

VALLÁS

A művészet hosszú évszázadokon keresztül szoros kapcsolatban állt a keresztény vallással és az egyházi liturgiával. A 19. században a tudományos gondolkodás, valamint a társadalmi folyamatok észszerűsítése fokozatosan aláásta a hit pilléreit. A polgárság erősödésével párhuzamosan gyengült az arisztokrácia és az egyház befolyása, s a képzőművészek egyre kevesebb vallásos megrendelést kaptak. A 20. század hajnalán a kereszténység mellett más vallások és életfilozófiák is megjelentek, melyek nem egy esetben, Európán kívüli kultúrák hatását is magukkal hozták.



Munkácsy Mihály: *Golgota*, 1884, Déri Múzeum, Debrecen

A *Golgotán* Munkácsy 1881-től dolgozott, ez volt a sorozat második darabja. A kép Krisztus megfeszítését ábrázolja a Koponyák hegyén. A művész kerülte az idealizálást, élethű ábrázolásra törekedett. A figurákat nem átszellemülten, ájtatos tartással, hanem realista módon festette meg. Hogy átérze Krisztus fájdalmát, egy alkalommal önmagát is felkötötte a műtermében felállított keresztre. A kép tizenöt vázlat és tanulmány után 1884 húsvétjára készült el. A festményt, a már korábban befejezett Pilátussal együtt, ügynöke, Charles Se-

delmeyer mutatta be párizsi palotájának udvarán. A siker óriási volt. A két festmény közszemlére tételét még a híres francia író, Guy de Maupassant is megörökítette a *Szépfiú* (Bel ami, 1885) című regényében – persze a valódi tények megmásításával: „*Ez idő tájt az egész város odacsődült egy magyar festő, Markovits Károly nagy festményéhez, amely egy Jacques Lenoble nevű műértőnél volt kiállítva, s a hullámokon járó Krisztust ábrázolta. A lelkesedő műkritikusok ezt a vásznat a század legnagyobb remekművének ismerték el.*” A *Golgota* komoly kihívást jelentett a művész számára. Munkácsy korábbi képeinek cselekménye rendszerint zárt térben játszódik. A szűk tér segítette a kompozíciót összefogni. A Koponyák hegye, valamint a háttér felkavaró természeti jelenségei szinte teljesen elnyelik a képen látható két csoportot. Az egyik Krisztusé és a siratóké, a másik a szemlélődőké és eltávozóké. Ez utóbbi árnyaltan jellemzett tömegben látjuk a legérdekesebb figurákat: a közönyös zsidó ácsot, a mellét verő, futó zsidó férfit és az úgynevezett arab lovas, a lóháton ülő titokzatos, jelképes alakot. A mű legnagyobb erénye a kifejező kolorit és a tájfestés: az ég vészjóslóan ismételi meg a megtörtént drámát.

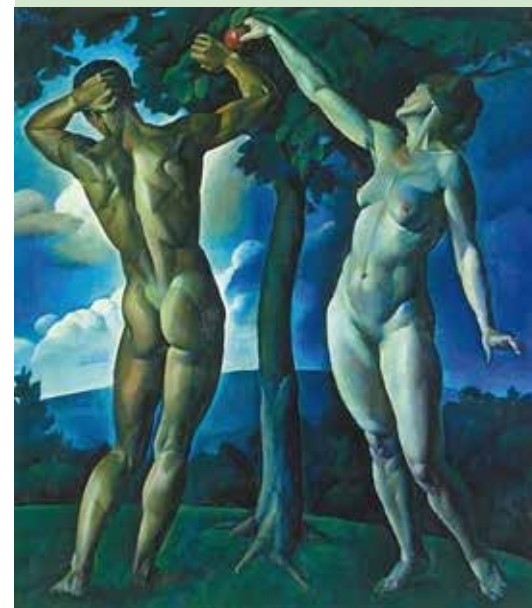
A vallásos festészet megújítása Munkácsy Mihály *Krisztus trilógiája* (*Krisztus Pilátus előtt*, 1881; *Golgota*, 1884; *Ecce Homo!*, 1896) a 19. századi magyar festészet legnagyobb vallási témájú vállalkozása volt. A három óriási alkotás egymástól függetlenül készült, melyeket a művész 1874-ben Haynald Lajos kalocsai érseknél tett látogatása inspirálhatott. Munkácsy repertoárjában korábban nem szerepeltek szakrális képek, így érdeklődését a téma iránt, feltehetően az egyházművészet ösztönzőjeként elhíresült érsek keltette fel. A trilógia közvetlen előképe a velencei Scuola di San Roccóban található négy hatalmas Tintoretto-passió-

