

Szántó F. István

Metafizika és művészetelmélet

*Adalékok Kemény Katalin és Karátson Gábor
Csontváry- és Vajda-értelmezéséhez*

■ Szinte a lehetetlenre vállalkoznánk, ha a címben szereplő metafizika szójel szabatos és egyértelmű meghatározására törekednénk, megpróbálva közös nevezőre hozni az emberi öntudat történetének talán egyik legsúlyosabb, több ezer éves múltra visszanyúló hagyományát, amelyre a szó hallatán gondolunk. Talán mégse tévedünk, ha (némileg szemben avval az értelmezéssel, miszerint a valóságon *túlira* koncentrálna) a metafizika legáltalánosabb meghatározását úgy adjuk meg,¹ hogy azoknak a gondolkodásmódoknak összefoglaló megnevezése, melyek a valóság – vagy ha úgy tetszik: „a valóság” – természetéhez, arculatához igyekeznek minél közelebb kerülni, illetve, amelyek a mindenkori kortársak számára kínálnak elfogadható kijelentéseket arról, hogy mi az, amiben élnek, és, végül, amelyek egyúttal jóserővel vonják maguk után az adott, a mindenkori, az éppen aktuális valóság megváltoztatásának szándékát. De semmiképp sem feledkezhetünk meg a metafizika azon jellemzőjéről (hiszen a vele szembeni óvatos távolságtartás, netalántán heves ellenszenv és elutasítás talán legfontosabb magyarázata épp ebben ragadható meg), a nagyság iránti érzékéről – legalábbis vágyáról – sem, amely – szinte koroktól függetlenül – úgy látszik mindig is zavarta, bosszantotta, s talán nyomasztotta is „a túlságosan is emberi” világ kis köreit.²

Jelen témánk felől mindezt úgy konkretizáljuk, hogy vizsgálat tárgyává tesszük egyrészt azt, vajon miként érhető tetten Kemény Katalin és Karátson Gábor művészetelméletében a metafizikai irányultság, másrészt, hogy a néző (a „szubjektum”) és a mű (az „objektum”) között meglevő differencia felszámolásával – a valóság arculatát megvilágítva – hogyan próbálják érvényes tudás birtokába juttatni a mű befogadját, harmadrészt, hogy mindez (hallgatólagosan) miképp vonja maga után a valóság- és művészetképünk megváltoztatásának sürgető igényét.

Mindenekelőtt tisztázandó, hogy ellentétben a közkeletű értelmezéssel (például ennek felismeréséhez segít-

het hozzá Kemény és Karátson ízig-vérig realista, a tapasztalati valóság legkisebb rezdülései iránt is fogékony művészetelméletének felfedezése!), nem akkor kell metafizikai tapasztalatról beszélnünk, amikor erőszakkal megkülönböztetjük, elválasztjuk a láthatót (az érzékek számára adottat, durva leegyszerűsítéssel: az „anyagot”) a láthatatlantól (az érzékekkel felfoghatatlantól, a „szellemtől”), hanem ha ezt a dichotómiát úgy tudjuk feloldani, hogy *egyidejűleg* vagyunk képesek a láthatóban észrevenni a láthatatlant, illetve, alkotóként, képesek vagyunk a láthatatlant láthatóvá tenni.³ Ez volna a művészet tulajdonképpeni feladata, a megjelenítés: az alétheia (elrejtetlenség értelmében vett igazság) felmutatásának, a heideggeri értelemben vett „felvilágítás” megtörténéseinek az elősegítése, amikor is a műalkotásban leplezetlenül mutatkozik meg az, ami van. Alább az ehhez a felismeréshez vezető út egy-két fontos mérföldkövét szeretném bemutatni.

