

főként hátul, rejtett kis hátsó bejáraton,
ezért szeretnek,
mert észre se vesznek, járkálok bent,
nem válaszolok, halkán mondok pár szépet,
jó vagy, kedves, szeretni lehet,
nem vagy szar alak,
viszek ételt, egy rúd szalámi, kenyér,
mustárt, ha kérnek, egyszer viszek egy zenélődobozt,
és azt a szóke férfit, szóke, rövid szakálla között
megcsókolom,
aztán mégis veled álmodom hosszan,
sebek szagát érzem, másokét,
miközben kiteped magad belőlem, megint a szóke,
a lábát megmosom, de nem fog megváltani.

Szabadi Judit

„A TÁJÉK BIBLIKUSAN MONUMENTÁLIS”

Ferenczy Károly biblikus képei*

„A tájék biblikusán monumentális” – állapította meg nem sokkal Nagybányára való érkezése után Ferenczy, jegyezte föl róla festőkollégája és jó barátja, Réti István. „*Hogy mennyire szerették egymást, lelke és a nagybányai táj, meglátszik öllelkezésük első gyermekén, A hegyi beszéden*”¹ – teszi még hozzá Réti.

A nagybányai letelepülést követő, 1896-ban készült, illetve 1897-re átnyúló A HEGYI BESZÉD két változata után évente születnek a bibliai témájú képek: a HÁROMKIRÁLYOK (1898), a JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI (1900), az ÁBRAHÁM ÁLDOZATA (1901), a KERESZTLEVÉTEL (1903), a TÉKOZLÓ FIÚ (1907) és az utóbbi második, elkallódott változata (1909). De a biblikus képek sora ennél is tágabb, és nem kötődik teljes kizárólagossággal Nagybányához, hiszen Ferenczy Károly már Párizsban megfesti az IRGALMAS SZAMARITÁNUS-t (1889), majd Münchenben A TÉKOZLÓ FIÚ HAZATÉRÉSÉ-t (1892) és a KIRÁLYOK HÓDOLÁSÁ-t (1895). Végül a sok artistakép és buja női akt, azaz a tobzódó húsfestés után 1913–1914-ben váratlanul megszületik több előtanulmánytól kísérve immár Budapesten a döbbenetesen lecsupaszított PIETÀ.

A nagybányai biblikus képek Ferenczy festészetében a legnagyobb súlyú alkotások. Csúcsok az életműben. És miközben azok, rejtélyek is egyben, hiszen a semmiféle tételes valláshoz nem kötődő festő hogyan volt képes erre a mélységes áhítatot, metafizikus átlényegültséget, misztikumot és megrendítő drámát egyaránt sugalló, pontosabban: megjelenítő magaslatra eljutni? Mégpedig lefegyverző belső és esztétikai hitelességgel.

* Elmélkedés Ferenczy Károly életmű-kiállításán (Magyar Nemzeti Galéria, 2011. november 30.–2012. június 17.).

Milyen indíttatásból sarjadtak ki ezek a képek: a hit és az isteni csoda bibliai történetét átélő ÁBRAHÁM ÁLDOZATA vagy a Krisztus szenvedéstörténetének oly megrázóan ábrázolt epizódja, a KERESZTLEVÉTEL? Igaz, a nagybányai táj ott volt a maga lenyűgöző természeti inspirációjával, isteni tökélyével és szépségével, de hogy lesz ebből a HÁROMKIRÁLYOK és a JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI grandiózus látomása?

Hogy megértsük Ferenczy Károly látásmódjának ebbeli eredetiségét és kivételességét, nem elégséges Nagybányából eredeztetnünk, hanem a Nagybányát bevezető nyitányhoz, Münchenhez kell visszakanyarodnunk. Még a nagyszerű erdélyi táj érintése előtt kifejlődött tehetségének az a természete, amely abban bontakozott ki, hogy az embert és a tájat teljes összeforrottságban jelenítse meg.

1893-ban megszületik első ÖNARCKÉP-e és a MADÁRDAL, félreérthetetlenül jelezve az utat Nagybánya felé. Mindkettő az ember és a természet kapcsolatáról szól, Ferenczynek csaknem örök, de mindenképpen egyik legkimeríthetlenebb élményéről, amelyben két autonóm szféra, az emberi és a természeti úgy él egymás közelségében, sőt, sokszor egymással való összeforrottságában, hogy mindkettő megőrzi az autonómiáját. Ember és természet összhangja ugyanakkor nem az élet konfliktusosságát kioldó idill sugalmazásából fakad, hanem annak a harmadik minőségnek a jelenlétéből, amely nincs ráfestve a képre, hanem egyszerűen bele van festve. Ez Ferenczynek abból a képességéből vezethető le, hogy az embert és a természetet egyaránt átszellemített módon jeleníti meg. Emelkedett harmóniájuk azonban nem rajtuk múlik, hanem annak a tőlük független, transzcendens erőnek a működésén, amely a vitathatatlan természetűség ellenére is a földi és a földöntúli régiók mezsgyéjén lebegteti őket. Valószínűleg ez a profán vallásosság, tehát az egyszerűt, a mindennapit átlelkesítő áhítat Ferenczy festészetének egyik legrejtélyesebb vonása, ami olykor még a bibliai témától függetlenül is áthatja a festészetét.

