

Kissné Budai Rita

FERENCZY KÁROLY PIETÀ-ÁBRÁZOLÁSAI

Ferenczy Károly biblikus képeinek problematikája, mely már a kortársakban felvetődött, s azóta is foglalkoztatja a szakirodalmat, a leghangsúlyosabban talán a kései, mondhatni pályazáró Pietà-ábrázolások kapcsán merül fel. E művek, és különösen a nagy, utóbb a művész által feldarabolt *Pietà* című olajkép értelmezése során elkerülhetetlenné válik annak a kérdésnek a tisztázása, hogy miképpen is viszonyult Ferenczy a vallásos témájú festészethez. Mennyiben érdekelte a vallásos téma, azaz az ábrázolt jelenet, és mennyiben csupán maga a festészet, azaz a klasszikus és modern festészeti hagyomány. Alaposabb vizsgálatot érdemel, hogy a festő milyen ábrázolási formákból indult ki, azokat hogyan alakította egyénivé, s ebben az évekig tartó alkotói folyamatban milyen szellemi és művészi hatások játszottak közre. E tanulmány a fenti kérdésekre keresi a választ a lehetséges források, párhuzamok, illetve a művész leveleinek vizsgálatán keresztül.

1. A festő néhány levele

Ferenczy Károlynak a vallásossághoz való viszonya talán nem szorul hosszabb elemzésre, ezt a kérdést már több tanulmány is érintette.¹ Ezek megállapításaihoz azonban hozzáfűzhető még egy érdekes adalék, mely épp a Pietà-képek készülésének korszakát érinti. Az eddigi vizsgálódás azt mutatja, hogy Ferenczy közömbös volt a hit kérdéseivel szemben, a vallásosság külső formáit nem gyakorolta. Világképét tudományos alapokra igyekezett helyezni, bár ez nála nem zárta ki a metafizikai valóság elismerését. Testvére, Ferenczy Ferenc, színműíró, akivel a festő egész életében eleven kapcsolatot tartott fenn, nyíltan ateista nézeteket vallott. Ferenczy Károly ritkán nyilatkozott ebben a kérdésben, viszont épp a tízes évek elején egy családon belüli konfliktus felszínre hozta Ferenczy Károly vallással kapcsolatos nézeteit. Ez a nézeteltérés a festő és kisebbik fia, Béni között tört ki, mégpedig Béni „megtérése” kapcsán. Mindez 1912-ben történt, amikor a fiú Párizsban járt, és visszatért a katolikus valláshoz. Apja kétségbe volt esve, és minden erejével próbálta Bényt lebeszélni, kiszínezve neki a természettudományos világkép szépségeit. Erről maga Ferenczy Béni számolt be,² és ugyanitt édesapját ateistának és „szellemi hedonistának” nevezte. Egyes utalások azt sugallják, hogy Béni számára nyomasztó volt apja erőszakos akaratossága.³ Ferenczy Károly ezután visszanyerte távolságtartó, nagyvo-

nalúan flegmatikus hozzáállását, egy 1914-es levelében Béni vallásosságáról Valérnak már úgy ír, mintha az szót sem érdemelne, a vallásos lelkesedést pedig elfogadni látszik, mint a művészet ihlető forrását.⁴ Az tehát nyilvánvaló, hogy ezekben az években Ferenczy Károly, ha lehet, még határozottabban távol tartotta magát a tradicionális kereszténységtől, a Pieták keletkezését tehát semmiképp sem valamiféle feléledő vallásos érdeklődés inspirálta.

Éppen ugyanebben a Valérnak szóló levélben említi meg a művész a Pietát és annak visszhangját művésztársai körében. „Tegnap itt volt Szinyei, Adlátusa (Hermann) és Hatvany. Nagyon méltányolták a Pietát és az Aktot. [A Pietà] lassankint elhelyezkedik a közvéleményben mint magyar és Ferenczy főkép. A te Velenczédet (S. Márkot) is nagyon méltatta Hatvany és Hermann. (A később érkezett Szinyeinek is nagyon elfelejtetem mutatni). Szalmásy is itt volt tegnapelőtt – azelőtt pár nappal Cézár a két Hadzfy lánnyal. Szalmásy elég jól viselkedett, keveset szurkált – csak megkérdezte, hogy a Pietà Krisztus kép e? Azt hiszem rögtön belefogok egy újabb fekvő aktba – van egy jó modellem kilátásban.”⁵

Ez a levélrészlet több lényeges kérdést is érint a művel kapcsolatosan. Megtudjuk belőle, hogy maga Ferenczy milyen nagyra értékelte saját festményét (legalábbis kezdetben), továbbá hogy a *Pietà* szoros keletkezési kapcsolatban állt a nagy fekvő aktképekkel, végül pedig jól érzékelhetjük Szalmásy csipkelődéséből, hogy a kortársak felfigyeltek a Krisztus-test megdöbentő, rendhagyó megjelenítésére.

