

Lőrincz Zoltán

Hitvalló műalkotások

Luther 1522-ben az ún. „Innocabit prédikáció”-jában világos különbséget tesz a kép-használat privát jellege és a nyilvános képtisztelet között. Míg az előbbit épületesnek tartja, az utóbbit elutasítja. „A képek sem nem jók, sem nem rosszak, az ember birtokolhatja őket, de el is utasíthatja”.¹ A reformátor számára tehát a kép és képszemlélet privát ügy, s annak értelmét a műalkotást befogadó szemlélet határozhatja meg. Ez a semleges gondolkodásmód döntően befolyásolta az európai autonóm művészet kialakulását. A képkritika ezzel új kontextusba került, és az önmagáért való művészetet új impulzusok keresésére ösztönözte.

1603-ban Theodor Galle készített egy rézkarcot, amelyen tíz, széken ülő festő a domb tetején keresztet tartó Krisztust festi. A kép címe: *A keresztet vivő Krisztus mint a festők modellje*.² Csak a kép előterében dolgozó festi a keresztvitel fájdalmas valóságát, miközben a többiek Krisztus életének más-más jeleneteit örökítik meg.³

A művészet történetében nincs még egy olyan összetett és bonyolult kapcsolat, mint a vallás és a képzőművészet viszonya. Minden kor és áramlat megteremtette a maga művészetfogalmát, és ezzel párhuzamosan minden kor másképpen élte meg vallásosságát és Istenhez való viszonyát. A történelemben, a kultúrákban a művészet viszonya a valláshoz sokszínű képet mutat. A vallások bevonták a művészeteket a gyakorlatukba, a művészetek pedig ihlető forrást találtak a vallásokban. Elmosódtak a határok a művészet mint a vizuális kultúra egyik megnyilvánulása, illetve a mögötte megnyilvánuló vallás tárgya és tartalma között. Ez a sajátos és nagyon ambivalens kapcsolat vezetett a művészettörténetben és az egyháztörténetben a művészetek körüli vitához. A vallás ugyanakkor e kapcsolat legfontosabb szellemtörténeti háttérét jelenti a képzőművészetek históriájában.

A művészet sajátos kifejezője különféle hatásoknak és eseményeknek, hogy csak néhányat említsék: politikai, társadalmi, szellemi, kulturális, vallási irányzatok, illetve társadalomkritika, lélektan, ösztönösség és tradíció. A művészetekről beszélhetünk úgy, mint a társadalom termékéről, de úgy is, mint ami rombol és új értékeket hoz létre. Vagy a művészet hat a társadalom fejlődésére, vagy a művészet lesz a társadalom terméke. Anélkül, hogy most művészetfilozófiai és művészetszociológiai fejtegetésbe kezdenénk, megállapíthatjuk: a művészet mindig bemutat, szimbolizál valamit. A művészet kiemel a földi létből, vizuálisan ragadja meg az emberi lét szellemi-lelki síkját, és ebben a relációban segít az embernek, hogy megtalálja helyét az univerzumban. Ebben a keresésben segít a vallás is. Leszűkítve jelentését azt mondhatnánk: a vallás az, ami az ember és Isten kapcsolatáról beszél.

A képzőművészet és a vallás kapcsolatának tisztázásához elengedhetetlen az utóbbi

objektivitásának és szubjektivitásának vizsgálata a művészetben. Különösen akkor, amikor e kapcsolatot úgymond az egyén, az individuum felől szemléljük. A vallási lényeg megragadása kettős síkon történhet, mely adott történeti helyzetben teljes kettészakadásba torkolthat. Egyfelől fennállnak a vallás különböző, úgymond intézményei vagy vallási tények, mint a kultusz, az egyház, az üdvösség, és mindezek foglalata, Isten lénye. Ezzel párhuzamosan mindezek létrehozója és befogadója a vallásos individuum, amely erről tesz bizonyosságot és a saját üdvösségét keresi. Mindkettő ugyanarról, azaz a vallásról beszél. Az egyik pólus tehát a saját szubjektivitásával építkező zárt világ objektivitása. A hívő tömeg számára ez a világ objektíve létező. A másik pólus az individuum szubjektivitásában létező belső vallás. Ennek paradigmaként jelenik meg a szakirodalomban a vallásos ábrázolás (amely bibliai, egyházi, vallási témát ábrázol, de mégis adott esetben vallástalan) vagy újabb terminusként a „hit művészete”. Ez is újabb problémákat vet fel, mert a hit relativitása, megfoghatatlansága irányába sodorja a művészetet. Egy nem vallásos tematikájú ábrázolás is lehet tanúbizonyosság – a formai elemek tökéletes felvonultatásával – a Teremtőről, az Istenről.

A vallás objektivitásának legjelentősebb kifejeződése a katolicizmus. A másik oldalon állnak azok, akik számára a vallás közvetlen kapcsolat Istennel, élmény, életvitel és életforma. A megtértek közössége számára a vallást történetivé és láthatóvá tévő képződmények (kultusz, liturgia, dogma) háttérbe szorulnak, és csupán mint másodlagos tényezők játszanak szerepet. A protestantizmus sem tudja igazán reprezentálni a vallás szubjektivitását, hiszen itt is megtalálható az objektív. A kettő viszont tiszta formában nem létezik, bizonyos mértékben mindig áthatják egymást, és keverednek. A keresztyén művészetben a vallás gyakorlásának e két ellentétes pólusa és irányzata nem jelenik meg élesen elkülönítve. Mind a két szélső áramlat tisztasága, de ugyanakkor keveredésük is olyan széles skálán mozog, hogy minden variánszal számolhatunk.

