

DANIEL ESTIVILL
**Kisléghi Nagy Ádám,
 a szent festője**

Bevezetés

„Hit nélkül nem létezik a liturgiának megfelelő művészet.”¹ Joseph Ratzinger – XVI. Benedek – e tömör és találó kijelentése a keresztény Keleten szinte magától értetődő. A nyugati világban azonban, ahol, úgy tűnik, a szakrális művészeti tevékenység, főként az utóbbi két évszázadban, az Egyház szolgálata helyett gyakran inkább csak a katolikus kultúra és az avantgárd művészeti irányzatok hírhedt elszakadásának megnyilvánulása, muszáj világosan megfogalmazni mint a szent művészet alapelvét.

A teológusnak, Péter későbbi utódjának velős ítélete néhány szóba sűriti azokat az alapvető elemeket (hit, művészet, liturgia), amelyek kimerítő választ adnak a manapság – még szigorúan egyházi vonatkozásban is – fölmerülő, sürgető kérdésekre, mint például: szükséges-e, hogy a művésznak, aki egyházi műalkotásba fog, tevékeny, katolikus hite legyen és termékeny lelki életet éljen, vagy elegendő csupán a lelki világra általánosan nyitott magatartás, amely *ad hoc* szerzett ismeretekkel gazdagodva máris képessé válhat egyházi műalkotás létrehozására?

Időszerűek és elgondolkodtatóak az ehhez hasonló kérdések, mikor Kisléghi Nagy Ádám művészeti tevékenységére tekintünk. Ő nem annyira szavakkal adott választ, hanem inkább a festészet terén kifejtett jelentős művészeti tevékenységével, megtéve a *via pulchritudinist*, végigjárva különböző állomásokat és elérve fontos célokat, de mindvégig megmaradván a szakralitás területén. S valóban, a festő művészetét figyelmesen szemlélve egyre inkább meggyőződhetünk arról, hogy az élő hit magas technikai képességekkel párosulva nem tehet mást, mint hogy „liturgiának megfelelő művészetet” teremtsen, és tudjuk, hogy XVI. Benedek nyelvezetében ez „szent művészetet” jelent.

Ha pillantást vetünk az egyházi művészet történetére, láthatjuk, hogy a fentiekhez hasonló kérdések bőven akadtak a XIX. század elején is, mikorra már nyilvánvalóvá vált a katolikus kultúra és avantgárd művészet elszakadása. Akkoriban az Egyháztól távoli körökben úgy gondolták, hogy a vallásos aktus művészi kifejezéséhez elegendő a mélységnek és a transzcendenciának arra a fokára eljutni, amely az általános spirituális nyelvezet alapja, és minden vallásban közös. Az Egyház berkein belül azonban ugyane kérdések testvérületek és keresztény művészi csoportosulások kialakulásához vezettek, mint például a pre-raffaelitaké vagy a nazarénusoké. E körökben az volt az uralkodó nézet, hogy a művész élő hite alapvető feltétele a keresztény műalkotás létrehozásának. Ebben a kontextusban született meg a művész életszentségének eszméje mint a szakavatottság fő szabálya. Említsük csupán a *Szent János Testvérület*² alkotmányát, amelyet több művésszel egyetemben a Domonkos-rendi Henri-Dominique Lacordaire hirdetett meg 1839-ben. Ugyanezen a vonalon helyezendő el az 1864-ben, a római Művészek monostorának megalapítására tett kísérlet.³ Igaz, e kezdeményezések végül nem tudtak gyökeret verni, és a vizuális művészetek terén kifejtett hatásuk sem bír különös jelentőséggel, de az is igaz, hogy olyan lépéseknek bizonyultak, amelyek fönntartották a szakrális művészet színvonalát, és nagymértékben hozzájárultak a Katolikus Egyház liturgiájának méltó megünnepléséhez.

Mára a helyzet gyökeresen megváltozott: az olyan művészek, mint Kisléghi Nagy Ádám, úgy élnek a művészet világában, mint jövevények egy idegen országban, mint remeték a sivatagban, mint közönséges halandók által meg nem értett misztikusok. Nincsenek többé testvérületek, nincsenek intézmények, nincsenek rendek vagy bármilyen egyéb, jelentősebb csoportosulások, ahol menedékre lelhetnének és olyan helyre, ahol a tehetségüket a szent szolgálatára továbbfejleszthetnék. Manapság a művészekkel folytatott párbeszéd nemes célkitűzései ellenére az Egyház sem nyújt megfelelő környezetet arra, hogy azok

Az írás a szerzőnek kiadónknál megjelenő *Kisléghi Nagy Ádám* című albumában szerepel.