Ferenczyt 1913-tól 1916-ig, tehát csaknem haláláig (1917. március 18.) foglalkoztatta a *Pietà*-jelenet. Ennek az érdeklődésnek volt már egy tíz évvel korábbi előzménye a festő életművében, mégpedig a nagy feltűnést és sikert aratott *Keresztlevétel* 1903-ban.⁶ A siratás-jelenet újbóli feldolgozásának jelentőségét már akkor felmérte a művész, amikor belefogott az első nagy *Pietà*-ba.⁷ Genthon István utal egy datálatlan, de valószínűleg 1913 nyarán, Nagybányán kelt levélre, melyet a festő Ferenc fivérének írt: „*En egy nagy főképbe fogtam – Pietà.*”, majd ugyanez év szeptember 15-én szintén a testvéréhez: „*Pietà 3/4 kész. Magdolna modellem van, kitűnő.*”⁸ Genthon megfigyelése szerint ez a mű két éven át szívta el a festő erejének javát. Számtalan vázlatot és rajzot készített a *Pietà*hoz, és ezalatt alig került ki egyéb műalkotás a keze alól. Mivel később elégedetlen lett az első képpel (hogy ez pontosan mikor és miért következett be, annak indítóokai és részletei sajnos még homályban vannak)⁹, ezért már 1914-ben egy másodikhoz kezdett vázlatokat készíteni, egy koszorút hozó angyallal kiegészítve a kompozíciót, ezt azonban végül nem festette meg nagy olajképben.¹⁰ Ezek a vázlatok a szecesszió formanyelvét idézik: az alakokat hullámzó körvonal fogja körül, a mozdulatok lágyabbak, líraibbak. Bár az első *Pietà* kompozícióját látjuk, egész más az összhatás: annak rideg merevsége feloldódik a dekoratív vonalvezetésben. Ferenczy végül még egy harmadik alkalommal is elővette ezt témát, 1916-ban, amikor betegsége már elég súlyos volt.¹¹ Genthon ezt



1. Ferenczy Károly: Keresztlevétel, 1903, o.v., 129x135 cm, Marosvásárhely

tekinti a művész utolsó kompozíciójának, amely után már csak egy kisméretű tájkép, a *Parkrészlet Lipikfürdőn* következett. Ez a legutóbbi *Pietà* kompozicionálisan ismét a *Keresztlevétel* jelenetéhez közelít: az átlósan elhelyezkedő, lecsukló fejű Krisztus-testet Szent János átkarolja és megemeli, a két asszony pedig két különböző testhelyzetben gyászol. Sokkal dinamikusabb, barokkosabb ez a legutóbbi változat, mint a dermedten statikus 1913-as *Pietà*.

Továbbra is Ferenczy levelei között tallózva találunk egy-két olyan utalást, amelyek lelkiállapotának, hangulatának hanyatlására engednek következtetni a tízes években. Ez bizonyára közrejátszott abban, hogy egy tragikus, gyászos alaphangulatú siratás-jelenetet választott képtémául. (Erre az összefüggésre már Petrovics Elek rámutatott.¹²⁾ 1913 februárjában íródott az

a levél, amely ennek a hangulatromlásnak az egyik okát megnevezi. „*Én kissé resteltem kiállításomat – gyűlölöm, unom mindazt a butaságot, a kritikát félőszinte és egészen csalfa beszédet, vagy a legrosszabb esetben gőgös és őszinte, örömteli sajnálatot, a mi e körül csoportosul – egy olyan exponált, sokat gyűlölt vagy félreértett, képzelt ellenség fellépésekor, a melynek engem képzelt a legtöbb kolléga. [...] Engem a MIENK teljesen tökrített, mint embert és kollégát – az igazat megvallva el is savanyodtam.*”¹³ Ferenczy, aki ritkán panaszkodott a leveleiben, valóban mélyen el lehetett keseredve, ha erről ilyen nyíltan vallott. S éppen ennek az 1913-as évnek a nyarán kezdett el a nagy *Pietà*n dolgozni. A képtéma ezután jóval tovább foglalkoztatta, mint talán eredetileg tervezte: nyilván nem véletlen, hogy éppen az I. Világháború éveiben, valamint betegeskedésének súlyosbodásakor időzött a képelete oly sokáig ennél a jelenetnél.

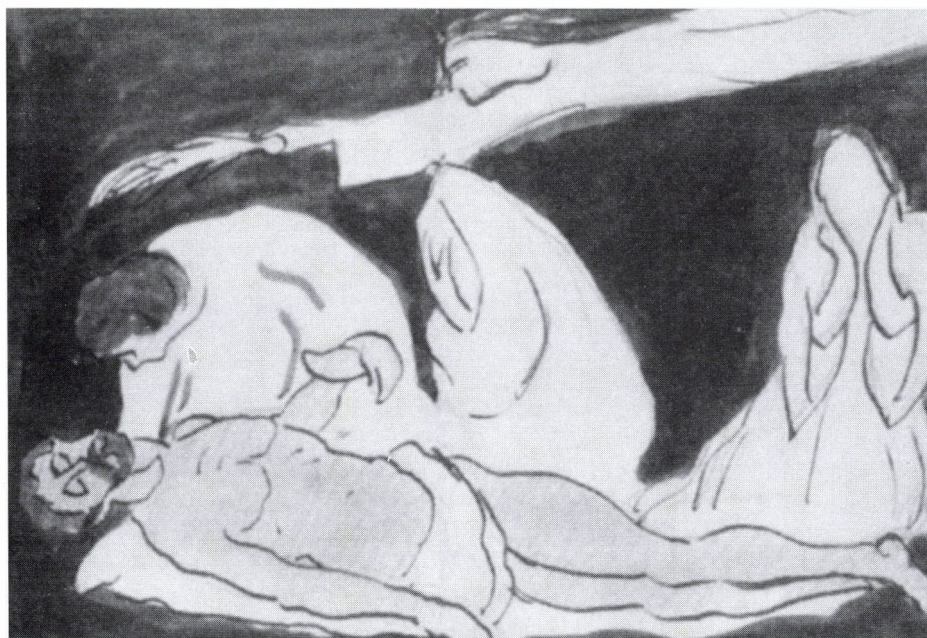
2. Az első *Pietà*-kép készülése és értelmezése