Kemény Katalin Hamvas Bélával közösen írt munkája, az 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* (eredeti címe: *Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*) egyedülálló helyet foglal el a XX. századi magyar művészetelméleti irodalomban.⁴ Eredetiségének dacára (nem véletlen például, hogy egyik értő olvasója, az eszme- és irodalomtörténész Bori Imre egyenesen a magyar esztétikai gondolkodás legjelentősebb alkotásának nevezi, amennyiben a mű a modern magyar művészet koordináta-rendszerét úgy vázolja fel, hogy párhuzamosan egy teljes esztétikai világkép alapjait is lefekteti) a mű valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk.⁵ S valóban: felfogható akár a sors fintorának is, hogy miközben mind Hamvas, mind Kemény Katalin jelentős művei szinte kivétel nélkül kiadatlanul lapultak az asztalfiók mélyén, a Misztótfalusi Kiadó egy a szélesebb olvasóközönségnek szánt, a kortárs magyar képzőművészetet bemutató munka elkészítésével éppen őket bízta meg.⁶ Ráadásul öröm az örömben, hogy a nyolcvanas évekbeli ún. Ham-

vas-reneszánsz sem igazán járult hozzá a tisztánlátáshoz Kemény Katalin társszerzői egyenrangúságának tényét illetően.⁷

Ez a magyarázata, hogy miért elsősorban Kemény Katalin művészetelmélet-írói tevékenysége vár feldolgozásra és újragondolásra, amihez, reményeink szerint, jelen dolgozat is szolgál majd néhány adalékkal, ám nem úgy, hogy a *Forradalom a művészetben* átfogó bemutatására vállalkozna. Egy ilyen elemzésnek ugyanis a Kemény Katalin mellett nemcsak Hamvas Béla esztétikai-művészetelméleti nézeteit kellene folyamatosan szem előtt tartania, hanem a tágabb kontextust is, beleértve a korszak reprezentatív művészetelméleteit. Most azonban nem annyira a könyv kontextuális és referenciális összefüggéseire, mint egy-két motívum működés módjának vizsgálatára szeretném fektetni a fő hangsúlyt. Nem utolsósorban annak a sokszor ki sem mondott, csupán sugallt beállításnak a cáfolata érdekében, miszerint Hamvas meghatározó elméletírói és -alkotói működése mellett Kemény Katalin, mintegy másodhegedűsként, érzékeny műelemzéseivel, illetve művészportréival legfeljebb „illusztrálja” a hamvasi elmélete(ke)t, árnyalja, gazdagítja az összhatást. Súlyos félreértése ez a Hamvas–Kemény munkakapcsolatnak, miként az sem lenne kevésbé az, ha a filológia furorjától vezérelve feltérképezni szándékoznánk egy-egy gondolatmenetük genealógiáját, azt próbálva kinyomozni, hogy ez vagy az az ötlet melyiküktől származik... „Négykezesükre” elsősorban úgy kell tekintenünk, mint két teljesen szuverén gondolatrendszer koegzisztenciájára, sőt talán szimbiózisára; amivel szemben állunk, az két, történetesen egymás mellett élő, egyenrangú alkotó belső monológjainak egymást gazdagító-megtermékenyítő találkozása, esetenként még a szóhasználat szintjén is meglevő párhuzamosságokkal. A műből kiolvasható nagyon is egyedi művészetfelfogás sokkal több szálon kötődik életműjük egészéhez, mint az Európai Iskola mozgalmának vagy az egyes életműveknek a recepciótörténetéhez. Ennek az egyediségnek egy-két mozzanatára összpontosítok, középpontban főleg a *Forradalom a művészetben* (Kemény Katalin által jegyzett) Csontváry-, illetve Vajda Lajos-portréjával.

Ellentétben Vajdával (lásd alább), Csontváry tulajdonképpen váratlanul bukkan fel a *Forradalom a művészetben* lapjain, hogy utána szinte nyomtalanul el is tűnik Kemény Katalin érdeklődési horizontjáról. Ám amíg ott tartózkodik, jelen van, szerepe a gondolatmenet egészében különös hangsúllyal bír. Részben már a könyv kiindulópontját tekintve is, hiszen a Gulácsy mellett Csontváry személyiségjegeiben mutatkozik meg a leginkább

