

A tengerparttól a keresztig

A szakralitás „természete” Friedrich és Manet festészetében

SZABADI JUDIT

A szakrális fogalma az isteni, a szent, a szentség értelmében a kora középkortól kezdve máig elsőrendűen az egyházművészeti alkotásokkal összefüggésben került a köztudatba: olyan műfajokat, kegytárgyakat, ikonográfiai témákat értenek rajta, amelyeknek egyházi, vallásos rendeltetésük van. Ma a kortárs művészet alkotásaiba is betüremkedik ez a fogalom – hogy milyen esetben és mennyire jogosan, arra a jelenkori művészet kutatói adhatnak választ.

Engem a tágan értelmezett modernizmusban keletkezett, ám időben egymástól mégis messze eső két festmény készített a konkrét funkciótól merőben független szakralitás „titkának” a körüljárására. Az önmagából eredő szakralitás összefüggésében két festő egy-egy képéről lesz szó: Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* és Édouard Manet *Halott Krisztus és az angyalok* című művéről. Az érdekesség abban rejlik, hogy Friedrich, miközben vallásos festő volt, ez a képe az én értelmezésemben keresztény téma és szimbólum nélkül szakrális: a táj a döntő az univerzális szakralitás értelmében. Manet, a profán világ, a „modern élet heroizmusának” festője, akiről nem derül ki, hogy vallásos lett volna, illetve a visszatekintő megismerés arra hajlik, hogy nem volt vallásos, megfesti ezt a remekművet, és az a képzetünk támad, hogy egy szakrális mű született. Minthogy azonban a két festménynek egymáshoz képest nemcsak a keletkezési ideje távoli, hanem alapvetően valamennyi sajátossága más, éppen a különbözőségükben fölfedezhető egybecsengésben fénylett föl számomra valami olyasmi, aminek a szakrális mibenlétére vonatkozóan igazságtartalma lehet. Vagy legalábbis megcsillanhatnak az értelmezésben olyan kicsiny igazságmagvak, amelyekből egyszer talán kikerekedik a kérdés lényegéhez közelférkőző szemlélet.

Mivel a korábbi képet a romantikus Caspar David Friedrich (1774–1840) festette, érdemes fölidézni, hogy a megelőző korszakokhoz képest, milyen változás következett be a romantikában a táblakép helyzetét, mondhatjuk azt is, a sorsát illetően. Ez a változás a világképben történő átalakulással függ össze, pontosabban az egységes keresztény világkép szétesésével. Ez ugyan már a felvilágosodás korában többé-kevésbé megkezdődött, de mindez „nem jelentett olyan radikális szakítást az isteni célszerűség eszméjével, mint ahogyan gondolni szokás. Mind az angol, mind a francia felvilágosodás – nagy általánosságban – a teremtményelvet, s ezzel az individuuum biztonságérzetét erősítette, a természeti rend részének tekintve

az embert. Ez a természeti rend azután hol közvetlenül feltételezte Istent, mint a deizmusban, hol nem feltételezte (...), de szinte minden esetben feltételezte a világ ésszerűségét.”¹

A nagy roppanás, a nagy törésvonal tehát nem a ráció felmagasztalásával, hanem a sokszor mindenhatónak tekintett emberi értelemről való kiábrándulással következett be, ami a romantika egyik alapvető élménye volt. Az embernek a világban elfoglalt helyzete ugyanis a romantikában változott meg radikálisan, amikor kihullott egy egyetemes rendből, és egyúttal kihullott a természetből is. A létezés, egyáltalán a valóság kifürkészhetetlenné vált, kaotikus lett, és ellentmondásos. A világtudat felparcellázottsága az emberi egzisztencia válságát hozta magával. Az „egész”-nek, a totalitásnak az elvesztése után a művész már mit sem tud kezdeni azokkal az esztétikai szabályokkal és kánonokkal, amelyek még a klasszicizmus korában is útmutatásul szolgálhattak az alkotáshoz. A romantika óta az építészet már nem vezető és a képzőművészeti ágakat maga köré szervező műfaj, nincs is minden műfajra egységes stílus, de magának a festészetnek sincs koherens stílusa; a világtudat felparcellázottsága a művészet felparcellázottságát is maga után vonta. A szabadságával magára maradó ember mellett megjelenik a magára utalt művész is, hogy lassanként földerengjen előtte: a művésznek megadathatik, hogy a szorongást és elbizonytalanodást keltő állapotán a szellemi és a kreatív erők mozgósításával kerekedjék felül. Csakhogy ahhoz, hogy ez a fordulat bekövetkezhesék, fel kell ismernie, hogy az emberi létezés értelmének megválaszolására a pusztán fizikai, érzéki valóság megfigyelése és rögzítése egyáltalán nem alkalmas többé. A romantikában kezdődik el az a táblaképfestészet emancipációjából is következő (a művész többé nem megrendelésre dolgozik), festői gyakorlattá váló folyamat, hogy a valóságábrázolás, azaz a reprodukálás helyébe a teremtés elve kerül.

