

A bibliai út

A Biblia jelenvalósága Delacroix festészetében

SZABADI JUDIT

Baudelaire a kor legnagyobb festőjét Eugène Delacroix-ban látta, aki szerinte a romantika, a romantikus festészet beteljesítője. Az 1846-os Salonban közölt cikkében a romantika mibenléte felől közelít Delacroix nagyságához. Definíciója és érvelése költői érvelés: „Aki azt mondja, romantika, az azt mondja, modern művészet, vagyis mélység, szellem, szín, a végtelen utáni vágy[...]” – majd így folytatja: „Hogy a szín olyan nagy szerepet játszik a modern művészetben? – nincs ebben semmi meglepő. A romantika Észak szülöttje, és az Észak – kolorista; az álom és a varázslat, a köd gyermekei, Angliát, a szertelen koloristák hazáját, Flandriát, Franciaország felét köd takarja; még Velence is lagúnákban ázik.”¹ A későbbiekben azután teoretikus módjára fogalmazza meg, hogy mi a szín. Hosszas fejtegetésének summája: „A szín elemei a harmónia, a melódia és az ellenpont” – „A színelmélet alapja a harmónia. A melódia a színek egysége, vagyis az alaptónus. A melódia végkövetkeztetés: a színeknek olyan együttese, amelyben minden egyes effektus összecseng az általános effektussal.”² Szerinte „a koloritban a stílust és az érzelmet a kiválasztás határozza meg, a kiválasztást pedig a vérmérséklet diktálja.”³

Ezeket a sorokat olvasva úgy érezzük, hogy általuk közelebb jutunk annak a szenvedélyes és izzó koloritú festőnek a megnevezéséhez, akire tökéletesen ráillik a fenti jellemzés. És csakugyan, eme beharangozás után megszületik az alábbi kinyilatkoztatás: „E. Delacroix egyetemes művész; festett intim zsánerképet és grandiózus történelmi kompozíciót. Hitetlen századunkban talán egyedül neki sikerült megoldania a vallásos témát: – Érthető is, ha meggondoljuk, hogy Delacroix-ban, mint minden nagy mesterben, csodálatosan egyesül a tudás – vagyis a tökéletes festő és az ártatlanság – vagyis a tökéletes ember. Nézzék csak meg a Saint-Louis au Marais-ban lévő *Piétóját*, amelyben a fájdalom fenséges királynője, térdén nyugtatva fia holttestét, az anyai szenvedés önkívületében reménytelenül tárja ki a karját.”⁴ A képről néhány sornyi ihletett leírást ad: a Mária lábához omló és a Krisztus karját, illetve

lábát tartó két asszonyban a költő a fájdalom iszonyú súlyát érzi megtestesülni, majd arról beszél, hogy „ez a remekmű mélysége melankóliát kelt a lélekben.”⁵

Baudelaire nagy vehemenciával teszi le a voksát a festő vallásos elkötelezettsége mellett, amikor egy-két korábbi vallásos képét (*Krisztus az Olajfák hegyén*, *Szent Sebestyén*) megemlítve, biblikus tárgyú festményeinek hitelét alátámasztandó még egy szónokias kitérőt is tesz: „Szeretném most megmagyarázni iménti kijelentésemet, hogy tudniillik egyedül Delacroix tud vallásos képet festeni; arra kérem Önöket, figyeljék meg, hogy jóllehet legérdekesebb képei majdnem kivétel nélkül azok, amelyeknek maga választotta a tárgyát, vagyis amelyek saját képzeletéből születtek, mindazonáltal komor, búra hajló szelleme tökéletesen megfelel vallásunknak, ennek a mélységesen szomorú vallásnak, az egyetemes fájdalom vallásának, amely egyébként már katolicizmusánál fogva is teljes szabadságot biztosít az egyéneknek, és senkitől sem kíván többet, mint hogy ki-ki a maga módján magasztalja – ha ugyan ismeri – a fájdalmat, s egyszersmind festő.”⁶