Ehhez a festményhez tehát 1913 nyarán, Nagybányán fogott hozzá a művész. Bár a halott Krisztus teste lombágyon fekszik, a megjelenítésnek még sincs semmi köze a plein-air festészethez. Ez annál szembetűnőbb, mivel az 1903-as, szintén nagybányai *Keresztlevétel*, melyen hasonlóképpen mézítelen Krisztus-testet, ráhajló Szent Jánost és színpadiasan siránkozó Magdolnát láthatunk, vakítóan erős napfényben és színtobzódásban valósult meg. (A két kép összehasonlítása egyéb tanulságokkal is szolgál majd, melyről a fejezet végén szólunk.) A *Pietà*, bár bizonyos tekintetben a tíz évvel korábbi *Keresztlevétel* folytatása, mégis mind színeiben, mind frontális megvilágításában, mind az alakok rajzos, tömbszerű kiképzésében a festő utolsó, „műtermi” korszakához kötődik, amint erre Ferenczy Valér is felhívja a figyelmet.¹⁴ Ferenczy Károly levelei után fiának, Valérnak visszaemlékezéseiből keresünk információkat a kép készülésére vonatkozóan. A szakrális témaválasztást Valér azzal indokolja, hogy azoknak „nemes vere” és „érzelmi patinája” ragadta meg Ferenczy Károlyt.¹⁵ Kitér arra a nyilvánvaló összefüggésre is, mely a *Pietà* és az aktképek között figyelhető meg. Valér elmondása szerint a *Pietà* és a női aktok közös jellemzője, hogy lassan, igen sok munkával készültek: a festő határtalan gonddal alakította, fejlesztette ezeket a képeket, ezért is festett ezekben az években mennyiségileg kevesebbet. A képalakítás olykor „visszafelé” haladt: a már kidolgozott, aprólékos részeket Ferenczy visszaegyszerűsítette, eltörölve egyes részleteket.¹⁶ Valér szerint apja ezeknél a műveknél tudatosan a minőségre, az artisztikus, mesteri megoldásra törekedett. (Meggkockáztathatjuk a feltevést, hogy talán főiskolai tanársága is közrejátszhatott ennek a példaadó igénynek a kialakulásában.) Fia többször hangsúlyozza, hogy milyen fontos volt Ferenczy számára a tökéletes mesterségbeli felkészültség, s ennek lényeges, visszavisszatérő próbája volt a női- és férfi akt művészi megjelenítése.



2. Ferenczy Károly: Pietà, 1913–14

A tízes évek női aktképei valóban azt bizonyítják, hogy a festő a női szépséget a művészet sűrített szimbólumává tudta alakítani tökéletessé fejlesztett, kiegyensúlyozott harmóniájú képein. A lány mozdulatú, élettel teli, az alvó nimfák csábos elengedettséget és a klasszikus vénuszi nőiséget ötvöző nőalakok a gyönyörteli szépség kifejezői, az esztétikai élvezet megjelenítői, ami Ferenczy világfelfogásának központi fogalma volt.¹⁷ A férfiak újbóli „próbája” pedig a *Pietà* Krisztus-teste volt Ferenczy számára, melyben az elmúlás fakósága, a halál merev mozdulatlansága sűrűsödik. Ebben az aktban tehát óhatatlanul is a női aktok tartalmi ellentétpárját, formai párhuzamát fedezzük fel. Ez a férfialak nem csupán az idealizált szépséget nélkülözi, nem is pusztán csendéletszerűen közömbös (mint például W. Trübner halott Krisztus képei¹⁸), hanem olyan fokú, szinte fényképszerű naturalizmussal jelenik meg, mely a visszataszítósságig fokozza az élettelen test látványát, és ezáltal szembesíti a nézőt a halál unesztétikus borzalmával. Nem drámai vagy tragikus ez a Krisztus-test, nem utal úgy a kiállt szenvedésre, mint Grünewald közismert predellaképe az Isenheimi oltáron, ha-



3. Ferenczy Károly: Pietà, vázlat, 1914–16, cer., tus, karton, 148×204 mm, MNG

nem épp tárgyilagossága, még egy ágyékkötővel sem enyhített leplezetlensége hat brutálisan. A képi tradícióban természetesen megtaláljuk ennek a Krisztus-ábrázolásnak a gyökereit, amire részletesebben a következő fejezetben fogunk kitérni.

A *Pietà*t végül a Múcsarnok 1915. évi tavaszi kiállításán mutatta be Ferenczy, mely március 13-án nyílt meg a Szépművészeti Múzeum épületében (mivel a Múcsarnok átmenetileg hadikórházzá alakult). A megnyitón a kulturális közélet minden fontosabb személyisége ott volt. Az állami nagy aranyat Iványi-Grünwald nyerte el, viszont a 4000 koronás társulati díjat Ferenczy kapta a *Pietà*-ért, beigazolódni látszottak tehát azok a remények, melyeket a festő e művéhez, annak sikeréhez fűzött, bár talán bánthatta, hogy sem királyi, sem állami, sem fővárosi vásárlási igény nem jelentkezett. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat legmagasabb összegű díja volt az, amit elnyert, s ez azt mutatja, hogy Ferenczynek ez a műve a konzervatívabb művészeti ízlésű körökben is elismerésre talált. Hogy ez a tény számára milyen jelentőséggel bírt, arról sajnos nem tudunk, bár előkerülhet még olyan levele, ami ezt megvilágíthatja.

A mű további értelmezéséhez a szakirodalomból a már ismertetett Ferenczy Valéron és Genthon Istvánon kívül csupán a főbb Ferenczy-kutatókat idézzük.