A tájképfestő Friedrich esetében ugyan az első benyomásunk szerint ez mintha nem lenne szembeütő, illetve nem lenne igaz. Hiszen erdők, naplementék, kikötők, hegyek, árvíz borította folyópartok, kolostorok jelennek meg rajtuk, olykor már-már túlságosan is aprólékos részletezéssel. Csakhogy mégis éppen ő az, aki számos kortársának kritikáját kivívta maga ellen, mert az ellenlábasai megbotránkozva fedezték fel azt a nyugtalanító „önkényességet”, amelyben nem lehetett ráismerni a természetben látható, azonosítható

színhelyekre, hanem csak bosszankodni lehetett afölött, hogy ki tudja, mi van a képeken... Ennyiben neki volt igazuk: Friedrichnek a szinte üressé csupaszított műtermében festett tájképeit többségükben lehetetlen lett volna konkrét földrajzi hellyel azonosítani. Még a Königsee-nél emelkedő, égbe fűrődő hatalmas Watzmann esetében is ez történik. A motívum – legalábbis ami a hóval borított sziklacsúcsokat illeti – emlékeztet ugyan a Watzmannra, holott Friedrich sohasem látta ezt a hegyet, ami arra vall, hogy nem volt szüksége a személyes benyomásra. (Csupán egyik tanítványának akvarellvázlata volt a kezében.)

„A festőnek nemcsak azt kell festenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor hagyja fel annak a festését is, amit maga előtt lát”² – vallotta Friedrich, és ennek a neoplatonista gondolatnak a szellemében alakította ki alkotásnak szentelt életét, amelyben az az eksztatikus megszállottság vezette, miszerint „a művészet tulajdonképpen a világ középpontja, a legmagasabb fokú szellemi törekvés középpontja.” Mondhatnánk azt is, nem a szeme, hanem a lelke szerint festette a természetet is, hiszen véleménye szerint minden jelenségben felismerhető Isten, és őt a mulandóság megélése mellett fanatikus vágyódás vezette az örökkévalóság és az Isten felé. Mégis, a vallásossággal való, kételkedéssel is átszőtt kapcsolatából, amely állandóan foglalkoztatta, egy olyan festői vonulat is kinőtt, amelynek éppen külsősége jelekre, szimbólumokra volt szüksége ahhoz, hogy ezekről a gondolatairól számot adjon bennük. Számos képén jelent meg a kereszt, a feszület, a gótikus templom, a katedrális, kortársai és az utókor általában ezekhez az ábrázolásokhoz kötötte a vallás iránti elkötelezettségét. Talán sokszor maga is bennük vélte megjeleníteni a hívő ember érzelmeit, holott többnyire éppen az áhítat hiányzott belőlük. Számomra Friedrich akkor lesz, legalábbis német nyelvterületen, a romantika korának eredeti, talán legeredetibb festője, azaz akkor emelkedik önmaga fölé, amikor nem a teóriáit festi meg, hanem rábízta magát a látomásaira. Ilyenkor nincs is szüksége ilyen „közhelyszerű” jelképekre ahhoz, hogy eljusson a természetfölötti ábrázolásához. Szakrális sugallattal telítődik a *Két férfi a tengernél holdkeltekor* (1817), a *Kréta-sziklák Rügenen* (1818), a *Búcsú* (1818), a *Neubrandenburg* (1817 körül), a *Két férfi nézi a holdat* (1819), az *Óriáshegység vidéke felszálló ködben* (1820), a *Hollófa* (1822), a *Magas hegység (Svájci táj)* (1824), a *Juno templom Agrigentóban* (1826–30), hogy csupán néhányat emeljek ki az ilyen jellegű képcsoportból. Inkább csak az univerzális tágasságnak, a misztikumnak, a megfoghatatlannak a sejtetéséről lehet szó ezekben az olykor túlvilági hangulatot is árasztó festményekben, és nem a keresztény vallás hitvilágának a megidézéséről. Ha elő is fordul vissza-visszatérő elemként egy fontos, jelentéshordozó szimbólum, a Hold, amely Krisztusra utal, az a látomás egyöntetű szövetébe minden kiagyaltságot nélkülöző természetességgel simul bele. Ami teljes bizonyossággal bekövetkezik, az nem más, minthogy az érzéki valóság tereiméből átkerülünk a transzcendens szférába.

