

Ferenczy Károly biblikus képeiről – újra

Ferenczy Károly (1862–1917) „biblikus képei” a magyar művészettörténet-írás legtöbbet tárgyalt művei közé tartoznak. A teljes festői pályát végigkísérő alkotások értelmezése mára nemcsak a Ferenczy-életmű, de a korai magyar modernizmus egyik folyamatosan újratárgyalt kulcskérdésévé vált.¹ Tanulmányomban az eddigi válaszkísérleteket egy újjal gyarapítva, a 19. század végi „naturalizmus” és „szimbolizmus” összefüggésrendszerében kísérem meg, ezúttal csak egy kérdésre fókuszálva – a felvázolt elképzelés kronologikus hatáiraival kapcsolatos kérdéseket a végére hagyva –, e műcsoportot újraértelmezni.

Bevezetés

A művek recepciótörténetét vizsgálva feltűnik, hogy a mindmáig megoldatlan kérdés, miszerint: *miért* festett vallásos tárgyú képeket Ferenczy Károly, már a kortársak számára is az egyik legfontosabb, magyarázatot igénylő problémának számított.

A témánkról korábban publikáló szerzők, szinte kivétel nélkül, valamiféle ellentmondást regisztráltak Ferenczy programszerűen vallott naturalizmusa és a

képek vallásos tematikája között. Nem segítették a megértést a Ferenczyvel kapcsolatos, illetve vele azonosított olyan kortárs elképzelések sem, mint amilyen például a képzőművészetben minden irodalmiasságot elvető, „tisztá festőiség” elve, illetve ehhez járult még annak ismétlése is, hogy Ferenczy „vallástalan” volt, de legalábbis nem követett tételes vallásokat.

1934-ben megjelent könyvében, a biblikus képek tárgyalásához érve, Ferenczy Valér is kénytelen volt megvallani, hogy édesapja a „tisztá festőiség” és a tudatosan önkorlátozó, a (kép)magyarázatoktól óvakodó, „nem beszélés” elvét mintegy illusztrálva: „Sose célzott arra, hogy mért fest akkor hát bibliai képeket, ha csak a minden emberi vagy érzelmi vonatkozástól elvont festői gondolatok fontosak szemében; annál inkább beszélt arról, hogy valamelyik bibliai képnél milyen szín-, folt- és világításbeli gondolatok – ahogy ő szokta mondani: ideák – érdekelték.”²

A vélt vagy valós össze nem illés problémájára Ferenczy művész és kritikus kortársai is felfigyeltek. Csak két korai példát említek. 1903-ban, a szimbolizmus felől szemügyre véve e képeket, Rippl-Rónai például nem értette, hogy „egy impresszionista hogy jön ahhoz[, hogy] bibliai képeket fössön”.³ Illetve máig aktuális és megválaszolatlan Fülep Lajos ugyancsak 1903-as és az eredeti

1 A kérdést tárgyaló „monografikus” tanulmányok, a teljesség igénye nélkül: SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: *Nagybánya művészete. Kiállítás a nagybányai művésztelep alapításának 100. évfordulójára alkalmából*. Sorozatszerk. Nagy Ildikó. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1996. 216–237; BUDAI Rita: Ferenczy Károly biblikus képei. In: *Nagybánya konferencia 1997. február 27–28.* Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1997. 31–46; VÉGVÁRI Lajos: Ferenczy Károly bibliai tárgyú képei. *Herman Ottó Múzeum Évkönyve*, 35–36. 1997. 741–756; SZABADI Judit: „A tájék biblikusan monumentális”. Ferenczy Károly biblikus képei. *Holmi*, 24. 2012. 12. sz. 1524–1532; BOROS Judit: Ferenczy Károly és a nagybányai alapítók biblikus képei. In: *Hit, mítosz, költészet. Ferenczy Károly és a nagybányai mesterek*

művei. Szerk. PLESZNYI Edit. Balatonfüred, Vaszary Villa, 2013. 9–23. A kérdés tágabb kontextusához, csak jelzésképpen, két alapmű: MICHAEL PAUL DRISKE: *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-Century France*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992; DEBORA SILVERMAN: *Van Gogh and Gauguin. The Search for Sacred Art*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.

2 FERENCZY Valér: *Ferenczy Károly*. Budapest, A Nyugat kiadása, é. n. [1934]. 74.

3 Rippl-Rónai József Rippl-Rónai Ödönhöz (Kaposvár 1903. október 29.), Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutató-

összefüggésben a *Háromkirályok* (1898) és az *Ábrahám áldozata* (1901) című művekre vonatkozó kérdése is, miszerint, ha az „egyedüli cél a zöld fény átszűrődésének tanulmányozása [...] mi szükség akkor bibliai témákra?”⁴ Tanulmányomban erre a tényleg alapvető kérdésre, erre a miéltre próbálok meg választ adni.

Közelítések Ferenczy „naturalizmusához” (1.)

A következőkben – a recepciótörténet eddigi fő tendenciájától eltérve – azt fogom bemutatni, hogy Ferenczy esetében naturalizmus és vallásos tematika között valóban nincs ellentmondás. Sőt, a kettő egy *speciális* – a tanulmány vége felé megnevezendő – naturalizmusban egyesülve szétválaszthatatlan egységet alkot.

Először bevezetéképpen a Ferenczy naturalizmusához fűződő általános, kortárs elképzeléseket vizsgálom, illetve az ezekkel kapcsolatos értelmezői stratégiákra mutatok be néhány példát. Ha sikerül legalább megközelítőleg meghatározni, hogy mit értett Ferenczy „naturalizmus”-on, választásaiban milyen forrásokra támaszkodhatott, akkor a biblikus képek kontextusához, megfestésük okához is közelebb juthatunk.

Ferenczy naturalizmusa, ahogy ezt már a kortársai is érzékelték, nem feleltethető meg a naturalizmus szűk definíciójának. Jelentése Ferenczy esetében, az egész életműre kiható érvénnyel, körülbelül: „szeretet és tisztelet a természet iránt”,⁵ illetve mint festői cél: „az egész természetben való gyönyörködésből fakadó vágy annak reprodukálására”.⁶

A Ferenczyhez legközelebb állók jól tudták mindezt, de az okokat, mozgatórugóit, döntéseinek forrásait nem ismerték. Helyesebben: tudtak róluk, de amint majd látható lesz, nem ismerték fel jelentőségüket. Ferenczy makacs ragaszkodása naturalista *image*-ához szinte megoldhatatlan, komoly erőfeszítést igénylő írói feladatok elé állította őket. Írásaikban kitüntetett céllá vált Ferenczy naturalizmusának magyarázata, „men-

tegetése”. A múzeumigazgató jó barát, Petrovics Elek például 1943-as *Ferenczy* kötetében így fogalmazott: „a naturalizmust megnevesítette és a mindennapiság köréből felemelte saját lelkivilágának magasságába”.⁷ Ferenczy Valér pedig 1934-ben, az életmű (csak) naturalistaként való értelmezését hatástalanítandó, sok egyéb mellett, édesapja látszólag *antinaturalista* szókincsét említette: „Kedvenc kifejezései voltak: *hiperesztézis, élvezetet okoz, folthatás, ízlés* (főleg ilyen összeállításban: *előkelő ízlés*), *műtárgy*. A műtárgy szó inkább későbbi idejében lett kedvenc szólásmódja, és ez is jellemző annyiban, hogy ez az artistikum kifejezője.”⁸

Petrovics számára ugyanakkor pont a biblikus képek tették lehetővé az életmű „költői”, tehát *nem csak, sőt: főképp nem* naturalista értelmezését. Elemzéseiből kiderül, hogy kevesebbre becsülte, valósággal idegenkedett halott barátja *túl naturalista* műveitől. Esszéjében folyamatosan a művészi minőség meghatározására, a (naturalista) „látványnak”, és a magasabb rendűnek tekintett, a művészi fantázián alapuló („költői”) „látomásnak” az egyes képeken belüli arányait mérlegelte. Például az *Ábrahám áldozata* című művet dicsérve írta: „látomásos költészetével szembeűnő bizonyosság arra, hogy olykor milyen messze hagyta maga mögött a naturalizmus világát”.⁹ Visszatértét, újbóli jelenlétét azonban nem szűnt meg, a képek egyéb értékeit ugyanakkor mentegelve, folyamatosan bíráltni: „Mint rendesen, most is egy bibliai képben foglalta össze azt, amit ebben az időben keresett: megfestette a *Kereszt-ről való levétel-t* (1903, [1. kép]), melyben egész fényfestő iránya tetőzik. Ebbe a művébe, igaz, becsúszott valami a naturalizmus nyerseségéből, s kivált Krisztus ábrázolásában jogosan várhatnánk el több nemességet [...]”¹⁰

Közelítések Ferenczy „naturalizmusához” (2.)

