is a megfelelő részt: „Ha manapság joggal támasztunk igényt egyház és kultúra közötti párbeszédre, nem feledhetjük el, hogy ez a párbeszéd szükségképp kétoldalú kell, hogy legyen. Nem merülhet ki abban, hogy az egyház alárendeli magát a modern kultúrának, ami maga is messzemenően önmaga keresésének kétségei között él, amióta csak alapját, a vallásban gyökerező mivoltát elvesztette. Ahogy az egyháznak, mint egy újfajta radikalizmussal, szembesülnie kell a korunk támasztotta szükségletekkel, úgy a kultúrának is újból rá kell kérdeznie gyökerét vesztettségére, alapjára. Egyszersmind nyitottá kell válnia a fájdalmas gyógymódra, vagyis arra, hogy újból kiengesztelődjék a vallással, mert csupán ebből nyerhet életerőt.”

Íme, így nevezhetjük Tóth Csabát „az egyház kulturális nagykövetének”, hiszen életével, művészetével nap mint nap ezt a párbeszédet vállalja, gyakorolja, s paradigmaváltó alkotásaival mintegy hitvalló tanúságot tesz „a kereszténységről a harmadik évezred zavaros, bizonytalan világnézeti forgatagában”. Kelecsényi ezzel a mintaváltással kapcsolatban kiemeli, hogy Tóth kezdetben absztrakt expresszionista szellemben festett. S jellemző módon (mint jó színérezéssel megáldott alkotó) ő emeli ki, s szabatos megfogalmazásában teszi végre szakszerűvé és pontosá a művész „szürkéinek” mibenlétét: „Színeire a fekete-fehér és a tónusok számos árnyalata jellemző, olykor hozzáadott színekkel, finom sárgákkal, rózsaszínekkel, barnákkal [kékekkel, lilákkal, zöldekkel! – egészítem ki én] áthangolva.” És azt is hozzáteszi, hogy „a fekete-fehér tónusokra redukált megfogalmazást más nagy művészek is alkalmazták, mint például Tarkovszkij a filmjeiben”.

Zárójelben jegyzem meg, hogy az eredetileg fekete-fehér tónusokban jelentkező ösfotográfia szinte megállította, dokumentummá tette, „nyomban megérkező történelmi távlattá” (Krúdy Gyula) alakította az időt. Valami ilyesmit is játszik Tóth Csaba, amikor az *appropriation art* (az eltulajdonítás, felhasználás, birtokbavétel, újrahasonosítás, újraalkotás) eszköztárához nyúlva a késő középkori reneszánsztól a posztimpreszionizmusig terjedően a szent cél érdekében „zsákmányszerző pus-kacsóvé” (W. Benjamin) érzékenyítve tekintetét az idők fölé emelkedik *pragmatikus, szívvel/hittel és értelemmel* élő, remekműveket kisajátító, másod- és harmadrendűnek tartott alkotók csodálatos képeit középpontba emelő festészetével. „A hit és az értelem olyan, mint két szárny, mely lehetővé

teszi az emberi szellemnek, hogy felemelkedjék az igazság szemlélésére” – idézi Kelecsényi Csilla II. János Pál pápa és XVI. Benedek *Fides et ratio* kezdetű, 1998-ban megjelent enciklikája első sorát.

S hogy Tóth Csaba mennyire a ma szemszögéből fest, mennyire a mi válságvilágunk örhelyén állva kutat, válogat a régi példaképek között, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az a konkrét eset, amelyet Kelecsényi idéz fel írásában: „a Saint-Etienne-ben történt drámai esemény, Jacques Hamel atya meggyilkolása a szentmise közben, az oltár előtt Tóth Csabát rádöbbsentette arra, hogy Franciaország felé kell, hogy irányítsa figyelmét”. Alkotónk így emelte ki az ismeretlenségből az elfelejtett Pascal Bouveret egy képét, amelynek az *Akit értünk keresztre feszítettek* (2016) címet adta. „Tóth Csaba művei kegyelemből születtek” – írja a szerző, majd hozzáteszi: „a szeretet és a kegyelem megosztja azt, amije van, és minél többet ajándékoz magából, annál többje lesz belőle, gyarapodik. Ez a minket körülvevő békétlen világ éhez, és Istenre van szüksége.”

Az ötödik szerző **Gerber Pál** festőművész, aki még a Képzőművészeti Főiskola Sváby-osztályából ismerőse a másik svábysnak, s aki mint a filozofikus iróniába csomagolt konceptualizmus invenciózus képviselője egy egészen rendkívüli érzékenység és azonosulási képesség birtokosaként, vagyis a szellemi rokonlelkűség pozíciójából nézvést tudja megközelíteni kollégája festészeti magatartásának lényegi vonásait.