Ez a metamorfózis a leghengerlőbb módon a *Szerzetes a tengerparton* (1810) című nagy méretű festményen megy végbe. Itt a tenger partján, egy kopár földnyelven parányként áll az ember a végtelenség előtt, fejénél a csíkká keskenyedő, monoton sötétségben hullámozó tenger a habokban felvillanó sűrűlyokkal, fölötte pedig az ég zöldesszürkéi, fehér foltjai és a számtalan árnyalatú kékek párák elmosódottságban. „Semmi sem lehet szomorúbb és szorongatóbb, mint ez a helyzet a világban: az egyetlen életszíkra a halál tágas birodalmában, a magányos középpont a magányos körben”³ – idézik máig teljes egyetértéssel a festő méltatói Heinrich von Kleist oly találónak látszó megállapítását, amelynek a végkicsengése arra fut ki, hogy a kép maga az apokalipszis. Ha benne fel is ismerhető az ember magányossága, pontosabban a tőle független erőknél való kitettsége és törékenysége, nem lehet elsiklanunk afölött, hogy ő szerzetes – Friedrich kritikusa szerint önarcképről van szó –, akinek magatartásában a szemlélődés is jelen van. És noha a jeleneten átut a festőnek az a megrendítő létélménye, amelyben a mulandóság is benne foglaltatik, az azonban kétséges, hogy a halál birodalmában lennének. Inkább csak az ember kicsinységének és jelentéktelenségének drámai felismeréséről van szó, amit például a tibeti „szent hegyhez”, a Kailash-hegységhez induló zarándokokkal tartó fehér bőrű utazók élnek meg a gigantikus léptékű környezetben, ahol egy óriás sivatagon is át kell kelniük.

A kicsiny emberi figura, ha ő maga a festő, és egyben ő az, aki Friedrich gondolatát megtestesíti, nyilvánvalóan nélkülözhetetlen elem a képben. Jelenlétét és jelentését a fentiek értelmében mégsem az apokalipszis tragikus víziójával azonosítanám. Már csak az arányok és a természet monumentalitása és a tér mélysége miatt is itt kell lennie: ő a beláthatatlan végtelenség emberi „mértékegysége”, az arc nélküli univerzum ellenpontja. Arc nélküli? Mintha benne csakugyan megjelenne az Isten, mégpedig azért, mert ez a táj mintha nem egyszerűen táj, hanem a világ, azaz a teremtett mindenség ekvivalense lenne. A világé, aminek „Isten léte kölcsönöz, a saját létét kölcsönzi neki.”⁴ Ha ebben a misztikus összefüggésben nézzük a festményt, ami egyébként megfelel a Friedrich létértelmezéséből fakadó misztikának, a kép szakrális. De a festői megoldás is ezt a jelentést szolgálja: az óriási égnek kitüntetett, eluralkodó szerepe van a vásznon, „tömegében” csaknem ötszöröse a kép alsó traktusának, miközben a tenger horizontja fölött a gomolygó színek, a füstölgő szürkék derengő, tompa fényei, majd egyre följebb a kívülágosodott rétegekben a fehérek és kékek éteri áttetszősége is olyan természetű, hogy általa is beáramlik a transzcendencia a festékpázmák tárgyaltan szövetébe.

