

FERENCZY KÁROLY BIBLIAI TÁRGYÚ KÉPEI

VÉGVÁRI LAJOS

A nagybányai tájék „biblikusan monumentális” mondta Ferenczy, és ettől a tájtól ihletve festette meg fő műveit. „Ferenczynek lesznek sikerei – írta Rippl-Rónai, bár hogy egy impresszionista hogy jön ahhoz, hogy bibliai képeket fessen.” – idézi Bernáth Mária, hozzátéve, hogy mindkét művésznek a fő törekvése a naturalizmus felülmúlása volt.

Művészi szándékairól így nyilatkozott Ferenczy: „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon”. Életművét ismervén a szűkszavú ars poétikáját így lehet a mai művészettörténeti kategóriákba átplántálni. Az egyik legfontosabb szó a naturalizmus: ezen ma természetelvűséget értünk, vagyis azt, hogy motívumait a természetből vette, ami azonban nem jelent szó szerinti másolást, ahogy ezt a naturalizmus fogalom tartalmazza. A kolorisztikus kifejezés ebben az esetben a színnel való szerkesztést, vagyis a művészeti tradíció értelmében való színfoltokkal történő alakítást jelent. Indirekt módon ezzel a szóval Ferenczy elhatárolta magát az analízis útján való impresszionista képalakotástól. Az impresszionizmus nem kolorisztikus, a szó hagyományos értelmében, hanem az egész palettával való színfelbontás módszere, amelyben egy színnek sincs domináns szerepe, vagyis a színt nem kifejező elemként, hanem jelentés nélküli eszköznek tekinti. Az ily módon látott szín nem hordoz, nem létesít tárgyias megjelenítést, nem tartalmaz gondolati mozzanatokot. Újabban a nem impresszionista plein air művészeket posztimpresszionistáknak szokás nevezni. A posztimpresszionizmus azonban Ferenczy esetében nem alkalmas kifejezés, hiszen ő nem az impresszionizmus felülmúlásával vált érzelmi-gondolati mozzanatok kifejezőjévé, mint Van Gogh, Gauguin, vagy Toulouse-Lautrec. Ferenczy művészetének alakulása lényegesen különbözik a nagybányai festészetet meghatározó másik nagy mestertől Hollósy Simontól, aki a Tengerihántás kissé szépelgő naturalizmusától eljutott az impresszionista színanalízishez, illetve a fénytől felszabadult formák egyesítésének vágyától hajtva az expresszionizmusig – mint azt a Rákóczi-induló nagy kompozícióvázlata bizonyítja. (De ide lehetne sorolni kései kékrúhás önarcképét is.)

Ferenczy az általa finom naturalizmusnak nevezett stílusból kiindulva, átugorva a számára ugyancsak kínálkozó analitikus módszert (első nagybányai műveit leszámítva) az összefoglaló-dekoratív jellegű foltfestés módszerét alakította ki. Jobb híján eredményeit a Nabis csoporttal szokták összehasonlítani: Bonnard és Vuillard bensőséges hangulatok kifejezésére törekvő alkotásaival, művészi módszerével.

Ez az összevetés azonban két vonatkozásban is sántít. Elsősorban amiatt, hogy Ferenczy – akár akarva akár nem – továbbfejlesztette a Munkácsy által gyakorolt foltfestést – annak ellenére, hogy idegenkedett a mester drámai hatásokra törekvő romantikus realizmusától. Munkácsy Rózsehordónője – pszichológiai vonatkozásokkal való megterheltsége ellenére – előfutára lehet Ferenczy plein air képeinek. (Munkácsynak a

magyar festői látást meghatározó példáját jól bizonyítja egy másik nagybányai festő, Thorma János számos műve, mint az Október Elsején vagy a Kocsisok között címűek.)

Ferenczy akkor vált a magyar festészet jellegzetes képviselőjévé, midőn a maga sajátos módján folytatta ezt a foltfestő hagyományt. Festésmódjának összefoglaló jelle gével jutott a nyilatkozatában említett „szintézis”-hez.

E sorok írójának értelmezése szerint a szintézis a valóságos látvány és a képzelet szülte vízió egységét jelenti. Ferenczy arra törekedett, hogy nagy és jelentős témákat realizáljon a festészet nyelvén, úgy azonban, hogy ne hasonlítson a 19. század szájbarágós, mindent magyarázni akaró ábrázolási szokásaihoz. A szintézis tehát az ő esetében a modern természetlátás és a festői látomás összehangolását jelenti. Szinyei Merse Pál kifejezését használva Ferenczy akkor nagy, amikor „hasból fest”, mint a Majális alkotója. Bizonyos, hogy Ferenczy a pontos természetmegfigyelés elkötelezettje volt. – Ezt a szándékát szokták emlegetni, midőn művészi etikáról beszélnek, de mint vázlatai, tanulmányai bizonyítják, ezeket a pontos megfigyeléseit érzelemmel, rejtett, néha nehezen kiolvasható szimbolikus-eszmei mozzanatokkal telítette, így jött létre egy olyan életmű, – páratlan a magyar festészetben – mely a Három királyok, az Ábrahám áldozata és a Józsefet eladják testvérei klasszikus magasságokat ostromló alkotásait jellemzi. Ez a felismerés teszi szükségessé, hogy behatóan tanulmányozzuk bibliai tárgyú festményeit.

Ferenczy Károly a magyar művészet egyik legtudatosabb személyisége, munkásságának alakulását szívós következetesség, a saját képességek határainak módszeres felderítése és kipróbálása mellett a mind igényesebb feladatok felé törekvés jellemezte.

Így történt, hogy a kezdeti precíz rajzú életképek – helyesebben szólva valóságjele netek mellett (ide tartoznak kitűnő finom naturalista munkái) kísérletet tett a téma primér jellegű megörökítésén túl a másodlagos – szimbolikus szellemiségű művek alakítására. Első ilyen tárgyú műve a Tékozló fiú, valójában csak a cím segítségével érthető. „A Tékozló fiú – írja Petrovics Elek – más jellemvonására utal Ferenczynek – arra, hogy olykor elvágjuk a naturalizmus légköréből s színben is, kompozícióban is olyan területre csap át, ahol a stílus átformáló ereje uralkodik. A »Tékozló fiú« sápadt és halkított harmóniájában lehetetlen nem gondolni arra, hogy a »Pauvre pêcheur« minő hatással volt Ferenczyre.”