Gerber tehát egyrészt kortalannak, időn kívülinek tartja Tóth átfogó módon felvonultatott festészetét Tihanyban (2019), másrészt olyan képi tapasztalásról beszél, amely minden világiasságát levető, személyes, adoráló, dicsérő hangvétele okán az Isten folyamatos jelenlétéről, az ember és a világ kölcsönös felelősségéről beszél. Természetes, hogy a szerző ehhez a szerzetesi alapálláshoz kapcsolja Tóth monokronitásának újszerűen fogalmazott „érzékeny szürkéit”, „a felhasznált finom szürkeárnyalatokat”, „az alkalmazott színes szürkék skáláját”, amelyek ugyanakkor „gazdag színérzeteket keltenek bennünk”. Tóth Csaba időközön, korszakokon átnyúló, a választott elődökkel szoros kontaktust ápoló, szerénységet árasztó festészete mélyen ellentétes korunk jól ismert énközpontú művészeti magatartásával, amelyben mindenki „origóként határozza meg magát”. Ezt megindoklandó, a szerző művészettörténeti példákkal is él: „Valamikor, egészen a gótika végéig az volt a mester, aki olyat tudott festeni, mint a nagy elődök. Ez a törekvés még az újtóként értékelhető Giotto munkájában is felismerhető.” Egyben Gerber az ikonfestészetre is hivatkozik: „amely úgy teremti meg nagy alakjait, hogy egyáltalán nem ismer semmiféle eredetieskedést és egyénieskedést. A hagyomány az ikont néma prédikációnak, a prédikációt verbális ikonnak mondja.” A rokonlelkű festőbarát véleménye szerint Tóth Csaba a tradíciót egyértelműen felvállaló magatartása gyökeresen szemben áll világunk formabontó attitűdjével és az „új” feltétlen tiszteletével. S a szerző logikája fényesen működik, amikor megállapítja: „A művészet és egyház korábban szoros kapcsolata törvényzerűen bomlott meg az úgynevezett formabontó művészeti törekvések következtében. Ez az, amivel lényege szerint a nem formabontó liturgia nem tud mit kezdeni. Nem az egyház »konzervatizmusa«, hanem a lényegéből fakadó befogadhatatlanság volt az oka annak a szakadásnak, amely ma a műalkotások nagy részét elválasztja és kizárja a liturgikus használatból. Öröm, ha valahol a mozdulatlan, a nem változó, az állandó, az örök érvényű realitását valamilyen formában megtapasztaljuk.” Gerber értékelése és következtetése tehát egyértelmű: kevés olyan mai festőt ismer, akinek anyaga ennyire megfelelően a progresszivitás és a korszerűség kihívásainak, s amely egyúttal „a szerzettség helyére kétségkívül bevihető”.

Az okos festő szerző arra is kitér, hogy „valamikor a művészet és a vallás szervesen kapcsolódott egymáshoz, és megbonthatatlan egységet alkotott”. A mi világunkban azonban már jó ideje „az önmegvalósítás torz hajszolása” uralkodik, s ez az elferdülés nemcsak Isten arcától, de önmagától (önmaga arcától) is egyre messzebb viszi az embert: „nem azért, mintha azonosak lennének Istennel, hanem azért, mert az Embernek, ennek a sajátos entitásnak úgy tűnik, csak Istentől eredő valósága van”. Erről eszembe jut Weöres Sándor egy nagyszerű hasonlata: „A személyiség burkából kiemelkedő emberi lélek azonos az Istennel; és mégsem az Isten. Nem úgy azonos az Istennel, mint a csönd a csönddel, hanem mint a zaj megszűnése a csönddel.”

„Minden, amihez a szerző ér, átszellemül, felemelkedik, tartalmassá válik” – foglalja össze mondóját Gerber Pál –, mert „a következetesen Istenre irányuló élet minden percet, minden hétköznapi tevékenységet megszentel”. Ugyanakkor felhívja a figyelmet arra is, hogy Tóth Csaba, fokozatosan abbahagyva a feliratos képeket, a „vigasztalás gesztusaiként” 2016–19-től hasonló elmélyüléssel és elkötelezettséggel elkezdett [kiszínesedő] bibliás kezeket festeni.

Székely János, a Szombathelyi Egyházmegye püspöke Tóth Csaba *Beengedni világunkba az Isten szépségét* című kiállítása (2019) kapcsán leírt fejtegetésének lényege, hogy „a művészet, ha igazi, szükségképpen szakrális is, szent is”. A teológus megyéspüspök érvelése világos és közérthető, miszerint már a középkortól beszéltek arról, „hogya a lét alaptulajdonságai, a jóság, az igazságosság, a szépség és a szentség, egymástól elválaszthatatlanok”. Olyan ez, mint egy oszcilláló háromszög, amelynek középpontjában a szentség áll: ha valami szép akar lenni, akkor szükségképpen jónak és igaznak is kell lennie, hogy szentté válhasson. De ami nem jó, az nem tud se szép, se igaz lenni, s így szentté sem válhat. „A Teremtő belerejtett a világba egy gyönyörű Rendet, egy gyönyörű harmóniát, az igazi művészetet” – érvel a szerző, és korunk sokszor zűrzavaros gondolatokba fulladó művészetével szembe helyezkedve egy rabbinikus példázattal él: „mennyire érdekes, hogy az ablaküveg és a tükör is üvegből van, csak az egyikre rátesznek egy kicsi ezüstöt, és máris az ember nem lát semmi mást, csak önmagát. Hány ember van, aki önmaga körül forog, mennyire nagy dolog ezt az ezüstöt leszedni az üvegről, beengedni az isteni fényt.” A megyéspüspök korunkat festő szavai mármár egy kitűnően fogalmazott homília „szegletköveiként” hatnak: „A mi világunknak talán egyik nagy baja az, hogy rengeteg ember azt képzei, hogy az életem célja az, amit én magamnak kitalálok, a magam útján kereshetem a boldogságomat, ebbe senki ne szóljon bele. Én választom meg a magam identitását, ahogy nekem éppen jólesik. [...] Ez egy erkölcsmentes terület. Bátran le lehet trolni a másikat, a gyöngét, a szegényt. A kereszténység nem így gondolja. Azt gondoljuk, hogy van egy gyönyörű isteni objektív rend. Az identitásunkat nem mi magunk adjuk magunknak. A céljainkat nem mi találjuk ki magunknak. Ennek a világnak van egy saját célja, amit a Teremtő adott neki, aki minket megalkotott, megálmodott.” A kereszténység boldogságkeresésünk harmóniát teremtő ereje és cselekvő eszköze Ember és a Világ, Isten és a Világ között.