az a modern, meghasadt individuum, aki távolról sem mellékesen művész, ugyanakkor a „szellemre” éhes „lelki szegény” (bohóc, Harlekin), s aki, mint egy Dosztojevskij-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 Hamvas és Kemény Katalin szavaiból összeollózott mondat a fentebb jellemzett munkamódszer bemutatására is jó példa talán, amely módszer szonátaszerűen igyekszik a különböző témavariánsokat egybefogni. A zenére, illetve a zenei kompozícióra történő utalással az is célom volt, hogy érzékeltessem: a szöveg félig-meddig tudatosan igyekszik zárójelbe tenni a logikára, a diszkurzivitásra vonatkozó elvárásainkat és dogmáinkat: felment annak a kérdésnek a megválaszolására 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, hogy érveket és ellenérveket keressünk arra, hogy Gulácsy és Csontváry vajon ugyanazt a modernséget képviselik-e a magyar festésztörténetben, illetve hogy vitába szálljunk azzal a kijelentéssel, hogy a *A panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* és a *Marokkói tanító* „a XX. század elején” valóban „a legtökéletesebben ábrázolja” „a művész helyzetét”, „a művészet helyzetét”, „a magyarság helyzetét”, „a mélyen szellemigényű ember helyzetét”.⁹ Jogosnak tűnik persze a kérdés: vajon mit kezdhünk egy ilyen jellemzéssel, egy olyan művészportréval, amelyben a szerző 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 hogy kerülnek elő Csontváry festészete ürügyén? Bár messzire vezet, és most nem is fér bele gondolatmenetünkbe ennek alapos körüljárása, a kérdésre a választ a Csontváry-recepció sajátosságai adják meg, amit (hogy csak két példát említsek) Fülep Lajos úgy jellemez, hogy „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 művészete valódi értelmezéséhez, más jelenségek mérésére alkalmas mértékrendszereket kellett [...] felülvizsgálni. Erre pedig kevesen vállalkoztak” – summáz Németh Lajos.¹¹

Ezen a ponton érdemes egy rövid időre elengedni gondolatmenetünk fonalát, és harminc évet ugrani az idő-

ben. Tizenkét évvel vagyunk a Csontváryt inauguráló (felfedező és piedesztálra állító) híres Fülep-interjú után (1963), a „Csontváry-renaisszánsz” 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 a megírására, mely bevezető – az eredeti szándék szerint – német és lengyel fordításban is megjelent volna. Ellentétben a Hamvas–Kemény-történettel, Karátson esetében korántsem véletlen, hogy épp őt bízzák meg a feladattal, hiszen a hetvenes évek eleje óta a szerző szakmai ázsioját, 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*, amely kulcsműként úgy foglalja össze a festészet tárgyában addig kifejtett (a sík és a tér viszonyára, a perspektíva természetére, az imitáció és az intuíció a művön belüli belső arányaira stb. vonatkozó) karátsoni gondolatokat, hogy – egy-egy Leonardo-, Grünewald- és Vajda Lajos-mű beható elemzésével a középpontban – mesteri módon érvel a mellett az alaptétele mellett, hogy a művészet megújulását, nem szűnő elevenségét kizárólag az ember és a világ relációjának újragondolása biztosította és biztosíthatja mind a mai napig. Belépni a mű (a kép) imaginárius terébe, a mindközönségesen „valóságnak” nevezett valaminél erősebb-telöbb univerzumba – vallja Karátson –, az alkotó művésznek és a befogadónak egyaránt feladata, sőt egyetlen feladata.