4. Matthias Grünewald: Isenheimer oltár, predella: Krisztus siratása, o. fa, 1512–1515. Colmar, Unterlinden Múzeum

Az első komoly Ferenczy-monográfia szerzője, Petrovics Elek¹⁹ úgy ítéli, hogy ez az a mű, ahol a festő ars poeticájában szereplő jelzős szerkezetek („kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon”, 1903) közötti arány eltolódik a szintetikus alap felé. A formai szigorúság, a szoborszerű plaszticitás a középkori szoborcsoportokra emlékezteti Petrovicsot, azonban zavarónak találja a Krisztus-alak túlzott naturalizmusát. A színek visszaszorulása is a drámai hatást erősíti, és a természet is alig kap szerepet (noha a kép részben Nagybányán készült), hogy a lelki élet és a tragédia kifejezése uralkodjon. Petrovics Ferenczy utolsó stíluskorszakát az új művészeti áramlatokra való visszhangként, egyéni reagálásként értékeli, melyen azonban már a hűvösség, a fáradtság nyomai látszódnak. Ehhez hozzáfűznénk, hogy maga az a művészi elképzelés, amely a kép mögött áll (az elmúlás bemutatása sajátos festői módszerekkel) egyáltalán nem tűnik fáradtnak, sőt a művészi invenció eleveenségéről tanúskodik. A mű összhatása természetesen komorabb, súlyosabb, ridegebb, mint a festő nagybányai képeié, de ez a választott témából és a művészi koncepcióból adódik, nem feltétlenül az alkotói kifáradásból. A *Pietà* után készült aktok szolgálatják a legjobb bizonyítékot a festő alkotóerejének teljesítőképességéről.²⁰

Bernáth Mária Ferenczy biblikus témái kapcsán azt emeli ki, hogy a „cselekmény” ábrázolását tudta azokkal a festő elkerülni, minthogy a vallásos témák közismertsége megengedi, hogy a művész a történetre csupán utaljon.²¹ Hozzátehetjük, hogy a *Pietà*-jelenetre ez hatványozottan is igaz, hiszen az a bibliai eseménytörténetből eloldódott, önálló, szimbólumszerű, cselekménytelen ábrázolás, mely már régóta egy vallásos érzés: az Üdvözítő szenvedése és halála feletti gyász lelkiállapotának jelképes kifejezője. A keresztény *pietas*nak ez az alapvető lelki élménye azonban nem maradt meg a vallás keretei között: a *Pietà*-jelenetek a gyászt már a humanizmus óta egyben mint általános, mély emberi érzést jelenítik meg, mely nem csupán Krisztusra, hanem az emberi lét tragikus mulandóságára is irányul. A jelenet erősen emblematisz jellege bizonyítva vonzotta Ferenczyt. A *Pietà* feldarabolását Bernáth Mária azzal okolja, hogy a festő nem látta módját a mű befejezésének, a tökéletességig való fejlesztésnek.²²



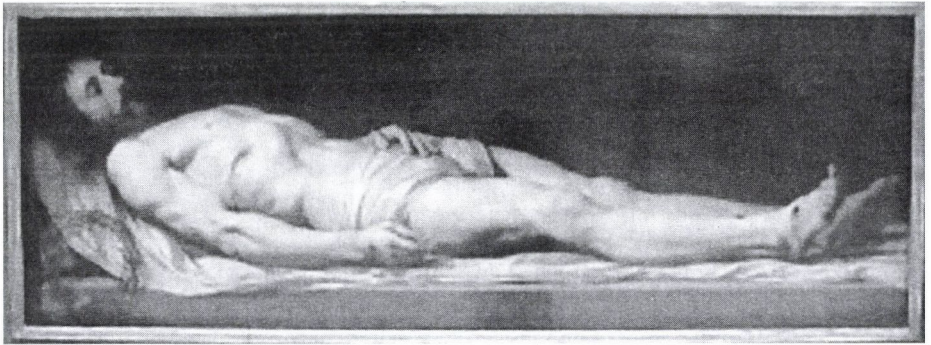
5. Ulrich Apt (működött: 1481–1532 k.): Krisztus siratása, o. fa, 60×47 cm, München, Alte Pinakothek



6. Sandro Botticelli: Krisztus siratása, fa, 140×207 cm, München, Alte Pinakotek

Szabadi Judit a biblikus témaválasztást Ferenczynél azzal indokolja, hogy bár a festő elsődleges élménye a természeti inspiráció volt, de emellett a belső látomást, a földi dimenziók átlényegülését, a belső megrendülés és szakrális áhítat kifejezését tudta a vallásos képtémákon keresztül intenzívebben megvalósítani.²³ A *Pietà*-ra a szerző külön nem tér ki külön, pedig annak felfogása annyira eltér a plein-air biblikus képekétől, hogy mindenképp további értelmezést igényel.

Sinkó Katalin már említett tanulmányában behatóan elemzi a nagybányaiak, köztük természetesen Ferenczy Károly biblikus képeinek sajátosságait. Bár a *Pietà*-hoz a szerző külön nem ad értelmezést (minthogy csak az 1896–1903 közötti periódust vizsgálja), tanulmánya mégis fontos megállapításokkal szolgál az 1913–14-ben készült festmény megközelítéséhez is, különösen a *Keresztlevétel*-lél való egybevetés révén. Sinkó Katalin kiemeli mindenekelőtt a historizálás elutasítását, ami jellemzi a Nagybányán készült vallásos témájú képek szinte mindegyikét. A *Keresztlevétel* kapcsán felhívja a figyelmet azokra a pontokra, melyeken Ferenczy szándékosan eltért az ikonográfiai hagyományoktól. Ilyen a jelenet erős napsütésbe való állítása, valamint a Krisztus-test robusztus, durva vonású, a megszokott Krisztus-képmásoktól teljesen elütő jellege. A kompozíció egésze azonban mégis idézi a képhagyományt, egészen pontosan Caravaggio híres *Keresztlevétel*-ét. A protestáns ábrázolási tradíció is felismerhető, mégpedig a jele-