Tóth Csaba figurális művészete tehát korunk szubjektív önkénye elleni lázadásként értékelhető, az ő elképzelésében nincsen „vasfüggöny” a régi és a mai világ között. S amint a pap sem a főszereplője a misének, mivel egyetlen cél vezérli, a szent titok megisméltése, úgy a festő sem lehet a saját szubjektumának előtérbe tolója. „A mise nem újra és újra kitalált rögtönzésekből áll, hanem ünnepélyes ismétlésekből. Ahogy a természet sem unja meg ugyanazt a tölgyfalevelet százszor, milliószor előhozni, s mindegyik tölgyfalevél mégis egy kicsikét más” – növeszti hasonlatát a szerző, majd frappánsan összegzi: „A Biblia [is] így fest, a régi képre festi rá az újat. A kettő között harmóniát lát, nem szakadékot.” A keresztény hit segít abban, hogy meglássuk: „a világ nem káosz, nem összevissza kell élnünk, a világ egy gyönyörű rend és harmónia, amit az ember ki tud olvasni, és ki is kell olvasnia”.

A teológus püspök írása végén Tóth Csaba újabb, immár uralkodó, „kezes” képciklusára tér ki. Véleményével minden ellenkezés nélkül egyet kell értenünk, mert: „a kéz az ember egyik legszemélyesebb testrésze”, továbbá „az emberi kéz felszabadul arra, hogy a léleknek legyen az eszköze”. Sőt, az embernek, a festőnek meg kell fognia Isten segítő kezét, mert „az igazi szabadság a jónak a választása, az, ha az ember soha nem választ rosszat, hanem mindig a jót, ahogy az igazi bölcsesség az igazság megtalálása, ha valaki soha nem téved, hanem mindig az igazat ismeri meg igaznak”. Majd hozzáfűzi: „Addig van reménye Európának és a nyugati kultúrának, amíg meglátjuk, hogy mi ért vagyunk, és tudjuk a mi kezünket felé nyújtani.”

Ennek a tartalmas szövegekkel ellátott képeskönyvnek, egyben a reprodukciókat itt-ott magyarázatokkal is felcímkéző képes albumnak kétségtelenül az a legfőbb erénye, hogy az ismétlődő időrendi, de különböző tartalmi idősávokban felsorakoztatott műfaji egységeket képviselő tematikus textusoknak (értsd: a külső szakmai interpretációknak és elemzéseknek; a saját kezű közléseknek, hitvalló világértelmezéseknek, ars poetica sarktételeknek; a művésszel készült interjúknak; végül a festő egy doktori disszertációnak is beillő tudományos értekezésének egy Leonardónak tulajdonított, a Szépművészeti Múzeumban található festményről) metaforikus értelemben olyan a funkciója, mint egy logaritmus beosztású tolóka számológépnak. Tudniillik az elolvasott írások állításait, tanulságait és igazságait új és új összevetésekben, más és más „számításokban”, műveletekben, illetve megközelítésekben ismerhetjük meg, s akár emelhetjük magasabb szintre az egyre összetettebb megértés érdekében.

Ugyanis a következő fejezetet átlapozva – amely a festőművész szubjektív hangvételi vallomásait, öndefinícióit és/vagy objektív szemléletű művészettörténeti tanulmányait, korrajzait tartal-

mazza 1979-től 2019-ig – egyre jobban megismerjük, átérezzük és megértjük a Tóth Csaba-féle festői hivatásának meggyőződésségét, eltökéltségét, valamint tántoríthatatlan keresztényi elköteleződését.

Ismertetőm szűkre szabott keretei nem teszik lehetővé e fejezet írásainak részletes elemzését, így azoknak csak a legfontosabb – az eddigieket hitelesítő – elemeit emelném ki.

Mindenképpen megemlítendő az a megkapó, sőt imponáló, a fiatalos erőttől és önbizalomtól duzzadó, valamint az elhivatottságtól, illetve céltudatosságtól fűtött indító levél, amelyet a szerző szüleihez intéz a harmadik sikertelen főiskolai felvételi után, 1979-ben: „Ha török, ha szakad, Én most már festő leszek. Ez olyan erős meggyőződésem és hitem, hogy elérésében nem tud már gáttat vetni semmi. [...] Tudom és érzem, hogy az idő nekem dolgozik. [...] Az igazság velem van. [...] Én egy vagyok a családdal, a faluval, a vidékkel, a tájjal, az igazzal, ami most a bennem született lehetőség útján felszínre került, és kiáll magáért, és el is fogják fogadni. [...] Énbelőlem a főiskola már nem farag festőt, mert én már azzá váltam, azzá tett az élet.” (Ennek ellenére, a dolgok természetes rendje és módja szerint Tóth Csaba 1980-ban el is kezdhetette, és 1985-ben be is fejezhette főiskolai tanulmányait.)

Az egyaránt okos, művelt, olvasott, technikailag képzett alkotó több hosszabb és rövidebb tanulmányban igyekszik festészete létjogosultságát igazolni. A szerző az *Élet, só – az evangélium mint életbölcselet és ars poetica* című írásában, amely a *Hitel* folyóiratban jelent meg 1994-ben, igazi pictor doctus módjára bizonyítja, hogy nagyon is tisztában van a nyugati civilizáció különösen a kereszténység kialakulása óta alapvető szellem- és kultúrtörténeti folyamataival. Miszerint „a történelemben egészen az újkorig a művészet tulajdonképpen az ég, a magasabb szférák, az ideák visszatükrözését »szolgálták«, ám „az enciklopédistáktól kezdve megindult az ég lerombolása, elpusztítása, és a művészet ezután már egyre inkább csak földi tükörként »funkcionált«. Ennek ellenére „az evangéliumi életmodell” sem veszítette el létjogosultságát, hiszen „az évszakok ciklikusságához hasonlóan újra és újra megfiatalodva és megtisztulva a felszínre tör”. A festő, szembehelyezkedve a magát egy Isten nélküli világban elképzelő egzisztencializmus emberével és a gondolkodásából a maradék metafizikát, valamint a metaforikus nyelvi képességet száműzni kívánó „homo sapiens” dekonstrukciós elméletével (lásd Jacques Derrida), természetesen az evangéliumi életbölcselet és a keresztényi életmodell alternatíváját választja. Véleménye szerint „az Újszövetség és az evangéliumok nyelve, Jézus példabeszédei (metaforikus példázatai), cselekedetei és végül áldozathozatala, a szeretet életbölcselete olyan magaslatra emelte” elsősorban az ókeresztény, a román, a gótikus, a reneszánsz és a barokk művészet formanyelvét Giottótól George de La Tourig, amelyet „azóta sem haladt túl semmi más”. „Ezen művészek munkáiban a kereszténység metaforikus nyelve olyan nagy intenzitással van megfogalmazva, az istenhite hitelessége szinte abszolutisztikus fokon jelenik meg, hogy csak le kell róluk »porolni« az évszázadok rárakódott felejtését, közböbösségét, s letisztítva, renoválva ezen tartalmak újra eredeti erővel fognak ránk hatni” – érvel festészete érdekében a művész.