Karátson alaptörekvése, őt magát idézve, „módszeresen gondolkodni a festészetéről”.¹² A szóhasználat ugyan nem a legszerencsésebb, hisz könnyen félreérthető, kivált, ha a módszerességről valamiféle kizárólagosságra, netalántán szakbarbárságra asszociálnánk. Ám ha komolyan vesszük az olyan megnyilatkozásait is, hogy [Karátson] a festőben nem csupán a festő kvalitásai érdeklők, hanem „pusztán emberi szempontból [is] meghökkentő jelentőségű [...] *individuum*”,¹³ hogy „[mind Leonardo, mind Grünewald, mind Vajda Lajos] az egész emberi történelemre vonatkozó átfogó kérdésekig jutottak”,¹⁴ vagy hogy „az emberi történelem fordulópontján állók”¹⁵ kötik le elsősorban érdeklődését (az én kiemeléseim, SZFI), akkor könnyen beláthatjuk, hogy Karátson Gábert akkor – és később is – tulajdonképp egyetlen dolog izgatta-foglalkoztatta: „az emberi szellem majdnem végső kudarca” (válsága), ahogy a valamiként jelentőseket mindig is, kivétel nélkül. „A festészetben az ember képe nemcsak az ember arcát jelenti, hanem azt a teret, azt az összefüggérendszerét is, amely a sötétség korszaka után ismét

bizonyítéka lehet az ember létének. A festészetben a tér, a történelem és az arc más problémája egymásba bonyolódik. Az emberábrázolás és a perspektíva problémája összefüggnek egymással.”¹⁶

Talán épp ebből a szempontból érdemes a nyolcszor (!) is átirított *Peniél – Egy szimbolikus élet értelmezésének megkísérlése* című Csontváry-esszéhez közelíteni, ami ugyan a kiadó szempontjából tökéletesen hasznavehetetlennek bizonyult, és nem is jelent meg nyomtatásban az elkövetkező másfél évtizedben, de a Csontváry-recepció története, illetve gondolatmenetünk szempontjából mégsem mellőzhető.¹⁷ Már csak azért sem, mert mintha egyenesen a Kemény-féle Csontváry-értelmezés által kijelölt úton haladna, pedig kevésbé valószínű, hogy Karátson munkájára közvetlenül hatottak volna Kemény Katalin három évtizeddel korábban megszületett gondolatai (ha ismerte őket egyáltalán).

Karátson ezen pályaszakaszán – szemben a pálya elejét inkább jellemző szakmai visszafogottsággal – már nem ismeretlen az a metaforikus, itt-ott már a szépirodalmi nyelvbe hajló beszéd (ilyenként jellemeztük feljebb a *Hármasképet* is), ám a Csontváry-esszében ez a patetikus nyelv szinte egyeduralmódóvá 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”¹⁸ 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”¹⁹ használata. Valóban: kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy miközben írásában Csontváry festményeiről konkrétan szinte egyetlen szót sem ejt, aközben Csontváry az *alkotás*, a *művész szimbólumaként* alkalmassá válik Karátson számára, 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 a feszültségét.²⁰ S ezenközben alkalmat talál arra is, hogy nekimenjen a nacionalista gigantomániának (ez utóbbival azonosítja Csontváry egész festői pályafutását), kikeljen a művészet félreértése (a *Magányos cédrus* giccsé degradálása és a Csontváry-kultusz ellen), félretegye az ilyen megszólalások esetében talán joggal elvárható objektivitást, a „gutbürgerlich” mentalitást, hogy aztán őszintén bevallja: mindig is távol érezte magától a festő személyét, illetve az általa képviselt (s anakronisztikussá vált) próféta-tudatát.²¹ Már talán ennyiből is érzékelhető, hogy miért nehéz ezt a megkerülhetetlen írást elhelyezni a Csontváry-recepciótörténeten belül.²²