A Puvis de Chavannes, a klasszicizálás és a naturalista vonalrajz szélsőségei között munkálkodó francia mester sokkal inkább a szituációt értelmező címmel, semmint a témából kibontható lelki-szimbolikus tartalommal fejezte ki szándékait. Kétségtelenül Ferenczyt is megihlette ez a fajta ábrázolásmód, de éppen szellemiségének gazdagsága, olvasottsága és általánosításra törekvő lényeglátása következtében ez a látásmód és a kapcsolódó kifejezési rendszer kevés volt.

Ezzel az elégedetlenséggel magyarázható, hogy rendszeresen foglalkozott bibliai témákkal, mert a szentírás szituációit, történeteit, paraboláit olyan alkalomnak ítélte meg, amely lehetővé tette a saját korára vonatkozó aktualizálást. Ehhez a szándékához meg kellett találnia a megfelelő formát. Így jött létre a művészetében egyedülálló kompozíció, a Három királyok imádása. A klasszicizáló oszlopok és a lépcsős előtér lehetőséget adott számára, hogy itáliai élményeit, elsősorban Tiziano bonyolult térhatású kompozícióit (ilyen a Pesaro család madonnája), át próbálja fordítani a naturalizmus nyelvére. Ez a szakirodalomban kevésbé értékelt műve nemcsak azért jelentős, mert elvezet az Archaeológia monumentális szecessziós megoldásához, de azért is, hogy a finom naturalizmus ezüstös tónusai után kísérletet tett a lokálszínek kompozíciós alkalmazására, a fény és árnyék rendszernek a plein air-féle módosítására. A reneszánsz



1. kép. Királyok hódolása (MNG)



2. kép. Hegyi beszéd (MNG)

formavilága később is kísért Ferenczy kompozícióiban, de ezeket az emlékeket el tudta fedni a foltfestés sajátos áthangoló módszereivel.

Csak a címe miatt tekinthetjük bibliai tárgyú képnek a Münchenben festett Ádámot, melyből alig olvasható ki valamiféle szellemi tartalom. Mégis figyelemre méltó abban a vonatkozásban, hogy itt kísérli meg először az alaknak a tájképi háttérrel való hangulati egységbe foglalását.

„Ezen a müncheni képén – Petrovics szerint – bizonyos gobelin karaktert hoz létre, amelyet a háttérnek célzatosan szőnyszerű megoldása is erősít. Az Ádám egyébként még a formáknak szinte tanulmányoszerű részletezését mutatja, némiképpen a szabad művészi alkotás és az akadémiai studium között ingadozik, mintha Ferenczy alaposan le akart volna számolni ezúttal az emberi test formarendszerével, hogy úrrá legyen felette s módjában legyen majd bátran összefoglalni aminek elemzésével elkészült.”

A Nagybányára való utazás, majd letelepedés legnagyobb élménye a plein air lehetőségek felfedezése, ami a filozófikusan gondolkodó Ferenczy számára nem csupán új festői lehetőséget kínált, hanem pantheisztikus világlátásának tudatosítását. Ferenczy Bénivel folytatott beszélgetéseim során kitűnt, hogy Ferenczy Károly elutasított mindenféle tételes vallást, de hitt abban az antik pogány megállapításban, mely szerint „To pan est i ho theosz”. Ezzel a nézetével valójában Assisi Szent Ferenc misztikus természetszemléletét alkalmazta a 19. század naturalista gondolkodásának korlátai között. Nem feledkezhetünk meg arról, hogy Ferenczy Károly, mint természettudományi ismeretekkel rendelkező agrármérnök egyfelől a materialisztikus világméretet fogadta el, de mint művész szárnyalni kívánt, felülmúlni a tradíció szabta korlátokat. Ebben a szándékában látom az okát, hogy ateistának vélt gondolkozásmódja ellenére a bibliai témák fontos szerepet kaptak művészi világában.

Pantheisztikus természetlátásának félreérthetetlen dokumentuma a Hegyi beszéd első változata. A figyelmesebb tanulmányozás arra vezet, hogy az alakok és a természet egyenrangú szerepet kapnak a festményen. A különböző társadalmi típusokat képviselő hallgatók áhitata a természetben való feloldódásában teljesült ki, s ezzel magyarázható, hogy Jézust hátnézetben ábrázolja. Az ő téri helyzete egyértelműen a természeti részletek megcsodálására vezeti a néző tekintetét. Bár Ferenczy nem ismerhette Brueghel Keresztelő János című képét, mely ekkoriban még a Batthyányi-gyűjtemény rejtett kincse volt, szellemében és törekvéseiben párhuzamba állítható vele. A bibliai tárgyú kép a művész hitvallását hivatott kifejezni: a természet örök, s az ember nem ura, csak öntudatosult része ennek az őt körülvevő valóságnak.

„A Hegyi beszéd egész kompozíciójában megtalálhatjuk a folthatás elért dekoratív jellegét, s még inkább a lélek áhitatát, mely a festménynek mélyen emberi költészetéből most még sokkal gazdagabban árad. Egyúttal azonban növekvő térfoglalását látjuk a természetnek. A nagybányai gyönyörű táj már nem csupán kerete az emberi mozzanatoknak, hanem Ferenczy képzeletének gerjesztője, művészetének sugalmazója, úgy a Hegyi beszéd, mint későbbi bibliai képei szervesen állanak elő abból a hangulattól, melyet a táj monumentális volta és biblikus hangulata járt Ferenczy képzeletére, úgyszólván édes gyermekei a táj és a művész szerelmének.” (Petrovics).

„Egy délután, midőn a papok réjtjére ért egyszerre és önkéntelenül jelent meg képzeletében a Hegyi beszéd egyszerű és széles kompozíciója” – írja Petrovics Elek.