A festő másik hosszabb tanulmányát a szakrális és a deszakralizált művészet elemzésének szenteli, amely *Az életbentartó művészet – a szakrális elem visszahelyezése a művészetbe* címet viseli, és az *Artes Salubres* könyvsorozat „*Szent művészet – gyógyító művészet*” című kötetében jelent meg, szintén 1994-ben. Tóth megállapítja, hogy az eredetileg szakrális jelentésű és tartalmú művészet kifejezésünk egy nem egészen szakrális korszakban, a reneszánszban született meg, s mára a kiüresedő akadémizmuson keresztül az avantgárd akadémizmusáig jutva szinte teljesen szekularizálódott. Napjainkban az autonóm (a deszakralizált) és a szakrális művészet, mint a tűz és a víz viszonyul egymáshoz. A tisztán világi művészet „a tekintetét az égről a földre szegezi [...], és ha már, vagy még ez is kevés, hogyha olyan nagyon hiányzik az a bizonyos függőleges távlat, akkor inkább” a mélybe, a titkok titka alá, a tudat alá tekint. „Ez a fajta művészet tehát nem építi az embert, inkább ernyedtté teszi, kiszolgáltatja, sőt a rombolás, a halál pikantériájával kecsgetteti. Ma 90%-ban ilyen művészet vesz körül bennünket.”

Ha nem is értünk egyet ezzel a százalékaránnyal 100%-ban, s ha magunkban próbáljuk védeni a mundér becsületét, s menteni a művészi szabadság mindenek felett állóságát, kiharcolt, megszerzett autonómiájának legfelsőbb parancsát, azért némi megrendültséggel vesszük tudomásul Tóth Csaba kijelentésének alapvető igazságtartalmát.

A több mint tudós festő megállapításai alátámasztására gyakran él elevenünkbe vágó, szemléletes művészettörténeti példákkal is. Nevezetesen egy alkalommal a teológuscsaládból származó Vincent van Gogh-ot is idézi, aki „azt írja testvérének egyik levelében, hogy ma már nem lehet vallásos témájú képeket festeni, és emiatt kénytelen portrékba, csendéletekbe és tájképekbe belevinni vallásos érzéseit és gondolatait. Csontváry viszont dacol a korrallal, és *Fohászokodó üdvözítő*t fest. Összességében azt lehet mondani, hogy a 19–20. század fordulója már kritikus határ a kereszténység és a szakrális művészet számára.” Tóth Csabát azonban továbbra sem bizonytalanítja el a hit perspektívája helyett az ész perspektívájával, a szent, a transzcendens tartalmakkal szemben a tudományos világgéppel (vagy éppen infantilis világgépiséggel) kecsegtető kortársi képzőművészet, ő továbbra is a művészet metaforikus nyelvezetére esküszik.

Ami visszatérve a művészi szabadság, a művészi autonómia kérdésére, akár Szent Pálra is hivatkozhatnánk, aki szerint: „Mindent szabad nekem, de nem minden hasznos. Minden szabad, csak ne váljak semminek rabjává” (1 Kor 6,12). Mert „minden, ami szent, fölemel, minden, ami szent, föláldozza autonómiáját, a tökéletes szabadságban ugyanis benne van a lemondás és az önfeláldozás szabadsága is, vagyis Isten szabadsága” – fejezi be gondolatmenetét az önzés, az önimádat szabadsága ellenében a festő szerző.

„Nem tudjátok, hogy testetek a bennetek lakó Szentlélek temploma, akit Istentől kaptatok? Nem tudjátok, hogy nem vagytok a magatokéi?” (1 Kor 6,19) – teszem hozzá én a szabadságunk eredetéről, identitásunk mibenlétéről szóló, ugyancsak Szent Páltól származó sorokat.

De a kötet e fejezetében Tóth Csaba megajándékoz bennünket olyan (meghívókon vagy katalógusokban megjelentetett) tömör szövegekkel is, amelyek rövidségük ellenére velős gondolatokat fogalmaznak meg egy-egy tematikus kiállítás kapcsán.

Például a *Gehlent idézve* szövege igazolja és indokolja a művészettörténet múzeumából merítő „kisajátító”, „aktualizáló” lépéseit, valamint a képein alkalmazott feliratoknak a vallásos és a mitológus „eszmei festészetből” eredeztethető előzményeit.

Majd a *Párbeszéd – Hamvas Béla és a képzőművészet* kiállítás kapcsán (1997) ugyanezt a problémakört így egészíti ki: „Én az absztrakt fogalmiságot visszahelyeztem a képiség, a metafora mellé, ahol véleményem szerint mindig is helye volt.”

Vagy arra a Fülep Lajos-i kérdésre, vajon „van-e a magyar művészetnek sajátos történelmi küldetése az európai és az egyetemes művészettörténetben”, azt a frappáns választ adja, hogy ő a kiválasztás és az átformálás eszközeivel (úgy mint négyzetesítés, fekete keret, „grisaille” technika, latin felirat, értelmező cím) mintegy kiszabadítja évtizedes, évszázados fogságukból a képeket, miáltal „egymásba olvad a múlt, jelen és jövő”, s így áthagyományozódik egy-egy arra érdemes metafora, egy-egy toposz (*Ars Hungarica* katalógus).