Azt hiszem, Friedrich a legjobb képein égfestő volt; mindazokon a műveken, amelyeket a jelkép nélküli természetfölöttiség jellemez, ez a képessége ötlük szembe. A súlytalan, finom lazúrokból, a lángoló, gyúlékony színekből és fényekből vagy a geometrikus alakzatokként lebegő éteri fuvallatokból, a holdsütötte sötét fényű káprázatokból érinti meg az embert a leírhatatlan, a megfoghatatlan létezése. Még az *Estén* is, ahol csak a kép alsó szegélyén húzódik egy keskeny földszáv, fölötte a sárga arany ragyogásába merített, a



ÉDOUARD MANET: *A halott Krisztus és az angyalok*, 1864, olaj, vászon, 179,4×149,9 cm



CASPAR DAVID FRIEDRICH: *Szerzetes a tengerparton*, 1809,
110x172 cm

vásznat egész magasságában kitöltő hatalmas éggel. Igen, Friedrichnél az ég át van szellemítve, és bizony nagyot tévedett a művészettörténet, amikor benne az impresszionizmus, tehát egy merőben érzéki festészet előfutárát vélte látni.

Mindezek után bizarrnak, de legalábbis valószínűtlennek tűnhet egy olyan festőről, mint Édouard Manet (1832–1883), aki saját korának mondén világát festi, még csak föl is vetni, hogy csaknem egyetlen vallásos műve, *A halott Krisztus és az angyalok* szakrális jelentés hordozója lenne. Magam is, aki a baudelaire-i felismerés szellemében Manet-ről mint „a modern élet heroizmusa” festőjéről írtam könyvet, öntudatlanul átléptem még

azon a tényen is, hogy akadt az életművében két biblikus tárgyú festmény, és egészen az utóbbi időkig még csak nem is gondoltam rá. De attól kezdve, hogy csaknem egy éve váratlanul beúszott a tudatomba a „Halott Krisztus”, elkezdett foglalkoztatni az a rejtély, hogy Manet, aki nem volt vallásos ember, miért, miféle indíttatásból festette meg ezt a képet, és ha már megfestette, hogyan sikerült eljutnia benne addig az intenzitásig és belső hitelességig, amely ott izzik ebben a minden ikonográfiai mintától végső soron független és saját magához képest is egyedülálló műben.

Ráadásul az a szellemtörténeti helyzet, amely a romantikában a világ egyensúlyi állapotából kizökkent emberi és művészi egzisztenciát olyan mélyen érintette és Friedrichnél a belső lelki világ megjelenítését hívta elő, akit az 1850-es évek elejére jószerével el is felejtettek,



a francia festészet érzés- és gondolatvilágában ekkor még nem okozott megrendülést, válságot meg legkevésbé sem. A romantikát Párizsban a realizmus követte, és ami egyébként sem megkerülhető tény: Géricault és Delacroix romantikája a metafizikus, német festészettel ellentétben az anyagi, a fizikai létben gyökeres. Delacroix szerint „az anyagi látvány elmélyíti a gondolkodást”, Géricault pedig leszögezte: „Egyetlen ecsetvonást sem teszek a valóság nélkül.” Az 1830-as évektől kezdődően már a francia realizmus kiemelkedő triáusza, Daumier, Millet és Courbet határozza meg akadémizmussal szemben fellépő, művészi forradalmat jelentő festészeti alapelveket. „Egész egyszerűen azt akartam, hogy a hagyomány tökéletes ismeretéből saját egyéniségem logikus és független érzését merítsem. Megismerni, hogy tudjak, ez volt a gondolatom, hogy

képes legyek korszakom erkölceit, eszméit, szellemét felfogásom szerint kifejezni. Nemcsak festő, ember is akarok lenni, röviden: élő művészetet akarok teremteni” – írta saját művei számára a *Realizmus pavilonjához* kiadott katalógusában 1855-ben Courbet.