Noha számos ponton lennének kimutathatók gondolati párhuzamok Karátson Gábor és Kemény Katalin Csontváry-értelmezése közt²³, mégsem ezek terelnek vissza bennünket e (látszólagos) kitérő után a *Forradalom a művészetben* Csontváry szimbolikus szerepén elmélkedő Kemény Katalinhoz, hanem ez a négy, Karátson szövegében szinte észrevétlenül megbúvó sor: „[...] a leginkább Vajda Lajost tiszteltem, ezt a végletesen nemmámoros rajzoló, aki a kiterjesztett (körüljárós, egyszerűrelátó) perspektíva kieszelésével az európai festészetnek a tér-ábrázolással kapcsolatban a reneszánsz óta felhalmozott valamennyi problémáját megoldotta, minden adósságát kifizette. *Etikailag is többet adott ezzel hazájának, mint amire a dúlt Csontváry képes lehetett.*” (Az én kiemelés, SZFI)²⁴ A Vajda–Csontváry-párhuzamok, illetve -eltérések ugyanis a *Forradalom a művészetben* lapjain jóval nyilvánvalóbbak, mint a fenti Karátson-idézet esetében²⁵, kivált, mert Kemény Katalin nem elsősorban a két festő attitűdje közötti ellentétből, hanem a kettejük közötti folytonosságból 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. Nem hogy 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 [ti. a hagyománnyal, SZFI] villámszerű volt. Vajda, a józan játékos tudta folytatni.”²⁶

A kulcsszó tehát mindkettejük esetében a hagyományhoz, illetve a hagyomány vehiculumához, a mítoszhoz²⁷ való viszony. Kemény Katalin szerint Csontváry életművének ambivalenciája éppen ezen a ponton ragadható meg: bár jól érzékelte a feladatot, megszállottsága, naitivása és együgyűsége meggátolta őt abban, hogy a mítoszhoz (az ősképekhez) *művészként* (újjaalkotóként, újjáteremtőként) nyúljon, és „a pszichológián túl érvényes realitások” felmutatására törekedjen. Ezért sommázza így Csontváry művészetének jelentőségét: „Csontváryban prófétikus megragadottság élt állandó feszültségben a primeren teremtő művésszel. Művész, elméletekkel terhelt örült, szektáriánus, és a háttérben az elveszett magyar mítosz. Ez Csontváry »megborzongató« képeinek tartalma. Ez borzongatta meg a szalon-esztétikában szundító, mítosztalan közönséget.”²⁸

Ha feljebb úgy fogalmaztunk, Csontváry felbukkanása a *Forradalom a művészetben* lapjain váratlan, akkor most azt kell mondanunk, hogy a kötetben kulcsszerepet betöltő²⁹ Vajdáé korántsem az. Kemény Katalin első (legalábbis első *jelentős*), valóban *művészetelméleti* igény-