De térjünk vissza az élmény problematikájához: „Úgy vélem azonban, hogy az egész ember, a lélek és az én abszolútuma benne rejlik minden egyes élményben; az egymást váltó tartalmak létrejötte ugyanis éppen az a mód, ahogy az élet él, s érverésen túl nincs valamiféle különválasztható „tisztá” önmagáért való formája.”¹⁴ Az élet nem szabdalható egységekre vagy éppen sokféleségre, hanem egy olyan abszolút folyamatosság, amely egy önálló egység – de olyan egységről van szó, amely minden pillanatban más és más arcát mutatja. Nem vezethető le tudományos képletekkel, mert ez a jelenség maga az élet, megkonstruálhatatlan tény. Az élet minden pillanata ugyanakkor az egész élet komplexitása. A szubjektum ezt nyilvánvalóan élményben ragadja meg, és válik számára élménytömeggé, azaz életté. A műalkotást létrehozó művész ezt az élménypillanatot fogja meg, teszi vizuálisan elsajátíthatóvá. Ezt a „termékeny pillanatot” a jelenből a fantázia segítségével a jövő felé repíti. Másképpen: az alkotó a múltat gyűjti egybe a jelenben az ego, a maga szubjektivitása mellett – ha azt mondjuk, a művészet a társadalmi tudat egyik megnyilvánulási formája –, ez az élet „learató pillanata”. Az élet lényegét úgy ragadhatjuk meg, hogy az minden pillanatban

Zempléni Múzsza

a maga tökéletes egységében jelen van – nyilvánvalóan, itt nem érthetjük az életet úgy, mint az egyes pillanatoknak a mechanikus összeadódását, hanem úgy tekintünk rá, mint egy permanens és folyamatos, formáját változtató áramlásra.

A művészek többségénél úgy jelentkezik ez az áramlás (élet), hogy a műalkotást létrehozó képzeletében, mondjuk úgy, élményében, miként van jelen ez az áramlás realista vagy éppen nem realista modorban. Csak a vallásos, de mondjuk most úgy, lelki indíttatású – (ezzel nem azt akarom mondani, hogy a többi művész lelketlenül alkot) – alkotó esetében beszélhetünk az egész és annak értelme összefogott lehetőségéről. Az ilyen típusú műalkotást teremtő olyan titoknak az ismerője, amely csak a „többet látóknak” adatik meg. Tudniillik ebben a változásban az alkotó az öröknek, az állandónak az ismerője. Közvetlen kapcsolatban van annak forrásával, az Istennel. Számára ez az élmény nem általános, hanem nagyon is egyedi, személyes és életforma.

Az ilyen művész számtalanszor ábrázol bibliai vagy nem bibliai jeleneteket, amelyekből hiányzik a vallásos művészet látszólagos kelléke, a dogmatikai vagy hittételszerű elem. A hívő, mondjuk most úgy, vallásos művész számára az ábrázolandóknak (személyek vagy nem személyek) a minősége vallásos.

Belső kvalitásukhoz tapad ez éppúgy, mint az, hogy szépek vagy csúnyák, okosak vagy buták.

Az ábrázolandók hihetnek vagy nem hihetnek, kegyesek vagy nem kegyesek, de a hit vállalása így vallásosságuk, szubjektív létük általános meghatározása, mely annyira személyiségük, hogy felragyog vagy kiviláglik az evilági létformájukból.

Isten minden dolgok oka – mondta Spinoza –, és így az okok csak általa érthetők meg – de ez nem úgy értendő, mintha egyfajta kívülálló alkotómesterben perszonifikálná, hanem úgy, hogy a dolgok eleve nem mások, mint az isteni szubsztancia –, ebből adódóan a vallásos festő ábrázolt figuráinál a vallásosság nem kívülről tapad reményeik és élményeik másfajta önállóságához, hiszen azok eleve a vallás jegyében állnak. A vallás fénye, az Isten derűje vetül így az élet egész mindennapiságára, ebben az esetben a fény nem kívülről érkezik, hanem belülről sugárzik át. Minden tartalomhoz ebben az esetben a vallás belülről tapad hozzá, kívülről viszont egyikhez sem. A Lélek mélyéből feltörő élmény az isteni élet eseményének részévé válik. Nem a „Léleknek önmaga fölé duzzadásáról” van szó, hanem az egyszerű létezés Istennek szentelt mivoltának kifejeződéséhez egy olyan keresztyén élethangulat, inkább életvitel vezetett, amely tulajdonképpen figyelmen kívül hagy mindenféle dogmatikus tartalmat.

Érdemes ennél a pontnál megállni, és elég kézenfekvő Lutherre hivatkozni, aki többször sürgeti a szentség és az otthoni élet hétköznapi közötti szakadás megszüntetését: „Ha a szolga és szolgáló aképpen cselekszik, ahogy uraságuk parancsolja, úgy Isten szolgálja, s ha hisz Krisztusban, akkor Istennek inkább tetsző, bár csak szobát takarít vagy cipőt fényesít, mint minden szerzetesi ima, böjt, misézés, s minden más, amit magas istentiszteletként dicsérnek.”⁵ Luthernek ez a tanítása eddig soha nem létezett közelségbe hozza a túlvilági és evilági értékeket.

Problematikus az evilági és túlvilági kérdése így, mivel a vallásosság, a hit kizárólagos-

san a lelki lét ügye, amit nem befolyásol az egyik vagy másik oldal; a műalkotások alakjainak nincs vallásuk, de sokkal precízebb azt mondani: nem vallásuk van mintegy objektíve létező élettartalomként, hanem önmaguk szubsztanciájában vallásosak.

A vallásosság korai létrehozói, Fra Angelico, Duccio, Orcagna az előző normáit tartották követendőnek, amikor az evilágit megfosztották evilágiságától azért, hogy részeivé válhassanak az isteninek. Rembrandt fordítva cselekedett: az evilági jelenségeket ruházta fel szentséggel, abszolút értékkel, és ebben maga a vallásosság immanens mozzanata kapcsán létezik.

Goethe, amikor a vallásosságról beszél, majdnem szinonimaként idézi a jámborságot: „A jámborság nem cél, hanem eszköz, hogy a kedély legtisztább nyugalmán át eljussunk a legmagasabbrendű kultúrához.”⁶ A mi szempontunkból azonban ez a goethei „legmagasabbrendű” kultúra távol esik, mivel a mi értékrendünkben a vallásosság a „cél”, a belső létezésünket lezáró értékpont. A vallásos művész (ez alatt értendő a hívő alkotó, az Isten megtért gyermeke) nem az embert glorifikálja istenné, vagy istent antropomorfizálja emberivé, hanem az objektív kapcsolatot vázolja fel Isten és az ember között, a „tanítvánnyá tétetett”-nek azt a legbenső saját létét (élményvilágát), amelyből megszülethet az a kapcsolat, ami Istenéhez fűzi, és ez a lét semmi máshoz nem hasonlítható.