Ugyanakkor a szellemi összképet tovább bonyolítja, hogy a francia irodalomban a század közepe már Baudelaire kora, tehát a tapasztalati valóságtól elrugaszkodott szimbolizmusé. És igaz ugyan, hogy Baudelaire kifinomult, kényes ízlésétől és az élet sokarcú szépségére ráérző fogékonyságától 1846-ban még nem volt idegen, hogy jelentőséget tulajdonítson a körülötte zajló, élettől lüktető forgatagnak. Ebből a felismerésből született *A modern élet heroizmusa* címmel megjelent tárcája, amelyben annyira lecövekelődik „az előkelő körök, meg egy nagyváros alvilágában hömpölygő ezernyi kétes egzisztencia látványosságához”,⁵ hogy bennük látja meg a kor heroizmusát, lelkesülten magasztalva a párizsi élet csodás, költői témáit. Csakhogy ha ekkor még föl is fénylett számára a valóság költői arculata, a saját költészetében már csak a dolgok külső burkának látta a valóságot. És noha ráértett a „modern világ heroizmusára”, tisztában volt a jelenségvilág szemfényvesztő csalfaságával is, felismervén, hogy a látható valóság és a lényeg már nem esik egybe. Ezért vált esztétikájának egyik sarkkövévé, hogy a lényeg csak analógiákkal, korrespondenciákkal, a „jelképek erdejével” válik megfoghatóvá.

Amikor 1862-ben megfestette a *Zene a Tuileriák kertjében* című képét, az elsőt azok közül, amely a korabeli élet jellegzetes eseménye volt, és amely olyan, mintha egyszerűen egy spontán gesztussal kikanyarította volna a valóságból, arra gondolhatnánk, hogy a Baudelaire-féle megállapítás szellemében járt el. Csakhogy nem költő barátja sugalmazásának engedve, hanem saját érdeklődésétől vezetette. Manet ugyanis kizárólag azt festette, ami az élménye volt. De ezt nem a múltban, nem a történelemben, nem a mitológiában, nem a vallásban vagy egy eszme szimbólumokba burkolt rejtjeles üzenetében találta meg, hanem magában a korban. Ő a jelen életteliségét és poézisét, esendőségét és nagyszerűségét az élmény tágas tartományában élte meg, és azért festette a modern életet, mert kimeríthetetlennek találta. Olyannak, amely ha nem is maga a csoda a szó metafizikai vagy misztikus értelmében, de még kivételességét tekintve sem, áradásában, bőségében, mozgalmasságában, túlcorduló festőiségében fölér a csodával. Az azonosulás és a távol-ságtartás kettősségében jelenítette meg a korabeli Párizs jellegzetes figuráit és híres személyiségeit, kezdve az utcai muzsikosoktól a neves színészeken és a kurtizánokon át a költőkhöz és a politikusokig. Megfestette a város mondén szórakozásait, a koncertet, a bált, a bárkat, majd bulvárijainak és kávéházainak lüktető eleveenségét és vakációzó polgárainak kedvteléseit a lóversenytől a csónakázásig, a bikaviadaltól a piknikig. Egy egész Emberi Színjátékot.