nyel megírt tanulmányát, a *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén* címűt ugyanis éppen a Vajda Lajos-emlékkiállítás (pontosabban fogalmazva Vajda művészete) inspirálja, annak örvén bontja ki a művészetre vonatkozó nézeteit.³⁰ A Vajda-hatás és recepció szerteágazó kérdését azonban most csupán egyetlen ponton kívánjuk érinteni: jelesül, hogy Vajda művészete hogyan válik hivatkozási alapjává (és egyszersmind illusztrációs anyagává), Kemény Katalin, illetve Karátson Gábor sajátos, a címben metafizikusnak nevezett ontologikus művészetfelfogásának. A Csontváry-vonatkozásokon túl ennek az összetett problémának (amelynek körüljárása, mint már fentebb jeleztem, külön dolgozat témája lehetne) csupán azt a mostani gondolatmenetünkhöz szorosabb szállal kötődő elemét emelném ki,³¹ amit a dialogicitás, illetve a transzperszonalitás fogalmával írhatunk le. Mert nemcsak arról van szó, hogy Vajda újraalapozza a művészetről való tudásunkat, amennyiben újra elkezd látni (s láttatni), vagy arról, hogy esetében megteremtődik a szuverén mű megszületésének szükséges feltétele a mű és alkotó megbonthatatlan egységében, hanem arról is, hogy szuverén (élet)műve valójában az efemer én levetkőzésének folyamatáról ad számot. Kemény Katalint és Karátson Gábort is ez a Vajda életművére oly jellemző, a személyest és a személyen túlit egyszerre magában foglaló transzperszonalitás nyűgözi le, az a szabadabb, korlátozásmentesebb, kevésbé narcisztikus személyiségfelfogás, az a nem szubsztancia alapú személyfogalom, mely meggyőződésük szerint (a descartes-i gyökerű európai énközpontúság ellensúlyaként) egyedül képes az egocentrikus ego létéből következő feszültségek feloldására, az önmagába fordult immanencia korlátaiból (fogságából) való kitérésre, s ezzel párhuzamosan a (korlátolt személyiségfogalomból kinövő) európai nihilizmus meghaladására, mely kimondva-kimondatlan mind Kemény Katalin, mind Karátson Gábor legfontosabb törekvése és életművük tétje. A szuverén művel való találkozás, a vele való dialógus pedig nem más, mint értelmezés: egyszerre a műé és önmagunké: „A mű az alkotó teljes személyiségével azonos, tehát kimeríthetetlen. Ezért kell oly komolyan venni Heidegger megjegyzését: legyen a szerző mégolyan világos, mindig kommentárra szorul. De mondhatná így is: mi, akik olvassuk, mi szorulunk kommentárra, s még inkább saját kommentárunkra”,³² írja általánosságban (de kétségkívül Vajdára is vonatkoztathatóan) a nagy művek és a művek befogadása kapcsán Kemény Katalin, illetve más szavakkal, de lényegében ugyanezt mondja, immár konkrétan Vajda *Felfelé mutató ikon-önarcképe* (1936)