Hans Sedlmayr (1896-1984) osztrák művészettörténész vallástörténeti síkon az európai művészetet négy nagy periódusra tagolja.⁷ Az első korszak a preromán és a romanika időszak 550-1140-ig, amit az „ISTEN-URALKODÓ” (GOTT-HERRSCHER) világa determinál. A második korszak a tulajdonképpeni gótika 1140-1470-ig, az „ISTEN-EMBER” (GOTT-MENSCH) eszméje. A harmadik a reneszánsz és a barokk (1470-1760), az „ISTEN-EMBER” és „ISTENI” EMBER (GOTT-MENSCH und „GÖTTLICHER” MENSCH) uralmának az időszaka. Végül a negyedik, a napjainkig tartó, a legújabb, a modern és a kortárs fogalmát magában rejtő „AUTONÓM EMBER” (AUTONOMER MENSCH) korszaka. Sedlmayr a művészet történetét tehát a vallás és annak változásában szemléli. Témánk jobb megragadása érdekében érdemes Krisztus születésétől a 6. század közepéig áttekinteni a folyamatokat, hiszen az őskeresztység útkeresései – az ógyház spiritualizmusa több olyan kérdést felvet, amely a művészettörténetben, majd újra és újra – aktuális jelentéssel bírnak; a reformáció szempontjából pedig egyenesen példaértékkel rendelkeznek.

Az őskeresztvény művészetben fontosabbá válik az eszmei mondanivaló, mint a kor formavilága.⁸ Ez a különös fejlődés két főirányba mutat: egyfelől gazdag jelképrendszer kialakulásához vezet – a szimbolika ugyanis az üdvtörténet jelképeinek a bemutatására vállalkozik –, másfelől bibliai történetek képi megjelenítését eredményezi. Az őskeresztvény festmények, mozaikok és domborművek még nem „művészeti alkotások”, nem is szentképek, hanem a Szentírás történeteinek és eseményeinek ábrázolásai.

A Krisztus istenségéért folyó dogmatikai küzdelemben a művészet kérdése is előtérbe került: Jézus mint az Atya képmása ábrázolható-e? E küzdelemben alapozódnak

Zempléni Múzsza

meg azok az érvek, amelyeket az egyházi képhasználat és azon túl a művészet igazolására felhasználtak. A korai egyház képellenes beállítottsága – akkor is, ha eltekin-tünk zsidó gyökereitől – önmagában nem meglepő. Csak arra kell gondolnunk, hogy az első három évszázad egyháza az uralkodó pogánysággal, annak bálványával, babonáival állandó harcban volt. A harc újra és újra a bálványképek előtti áldozatra koncentrált, melynek során a mártírok vére kiöntetett. Az egyház előtt megjelenik a „művészet” lényege. Az egész antik művészet alapjában véve kultikusan meghatározott művészet, amely ilyen értelemben az egész életet átítatja. Hogy a hellenista idők óta tisztán esztétikai művészet ellenére lehet-e „neutrális” művészetről beszélni, az más kérdés. Már a heroikus mitológiai témákat is „pogánynak” kellett éreznék az egyházban, és tiszta „vagy-vagy”-ot követeltek. Ehhez járul még a morális bizalmatlanság a művészet és a művészek iránt. Ismert volt a művészek helytelen életvitele, továbbá elvetették az obszcén motívumokat, amelyeket a művészek előszeretettel alkalmaztak. A művészet a legjobb esetben is felesleges luxus maradt. Világi hívságnak tűnt, amelynek nem lehet helye az egyházban. A művészet például elvonja a szegényektől a támogatást. Ezek mind olyan gondolatok, amelyeknek nincs közvetlenül köztük a művészetek körüli vitákhoz, de mindig aktuális jelentőséggel bírnak a szerzetesrendek reformtörekvéseinél és a képrombolók pusztításainál. Az egyház világtól menekülő aszketikus, spiritualista tendenciája sem kedvezett a keresztyén művészet kialakulásának. Az egyházatyák közül Alexandriai Kelemen az egyetlen, aki a niceai zsinat előtt a művészetek szépségét illetően fogékony volt, és az igazi szépség célját az érzéki dolgokon túl, minden szellemi szépség forrásában, az Istennél kereste. Konstantin után a fejlődés felgyorsult. Isten kiábrázolásának ótestamentumi tilalmát a császár minden valószínűség szerint soha nem szegte meg, és nem is engedte meg a kultikus képtiszteletet. Miközben az uralkodó a Laborum-ot keresztyén szimbólummá tette, amelynek mint háborús jelvénynek és mint pogány szimbólumnak is szakrális tisztelet járt, először történt meg, hogy az egyház zárt teológiai rendszerébe idegen elem keveredett. Ez nem is maradt messzemenő következmények nélkül. Ehhez társulnak a hivatalos államegyház reprezentatív szükségletei, amelyeknek hatalmas építkezései, mint például a bazilikák, a művészetet is igénybe veszik. A győzedelmes keresztyén egyház művészetében Jézust már gazdag római államférfiként vagy bölcs filozófusként ábrázolják, az egyszerű palesztinai tájak reneszánsz ízű, csodálatos itáliai tájakká változnak. Az egyszerű katakomba festmények helyébe pompás bibliai képek, tablók lépnek. A régi „pietista” elfordulás a művészettől és a pompától nem tűnik el teljesen – ellenkezőleg: részben egyfajta, élesebb, szerzetesi-aszketikus hangsúlyt kap, nagyjában és egészében azonban nem a maga tisztaságában.