1 RATZINGER J.: *Lo spirito della liturgia* = Uő: *Teologia della liturgia*, Vatikán, 2010 (Opera Omnia, XI/A), III. rész, 1. fejezet, *La questione delle immagini*, 132. – Magyarul: J. RATZINGER: *A liturgia szelleme*, Szent István Társulat, Bp., 2002, III. rész, 1. fejezet: *A képek kérdése*, 120.

2 VÖ. LACORDAIRE H.-D.: *Règlement de la confrérie de Saint-Jean Évangéliste*, Párizs, 1840.

3 A római Művészek monostorát Peter Lenz, J. Wüger és A. Bensingler alapította azzal a céllal, hogy visszatérjenek a szakrális művészet területén alkotó festők testületi szervezetéhez. Később Lenz, belépve a bencés rendbe, Dom Desiderio néven megszervezte a híres beuroni iskolát. VÖ. LENZ P.: *Statuten eines Kunstklosters* = „H. Siebenmorgen. Die Anfänge der Beuroner Kunstschule”, Sigmaringen, 1983, 269–270.

a művészek, akik arra vágnak, hogy művészetüket az egyház szolgálatába állíthassák, művészi tevékenységüknek megfelelő képzésben vehessenek részt, s egyidejűleg megoszthassák a szakrális művészet műhelyében szerzett tapasztalataikat. Márpedig a II. Vatikáni Zsinat világosan fejezte ki magát ez ügyben a *Sacrosanctum Concilium* kezdetű, a szent liturgiáról szóló konstitúció 127. pontjának megfogalmazásakor: „Ezenfelül ajánlatos, hogy ahol jönnek látszik, a művészek képzésére alapítsák meg a szakrális művészet akadémiáját vagy iskoláját.”

Úgy tűnik, homályba merültek VI. Pál pápa szavai is, aki a *Művészek miséjének* feledhetetlen prédikációjában hangsúlyozta annak a lehetőségét, hogy konkrét formát öltsenek azok a katekézisek és műhelyek, amelyekkel az Egyház és a művészek közti szövetséget szándékozták lepecsételni. A pápa ugyanis, az Egyház nevében is szólva, megerősítette azt a vágyát, hogy új szövetséget – „új egyezmény a vallásos művészet újjászületéséről és megbékéltetéséről az Egyház kebelén” – kössön a művészekkel, csupán az ő jóváhagyásukra várva. Akkor, a *Művészek miséjének* keretében a pápa a megünnepelt szövetség konkrét megvalósításának fényében javaslatot tett mind a katekézisek, mind a műhelyek egy lehetséges formájára. Katekézis alatt valódi „vallásos nevelést” értve, hiszen, ahogy mondta, „a vallást nem szabad kitalálni; tudni kell, hogy mi jött létre Isten és ember között, hogyan határozott meg Isten bizonyos vallásos köteleket, melyeket ismerni kell ahhoz, hogy ne váljunk nevetségessékké, dadogókká vagy aberránsokká”. A műhelyt ugyanakkor úgy mutatta be a Szentatya, mint technikai szükségletet és mint olyan közeget, ahol a művészeket kell megszólaltatni, hogy művészi kifejeződésük „kifejezőmódok és eszközök, s, ha szükséges, az újítások teljes gazdagságában legyen.”⁴