Hogyan megy végbe ez a MADÁRDAL-ban? A megjelölt erdőrészlet, ahol egy piros ruhás nő a madarak énekét hallgatja, belső neszekkel és zsbongással telik meg. Ez a különös elevenség Ferenczy természetfelfogásának sajátossága, amelyben csak ritkán esik meg, hogy a természet kizárólag önmaga. Miközben a táj gazdagon és hatalmasan él a képeken, belső történések, köznapi vagy éppen különös események színtere is, ezúttal a biológiai és a lelki megújulásé. Ahogyan az áldott állapotban lévő nő gyöngéd mozdulattal megérinti a fa kergét, ahogyan a fölfelé fordított, a napfénytől vörhenyesre színezett arcát átszellemíti a gyönyörködés és a feloldódás élménye, az valami láthatatlan, kozmikus áramlás részesévé avatja. Ruhájának kicsattanó vöröse saját komplementer színével, az erdő zöldjével lép frigyre, ami a kép festői erejét a varázslatosságig fokozza.

Hasonló líraiság hatja át ORPHEUSZ (1894) című festményét a félaktként ábrázolt hegedülő ifjával. Testét deréktól lefelé vörös lepel fedi, alakját az erdő zöld lombja öleli körül. Hegedűre támasztott, finom vonású arca a meditáció és a csönd foglalata.

Párdarabja, az ÁDÁM (1894–1895) pedig egyenesen Nagybánya hírnöke; Ferenczy elhivatottságának, festői alapélményének és hitvallásának mintegy emblematikus megtestesítője. Nemcsak a Szentírásból vétett szereplő, az egész alakos, frontálisan ábrázolt férfiakt, Ádám miatt, hanem főleg azért, ahogyan ez a meztelen figura a lombok sötét sátra előtt állatokkal körülvéve, egyszerre győzelmes és meglepett, mintegy a Mindenségre rácsodálkozó arccal megjelenik. Ahogyan a festő idősebb fia, Valér írja: „Az »Ádám« különösen fontos műve annyiban is, hogy az álló, meztelen férfialak mozdulatában és kifejezésében, ahogy ámulva, áhítattal ébred a létre, tartásában, fölfelé emelt tekintetében

*mintegy földdőbvenve a teremtés szépségére, hű, csaknem szimbolikus kifejezése a művész magára ébredésének, az egész természetben való gyönyörködésének.”*²

Mikor 1896-ban Ferenczy letelepedett Nagybányán, a kisvárost övező romantikus szépségű tájban megtalálta azt a természeti inspirációt, amely a benne egyre inkább elmélyülő élménynek a legjobban megfelelt. A művészi elképzelés és a táj egybehangzása inkább emlékeztet egy olyan egymásra találásra, amely Gauguin Bretagne, Van Goghot Arles szerelmesévé tette, Cézanne-t pedig a provence-i táj vad szikláihoz, mélyen kéklő tengeréhez és a Mont Sainte-Victoire fenséges és egyben bensőséges szépségéhez szögezte, mint arra a motívumkereső fölfedezésre, amelyet az impresszionistáknak a Szajna vagy a tengerpart jelentett. Mindhármuknak nem elsősorban motívumra, hanem olyan lelki inspirációra volt szükségük, amelyet egy meghatározott vidék geológiai és földrajzi adottságai és természeti, tájképi változatossága és nagyszerűsége, valamint hasonlíthatatlan karakterisztikuma közvetített. Az a természetben való gyönyörködés, amely Ferenczy festészetének „*magja és mozgatója*”, és ami az ÁDÁM-ban fölfénylött a számára, rokon Renoir élményével – még ha soha nem mondott is ilyet –, aki még súlyos betegségében is, amikor köszvénytől deformálódott kézzel, toloszékhez szögezve, egy gyönyörű naplemente látványába feledkezve így sóhajtott föl: „*Milyen szép lehet az Isten, aki ezt teremtette!*”³