A Hegyi beszéd második változatának megmaradt részletei abból a szempontból fontosak, hogy előkészítik az életmű egyik legjelentősebb darabjának, a Három királyok vonulásának festői megoldását. A mű értelmezésének kísérlete előtt foglalkoznunk kell



3. kép. Három királyok tanulmányfejek (HOM)

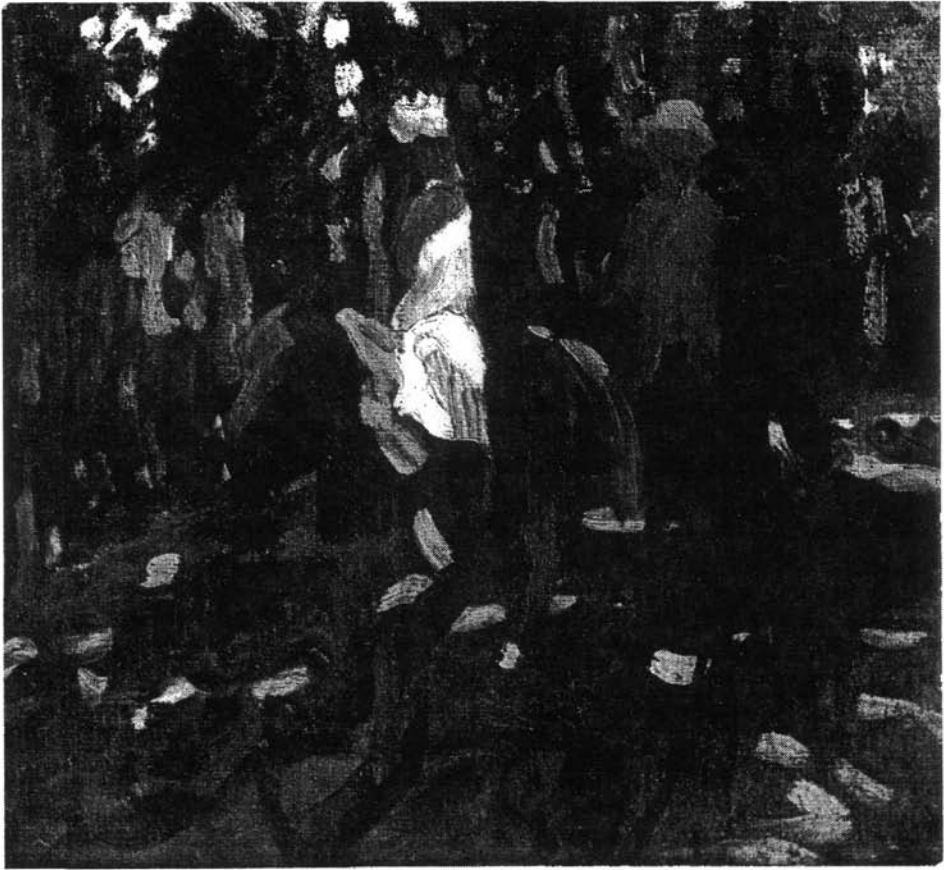
az előkészületet jelentő tanulmányokkal. Szőnyi István tulajdonából a Petró-gyűjteménybe, majd a Miskolci Képtárba került tanulmányfejek még a Hegyi beszéd stílusához állnak közel, típustanulmányok, melyekben akár a korábbi háromkirályok olaszos kompozíciójához illő megoldások is fedezhetők fel. A többi tanulmány, melyek Genthon monográfiájában 101–107 szám alatt szerepelnek, a festő átszellemítő-összefoglaló szemlélete alakulásának fontos dokumentumai.

A rossz minőségű chromoxid zöld miatt a mű szépségei nem érvényesülnek eléggé. Valójában nem az egyes részleteken múlik a mű hatása, hanem az összbenyomáson. A titokzatos zöld tónusból elősejlő figurák a kor legjobbjainak, üzenetével rokonok A tiszta forrás mítoszának egyik reprezentatív kifejezése.

A szecesszió korának gyakori témája megkeresni az ősforrást, visszatérni az ipari civilizáció előtti stádiumhoz, az elveszett paradicsomhoz. Ennek feltalálására vállalkozott Gauguin, midőn Óceániába költözött. A képei tanúsága szerint Tahitiben és a Marquises-szigeteken készült alkotásai a művészi idealizálás termékei, az elképzelések realizálása iránti nosztalgia szülöttei. A dolce far niente vágya esztétikai mákonnynak bizonyult. Nagy művét, a Honnan jöttünk, hol vagyunk, hová megyünk címűt a kiábrándulás, a minden kultúrában azonos létproblémák megoldhatatlansága miatti gond szülte. Gauguin egyik utolsó festménye, a Lovasok a tengerparton a kifejezhetetlen végtelent jelzi: a magasra meredő hullámok mögött a nihil rejtezik.

A magyar művészetet is magával ragadta a szecesszió mítoszkeresése, így született meg Vaszary, Csók István néhány képe. E beállítottságnak fontos emléke Ferenczy Dafnisz és Cloe című munkája, mely ugyan Kiss József verséhez készült illusztráció, valójában a verstől függetlennek tekinthető, az antikvitás iránt érzett nosztalgia kifejezése.

Ferenczy számára a látott valósághoz való hűség erkölcsi törvény volt, csak a látvány adta inspirációt tekintette az egyedüli kiindulásnak. A természeti látvány élményét képzeletében tovább formálta. A megismert és megértett motívumot, csak atmoszférateremtő és témát sugalló lehetőségnek tekintette. Így vált lehetővé, hogy a nagybányai gesztenyés fái közé bibliai lovasokat merjen elképzelni. A ló és lovas Ferenczy művészetében meghatározó motívum: az ő délceg és a lovassal együttérző lovai egy évtizeden át foglalkoztatták képzeletét. A ló Ferenczy szerint meghitt és segítők természeti



4. kép. Lovasok az erdőben (HOM)

lény, mely kiemeli a rajta ülőt a hétköznapi világból, egyfajta jelentőséget nyújt, emelkedettséget ad lovasának. Ez a látvány akár mítikus jelentőségűvé teheti a lovast és lovát. Ebben az elképzelt alapállásban lehet elhelyezni a Három királyokat. A festmény ikonográfiája eltér a hagyománytól: éppúgy természeti félistenek, mítikus alakok lehetnek, mint amennyire bibliai figurák. Hiszen Ferenczy bennük nem a megszületett kis Jézus hódolására induló bibliai királyokat ábrázolta, sokkal inkább három olyan lényt alkotott, akik diadalmasan, fenségesen jelennek meg az erdő misztikus zöld homályában.