A kérdés tehát az, hogy be kell-e érünk ezzel a közelkedő-szerűen, több-kevesebb naturalizmussal

központ Művészettörténeti Intézet, Adattár, MKCS–C–I–36/482. (Rippl-Rónai József összegyűjtött levelei. Kézirat, Magyar Nemzeti Galéria Adattár. A levelek összegyűjtését a T 032 078 sz. OTKA kutatási program keretében 2000 és 2004 között Földes Mária és Plesznivny Edit végezte.)

4 FÜLEP Lajos: Ferenczy Károly képei. In: Uő: *Egybegyűjtött írások. I. Cikkek, tanulmányok 1902–1908*. Szerkesztette, a jegyzeteket és a névmutatót összeállította TÍMÁR Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1988. 43. Mindkét fent idézett szöveg Ferenczy első, 1903-as gyűjteményes kiállítására, az ott kiállított művekre reagált.

5 Ferenczy Károly Réti Istvánhoz (Nagybányáról Bécsbe, 1904. július 26.). In: „*Ölel Carolus*”. *Ferenczy Károly levelezése*. Szerk. BOROS JUDIT–KISSNÉ BUDAI RITA. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 87.

6 Ferenczy Károly saját fogalmazású „kiállítási nyomtatványa” 1903-as egyéni kiállításához. Közölve: „*Ölel Carolus*” 2011 (ld. 5. j.) 361.

7 PETROVICS ELEK: *Ferenczy*. Budapest, Athenaeum Rt. Kiadása, 1943. XLI.

8 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 72. Kiemelések az eredetiben.

9 PETROVICS 1943 (ld. 7. j.) XXV.

10 PETROVICS 1943 (ld. 7. j.) XXVI.



1. **Ferenczy Károly:** *Keresztlevétel / Krisztus siratása / Levétel a keresztről*, 1903 (œuvre-kat. F. 176)
Olaj vagy Wurm-féle tempera, vászon; 128 × 128 cm
Muzeul Județean Mureș, Bernády-gyűjtemény, Târgu Mureș, Itsz. 26

operáló, az arányokat méricskélő megoldással, vagy létezik olyan, Ferenczy idézett, jelszószerű önleíró jelzőihez, kedvenc szavaihoz is passzoló naturalizmus (tehát a látszat ellenére: *nem* antinaturalizmus), amely nem szorul mentegetésre? A válasz: igen. Ferenczy speciális naturalizmusának kortárs kontextusa viszonylag könnyen meghatározható. Azokról a francia irodalmárokról (írókról, kritikusokról, stb.) van szó, akik mindannyian Émile Zola közvetlen köréből indultak, de az 1880-as, 1890-es években tőle egyre távolodva, vagy vele egyenesen szembe fordulva, *belülről* akarták megújítani, azt meg nem tagadva, a naturalizmust.¹¹ A kapcsolat után

kutatva, szűkös forrásaink közül, Ferenczy dokumentált olvasmányaihoz érdemes fordulnunk.

Ferenczy irodalmi műveltsége a róla szóló emlékezősek és a szakirodalom közhelye. Petrovics 1922-ben így fogalmazott: „Ami idejét a festés ki nem töltötte, azt főként olvasásra szánta. Szenvedélyes olvasó volt [...]. Alaposan ismerte korának egész szellemi életét, s teljesen tisztában volt azzal is, hogy minő erős szálak fűzik a művészetet a szellemi életnek egyéb ágaihoz és egészéhez.” Majd Ferenczytól idézett egy szempontunkból különösen fontos megállapítást: „A modern törekvéseket már azért sem érti – írja valakiről egyik levelében –,

¹¹ Ugyanennek a tendenciának a részeként értelmeztem korábban Ferenczy 1903-as kiállítási nyomtatványának záró sorát. GOSZTONYI Ferenc: Perifrázis. „Koloristikus naturalizmus synthetikus alapon.” In:

Ferenczy. Ferenczy Károly (1862–1917) gyűjteményes kiállítása. Szerk. BOROS Judit–PLESZNIVV Edit. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 102–109.

mert hiányzik nála a modern intellektuális életnek átnézete, az általános szellemi kultúra, amelyben a modern művészet gyökerezik. «¹² (A nem nevesített, 1908-as megjegyzés Thorma Jánosra vonatkozott.¹³) Hasonlóról számolt be Ferenczy Valér is, amikor könyvének „A kultúremler” című fejezetében édesapja egykori szavait felidézte: „Atyám maga jegyezte meg egyszer, hogy a festők általában olyan emberek, akik olvasnak, akik nemcsak éppen a szakmájuk iránt érdeklődnek, akiknek értelmisége általánosabb irányú.”¹⁴ Ferenczy meggyőződéssel vallotta, hogy a képzőművészet szerves része a modernitás általános kultúrájának, annak ismerete nélkül jó (modern) festészet el sem képzelhető. Ezért talán érdemes ezúttal az irodalom felől közelíteni festészetéhez.¹⁵ Illetve esetünkben konkrétan: a biblikus képek kontextusához.

A Ferenczyre emlékezők nagyjából ugyanazokat az írókat nevezik meg kedves szerzőiként. A koncentrált tárgyalás érdekében most – pro és kontra – csak az irodalmi naturalizmus két fontos szerzőjére térek ki. Előbb a kontra: Ferenczy Valér hangsúlyozta, részben épp édesapja „arisztokratikus” világnézetére hivatkozva – egy részben politikus eszmefuttatás részeként –, hogy „Zolát, aki szintén többé-kevésbé ide, a szocialisztikus írók közé sorozható, nagyon nem szerette”.¹⁶ A Goncourt fivérek (Edmond és Jules) műveit viszont mindenki szerint nagyra tartotta. Petrovics úgy emlékezett, hogy a Goncourt-ok „Maison d'un artiste és Journal című műveiből jóformán könyv nélkül tudott egész lapokat”.¹⁷ Ferenczy Valér pedig, édesapja kései korszakának artista témájú művei miatt, Edmond de Goncourt *A Zemganno testvérek* (1879) című művét külön is kiemelte.¹⁸ Erre az összefüggésre az újabb szakirodalom is reflektált.¹⁹ Én azonban nem erről a tematikus kapcsolatról, hanem a regény híres előszaváról szeretnék beszélni. Ebben Edmond de Goncourt, visszatekintve elhunyt fivérével közös írói pályájára, önkritikusan állapította meg, *Germinie Lacerteux* (1865) című könyvükre, valamint Zola *Patkányfogójára* (1877) utalva, hogy „a nagy ütközet, mely a realizmusnak, a naturalizmusnak, a *termé-*

szet alapján való tanulmányozásnak a győzelmét eldönti az irodalomban, nem azon a terepen fogják megvívni, melyet a két regény szerzői választottak”.²⁰ Úgy vélte, hogy a Zola által kezdeményezett, a nyomort analizáló témák után eljött az ideje annak – és ez a feladat már a fiatalokra vár –, hogy a módszert új tárgyon, „az előkelő társaságban”, „a legelfinomultabb világban” történetek bemutatására is alkalmazzák. Egykori céljukat, a (zola) naturalizmust megújítani szándékozó programjukat is felidézte: „Az elegancia realista regénye: ennek megírása volt a becsvágyunk, nekem s az öcsémnek.”²¹ Ezzel összefüggésben új regényére is úgy tekintett mint kísérletre „valamiféle költői realitásában”.²²

Edmond de Goncourt 1879. március 23-ai keltezésű előszavát – egyre közelítve fő témánkhoz és a javasolt megoldáshoz – természetesen nem konkrét forrásként idéztem, csak a tendenciát: a hangsúlyozottan „nem zola”, hanem „artistikus” naturalizmus programjának (elsajátítható) jelenlétét kívántam jelezni egy széles körben ismert és Ferenczy által is biztos, hogy olvasott műben.