„*A tájék biblikus monumentális*” – mondja Ferenczy Nagybányáról nem sokkal után, hogy odaérkezett, és már az első évben megfesti A HEGYI BESZÉD-et. Ez a kompozíció az egyetlen olyan bibliai témájú kép, amelyen a természet és az emberek sokasága talán még nem teljesen egyenrangú; legszebb rajta az erdő borította hegyvonulat puha finom zöldje és ennek a zöldnek oly sok villódzó árnyalata. A hegy szakadékos völgyében, a szakadék peremén Krisztus alakja köré csoportosuló figurák a festő barátainak, családtagjainak és a falu egyszerű népének köréből kerültek ki, parasztok, bányászok, gyerekek. „*A művész glória nélkül megfestett Jézusában kedvenc olvasmányának, Ernst Renan a korszakban rendkívül divatos Jézus élete című könyvének hatását kell feltételeznünk.*”⁴

A lírai hangulatú kép újszerűségére, amelyben Krisztus tanítása a mában érvényes szimbólumként értelmezhető, Valér nagyon jól ráérezett: „*itt kortól, országtól, társadalmi osztálytól teljesen elvonatkoztatva, a legkülönbözőbb alakok, római pásztorfiú, vasruhás középkori vitéz, oláh parasztok, mai polgári ruhás férfiak és nők veszik körül az Üdvözítőt, s lesik igéjét: ezzel szimbolikusán fejeződik ki Krisztus tanításának korokon, népeken, tér- és időhatárokon túl ható, terjedő jelentősége.*”⁵

Annyi mégis bizonyos, hogy Ferenczy Károly az 1903-as gyűjteményes kiállításáról ezt a képét minden újszerűsége és poétikus gyöngédsége ellenére száműzte, és csakugyan az őt követő gyönyörű biblikus festményekhez – még ha korszaknyitó volt is – nem mérhető.

A valódi nyitány a HÁROMKIRÁLYOK (1898), az a lenyűgöző, hatalmas méretű festmény, amelyben először szikrázik föl Ferenczy Károly teljesen kierelelt stílusa. Mégpedig olyan magas szinten, amely a tökéletesség mértékét az elkövetkező húsz évre is óhatatlanul előírja a számára, nyilvánvalóan annak a nyomasztó tudatával együtt, hogy ezt a csúcst az esetek többségében csak megközelítenie sikerül. Már a képhez készült tanulmányok is roppant különösek. A fejekről készült vázlat elnagyolt, és híján van minden térbeli modellálásnak; lehunytt szemű, merengő háromkirályok ezek, testetlen és súlytalan ködlovagok, akik árnyékszerűen kenődnek a vászon síkjára. A lótanulmányokon a lovak, amelyek a lovasokként ábrázolt háromkirályok paripái lesznek, mintha valóságosabbak lennének. Telivér, pompás, hús-vér állatok, de a derengő megvilágítás által mégiscsak álomszerűen hatnak az erdő mélyében fehéren fölsejlő testükkel.

A végleges kompozíció megfelel a tanulmányok szellemének. Olyannyira, hogy ez ama ritka esetek egyike Ferenczy festészetében, ahol kérdésessé válik: vajon a természeti inspiráció vagy a belső vízió volt-e az elsődleges. Igaz, a kép ihletője a Nagybánya környéki erdő napfényt is alig áttersző sűrűje. Benne a barna fatörzsek összeérnek, organikus fallá szilárdulnak, hogy előttük végeérhetetlen vonulásban derengjenek föl a zöld reflexekkel telehintett királyok és fehér paripáik. Miközben a fák lélegző, élő lombok a napfénytől feloldott színes reflexek remegő párájában, a külső látványra olyan erővel vetül rá a belső látomás poétikus képe, hogy a felmagasztosított természet transzcendens sugárzással telik meg. A színek és a megvilágítás tökéletes összhangjában, amelyben az erdő homályának misztikus sejtelmessége a patyolatfehér éteri tündöklésével és a zöld foszforeszkáló smaragdijával olvad össze, a földi dimenziók átlényegülnek, és valamiféle megfoghatatlan belső megrendülés és szakrális áhítat hordozói lesznek.

A HÁROMKIRÁLYOK-éval csaknem azonos intenzitású formai és szellemi átlényegülés következik be egy másik biblikus témájú képen, az 1901-ben festett ÁBRAHÁM ÁLDOZATÁ-n. A nekünk háttal álló Izsák meggörnyedt alakja lemeztelenített izmos felsőtestével és hátrakötözött kezével a drámai erejű valóságábrázolás remekművű megnyilvánulása. Akárcsak Ábrahám aggastyánfeje és megzavarodott egész lénye, amint Isten parancsának engedelmeskedve megmarkolja a fia vére ontására szánt hatalmas kést. Közéjük száll le az angyal, hogy megragadja Ábrahám csuklóját, megakadályozva Izsák feláldozását. A reálisan megfestett figurák ellenére a jelenet mintegy önkéntelenül, saját képi törvényszerűségének engedelmeskedve, átbillen az álomszerű jelenések tartományába. A dráma közepébe toppanó angyal ugyanis, aki egyszerre idézi föl egy hús-vér ifjú testi valóságát és egy égi lény földöntúli sugárzását, csupa költészet és egyben olyan mágikus erő, amely a kép két átellenes sarkába nyomja a szenvedésre ítélt szereplőket. Ahogyan pedig a lombok és az angyalra csapódó ág harsány, életteli zöldje frigyre lép az angyal ruhájának halványabb, smaragdos ragyogású zöld selymével, nyilvánvalóvá válik, hogy Ferenczy Károly a színeket és a fényeket nem feltétlenül a külső látvány pillanatnyi állapotához, hanem sokkal inkább a benne élő belső képhez igazította.