A kereszt ábrázolása és az inkább dekoratív, valamint zsánerszerű motívumok a templomokban aránylag korán megjelennek. A templomi képeket először Basilius, Nyssai Gergely, Asterios, Prudentius említi; ezek majdnem minden esetben martirológiai ábrázolások. Karl Holl mutatott rá arra az első látásra meglepő tényre, hogy a képek tiszteletében csak az első, még „ártatlan” lépés – vagyis hogy a templomokban általában vallásos tartalmú képeket mutattak be – keltett ellenvetést. Meglepő a fejlődés

második szakasza: a pogány felfogás és a pogány képtisztelet átvétele. Az a reakció, amit évszázadokkal később a képvíta jelentett, túl későn jött. Ennek a folyamatnak a látszólagos különössége részben bizonyára abból érthető, hogy a kép és a képtisztelet a legtágabb értelemben vett „kultikus” beállítottság a kép valóságával szemben, és ezek az ókori ember számára sokkal szorosabban összetartoznak, mint a modern, hűvös és a kép tisztán esztétikai szemlélete esetében. Ez a magatartás elementárisabb és eredetibb, mint bármilyen határozott teológiai értelmezés, a politikai élet területén éppúgy, mint az emberi kultúra területén – szűkebb értelemben: a vallás szférájában.

A művészet alkalmazásának, elterjedésének oka az, hogy az első század után – egy kép nélküli szakasz után – a kegyességben is belső fordulat állt be. Ezen a téren különbség van Nyugat és Kelet között. Nyugaton a képtisztelet az egyház alsóbb rétegeiben játszott erőteljesen meghatározó szerepet. Meg lehet kérdezni, hogy ez miért van így? Az általános utalás azonban a nyugati és keleti ember gondolkodására csak motívum lehet, és nem indok. Inkább az erőteljesen tovább ható missziói feladatokra kell emlékeztetni, amelyek élesen elutasították az ószövetségi bálványimádást, és vonzódtak a felvilágosító didaktikához. Igazán döntő azonban a nyugati kegyesség mélyebb sajátossága és egészében véve teológiája, ami sokkal inkább a deus crucifixus-ra, mint deus incarnatus-ra irányul. Ez a keresztyén megváltás-gondolat sajátos morális-jogi-politikai felfogásában és az üdvösség ennek megfelelő elsajátításában jelenik meg.

A nyugati ember a szabadulást az üdvösséget hozó cselekedet által keresi. A keresztyén ember a templomban Isten ígéjéhez tartja magát, amely lényege szerint nem érthető „képzőművészetileg”, vagyis azt nem helyettesítheti egy kép. Az óegyházban először szimbólumok, majd jelenetek, később személyekről készült ábrázolások, végül Krisztus-képek jelennek meg. A korai keresztyén művészet keletkezésével egyidőben a késő antik művészet is a nagy átalakulás korát éli. A korai keresztyén művészet átvette a késő antik művészet formanyelvét; ez a művészet csak keresztyén témák kialakításával nyer sajátos jelleget. A teológusok jól látták azt a veszélyt, amit az ókori istenkultusz és alkalmazása jelentett a keresztyénség életében. Az óegyházi írók műveiben nincs szó a művészet tagadásáról és megvetéséről; a művészettel kapcsolatos viták elsősorban teológiai kérdésekből indulnak ki. Különösen felerősödik majd ez a kérdés a Nagy Konstantinus-féle tolerancia után. A győzedelmes keresztyénség szolgálatába állította a művészetet. A 2. század egyházi íróinak a félelme beteljesedett: a művészet használata bekerült az egyházi gyakorlatba. Az antik „istencsászárok” imádása helyébe Krisztus, a mártírok, majd a szentek evilági ábrázolása lép. Dúl a harc a bibliai keresztyénség spiritualizmusa és a hatalom szolgálatába állított keresztyén művészet között. Nagy utat tett meg a művészet a katakomba festményektől a 6. századig, amikor ez az egymásra ható folyamat befejeződik. Ekkorra eltűnik a különbség a régi antik és az új, az ókeresztyén művészet között. Egy művészet van: a keresztyén művészet – s ezen az alapon új erők kezdenek hatni egymásra.

Zempléni Múzsza

Az emberfelettiből eredő erő valamilyen bensőségességet hoz létre: a vallásosságot. Ezt az erőt pedig Isten kegyelmének nevezhetjük. Az életfundamentumnak az ilyen bizonyossága ott van a vallásos alkotó vallásos műalkotásaiban, mely mentes minden szubjektívizmustól, vagyis egy olyan pusztá véletlenszerűségtől, egy múló „hangulat” pillanatszerűségétől, amit a szubjektumnak önmagával kellene elrendeznie, de anélkül, hogy mindez objektív értelemben bármit is jelentene. A nagy „divinók” (Leonardo, Rembrandt, Friedrich, Van Gogh) a tisztán formai elemekben lakozó vallásos magatartást mint örökkévaló értéket érzékeltetik. Ahhoz, hogy ezt a vallásfelfogást megérthessük, értékeinek objektivitását nem „lokalizálhatjuk” az emberen kívül. Hiszen a szubjektum vallásos minősége maga is objektív, maga is a lét, amelynek magán- és magáért-valósága szerint metafizikai jelentősége van.

„De ahol a vallás valósága a szubjektum létében van lehorgonyozva, vagy sokkal inkább ő maga a szubjektum léte, ott vallásossága éppenséggel maga is objektív, olyan érték, amely, ha egyszer már tételeződött, annál értékesebbé teszi a világ létét általában és időtlenül.”⁹

Szólnunk kell még a művészet, illetve a műalkotás vallásáról. Maga a mű, a tárgy művészi funkciója, azaz az ecset, a toll, a tű, a véső vonalvezetése vallásosan átszellemített: „az alkotás dinamikájában magában rejlik az a tónus, amelyet vallásosnak nevezünk, s amely a történeti vallásosság és a transzcendencia területén a vallás tulajdonképpen „tárgyaivá” kristályosodik ki. Ennélfogva egyáltalán nincs szükség vallásos részletekre az ilyen kompozíciókon, az egész vallásos, mert vallásos az a priori energia, amely megteremtette.”¹⁰ Az ilyen ábrázolásoknál nincs szükség úgy-mond vallásos cselekvésre, hiszen vallásos jellegével életfolyamatuk áthatja az egész tartalmát.