kép volt, melyeket ugyancsak 1874-ben látott a művész. A festmények kalandos történetére jellemző, hogy két évszázadon keresztül egyszer sem voltak együtt kiállítva. Debrecenben, a Déri Múzeumban nyílt erre először lehetőség 1995 augusztusában. Ez volt a Krisztus-trilógia világbemutatója.



Munkácsy a keresztfán De Suse márki fényképe (1883 körül)

ÚJ EREDETMÍTOSZ Csontváry Kosztká Tivadar festészetét áthatja a vallásosság. A keresztény hit, a biblikus témák azonban csak részben magyarázzák kiterjedt szimbólumrendszerét. Kései alkotásai, mint például a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című kép víziókkal, **misztikus** eredetmítoszzal egészül ki. A termékenységet szimbolizáló életfa vagy a tudás fája a legtöbb nemzet mitológiájában jelen van. Csontváry cédrusképeivel nem csupán természeti motívumot ábrázolt, mondanivalóját egy ismert, egyetemes szimbólumkörhöz kapcsolta. E szimbólumokkal teli világnak rendelődik alá a mű formarendje, kompozíciója és színvilága is. A kép tengelyét elfoglaló kettős törzsű fa bonyolult mintát rajzol, felfelé törekvő ágaival rendezője, összefogója a történesnek. Körülötte játszódik az ősi rítusokat idéző ünnepi szertartás. A festmény egészét átszövik a megélt természeti élmények és a Csontváry által oly fontosnak tartott ősi „energiák” jelenléte. Olyannyira, hogy a kép bonyolult szimbólumrendszere már évtizedek óta szakmai viták keresztútjában áll, hiszen többféleképpen is értelmezhető. E jelentéstartalom körüli, véget nem érő vita azonban pontosan az emberi lélek legmélyebb részéből feltörő, szimbólumteremtő erő ösztönösségét és szabályozhatatlanságát bizonyítja. Ráadásul a mű nemcsak a világ és történelem ősi életerejét, életenergiáit jelképezi. A gazdag Csontváry-irodalom a *Magányos cédrust* a meg nem értett művésszel, míg párdarabját, a *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című képet az elismert és ünnepelt festővel azonosítja. Szimbolikus értelemben önarcképnek is tekinthető a két darab. Csontváry cédrusfa alakjában festette meg önmagát. Az állítás igazságát a művész írásai is alátámasztják, azokban többször említi önmaga jelképeként a fát.



Patkó Károly: *Ádám és Éva*, 1920, magán-tulajdon



Csontváry Kosztká Tivadar: *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban*, 1907, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Csendes nagyság Patkó Károly egyike volt a Szőnyi István köré csoportosuló művészeknek. Ezen az 1920 körül készült neoklasszicista festményén szoborszerűen modellált alakok jelenítik meg Ádámot és Évát. A kép szimmetrikus kompozíciója az egymást kiegészítő ellentétek kettősségére épül. A háttal látható Ádám tiltakozó mozdulatára a szemből ábrázolt Éva almát kínáló gesztusa válaszol. A bűnbeesés modern **ikonográfiájából** a századforduló óta eltűnt a Sátán kísértő kígyója, egyedül az alma utal a bibliai eseményre. A háttér tovább fokozza a két figura közötti kontrasztot. Ádám háttérben még napsütötte felhők gomolyognak, míg Éva mögött a sötétkékbe burkolódzó ég már a közelgő vihar előszelét sejteti. A monumentális alakok márványsimáságúra csiszolt felületei nemcsak az antik szobrászat és a reneszánsz művészet hatására utalnak. Szőnyi köre – a klasszikus művészet hagyományain túl – a modern irányzatok újításait, főként Cézanne és a Nyolcak eredményeit is felhasználta. Érdekes megfigyelni például, hogy Ádám és Éva monumentalitását a fa és az alakok arányainak különös viszonya eredményezi. A figurák lábai szinte a fa törzsének vonalában helyezkednek el, miközben Éva a gyümölcsöt nem a följük hajló ágak tövére, hanem azok végéről veszi le. Mintha a fa a háttér felé dőlné a képen! Patkó nem egyszerűen egy alakkompozíciót állít a tájba – ahogy azt a reneszánsz