Ugyanakkor olyan hatalmas Ferenczy természetélményében a gyönyörködés és az áhítat, hogy az világi tárgyú képeit is átlényegíti. Ez történik az ESTHANGULAT LOVAKKAL (1899) és a HAZATÉRŐ FAVÁGÓK III (1899) című képeken. Mindkettő a falusi élet mindennapi mozzanata, és mindkettő az alkonyi órák homályába van merítve. A lóitatáson a lenyugvó nap sápadt derengésbe vonja a lovakat és a velük foglalatostkodó férfit; a mézszínű fény rávetül a talaj vörhenyes homokjára, tovakúszik a fák törzsei között, és sárgás ködével bevonja a fák mögül kirajzolódó ház falát, hogy végül ott, ahol az alkonyt már elmélyíti a lombok sűrűje, zölden sápadozva hunyjon ki végre. A képet misztikus félhomálya és varázslatos hangulata triviális témája ellenére is a HÁROMKIRÁLYOK festői rokonává avatja. Ez a rokonság tűnik szembe a HAZATÉRŐ FAVÁGÓK harmadik változatán is, mely a szürkület sötét leplébe vont alakokat a szinte feketébe hajló zöld erdő lábánál roppant sejtelmessé teszi; az egyikük, a cigány olyan mélyfekete, hogy szinte árnyékból van maga is, miközben a csoport élén haladó két férfi fehér subáján kékeslila reflexek remegnek. Mintha a munka bevezettségét és a nap végét jelentő hazatérés mozzanatába a mulandóság fuvallata és valami rejtett forrásból fölbuggyanó szakrális ihletettség is beleszővődne.

A biblikus és a profán képek illetén ölekezését látva aligha fogadható el az a találgatás, amely szerint az olyannyira „racionalista” Ferenczy Károly a téma iránti kiéhezethettségében csupán ürügyül használta volna föl a bibliai történeteket. Hiszen világi tárgyú átszellemített festményei csaknem ugyanarról a lelki-szellemi érintettségről

szólnak, mint profánnak ható, mert jelenkori kosztümbe öltöztetett bibliai tárgyú kompozíciói, miközben – akárcsak egy hatalmas elvilágiasodott zsolttárfolyamban – tökéletesen egymásba épül a kettő.

Ennek az összefüggésében talán meg lehet kockáztatni, hogy az ő természetábrázolása, amely elképzelhetetlen az ember nélkül, ugyancsak elképzelhetetlen egy sejtelemszerűen megélt Isten-élmény nélkül. Ez lobban föl a természetben játszódó, biblikus képeknek színben, fényben és érzelemben crescendóvá fokozott legszuggesztívebb jelenetén, a KERESZTLEVÉTEL-en (1903). A kép drámai feszültségű kompozíciója, lenyűgöző festőisége, jelképi sugallata és csaknem vakító fényének mágikus varázslata mágnesként rántja magához a nézőt. Ahogyan Genthon István olyan láttatóerővel megjegyezte: „*Talán a fájdalom és a napsütés, az érzelmi túlcsoordultság és a kozmikus özön ellensúlya az, amely ily rendkívüli intenzitással ragadja meg a szemlélőt.*”⁶

A KERESZTLEVÉTEL-en, amelyen Ferenczy Károly függetlenítette magát a hagyományos ikonográfiai ábrázolástól, csupán négy szereplő látható: a halott Krisztus, a Krisztus testét tartó Arimateai József, János evangélista és a megtért, bűnös asszony, a sirató Magdolna. Mária nincs jelen. Az alakok, akárcsak A HEGYI BESZÉD-en, nincsenek korhű ruhában, hanem a Nagybányán szokásos, mindennapi viseletben, mint ahogy Krisztus arca sem követi a képi tradíciót: a szakálltalan, töviskoszorú nélküli fej a homlokába hulló rövid hajjal, egyszerű, darabos vonásokkal, a modellül használt háziszolgának, Jánosnak a feje. A teste sem törekeny, inkább robusztus. Csupán a kezén és a lábán látható apró vérfoltok, inkább csak vörös pontok jelzik a szegezés sebhelyeit. És a gyönyörű, javjeszékelő Magdolna, akinek egy bányászasszony a modellje!⁷

A nagybányai Virághegy előtt játszódó jelenetet az alkonyat előtt még utoljára hatalmasan felszikkázó napsütés ragyogja be, ami szintén eltér a hagyományos felfogástól, amely általában sötét háttér elé helyezi a keresztlevélt, illetve Krisztus sírbatételét, amint az az Evangéliumban áll: „*És meghomályosodék a nap, és a templom kárpitja középen kettéhasada.*” (LUKÁCS, 23:45.)