Huysmans „szellemi naturalizmusa”

A Ferenczyhez közel álló, „előkelő”, „költői”, stb. naturalizmus kortárs kontextusa tehát meghatározható, de mi köti mindezt a biblikus művekhez? E tekintetben ugyancsak Zola egykori körében, illetve Ferenczy dokumentált olvasmányai között érdemes keresgélni. Ismét Ferenczy Valért idézem: „Általában azt mondhatnám, hogy kevésbé izgatták a könyvek tárgyi szempontból; az irodalom is elsősorban művészet volt szemében. Ezért szerette annyira Huysmanst; mindig rejtély volt előttem, hogy ennek a született lelkibeteg, bár tagadhatatlanul rendkívül artistikus írónak ádáz kegyetlenkedéseit hogy bírta élvezettel olvasni. Persze túlzás volna azt mondani, hogy fenntartás nélkül méltatta, így íróiával említette nekem, hogy abban a korábbi, különcködő könyvében, az *À Rebours*-ban egy francia nemesnek,

12 PETROVICS Elek: *Ferenczy Károly*. Budapest, A Pantheon Irodalmi Intézet Rt. kiadása, 1922. 32.

13 A levél: Ferenczy Károly Ferenczy Valérhoz (Töredék, datálás: 1908. június 22.). In: „*Ölel Carolus*” 2011 (ld. 5. j.) 143.

14 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 87.

15 Egy példa a hasonló megközelítésre: JUDY SUND: *True to Temperament. Van Gogh and French Naturalist Literature*. New York, Cambridge University Press, 1992.

16 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 111.

17 PETROVICS 1943 (ld. 7. j.) XXXIII.

18 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 73.

19 BOROS Judit: Kép és Erosz. Ferenczy Károly utolsó festői korszaka. In: *Ferenczy 2011* (ld. 11. j.) 60.

20 Edmond de GONCOURT: *A Zemganno testvérek*. Fordította és az utószót írta JÉKELY Zoltán. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1969. 5. Kiemelés az eredetiben.

21 GONCOURT 1969 (ld. 20. j.) 6.

22 GONCOURT 1969 (ld. 20. j.) 7.

Des Eycettes-nek [helyesen: Des Esseintes] köntösében írja meg lényegében önmagát, míg a Là-Bas-ban és ezt követő könyveiben már csak mint polgári egyén, Durtal néven szerepel. Mégis annyira érdekelte a Là-Bas, hogy utána még egy csomó Huysmanst meghozatott, az Art moderne-t, az En Rade-ot, továbbá késői, vakbuzgóan katolikus műveit, a Cathédrale-t és a Sainte Lydwine de Schiedam-ot. Ezekről többet várt, mint amit nyújtottak neki." Majd a következő mondatban, folytatásként hozzáfűzte: „Baudelaire-t rendkívül szerette, gyakran olvasgatta a Fleurs du Malt. Verlaine-t is kétségkívül ösmerte, de nem volt meg könyvei között." Végül, részben öccsétől, Ferenczy Bénitől származó információra hivatkozva kijelentette, hogy Ady műveit „le is szólta, el is vetette a maga szempontjából”.²³

Az idézeteket vizsgálva kezdjük az egyszerűbb kapcsolattal, amelyre már a korábbi szakirodalom is reflektált. 1996-ban Sinkó Katalin említette először Ferenczy kapcsán Huysmanst, felhívva a figyelmet a dekadens író feltételezhető szerepére a festőművész esztétizmusának (esztéticizmusának) kialakulásában.²⁴ Huysmans *À Rebours* (1884, magyarul: *A különnc*)²⁵ című regényének főhőse, Des Esseintes herceg Párizsból vidékre költözik, ahol üvegházszerű, túlfinomult, a végsőig művi és átesztétizált, magányos életre rendezkedik be. Különös kedvteléseivel gyakorlatilag teljes, definitív példatárát adják a regény recepciótörténetében kulcsszóként szereplő – jöllehet maga a szó nem fordul elő a regény-

ben – „hiperesztézisnek”.²⁶ A szó, ahogy korábban már utaltam rá, Ferenczy Valér könyvében is kitüntetett szerepet játszik, édesapja értelmezésében tulajdonképpen a művészi látás, érzékenység és teremtés záloga. E tekintetben Huysmans hőse Ferenczy számára is: szerepmóddal. Ferenczy Valér szerint: „A hiperesztézis szó annyiban is kitűnő kifejezése ennek, mert éppúgy jellemzi nála a művész esztétikai érzékenységét, mint az ember nőies finomkodását, sőt álszemérmét, ami annyira ritka, szokatlan, kivételes mértékben volt sajátosága.”²⁷

Huysmans jelentősége azonban nem merül ki ennyiben. Huysmansból vezethető le ugyanis a „miért festett biblikus képeket Ferenczy Károly” kérdésre adható egyik lehetséges válasz is. Már *A különnc* is át meg át van szöve vallásos, a régi és a kortárs teológiai irodalomra vonatkozó elmélkedésekkel, ráadásul a mű a herceg fohászával zárul, de az igazi fordulat – az életben és az irodalomban is – csak évekkel később következett be. Huysmans ugyanis 1892-ben megtért. Egyike lett a századvég-századelő híres konvertitáinak (ha egyenesen nem ő volt köztük a leghíresebb), akik korábbi életükkel felhagyva, meg-, illetve visszatértek a katolikus egyházba.

Huysmans vallásos fordulata mindenkit meglepett, művei alapján a legelvetemültebb istentagadónak tartották. Nem csoda: pont egy évvel korábban, 1891-ben adta ki leghírhedtebb regényét, a *Là-Bas*-t

23 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 108. A fentiek rövidében az első, 1929-es verzióban: „Zola például oly távol állt tőle, mint amennyire szerette Baudelairet, a Goncourtokat, sőt Huysmanst is. Meglepő, hogy a Là Bas kedvenc olvasmányát képezte, holott igazán nem volt kedvelője a szörnyűségeknek.” FERENCZY Valér: Ferenczy Károlyról. *Nyugat*, 22. 1929. 2. sz. 78.

24 SINKÓ 1996 (ld. 1. j.) 229.

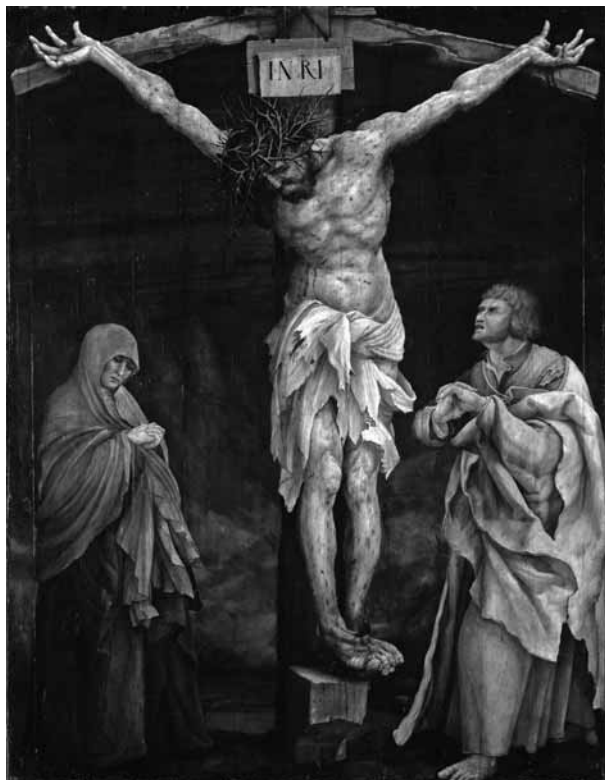
25 JORIS-KARL HUYSMANS: *A különnc*. Fordította KOSZTOLÁNYI Dezső. Szeged, Lazi Könyvkiadó, 2002. (Második kiadás.)

26 1890-ben a szimbolista irodalmár, kritikus Albert Aurier, feltehetően épp Huysmans hatására, Van Gogh-t jellemezve hasznosította újra, a cikk alanyának egyetértését is elnyerve – jöllehet a róla írottak irányát alapvetően sérelmezte és elutasította –, a hiperesztézis kifejezést. PATRICIA MATHEWS: Aurier and Van Gogh: Criticism and Response. *The Art Bulletin*, 68. 1986. 1. sz. 94–104.