Zenei példával élve: Mozartól ismert, hogy minden szöveget meg tudott zenésíteni, ezzel megteremtette a világ zeneirodalmának egyik legszebb életművét, bízván abban, hogy a zene szépsége elfedi a szöveget. Bach, majd Schumann viszont nagyon elmélyednek a szövegben – e legmélyebb réteg gyökereiből hajt ki a műalkotás. A zenét a szöveg alaphangulata határozza meg, a zene hangulata pedig visszatér a szöveghez, önnön lényege alakítja újjá ezt a zenét. A nagy művészeknél magát az alkotást is az ábrázolt folyamat milyensége, azaz a vallásos lét lényege hatja át, és így az adott művészi eljárás közvetítésével a műalkotásban megragadott folyamat ismét a vallásos lét részévé tagolódik.

De térjünk vissza a vallás és a képzőművészet reformációt követő magyarországi fejlődésének áttekintéséhez.

A magyarországi reformáció az ismert történelmi helyzetből adódóan nem tehetett többet, mint hogy – Makkai László drámai szavaival –: „Megelégedett azzal, hogy a jobb időkből átörökölt templomát tisztességesen fenntarhatta.”¹¹ Az azt követő ellenreformáció új helyzetet teremtett az alkotó tevékenységben, és az 1781-ben kiadott Türelmi Rendelet szabadította fel az elfojtott és lappangó indulatokat, s ezzel párhuzamosan emancipálta a felvilágosodás által amúgy is legitimált autonóm bibliai ábrázolásokat. Joggal mondja Sinkó Katalin: „A templomi használatra, illetve privát célra,

vagy kiállításra festett vallásos tárgyú művészet elkülönülése egy hosszú, szekularizációs folyamat utolsó állomását jelentette.¹² Ezért is izgalmas a 19. század története, és ha a Sedlmayr-i korszakolásra gondolunk, elérkeztünk kérdésfelvetésünk esszenciájához: a vallásos, autonóm individuom hogyan értelmezi a Bibliát? Az individuom – szinte vallások felettiként – hogyan értelmezi a vallásos tematikát? A képfunkció változásának történetét több kutató feldolgozta, így erre most nem térünk ki.¹³ A protestantizmus elutasította a nyilvános képtiszteletet, amivel a művészetet új impulzusok keresésére ösztönözte. Kialakult egy protestáns ikonográfia és egy kedvelt, nevelő szándékú témaválasztás, amely Luther¹⁴ tanítására, a reformátusoknál Zwingli,¹⁵ de elsősorban Kálvin¹⁶ munkásságára reflektál. Luther szerint: „a képek sem nem ilyenek, sem nem olyanok, sem nem jók, sem nem rosszak. Mindegy, vannak-e vagy nincsenek... Lehetséges, hogy vannak emberek, akik képesek jó célra használni a képeket.”¹⁷ Míg Kálvin tanítása alapján: „... nem állítom, hogy képeknek egyáltalán nem szabad létezniük, ám mivel a szobrászat és festészet Isten adományai, ezért ezek tiszta és legitim használat (purum et legitimum usum) után kiáltanak, hogy ... vissza ne éljünk azzal, amit ... Isten nekünk ajándékozott.”¹⁸ Luther egyik nyilatkozata alapján az „Isten szavát egészen megszokott helyeken, otthon vagy a szabad ég alatt kell hirdetni”.¹⁹ Német nyelvterületen már a 18. században találkozunk olyan szellemiségű kiadványokkal, amelyek a természeti jelenségeket morális üzenettel ruházzák fel. 1700-ban „Ethica naturalis” címmel adtak ki Nürnbergben egy olyan munkát, amely a természet és az ethos összefüggéseit vizsgálta, illetve szemléltette. Caspar David Friedrich 19. század elején készült kompozíciói is ezt a szemléletet képviselik. Hazánkban Markó Károly művei hordoznak hasonló gondolatokat. A Biblia szereplői csak staffázs alakok a térben, mintegy kiegészítő figurák. Mintha a bibliai témaválasztás csak ürügy lenne egy panteisztikus hangvételű tájkép megkomponálásához. A klasszicizmus mitológiai témaválasztása nem nagyon kedvezett a bibliai jelenetek bemutatásának. A magyar romantika a hazai múlt ábrázolásai felé nyúlt, így újra másodlagossá vált a vallásos téma megjelenítése. Az európai újprotestantizmus, a nazarénusok, a Beuron-i iskola törekvéseiből nem sok szüremlett át a magyar festészetbe. „A nazarénusoktól, a preraffaelitáktól a naturalistákig, az orientalistáktól az expresszív szimbolistákig jelentős festők sorát foglalkoztatja Krisztus és Mária alakja, az Újszövetség, s különösen a szenvedéstörténet drámája.”²⁰ A század utolsó harmadában meglepő módon megsokasodnak a bibliai témák a magyar festészetben. Már a nazarénusoknál megjelenik az orientalizáló hajlam, amikor a bibliai jeleneteket az eredeti helyszín, a keleti táj és viselet kellékeivel látják el. A megújuló egykori protestáns bibliakritika elsősorban Friedrich Strauss, Bruno Bauer, valamint Ernest Renan (*Jézus élete*, 1863) kutatásaira támaszkodik, ezek alapján az orientalizáló festők abból a feltételezésből indultak ki, hogy Jézus óta az életviszonyok keleten alig változtak, és az ottani környezet, viselet, szokások tanulmányozása segíthet a bibliai jelenetek minél pontosabb felidézéséhez és rekonstruálásához. A művészettörténeti szakirodalom, „bibliai kelet-realizmusnak” (Orient-Realismus) határozza meg ezt az irányzatot, amelynek hazánkban talán legjelentősebb mestere Munkácsy Mihály volt. Munkácsy egy olyan

korban nyúlt bibliai témához, „amikor a vallásos szemlélet válsága visszavetette az egyházművészetet, nem ösztönözte a festőket biblikus témák feldolgozására”.²¹ A festő biblikus panorámaképei jól ismertek, tudományos és népszerűsítő feldolgozásuk egyaránt megtörtént. Az is köztudott, hogy Munkácsy Mihály biblikus témájú kompozíciói miként hatottak Csontváry festészetére. Szabó Júlia feltételezése szerint a „Munkácsy-élmények hatására akart Csontváry drámai jeleneteket ábrázolni bibliai tájakon készült életképein”.²² Az orientalizáló realizmus bibliai panorámaképei a 19. század historizáló tendenciáinak mintegy végső állomását jelzik. Az új média, a film (mozgóképek) a realiztikus historizmust sokkal hatékonyabb eszközökkel tudta megvalósítani, így tárgyalt irányzatunk divatjamúlt rekvizitummá vált.