természetelvése diktálná –, hanem a kompozíció egyes elemeinek tudatos manipulálásával fokozza a kép meggyőző erejét. Ahogy Patkó kortársa, a festő Bor Pál fogalmaz: „(...)a természet és a művészet függő viszonya fordított: nem

a művészet eszköz a természet minél tökéletesebb megismerésére, hanem: a természet is egy eszköze a művészetnek, melyet a saját céljaira fölhasználhat és pedig olyan mértékben, amilyenben szükségét érzi.”

NOVECENTO A Novecento (jelentése: „kilencszáz”) neoklasszicista irányzat, mely nevét egy 1922-ben alakult milánói csoportról kapta. Itália képzőművészei a 20. században is erőteljesen kötődtek a hagyományos értékekhez és a múlt klasszikus eszményképeihez. A Novecento képviselői azonban az antik kultúra tanulmányozása és tisztelete mellett nem vonták ki magukat az avantgárd új törekvéseinek hatása alól sem. Műveik rendre klasszikus előképeket, kompozíciós sémákat követtek, de a

művek kidolgozottsága sokat kölcsönzött az expresszionizmus, a futurizmus és a konstruktivizmus eszköztárából is. Az irányzat fő képviselői, Mario Sironi, Ubaldo Oppi, Achille Funi számos egyházi jellegű művet készítettek, s a két világháború közti Olaszország hivatalos művészei voltak. A Novecento művészei Magyarországon a római iskola tagjaira, főként Aba-Novák Vilmosra, Patkó Károlyra, Kontuly Bélára, Medveczky Jenőre, Molnár C. Pálra voltak nagy hatással.

„Aura”-vesztés A műalkotásoknak is megvan a maguk története, sokszor kikerülnek például eredeti rendeltetési helyükről. Talán a legszembetűnőbb funkcióváltozáson a vallásos képek mentek keresztül az évszázadok során. A templomok, kápolnák vagy magánajtatosságra fenntartott kabinetekből a művészet egyetemes történetét bemutató, múzeumi gyűjteményekbe kerültek. Birkás Ákos ezt a különös „aura”-vesztést dokumentálja azáltal, hogy az 1661-ben készült, Francisco de Zurbarán *Szeplőtelen fogantatás* című, a budapesti Szépművészeti Múzeum állandó kiállításán szereplő alkotása előtt térdre ereszkedik. A művész szokatlan gesztusa kétféleképpen is értelmezhető. Egyrészt elgondolkodtat a festmény eredeti funkciójának elvesztéséről. Másrészt a huszadik század „valláspótlékává” váló művészet templomában „ajtatósodó” közönség elé tart görbe tükröt.



Birkás Ákos: *Kép és nézője-B. Á.* (Zurbarán), 1979



Kövesd a belső fényt! Méhes Lóránt egy házibuli misztikus élménye következtében vált istenkeresővé. Először a buddhizmusban, Krisna-tudatban, majd a katolicizmusban találta meg a hitet. A *Nagy oltár* című alkotása ebben a vallásos szelvényben készült, több mint hét év alatt. Az oltárszárnyak **mandalái** a keleti buddhizmus képi világát idézik, melyek Ősfény-ösvény címen önálló sorozatot alkotnak a művész életművében. Az oltárszekrény gyöngyökből, kacatokból, üvegből, bizsuból összeállított csillogó-fénylő szobrocskái pedig ugyanúgy lehetnek katolikus kegytárgyak, mint természeti népek varázstárgyai. A tizenkét oltárkép nem szokványos festmény. Témájuk maga a



fény. De ez a fény nem irányul semmire, és nem világít meg semmit. Nem a napból vagy egy lámpából ered, hanem ismeretlen, izzó erőközpontból árad szét. Sugarasan és körkörös hullámokban terjed, közben folytonosan színt vált, pulzálva többször végigmegy a teljes színská-

lán. Majd kezdi mindezt előlről. Ez a belső megvilágosodás fénye. A színek észrevehetetlenül, határ nélkül folynak át egymásba, amit a festő végtelen türelemmel, aprólékos és pontos satírozással ért el. Hagyományos eszközökkel szakrális élményt teremtett.