27 FERENCZY 1934 (ld. 2. j.) 71. Itt, e ponton érdemes szóba hozni – még ha csak lábjegyzetben is – a Ferenczy-irodalom egyik sokat vitatott, a Ferenczy család és a későbbi szerzők által is kárhóztatott szövegét. Malonyay Dezső írása Ferenczyról 1906-ban *A fiatalok* című kötet egyik fejezeteként jelent meg. A szöveg újraolvasása több tanulsággal is szolgálhat. Ferenczy 1904-ben portrét festett Malonyayról. Malonyay valószínűleg az ülések közben folytatott beszélgetéseik tanulságait is felhasználta írásában. Legidősebb fia szerint Ferenczyt leginkább az zavarta, hogy Malonyay „egyenesen vértelen aszkétának, szánni való mártírnak” állította be. (FERENCZY 1934 [ld. 2. j.] 157.) Valóban, a szövegben különös sorokat találhatunk. Ezek azonban

kevésbé egy aszkétát vagy mártírt, mint inkább egy szellemi, túlfinomult, „auratikus” alak képét, vízióját tárják elénk: „Mindinkább látjuk múlt személyének, úgyszólván elpárolgását, az átlátszóbbá és átlátszóbbá tisztuló hüvely alatt mindinkább az örök erők működését véljük észrevehetni. [...] Nincs saját akarata, hogy is lenne, benne Valaki más akar. Az ember hinni kezd az Elhivatásban.”

Majd a fejezet legvégén, mintegy az addigiak összefoglalásaképpen, Malonyay már egyenesen úgy fogalmazott, hogy „nem zárkózhatunk el az érzés elől, hogy nálunk különb lényel van dolgunk”. (MALONYAY Dezső: Ferenczy Károly. In: Uő: *A fiatalok*. Budapest, Lampel R. Könyvkereskedése [Wodianer F. és Fiai Részvénytársaság], 1906. 35–65, az idézetek: 59–60, 64–65.) Érthető, ha Ferenczyt sértette ez a hang, kikezdte hűvös távolságtartását, sokat emlegetett diszkrecióját. Malonyayt Ferenczy Valér is „hírlapírói fölületességgel” vádolta, én azonban egy másik lehetőség megfontolását (is) javaslom. Találkozásaikkor feltehetően irodalomról is szót ejtettek, így nem kizárt, hogy Malonyay felismerte Ferenczyben – „arisztokratikus” viselkedésében, az „artistikus”, a „művi” iránti vonzalmaiban – a dekadens és leginkább *A különnc*-ből megismerhető és elsajátítható kulturális (szerep)mintát. Malonyay nem sokkal korábban még Justh Zsigmond párizsi szellemi köréhez tartozott. 1905-ben pedig – az úgynevezett Justh–Czóbel kör nézeteit visszhangzó – monográfiát írt Mednyánszky Lászlóról. Mindezek jelentőségéhez vö. még a 43. jegyzetben foglaltakat. Illetve vö. GOSZTONYI Ferenc: Kész regény. Malonyay Dezső 1905-ös Mednyánszky-monográfiája. In: *Mednyánszky László (1852–1919)*. Szerkesztette: MARKÓJA Csilla. Budapest, Kossuth Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 71–88.



2. **Matthias Grünewald:** *Keresztrefeszítés*, 1523–1524 körül
Fenyőfa; 195,5 × 152,5 cm
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, ltsz.: 994
(© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0)

(*Ott lenn*).²⁸ Ez volt az idősebb fiától idézett szöveg szerint Ferenczy kedvence, és szempontunkból is ez a legfontosabb könyve. Ferenczy ezután rendelte meg és olvasta el Huysmans további műveit is. Fontos megjegyezni: az ugyancsak Zola köréből induló, de tőle talán a legtávolabbra jutó Huysmans később sem tagadta meg a naturalizmust, stílusa, módszere a megtérése

után is nagyjából változatlan maradt, csak témái változtak. Huysmans iránti intenzív érdeklődése, és az ebből adódó következtetések miatt, szívesen nevezném Ferenczyt, már most, *dekadens naturalistának*,²⁹ de találhatunk ennél jobb, találébb kifejezést is, mégpedig épp az *Ott lenn* oldalain.

Az 1891-es regény főhőse Durtal, a meghasonlott naturalista író, aki, miközben történeti munkát ír a 15. században élt sátánista és szadista gyilkos, de a kivégzése előtt bűnbánatot tartó és megtérő főúrról, Gilles de Rais-ről, maga is megmerítkezik, hogy könyvéhez személyesen átélte ismereteket gyűjtsön, saját korának titkos, párizsi sátánizmusában, a mű vége felé pedig egy feketemisén is részt vesz.

A könyv elején Huysmans úgy jellemezte Durtalt – korábról már ez is ismerős lehet –, hogy noha „[t]ételes vallásban nem hitt, de elismerte, hogy vannak természetfeletti dolgok [...]”³⁰ Huysmans következő könyvei, az úgynevezett „Durtal-trilógia” további két darabja, az *En Route (Úton, 1895)* és a *La Cathédrale (A katedrális, 1898)*, már megtérése után íródtak, és alteregója, Durtal konverzióját és új életét, a hitért folytatott küzdelmét, valamint vallásos, esztétikai elmékedéseit mutatják be.³¹ Ferenczy Valér emlékei szerint édesapja ezeket és a még ezután megjelent további, mélyen katolikus művek egy részét is olvasta.

Az *Ott lenn* egy szenvedélyes vitával kezdődik Durtal és orvos barátja, Des Hermies között a naturalista irodalomról. Des Hermies éles szavakkal támadta a naturalizmust, majd magára maradván Durtal is számot vetett az öt hónapok óta gyötrő kétségekkel. Írói válságba jutott. És itt, Edmond de Goncourt után újra ismerős terepen járunk. Durtal nem akarta elvetni Zola módszerét, de javítani akart az „öncéllá lett naturalizmuson”.³² (Csak közvetve jegyzem meg: A *különc* 14. fejezetében olvasható a valaha íródott egyik legjobb Baudelaire-elemzés, illetve ugyanitt széles panorámáját kapjuk Zolától a Goncourt-okig a kortárs francia naturalista irodalomnak is.) Durtal úgy vélte, hogy bár „követni kellene azt az irányt, amelyet Zola oly hatalmas

28 Joris-Karl HUYSMANS: *Ott lenn*. Fordította KÁLLAY Miklós. Budapest, Kultúra Könyvkiadó és Nyomda R.-T., 1918; Uő: *Là-Bas*. Paris, Tresse & Stock, 1895 (tizenegyedik kiadás).

29 Ez is egyike a Ferenczyvel (alakjával és művészetével) kapcsolatos, tudott vagy legalábbis sejtett, de világosan soha ki nem mondott összefüggéseknek. Ferenczy Valér például könyvében hosszas és a szövegbe meglehetősen szervesen illeszkedő eszmefuttatást közölt a „századvégiségről”. Gondolatmenete elején hangsúlyosan említette a Gömör Olivér-portrét, illetve a portréalany kapcsán a *dekadens századvég* egy másik kulcsműve, George du Maurier *Tril-*

byje (1895) is szóba került. FERENCZY 1934 (*ld. 2. j.*) 98–103. Vő. FERENCZY Károly: Gömör Olivér, 1898. In: *Ferenczy 2011 (ld. 11. j.)* 188 (Szücs György).

30 HUYSMANS 1918 (*ld. 28. j.*) 19.

31 Joris-Karl HUYSMANS: *Úton*. Franciából fordította VÁRKONYI Nándor. Budapest, Az Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat kiadása, 1925; Uő: *La Cathédrale*. Paris, P.-V. Stock, 1898 (tizenegyedik kiadás).