Ugyanakkor az orientalizáló realizmus műveinek ismeretében nyilvánvaló volt a historizmus sajátos paradoxona is: a múlt és a jelen közötti szakadékot áthidalni a leggonoszabb, legteljesebb és „legprofibb” rekonstrukció kísérlet és műalkotás sem tudja. Sinkó Katalin frappáns megállapítása alapján: „Ami e képeknek a vallásos tartalommal való kapcsolatát illeti, megállapíthatjuk, hogy ezek a képek arra az egyházi és laikus körökből származó tömegigényre reflektálnak, mely a drámaian előadott és pszichológiai történésként feldolgozott bibliai történetek iránt mutatkozott. Ezek a törekvések végső soron a színpad drámai hatásaival próbálták a szekuralizált világban már kevesek számára élhető vallásos dogmák és a liturgia antinómiáinak feszültségét pótolni.”²³ A 19. század jó néhány alkotója (Max Lieberman, Fritz von Uhde) küzdött azzal a felfogással, ami Rembrandt óta ismert volt, azaz a bibliai jeleneteket az adott kor mindennapi valóságában ábrázolták. Szép példája ennek Fritz von Uhde 1885-ben készült, protestáns tematikát követő *Engedjétek hozzám a kisdedekeket* című műve, amelyen a festő Jézust szegény vándortanítóként mutatja falusi gyermekek társaságában. Az európai festészetben a mindennapok valóságába helyezett bibliai jeleneteket az úgynevezett szegényember festészet (Armeleutemalerei) csoportjába sorolták, amely egyben a historizmus teljes elutasítását is jelentette. Ezt a vonulatot képviseli a magyar művészetben Ferenczy Károly, akinek *Hegyibeszéd* című alkotása (1896) az uhdei protestáns vallásos művészet ismeretét feltételezi. A Nagybánya környéki tájba komponált jelenet szereplői az „apostoli” kort és közösséget idézik úgy, hogy ugyanakkor a kisváros lakói jelennek meg, mint a bibliai téma szereplői. A képen megfogalmazott jelen idő a természet és az ember harmóniája révén időtlenné válik, és ezáltal szakrális tartalommal telítődik. A domboldalon tanító Jézus alakjából, mozdulatából, tartásából hiányzik mindenféle historizáló egyháziaskodás, pátosz. Az ábrázolt jeleneten a tanító Jézus alakja nem köthető egyházhoz, valamilyen hierarchiához, vagy valamilyen szervezet liturgiájához. A beszéd helyszíne maga a természet, amely megfelel Luther már idézett elvárásainak is, miszerint Isten igéjét a szabad ég alatt kell hirdetni. A századelő magyar művészetében a gödöllőieknél lehet beszélni a vallásos művészet egyfajta megújítási kísérletéről. Gondolkodásmódjukat a preraffaeliták és Puvis de Chavannes enyhén pietisztikus festésmódja nagymértékben befolyásolta. Nagy Sándor Krisztus alakja a próféták késői utóda. *A Mester, hol lakol?* című temperaképen (1900 körül) Keresztelő Jánost – aki Jézusról prédikál a pusztából és

hatására az emberek Jézushoz indulnak – az „új szentkép” típusaként több hatásból formálja egységbe: ott van előzményként a preraffaelita W.H. Hunt *Világnak világa* című festménye, a Sâr Péladan prófétaművész ideája, valamint Tolsztoj néptanító eszménye. Jánost a nagy orosz íróval, a kép szereplőit pedig művésztársaival azonosították. Keresztelő János alakjában maga a művészet ars poeticája magasodik jelképpé: „Legelső, hogy világíts annak, aki a sötétben jár, s tereld a világosság felé szóval és tettel.” A tanítójelleg kristályosodik ki Nagy Sándor jó néhány kompozícióján (*Krisztus a világba küldi tanítványait, Szent Pál tanítja a rómaiakat, Szent Gellért tanítja a magyarokat*).

A festészetnek tehát van egy vonulata, amely a művészet fontossága, tanító jellege kapcsán a 19. században újraértelmezi Krisztus alakját és kiemeli erkölcsi tanító szerepét. 1909-10-ben Remsey Jenő ennek az értelmezésnek alapján készítette el vallásos ciklusát: *Krisztus kiűzi a kufárokat, Magdolna Jézus lábainál* című képein Krisztus az igazi élet képviselője, de ezentúl az alázatra nevelő művészet prófétája. Egy későbbi megfogalmazása szerint: „A művészet, amely... élni nem tanít, hitelt nem érdemel.”²⁴ Körösfői Kriesch Aladár, a gödöllői telep vezető egyénisége műveiben Krisztus megvilágosító, élni tanító szerepe dominál. Az 1903-ban készült képén (*Ego sum Via, Veritas et Vita*, amely később magyar nevéen *Én vagyok az Út, az Igazság és az Élet*-ként vált ismertté) a művésztelep művészei és a gyermeküket sirató szülők között megjelenő Krisztus a bibliai szeretet jelképévé válik, mely a festőkolónia tagjait köti össze; fájdalmukat a művészet eszközeivel lehet enyhíteni. Körösfői szeretetvallása, tolsztojánus gondolkodásmódja áthatotta a művésztelepet, és a vallásos kompozíciókon kívül a profán témákat is befolyásolta a csendes, meghitt együttlét.