S azt is megtudjuk egyik eléggé rendhagyó írásából, hogy számára a festészet szinonimája, credója: a „Mi atyánk” imája, hiszen ő úgy dolgozik, mintha közben ezt az ősi imát mormolná és elemelné magában (*A művészet születése*, 2018).

Majd az *Ars poetica* című rövid opusában (2014) olyan szabatos megfogalmazását adja festészeti hitvallásának, hogy muszáj teljes egészében idézzem őt: „A festészetem nem tartozik az egyházművészet körébe, mivel képeim nem liturgikus térbe és nem egyházi megrendelésre készültek. Viszont mégis az ars sacra fogalmkörébe sorolhatók, mivel belső készítésre készültek. Inkább hitvalló művészetnek lehetne nevezni, amelyben pózoktól mentesen, leplezetlenül fogalmazom meg érzéseimet, gondolataimat, Istennel való kapcsolatomat. Képeim nincsenek is aláírva, mivel nem tartom fontosnak, hogy ki készítette őket. A hangsúly azon van, hogy mit közvetítenek mások felé. Ami érték van bennük, az nem az én érdemem.”

Az *In memoriam...* hívószavú tárlatának „fülszövegében” (2016) festészeti eszköztárának, módszerének újabb aspektusait fogalmazza meg. Tudniillik a szombathelyi Derkovits Képzőművészeti Szabadiskolában 1989-ben indított kortárs művészeti kurzus tanulságait levonva, 1991-től kezdett el „képinterpretációkat” készíteni: „Dialógust kezdeményeztem e művekkel, nemcsak magam, de a befogadó számára is. [...] A fekete képkeret, a monokróm megidézett kép és a fekete felirat így vált emlékezőfestészté [...], [amely] nemcsak az eltűnő művészetet és művészettörténetet idézi meg [lásd Arthur C. Danto és Hans Belting teóriáját!], hanem a szemünk előtt, velünk együtt elhaló Európának is emléket állít...”

Az *Isten és a világ...* meg nem valósult kiállításának előszavában (2017) azt írja újabb kezes képei megszületésének indoklásaként, hogy „a szavak és a képek korunkban tapasztalható devalvációja és eróziója után nem marad más lehetőségünk” – csak „a leegyszerűsített és lecsupaszított jel-szerűség, mindezt a beszélt nyelv előtti gesztusokkal kifejezve”.

De a *VII. Országos Festőverseny* programfüzetében (2018) már megpróbál vigasztalóbb sorokat is papírra vetni: „A festészetnek ki kell törnie az individuum vákuumából, hogy újra életünk nélkülözhetetlen részévé váljon.”

Majd *Az interpretációról* szóló, a festészeti eszközeit magyarázó szövegét a következőképp zárja le: „Ezek a képeim az európai lét (és benne a miénk) kontinuitását mint »világnézeti energiát« és »világnézeti értelmet« hivatottak megjeleníteni, a latin feliratozás is ezt hangsúlyozza.”

A művész saját írásait felsorakoztató fejezetének utolsó két „deklarációjában” (*Egyház és művészet, egyházművészet a XXI. Században*, illetve *Kereszténység, egyház, művészet – ma*, 2019) megint csak szabatosan és egyértelműen fogalmaz: „Napjainkban mindkét dolog, külön-külön és összetett szóban egybevonva is, eddig legnagyobb történelmi válságát éli, aminek oka az evangéliumi út, a krisztusi küldetés elvesztése.” A szerző sarkos véleménye szerint a nyugati civilizáció történelmi mélypontját nemcsak a két világháború, de a hasonlóan militáns avantgárd-neoavantgárd művészet is jelezte. Tehát a II. Vatikáni zsinat nagy „tévedése az volt, hogy ezt a modern művészetet szerette volna az egyház szolgálatába állítani, ami fából vaskarika, hisz ezek a modern irányzatok mind a hagyomány felszámolására, elpusztítására bontottak zászlót, valójában egytől egyig mind a korábbi képromboló korszakok inkarnációi voltak, és ma is azok. Valójában mind az egyház, mind a művészet, és így az egyházművészet is csak saját múltjából, gyökeréből tud feltámadni, a keresztény kultúra és művészet évszázadaiból, a valódi Imitatio Christiből, és nem a világhoz való alkalmazkodásból.”

S ha idáig átküzdöttük magunkat a könyvben felhalmozott tengernyi információn és gondolaton, eljutva a nagy mű harmadik fejezetéhez, az *Interjúkhoz*, s magabízón azt hinnénk, már nem fogunk új ismeretekkel találkozni Tóth Csaba életével és művészetével kapcsolatban, pozitív értelemben ismét csalódnunk kell. Ugyanis még mindig előbukkannak olyan tények, adatok és összefüggések a szerkesztett szövegekben, amelyek végül is a művésznek az előző fejezetben lefektetett érveléseit egészítik ki, sőt finomítják a „végsőig”.

Új adalék például a képein használt többnyire latin (kisebb részben görög) felirataival kapcsolatban, hogy kezdetben miért használt magyar szavakat, fogalmakat: „a magyar művészet, a magyar kultúra mindig is egy olyan speciális válfaja volt az európai művészetnek, amelyik alapvetően a magyaroknak szólt. Én ezekkel a képekkel elsősorban nekünk, magunknak akartam szólni” (Horváth Sándor: *Párhuzamos párbeszéd a dialógusról – a Collegium Hungaricum kiállításán*, 1991). Majd egy interjúval később már így nyilatkozik: „mivel a magyart csak itthon értjük, arra jutottam, hogy ezt az Európában évszázadokon át egyetemesnek számító nyelvet, a latint választom. Magyar címet viszont minden képhez írtam” (Ölbei Livia: *Úton – Tóth Csaba kiállítása elé*, 1995).