És végül ez a szélsőséges individualizmus, amellyel Ferenczy elszakadt a fenti téma hagyományos ábrázolásától, és a mába helyezte a bibliai történetet, egyediségében hasonlíthatatlanná avatta a jelenetet. A KERESZTLEVÉTEL fényzőnbe mártott hármascsoportja a halott Krisztussal és a testét oly gyöngéden átkaroló férfiakkal és a halál bevégzettségének evilágiságával olyan önmagában zárt egység, amelynek csöndes megrendültségével drámai ellentétet alkot Magdolnának „*villámütésszerű megvilágosodottsága*”.⁸ Tulajdonképpen egymásba csúszik a fájdalmat kísérő siratás és az isteni üzenetnek való önfelédlt átengedettség mozdulata. Magdolna, miközben karját az égre emeli, elalélva hátrahanyatlik, és az odaadás átszellemültségében beragyogja arcát a lenyugvó nap fénye. A siratás ősi mozdulatával tárja szét a karját, és ugyanakkor ekstatisztikus állapotban behunyt szemmel térdre esik, mint ahogy Sinkó Katalin írja: „*teologikusan »a hit fényétől elvakítottan«*”.⁹ Belső megvilágosodottságában immár nem kétséges, hogy a szakrális esemény beavatottja.

És mindez a festői megvalósítás micsoda érzékenységgel, a választékos kolorit ragyogó, nedvdús színhömpölygésében! „*...az előtérben a Üdvözítő meztelen alakját tartó férfiak és a kétségbeesett, ájúlkozó Magdolna: mind a lenyugvó nap narancssárga, festőnyelven »meleg« színeiben tündökölve, a napnyugta jellemző, csaknem tiszta kék, »hideg« árnyékai-
val.*”¹⁰

A zöldek valóságos szimfóniája hullámszik végig a festményen: Magdolna smaragd-zöld selyemruhája, de már itt is a kétféle zöld: a szétnyíló selyemtunika alatt egy sötétebb árnyalatú, földig érő zöld ruha, térdre előtt és közvetlenül mögötte a fű és a mezei

virágok sárgászöld foltja, háttérben pedig a hegyoldal kékes árnyékokkal szabdalt életeli, harsány zöldje!

A HEGYI BESZÉD, a HÁROMKIRÁLYOK, az ÁBRAHÁM ÁLDOZATA és a későbbi, 1907-es TÉKOZLÓ FIÚ is azok közé a bibliai tárgyú képek közé tartozik, amelyeken a zöld éltető árnyalatai, fénytől áttűzített és árnyékba hulló fokozatai valósággal főszereplők. Persze, a sokféle zöld a táj, a természet *színe*, de a biblikus tematikában átlényegül, és úgy értelmezhetjük, hogy a kora reneszánsz vallásos freskók (Giotto, Fra Angelico) mennyboltkéjkének szerepében a *zöld* lesz a szakralitás színe.

A sor végén ott találjuk a TÉKOZLÓ FIÚ elégikusan megfestett jelenetét. A KERESZTLEVÉTEL után, mely a biblikus képek kicsúcsosodása volt, ez a kerti kép már nincs sem hozzá mérhető, sem a korábbiakhoz hasonló hőfokon. Ferenczynek mégis sikerült az őt oly régóta foglalkoztató témát a maga lírai intimitásában gyöngéd poézissal megalkotnia. Baloldalt a megbocsátani kész atya ölelésre tárt karjával, jobboldalt a megszegyenült fiú egész alakos lemeztelenített, elárvult, magába roskadt figurája és középen a testvér a maga közönyével, ami három érzelmi pozíció egymással ellentétet alkotó, szépen kiegyensúlyozott képe. Az egyenletesen szétszórt fényben és a világos festékfoltok tündöklésében valamennyi motívum szabatos tisztasággal van jelen. A fényteltettséget az egész alakos akton, az aszalterítón, az apa szakállán és a frontálisan ábrázolt testvér arcán a kékes reflexek érzékeny festékpásmái is előmozdítják. Ez az áttetszőség és visszafogottan közvetített egyértelműség, melynek elegáns megkoronázása a festmény felső szegélyén a fa nagy, nedvdús leveleinek szőnyegszerűen szétterített alakzata, a zöld színharmóniájú biblikus képek férfiasan szemérmes lezárása.