A századelő avantgarde törekvéseinél a már említett tanítójelleg újabb elemmel módosul, és szakít a gödöllőiek „jámbor” prófétájával. Jó példa erre a Nyolcok csoportjához tartozó Pór Bertalan *Hegyi beszéd* című monumentális vászna (1911) – a másik a szintén a Nyolcokhoz tartozó Kernstok Károly (*Utolsó vacsora*, 1925) kompozíciója – , ahol Krisztus szinte agitátorként jelenik meg, aki a forradalomra, az új életre buzdítja hallgatóságát. A csoportosulás további tagja Berény Róbert. *Golgota* című festményén a szenvedés a domináns elem. A szenvedéstől elkínzott figurák elvesztik körvonalukat, így egyéni létük sajátosságait, és egy ködös, átláthatatlan kavargásban oldódnak fel. Ez az expresszív megoldás köszön vissza Perlott Csaba *Golgota*-ábrázolásain is, miközben képei a háborúellenes grafikák hangvételét folytatják. Míg a *Golgota*-képeken az expresszív-kubista gondolkodásmód érződik, addig korábbi művén (*Krisztus levétele a keresztről*) megőrizte a reneszánsz vagy barokk kompozíciós sémát. Kmetty János mint az aktivizmus jeles képviselője – ide sorolható Perlott is – a Pórnál megjelenő gondolatokat vitte tovább. A szecessziós gödöllőiek, de a szimbolisták is Krisztus alakját az egyházi és világi hierarchiákkal szembenálló, tolsztojánus szeretet-figuraként értelmezik. Az expresszionisták szívesebben jelenítették meg a harcos prófétát, az önmagát is feláldozni képes forradalmár Krisztus alakját. Pór gondolatmenete is erre reflektál, amely még azzal is kiegészül, hogy Krisztus alakja „antik hőroshoz hasonló emberfeletti ember” tartásával párosult. Kmetty bibli-

Zempléni Múzsza

kus képeiben (*Hegyibeszéd, Mennybemenetel*) a küldetését pontosan betöltő személyre teszi a hangsúlyt, így például Krisztus alakja céltudatosan, kiszámított mozdulatokkal, gesztusokkal irányítja és rendezi a teret, átvitt értelemben az életet.

A két világháború közötti időszak kultúrpolitikája köztudottan fontos szerepet szánt a vallásnak, és szeretett volna véget vetni a 19. században elkezdődött, majd a Tanácsköztársaság ideológiájában kulmináló dekrisztianizálódási és szekularizációs folyamatoknak. „Történeti egyházainkra szükség van, és az ország újjáépítése csak akkor lesz szilárd, ha a felépítményt a vallás és erkölcs vasbeton alapjaira fektetjük le” – írta Klebelsberg Kuno.²⁵ 1925-ben XI. Pius pápa kiadta az egyházművészetre vonatkozó enciklikáját, amelyben legitímálta a modern egyházművészetet, és négy alaptörvényt fogalmazott meg: „Az egyházművészetnek alkalmazkodnia kell a liturgiához; illeszkednie kell a környezetbe; nem az anyagi pompát kell érvényesítenie, hanem a belső értéket; végül anyagszerű legyen a templomok belső építészeti kiképzése, valamint a használatra szánt liturgikus tárgyak megformálása.”²⁶

Az egyházi mecenatúra aktivitását a különböző évfordulók megünneplése is segítette (Szent István-év, Szent Imre megdicsőülésének 900. évfordulója). A katolikus egyház számtalan kiállítást, emlékülést, rendezvényt szervezett. A protestáns egyházak is megpróbálták a művészet vonatkozásában némi érdeklődést mutatni. A református egyházban 1921-ben határozat született a népi szakrális emlékek megmentéséről, Debrecenben egyházművészeti múzeumot kívántak létrehozni. 1939-ben nagyszabású kiállítást rendeztek „Modern protestáns művészet” címmel.

A két világháború közötti időszak művészetében az államilag támogatott Római iskola mellett kibontakozni látszik egy másik vonulat, amelynek egyik fő szellemi problémája a követők nélküli próféta alakja, a remény nélküli megváltás áhítása. Ez a töprengő életszemlélet hozta létre Aba Novák *Savonaroláját*, csodaváró *Mene tekefjét* és *Keresztvitelét*, de az idősebb Perlott Csaba Vilmos *Krisztusfejét*, *Keresztlevételét* vagy *Sírató asszonyait* is. Derkovits Gyula (*Utolsó vacsora*) Krisztus alakja talán éppúgy soha el nem érhető világot és messzeséget idéz, mint előbb említett kortársainak vallásos figurái. Derkovits a művész próféta szerepvállalása mellett szállt síkra, és a tömegek felemelését (programszerűen a német expresszionisták hirdették mindezt), a szerető egyetértés etikáját vallotta.

A korszak vallásos festészete szempontjából a legjelentősebb tömörülés a Római iskola volt. Bár elsősorban egyházi megrendelésre dolgozott, az egyén gondolkodásmódját is jócskán befolyásolta. A II. Nemzetközi Egyházművészeti Kiállításon (Padova, 1934) szereplő magyarok munkáit az olasz sajtó kellő módon kiemelte: Ohmann Béla *Keresztjét*; Aba Novák jászszentandrászi freskótervét, Sztehló Lili *Angyali üdvözlését* (ezt Mussolini vásárolta meg). Aba Novák Vilmos elsősorban murális feladatokban jeleskedett, Patkó Károly novecentizmusa atmoszferikus elemekkel gazdagodott, miközben a nagy állami feladatok helyett csendes rajztanári állást vállalt. Molnár C. Pál a quattrocento archaizáló világát ötvözte szürrealisztikus elemekkel. Kontuly Béla szívesen festett falképeket (*Szent Márton élete*, 1942).

A nagybányai hagyomány továbbélését a posztnagybányaiak garantálták. Réti István

1924-ben a *Krisztus összeroskad a kereszt alatt* című képén a nála szokatlan manierisztikus szerkezeti elemekkel próbálkozik, hátat fordítva nagy példaképének, Puvis de Chavannes-nek.