A Merklin Tímea által készített beszélgetésből pedig (*Analógiák a Trébely Galériában*, 1996) többek között megtudhatjuk azt is, hogy milyen átfogó és alapos ismeretekre tett szert, amikor a szombathelyi főiskolán „*Kortárművészet*” címmel speciálkollégiumot vezetett (1990), s ezzel egy időben a Derkovits Szabadiskolában egy másikat is levezényelt „*Új kifejezőeszközök a XX. századi képzőművészetben a posztimpresszionizmustól a posztmodernig*” hívószóval. A festő ekkor jött rá, hogy számára elsősorban az az analógiás, az a metaforikus gondolkodásmód hiányzik leginkább a fogalmivá váló (vagyis nem ábrázoló) kortárs képzőművészeti törekvésekből, amelynek gyökereit a keresztény világszemléletben és teológiai világképben találta meg. Ezért ettől kezdve arra törekedett, hogy áthidalja azt a szakadékot, „ami a régebbi és a mai kor között keletkezett”. Így vált számára példaképpé és üzenetértékűvé az az öregkori Hamvas Béla, „aki miután minden archaikus kultúrát megismert, visszatért a kereszténységhez”.

De a régi korok imádatához találunk más indítékot is Tóth Csaba életrajzában. Erről így vall a festő: „A Képzőművészeti Főiskola elvégzése előtt a Szépművészeti Múzeumban dolgoztam, a pincétől a padlásig minden raktárt, az összes felhalmozott klasszikus művet megismertem. Talán ez a hatás »ért utol«, szabadult ki belőlem ebben a formában.” Sőt, a szürkékre árnyalatosított festményeivel kapcsolatban is olvashatunk tőle újabb magyarázó sorokat: „Színes felületen bántó lenne

a betű, nem tudnám összeszőni a kép színvilágát a feliratával. Félek, harsány lenne. A színek amúgy is elvesztették már szimbolikus tartalmukat, jelentésüket. [...] A mai ember vizuális élményanyaga a média hatására annyira eltorzult, annyira erős ingerekhez szokott, hogy csak így lehet felvenni a versenyt. Enélkül talán el is mennének a képek mellett” (*Magyar Hajnalka: Érzelmi analfabéták vagyunk? – Beszélgetés Tóth Csaba festőművésszel, rendhagyó tárlata alkalmából, 1997*).

Végül is minden festett kép, minden színes reprodukció egyszer elveszíti a színét, előbb piros-sá, majd zölddé, aztán kékké, végül szürkeárnyalatossá válik. Beteljesíti a sorsát, a küldetését: tiszta gondolatá, lényegi közléssé változik. Talán az örökérvényűsítés motivációja is ott munkál a festő remixelő tevékenységében – teszem hozzá én.

Tóth Csaba többször bebizonyította már, hogy nemcsak beteg korunk jó diagnosztája, de az elene fordítható emberi képességeket is tisztán látja. Például: „...a liberalizmus átlépett egy olyan határpontot, amin túl totalitarizmusnak tűnik a benne élőknek. Így felsorakozott a többi életellenes ideológia mögé. Egy dolgot nagyon elfelejtett a mai ember, a világ csak a jó által lesz jobb, önmagától soha. A kereszténység mindig is eszkatologikus vallás, világnézet volt, vagyis mindig dialogizált a végső dolgokkal. Most, amikor Európa ilyen végső időkbe jutott ámokfutó önfelszámolásában, önfeladásában, lehet, hogy Jézus evangéliuma újra hatni fog. [...] A nemzeti identitás az európai kulturális identitás részét képezi, tehát ugyanolyan meghatározó, mint a DNS-spirál” (Némethy Mária: *Európa gyökerei, ámokfutása, 2013*).

A mindig belső készítésből dolgozó s egy lelki tartalmú monumentális művészet megvalósítására vágyó, a festészeti tevékenységért külső támogatást soha el nem fogadó alkotó önmagát egy olyan sztalkernak, vezetőnek, közvetítőnek tartja, aki képes a régi korok üzenetét átmenteni a mába (Nagy-Misko Ildikó: *„Lelki tartalmú monumentális művészet megvalósítására vágyom” – Tóth Csaba festőművész küldetése a szakrális hagyomány továbbélésére, 2014*).

S végül e fejezet utolsó, újdonságokat hozó beszélgetésének legfontosabb kijelentése átvezet bennünket abba a nagytanulmányba, amely mintegy a szellemi beteljesülése és csúcspontja (vagy inkább különös értelme, megtérülése, haszna?) mindannak, amit a művész eddigi élete során létrehozott, illetve képviselt: „Nem vagyok művészettörténész, sem Leonardo-kutató. Harminc éve festek szakrális műveket. Ezek olyan képinterpretációk, amelyeknél bele kell helyezkednem az eredeti művész bőrébe, gondolat- és érzélemvilágába, világnézetébe, festészeti praxisába. Így nyílnak meg számomra a régi művek, és így közvetítem azokat a másnak” (Pallós Tamás: *A mi Sziklás Madonnánkról – Tóth Csaba Leonardo bűvöletében, 2020*).

Tóth Csaba *A mi Sziklás Madonnánk* című 46 oldalas, bőséges kép- és jegyzetanyaggal ellátott, igen komoly filológusi munkával megírt tanulmányának bevezetőjében beavat bennünket személyes titkába is, hogy mi készítette őt e kutatás elvégzésére. A szerző elmeséli, hogy a Képzőművészeti Főiskola előtt a Szépművészeti Múzeum dolgozójaként nap mint nap együtt élhetett a múzeumban őrzött művekkel, kedvére vallathatta, faggathatta őket. Itt találkozott először az akkor még *Leonardo műhelye: Mária Jézussal és a kis Keresztelő Szent Jánossal* címen számon tartott festménnyel is, amelyet a 2006-os restaurálása után kérdőjeles szerzőséggel mások Leonardo da Vinci (1452–1519) egyik fő tanítványának, Marco d’Oggiono (kb. 1470–1549) művének tulajdonítanak. (A mű Gróf Pálffy János [1829–1908], a „leggazdagabb fantáziájú magyar gyűjtő” hagyatékából került a Szépművészeti Múzeumba.)