32 HUYSMANS 1918 (*ld. 28. j.*) 8.

erővel jelölt ki”, de fontos volna, hogy az „alantas” zolai „fölött” egy új, a naturalizmuson belüli alternatíva is létrejöjjön: „egyszóval meg kellene teremteni a szellemi naturalizmust [naturalisme spiritualiste]”.³³

Majd gondolatai a festészethez kalandoztak, mégpedig az egy évvel korábbi, kasseli élményéhez, a helyi múzeumban látott Matthias Grünewald-festményhez, a *Keresztrefeszítéshez* (1523–1524 körül, ma a Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe gyűjteményében) (2. kép).³⁴ Ami ezután következik, az a modernizmus irodalmának egyik leghíresebb ekfrázisa, amely mintegy a „szellemi naturalizmus” programjának demonstrációjaként további, fontos kulcsszavakat is tartalmaz. A szélsőségesen naturalista, a szenvedő test minden jellemzőjét (vér, genny, stb.) részletező leírás összefoglalása szerint: „Ezen a vásznon az ellentétek művészetének igazi mesterműve bontakozott ki, mely együtt akarta kifejezésre juttatni a nem érzékelhető és a kézzelfogható, kiemelni a test minden siralmas szennyét s élesen megkülönböztetni a lélek végtelen gyötreimét.”³⁵ Huysmans a kép kapcsán „természetfölötti realizmusról” (*réalisme surnaturel*) és „misztikus naturalizmusról” (*naturalisme mystique*) beszélt.³⁶ Véleményem szerint ezen szavak, kifejezések, különösen a nagy karriert befutott kulcsfogalom, a „szellemi naturalizmus” erőterében másként hatnak, másképp látszanak – ahogy erről nemsokára részletesebben is szó lesz – Ferenczy biblikus képei is.³⁷

Huysmans legközelebb és legbővebben a „trilógia” harmadik részében írt a képzőművészetről. Míg az *Útonban* főképp az egyházi zene kérdéseit tárgyalta, addig *A katedrális* „főszereplője” Chartres volt, a chartres-i katedrális és általában a középkor művészete,

illetve misztikus szimbolizmusa. Huysmans a könyv 12. fejezetében fejtette ki a régi (vallásos) festészettel és a kortárs egyházművészettel kapcsolatos, az utóbbival szemben szenvedélyesen kritikus álláspontját. Ismét említette Grünewaldot, továbbá például Rogier van der Weydent és Fra Angelicót, de talán a legmagasabbra ezúttal Rembrandt művészetét, helyesebben a holland festő „keresztény esztétikájának különös koncepcióját” (*l'étrange conception d'esthétique chrétienne*) értékelt.³⁸ Hosszan elemezte a Louvre-ban őrzött *Emmaszi vacsorát* (1648), külön hangsúlyozta Krisztus „csúnyaságát” (*laid*), és a műről szólva egy új fogalmat – egy, a fentiekhez hasonló jelzős szerkezet – is bevezetett: a „megemelt realizmust” (*réalisme surélevé*).³⁹ A „szellemi naturalizmus” mellett ez is felkelthette Ferenczy érdeklődését. Sokszor idézett könyvében Petrovics egyenesen úgy fogalmazott, hogy Ferenczy a „legnagyobb hódolatot Rembrandt iránt érezte”.⁴⁰

Ferenczy és a „szellemi naturalizmus”

De mi vonatkoztható mindebből Ferenczyre? Először is: a kontextus. Az eddigi Ferenczy-irodalom inkább afele hajlott, hogy a vallás kérdése, a vallásos festészet a 19–20. század fordulójára elvesztette korábbi jelentőségét, így Ferenczy képei is egyfajta (müncheni gyökerű) természetmisztikaként (antiakadémizmusként, „hangulati szimbolizmusként”), illetve „általános” emberi kérdések – a bibliai történeteket csak „kerettémaként” használó – megjelenítőiként értelmezendők.⁴¹ Mind-

33 HUYSMANS 1918 (ld. 28. j.) 7. Vö. HUYSMANS 1895 (ld. 28. j.) 6.

34 Huysmans fontos és értő műkritikus is volt, Cézanne-ról is az elsők között írt pozitívan. A korábban idézettek szerint Ferenczy is ismer- te a műkritikáiból összeállított egyik kötetet (*Art moderne*, 1883). Vö. például: PHILIP WARD-JACKSON: *Art Historians and Art Critics VIII: Huysmans. The Burlington Magazine*, 109. 1967. 617–622.

35 HUYSMANS 1918 (ld. 28. j.) 16.

36 HUYSMANS 1918 (ld. 28. j.) 16, 17. Vö. HUYSMANS 1895 (ld. 28. j.) 14, 15.

37 A főszövegben ezután, a túlbonyolítást kerülendő, az idézett lehetőségek közül, a szakirodalomban legtöbbet hivatkozott fogalmat: a „naturalisme spiritualiste”-t használom, a nem teljesen kielégítő „szellemi naturalizmus” fordításban (lehetne még „spirituális”, „át-szellemített”, stb.). Néhány fontosabb publikáció a „szellemi naturalizmus” értelmezéséhez: RUTH B. ANTOSH: *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*. Amsterdam, Rodopi, 1986. 11–30. (*Huysmans' Doctrine of Spiritual Naturalism*); ANTHONY ZIELONKA: *Huysmans and Grünewald. The Discovery of "Spiritual Naturalism"*. *Nineteenth-Century French Studies*, 18. 1989–1990. 1–2. sz. 212–230; MARIA ELENA DI PASQUALE: *The Crise Catholique: Avant-Garde Religious Painting in Fran-*

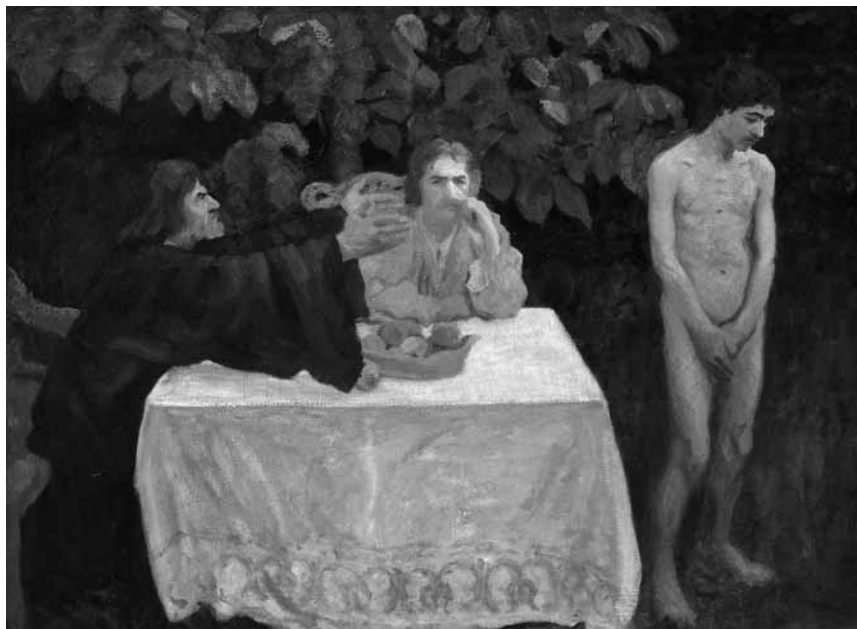
ce, 1890–1912. Dissertation. Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin. May 1999. Ann Arbor, MI, UMI (UMI Microform 9947215), 1999. 211–255. (*Georges Rouault's "Spiritual Naturalism" and the Development of Religious Art in the Twentieth Century*). A Grünewald-recepciótörténethez: ANDRÉE HAVUM: *The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painter's Vision*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989. 118–149 (*Afterlife of a Monument*).

38 HUYSMANS 1898 (ld. 31. j.) 372.

39 HUYSMANS 1898 (ld. 31. j.) 374. A kifejezés fordítása igen problematikus. Egy korabeli angol fordításban például: „transcendent naturalism”. J.-K. HUYSMANS: *The Cathedral*. Translated from the French by Clara BELL. New York, New Amsterdam Book Company, 1898. 259.

40 PETROVICS 1943 (ld. 7. j.) XXXIV.

41 A nagybányai korai képekhez: SÁRMÁNY Ilona: „A tájék biblikusan monumentális”. A hangulati szimbolizmus biblikus képei Ferenczy Károlynál. Szerk. ANDRÁS Edit. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Budapest, MTA Művészettörténeti



3. **Ferenczy Károly:** *A tékozló fiú I.*, 1907 (œuvre-kat. F. 238)
Olaj, vászon; 116 × 156 cm
Magántulajdon

ez az első nagybányai képekre (körülbelül és legfeljebb 1903-ig) valóban igaz lehet. Az 1903 utáni művekre vonatkozóan azonban ez az alapképlet már vitatható: ugyanis pont a szimbolizmus és a dekadencia alkotásai és alkotói, illetve nem utolsósorban, a részben közülük kikerülő konvertiták miatt, a hit és a vallás kérdése egy időre újra a századforduló *modernista* (világnézeti és művészeti) kulcskérdésévé vált.