7. Philippe de Champaigne: Halott Krisztus, 1654 előtt, o.v., Párizs, Louvre

net hitbéli vagy profán értelmezési lehetőségének meghagyásában.²⁴ Sinkó Katalin gondolatmenetét követve további megállapításokat is tehetünk. Ismerve Ferenczy mély tiszteletét Rembrandt festészete iránt, valóban feltételezhetjük, hogy a protestáns vallásos festészet, amely pátosz nélkül, bensőséges, hétköznapi elrendezésben mutatja be a szentírásból vett jeleneteket, mély nyomot hagyott Ferenczy művészetén. Ezt még megerősíthette Fritz von Uhde sajátos felfogású vallásos festészete, melyet Ferenczy jól ismert Münchenből.²⁵ A bibliai jelenetek és szereplők Ferenczy Károly számára mindenképp egyben (vagy elsősorban) mélyen emberi sorshelyzetek és lelkiállapotok kifejezői, mint azt a szakirodalom egyhangúlag elismeri. A *Keresztlevétel* alakjai, és különösen a halott Krisztus megformálása deszakralizált, profán, emberi atmoszférát sugallnak. Ha Magdolna ruhája nem volna olyan fényesen jelmezszerű, a jelenet a hely szellemének megfelelően óhatatlanul a bányaszerencsétlenségek mindennapi tragikumának ábrázolását idézné, egy ilyen műcsarnoki szegényember-zsáner azonban Ferenczytól természetes igen távol állt. (Összevethetjük például Feszty Árpád *Bányaszerencsétlenség* c. képével, 1885, Sopron, Központi Bányászati Múzeum.) Ezt a jó értelemben vett profanitást a korabeli kritika is érzékelte a *Keresztlevétel*-ben.²⁶ Ennek az 1903-as festménynek a legfőbb és a kortársak számára talán legfeltűnőbb újszerűsége a természeti élmény (az erős alkonyati napsütés) és az erős érzelmi töltés társítása, a fény természetes és drámai jellegének egybeolvasztása lehetett.²⁷ A kép ebben a vonatkozásban tökéletesen illeszkedik Ferenczy többi nagybányai biblikus festményének sorába, melyeken mindig érzékelhető az a természeti látványélmény, amely inspirálta (hajnali erdő a *Háromkirályok*, szikes puszta a *Józsefet eladják testvérei* esetében stb.).

Ezektől azonban lényegesen eltér a *Pietà*, hiába kezdte ezt is Nagybánynán festeni a művész. A természeti élmény itt teljesen hiányzik, és a kép inspirációját a jelenet érzelmi-eszmei tartalmán túl inkább művészeti for-



8. Fritz von Uhde: Sírbatétel, 1894, o.v. 172×236 cm, Bautzen, Kommerzienrat



9. Anselm Feuerbach: Pietà, 1863, München, Schack Gyűjtemény



10. Arnold Böcklin: Pietà, 1873–1885, o.v. Berlin, Nemzeti Galéria (eltűnt)

rásokban kell keresnünk. Ha Sinkó Katalinnak a 19. századi biblikus festészetet számba vevő kategóriáiba próbálnánk belehelyezni ezt a kompozíciót (újidealizmus, ezen belül „reneszánszizmus” és a beuroniak absztrakt szépségkánonja; historizálás és ennek egyik változata, az orientalizmus; antihistorizmus a naturalizmus vagy a modern életbe való helyezés eszközeivel; szimbolikus vagy ezoterikus felfogás), leginkább a legelsőhöz, a „reneszánszizmushoz” találjuk a legközelebb, azzal a fenntartással, hogy a megfestés részletei viszont nem idealizálóak, hanem naturalisták. Ferenczy legtöbb biblikus képén érzékelhető a klasszikus művészeti hagyomány ihletése, (annak ellenére, hogy azok inkább az antihistorizmus szellemiségét tükrözik), de a legszembetűnőbben a *Pietà* idézi fel a jelenet művészeti előzményeit. Annak a vizsgálatára vár tehát még ránk, hogy pontosan melyek lehetnek azok az előképek, amelyek e festmény képi megfogalmazására hatással voltak.



11. Arnold Böcklin: Mária Magdolna Krisztust siratja, o.v. 84×149 cm, Bázeli, Kunstmuseum

3. A Pietà inspirációs forrásai

Az előzőekben már felmerült Matthias Grünewald neve és az Isenheimi oltár predellájának siratás-jelenete.²⁸ Ehhez még egy pillanatra mindenképp vissza kell térnünk, mivel a Ferenczy-kompozíció alapelemei ehhez a siratás-ábrázolási típushoz kapcsolódnak. János a halott Krisztus fejénél, ráhajolva, profilban látható, a két asszony pedig a test mögött térdel egymás mellett, egyikük fehér lepelbe burkolózva, a másik fedetlen fővel. Ferenczy képen a másik irányba tükrözve látjuk a jelenetet, de a szereplők és beállításuk csakis azonos.

A képi források felkutatásához először érdemes áttekinteni azokat a gyűjteményeket, amelyeket Ferenczy Károly egészen biztosan nagyon jól ismert, hiszen hónapokat, éveket töltött el a közelükben, mindenekelőtt természetesen Münchenben és Párizsban.

A müncheni Alte Pinakotek gyűjteményében számos Krisztus siratása-jelenet található. A legtöbbször sokalakos kép (pl. Albrecht Düreré²⁹), van azonban egyszerűbb, csak két-három térdeplő asszonyt és Szent Jánost megjelenítő változat is, mint például Ulrich Apt műve.³⁰ Figyelemre méltó az a szintén itt található Poussin-kép,³¹ melyen a halott Krisztus esetlen, csúnya testhelyzetben fekszik, valamint Botticelli hasonló témájú műve,³² ahol Mária oldalra hajló feje fejezi ki a fájdalom erejét, csakúgy, mint Ferenczy képen.