Egyetemi előadásaimon sokat foglalkoztam Delacroix-val, de a vallásos tárgyú képei közül csak a Saint-Sulpice templom Saints-Anges kápolnájában látható egyik falképét, a *Jákob harca az angyallal* véltem felejthetetlennek, noha ebben sem a fájdalom és a művész kivételes vallásos beleérző képessége ragadott meg, mivel úgy véltem, hogy az nem járja át a képet. Ami nagyszerű volt benne, az a jelenet gyönyörű érzékenységgel drámaisága az „Ó-Testamentumbeli” fák hatalmas boltozata alatt a tágas, szinte időtlent sugallató térben és a fénylő zöldék ragyogásában. Újraolvasva Théophile Gautier élvezetes Baudelaire-könyvét⁷ és magának Baudelaire-nek a párizsi Salonok-sorozat tárcáit, közöttük a fentiekben a Delacroix-ról írottakat, meglepett a költő elfogultsága és leegyszerűsítő önkényessége, amellyel a vallásosságot és a katolicizmust értelmezte. (Igaz, a zseniális költő és esszéista megtehette a méltán nagy művésznek tartott kedvenc festőjének a felmagasztalásáért.)

Ugyanakkor a világtudat felparcellázottságának korában, amit Baudelaire is hitetlen századnak nevezett, csakugyan van valami rendkívüli abban, hogy a „mindenevő” Delacroix, akinek sok képe az anyag, a test értéséből, ha nem éppen felmagasztalásából, de legalábbis bravúros tudásából és érzéki megjelenítéséből született, rátalált a biblikus témákra. Mégpedig bősséggel. Végül is Baudelaire-nek köszönhetően



EUGÈNE DELACROIX: *Krisztus az Olajfák hegyén*, 1824–1827, olaj, vászon, 293×362 cm
Párizs, Saint-Paul-Saint Louis

gondolkodtam el afölött – hiszen a Delacroix-irodalom, beleértve a monográfiák és az albumok sorát, alig érintik a témát –, hogy a festő munkásságát az 1820-as évektől kezdve 1863-ban bekövetkezett haláláig szinte egymást érve szövik át a biblikus kompozíciók. Igaz, hogy már a grandiózus történeti tárgyú képek sodrásában sem hunyt ki *Krisztus a Genezáreti tavon* (1841) vagy *Az irgalmas szamaritánus* (1849–51) lebilincselő mozgalmasságának szédítő crescendója, de mintha a festői pompa bizonyos fokig elnyelte volna a képek szakrális sugallatát. Bár valójában, legalábbis a tengeri jeleneten, ez is csak az első pillanatra tűnik így, hiszen a felülnézetből láttatott csónak olyan bravúros rövidülésben táncol a habokon, hogy csak lassan ocsúdunk föl arra, hogy itt az alvó, majd a tengert lecsendesítő Krisztus, aki mindkét alakjában jelen van, isteni hatalommal van felruházva.

Na és a *Piéta* (1844)? Nem az a változat, amelyről Baudelaire beszélt a hatalmas csoportkompozíciót oly áradozón méltatva, hanem a kétszemélyes. Mert hát Van Gogh minék az alapján festette meg 1889-ben Saint-Rémyben az övét, amely olyan szugesztívre sikerült, hogy már-már megfeledeztünk az eredetiről, amelyre mintha árnyék borult volna az „utánzattól”...? Visszatérve Baudelaire *Piétájához*, a szakma és a műértők

egybehangzóan olyannyira erre a többalakos festményre asszociálnak, ha Delacroix-tól *Krisztus síratásának* esszenciális megjelenítését akarják fölidézni, mintha a kétszemélyes változat nem is létezne. Ez a grandiózus alkotás, amelynek a mérete is lenyűgöző (355×475 cm), Baudelaire tárcájának évében csakugyan ott diadalmaskodott a maga szürkének és jelentéktelennek látszó környezetében, ahol a vallásos képek „üresek és érzéketlenek” vagy „pedánsak és misztikusak”⁸ voltak. A kép vázlata izgalmas és sokat ígérő, talán a ceruzarajz finomságának is köszönhetően, a festmény azonban mintha éppen a fájdalom hitelességének lenne híjával. Egy teátrális színpadképet látunk, melynek középpontjában ott ül Mária lehunyt szemmel és messzire nyúló kitért karral, melynek „fedezéke” alatt a halott Krisztus és a Krisztus testét körbefogó és egyszersmind jobbról és balról megtámasztó két gyászoló asszony, Mária Magdolna és a *másik* Mária, Jakab anyja jelenik meg. A kép dramaturgiája szerint legalábbis a fájdalomtól való letaglózottság lenne a szerepük, ha egyikük a kihívóan díszes öltözékben, ékszerekkel is felékesítve nem adna okot a ledérség képzetére, ami zavaró ellentmondást visz a jelenetbe. De a mozgalmasság is teremt valami oda nem illő turbulenciát: Mária