Méhes Lóránt: *Nagy oltár*, 1991, magántulajdon

Egry József (1883–1951): Szent Kristóf a Balatonnál, 1927, Bakony Múzeum, Veszprém

Vajda Lajos (1908–1941): *Szentendrei házak feszülettel*, 1937, Ferenczy Múzeum, Szentendre

Kacziány Aladár (1887–1978): *Jézus és Nikodémusz*, 1937, magántulajdon

Kovács Margit (1902–1977): *Bort, búzát, békességet*, 1942, Ferenczy Múzeum, Szentendre

Kondor Béla (1931–1972): *Bukás (Szt. Antal megkísértése)*, 1967, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

AJÁNLJUK MÉG

Orlai Petrics Soma (1822–1880): *Salamon királyt anyja megátkozta*, 1857, Déri Múzeum, Debrecen

Zemplényi Tivadar (1864–1917): *Templomban*, 1889, magántulajdon

Csók István (1865–1961): *„Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre” (Úrvacsó-*

ra), 1890, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Pór Bertalan (1880–1964): *Hegyibeszéd*, 1911, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest (letét)

Perlrott-Csaba Vilmos (1880–1955): *A három királyok imádása*, 1914, magántulajdon

ÁLOM

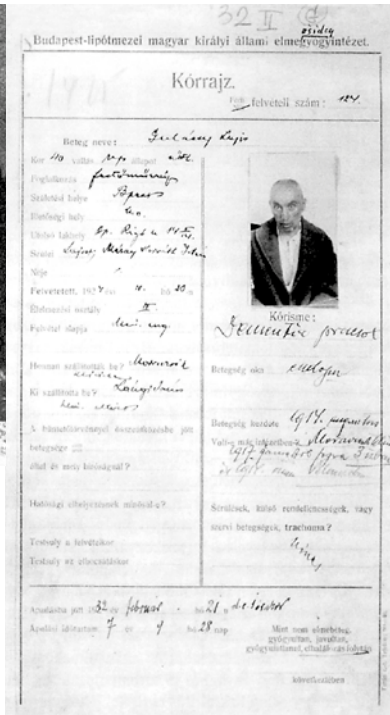
A vágy gyakran álmokképek formájában jelenik meg a művészetben. A valóságot sok esetben a szárnyaló fantázia és a képzelet bőrtönöként élték meg az alkotók. De a realitások útvesztőjéből többféle módon lehetséges a szabadulás. Néhányan álomvilágot teremtettek, melyben a valóság teljes feladására törekedtek, mások az álmok – olykor rémálmok – hétköznapitól eltérő hatalmával igyekeztek a valóság szabályait felülírni.



Gulácsy Lajos: *Dante találkozása Beatricével*, 1907, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Gulácsy Lajos reneszánsz kosztümben



Gulácsy Lajos kórlapja, 1932

„Gulácsy Lajos, Giotto jó utóda” A szecsesszióhoz, azaz a kivonulás fogalmához fűződik Gulácsy Lajos lírai, álomittas festészete. Ahogy Juhász Gyula, költő barátja is utalt rá, „Szegény Gulácsy Lajos, Giotto jó utóda” volt, aki csak Itália középkori hangulatot árasztó kisvárosaiban érezte igazán otthon magát. Évről évre visszatért Padovába, Veronába, Bolognába, hogy az ott készült képeit a középkor, a reneszánsz, vagy épp a rokokó mesészerű figuráival népesítse be. Finom festői hang, lágy, meleg barna tónusok, mesészerűen megfogalmazott jelenetek elevenednek meg alkotásain. Sokszor már képcímei is költői víziókat sejtetnek, ilyen például a *Dante találkozása Beatricével*.