A halott Krisztus és az angyalok kronológiailag az Emberi Színjáték történetei közé ékelődik, mégpedig a sorozat elején foglal helyet, pontosabban: a sorozat elejét szakítja meg váratlanul. Az 1859–60-ban induló festői pálya első hat éve olyan feszített, intenzív és termékeny, hogy üstökösként ragyogja be a francia festészet egét. (Még ha a maga korában sem a közvélemény, sem a kritikusok nem voltak ennek tudatában, annyira nem, hogy az értetlenség és a képek szokatlanságát kísérő botrány sűrű fátyolként borította be ezt a csillagot.) Manet a klasszikus remekművek – Velázquez, Rembrandt, Tiziano, Goya – másolása közben érett művésszé, Velázquez és egyáltalán a spanyol mesterek annyira rabul ejtették a képzeletét, hogy nemcsak kifejezőmódjába szökött be ennek a festői hozadéka, hanem témaválasztását is befolyásolta. Csupán 1862-ig mintegy hat vagy hét olyan spanyol tárgyú vagy spanyol kosztümös képet festett kezdve a *Spanyol gitáros*on a *Lola de Valence*-ig, amelyben már a sajátjaként érett be a veláquezi piktúra igénykedően választékos koloritja, a kompozíció és a modellek megjelenítésének eleganciája, és kiteljesedett az a képessége, hogy kizárólag festészetben gondolkozzék. Az 1862-ben keletkező első nagyvilági képe, a *Zene a Tuileriák kertjében* egy új etap kezdete is: saját korárának mozgalmas eseményeire nyílik rá a szeme, és ez az érdeklődés az utolsó főművéig – *Folies-Bergère bárja* (1882) – nem huny ki benne.

A halott Krisztus és az angyalok keletkezési éve 1864. Ezt a vallásos tárgyú művet 1863-ban Manet két legpikánsabb, legmerészebb és akár tabudöntögetőnek is mondható festménye előzi meg. A *Reggeli a szabadbont* festette korábban, ezen egy a Szajna-parton uzsonnázó társaságot látunk a két elegánsan felöltözött úr mellett egy anyaszült meztelen nővel, akinek ruhátlanságát semmi nem indokolja. Ugyanebben az évben keletkezik a prostituált nőt ábrázoló *Olympia*, mely témájában, felfogásmódjában, festői kifejezőeszközeiben annyira újszerű volt, hogy provokatív szokatlanságával botrányt kavart. Ezek az előzmények már önmagukban is arra készíthetik a műtiszteket és a laikusokat, hogy legalábbis gyanúval viseltessenek a kép vallásossága iránt, minthogy Manet közvetlenül a profán művek nyomában fogott bele egy Krisztust ábrázoló képnek a megfestésébe. Egy ilyesfajta gyanú valójában okatlan, azt is mondhatnám, művészetellenes pozícióból fakadhat, hiszen egy alkotó ember képzeletét az is felgyújthatja, ami az alapvető érdeklődéséhez képest rendhagyó. Mégis, a kép megszületésében van valami sokkolóan váratlan, legalábbis mai szemmel hajlamosak vagyunk fennakadni rajta, noha a kortársak, Gautier, Callas, Zola, Degas erre a körülményre ügyet sem vetettek. Számunkra vannak azért tárgyi támpontok, amelyek a történésnek legalábbis a külső mozzanataihoz elvezetnek. Ismereteim szerint ezen a téren a legmesszebbre Adolphe Tabarant jutott.⁶ Szerinte Manet biblikus képeit a Hurel abbéhoz fűződő barátsága inspirálta. Hurel abbé fogékony volt a festészet iránt, nagyra becsülte Manet-t, és még a fragmentumként maradt egyik vallásos tárgyú képkivágását is megőrizte. Hosszú barátságuk alatt Manet két ízben is megfestette a portréját. Az 1983-ban kiadott Manet-katalógusban, mely a párizsi retrospektív kiállításra jelent meg, Tabarant való hivatkozással olvashatjuk, hogy Manet már 1863 novemberében elűjságotla Hurel abbénak, hogy „egy halott Krisztust fogok festeni angyalokkal, a bűnbánó Magdolnával való jelenet egy változatát a sírnál, János evangéliuma nyomán.”⁷ A képet az 1864-es Szalon kiállítására szánta. Egy ilyen barátnak szóló meghitt közlés mintha immár belső indítékra is vallana,

ami annak a kihívásnak, avagy elragadtatásnak szólhat, amit az evangélium olvasása és az ihletésére felderengő kép nagyszerűségének víziója válthatott ki belőle.