Nem véletlen tehát, hogy vázlatain sokat foglalkozott alakjainak megoldásával. A kiindulásnak tekinthető Miskolcon lévő fejtanulmányokat a továbbiakban általánosította, megfosztotta konkrét személyi jellegzetességeiktől és eszményi, de mégis reális típusokká kerekítette őket. Büszke nyugalma a természetben való otthonosságukat, a mindenséggel való egységüket fejezi ki. Vitathatatlan mítikus figurájuk az ikonográfiai hagyományoktól való eltérést hangsúlyozza, hiszen nem hoznak ajándékokat, mint ez a korábbi Háromkirályok képén látható: személyiségük méltósága fejezi ki fejedelmi voltukat, a természettel való összhangjukat. Így emelte magasabb szintre Ferenczy a Hegyi

beszéd ember és természeti látvány egységét. Hasonló értelmezés olvasható Bernáth Aurél remek tanulmányában: „Az alakok ebbe a sejtelmes sűrű szövődékbe vannak szinte beleágyazva. Egyek a környezettel. Zöldje zöldre festi őket, a reflexek vibráló világa tárul rajtuk fel, de alárendelt szerepben. Valami ünnepélyesség ömlik el rajtuk. Önmagukban állnak, s kifejeznek valami várakozásfélét, ezt Ferenczy nem a figurák jellemzésével éri el, inkább az egész kép ad sejtelmesen nyugtalanító érzést... A kompozíció szigorúsága, áttett fogalmazása mindig út az elvontabb (ha úgy tetszik az emelkedettebb) beszédhez. ... Ferenczynek talán nem a leghibátlanabb képe a Három királyok, de a legemelkedettebb, a legtisztább zengésű.”

A sejtelmességből fokozatosan kirajzolódik a kompozíció különlegessége. Első látásra a figurák elhelyezkedése megfelel a naturalista szemléletnek. Az egymást követő két fehér ló helyzete nem látszik szándékosnak. A naturalizmus módszeréhez sorolható az is, ahogy a jobb oldali ló farát elvágja a kép széle. Ebből a látszólag „véletlen” elrendezésből bontakozik ki a mű nem kis tudatossággal megtervezett kompozíciója. A néző elsősre a bal oldali lovast észleli, aki szinte a kép középpontjának tűnik. Centrálisnak látszó helyzetét a jobb oldali fehér ló is elősegíti, ily módon három egymáshoz kapcsolódó fehér folt uralkodik a képen, melynek a bal oldali lovas a csúcspontja. A fehér ruhás lovas és a jobb oldali ló közötti részben megjelenik egy barna testű férfi. Vörös ruhája magára vonja a figyelmet, éppúgy, mint a néző felé forduló testhelyzete. A profilban ábrázolt fehér ruhás lovassal ily módon téri kontrasztba került. Ezáltal a kép némi mélységet is kap. A jobb oldali lovas, akinek csak mellképe látható, világító turbánjával nyer hangsúlyt. A három különböző térbeli magasságban látható fej között a néző háromszögű kapcsolatot lát, így jön létre az a helyzet, hogy a bal oldali lovas fehér ló foltja ellenére a sötét bőrű lovast észleljük a kép valódi középpontjának. Ezáltal nemcsak megnő a jelentősége – szinte szimbolikus figurává válik –, az ő egzotikus jellege készíti a nézőt a mitológikus vonatkozások tudatosulására, s vezet el a tiszta forrás eszméjéhez. Ily módon válik a kép a gauguini nosztalgia, vagy Bartók kereste természeti ember kifejezésévé. A Három királyok értéke és jelentősége, túl festői szépségén, mitológikus jellege következtében a századforduló művészi törekvéseinek, új ideológiát kereső magatartásának kiemelkedő és reprezentatív alkotása.

A Három királyokhoz két további életképszerű alkotása kapcsolható. Az egyik az Estihangulat lovakkal, a másik a Hazatérő favágók. Az Estihangulat című képen feltűnő, hogy a két ló egymáshoz való kapcsolódása azonos a Három királyok lovaival. A mű bensőséges hangulatát itt nem a természet, hanem a lovak luminozus, szinte belülről világító színfoltja határozta meg. A tájképi részlet ebben az álomszerű világban a valóság racionális ritmusát képviseli. A Hazatérő favágók – bár munkásembereket ábrázol – nem sorolható a századforduló szociális tematikai festészetébe, az ún. Armelezut-Malerei világába, jóllehet típusukat tekintve a mű figurái a társadalom alsó rétegéhez tartoznak. Ferenczy mellőzte az ebben a korban szinte kötelező vádoló tekintetet (melyet a sanyarú soruk idéz elő). Három méltóságteljes, szenvtelen tekintetű egyéniség a három egymás mellett haladó favágó, akik ünnepélyes csöndjük miatt akár egy betlehemes játék szereplői is lehetnének. Az sem kizárt, hogy ők voltak a Három királyok modelljei. A három egyszerű ember ugyanazt a természetközeli létet fejezi ki, mint a Három királyok. A különbség kizárólag az előadásmódban van. A nagy kép mítikus sejtelmével szemben itt a plein air józansága az uralkodó, anélkül, hogy a figurákat megfosztaná lényük sajátos atmoszférájától. A kép jobb oldalán lévő barna köpenyes figura a mű rejtélyeihez tartozik. Az alak arctípusa, hajviselete és köpenye azt sejteti, hogy ez a személy nem az erdei emberek közül való. Különállása, suta tartása azt érzékelteti, hogy ez az



5. kép. Három királyok (MNG)

ember valaha jobb sorsú volt, s most deklasszálódva idegen a természeti emberek világában, szinte zavartan viseli sorsát, a kívülrekedtséget.

Két évvel a Három királyok után festette Ferenczy életművének egyik legmélyebb értelmű és eszközeiben a legtökéletesebb képét, az Ábrahám áldozatát. A mű elválaszthatatlanul kapcsolódik a Három királyokhoz, elsősorban zöld alaptónusa, a természetből elővarázsolt látványa miatt. Ám annál jóval több rétegű, többféle értelmezést tesz lehetővé, s úgy tűnik, ez volt Ferenczy szándéka. Az egyik értelmezés elválaszthatatlan a korabeli irodalomtól. Az ősz Ábrahám fia feláldozására kész. A fiú hátnézetben ábrázolt, így hangsúlyozódik tehetetlensége, kiszolgáltatottsága. Ezt fejezi ki az összekötött kéz, a kötelék itt nem tárgyi rekvizitum, hanem szimbolikus erejű. A gyilkolásra készülő apa arcán a cselekedetre való elszánás az angyal megjelenése okozta döbbenettel párosul. Ábrahám arca dráma hordozója, hiszen az indulat az ölésig fokozódik. Fekete ruházata modern öltözetre emlékeztet; a hagyományos drapéria mellőzésével Ferenczy aktualizálja a témát. Ez az iszonyatos feszültség Strindberg drámáinak szörnyűséges hangulatát idézi. Ezt az elképzelést a festő kiváló irodalmi tájékozottsága indokolja. Ferenczy Béni közlése szerint apja élénken érdeklődött a modern északi írók iránt, Ibsent, Strindberget, Nietzsche németül olvasta, ám valójában Goethét és Anatole France-ot kedvelte. Talán Strindberg kegyetlen emberképe és Nietzsche übermensch-szemlélete elleni tiltakozás lehet az oka a bibliai téma modern koztümözésének. Az Ábrahám áldozatának egy másfajta értelmezése is lehetséges. Ehhez a zöld lombok sűrűjéből előlépő angyal adja meg a kulcsot. Az angyal drapériája is zöld: olyan, mint maga a természet. Széles mozdulatával elválasztja egymástól az apát és a fiút, fogja le