Gulácsy nemcsak festett, hanem meséket, románcokat, dekadens szerelmes történeteket, mitikus regényeket is írt. Fantáziájának szüleménye, Na'Conxypán városa nemcsak írsaiban, hanem festményein is felbukkant. Képeinek álomszerű világát mindközben igyekezett a valóságra is kiterjeszteni. Szívesen öltözött maskarába. Pap, lovag, Hamlet, Dante karakterében pózolva Székely Aladár és Pécsi József is több alkalommal fotózta a festőt. Sőt jelmezeit olykor az utcán is felöltötte. A képzelet és a valóság közötti határ egyre inkább elvékonyodott művészetében, majd az első világháború kitörésének hírére át is szakadt. Egyre gyakrabban szorult elmeorvosi kezelésre. A festéssel 1922 körül hagyott fel. 1922-ben barátai az Ernst Múzeumban rendeztek gyűjteményes kiállítást számára, de a megkésett elismerésben Gulácsy már nem részesülhetett. A tárlatra ugyan jóakarói elvitték, de már az is kérdéses, hogy a látogatás során saját képeit egyáltalán felismerte-e.

Juhász Gyula szintén elmeorvos kezeltében hunyt el. A költő egyik legszebb versét barátjához, Gulácsyhoz írta. Az írás apropója a fent említett kiállítás volt. „Lajos, elér-e hozzád még a hangom” – kezdte a verset, de ő maga is pontosan tudta a választ:

„Nincsen remény s te nem tudod. Szeliden És finoman – hisz művész vagy, Lajos – Babrálsz a párnán ujjaddal. Az Isten Legyen irgalmas. Ó csodálatos Szent, tiszta művész,

Giotto jó utóda, Alázatos, hű, tőled nem kíván Már e plánéta semmit és a holdba Nakonxipán vár már, Nakonxipán!”

Juhász Gyula: Gulácsy Lajosnak, 1922

Paizs Goebel Jenő: *Párduc és leopard*, 1933, magántulajdon



Száguldás a vadonban A valóságból szabadulni vágyó művész képzelete hol játékos, hol melankolikus víziókban szabadlja fel a realitás kötelékeit. Paizs Goebel Jenő számára az álomszerű dzsungelképek jelentették azt a fantáziavilágot, ahol megszabadulhatott a realitások béklyóitól. Az őserdő motívuma egyfajta képzeletbeli szecsesszió volt számára. A festő barátja, Kántor Andor így számolt be Paizs Goebel francia emlékeiről: „Sokat mesélt barbizoni tartózkodásáról: egy párizsi barátja meglátogatta őt, és autókáznai vitte a barbizoni erdőben, melynek útjait keresztül-kasul járták. A végén már úgy festett a történet, hogy a fák között cikázva rohantak és a barátságos barbizoni erdő egy Amasonas melletti őserdővé vált (...) Paizs Goebel csodálatos állatokat, színes madarakat és bámulatos virágokat látatott velünk.” A *Párduc és jaguár* a határtalan képzelőerő teremtménye. Olyan szövevényes, dús és telt megfogalmazású kép, mely a természet mélyebb, forróbb lüktetésű életét, a növényi és állati lét mohó, eleven erejét érzékelteti. Goebel nosztalgikus világa ugyanakkor megidézi a paradicsomi állapot biblikus tisztaságát is, melyet az ókeresztény mozaikművészet néhány remekműve óta alig tudtak néhányan hitelesen visszaadni. Ahogy a kritikus, Kállai Ernő fogalmaz: „(...) A mesék és a csodák boldogító világaként éli meg közvetlen környezetét. Osztozik a gyermekek és az együgyűek égi kegyelmében, s már itt a földön, ebben az esetleges és szomorú világban megtalálja az elveszett paradicsomot.”

Szimbólumot találni Látomás bujkál a Szentend-rén alkotó Vajda Lajos alábbi visszaemlékezésében is: „Kornissal gyakran szoktunk este, napszállta után kószálni a város tekervényes utcáin, ilyenkor minden csöndes, nyugodt. A házak szorosan összebújni látszanak, minden szilhouette-szerűen jelenik meg és az ég smaragdzöldben játszik, teleszórv apró gyémántokkal. Ahogy lépkedünk lassan a szűk sikátorok-

ban, egy láthatatlan fényforrás a velünk szemközt lévő falra misztikus árnyékot vet; megdöbbenünk a csodálkozástól s érezzük azt, amit csak vizuálisan lehet kifejezni, olyan az egész hangulata, mintha a mesében járnánk, ahol minden lehetséges. Álomba borult, régi, ódon szobákat látni, melyekben sejtelmes árnyak mozognak. Minden olyan vagy hasonló, mint Chagall képein.”