kapcsán Karátson Gábor: „De most a mű végső arcát látjuk, és belőle a szempár egyenesen reánk néz. [...] A remekmű csodálkozik önmagán és a világ létén. Valami elvégeztetett, de ez itt még nem a vég. A műben maradt még valami kérdés, de ezt a kérdést megfogalmazzunk immár nekünk kell. [...] Világ alapjainak felvetése óta kérdez valamit a művészet, mindig másféle módon, s a kérdésre adható válaszokon múlik az ember sorsa, a miénk is, ma is.”³³

JEGYZETEK

- 1 Krasznahorkai László nyomán.
- 2 Ebben a kontextusban nem véletlen a Nietzsche-történet utalás, akit Kemény Katalin az európai modernitás egyik legmegkerülhetlenebb alkotójaként tartott számon. Lásd ehhez az alábbi két megjegyzését, egyrészt az *Élet és életmű* című esszéjéből: „Tudjuk, ma, aki akar, sem bír úgy élni, gondolkodni, írni, mintha Nietzsche nem lett volna.” (lásd: HAMVAS B.: *Szellem és egzisztencia*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1987. 158.), másrészt a kubizmus művészet-történeti jelentőségén elmélkedve: „[...] olyan áttörő mozzanat, amelyhez korunk szellemi életében csak Nietzsche megjelenését hasonlíthatjuk.” KEMÉNY K.: *Maszk és valóság*. Bp., Ernst Múzeum, 2006. 15.)
- 3 Hamvas Bélát idézve: „Nincsen kettő. Az élet a létben van és a létből van. A földi valóság örökből van. Minden egy: test és lélek, forma és tartalom, alak és lényeg, látszat és külvilág. [...] A láthatatlan a világ láthatójától nem választható el. A láthatatlan nem rejtőzik bele a láthatóba. A belső és külső megkülönböztetés teljesen hibás. A helyes megkülönböztetés az, hogy: látható és láthatatlan. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy bárhol van valami, ami csak látható, vagy csak láthatatlan. A helyzet sokkal inkább az, hogy a kettő teljesen egy, annyira egy, hogy a láthatatlan az, ami a láthatóban látszik. De ez sem pontos. Mert nem mögötte van és nem benne van. Belőle van. Az az. A látható nem egyéb, mint a láthatatlan.” (*Poetica metaphysica* = HAMVAS Béla: *33 esszé*. Bp., Tartóshullám, 1987. 181.)
- 4 Ennek az sem mond ellent (sőt!), ha állításunkat alátámasztani elsősorban indirekt módon tudnánk, amennyiben a mű két olyan vehemens és/vagy fajsúlyos kritikusra, illetve kritikáikra utalunk, mint SZENTKUTHY Miklós *Gyermek keresztet hadjárat*, vagy még inkább LUKÁCS György *Az absztrakt művészet magyar elméletei* című tanulmánya.
- 5 Kemény Katalin a könyv 1989-es második kiadásához írott utószavában kitér ennek lehetséges okaira, például némi önkritikával utalva arra, hogy a végül is ebben a formában megszületett mű sok szempontból valóban befejezetlennek, elszórtaknak, egyszóval ügyetlennek és „alkalminak” minősíthető, miközben többször aláhúzza, mennyire téves az a (különben a szerzőkre nézve amúgy talán hízelgőnek tűnő) beállítás, miszerint kötetükkel az Európai Iskola „felfedezésének”, a mozgalom holdudvarához tartozók későbbi karrierjének előmozdításában vállaltak volna úttörő szerepet.
- 6 Ne feledjük, ha tollukból korábban elszórtan születtek is írások e tárgykörben (főleg Hamvaséból a '20-as, '30-as években), ám egyikük sem számított a kortárs képzőművészet hivatalos szakértőjének.
- 7 Ennyiben több volt szimbolikus gesztusnál, amikor a XX. századi művészet bemutatására hivatott Ernst Múzeum vezetősége 2000-ben Kemény Katalint választotta a múzeum szellemi védnökéül, így tisztelegve modern művészetelmélet-írói tevékenysége előtt, majd posztumusz megjelentette (2006) a *Maszk és valóság* című kötetet, mely Kemény Katalin képzőművészeti tárgyú írásainak jelenleg elérhető legteljesebb gyűjteménye.
- 8 HAMVAS Béla–KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 16.
- 9 *I. m.*, uo.
- 10 *Csontváry-émlékkönyv*, Bp., Corvina, 1976, 293.
- 11 *I. m.*, 173.
- 12 KARÁTSON Gábor: *Hármaskép*. Bp., Magvető, 1975, 36.
- 13 *I. m.*, 64.
- 14 *I. m.*, 72.
- 15 *I. m.*, 91.
- 16 *I. m.*, 115.
- 17 Csak érintőlegesen jegyzem meg, hogy a *Peniél* különösen nem mellőzhető a Karátson-életművön belül, mivel az esszé a beszédmód megváltozásának (egyszerűbben fogalmazva: Karátson szakíróból íróvá válásának) egyik legfontosabb dokumentuma. Karátson ebben egy olyan esszényelvet munkált ki, amely nem csupán a személyes érdekeltiségről és érintettségéről 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 figyelmet a főtémáról, hanem épp ellenkezőleg, az olvasó érdeklődésének ébren tartásához, mi több, felcsigázásához járulnak hozzá.
- 18 KARÁTSON Gábor: *Világvége után*. Bp., Cserépfalvi, 1993, 41.
- 19 *I. m.*, 42.
- 20 Vö. „Mihaszna szerző és mihaszna nép, ez volna hát, ezek szerint, a *Peniél* megfejtése. Nép, amely el akarta felejtetni tulajdon forradalmát, és szerző, aki nem tudott róla mit mondani. Sem a forradalomról, sem a népről. Innét szár-