fölött a zöld háttér alig artikulált tömegének homályából vörös leplekbe burkolt, egymás között pusmogó férfiak gesztikuláló alakjai rajzolódnak ki. Az egyetlen „igaz” szereplő a rubensi ihletésű Krisztus teste a hátracsukló fejével; arcán, mellkasán és lábszárán sápadt sárgás fény ömlik el. A minden póztól mentes egyszerűség ellentéte a siratók hatásvadászó ábrázolásának.

A festmény a vallás rituáléjából nő ki, ahogyan ezt Baudelaire is gondolta, azaz olyan külsőségekből, amelyek Delacroix-t tíz évvel később egy 1854-ben írott jegyzete szerint is mélyen inspirálták, amikor egy halotti mise résztvevőjeként arról az elragadtatásáról írt, amelyet szerinte „az ember fantáziája és érzései számára a vallás képes készenlétben tartani”.⁹

Csakhogy gondolkodásának és művészetének vallásos érintettsége több forrásból táplálkozott. A külső tényezőktől a belsők felé haladva, Rubens festészete általában is, de kiváltképpen a flamand művész antwerpeni oltárképei egész életében csodálattal töltötték el. A vágyott tökéletesség ikonikus megtestesülései voltak a *Krisztus levétele a keresztről*, *A keresztfelállítása*, *Krisztus feltámadása*, *Mária mennybemenetele*, melyek gondolatait, képzeletét is állandóan foglalkoztatták, és festői ambícióját is nem egyszer ebbe az irányba terelték. Erősen valószínűsíthető, hogy elsősorban Rubens ígézetének készítésében, akinek a színeit, a rajzi erejét, a kompozíciós leleményét naplójában minduntalan fölidézi és a részletekben is elmélyülve taglalja, festette meg Delacroix *Krisztus sírhatételét* két ízben is (1848 és 1859), a *Keresztet vivő Krisztust* (1859), *Lázár feltámasztását* (1850), az *Emmausi vacsorát* (1853), *Krisztus a kereszten* jelenetét, (1835, 1845, 1846). De végtére is nem ezek a többnyire sötét koloritú, olykor piszkos barnákban fulladozó és bonyolult kompozíciójú alkotások váltak ebben a témakörben legmaradandóbb műveivé. Személyiségjegye nem ismerhető föl bennük. Talán egyetlen kivétel az 1835-ben készült *Krisztus a két lator között*, amelyen az alakok szinte kizuhannak a megdöntött vászonzóról a jobb oldalra csúsztatás aszimmetriájában, már-már filmszerű mozgást és mozgalmasságot kelteve. Mintha minden alakulásban lenne, a valamivé *levés* izgalmas stádiumában. És ez a „befejezetlen” jelenet a szenvedés, a fájdalom, a megzavarodottság több regiszterre hangolt lírai érzékenységű és mégis döbbenetes drámaiságú megjelenítésében teljesen *élelsruv*é válik. A rubensi inspirációt saját lelki erőforrása termékenyíti meg; azaz ott vagyunk a belső kör forrásvidékén...

Delacroix akkor jut el a szakrális ábrázolás belső köréhez, amikor fiatalemberként föléled benne a spirituális valóság iránti vágy, ami szellemi-lelki igényként foglalkoztatja. Huszonnégy éves korában jegyzi be naplójába azt a szöveget, amelyben azon töpreng, van-e Isten. Néhány sort kiragadva: „először gondoltam a saját semmiségemre, összehasonlítva azt az univerzumban lebegő világokkal [...], és az univerzumban semmi nagyobbat

nem találtam, mint magát az univerzumot és az ő Teremtőjét. – Ha csupán véletlen lenne, hogy megalkotott az univerzum, mit jelentene akkor a lelkiismeret, a bűnbánat és az önfeláldozás?”¹⁰ Ezt követően két évvel később megszületnek azok a biblikus tárgyú képei, amelyek csaknem önfeledten buggyannak ki belőle, hitet téve immár a spiritualitás iránti fogékonyságáról.