Kétségtelen, hogy a II. Vatikáni Zsinat az egész, az Egyházon belül általa elindított megújuláshoz, valamint az Egyház és a világ közt létrejövő, új típusú kapcsolathoz hasonlóan a művészet terén is arra törekedett, hogy megújítsa a párbeszédet a művészekkel, és elősegítse a szakrális művészet újbóli felvirágzását. Ez magyarázza a zsinat művészekhez intézett záró üzenetének mélységesen barátságos és pozitív hangvételét: „Az egyház régen szövetségre lépett ve-

letek. Ti építettétek és ékesítettétek templomait, ti vettétek körül ünnepi fényvel hittételeit, ti tettétek gazdaggá közös istentiszteletét. Ti segítettétek abban, hogy a rábízott isteni üzenetet lefordítsa a formák és a figurák nyelvére, hogy érzékszerveink közelébe hozza a láthatatlan világot. Az egyháznak ma is, mint tegnap, szüksége van rátok, s azért hozzátok fordul. Azt üzeni nektek általunk: Ne engedjétek, hogy egy minden vonatkozásban termékeny szövetség felbomoljon! Ne vonakodjatok attól, hogy tehetségeketek az isteni igazság szolgálatába állítsátok! Ne zárjátok el lelketeket a Szentlélek fuvallata elől!”⁵

Jóllehet a zsinat üzenete világos, sok művész félrevezető módon értelmezte annak tanításait, és ebből kifolyólag azon munkálkodtak, hogy a szakrális művészet körébe a liturgia igényeivel és a katolikus hit alapjaival teljességgel összeegyeztethetetlen „művészeti rendszer” szerint megálmódott műveket vezessenek be. Más szóval, míg azt hitték, hogy az úgynevezett „zsinati szellem” ihletését követik – amelyet mint feltétlen nyitottságot fogtak föl, amely a művészet terén válogatás nélkül befogad mindenfajta művészi megnyilvánulást –, meg voltak győződve például arról, hogy az absztrakt művészet alkalmas a keresztény üzenet továbbítására mint a figuratív művészet ellentéte és alternatívája.⁶ Ez ügyben érdekes a nagy tudású Rodolfo Papa által a *Jegyzetek a szakrális művészetről* című írásában megfogalmazott megkülönböztetés. Helyesen állapítja meg, hogy az absztrakt és a figuratív művészet közti különbség nem stilisztikai, mint ahogy általában gondolják, hanem „két különböző művészeti rendszerről” van szó.⁷

Akadnak azonban olyan művészek, akik úgy döntöttek, műveiken keresztül igazolják a figurativitásnak mint az igazi szent művészethez vezető biztos útnak

4 VI. Pál: *Messa degli Artisti nella Cappella Sistina*, Solennità dell'Ascensione di Nostro Signore, 7 maggio 1964 = *Insegnamenti di Paolo VI*, Roma, 1964, II, 312–318.

5 A zsinat záró üzenete a művészekhez: *Documenti Ufficiali del Concilio Vaticano II*, E.D.B., Bologna, 1979 (Enchiridion Vaticanum, I), 305. Magyarul: *A II. Vatikáni Zsinat üzenete a művészeknek*, Magyar Iparművészet, 1998/4, 104.

6 A keresztény művészet berkein belül az Olasz Püspöki Konferencia által gondozott új *Olvasmányoskönyv* megjelenésének (2007) okán, amely kortárs művészek alkotásait tartalmazza, a nonfigurativitás, illetve a figuratív választásának eltökélt védelmezői közötti szembenállás élénk vitát gerjesztett. Az illusztrációk zöme meglehetősen absztrakt, sok esetben egészen a tisztán anikonizmusig.

7 Vö. PAPA R.: *Discorsi sull'arte sacra*, Siena, 2012, 94.: „A »művészeti rendszer« kifejezés alatt olyan elveknek és szabályoknak az együttesét értem, amelyekre egy jelrendszer épül és amelyek körülhatárolják maguknak a jeleknek a jelentését... Így például különböző művészeti rendszereknek tartom a figuratív rendszert, a nonfiguratívot vagy anikonikust.”

egyetemes és abszolút megalapozottságát. Közülük kiemelkedik Kisléghi Nagy Ádám,⁸ a kiváló tehetségű magyar művész, aki festői tevékenységének legelejétől az Egyház szolgálatában állt, legyen szó egyházi személyek ábrázolásairól vagy egyszerűen szakrális témájú művekről. Méltán említhetjük őt azok közt, akik az Egyház művészetének történetében kreativitásukkal hozzájárultak az Evangélium üzenetének továbbadásához és az emberi lelkek föl-emeléséhez az isteni misztériumok szemléléséig.