De váratlanul és időben még jóval korábban megszületik egy olyan grandiózus biblikus festmény, amely társtalanságában külön helyet foglal el a bibliai témájú művek sorában. 1900-ban megfesti Ferenczy Károly a JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI-t, egy olyan nagyméretű monumentális képet, amely szellemi felfogásában és festői elképzelésében merőben eltér az egymással rokon hangszerelésű „zöld képek” azonos művészi intencióból táplálkozó, sodró folyamától. A háttér kinyílik, amelynek hatalmasan kitáguló horizontját nem falazzák el a meredeken leszakadó hegyek és a sűrű függönyre összezáruló fák: hatalmas kék égbolt alatt barna mezők és kék hegyek keskeny, hosszú vonulata húzódik, miközben az ég kékje kékre festi a nagybányai Zazar folyó foltokká laposodó öbleit, bár a víz áll, és inkább olyan ez, mint a Holt-tenger.

Az előtérben látható jelenet eme természeti környezet stilizált foltokká összevont hatalmas panorámája, „*monumentális sivársága, biblikus messziségek hangulata*”¹¹ előtt játszódik; a figurák ritmikusan hullámzó csoportjai a barna mezők „falára” rajzolódnak rá egy összegező, dekoratív képi egység vizuális sugallatának engedve.

Az alakok frízszerű elrendezésben sűrűn egymásra torlódva töltik ki a kép előterét; fehér csuklyás köpenyek, marcona arcok, félmeztelen, izmos barna testek, díszes selemruhák, takarásban lévő profilok kicsiny elmozdulásokban hullámzó „sorfalát” alkotva. A sorfal a kép középtáján a kissé vézna, fehér bőrű József teste körül – modellje a tizennégy éves Valér volt – valamelyest megritkul, hogy törekenysége, oly sebezhető, lecsupasított felsőteste ellenére a kompozíció mesteri dramaturgiájának köszönhetően a figyelem középpontjává váljék. Az ő arca a rezzentelen arcok, a szórakozott, egykedvű, bamba tekintetek között maga az éber figyelem, melyet talán a sorsával való szembeállítás tett ilyen kérdővé és számon kérővé.

A jelenet azt a bibliai történetet ábrázolja, amelyben az álomlátó Józsefet féltékeny, haragvó testvérei egy kútba vetették, hogy megöljék, majd gyilkos szándékukat megváltoztatva eladták őt az arra járó, Egyiptomba tartó midánita kereskedőknek. Ferenczy

azt a pillanatot örökítette meg, amikor az árulás már bevégeztetett: József ott áll leszagotott cifra ruhájának maradék foszlányaival a testén, miközben az izmaelita kereskedő súlyos redőkbe hulló, selyemfényű sárga kaftánjában éppen leszámolja a hús ezüstpénzt. A testvérek a kép bal oldalán fehér csuklyás burnuszban vagy ruhátlan felsőtesttel állnak, a kereskedők pedig a jobb oldalon csoportosulnak. A kép, melyen a „*reneszánsz falfestmények tónusa, epikus nyugalma ömlik el*”,¹² cselekménytelen, és a kezek apró gesztusain kívül mozdulatlan és mozdulatlanságában időtlen. Anélkül, hogy bármi is történe, végzetszerű ellentétben rajzolódik ki a tömegnek kiszolgáltatott, elmagányosodott József finom, arisztokratikus lényé és a durva, sötét bőrű, marcona alakok közönössége: az egyén és a tömeg közötti meghasonlás.

A JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI Ferenczy ars poeticájának – „*kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon*”¹³ – és annyszor hangoztatott, szinte programszerűen meghirdetett esztéticizmusának, a „*hiperesztézis*”-nek remekműví megvalósulása. Realizmus ez, amely „*az anyag esztétikai átalakítására, egy művészeti princípium által átítatott valóság ábrázolására*”¹⁴ törekszik. És esztéticizmus olyan értelemben is, hogy „*megveti a megformálatlan, »szellem nélküli« természetet és művészetet nélkülöző közönséges emberi életet*”.¹⁵ A kép elegáns és kényes színakkordjai – a kék, a sárga, a barna, a zöldes reflexekkel befuttatott fehér – összevont, leegyszerűsített formákon jelennek meg, miközben a stilizált foltokká absztrahált természetet – csöndes és közömbös szépségében – a rejtett feszültségtől átízített jelenet fölé borítja a festő, egyszerre alkalmazva a kontraszt és a megerősítés effektusait.

Sem historizmus, sem zsánerszerűség nem teszi anakronisztikussá és nem fakítja meg az ábrázolást; az epikus nyugalom szétáradásában egyszerre fénylik föl a Szentírás és a mában megélt keserű felismerés igazsága. A nemesen mértéktartó, férfias festmény meditációra készítő intellektuális elmélyültség hatja át; innen van a képi élmény mindenkorivá növelt varázslatossága.