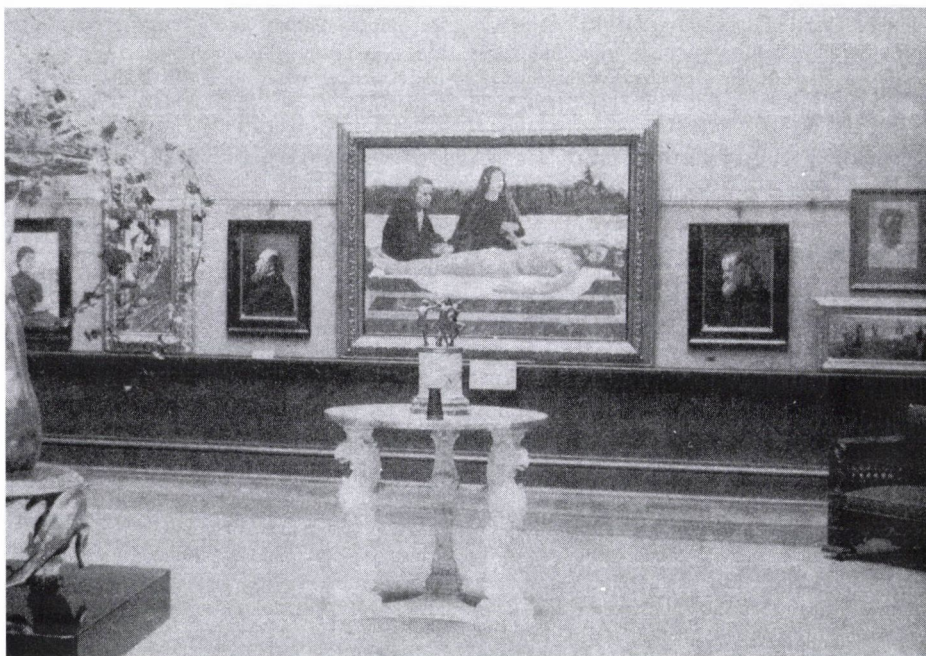
A Louvre-ban látható az a Halott Krisztus ábrázolás, amely tárgyilagos, erőteljes realizmusával szintén hathatott Ferenczy képzeletére. Philippe

de Champagne művéről van szó,³³ amely olyan fekvő formátumban mutatja be a holttestet, amilyen Ferenczy képe a szétdarabolás után lett. Philippe de Champagne festménye nem a drámaiság, a sebek és a szenvedés kifejezésének jegyében készült, hanem inkább olyan kép, amely a halál, az elmúlás feletti csendes kontemplációra ad lehetőséget. Ehhez a visszafogott, szinte érzelemmentes Krisztus-ábrázoláshoz kapcsolható Ferenczy Krisztus-aktja is.

A régiek mellett természetesen a 19. századi, sokban új szellemiségű siratás-jelenetek is hatással voltak Ferenczyre. A müncheni akadémikus festők szinte kötelező jelleggel készítették Krisztus siratása vagy Sirbatétel-jelenetet. Találunk erre példát mind Ludwig von Löfftz (1888), mind Ludwig von Herterich, mind Friedrich Kaulbach (1891) művészetében. Ezekre jellemzők a széles, retorikus gesztusok, a jelenet beállításában és az alakok kiképzésében pedig némi szobor-szerűséget figyelhetünk meg. Különösen igaz ez Anselm Feuerbach egy kicsivel korábbi *Pietà*-képére (1863), mely a müncheni Schack Galériában volt. Az akadémizmuson túllépő, egyéni szemléletmódot érvényesítő Arnold Böcklin életművében is találunk olyan alkotásokat, melyek hatással lehettek Ferenczy *Pietà*-ábrázolásaira. A jól ismert, bázeli *Mária Magdolna Krisztust siratja* c. képen, mely 1868-ból való, elsősorban a fekete fátyolos Mária Magdolna retorikus testbeszédében ismerhetjük fel a Ferenczy-kép előzményét (a halott Krisztus idealizált megjelenítése viszont igen távol áll Ferenczy Krisztus-ábrázolásaitól). Ugyancsak fontos Böcklin *Siratás a kereszt lábánál* c. képe (1876, Berlin), amely talán elsősorban a *Keresztlevétel*-re hathatott. Volt azonban Böcklinnek egy azóta eltűnt *Pietà*-ja is, mely 1873 és 1885 között készült. Ez a mű azért különösen érdekes, mivel megtaláljuk rajta azt a mennyekből lenyúló alakot, amelyet Ferenczy kései, 1914 utáni *Pieta*-vázlatain angyal képében láthatunk.

A német művészetből még két nevet kell feltétlenül megemlítenünk. Az egyikük Franz von Stuck, aki két változatban is megfestette ezt a témát. Az első a *Pietà* c. kép 1891-ből,³⁴ ezen kőlapon fekszik a halott Krisztus teste, előtte profilban látható a fekete leples, arcát kezébe temető, sirató nőalak. Ez a mű Budapesten is látható volt a Műcsanak 1894/95-ös téli kiállításán.³⁵ Ezt a kompozíciót alakította át Stuck 1903-ban a *Krisztus a sírban* c. képén, ahol elhagyta Mária alakját, tehát csak a halott test mozdulatlan ridegsége tölti be a képteret.

A másik művész, akit meg kell említenünk, Max Klinger. Az ő különös, színpadias *Keresztrefeszítés*-én (1890) is ágyékkötő nélküli mezítelenségben jelenik meg mind a három megfeszített alak, csakúgy, mint a „Vom Tode” sorozat Opus XI-es ábráján (melynek címe: Der Tod als Heiland) a kép alsó részén látható fekvő halott férfi. Klingernél találunk azonban a Ferenczy-műhöz megdöbbenően hasonló *Pieta* kompozíciót is, de ez vagy elpusztult, vagy lappang, mivel nem szerepel a Klinger-katalógusokban. Fennmaradt azonban egy fénykép, melyet az 1907 februárjában, a lipcsei Kunstvereinban



12. Fényképfelvétel Max Klinger életmű-kiállításáról, Lipcse, Kunstverein, 1907. február

rendezett Klinger életmű-kiállításon készítettek, ezen jól látható a festmény. Szinte bizonyos, hogy Ferenczy ismerte Klinger e művét.