Ha igaz, hogy a festők az alakjaikkal és a színeikkel többet árulnak el, mint azzal, amit a műveikről mondanak, akkor jobban tesszük, ha, ahelyett hogy elvont kritikai fejtegetésekbe keverednénk, magát a művészt hagyjuk beszélni, festményein keresztül. Elegendő tehát rátekinteni Kisléghi Nagy Ádám néhány festményére, hogy fölfedezzünk bennük négy, munkásságát jellemző és azt nemcsak összetéveszthetlenné, de legfőképpen liturgiának valóban megfelelő művészetté tévő aspektust.

A figuratív nyelvezet mint művészeti rendszer

A tisztán figuratív nyelvezet használata lényegi jellemzője művészi tevékenységének. Ez lehetővé teszi a szemlélő számára, hogy olvasson az alakokból, mindegyiküknek elsődleges és egyértelmű jelentést tulajdonítva. E formális nyelvezet választása a festő keresztény világlátásának (*christliche Weltanschauung*) következménye. A valóság e látásmódja Isten Igéjének megtestesülésének teológiai tételén alapszik. Az Egyházban a szakrális képi ábrázolás alapja már a korai századoktól kezdve a kinyilatkoztatásnak e központi eleme volt. Ebben az összefüggésben kell olvasnunk a Tanítóhivatalnak azokat a megnyilatkozásait, amelyek megerősítik a figuratív művészetek használatát a hit továbbadására és megünneplésére. Példának okáért említsük csupán Nagy Szent Gergelynek Marseille püspökéhez⁹ írott levelét vagy Damaszkuszi Szent János teológiáját, amelyet a II. Nikaiai Zsinat¹⁰ használt föl, később pedig a szentké-

pekről szóló tridenti határozat erősített meg ismét.¹¹ A legutóbbi időkben pedig II. János Pál pápa nyilvánult meg ekképpen, a művészekhez szóló levelében: „*A megtestesülés titkában azonban Isten Fia személyesen láthatóvá tette magát (...) Isten Jézus Krisztusban emberré lett: ő az a középpont, akihez fordulni kell, »hogy az emberi létnek, a teremtett világnak és magának Istennek a titkát fel tudjuk fogni«.* Istennek ezen alapvető kinyilatkoztatása mint misztérium bátorítás és kihívás a keresztények számára a művészi alkotások terén is. *A szépség olyan kivirágzása fakadt belőle, mely éppen a megtestesülés misztériumából szívta föl éltető nedveit.*”¹²

Anikonikus perspektívában e tanítóhivatali dokumentumok egyetlen megállapítását sem lehetne helyesen értelmezni, éppen azért, mert bennük rejlik az az elv, amely szerint a valósággal létesített kapcsolat elsődleges foka és a lelki dolgok megismerésére való eljutásnak eszköze az érzékek használata. Elsősorban azonban az Egyház folytonos, élő hagyománya az, ami a gyakorlatban megerősíti a figuratív előnyben részesítését a liturgikus szolgálatnak és a katekézisnek alárendelt művészetben.

Hogy igazoljuk mindezt, hadd fordítsuk figyelmünket művésznünk néhány alkotására! Festői pályafutásának elején és saját nyelvezetének keresésében Kisléghi egy, bizonyos absztrakció iránt nem teljesen közömbös, formális univerzumhoz látszott kötődni. Ilyennek mutatják őt az olyan munkái, mint a *Szent képe* (1987, olaj, vászon, 200 × 70 cm) vagy az *Athos* (1988, olaj, vászon, 200 × 300 cm). Ezek esetében nagyfokú az emberi alakok absztrakciója, de nem annyira,

*minthogy az emberekhez hasonlónak vált, emberi alakban ismerjük meg, miért ne ábrázolhatnánk őt?»: II. Nikaiai Zsinat (787): „»A képek adott tisztelet ugyanis az ösképek szól«; és aki hódol a kép előtt, az azon ábrázolt valóságának hódol.» (DENZINGER, H. – HÜNNERMANN P.: *Hitvallások és az Egyház Tanítóhivatalának megnyilatkozásai*, szerk. ROMHÁNYI BEATRIX – SARBÁK GÁBOR, Örökmécs – Szent István Társulat, Bányterenyé – Budapest, 2004, 218.)*

8 Kisléghi Nagy Ádám Budapesten, 1961-ben született, és ugyane város Szépművészeti Egyetemén tanult. A művészek és munkásságának jobb megismerésére a www.kisleghi.com oldalt ajánlott fölkeresni.