Hosszú évek telnek el az utolsó biblikus képek óta, a KERESZTLEVÉLTTEL-től éppen tíz esztendő! amikor Ferenczy Károly ismét bibliai tárgyú művet fest, mégpedig ugyancsak a Krisztus siratását ábrázoló PIETÀ-t (1913–1914). Immár a nagybányai táj pompázatos „kulisszája” nélkül műtermi megvilágításban. Ha a kép indíttatásánál hipotetikusán el is lehet helyezni néhány külföldi kortársának – Franz von Stuck, Max Klinger, Levis Corinth – azonos témájú művét,¹⁶ Ferenczy döbbenetes alkotásának egy sem lép a nyomába. A legfőbb vagy talán egyetlen hasonlóság, a fekvő Krisztus elhelyezése egy kiterített halott testnek a merev pózában, bár Ferenczy festményén a test nem a márványlappal vagy a lépcsős emelvényvel párhuzamosan, könyörtelen földhöz szögezett-ségben jelenik meg, mint náluk, hanem ferdén van rácsúztatva az alája szórt puha zöld levelektől meglágyított fekvőhelyre. János evangélista hajol föléje most is oly nagy odaadó gyöngédséggel, ahogyan az a korábbi, a „reflektorikus” fényvel megvilágított jeleneten történt, egyik kezével a nyakát kulcsolja át, a másikkal a karját tartja. Krisztus lábánál két imádkozó nőalak magasodik a teste fölé: Mária és Magdolna. Mindketten, akárcsak János, fehér golyocsba öltözöttek, hosszú ruhájuk a földet sepri, és Mária a fején hosszan leomló, dúsan redőzött kendőt is visel, ugyancsak vakító fehéret. A finom arcú, ájtatos Mária imára összecsukott kézzel, lehunyt szemmel a révület mozdulatlanságában áll, míg Magdolna a fejét hátravetve a kezét tördeli; ez a Magdolna szinte csúnya a húsos, kövérkés arcával, ugyanakkor azonban elkínzott és szenvedő mély fájdalomában.

A fehér alakok áthatolhatatlan fekete háttérre rajzolódnak rá, ami azután az egész kompozíció színbeli puritánságát a vigasztalanságig fokozza. Ez a fajta lecsupaszítás, melyben a sirató nők alakjának vertikálisa fehér felkiáltójelként hasít bele a háttér

kongó sötétjébe, nem történhetne meg Ferenczy belső azonosulása, pontosabban: személyes részvétele nélkül. A kép megrendítő, de bele is borzong az ember, kozmikus úr ez, kirekesztettség vagy magány?, ami a halál végelegességéből szüremlik át? Mert mint ha ezen a képen a halál mozzanatát nem követné a föltámadás ígérete. Itt, ezen a képen, ebben a tragédiában nem következik be katarzisz, katarzisz nincs. Nem úgy, mint tíz esztendővel ezelőtt a KERESZTLEVÉTEL-en, ahol a természeti fény az isteni megvilágosodottsággal esett egybe.

Óhatatlanul fölremlik ennek a festménynek a szuggesztívójában már csak a megrendítő ellentét okán is a diadalmas pályakezdő, az életre és a művészetre fölserkenő ÁDÁM hittől és önbizalommal fölvertezett alakja. És most, mikor már hamarosan a betegségbe hanyatló élet utolsó éveinél járunk, a PIETÀ-ról a halállal szembesülő Ferenczy néz reánk. Innen a kép személyessége és vigasztalansága.

Komor, tragikus záróakkord, melyhez a kép földéretlen, rejtélyes története újabb adalékokkal járul hozzá. A festmény ugyanis, melyet a művész Velencében, majd 1915-ben Budapesten is kiállított, csak torzóban maradt ránk. 1915 után teljesen váratlanul és megmagyarázhatatlanul a képet Ferenczy szétdarabolta; ma már csak külön-külön Krisztus teste, János feje, az asszonyok alul megrövidített alakja az, ami látható belőle. Valér apjáról írott könyvében maga is tanácstalan, amikor csupán egy lábjegyzetben ennyit ír róla: „*A Pietával szemben, már miután kiállította, egyszerre olyan elégedetlenség fogta el, hogy ezt a nagy, teljesen befejezett, monumentális képet szétvágta. Így maradt meg, különálló töredékekben, a kép két-három darabja.*”¹⁷

Elgondolkoztató, hogy Ferenczy Károlyt 1915–1916-ban újra foglalkoztatni kezdte a PIETÀ témája. Noha súlyos betegsége már megakadályozta abban, hogy megfesse, tíznél több – ceruzával, tussal készített, néhányba ecsettel is belenyúlt – tanulmány is fennmaradt, arról tanúskodva, mennyire azon munkálkodott, hogy a négyalakos kompozíciót a tragédia fullasztó közegéből kiemelje, illetve mennyei fénnel megemelje, hiszen valamennyin beúszik a figurák fölé egy babérágat (?) vivő angyal. Elképzelhető, hogy az eredeti festmény, minthogy semmiféle föloldozás, illetve semmiféle transzcendens átlényegítés nem tette katartikusá a gyászt, nyomasztotta annyira, hogy az egyébként nagyszerű műnek nekiesett, hogy szétszabdálja? És mindezt azért, hogy már ne létezen többé ebben a vigasztalanságában?