A német művészetet elhagyva még egy pillanatra a francia felé kell fordulnunk, és megemlékeznünk arról a tényről, hogy Jules Bastien-Lepage, a maga finom naturalizmusának leginkább megfelelő témák mellett maga is festett halott Krisztust, pontosabban több vázlatot készített egy végül befejezetlenül maradt *Sírbatétel*-hez.³⁶ Az ő szemléletmódja is érzelemmentes, kontemplatív és tárgyilagos. (Ezeket a műveit az 1885-ös retrospektív kiállításon is bemutatták Párizsban.)

Meg kell még említenünk a Pietà-jelenetek 19. századi feldolgozásainál azt a tényt is, hogy ez a képtípus valóban annyira elszakadt biblikus gyökereitől, hogy történelmi vagy mitológiai jelenetek bemutatásához is alkalmazták, elsősorban fiukat gyászoló anyák ábrázolásánál. Hogy közeli és ismert példákat hozunk, ilyen Madarász Viktor *Hunyadi László siratása* c. műve (1859), vagy a Magyarországon jól ismert Gallen Kallela Akseli finn művész festménye, a *Lemminkäinen siratása* (1897). Ez is a jelenet szabad, emblematikus értelmezési lehetőségét erősítette meg.

A bibliai témák újbóli felhasználása, átértelmezése, profanizálása, modernizálása vagy „ezoterizálása” végigkísérte a 19.–20. század fordulójának művészetét. A legkülönbözőbb stílusirányzatok „próbálták ki” a patinás szak-

rális témákat, és interpretálták egyéni szemlélettel azokat. Ferenczy a leg-többjükhöz hasonló módszerrel dolgozott a *Pietà* megfestésekor: a hagyománnyos kompozíciókból kiindulva olyan személyes értelmet adott a szent jelenetnek, amely egész egyéni világnézetét magába foglalja. A halál, az elmúlás csúfsága, merevsége, az ezzel való fájdalmas szembesülés, és mégis valami keserű, tárgyilagos beletörődés sugárzik a képből, melynek ellentétpárjai, a női aktok jelentik a pozitív pólust: az életet, a művészetet, az esztétikumot.

Amennyiben Ferenczy nagy *Pietà*-képének művészi megoldását próbáljuk értékelni, érdemes egy pillantást vetnünk a korabeli magyar festészetben található *Pietà*-ábrázolásokra.

Ferenczy *Pietà*-jának bemutatása előtt egy évvel, az 1914-es tavaszi tárlaton szerepelt például Leidenfrost Sándor *A vértanú* c. képe. Ennél azonban sokkal ismertebb volt Feszty Árpád *Sirató asszonyok Krisztus sírjánál* c. festménye (1889), valamint az ő *Pietà*-ja, melyen csak a halott testet látjuk a virágokkal és gyertyákkal körülvett síron. A *Pietà*hoz hasonló siratás-jelenet Zemplényi Tivadar *Nagypéntek* c. műve (1904), bár ő a vallásos aktust helyezi előtérbe. E művek közös jellemzője, hogy a *Pietà* jelenetének művészi újraértelmezését meg sem kísérelték. Ferenczy alkotása éppen attól emelkedik ki közülük, hogy egyéni jelentéstartalmat és művészi megoldást keresett a közismert szakrális témához. Az a tény, hogy a végeredmény nem elégtette ki a művészt, és képét feldarabolta, csak kíméletlenül magas igényességéről tanúskodik, nem pedig arról, hogy maga a festői kísérlet, mely a *Pietà*-ban megvalósul, ne lett volna hiteles és magas művészi színvonalú. Bár sajnálhatjuk, hogy darabokban maradt csak fenn ez a műalkotás, de még részleteiben is tökéletesen hordozza azt az egyéni felfogást, amellyel Ferenczy Károly megalkotta.

JEGYZETEK

Készült az OTKA D 38466 számú poszt-doktori téma keretében.

- ¹ SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete, szerk.: CSORBA Géza – SZÜCS György, Bp. MNG, 1996. 216–245.
- BUDAI Rita: Ferenczy Károly biblikus képei. In: Nagybánya konferencia, 1997. február 27–28. Szombathelyi Képtár, 31–46.
- ² FERENCZY Béni: Írás és kép. Bp. 1961. 10.
- ³ Ferenczy Béni: Kikérdezés (összeállította: Soós Gyula), MTA Művészettörténeti Kut. Int. Adattár, MDK-C-II-46/2. „atyja, aki nagyon szigorú ember volt, mindig saját akaratának érvényt szerzett...”

⁴ „Béninél a keresztény hangulat mellékes – gótikussága csak képzeletbeli, – óhaj, – munkája abszolút nem gótikus, hacsak a baroknak formái extasisát nem vesszük gótikának, amiből van dolgaiban valami. De rajongani épp úgy fog, ha valamikor, például ógörög v. istentudja miféle ideálok felé talál fordulni. Egyelőre mindenestre egyike a legboldogabb embereknek, s nagyon halad.” OSZK Kézirattár, Irodalmi levelestár, Mappa: Ferenczy Károly Ferenczy Valérhoz, (17 drb), 4. számú levél, 1914. február 8.

⁵ uo.