Edgar Wind német művészettörténész, aki szintén foglalkozott a festménnyel, és információit Tarabant könyvéből merítette, így sommáza a képről saját véleményét: „Ami Manet-t foglalkoztatta, az a fehér vászonnak, a viaszos színű meztelen testnek és az angyalok égszínkének szárnyának együttese a sírbolt sötétje előtt – olyan vallásos csendélet spanyol stílusban, mely felveszi a versenyt a régi mesterekkel.”⁸ Ugyanakkor elgondolkoztató elemzésének a folytatása. Ebből az derül ki, hogy Zola, aki 1867-ben Manet pályájának az áttekintésével foglalkozott, összehasonlította a *Halott torreadort* és a „Halott Krisztus”-t, amelyeket együtt állítottak ki annak idején a Szalonban. „Várakozásainkkal ellentétben – írja Wind – nem a világi jelenet tetszett neki jobban. A Halott Krisztust mélyebbnek és erőteljesebbnek találta, mert benne nyilvánul meg Manet-nak az a különleges tehetsége, hogy eleganciával ötvözze a vakmerő realizmust.”⁹

Zola, aki a művészi kvalitás szempontjából ítél, kommentárt is fűzött a korábbi megállapításához, ami Degas észrevételeivel, aki szintén csodálta a festményt, érdekes módon egybevetette: „Én ismét megtaláltam Manet-ban a teljességet, a szemét vezető eredeti látásmódjával és kezének a bátorságával együtt. Azt mondják, ez a Krisztus nem Krisztus, és lehet, hogy így van; számomra ez egy holttest tele fényvel, merészséggel, erővel és hévvel megfestve; és ugyancsak szeretem a háttérben az angyalokat, ezeket a nagy kék szárnyú gyermekeket, akiknek a különösége oly édes és oly elegáns.”¹⁰

Wind is végzett egy összehasonlítást. Mantegna *Halott Krisztus és az angyalok* című festményét vetette össze a vallásosság szempontjából Manet „Halott Krisztus”-ával. Szerinte, míg „Mantegna képe arra készíti az embert, hogy tédret hajtsunk Krisztus előtt, Manet képe senkit sem óhajt térdhajtásra készíteni. Kiállításra szánták, nem templomba.”¹¹ Ez tény, és jelzi azt a változást, ami a reneszánsz óta a 19. században a művészet világképében és ez által az ábrázolás céljában és rendeltetésében bekövetkezett, és ami az elvilágiasodás irányába sodorta a festészetet. Csakhogy ez a megállapítás nem lehet a festmény minőségére vonatkozó értékítélet, minthogy arra sem használható, hogy a kép igazi jelentéséhez elvezessen. Hiszen a szerző egy általános tendencia illusztrálására használta a festményt – szerintem tévesen –, amit talán meg sem nézett.

Manet olyan zamatos frissességgel festi meg a minden látásbeli beidegződöttségtől és festői konvenciótól eloldódó művét, amilyennel majd Conrad Fiedler művészeti elméletíró kívánja az 1880-as években a művészet célját és igazságát elérhetőnek tenni: „a művészetnek nem olyan formációkkal van dolga, melyeket tevékenysége előtt, attól függetlenül készen talál netán, ellenkezőleg, tevékenységének alfája és ómegája éppen olyan alakzatok megteremtése, melyek csak általa létezhetnek.”¹²

Nemcsak a látványvalóság elutasításának alapelve foglaltatik benne ebben a teóriában – eredetileg ez volt Fiedler kiindulópontja –, hanem a kész formációk átvételének elutasítása is. A „Halott Krisztus” esetében ez az ikonográfiai kötelmekről való függetlenséget éppúgy jelenti, mint a korábbi sablonok és a bibliai jelenet szokásos megjelenítése fölé való emelkedést, egyszóval a modernséget. Mégpedig egy olyan modernséget, ami ma is az, tehát még ha paradoxnak hat is: az időtállóság modernségét.

Krisztus szinte megérinthető közelségbe kerül hozzánk, ettől olyan emberi és póztalan. Testének robusztussága és kíméletlen megvilágítása – ami egyúttal át van itatva az olvadékony, puha ecsetvonások érzékenységének poézisével – éppúgy újszerű, mint a színek és a kelmék gomolygó hullámozása, egyáltalán a premier plánba helyezett, moccanatlan Krisztus körül a mozgás áramlása. Ehhez járul a meleg és a hideg színek összecsattanása: mély barnák, frivol lazacszínek, világító erejű kékek, szürkék és fehérek egymással felelgető akkordjai. A festészetnek ebben az érzéki, szinte gyúlékony közegében bontakozik ki a kép nagyszabású kompozíciója.