A festőművész szerző azt is bevallja, hogy első pillanattól kezdve beleszeretett a műbe, amelyről egy fényképnegatívot is sikerült szereznie, s amelyet egyik kedvenc Leonardo-könyvében „ereklyeként” addig-addig őriztetett, mígnem Kenneth Clark albumában fel nem figyelt a New Yorki Metropolitan Múzeumban őrzött *Madonna és a gyermekek csoportja* (1482–83) rajzra. Alkotónk a Budapesten őrzött festményt mindig is Leonardo művének tartotta, s ebben az érzésében ez a vázlat még inkább megerősítette. Tóth a Covid-19 karanténos időszakában neki is fogott, hogy sejtését aprólékos körültekintéssel bizonyítsa és igazolja. Ennek érdekében a festmény minden motívumrészletét, művészet- és szellemtörténeti hátterét, szakirodalmát, életműbe helyezett kontextusát hihetetlen akkurátussággal meg- és átvizsgálta, hogy a tanulmány konklúziójaként kijelenthesse: a „*budapesti Sziklás Madonna*” nagy valószínűséggel Leonardo da Vinci saját kezű alkotása. De azt is hozzáfűzi kijelentéséhez, hogy: „az egész végtelenül átgondolt és kiérlelt kompozíció, a természeti motívumok és a tájképi háttér, valamint a figurák és az arcok, a Szűz Mária derekán »örvénylő« dra-

péria és Mária két karját borító gyűrődő ruha is Leonardo kezétől származik. Oggiono maximum csak szemtanúja lehetett a mű befejezésének. A képet mindenképpen *Pálffy Madonnának* kellene neveznünk, mivel Pálffy János érdeme, hogy ma Magyarországon van.” Ehhez persze szüksége volt arra a bizonyos hatodik érzékként működő ösztönre is, amely csak nagyon hosszú idő alatt képes kialakulni az emberben. Ennek szellemében a festő szerző a tanulmány utolsó jegyzetpontjainak egyikében (hogypontosak legyünk: a 205-ösben) a tárgyilagosság kedvéért „királyi többsben”, majd egyes szám harmadik személyben fogalmazva, érvelésének számomra legjelentősebb és legmeggyőzőbb kijelentését ejti meg: „A mi esetünkben ez négy évtizedet jelentett, mivel a szerző 1978–80-ban dolgozott a Szépművészeti Múzeumban, amikor először találkozott ezzel a festményrel a múzeum tanulmányi raktárában, míg a negyven évig dédelgetett érzés és felismerés végre e tanulmány megírására készítette. A kutatáshoz elsősorban képzőművészként közelített, felismeréseit ennek köszönheti, minden kérdését a kivitelezés oldaláról tette fel. A budapesti kép kapcsán nem értett egyet a művészettörténetben oly gyakori »műhelymunka« megbélyegzéssel, hisz a képen olyan megoldásokkal találkozunk, amire Leonardón kívül más nem volt képes. A tanulmány írójának képinterpretációs festészete épp Leonardo *Háromkirályok imádása* festményének adaptációjával (*Metafora*, 1991) indult el, és immár három évtizede csak ennek az európai festészeti és szellemi tradíciónak a feltárására és autentikus megújítására, mibenlétének vizsgálatára törekszik.”

Ám számomra e tanulmány másik nagy tanulsága, hogy miközben Tóth Csaba kutatja a „*Pálffy Madonna*” titkait, talál magának egy festőóriást, egy méltó példaképet Leonardo személyében, akiben megvan mindaz, amire ő is vágyik: a szenvedélyes, már-már fanatikus igazságkeresés, a világot átfogni igyekvő kutató szenvedély, hit a csodálatos, legfőbb isteni igazságban, hit az ihletben, a szeretetben. Tudniillik Leonardo azt vallotta, hogy a szeretet mindent legyőz a szív jóságával, s hogy a szeretet a tudás sarja. „Akkor születik a nagy szeretet, ha mélyen megismerjük, amit szeretünk. Mert ha csak kevésbé ismerjük, akkor csak kevésbé vagy egyáltalán nem leszünk képesek szeretni” – idézi a tanulmány egyik jegyzetpontjában Karátson Gábor Leonardót. Majd Tóth Csaba is hozzáfűzi a maga konklúzióját: „Leonardo műveit tehát az különbözteti meg követőitől, tanítványaitól és egyáltalán a kortársaitól, hogy azokban a szeretet és az igazság lép működésbe, ez az intuíciónak fakadó delejes vonzás, ami máig emberek ezreit, millióit ejti rabul, ami a budapesti képnek is sajátja.”

Tóth Csaba eddigi életműve tehát mind szellemi, mind vizuális, mind kultúrtörténeti, mind szakrális értelemben súlyos, katartikus és magával ragadó. Festészeti útja a posztnagybányai stílusú áhítatszimbolikájú tájképektől indulva, a keresztvivő szenvedélyes testművészetben, testfestészetben át (body art) az istenkereső konceptuális antifestészetig, az evangéliumi absztrakt expresszionizmustól a keresztényi appropriation artig és a *pittura colta*ig egy következetesen sajátos, különös, nagy ívű pálya, amely immár megkerülhetetlenül azt sugározza nekünk, hogy igenis van remény a megújulásra, az újjászületésre, a „visszakulturálódásra”.