9 Vö. Nagy Szent Gergely levele Serenuszhoz, *Epistulae*, IX, 209: CCL 140A, 1714. „A festészet azt a célt szolgálja a templomokban, hogy az írástudatlanok legalább a falakra tekintve le tudják olvasni, amit könyvekből meg nem érthetnek.”

10 Vö. Damaszkuszi Szent János: *Contra imaginum calumniatores*, I, 47, 51. „... ha Isten Fia szolgálai alakot öltve emberré lett, és,

11 A Tridenti Zsinat határozata a szentképekről (1563). *Decreto sulle immagini = Conciliorum oecumenicorum decreta*, Bologna, 1991, 774–776. „...minden szentkép bőséges gyümölcsöt terem, nemcsak mivel figyelmezteti a népet a jótéteményekre és ajándékokra, amelyekkel Krisztus elhalmozta, hanem azért is, mert Istennek a szentek által művelt csodáit és az ő üdvös példájukat a hívők szeme elé tárja, hogy azokért Istennek hálát adjanak, a szentek példája szerint rendezzék el életüket és erkölcsüket, és felbuzduljanak az Isten imadására és szeretetére, és a jámborság ápolására.” Magyarul: DENZINGER, H. – HÜNNERMANN, P.: *i. m.*, 426.

12 Vö. II. János Pál: *Lettera agli artisti* (4 aprile 1999), 5. Magyarul: II. János Pál: *II. János Pál pápa levele a művészekhez*, 5, Bp., Szent István Társulat, 1999.

hogy a szemlélő föl ne ismerhesse a megjelenített motívumokat. Megállapíthatjuk tehát, hogy a művész már a kezdetektől olyan művészeti rendszerben mozog, amely egyértelműen a figurativitásban helyezkedik el. Néhány évvel eme első munkák után a figuratív felé fordulás egyre világosabbá és kikristályosodottabbá kezdett válni. A fordulat a *Keresztelő Szent Jánosban* (1993, olaj, vászon, 80 × 100 cm) már nyilvánvaló. Ettől a pillanattól kezdve Kisléghi többé nem tér el attól a választásától, hogy a szakrális témákat olyan alakokon keresztül jelenítse meg, amelyek összetéveszthetetlen és közvetlen módon utalnak a valóságra.

Ily módon festőnk az Egyház élő hagyományának ösvényére lép, amely már a legelső időkől kezdve egyértelműen a figuratív realizmust részesítette előnyben, s ezt sok évszázados történelme során több alkalommal is megerősítette. E választás nem valamely esztétikai kérdés okán vált véglegessé, hanem sokkal inkább két érv: egyrészt a képek használatának, vagyis az igazság megismerésére képeken át történő vezetés belső, másrészt az Ige megtestesülésének, a láthatatlan Atya látható alakban való megnyilvánulásának teológiai érve miatt. Már a posztridentinus értekezésekben nyilvánvalóvá vált a figuratív irányultság, amikor is az Egyház ráébredt arra, hogy az egyházi élet belső megújításához mennyire fontos a képekre gondot fordítani. Gabriele Paleotti bíboros *Discorsójának* elején például úgy határozza meg a képet, mint „minden alakot öltött anyag, mely a rajzolás mestersége által születik, s egy másik, hozzá hasonló formáról mintáztatik.” Ez a meghatározás a figuratív realizmus két alapelve utal vissza: a művész keze által megszülető alak fogalmára; valamint ennek az alaknak és a valóság általa megjelenített formájának hasonlósági viszonyára.

Ikonografikus választások hagyomány és újítás között

A második aspektus, amelyet művésznk munkáin keresztül igazol, az ikonografikus hagyomány mélyreható ismerete és nagyfokú tisztelete, ugyanakkor az újítási lehetőségek folytonos keresése egyazon művészeti rendszeren belül. Ez az egyensúly hagyomány és újítás között a nyugati keresztény művészet sajátja, ahol a kateketikus cél megkívánja egyrészt a figuratív hagyománnyal való folytonosságot, hogy a szemlélő könnyebben olvashassa a művészi motívumokat és a szakrális műalkotás lelki tartalmát;

másrészt a kellő naprakészséget is, amely időszerűvé teszi a kortárs szemlélő számára a művészet által közvetített üzenetet.