- maznék akkor a szöveg pátosza és e pátosz kissé hamis csen-
gése, végig.” (*Világvége után*, 42.)
- 21 Vö. „Én azonban Csontváryval nemigen rokonszenveztem,
sőt gyakran valósággal viszolyogtam tőle.” (*I. m.*, 58.) Persze,
ez sem ilyen egyértelmű, hisz egy másik helyen ezt olvassuk:
„Hamis prófétának tekintjük [Csontváryt], elfordulunk tőle,
testvérünknek tekintjük, és befogadjuk őt.” (*I. m.*, 68.)
- 22 Ld. például: „Karátson Gábor rendhagyó tanulmánya szin-
tén még 1975-ben született. (Igaz, hogy csak 1989-ben je-
lent meg, és nem is vált szélesebb körben ismertté.) Ebben a
szerzőt nem érdekli a festő művészettörténeti értelmezése.
Eredeti eszmefuttatásában Csontváry rendkívüli életével,
személyiségével foglalkozik, ebben a vonatkozásban sze-
retne a saját maga számára megnyugtató eredményre jutni.
A vallástörténeti összefüggésbe helyezett elmélkedés
(Ószövetség, Újszövetség, Buddha alakja és tanításai, vala-
mint ezek összevetése) Csontváry ún. szimbolikus életébe
próbál betekintést nyerni, ugyanis a festő anakronisztik-
us prófétatudatában véli fellelni az isteni elhivatottság
megszállottságában és ugyanakkor a meg nem értettség
kirekesztettségében alkotó művész lényének a kulcsát.”
SZABADI Judit: *Csontváry Kosztka Tivadar helye korunk
szellemi életében*. Holmi, 2013. július, 899.
- 23 Ilyen pl. az életmű zárványszerűségének, a szerves hagyó-
mány fájó hiányának a felismerése az alkotó részéről, a
Nyugat és a Kelet paradigmáinak egyidejű jelenléte, a festő
érzékenysége, pszichopatológiája, nyitottsága a szakralitás-
ra, irracionalizmusa, az éberség hiánya, a mértéktelenség (a
mérték nem ismerete).
- 24 *Világvége után*, i. m., 66.
- 25 A Karátson-olvasók természetesen tisztában lehettek vele,
hogy a Csontváry-esszé megírása előtt és közben a szerző
behatóan foglalkozik Vajda életművével is (Lásd a már szó-
ba hozott *Hármaskép* mellett *A festés mestersége és a Miért
fest az ember?* Vajda-vonatkozásait), ám minderre maga a
szöveg legfeljebb burkolt utalást tesz. Karátson későbbi je-
lentős Vajda-elemzései a *Szentendrei házak feszülettel* 1980-
ból és a *Mi magunk és a körülöttünk* 1985-ből.
- 26 *Forradalom a művészetben*, 58–59.
- 27 Olyan „ösképet” értve rajta, amelyben egy közösség mintegy
önmagára ismer(het). Bár nem a szokványos „történet, mese”
jelentésből indul ki, a Kemény Katalin-i fogalomhasználat sok
vonatkozásban az Assmann-féle mítoszfeldfogást idézi, amely
a maga részéről szintén a megalapozásra, a közösség önme-
ghatározására helyezi a hangsúlyt. Kemény Katalin egy nép
identifikációjában elsősorban a művészetnek szán meghatá-
rozó szerepet. Vö. „A mitikus létből kiesett nép – mint nép
– művészi lehetőségeit elvesztette.” *Maszk és valóság*, 9.
- 28 *Forradalom a művészetben*, 54.
- 29 Ha a Vajda központi szerepére vonatkozó állításunkat ez
önmagában még nem is bizonyítja, több mint árulkodó az a
tény, hogy míg Bálint Endre, Szántó Pirooska, Anna Margit
vagy Jakovits József méltatására egy-egy fejezetet szán Ke-
mény Katalin, addig Vajda Lajoséra hetet (!).
- 30 Mint Karátson Gábor, úgy Kemény Katalin művészetelmé-
let-írói tevékenységének is mindvégig egyik legfontosabb
inspirációs forrása marad Vajda Lajos művészete: a festőről
szóló legterjedelmesebb (jelen írásunkban nem érintett)
tanulmánya, az *Arc-maszk-ikon* a '80-as évek közepén lát
majd napvilágot. Külön dolgozat témája lehetne annak vég-
gigkövetése, hogy ezek a Vajda-értelmezések milyen válto-
zásokon mennek keresztül a négy évtized alatt.
- 31 Nem beszélek tehát Vajda „megbízhatásnélküliségének” eg-
zisztenciális és művészi tapasztalatáról, magánmitológia-
teremtéséről, „keletiségéről”, azaz a kontemplációról mint
alkotómódszerről, a konstrukció és a dekonstrukció műal-
kotáson belüli egyidejű jelenlétéről, vagy épp a kiterjesztett
perspektíva működéséről és működtetéséről.
- 32 *Élet és életmű*, 168.
- 33 *Hármaskép*, 183.