Belső készítés kellett ahhoz, hogy többszöri próbálkozásra megfesse *Krisztus az Olajfák hegyén* című képét, talán a legkorábbi szakrális fogantatású alkotását, melyhez föltehetően több festő is szolgáltatott – inkább csak festészeti-technikai – előképet (Zurbarán, Goya, Rubens, Murillo), de pontosan megfeleltethető ikonográfiai előzménye nem volt. Jól látható az 1825-ben készült változaton a keresgélés, a nála szokatlan festői bizonytalanság. Ennek a zseniének éppen a hamvassága árulja el, hogy a belső azonosuláshoz keresi Delacroix a képi formát. A nagyon fiatal és törékeny Jézus, amint térdre esik, hogy imádkozzék, és ebben az elárvultságában – amit rendhagyó ruházata, a rózsaszínű tóga is elmélyít – válik megrendítővé; mögötte az éjszaka sötétjében felvillannak az elfogatására készülő fegyveresek, miközben előtte vagy talán inkább fölötte három angyal úszik feléje egy hatalmas felhőn kuporogva. A Biblia ilyen jelenetről nem tud; egyedül Lukács evangéliumában olvashatjuk a *Krisztus szenvedései az Olajfák hegyén* című részben „Egy angyal jelenék meg néki/mennyből erősítvén őt.”¹¹

A továbbérlelt, végleges változat már kiforrott Delacroix-kép (1824–27, mérete 294×362 cm), melynek monumentalitása és koncentráltága a lelki odaadás tüzeiben válhatott festőileg és szellemileg nagy léptékű szakrális remekművé. Itt is megjelennek a megháromszorozódott angyalok, belemérvés a bársonyos barnaság mély tónusába, melyből csak a jobb oldali angyal fehéren fodrozódó ruhája válik ki finom vonalak hálójába burkolva, amint tenyerébe rejti síró arcát. A mennyei csoportot sárgás fény öleli körül; az a fény, ami bevilágít a kínhalált előrevetítő gyötrelmes éjszakába; ebből hullanak nyalábok Jézus fedetlen vállára és bíbor leplének safrányszínűvé fakuló foltjára. Krisztus, aki a mennyei kísérők jelenléte ellenére a tökéletes magány állapotában urálja a festmény szellemi és vizuális középpontját, ekkor már a kereszthalálra tudatosan felkészült Istenember. 33 évéhez képest öregebbnek látjuk, szomorúnak és mégis hatalmasnak, mint aki túl van a haláltusában megszenvedett imádkozáson: „Mondván: Atyám, ha akarod, távoztasd el tőlem e pohárt; mindazáltal ne az én akaratom, hanem a tiéd legyen!”¹²

Ennek a festménynek a sugárnyalábjában jöhetnek létre az elkövetkező időkben azok a bibliai jelenetek, amelyek szellemi aurájuk hitelességével és festői eredetiségükkel megkülönböztetett vonulatot teremtettek életművében. A *Krisztus a Genezáreti tavon* (1841) egy átló tengelyére felfűzött kompozíciójának mozgalmasságával, a felülnézetből láttatott hánykolódó csónak merész rajzával, a vihart felidéző, röppenő formák és szelfútta drapériák kigyózó lebbenésével a háborgó tenger drámai megjelenítése. Ellenpontja a békésen szendörgő Krisztus a hajó orrában, aki majd a tanítványok rémüldözésére fölserkenve széles gesztusokkal megfékezi a hullámokat. A tomboló természeti erők és az őket lecsendesítő isteni jelenlét forr itt össze a csodatételben. Delacroix ismét festői előképekből indul ki; Rubens mellett (*Szent Walburga csodája*) Jordaens (*Jézus a Genezáreti tavon*) lebeghetett a



EUGÈNE DELACROIX: *Krisztus a Genezáreti tavon*, 1854, olaj, vászon, 59,8×73,3 cm