6. kép. Ábrahám áldozata

Ábrahám kést tartó kezét. A zöld ruhás angyal megjelenése aktív, drámai elem, ő uralkodik a meglepett Ábrahám és a magát megadó Izsák passzívnak tűnő figurája között. Látomászerű megjelenése túlvilági üzenetet hordoz „Ne ölj” parancsa nemcsak Mózesé, hanem a természeté is, mely nem ismeri el a szükségtelen ölést, nem akceptálja az embert próbára tévő istenkísértést. Az angyal fennköltén görögös profilú alakja egyszerűre szétválaszt – vagyis megakadályozza az emberáldozatot –, de szélesre tárt karjaival mintha össze akarná kötni az apát és a fiút. A természet parancsa a szeretet, a békés létezés megvalósítása. Ezt a gondolatot sugallja a nézőnek Ferenczy Károly festménye. Sem ezelőtt, sem ezután ilyen spontán erővel nem fejezte ki világnézetét, humanista magatartását.

„Az Ábrahám áldozata Ferenczynek talán legszebb művészi átolmlátása egyszerűs mind a vizionárius költészetben szembeszökő bizonyosság arra, hogy olykor milyen messze hagyta maga mögött Ferenczy a naturalizmus világát. Szó sincs róla, ezt és ezzel rokon képeit is természet után festette, mint valamennyit, a természet adta a motívumot hozzájuk, de az eredményben legalább annyi része van a művészi látomásnak mint a valóság megfigyelésének” – írta Petrovics Elek.

A mű alakítási folyamatát így jellemzi Genthon István: „Egy kidolgozott kompozíciót is ismerünk hozzá, melyet tanulságos a véglegessel összevetni. ... A vázlat álló formátumú, az alakok csak a kép alsó felét töltik ki ... így a történet nem eléggé hangsúlyos, ezért a végleges elrendezést lényegesen megváltoztatta. ... Az immár fekvő for-



7. kép. Józsefet eladják testvérei (MNG)

mátumú képen figura és háttér tökéletesen egyensúlyba jutott, a kettő megmagyarázza, gazdagítja egymást, s a dinamikus alaknak a két statikus közé való ékelése megteremtette a kompozíció hibátlan, szinte időtlen egyensúlyát.”

A kép elemzése arra tanít, hogy Ferenczy alkotásait nem csupán a mesterségbeli tudás impozáns példájaként kell tanulmányoznunk. A plein air festő Ferenczy a régi mesterek módján nemcsak a szemnek, de az észnek és a szívnek is kínálhatja alkotását. Ez az a sajátossága, amely megkülönbözteti őt naturalista és impresszionista kortársaitól. A maga módján éppen úgy a „grand art” feltámasztására törekedett, mint kortársa, Cézanne. A francia mester azonban elsősorban a forma megújítására és megerősítésére törekedett, míg Ferenczy kortársához, Adyhoz hasonlóan a széttört világegész (vagy helyesebben) a művészet összerakására törekedett.

Bár a művészettörténetre kötelező a kronológia ismerete és betartása, mégis át kellett lépni ezt a törvényt, mivel csak az Ábrahám áldozata után látszik megfelelőnek az említett műnél egy évvel korábban festett hatalmas kompozíció, a „Józsefet eladják a testvérei” c. kép tanulmányozása. Ezt a döntést az indokolja, hogy míg az eddig tárgyalt főművek esetében a zöld természeti környezet kiemelkedő szerepet játszott, a tárgyalandó nagy kompozíció természeti vonatkozásai eltérőek. A figurákat nem veszi körül az erdő sejtelmes zöldje, kopár, rideg táj a jelenet helyszíné, nincs szerepük a lombok közül beszűrődő fénynek sem. A kép megvilágítása egyenletes, sem éles fények, sem kemény árnyékok nem jellemzik a festői megoldást.

Érdemes kitérőt tenni abból a célból, hogy megvizsgáljuk Ferenczy plein air fel fogását. Ferenczy Béni mesélte a következő történetet. Apja és Réti a verandán ülve szemlélték a napsütötte tájat. Ferenczy Károly azt mondta, hogy ezt a remek szín-fény együttest fogja holnap megfesteni. Réti a fejét csóválta, s azt mondta: „nem adja ki a paletta”. Ferenczy úgy vélte, hogy a festészet képes a látvány temperálására, s létre tud hozni egy kvázi-plein airt, a színek fokozatainak segítségével. Vagyis Ferenczy Károly nem kívánta impresszionisztikus módon sem a színanalízissel, sem a különböző fény-pöttyökkel feldarabolni a látványt. Bach példájára hivatkozott, mondván, hogy a jól temperált színek segítségével ki lehet alakítani a képen a természetes világításhoz hasonló látványt.

Erre példa a Józsefet eladják testvérei. A plein air festésben a nélkülözhetetlennek tűnő árnyékokat ezen a képen a barna tónusú földhátter képviseli. Ebből az alapból bontakoztatta ki fehér és sárga ruhát viselő alakjait. A figuráknak nincsen árnyékuk. A plein air hatást a horizont felett kibontakozó ragyogó kék ég megfestésével kívánta elősegíteni.

Ehhez a kompozícióhoz nem is lehetett volna fény-árnyék kontrasztot alkalmazni, mert lényegét tekintve – mint erre már Réti István rámutatott – egy quattrocento kompozícióra emlékeztet. A mű két kiemelkedő itáliai festő hatását szemlélteti. Az egymáshoz kapcsolt alakokból szervezett kompozíció Masaccio Adógarasának példáját követi. Ez a megoldás nem csupán a figurák váltakozó téri helyzetének – oldal-, szembenézet – ritmusára emlékeztet, de legalább ilyen fontos a szereplők portrészzerű megszemélyesítésére való törekvés. A másik mintakép, Perugino, akinek a Sixtus kápolnában látható Kulcsok átadása című freskójának két jellegzetes eleme adott példát Ferenczynek. Az egyik a széltől szélíg hullámozó kompozíció. Ferenczy Perugino példájára a szélső figurákkal lezárja a kompozíció mindkét oldalát. Ezekről a térhatároló figuráktól indul az alakok elrendezése, oly módon, hogy az elrendezés a két izmaelita barna színfoltjától körülfogott József figurájában kulminál. József – s itt tér el Ferenczy a quattrocento mestertől – kompozíciós helyzetét tekintve Raffaello Mária eljegyzése c. festményének két csoportra osztott résztvevői között az épület a mű súlypontja. Ám a Raffaello-kép papjának egykedvűségével szemben Ferenczy képén a középpontban lévő barna embe- rektől körülvevő József a másságot, a szereplő személyiségétől eltérő különös kiválasztottságot, a sorsába bele nem nyugvó, küldetészerű jelleget érzékelteti.