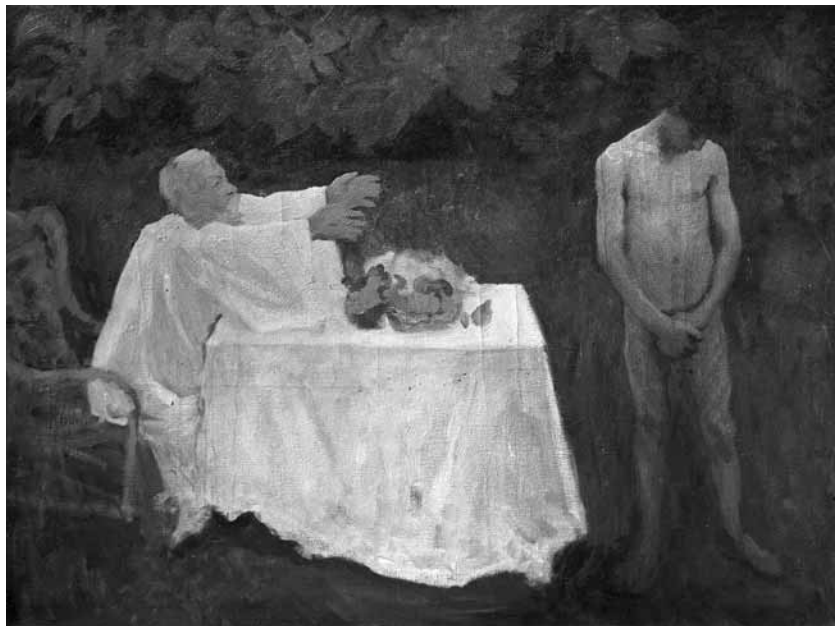
Valóságos megtérési hullám söpört végig az európai értelmiségen. A kor magyar napilapjai is rendszeresen beszámoltak a tendenciáról, az újabb megtérőkről, Huysmansról is többször írtak. Csak egy kiragadott példa: 1904-ben, *Az Ujság* című lapban jelent meg az *Irodalmi válság* című cikk. Ebben a szerző némi malíciával írta:

„Az irodalmi válság egyik legérdekesebb szimptomája a vallásosság újraébredése volt. [...] Így esett aztán, hogy a legújabb francia írók fölött elzúgott a megtérés szele.” Majd említésre kerültek szinte kivétel nélkül Ferenczy kortárs irodalmi kedvencei is (Huysmans, Pierre Loti, Kipling, stb.).⁴² Képzőművészek is voltak a konvertiták között. Az egyik leghíresebb Huysmans elkötelezett követője és csodálója, Georges Rouault volt, de nagy visszhangot váltott ki az egykori Nabi, Jan Verkade megtérése is, aki beuroni szerzetes lett.

Ebben az összefüggésben Ferenczy biblikus képei – és általában: a hit kérdése – 1900 körül, az eddigi vélekedésekkel szemben, az „életben” és a „művészetben” is a lehető *legaktuálisabbak* voltak.

Kutatóintézet, 2005. 89–100. A nagybányai festészet „panteizmusához”: KIRÁLY Erzsébet: Pogányság és megváltás. Még egyszer Csók István nagybányai korszakáról. In: *Csók István (1865–1961) festészete*. Szerk. GÄRTNER Petra–KIRÁLY Erzsébet. Székesfehérvár, Szent István Király Múzeum, 2013. 154–156 (*Természetvallás Nagybányán*). Boros Judit a kései *Pietàt* elemezve egy másik összefüggés lehetőségét vetette fel: „Áttekintve a biblikus képek sorát, óhatatlanul felmerül egyfajta metaforikus önábrázolás, képi önéletrajz rejtett motívumának gyanúja.” Ferenczy Károly: *Pietàt* 1913–1914. In: *Ferenczy* 2011 (ld. 11. j.) 292 (Boros Judit).

42 Idézi: BORBÉLY Lajos: *A korai magyar irodalmi naturalizmus fogalomtörténete. Esettanulmány és szöveggyűjtemény*. Cluj-Napoca/Kolozsvár, Presa Universitară Clujeană/Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2014. 199. A képzőművészeti vonatkozásokhoz: KESERŰ Katalin: *Conversio a modern képzőművészetben. Teozófus művészet*. In: *Conversio. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2011. szeptember 22–23-án tartott vallástudományi konferencia előadásai*. DEZSŐ Csaba, FÖLDVÁRY Miklós István, KOMORÓCZY Szonja Ráhel, SZOMBATHY Zoltán, VARGA Benjámin és VÉR Ádám közreműködésével szerkesztette DÉRI Balázs. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Vallástudományi Központ, 2013. 39–57.



4. **Ferenczy Károly:** *A tékozló fiú II. (kétalakos)*, 1909 (œuvre-kat. F. 266)
Olaj, vászon; 110 × 145 cm, lappang
(reprodukción: ПЕТРОВИЧ Елек: *Ferenczy*. Budapest, Athenaeum Rt. kiadása, 1943. 93. kép)

A tékozló fiúk és a Pietàk értelmezéséhez (1.)

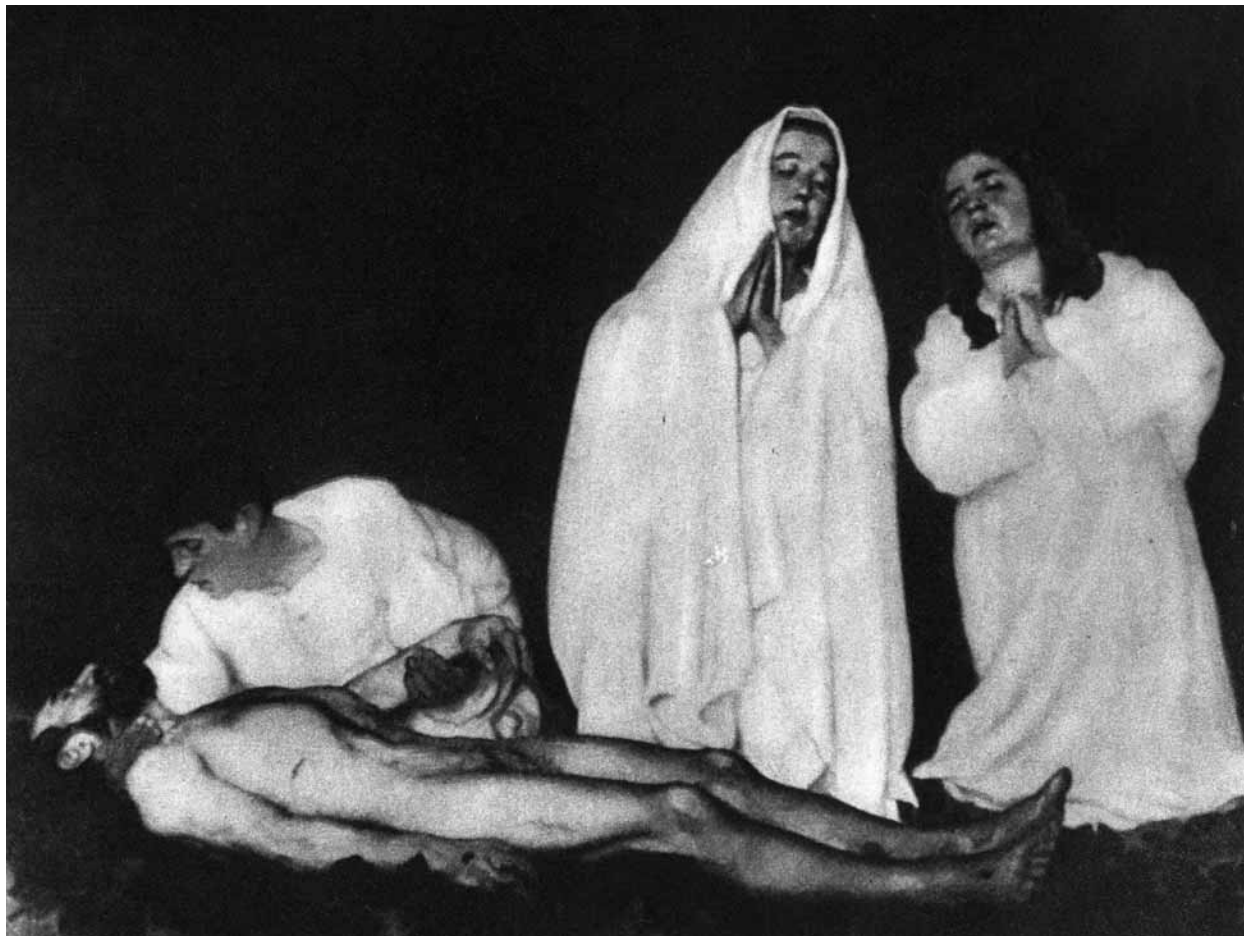
Huysmans „szellemi naturalizmusából” kiindulva az egyes Ferenczy-képekhez is közelebb juthatunk. De előbb arról, hogy ha így is történt, mikortól számít-

ható mindez?⁴³ Nem korábról, mint a *Józsefet eladják testvérei* (1900) vagy az *Ábrahám áldozata* (1901) című művektől, de az a legvalószínűbb, hogy csak a *Keresztlevéltől* (1903).⁴⁴ A valódi „szellemi naturalista” kulcsművek azonban *A tékozló fiú* két kompozíciója (1907, 1909,