Baltimore, Walters Art Múzeum

szeme előtt, legalábbis ami a kompozíciót illeti. Lefoszlik a vásznról a barna tónusok sötétsége, ami korábban belepte a biblikus jeleneteket, hogy különös gazdagságban és fényben ragyogjanak fel a színek. Tündöklő világosság árasztja el a tenger zöldjét, a csónakban a vörösek, kékek, sárgák színorgiája lobban fel. Jó tíz esztendő múltával egyszerre csak újra fölizzik benne a téma, mintha a mintáktól mégis szabadulni akarna. 1854-ben nagyobb méretben (59,8×73,3 cm) fog neki a képzeletét még mindig rabul ejtő jelenetnek. A vászon síkjával párhuzamosan lélekvesztőt fest a megkettőzött Krisztus mellett csupán három szereplővel. Nagyobb teret enged az intimitásnak; az egyszerűségben megnő a történet súlya. A zöld víz határán megjelenik a szárazföld sejtelmes homályba burkolt partvonala, fölötte a fekete viharfelhőkkel borított ég a rongyossá tépett smaragdzöld foltokkal. Miközben a gyönyörű tengeri táj végtelenné tágul...

Delacroix spirituális érzékenységéből fakadó ábrázolásainak sora egészen a Saint-Sulpice katedrális kápolnáinak falképegyütteséig ível, még ha meg is ritkulan ezek a mélyen szakrális festmények. Az utolsó egyike *Az irgalmas szamaritánus* (1849–51) monumentalitásában nagyszerű kompozíciója. Delacroix viszonylag kicsiny méretű vászonra (36,8×29,8 cm) sűrítette azt a pillanatot, amikor a számaritai férfi karjába veszi a rablótámadás áldozatának súlyos terhét, hogy ráültesse a lovára. A két ember, a sebesült és az irgalmas szívű összekapcsolódása már csak a mozdulatok kifejező ereje miatt is lenyűgöző. A kép művészi nagysága elválaszthatatlan az ábrázolás realizmusától, a testábrázolás életszerű pontosságában egyesíteni tudta az erőfeszítést a gyöngédséggel. A barnákba ágyazott kép sötét, mégis, ahogyan színvilága föl van építve a legváltozatosabb barnák, szürkék, tompa bőrszínek, megvillanó fehérek árnyalatából és a közülük kiragyogó delacroix-i vörössel, a festőiség egyszerre érzéki és költői remeke.



VINCENT VAN GOGH: *Piéta (Delacroix után)*, 1889. szeptember, olaj, vászon, 73×60,5 cm

Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh

Hogy ez a „bibliai út” végül elvezetett 1850-ben egy új felfogású *Piétához*, amely ennek a szakrális jelenetnek és a benne megnyilvánuló spirituális szellemiségnek immár utolsónak mondható sűrítménye, ebben a történetben talán a legizgalmasabb fordulat. Különösen abban az összefüggésben, ha visszakanyarodunk a Baudelaire által felmagasztalt *Piétához*, azaz a kiinduló ponthoz. Hiszen már akkor felrémlt a nagy talány, ez a másik *Piéta*, mivel Baudelaire felvetése valósággal kiprovokálta, hogy elhelyezzük ebben az óriási életműben.

Miközben Baudelaire a festő halálának évében, 1863-ban ismét visszatér *Eugène Delacroix műve és élete* című írásában a festő vallás iránti elkötelezettségéhez,

hogy ezúttal a számára oly fontos kritérium, a képzelet síkjára helyezze a művész ez irányú ragyogó képességét, költői hevületében lejegyzett sorai a csúcra röpítik a festő kreativitásának képi leleményét. Leírásában a festő képei költői vízióvá lényegülnek át: „Delacroix képzelete! Sohasem riadt vissza attól, ha a vallás nehezen elérhető csúcsait kellett meghódítania; a menny éppúgy az övé volt, mint a pokol, mint a háború, mint az Olümposz, mint a gyönyör. Ime a valódi festő-költő! Valóban a ritka kiválasztottak egyike, akinek hatalmas szelleme birtokba veszi a vallást. Képzelete csupa láng és csupa bíbor, mint egy tündöklő ravatal. Mindaz, ami fájdalmas a szenvedélyben, föllobbanja a szenvedélyt; mindaz, ami tündöklő az egyházban, lángra gyújtja képzeletét. Ihletett festményeit sorra beszórja vérrel, ragyogással és sötétséggel. Azt hiszem, még az evangéliumot is szívesen megtoldaná, mintegy ráadásaként, a természetből áradó pompával.”¹³