József modellje az idősebb fiú, Valér volt. „Valér – szegény” ilyen címet adott dr. Tompa Kálmán erről a nehéz sorsú Ferenczy fiúról írt cikkében. Valér eredetileg hegedűművész szeretett volna lenni – emlékezett vissza Pátzay Pál. A festő elvitte fiát Hubay Jenőhöz, az akkori idők kiemelkedő zenei személyiségéhez. Hubay úgy vélte, hogy Valér a közepesnél többre nem viheti. Ettől kezdve nem nézték jó szemmel Valér próbálkozásait, s apja a festészetre fogta. Valér kisiklott életpályája a továbbiakban az apa árnyékában alakult. Képein utánozta Ferenczy Károly stílusát, monográfiájában fontos emléket állított az apának, de sohasem tudott megbékélni sorsával. Ez az érzés okozta, hogy elhidegült viszonya öccsével Bénivel és Noémivel. Magányosan, meghasonlottan élte le életét – még halálában sem kívánta látni öccsét – így jellemzi őt dr. Tompa Kálmán kiadatlan írása.

Valér mint a testvérei által eladott József, valójában egy családban meglévő feszültség áldozata. A jobb sorsa érdemes Józsefnek Ferenczy képén nincs lehetősége a kibontakozásra, a megdicsőülésre, mint a bibliában. Ezt fejezi ki a figurák mögött látható folyó depressziós hangulatot közvetítő alaktalan formája. A folyó jellegét jól ismerjük Réti Istvánnak a miskolci képtárban található képéről. Az ő festményén a Zazar, a

sík vidékre érkező jámbor folyócska, óvatosan kerülgeti a hegyről magával vitt hordalékokból álló kupacokat. Ferenczy Károly képén a folyó ellaposodik, állóvízzé deformálódott, a kilátástalanság, a kiútatlanság érzetét kelti. Míg Perugino példaképszerű alkotásán, az apostolok csoportja felett a mindennapi élet jelenetei és az antik nosztalgiaikat kifejező diadalkapuk zárják le a teret, Ferenczy alkotásán az eseménytelen sík mező a domináns. Ezt a hegyek kékes sávja zárja le anélkül, hogy feloldódást adna mint Perugino freskójának háttere.

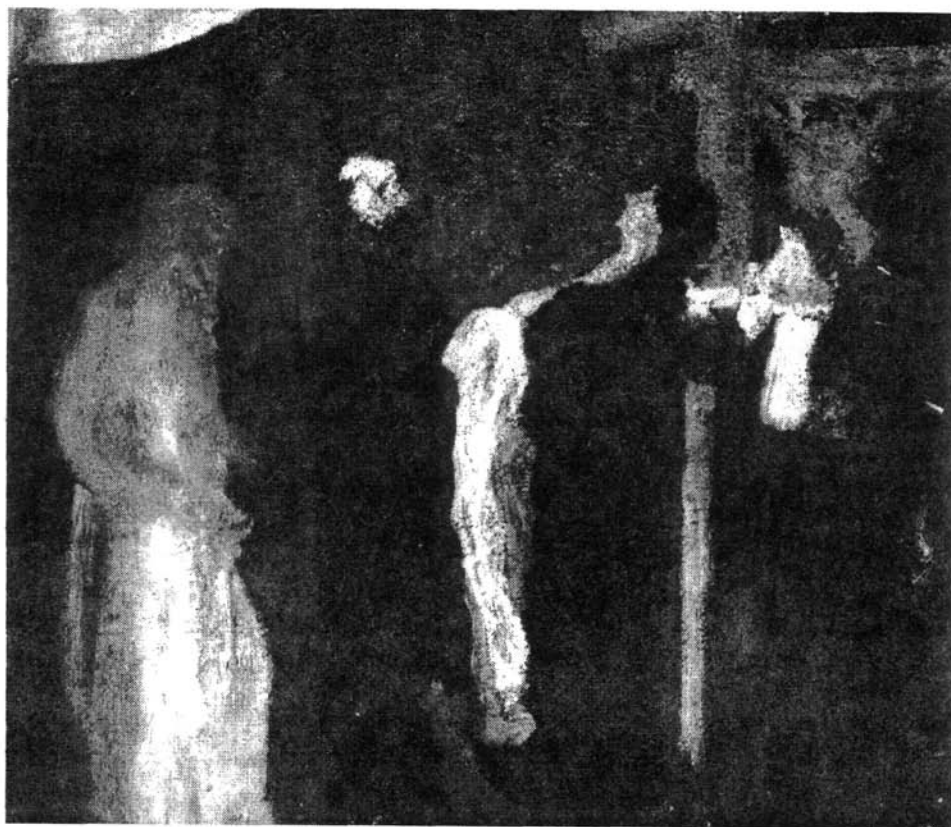
Az egyöntetű világítás nem oldja fel a kép depressziót sugalló hangulatát. Így válik a quattrocento optimizmusát kifejező mintakép a sors kiszámíthatatlanságát, az emberi lét fordulatainak, titokzatosságának kifejezésévé. Csak sejtethetjük, milyen érzések kavartak Ferenczy Károlyban, midőn kora reggel feltette a nagyméretű vásznat, festőeszközeit és a modellek ruháit egy nagy kordélyra. Így emlékezett vissza Ferenczy Béni a kép előkészületeire. Ferenczy Károly nemcsak az ismert vázlatot, de a nagy képet is a helyszínen festette. Ismét Cézanne-ra kell emlékeznünk, aki gyakran kitolta kis festőköcsiját, hogy a helyszínen fesse meg a Mont Saint-Victoire sorozatát, mely nem a külső hasonlóságot, hanem a látvány szerkezetét volt hivatva kibontani.