Olyan kérdés ez, amelyre csak Ferenczy adhatna választ. Bár majdnem bizonyos, hogy a szófukar festőt hiába kérdeznénk. Talán valamennyien illetéktelenek vagyunk meg tudni az igazságot, miként a biblikus képek igazi motivációjáról sem beszélt sohasem. És tulajdonképpen jól van ez így. Mert a művészet nemcsak közöl, kinyilvánít és kinyilatkoztat, hanem elhallgat, elfed, titkot rejt magában a sejtetés többértelműségében. Már ami az igazán nagy művészetet illeti.

Jegyzetek

1. Réti István: A NAGYBÁNYAI MŰVÉSZTELEP. Kulturtrade, 1994. 85. és 79.
2. Ferenczy Valér: FERENCZY KÁROLY. Nyugat, 1943. 30. k.
3. Idézi Maurice Denis: A SZIMBOLIZMUSTÓL A KLASSZICIZMUSIG. „RENOIR”. Corvina, 1983. 102.
4. Szűcs György: A HEGYI BESZÉD. = FERENCZY KÁROLY GYŰJTEMÉNYES KIÁLLÍTÁSA. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 2011. november 30.–2012. június 17. 176.
5. Ferenczy Valér: i. m. 78.

6. Genthon István: FERENCZY KÁROLY. 2. kiadás. Corvina, 1979. 33.

7. „...A nagyszabású KERESZTLEVÉTEL-nél a Magdolna alakjához egy bányászasszony állt, Ilon... Krisztushoz hetesünk, akit bányászsorsból fogadott fel és nevelt használható szolgálójává; a Megváltó élettelenül lehányatló testét tartó két férfialak két kisvárosi csavargó, ahogy Nagybányán nevezik, »piaci pógár«...” Ferenczy Valér: i. m. 109–110.

8. Sinkó Katalin: AZ ALAPÍTÓK BIBLIKUS KÉPEI ÉS A SZÁZADVÉG ANTIHISTORIZMUSA. = NAGYBÁNYA MŰVÉSZETE. Katalógus, Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március 14.–október 20. 230–231.

9. Uo. 230–231.

10. Ferenczy Valér: i. m. 81.

11. Réti István: i. m. 79.

12. Uo.

13. Ferenczy Valér: i. m. 36.

14. Friedrich Gross: JESUS, LUTHER UND DER PAPST IM BILDERKAMPF, 1871–1918. ZUR MALEREI-GESCHICHTE DER KAISERZEIT. Jonas Verlag, Marburg, 1989. 402. Idézi Sinkó Katalin: i. m. 229.

15. Idézi Sinkó: i. m. 229.

16. Boros Judit említi a külföldi mestereket a PIETÀ-ról szóló ismertetésében. = FERENCZY-KATALÓGUS, 292.

17. Ferenczy Valér: i. m. 81.

Petrik Iván

NAGYON KIS PRÓZA

versek

(fogkrém)

ismertem újságírókat aki előre megírt
nekrológja szerint halt meg és egy szép nő
aki épületgépészeti statikát tanított igen magas
színvonalon egyetlenegy pillanatig értettem a baseball
szabályait és sokáig abban a hitben éltem hogy jerome
david salinger egészen egyszerűen megírta mi történt népes
családjával és ami azt illeti nagyon tetszettek
a könyvei a fikción győzedelmeskedik ugyanis a valóság

mert ha elhiszem hogy ki lehet találni valamit ami nincs
szorult helyzetemből és például jerome
david salinger könyveinek lapjairól nehéz kiszabadulni
ahogy nem könnyű egy félig üres fogkrémes tubusból
kinyomni a maradék fogkrémet és a száraz fogkrém vakító színe
a kelet-afrikai tengerpartok homokját idézi fel van weelen azt mesélte
hozott ebből a fogkrém fehérségű homokból
egy csészényit rotterdami lakásának fürdőszobájában
tartotta míg csak el nem tűnt a csészével együtt
(úgy értem van weelen) sehol sem találják a lakásából
elköltözött telefont nem vesz föl senki sem
tud róla semmit a statika szép tanárnője volt
férjét gyászolja benne én az embert aki el-
magyarázta hogyan játsszák a baseballt és van képzelet