Ez a megjelenítő erejű leírás azonban nem terjed ki a kétalakos *Piétára*. Baudelaire ezúttal sem említi a festményt, holott ráillett volna érzékeny jellemzése a „vér és a ragyogás”, de akár még a „sötétség” vonatkozásában is! Mi tagadás, ebben a tekintetben végül is magunkra hagyt bennünket. Lehet, hogy a két festmény összevetésében az elsőbbség még mindig a csoportkompozíció nagy jelenetének szolgált volna – már ami Baudelaire-t illeti –, holott az is döntő körülmény, hogy amíg Delacroix annak idején egyházi megrendelésre egy templom számára festette meg grandiózus képét, most belső készítésre elevenítette föl a témát.

Ezúttal saját töredelmes vallásosságának intenciója szerint csupán két személyben összpontosítja a Krisztus siratását. Képének tárgya a fájdalmas anya, aki a keresztről levett halott fiát az ölében tartja. A 14. századi német Vesperbildektől kezdődően végig jelen van az egyetemes képzőművészetben a *Krisztus siratásának* több figurás ábrázolása mellett – egyik legszebb korai példája az *Avignoni Piéta* 1454-ből – a Mária és Krisztus bensőséges kettősére szorító megörökítés is, a kétalakos kompozíció ikonográfiai típusa. Ennek a változatnak máig legismertebb remeke a római Szent Péter-székesegyházban látható: Michelangelo 1499-ben megrendelésre készített márványból kifaragott *Piétája*. A szoboregyüttes elégikus hangulata mentes a felzaklató drámai effektusoktól, mint ahogy maga a kompozíció is „harmonikusan kiegyensúlyozott. Krisztus teste – példáitól eltérően – már nem mereven, vízszintes helyzetben nyugszik, feje és lába nem nyúlik túl az egész csoporton”.¹⁴ Lényegében ugyanezt a felfogást követi, legalábbis ami Krisztus testhelyzetét illeti, Giovanni Bellini az itáliai táj elé helyezett jeleneten (1505); Krisztus lába térdben könnyedén meghajolva érinti a földet, a fájdalomtól szinte megdermedt Mária pedig a vállánál és a térde alatt kulcsolja át az ölében tartott és stigmákat viselő testet, miközben a halott Krisztus arca a kinyílt száj üregével ugyancsak a szenvedést hordozza.

Az előzményekhez képest Delacroix *Piétája* a többnyire horizontális felépítésű kompozíciókhoz képest vertikális tengelyre van felfűzve. De annyiban is más a megoldása, legalábbis Michelangeléhoz és Bellinihez viszonyítva, de Giotto, Sebastiano del Piombót is említhetnénk, hogy a csöndes szomorúság finoman artikulált „állóképe” helyett egy szenvedélyektől áthatott drámát jelenít meg. Ebbe a kereszthalál kínszenvedését is belefestette. Az egyik legkorábbi, a *Röttgen Pieta* néven ismert ábrázolás az 1300–1325 körüli időkből maradt fenn: a szoborkompozíció olyan kegyetlen megtéptetésben, már-már horrorisztikusan állítja elénk szenvedéstől eltorzult mivoltában a halott Krisztust, ami az ugyancsak megtört Mária anyai fájdalmát is túlharsogja. Nyilvánvaló, hogy ez a felfogás, ha nem is ennnyire szélsőségesen, ugyancsak talált követőkre. Hogy Delacroix-nak, mikor hozzáfogott *Piétájának* a megfestéséhez, lebegett-e a szeme előtt konkrét példa, erre