Példának okáért, a szombathelyi székesegyház számára 2000 és 2003 között négy hatalmas, vászonra festett olajfestményből álló monumentális sorozatban a szemlélő szinte öntudatlanul is fölismeri az egyes képek témáját, ami nem csupán az egyértelműen figuratív nyelvezet használatának, hanem mindele előtt a szakrális művészet nagy hagyományaival folytonosságban lévő ikonográfiai választásoknak köszönhető. A festmények a művészet történetében már jól ismert témákat jelenítenek meg, amelyeknek ikonográfiai megkomponálása a hagyományos elemeket követi: *Angyali üdvözlés, Pásztorok imádása, Levétel a Keresztről* és *A Szentlélek eljövetele*.

Az *Angyali üdvözlés* a Szűzanyát a beröppenő angyal imádság közben találja, miközben a Szentlélek galamb formájában leszáll rá. Nem hiányzik a jelenet középpontjából Mária szüzi tisztaságának hagyományos jelképe, a virágzó liliom. A *Pásztorok imádságában* minden a Kisdéd és Mária alakjára összpontosul, akiknek tekintete intenzív párbeszédben áll egymással. Őket Szent József és a szemlélődésben elmerengő pásztorok veszik körül, míg a levegőben lebegő angyalok az Újszülött istenségét hirdetik. Két részlet utal a Fiú küldetésére: a bárány mint világos utalás az eucharisztikus áldozatra, valamint a tojással tele kosár és a korsó, leplezett allúziók a föltámadás utáni új életre és a keresztvízre. A *Levétel a keresztről* alakjai komplex kompozícióban gyűrűznek, amelynek középpontja Krisztus lelkét kilehelt teste, miközben kiemelkedik az együttesből a Szűzanya alakja. Ez esetben is egy részlet zárja le a jelenetet lent, középen: a koponya, amelyet a hagyomány Ádáméval azonosít. Ez az ikonográfiai motívum, ebben az összefüggésben, a Keresztre feszítettben a megváltás páli fölfogása szerinti (Róm 5, 12-21) új Ádámra utal. *A Szentlélek eljövetelén* a központi hely Máriáé, aki monumentálisan trónra emelve, imádkozó mozdulattal a magasba emeli a tekintetét, ahonnan a Szentlélek galamb alakjában alászáll. Körülötte az apostolok spontán, de a klasszikus, ájtatos mintákhoz tartozó gesztusaikkal a Lélek ajándékára való nyitottságukat fejezik ki.

Mindazonáltal az ikonografikus hagyományba való illeszkedés Kisléghi műveiben oly formális nyelvezettel párosul, amelyben a kortárs vizuális kánonok köszönnek vissza. Például, a fent említett *Angyali*

üdvözet jelenetében az angyal megformálása egyértelműen a mai szemlélő ikonikus mintáihoz igazodik mind gesztusaiban, mind pedig az alak anatómiai ábrázolásában. Ugyanezen a vonalon említhetnénk *A Szentlélek eljövételének* drámaiságát: a jelenet egészében véve a szereplők gesztusainak oly kompozícióját állítja elénk, amely meglehetősen közel áll az emberi test mozgásainak mai szemantikájához. Hasonló megállapításokat tehetünk a *Kék Madonna* (olaj, vászon, 2010) esetében is, amelyben a hagyományos figuratív motívumok használata a mai világ mindennaposságának légkörével párosul, amely az alakok tekintetében és arcvonásaiban nyilvánul meg.

Ez a szabadság, amelyet festőnk megenged magának, teljesen érthető és elfogadható minden korok szakrális művészetében Nyugaton, ahogy világosan kitűnik például a posztridentinus értekezésekből.¹³ Ezekben ugyanis, a képek ortodoxiájának megszilárdítására minden erejével törekvő szellem és a figuratív újításokkal szembeni idegenkedés ellenére, szép számmal fogadtak el ikonográfiai újdonságokat a hagyományos témákban, amennyiben azok célja az ájtatosság előmozdítása volt.