- ⁶ o.v. 129×135 cm, Marosvásárhely, Kultúrpalota
- ⁷ Három töredéke: *Fekvő Krisztus*, o.v. 63×180 cm, Budapest, MNG; *Mária és Magdolna*, o.v. 100,5×104,8 cm, Szentendre, Ferenczy Múzeum; *Szent János evangélista*, o.v. 40×52 cm, Mgt.
- ⁸ GENTHON István: Ferenczy Károly. Bp. Képzőművészeti Alap K. 1963. 167.
- ⁹ A festő fia, Valér egy lábjegyzetben utal erre, de az okot nem részletezi: „A Pietával szemben, már miután kiállította, egyszerre oly elégedetlenség fogta el, hogy ezt a nagy, teljesen befejezett, monumentális képet szétvágta. Így maradt meg, különálló töredékekben, a kép két-három darabja.” In: FERENCZY Valér: Ferenczy Károly. Bp. Nyugat, é.n. (1935). 81. Ferenczy Károly talán legjobb festőbarátja, Réti István szerint azzal volt elégedetlen a művész, hogy a festői előadás nem volt elég egyöntetű a képen. In: RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Bp. 1994. 82.
- ¹⁰ Ilyen vázlatok például: *Pietà*, ceruza, tus, karton, 148×202 mm, Budapest, MNG, ltsz. 1922–913; *Pietà*, ceruza, tus, karton, 148×204 mm, Budapest, MNG, ltsz. 1922–916.
- ¹¹ *Pietà*, o.v. 86×116 cm, Mgt
- ¹² PETROVICS Elek: Ferenczy. Bp. Athenaeum, 1943. XXXIX.
- ¹³ Ferenczy Károly levele Réti Istvánhoz, 1913. február 1., MNG Adattár 8391/1955. A kiállítás, amelyre utal, Ferenczy Károly gyűjteményes kiállítása az Ernst Múzeumban, melynek katalógusában Lázár Béla írt méltató tanulmányt. A levélrészlet megjelent: Válogatás a nagybányai művészek leveleiből 1893–1944, Szerk.: ANDRÁS Edit – BERNÁTH Mária, Miskolc: Mission Art Galéria, 1997. 202.
- ¹⁴ FERENCZY Valér: Ferenczy Károly. Bp. Nyugat, é.n. (1935). 81.
- ¹⁵ Uo. 76.
- ¹⁶ Uo. 143–144.
- ¹⁷ Uo. 70–71.
- ¹⁸ Ennek három változata is ismeretes, mind 1874-ből, *Krisztus a sírban* címmel. I.: 79,5×95 cm, Stuttgart, II.: 88×100 cm, Hamburg; III.: 89×101 cm, München.
- ¹⁹ PETROVICS Elek: Ferenczy. Bp. Athenaeum, 1943. XXXVII. sk.
- ²⁰ A stíluskeresés, a klasszicizálódás, amit Ferenczy utolsó alkotói periódusa kapcsán Réti István is kiemelt, egész Európában megfigyelhető a tízes években. Nyilván a megígíró művészi értékrend és a megígíró világ készítette az alkotókat a klasszikus, maradandó értékek felé való fordulásra.
- ²¹ In: Magyar művészet 1890–1919, I., szerk.: NÉMETH Lajos. Bp. Akadémiai Kiadó, 1981. 286.
- ²² Uo. 289.
- ²³ In: Nagybánya művészete, szerk.: CSORBA Géza – SZÜCS György, Bp. MNG, 1996. 129–130.
- ²⁴ SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete, szerk.: CSORBA Géza – SZÜCS György, Bp. MNG, 1996. 229–230.
- ²⁵ Fritz von Uhde hasonló témakörű festménye a *Sírbatétel* két változata, melyeken egyszerű parasztok viszik és siratják Krisztust. (1894. o.v. 172×236 cm, Bautzen, valamint 1900. o. papír, 41×51 cm, Zürich, Conrad Wirth–Lindenmeyer)
- ²⁶ Részlet az egyik kritikából: „...az előtérben egész modern emberek emelnek egy tetemet. Derék, becsületes munkások, kik társuk tetemét gyöngéd szeretettel helyezik el a pázsiton.” Dr. NYÁRY Sándor írása a Magyarország c. lapból, 1903. nov. 19. X. évf. 277.sz. 13–14., in: A nagybányai művészeti és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909. Szerk. TÍMÁR Árpád, Miskolc, MissionArt, 1996. 330.
- ²⁷ Ismét a kritikából: „...Négy alakot látunk csak a vásznon és a kereszt lábát, de a legfőlegesebb színproblémát, mesterien, dermesztően igaz fájdalmat, a legnemesebb egyszerűséggel előadva.” KÉZDI-KOVÁCS László írása a Pesti Hírlapból, 1903. nov. 19. XXV. évf. 317.sz. 11.; „Bármennyi kifogást tehetünk is rajzban és felfogásban ez utóbbi festmény ellen, azt el kell ismernünk, hogy a napsütés idején izzó ábrázolásával még aligha találkozunk.” MELLER Simon írása a Huszadik Században, 1904. jan. V. évf. 1. sz. 71–74., in: A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1896–1909. Szerk.: TÍMÁR Árpád, Miskolc, MissionArt, 1996. 328. és 351.
- ²⁸ o. fa, 1512–1515, Colmar, Unterlinden Múzeum
- ²⁹ 1500. o. fa, 151×121 cm, München, Alte Pinakothek

- ³⁰ *Kriszus siratása*, a festő működött: 1481–1532 k., fa, 60×47 cm, München, Alte Pinakothek
- ³¹ *Krisztus siratása*, 1628–31, o.v. 100×144 cm, München, Alte Pinakothek
- ³² *Krisztus siratása*, fa, 140×207 cm, München, Alte Pinakothek
- ³³ Philippe de Champaigne: *Halott Krisztus*, 1654 előtt, o.v., Párizs, Louvre
- ³⁴ o.v. 95×178,5 cm
- ³⁵ Ugyanitt Trübner Keresztrefeszítése is látható volt. Említi SINKÓ Katalin, in: Az alapítók biblikus képei és a századvég anti-historizmusa. In: Nagybánya művészete, szerk.: CSORBA Géza – SZÜCS György, Bp. MNG, 1996. 232.lap: 8. jegyzet
- ³⁶ Jules Bastien-Lepage: *A halott Krisztus*, vázlat, 1876, vízfesték, 15,5×24,3 cm, The Baltimore Museum of Art