vonatkozóan nem találtam támpontot. Annyi bizonyos, hogy az ő elképzelésében is súlyosan esett latba a test meggyötörtsége. Krisztus valósággal kicsúszik a fölötte magasodó Mária öléből, amint megnyakló fejével a gravitáció lefelé húzza; arca és felsőteste csupa véres hasadékkal, horzsolással és vérfoltokkal van borítva, a térdéhez hulló keze annyira eltorzul, hogy állati pata képzetét kelti. A „sötétség”, amiről Baudelaire általános-ságban beszél, itt a barlang barna sziklafalának árnyékával borul a halott Krisztusra, arcától az ágyékáig. Mária másodrendű ennek a halott testnek megrendítő festői megragadásához képest. A megjelenítés újdonsága, hogy Delacroix ugyanakkor, a kép minden realiztikus részletét is meghazudtolva, látomásként jelenítette meg a *Piétát*; a barlang hasadékába helyezett csoport mögött hatalmas ég nyílik meg vakító fényzönnel, mely felragyog a Krisztus alsótestét övező fehér leplen, és intenzívvé hevíti a Mária kék ruhájáról elszabaduló, repdeső köpeny lángoló vörösét. A vízió álomszerű sejtelmességét és megfoghatatlanságát ugyanakkor mintha lefogná valami olyasmi, ami nagyon is érzéki. Talán a festőiség elhatalmasodó bujasága? Ami Mária pompázatos ruházatában csúcsondik ki, érdekes ellentétként Mária arcának sápadt egykedvűségével, ahogyan gesztusa is nélkülözi a helyzethez illő beszédességet. Miközben a koncepció nem tud kiteljesedni a Szűz fájdalmának vonatkozásában, az égen felszikkázó mennyei fénytől átszellemített Krisztus testhelyzete és testének megkínzottsága önmagában is elég arra, hogy felidézze a szájalom és az elsiratás állapotát.

Hogy negyven évvel később Van Gogh a Saint-Rémy elmeegógyintézetben, ahol modell híján csupán litográfiák alapján volt módja figurális kompozíciókat festeni, többek között Delacroix-nak a már korábban csodált *Piétáját* választotta „modellül”, olyan mozzanat az utókor számára, mint versben a refrén. Persze paradox refrén az ismétlés ellenére is, a *másság* Van Gogh-i visszhangjával, ahogy az átírásban sokkal szikárabban, ám felfokozott expresszivitással valósággal élénk ugrik a jelenet. Nemcsak a vonalak svungja és rovátkái, hanem a hideg színek – a kék és a zöld – vakító izzása is fokozza a festmény intenzitását a hol beléjük fonódó, hol föléjük terülő sárga foltok fényerejével. Krisztus arcában fölismerhető Van Gogh önarcképe, ami személyességet visz a *Piéta* megjelenítésébe, miközben Mária zöld reflexekkel beárnyékolta arcával, gyöngéd kézmozdulatával (a kezek a tühegyes ujjakban egészen elvékonyodnak) teljes egységben forr össze halott fiával. A Delacroix nyomán festett kép konklúziójában maga is egy újabb paradoxon. Legalábbis művészettörténeti értelemben. Ugyanis ez a tény talán megengedhetővé teszi, hogy elmondhassuk: valójában a Van Gogh-másolat volt az, amely halhatatlanságot hozott Delacroix *Piétájának*.

Jegyzetek

- 1 Charles Baudelaire: *Művészeti kuriózumok*. Corvina Kiadó, 1988. „Mi a romantika?” 25.
- 2 Baudelaire, i. m. 27.
- 3 Baudelaire, i. m. 27.
- 4 Baudelaire, i. m. 34.
- 5 Baudelaire, i. m. 35.
- 6 Baudelaire, i. m. 35.
- 7 Théophile Gautier: *Charles Baudelaire*. Fordította Tóth Árpád, ról-ről sorozat, Palatinus könyvek, 5–110.
- 8 Baudelaire, i. m. 34.
- 9 Alain Daguerre de Hureaux: *Delacroix*. Belser Verlag, Zürich, 1994. Idézi a szerző a festő naplójából, 223.
- 10 V. ö. Alain Daguerre de Hureaux hivatkozását, aki idézi a fentieket a festő naplójából (1822. október 12). 223.
- 11 Lk 22,43.
- 12 Lk 22,42.
- 13 Baudelaire, i. m. 77.
- 14 Charles de Tolnay: *Michelangelo. Mű és világgép*. Corvina Kiadó, 1975, 21.