A Gresham-csoport festészetében is hangot kap a szakrális tartalom. Szőnyi István 1928-ban festett *Zebegényi temetésére* Eugen Pascu, nagybányai kollégájának halálhíre indította. *Betsabe* (1923) című képén a rembrandti luminizmust a Cézanne-i színváltás módszerével elegyítette. Bernáth Aurél egy-egy mű esetében (*Ha Isten velünk, ki ellenünk, Lap a Grófok és kastélyok* c. mappából, 1922) üti meg ezt a szakrális hangot, amely társadalomkritikai dimenziót is hordoz. Közülük még talán Egry József vonzódik a bibliai témákhoz. *Vörös Krisztus* (1920 körül) című műve az életművön belül is jelentős, és ettől kezdődően egyre gyakoribb a vallásos téma piktúrájában. Erkölcsi fogódzót akar adni, újraértelmezi az ősi történeteket. A sort a *Krisztus Emmausban* festmény nyitja: falusi zárt verandán, egy asztal körül ülnek a tanítványok. Velük szemben, a mű előterében a félmeztelen Krisztus ül, aki nem más, mint maga a festő. A háttérben Keszthely lankás dombjai húzódnak. Az első Krisztus-képek után egy zaklatott, nyugtalan képi világ jelentkezik Egrynél, mely a történelmi események katasztrófaélményére vezethető vissza. A *Káin és Ábel* (1919) már ezt az expresszív korszakot jelzi. 1929-ben Szicíliába utazik, és hazatérése után festi meg a *Keresztelő Szent János* (1930) című képet, amelyben szakít minden ikonográfiai sablonnal, és átértelmezi a keresztelés teológiai tartalmát is: úgy akar „új emberré” teremteni, hogy a természet részévé tesz bennünket. A vallásos képek sora a *Krisztus a pribékek közt I.* című kép megfestésével (1932) lényegében lezárul.

A második világháború borzalmai újra a transzcendens, a Biblia felé irányították sok festő figyelmét (Anna Margit, Bálint Endre, Ámos Imre, Gy. Szabó Béla, Szalay Lajos, Vajda Lajos és mások). Az ötvenes évektől azonban a politikai helyzet nem kedvezett a bibliai témák megjelenítésének. Mégis voltak művészek, akik vállalták e nem „támogatott” és nem „ajánlott” tematikát: a teljesség igénye nélkül Ország Lili, Szántó Piroska, Kondor Béla, Csernus Tibor, Somogyi Győző. Az alkotói szabadság kiteljesedését az 1989/90-es politikai fordulat teremtette meg, ám az ezt követő fejlődés értékeléséhez ma még nincs kellő történelmi távlatunk.²⁷

Jegyzet

¹ Idézi Sinkó Katalin: *Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja*, in: *Vallás és képzőművészet*, szerk.: Lőrincz Zoltán, Szombathely, 1995, 66.o.

² *Hamburgi Kunsthalle, Leltári szám: III. XVIII.*

³ *Luther und die Folgen für die Kunst*, szerk: Werner Hoffmann, München, 1983, 265.o.

⁴ *Georg Simmel: Rembrandt, Budapest, 1986, 13.o.*

⁵ *Ua. 116.o.*

⁶ *Ua. 117.o.*

⁷ *Hans Sedlmayr: Die Zeitalter der Abendländischen Kunst. Epochen und Werke, II. köt., Wien, 1960, 342-352.o.*

⁸ *Vö.: Lőrincz Zoltán: Az ógyház spiritualizmusa. Adatok az ókeresztény művészetéhez*, in: *Val-*

lás és képzőművészet, i.m. 17-25.o., illetve: *Életünk*, 1993. 10. szám, 901-910.o.

⁹ Simmel: i.m. 124.o.

¹⁰ Ua. 130.o.

¹¹ Hans Belting: *Kép és kultusz. A kép története a művészettörténet korszaka előtt*, Budapest, 2000, 488.o.

¹² Sinkó Katalin: i.m.

¹³ Belting: i.m.; Pavel Florenszkij: *Az ikonosztáz*, Budapest, 1988; Marosi Ernő: *Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14-15. századi Magyarországon*, Budapest, 1995; Valerij Lepahin: *Az óorosz kultúra ikonarcúsága*, Szeged, 1993.

¹⁴ Werner Hoffmann: *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*, in: *Luther und die Folgen für die Kunst*, i.m. 23-71.o.; Belting: i.m. 584-586.o.; Margarete Stirm: *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh, 1977.

¹⁵ *Bilderstreit, Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, szerk: Hans Dietrich Altendorf – Peter Jezler, Zürich, 1984; Belting: i.m. 583-584.o.; Stirm: i.m.

¹⁶ Lőrincz Zoltán: *A képrombolások, avagy a képzőművészet és a vallások sajátos viszonya (doktori disszertáció, kézirat)*, Debrecen, 1986, 154-176.o.; Belting: i.m. 587-588.o.; Stirm: i.m.

¹⁷ Belting: i.m. 585.o.

¹⁸ Ua. 588.o.

¹⁹ Idézi Sinkó: i.m. 67.o.

²⁰ Szabó Júlia: *Munkácsy Mihály biblikus témájú képeinek hatása Csontváry Kosztka Tivadarra*, in: *Munkácsy Mihály (1844-1900) nemzetközi tudományos emlékülés előadásai*, szerk: Sz. Kürti Katalin, Debrecen, 1994; Werner Hoffmann: *A földi paradicsom. XIX. századi motívumok és eszmék*, Budapest, 1987, 76-78.o.

²¹ Sz. Kürti Katalin: *Munkácsy Krisztus képei*, in: *Munkácsy Mihály (1844-1900) nemzetközi tudományos emlékülés előadásai*, 72.o.

²² Lásd: Szabó Júlia: i.m. 21. sz. jegyzete.

²³ Sinkó: i.m. 74.o.

²⁴ *Magyar művészet 1890-1919*, szerk: Németh Lajos, Budapest, 1981, I. köt. 425.o.

²⁵ *Magyar művészet 1919-1945*, szerk: Kontha Sándor, Budapest, 1985, I. köt. 107.o.

²⁶ Ua. 108.o.

²⁷ A hivatkozott festmények részletes elemzését lásd: Lőrincz Zoltán: *A Biblia a magyar festészetben*, Budapest, 2002.