A nagy méretű vászonnak csaknem a mértani közép-tengelyében a csupasz testű Krisztust egy redőzött fehér lepellel beborított kővön teljes szembenézetből látjuk. Testén csak egy ágyékkötőt visel fehér golycsból.

Csakhogy rá kell jönnünk, hogy ennek a monumentális léptékű istenembernek elsöprő erejű a szuggesztivitása. Fölfedezzük, hogy ez a Krisztus él, hogy ennek a holttestnek az aurájában ott van az élet. Főleg a megszenvedett, döbbenetes intenzitású arc van ennek a kézzel nem fogható kinyilatkoztatásnak a fókuszában. Hiszen egy halottból ilyen magához cövekélő delejes sugárzás nem tud kiáradni. Ezt a „hatást” a művész átlényegítő képessége, azaz a zsenialitása teremti meg, és így a brutális nyersséggel és minden lírai ellágyulás nélkül megfestett „Halott Krisztus” művészi igazságában isteni kisugárzás hordozójává válhatott.

Lehet, hogy ez a Krisztus nem készlet bennünket arra, hogy „térdet hajtsunk előtte”, mert itt más történik. Manet halott Krisztusa magához húz, magába szív bennünket; minden „vakmerő realizmusa” mellett olyan látomás, amelytől nem szabadulhatunk.



ÉDOUARD MANET: *A halott Krisztus és az angyalok* (részlet), 1864, olaj, vászon, 179,4×149,9 cm

Szembetűnő, hogy ez a test nem légies, hanem súlyos: erősnek és szépnek van megfestve; Manet az alkotói szabadságtól vezetettve ilyennek ábrázolja. A János evangéliumából ismert két angyal mögöttes a sírbolt sötétjéből világlik elő; egyikük Krisztus jobbán a mozgás lendületétől szélfúttá ruhában szinte átöleli a halottat, miközben az egyik kezével a fejét támasztja meg, a másikkal a karjánál fogva tartja. Hatalmas kék szárnyai a kép szélébe csapódnak. Krisztus bal oldalán a másik angyal melankolikus passzivitással a kezébe támasztja a fejét; mindketten túlvilági üzenethozók, és egyúttal az örömhír fénylő szépségétől átitatva úgy fogják közre a halottat, mint akiknek itt van a helyük. Krisztus fényben fürdő, világító teste fölött – amelynek fényvel való telítettségét az alatta hullámozó sűrű sávokkal redőzött golycs fehérsége nem hogy tompítaná, de rafinált festőiséggel továbberősíti – drámai kontrasztban jelenik meg a feje, mozdulatlan, fennakadt szemmel a barnába mélyülő tónus sötét „árnyékában”. Igen, ez a lény halott.

Jegyzet

- 1 Török Endre: *Lev Tolsztoj. Világtudat és regényforma*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979, 10.
- 2 A Friedrichől írott könyvek többsége idézi, például Beke László: *Caspar David Friedrich*, Corvina, 1986, 117.
- 3 Beke, i. m. 92.
- 4 Johannes Tauler: *A hazatérés útjelzői*. Paulus Hungarus – Kairosz, 2002, 44. A bevezetést írta Buji Ferenc.
- 5 Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Corvina Kiadó, 1988, 48.
- 6 Adolph Tabarant francia újságíró és művészettörténész, aki két könyvet publikált Manet-ről: *Manet, Histoire catalographique*, 1931; *Manet et son oeuvre*, Gallimard, 1947.
- 7 Tabarant, 1947. 80.
- 8 Edgar Wind: *Művészet és anarchia*. Corvina Kiadó, 1990, 96.
- 9 Wind, i. m. 19.
- 10 *Manet, 1832–1883*. Galeries et nationales du Grand Palais, Paris, 1982, 201.
- 11 i. m. 19.
- 12 Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai*. Corvina Kiadó, 1974, 185.