Az Ábrahám áldozata és József képpel átmenetileg lezárult Ferenczy bibliai ciklusa. Éveken át a plein air adta látványok megörökítésével foglalkozott. Három év alatt festette meg legismertebb és legnépszerűbb plein air alkotásait. Ilyenek a Márciusi est, a Fürdő fiúk és a Festőnő. A téli időszakban portrékat alkotott. A bibliai téma azonban továbbra is foglalkoztatta. Petrovics szerint „Mint előbbi állomásain művészetének most is összefoglalja bibliai képben azt, amit ebben az időben keresett: megfesti a keresztről való levételt”, melyet a kiváló monográfus Ferenczy fényfestő tevékenysége csúcspontjának tart.

Genthon István behatóan foglalkozott a mű keletkezésével. Szerinte ez a mű nehezen alakult. Egy ceruzavázlat – mint annyiszor –, a művésznek a jó megoldást kereső töprengését fejezi ki. Ugyanez mondható el a tervezett mű vázlatáról, mely hosszú lapangás után a miskolci Herman Ottó Múzeumba került. „Az olajvázlat csak nagy foltkban jelzi a tragédiát erről a képről – írja Genthon – négy álló alak ködlik rajta, mintha az egyik karjaiban tartaná a halott Krisztust. Ez a vázlat a szuggesztív erejével, titokzatos... hallucináció, melyben Ferenczy egészen közel jutott a német expresszionizmus eljövendő stílusához”. Valóban a figurák tömör, tagolatlan foltjai, a színek feszültsége arra utal, hogy Ferenczy mintha ki akarna lépni saját stílusából, az intenzívebb kifejezés lehetőségeit keresve. A miskolci Keresztlevétel nemcsak Ferenczy életművében tűnik egyedülálló jelenségnek, de az egész század eleji magyar művészetben. Az ún. neósok franciás igazodásával szemben a festészet egy másik útján tapogatója. Sajnos Ferenczy meghátrált a felfedezett lehetőség előtt és megfestette a plein air képek során kiformalódott stílusában a téma végleges megoldását.

A kép nehezen hozzáférhető, mivel a marosvásárhelyi képtárba került, s csak időnként látható. A raktárban való őrzés, a fény hiánya valószínűleg nem segíti elő a kép állagának megőrzését. Elég csak arra utalni, hogy Réti István Honvédtemetését, mely ugyancsak a marosvásárhelyi képtárban volt letétként, húsz éven át a falhoz fordítva tartották, s emiatt a mű elsötétedett.

Remélhetőleg Ferenczy képének nem lesz ez a sorsa. Bízunk abban, hogy a festmény felfokozott színvilága, szinte átforrósodott plein air megoldása nem romlik meg. Ugyanis a mű hatásának lényeges eleme „a felfokozott zöld háttér, ez emeli ki Krisztus sápadt alakját és a két gyászoló figura színeit, talán a fájdalom, az érzelmi túlsordultság és kozmikus fényzőn ellensúlya az, amely ily rendkívüli intenzitással ragadja meg

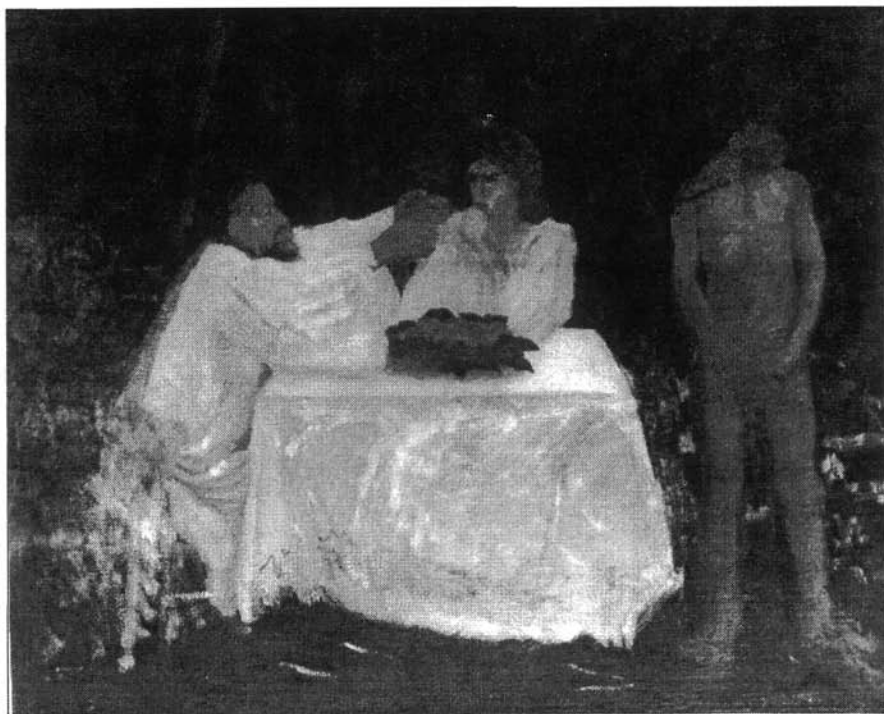


8. kép. Levétel a keresztről – vázlat (HOM)

a szemlélt. ... A megvilágítás teljes és egyenletes, a helyi színek fényvel itatódnak át, de a formák nem töredeznek szét a fényben” – így méltatja a képet Genthon.

Úgy vélem azonban, hogy a mű minden szépsége a festői ereje ellenére idegen a mai néző számára – kissé élőképszerű. Ezt elsősorban a kép jobb oldalán lévő Mária figurája okozza. Ferenczy ezzel a figurával ugyanabba a hibába esett, amit Munkácsy is elkövetett, midőn a Krisztus Pilátus előtt című képén, a bal oldalon látható karjait magasba emelő kiabáló férfit tette. Zavaró motívum az is, hogy Mária arca portrészzerű, magán viseli az ez idő tájt festett arcképek eredményeit, s éppen amiatt szinte kirí a kompozícióból.