43 Jelenleg azt tartom a legvalószínűbbnek, hogy Ferenczy Huysmans iránti érdeklődése, vagy legalábbis annak felerősödése, valamiképp összefüggésbe hozható Mednyánszky Lászlóval, akivel 1898-ban műteremszomszédok voltak, és akivel később is jó viszonyt ápoltak. Mednyánszky korai szellemi és családi köre: az úgynevezett Justh–Czöbel-kör központi szerepet játszott Huysmans hazai recepciójában. A kör névadói a fiatalon elhunyt író, Justh Zsigmond és Mednyánszky sógora, a teozófus Czöbel István voltak. Justh 1888-ban, Párizsban vezetett naplójába felkiáltójelek sorával jegyezte be, hogy egyik ismerőse szerint, akivel épp az *À rebours*-ról beszélgettek, „Des-Esseintes ugyanabból az anyagból van gyúrva, mint én!!!!” Személyesen is ismerték egymást. Amikor Justh hazautazott Párizsból, Huysmanstól *A küilönc* „egy autografírozott példányát” kapta búcsúajándékként. (Justh *Zsigmond naplója és levelei*. A leveleket válogatta és jegyzetekkel ellátta, a kötet anyagát sajtó alá rendezte Kozocsa Sándor. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977. 199. 301.) Justh utolsó, *Fuimus* (1894) című regényének egyik főszereplőjét Mednyánszkyról mintázta. Mednyánszkyról, akit többek között arra akart rávenni a családja, hogy Párizsban, kapcsolatépítés céljából, keresse fel Huysmansot. A találkozót valószínűleg nem jött létre. Egy 1912. március 6-ai feljegyzésből azonban kiderül, hogy Mednyánszky később is figyelemmel kísérte az Huysmansszal kapcsolatos híreket. A bejegyzés szerint Mednyánszky ekkor – öt évvel az író halála

után – olvasta és érdekesnek találta „Huysmans utolsó nyilatkozatát, mielőtt a zárdába visszavonult”. (Mednyánszky László *feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből*. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a jegyzeteket és mutatókat készítette, az utószót írta BARDOLY István. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. 224.) Mednyánszky, aki előszeretettel adott jellemző állatneveket ismerőseinek, Ferenczyt „Mókusnak”, illetve „szent Mókusnak” nevezte. A „szent” titulus okát firtató Csók Istvánt pedig rendre utasította: „Te csak hallgass. Te Daxli vagy. Ha mi imádkozunk, az nem olyan ideális, mint a szent Mókus legprofánabb cselekedete.” (Csók István: *Emlékezéseim*. Szerk. RÉVÉSZ Emese. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2015. 66.) Ferenczy természetesen korábban is hallhatott Huysmansról, például amikor 1887 őszétől 1889 nyaráig Párizsban élt, és a Julian Akadémián tanult. Ekkor azonban még csak *A küilönc* hatásával számolhatunk. A Justh–Czöbel-kör Huysmans hazai propagálásában is élen járt. Csak egy több szempontból is idekiváncsózó példa: Olgyai Viktorban a Czöbel Istvánnal folytatott beszélgetések és „Huysmans műveinek olvasása” (!) keltették fel újra „a rég szunnyadó miszticizmust”. (FELVINCZI TAKÁCS Zoltán: Olgyai Viktor. *Művészet*, 8. 1909. 5.)

44 Kronológiailag csak igen kevésbé orientáló, hogy Huysmans legkésőbbi, Ferenczy Valér által említett műve, a *Sainte Lydwine de Schiedam* 1901-ben jelent meg.



5. **Ferenczy Károly:** *Pietà*, 1913–1914 (œuvre-kat. F. 374)
Szétvágva (1915-ben, a műcsarnoki kiállítást követően)
(reprodukció: PETROVICS Elek: *Ferenczy*. Budapest, Athenaeum Rt. kiadása, 1943. 118. kép)

3–4. kép), illetve a kései *Pietà*k (a kiállított, de később feldarabolt festmény és a tervezett, újabb változathoz készített vázlatok, 1913–1914, 1915–1916, 5–8. kép). Ezek leírására lehet a legbiztosabban alkalmazni a „szellemi naturalizmus” és/vagy a „megemelt realizmus” fogalmait.

Már korábban is felmerült Ferenczy *Pietà*ja kapcsán, tucatnyi egyéb formai párhuzam mellett, mint lehetséges előkép, Grünewald művészete (konkrétan: az Iseheimi oltár predellája, 1512–1515).⁴⁵ Maga Petrovics is „középkorisként” írta le, a már ismert stratégiája szerint dicsérve, de túlzottnak tartott naturalizmusa miatt

bírálvá is a művet: „*Pietà*-ja [...] nagy egyszerűségével, formai szigorúságával, határozott körvonalaiival és az alakok plasztikai teltségével középkori szoborcsoportok emlékéit idézi fel, s csak Krisztus ábrázolásába csúszott be olyan fokú naturalizmus, mely ezt a hatást megzavarja.”⁴⁶

A „szellemi naturalizmus” mint beállítódás megmagyarázhatja e képek kortársakat meghökkentő naturalizmusát, illetve az egyes művek látszólagos szélsőségeit is: a megkínzott Krisztus-testektől (a „húsfestéstől”), *A tékozló fiú* második verziója kapcsán a korabeli sajtóban emlegetett másik testi végletig: az „asztráltestekig”.

45 KISSNÉ BUDAI RITA: Ferenczy Károly *Pietà*-ábrázolásai. *Ars Hungarica*, 30. 2002. 2. SZ. 325, 333.

46 PETROVICS 1943 (ld. 7. j.) XXXVII–XXXVIII.



6. **Ferenczy Károly:** *Mária és Magdolna (Pietà B)*, 1913–1914 (œuvre-kat. F. 376)
 Olaj, vászon; 100,5 × 104,8 cm
 Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, Itsz. 90.3-F



7. **Ferenczy Károly:** *Fekvő Krisztus (Pietà A)*, 1913–1914 (œuvre-kat. F. 375)
 Olaj, vászon; 63 × 180 cm
 Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Itsz.: 9763



8. **Ferenczy Károly:** *Tanulmány a tervezett Pietà című festményhez*, 1915–1916 (œuvre-kat. G. 321)
Ceruza, tus, ecset, karton; 148 × 202 mm
Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, ltsz. 1922–913

Gerő Ödön írta 1910-ben: „A naturalista művész szinte igazat látszik adni a spiritisztáknak, akik a súly nélküli testet fejlődöttségnek tartják. Íme, »A tékozló fiú hazatérése« című képében az embereknek félig-meddig asztráltestük van.”⁴⁷

És talán az sem véletlen, hogy Ferenczy a tékozló fiú témáját két éven belül újra megfestette, és a feldarabolt *Pietà* után is újat tervezett. Új, „szellemi naturalizmusának” programképei voltak ezek, amelyekkel, úgy vélhette, még nem érte el a vágyott célt. Ferenczy ugyanis, modernista művészként, versengett is a múlt-

tal. Többször, többen is felhívták a figyelmet a ránk maradt, szűkös forrásokban található, Ferenczy vonzásait és választásait tükröző, a művészettörténeti múltra, a múzeumok művészetére vonatkozó referenciákra. A Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményét vezető Meller Simon Ferenczy-nekrológiájában olvashatók a következő sorok: „Európa nagy múzeumait mind bejárta; ismerte a nagy mesterek fő alkotásait; a róluk szóló irodalomból is elolvasta mindazt, ami élvezhetően volt írva s a tárgy kedvéért átnézte gyakran az olvashatatlanokat is; a *Szépművészeti Múzeum könyvtá-*

47 GERŐ Ödön: A MIÉNK tárlata. In: „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészet új utakat kereső törekvéseinek sajtóviességangja*. Gyűjtötte, válogatta, szerkesztette és a névmutatót készítette TÍMÁR Árpád.