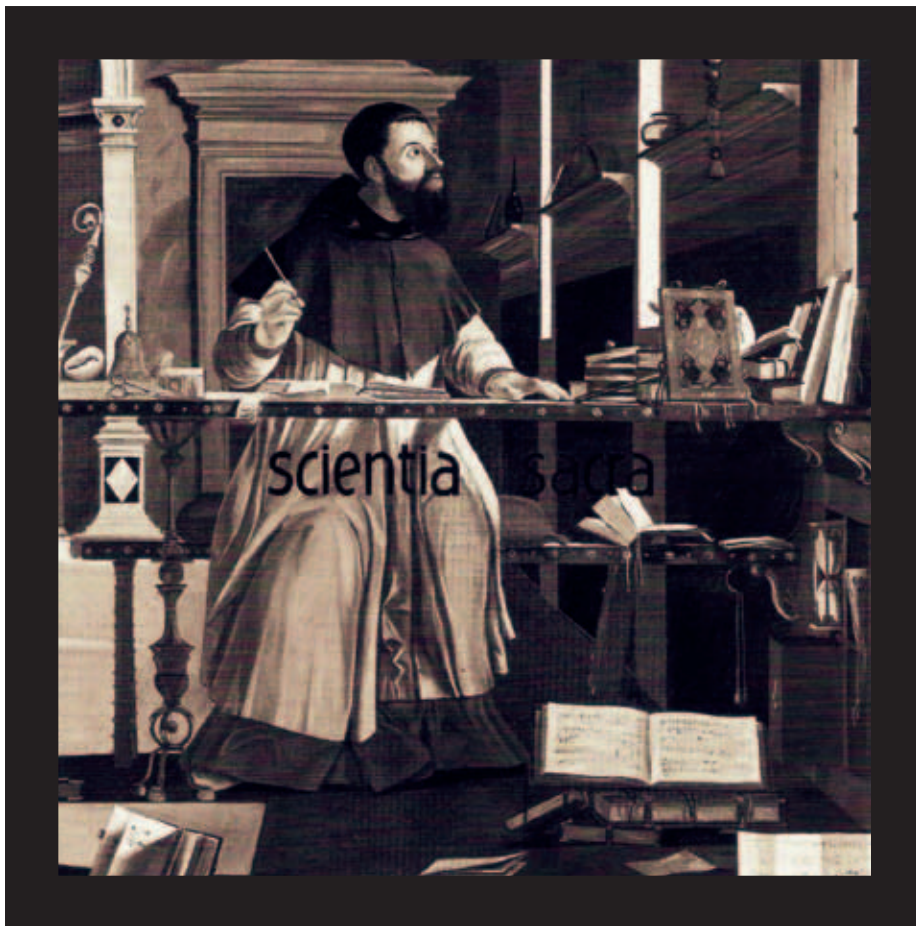


TÓTH CSABA, A kontemplatív ember, 1992; Élet, só, 1991



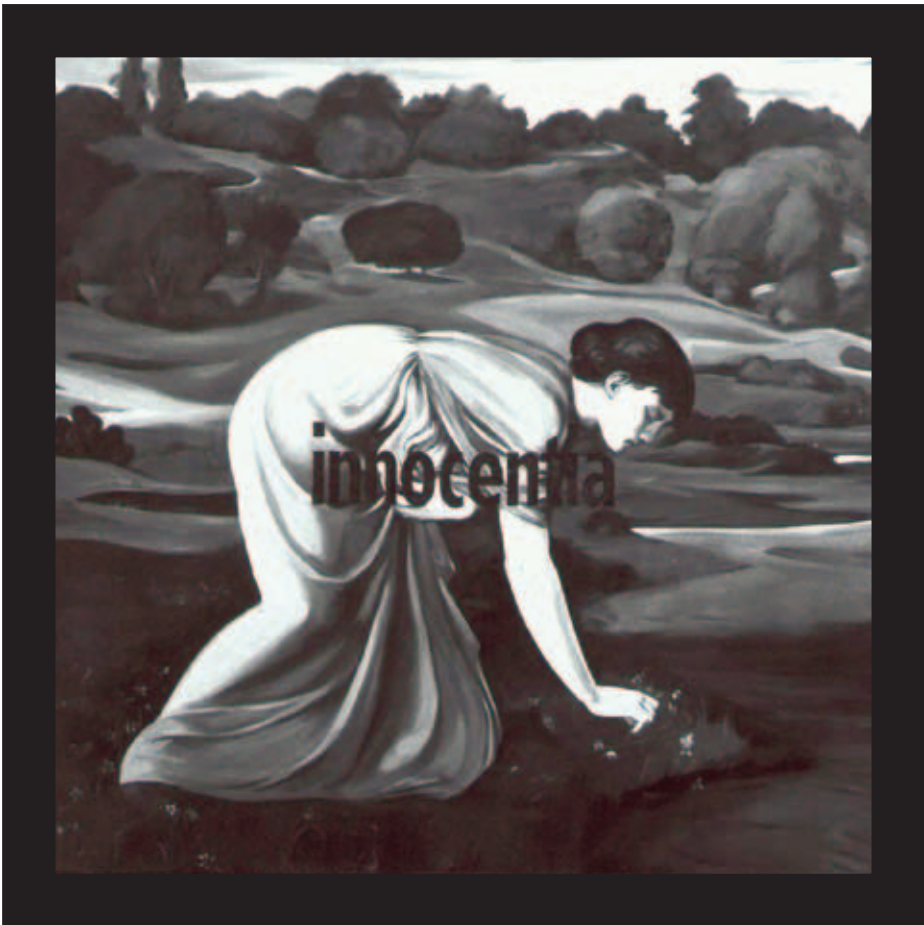


TÓTH CSABA, A szabadság függősége a függőség szabadsága, 1994; Az élet szertartásai az örökkévalóság, 1995



TÓTH CSABA, A partikuláris teóriákon túl, 1994; Az ihletettség kegyelmi állapota, 1997





TÓTH CSABA. A kereszténység halála és feltámadása, 1997; Mária metatóra, 1996



TÓTH CSABA, *Stabat mater*, 2019; *Isten érintése*, 2019



TÓTH CSABA, Már csak egy Isten menthet meg bennünket, 2019; Kinyilatkoztatás, 2019



TÓTH CSABA, A hit ereje, 2019; Gloria in excelsis deo, 2019





TÓTH CSABA, Az ég lerombolását a föld lerombolása követi, 2021; Imádkozom, tehát vagyok, 2020