Realizmus a valóság szemlélésében és ábrázolásában

Egy harmadik elem, amely világosan kiemelkedik Kislégghi munkásságában: a tiszta, őszinte és eredetien igazmondó realizmus. E figuratív dimenzió keresése egy filozófiai felfogás gyümölcse. Ez biztosítja a megfelelést aközött, amit látunk és ami van, az ismert tomista tétel szerint: „*veritas est adaequatio rei et intellectus*”¹⁴. Művészüket az ember és a valóság megismerésbeni kapcsolatának effajta fölfogása ösztönözte arra, hogy önnön alkotói módszerét caravaggioi szokás szerint alakítsa ki valóságos, modellt álló személyeket megfestve. A folyamatban, amely a vázlatrajztól a vászonképig tart, a művész természetesen, noha alkalmazkodik a modellhez, elvonatkoztat, azaz bizonyos módon megszüri azt, amit lát.

Nem is történhetne másképp, hiszen „*cognitum est in cognoscente per modum cognoscentis*”¹⁵ a tomista realizmus egy másik tétele szerint. Más szavakkal, a művész a valóságból nem mindazt ragadja meg, amit lát, mintha csak fényképet készítené, hanem azokat az aspektusokat, amelyek saját teológiai látásmódja alapján érdeklik. Számára tudniillik nagyon is valóságról van szó, de a teremtett és megváltott valóságról, amelyet ő ábrázolni igyekszik. Így egyrészt elkerüli a hiperrealizmus veszélyét, másrészt pedig a valós világ látásmódja a megtestesült Igébe vetett hittel összhangban jelenik meg.

Továbbá, a realista filozófia szerint az ember megismerési folyamata az érzékeken keresztül történő tapasztalatszerzéssel kezdődik, s ezek között a vizuális művészetekben a látás elsődleges szerephez jut. E megismerési folyamat a művész alkotói tevékenységének alapja, amennyiben a fogalmak, ahogyan Paleotti állítja, „a valóság formáiból kiindulva” jönnek létre. Ez a fölfogás, amely szerint az elmében létrejövő kép és a valóság közti kapcsolat az ábrázolt képen keresztül jön létre, a Loyolai Szent Ignác *Lelkigyakorlataiban* javasolt módszernek felel meg. Ezekben ugyanis a szemlélődés az öt érzéken keresztül történik: mind között az első a látás, hogy képzeletünkkel láthassuk az evangéliumi jeleneteket („*compositio loci*”, „*applicare quinque sensus*” stb).¹⁶

Azáltal, hogy a figuratív realizmust művészi tevékenységének vezérfonalaként alkalmazza, Kislégghi a posztridentinus értekezésekben vázolt, a szent művészetéről szóló elveket igazolja, melyek szerint a kép lényege a valósághoz való hasonlatosságában áll. S valóban, Paleotti úgy határozza meg a képet, mint „*minden alakot öltött anyag, mely a rajzolás mestersége által születik s egy másik, hozzá hasonló formáról mintáztatik.*” Ez a meghatározás a figuratív realizmus két alapelveére utal vissza: a művész keze által megszülető alak fogalmára, valamint ennek az alaknak és a valóság általa megjelenített formájának hasonlósági viszonyára. Ez az, ami világosan megmutatkozik Kislégghi műveiben, aki magas technikai

13 PALEOTTI G.: *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, II. könyv, III. fejezet. „Nem minden, bizonyosként elbeszélte vagy megfestett bizonytalan téma teszi föltétlenül vakmerővé az alkotóját; ez történik akkor, amikor az elbeszélendőnek vagy megfestendőnek megalapozottsága valószínűsíthető, továbbá alkalmas arra, hogy megérintse a szíveket és ájtatosságot ébresszen.”

14 Aquinói Szent Tamás: *De veritate*, q. 1 a. 2 s. c. 2. „az igazság a tárgynak és az értelemnek egybevágósága” Magyarul: *Aquinói Szent Tamás szemelvényekben*, vál. Shütz Antal, Szent István Társulat, Bp., 1943, 316.

15 Aquinói Szent Tamás: *Summa Theologica* I, 12, 4, c. „a megismert dolog a megismerőben a megismerő lény létmódja szerint van” Magyarul: Aquinói Szent Tamás: *A teológia foglalata*, I, Gede Testvérek, Bp., 2002, 83.