Ezzel a képpel úgy tűnik, lezárult a bibliai témákkal való foglalkozás időszaka. Mégis 1908-ban ismét bibliai téma foglalkoztatja. Összesen három változatban festette meg a Tékozló fiú című képét. Mindhárom variáció egy asztal köré helyezi el a szereplőket, balról az ülő apát, jobbról az aktban ábrázolt tékozló fiút, s középen egy könyöklő figurát. Az első két változatban egy férfi, talán a tékozló testvére, a harmadik változatban azonban egy asszony, aki kérlelő tekintettel néz az apára. Mindhárom képen egybefüggő zöld háttér látható, az első két változaton az apa vörös ruhát visel. A méretében legnagyobb és véglegesnek tekinthető változaton az apa fehér ruhát hord. Ez a fehérség erőteljes kontrasztot képez a zöld háttérrel, mellékes motívummá alakítja az



9. kép. Tékozló fiú (HOM)

asztalt, és a rajta látható csendéletet. A mű alakításánál Ferenczy felhasználta az 1903-ban festett Nyári est és a két évvel később alkotott Napos délelőtt című képeinek tanulságait. Az asztal kétségtelenül szimbolikus motívum, a családi otthon jelzi, de jelentősége inkább eszmei, semmint kompozicionális. A mű felépítése az Ábrahám áldozatát követi, de hiányzik belőle annak a drámai vizionárius ereje. Még a legjobban megoldott miskolci variáció is csupán egy nagy tehetségű művész közepes alkotása.

1905-től a Képzőművészeti Főiskolán tanító Ferenczy művészetét jelentősen befolyásolta pedagógiai megbízatása. Átérezte a státusával járó felelősséget. Részben ezzel magyarázható, hogy változtatott festőtechnikáján, kerülte a ráfestéseket, a lazúros finomságokat lehetővé tevő szegfűolajat használta, miként azt a régi flamand mesterek is tették. Az arcképek és tájképek mellett egyre többször festett női aktokat és akt kompozíciókat. Birkózókkal, artistákkal is bővült a tematikája. Ezeknek a műveknek egy részén klasszikus szellemű megoldásra törekedett, mintha saját magának is feladatként írta volna elő azt, amit növendékeiktől megkívánt. A művek másik csoportja stilizációt kívánó beállítások eredménye. Mintha kihunytnak volna transzponáló, átszellemítő készsége: ezek a munkái keresettnek, sőt affektáltnak tűnnek.

Hasonló véleményt lehet mondani a művész által szétdarabolt nagyméretű Pieta kompozícióról, melyet 1914-ben festett. A mű ránk maradt részeiből a halott Krisztus fekvő aktképe kitűnő kvalitásokat mutat, de az ugyancsak ránk maradt sirató asszonyok megoldása kétes értékű. Nem vonható kétségbe az alakok lélekrajzának mélysége, de ezt az értéket a beállítás pózoló jellege megzavarja. A mű elgondolását a ránk maradt rajzvázlatok sejtetik. Ferenczy Giotto padovai siratásáig visszavezethető klasszikus szel-

lemű megoldásra törekedett – egy olyan képet festett, mely eddigi működésétől idegen volt. Valószínűleg ezért darabolta fel a művét. Nem lehet egyetérteni Genthon Istvánnal, aki ezt a képet olyan remekműnek tartja, amelynek a restaurátorok segítségével történő visszaállítását sürgette.

Az 1915-ben festett újabb befejezetlen Pieta viszont méltó lezárása Ferenczy életművének. Ez a 86x116 cm nagyságú vázlatos mű tömör kompozíciójával, drámai erejével ismét megcsillantja azt a lehetőséget, amely már a miskolci „Keresztlevétel”-ből is kitűnik. Mintha az akadémiai professzor fegyelmét ismét áttörné az alkotó indulat ereje, hogy egy belülről fakadó víziót realizáljon. Sajnos a nagybeteg művésznak nem volt már ereje a vázlat kiteljesítéséhez. De így is érezzük a drámát: a hátrahajló fejű Krisztus fejét a zöld ruhás János tartja; a kép középrészén Mária kék ruhás alakja, jobbra Mária Magdolna lila öltözetben. A zöld, kék és lila drapériák megkapó egységben olvadnak össze a halott Krisztus sápadt testének színével.

Áttekintve Ferenczy Károly bibliai képeit, hangsúlyoznunk kell, hogy közismert plein air látványfestészete tehetségének csak egyik oldalát reprezentálja. Tárgyalt bibliai képeivel a naturalizmus korának ellentmondásait kívánta feloldani, emelkedett gondolatokat és megindító érzelmeket szándékozott kifejezni a természetelvűségen alapuló megjelenítő pontosság segítségével. Ezek az eredményei teszik őt társtalanná a század elejének művészei között. A „grand art” megvalósítására törekedett egy olyan korban, melynek legtöbb művésze megelégedett a részletfeladatok megoldásával.

IRODALOM

Bernáth Aurél

1967 A kompozíció sorsa az újabb festészetben. In: A múzsa udvarában. Bp.

Bernáth Mária

1981 Ferenczy Károly. In: Magyar Művészet 1890–1919. Bp.

Ferenczy Valér

1943 Ferenczy Károly. Bp.

Genthon István

1963 Ferenczy Károly. Bp.

Petrovics Elek

1943 Ferenczy. Bp.

Réti István

1954 A nagybányai művésztelep. Bp.

LES COMPOSITIONS BIBLIQUES DE KÁROLY FERENCZY

Károly Ferenczy était le maître en chef de l'école de peintres de Nagybánya, école célèbre comme l'un des ateliers les plus importants des beaux-arts hongrois. Cette académie est née en 1896 pour établir „la peinture en plein air” hongrois. Le plus souvent, les participants de l'académie ont fréquenté des écoles parisiennes, surtout *l'école libre Julien*. Ils ont extrait quelque éléments du style naturaliste mais n'ont pas suivi l'impressionisme. Arrvés à Nagybánya, ces jeunes artistes hongrois cherchaient à créer des compositions de caractère „plein air” sous l'effet de la conception symboliste décorative de Puvis de Chavannes influencée par le classicisme.

Donc Károly Ferenczy (1862–1917) était le maître marquant du post-impressionisme hongrois né sous l'effet cité au dessus. Après d'études plein air de conception naturaliste, il cherchait à créer des compositions plus exigeantes. Par exemple: le Sermon sur la Montagne, les Trois Mages, Abraham et Isaac, les Frères vendent Joseph, l'Enfant prodigue et les plusieurs variants du thème Pieta. Ces oeuvres ne cherchent pas une interprétation traditionnelle, elles essaient plutôt d'actualiser les sujets élaborés, mais cela tout en restant dans l'atmosphère de la généralisation, suivant les exemples de la littérature de l'époque surtout les oeuvres d'Ibsen.

Ce grand peintre était un phénomène unique de la peinture de l'Europe centrale par son langage pictural, et ses compositions ensoleillées, basées sur l'effet des touches. Sa supériorité morale et son exigence professionnelle étaient exemplaire; il est devenu créateur de la peinture moderne hongrasc.

Lajos Végvári