Pécs–Budapest, Janus Pannonius Múzeum–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2009. II. 281. Idézi: Ferenczy Károly: A tékozló fiú I. 1907. In: *Ferenczy 2011* (ld. 11. j.) 244 (PÁLINKÁS Réka).

rának művészeink között egyetlen buzgó használója. De nem a művészettörténet, csupán a művészet érdekelte; [...] S ha a múlt s főképp a jelen művészeti alkotásaival szemben gyakran válogatós, néha elfogult volt, csupán törhetetlen művész meggyőződése jogával élt.”⁴⁸ Ez a fajta szelekció: tudatosság és autonómia jellemzi Ferenczy biblikus műveit is, melyekben valószínűleg *direkt* élt – vizuális kódként, jelként – a testi „nem szépben”, sőt: az egyenesen, az huysmans-i értelemben vett „csúnyában” rejlő, tartalmat és formát szétválaszthatatlan egységben egyesítő, fel-, illetve megidézhető lehetőségekkel. „Ez a görcsökben vergődő Krisztus nem volt [...] a galileai Adonis” – írta Huysmans Grünwald *Keresztrefeszítése* kapcsán, de igaz ez Ferenczy *Keresztlevételének* és *Pietáinak* (a festmény és a vázlatok) Krisztusaira is.⁴⁹ Ezek a „csúnya”, szélsőségesen naturalista Krisztus-testek, véleményem szerint, egyértelműen, koncepcionálisan is a Grünwald-interpretációkhoz köthetők. A „modernista” Ferenczy „középkorias” képei válaszok a „középkori” Grünwald – Huysmans által demonstrált – „modernségére”, kortárs reakciók a már rég lezártnak tekintett hitkérdések újra élővé, „modernné” lett aktualitására. Ahogy hasonlóképpen, Ferenczy tékozló fiú képei is, ebben az összefüggésben – tehát nem stílári vagy ikonográfiai, hanem hangsúlyosan az huysmans-i „megemelt realizmus” értelmében –: a rembrandti hagyomány modernista (a *clair-obscur* helyett *en plein air* megfestett) újragondolására tett kísérletekként is értelmezhetők.⁵⁰

A tékozló fiúk és a Pieták értelmezéséhez (2.)

Sőt, valószínűleg a tékozló fiú tematika is ebből az összefüggésrendszerből: Huysmans és a konvertiták kontextusából vezethető le. Sokak által kétellyel fogadott megtérése után az európai értelmiség szemében Huysmans mintegy megtestesítette a kortárs világban a tékozló fiú alakját és történetét. Illetve tágabb perspektívában: a konvertiták egyénileg és közösségként is

mind a bibliai tékozló fiú útját járták be. De nem csak róluk, a konkrét megtérőkről van szó, idetartoznak, akár megtértek az Egyházhoz, akár nem: a Rossz és a Jó (az anyag és szellem, stb.) közötti küzdelmet a modernizmus kulcskérdéseként tematizálók is. Így például Ferenczy legtöbbet forgatott költője: a *Rossz virágait* író, műveiben a Sátán és Isten között hánykolódó Baudelaire és a végül megtérő Verlaine is, de idetartoznak, hogy e (már-már) közhellyel ismét csak a kérdés általános és épp aktuális voltát hangsúlyozzam, akár szerette Ferenczy, akár nem, Ady „istenes versei” is.⁵¹

Végül ne feledjük: a *Pietákkal* való foglalkozás idején már a családban is volt egy „konvertita”. Ferenczy Károly szobrásznak készülő fia, Béni 1912-ben, Franciaországban, ha hinni lehet a fennmaradt vallomásoknak, épp Chartres-ban (!), a „gótika” hatására megtért.⁵² (Nehezen elképzelhető, hogy ne szerepelt volna ekkori olvasmányai között Huysmans katedrálisregénye is.)

Összefoglalva: véleményem szerint a századforduló istentagadó, istenkereső, de Ferenczy kapcsán valamiért nemigen emlegetett arca a tanulmányban vizsgált (már nem „panteisztikus”) biblikus képek kortárs kontextusa. E világnézeti földmozgásnak pedig az Huysmans által definiált „szellemi naturalizmus” adhatott Ferenczy számára is érvényes és műveiben is érvényesíthető, programszerű naturalizmusát, illetve az artisztikum iránti igényét is kielégítő, azokat semmiben sem korlátozó *keretet és formát*.

Gosztonyi Ferenc
művészettörténész

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet
gosztonyi.ferenc@gmail.com

48 MELLER Simon: Ferenczy Károly (1862–1917). *Budapesti Szemle*, 170. 1917. 484. sz. 145. Kiemelés tőlem – G. F.

49 HUYSMANS 1918 (*Id.* 28. j.) 14.

50 Mint ahogy az első *A tékozló fiú* (1892) kép – amennyire ez a fennmaradt fekete-fehér reprodukcióból eldönthető – még nem modernista újraalkotásról, hanem Puvis de Chavannes *követéséről* tanúskodik.

51 1907 körül a tékozló fiú téma különösen aktuális lehetett, Huysmans 1907. május 12-én hunyt el, amiről a világ minden mérvadó lapja beszámolt.

52 SZABÓ Júlia: Mesterművek művészi megközelítése. Ferenczy Béni katedrálisrajzai. In: Uő: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*. A tanulmányokat válogatta és szerkesztette MAROSI Ernő. Budapest, Balassi Kiadó, 2014. 421–428.

On the Biblical Paintings of Károly Ferenczy – *again*

The “biblical paintings” of Károly Ferenczy (1862–1917) are among the most discussed works of Hungarian modernist art. The literature to date has tended towards the view that Ferenczy’s early biblical paintings should be interpreted in relation to a kind of natural mysticism rooted in Munich, or that they, like his later works, are expressions of “general” human questions, which make use of biblical stories merely as “framing themes”. In my paper I have put forward a new proposal concerning the biblical works made after 1903. The fact that Ferenczy was very well read is a cliché oft mentioned in contemporary recollections of the man. Among his favourite authors were poets and writers of the decadent and symbolist movements. He greatly admired Baudelaire, for example, and he read almost everything by Joris-Karl Huysmans, from *À Reboirs* (Against Nature) to his later deeply Catholic works, written after his conversion. Ferenczy’s true favourite by Huysmans, however, was *Là-Bas* (The Damned), containing one of the most famous ekphrases of modernism, consisting of several pages on *The Crucifixion* in Kassel, by Matthias Grünewald. In my paper I have attempted to reinterpret Ferenczy’s works on biblical themes in the substantive and stylistic context of the

concept of “*naturalisme spiritualiste*” (spiritual naturalism), as expounded upon by Huysmans in *Là-Bas*. The chefs d’œuvre that Ferenczy produced in a “spiritual naturalist” vein are his two compositions of *The Prodigal Son* (1907, 1909), and his late *Pietà* paintings (1913–1914, 1915–1916). Ferenczy’s stance as a “spiritual naturalist” may explain the naturalism in these pictures (and the “medievalness” of the *Pietàs*), which so shocked his contemporaries, as well as the apparent extremes in certain works: from the tortured bodies of Christ to the opposite physical extreme, “astral bodies”, as used by the contemporary press with regard to his second version of *The Prodigal Son*. Indeed, it is likely that his thematisation of the parable of the prodigal son also derived from the same frame of reference, that is, the context of Huysmans and the converts.

Ferenc Gosztonyi
art historian
Eötvös Loránd University, Institute of Art History
gosztonyi.ferenc@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Ferenczy Károly, Joris-Karl Huysmans, „szellemi naturalizmus”

KEYWORDS

Károly Ferenczy, Joris-Karl Huysmans, „spiritual naturalism”