16 Loyolai Szent Ignác: *Esercizi Spirituali*, 122. Magyarul: Loyolai Szent Ignác: *Lelkigyakorlatos Könyve*, Szent István Társulat, Bp., 1986, 66. „Első pont: Lássam képzelőtehetség látásával a személyeket, fontolgassam és szemléljem részletesen körülményeiket és meritsek valamelyes hasznot a látottakból.”

képzettségével a szemlélő szeme elé tudja tárni azokat a dolgokat, amelyek a való világot alkotják. Ezáltal Paleotti eszméjének kitűnő tolmácsolójává válik, aki szerint „*a festészet célja az... hogy hasonlatossá tegye a valósághoz az ábrázolt alanyt, amit némelyek a festészet lelkének neveznek*”.¹⁷

Mindenesetre Kisléghi Nagy Ádám festészetében a realizmust nem lehet a többi, a festészetét szintén jellemző aspektustól különválasztva tárgyalni, melyek között ki kell emelni a fény használatát és az ikonografikus beállítást, amely elemek mind azt a célt szolgálják, hogy a szemlélőt a legnemesebb vallásos érzéseiben ragadják meg. E tényezők együttes használata különbözteti meg a *tout court* realizmustól a vallásos realizmust, amelyet Kisléghi hitbéli látásmódjával összhangban és művészi tevékenységének jellegzetes vonásaként alkalmaz.

A fény mint a spirituális jele a művészetben

Kisléghi festészetének egy újabb jellemzője a *chiaroscuro* technikájának alkalmazása, amellyel Michelangelo Merisi da Caravaggioval való rokonságáról tesz tanúbizonyságot. E nagy festő a tridenti művészetfelfogás szolgálatába állította a *chiaroscuro* festői technikáját, amely később híressé tette őt, és nagy hatással bírt a művészet későbbi történetében. Ennek a technikának az az elsődleges célja, hogy a valóság ábrázolását minél inkább igazmondóvá tegye. Caravaggio ezzel Gabriele Paleotti bíboros kívánságát teljesítette, aki a festőknek azt javasolta, hogy „*az alany természete szerint hol világos, hol sötét, hol lágy, hol élénk színek könnyedségével és változatosságával*”¹⁸ irányítsák a szemlélő figyelmét a festmény megtekintésére. Merisinek egyébiránt ezzel a technikával sikerült a keresztény lelkiség legnemesebb hagyományához csatlakoznia, amely szerint a fény a kegyelem lélekbeleni tevékenysége által indított, belső megvilágosodás jele. Ennek a lelkiségi hagyománynak, mint ismeretes, a keresztény ikonográfia történetében különböző kifejezőeszközei voltak, de Caravaggio esetében festészetének *leitmotiv*-jává vált, amely a művészetben az isteninek az emberibe való alászállását jeleníti meg. Caravaggio ekképpen az Isten Fiának kenózisáról szóló (κένωσις) páli teológia hirdetőjévé válik: „*Ő Isten formájában volt, (...) kiüresítette magát, szolgai alakot öltött, és hasonló lett*

az emberekhez (...) és engedelmeskedett mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig” (Fil 2,6-8).

Kisléghi tehát, Caravaggio nyomdokain haladva, az ön- és a vetett árnyékokat minden alakjában kettős cézzal kívánta kidolgozni: realiztikussá tenni az ábrázolást, és úgy használni a fényt mint a lelki világra utaló szimbolikus elemet. Ebben az Egyház nagy spirituális hagyományának ismeretéről tesz tanúbizonyságot, amelyben a fény mindig az isteninek, a jónak és a kegyelemnek a jele, míg a sötétség a rossz és a bűn szimbóluma. Tulajdonképpen már a Szentírás első oldalain, a teremtéstörténet is utal a fénynek a sötétségtől kezdetektől való elkülönülésére (Ter 1,3-4); majd pedig az idők teljességében a Krisztus mint a világ világossága jön el (Jn 8,12). A kinyilatkoztatásnak e pontjait az évszázadok során az Egyház állandó és termékeny tanítása követi, a jó rossz fölötti győzelmét a sötétségből a fénybe tartó átmenetként mutatván be. E látásmód szerint festőnk kompozícióiban a fény, jóllehet messzemenően realiztikus fölfogásban, arra rendeltetik, hogy a kegyelem világos jelévé váljon. Kisléghi Nagy Ádám műveiben ugyanis az alakok a sötétből látszanak kiemelkedni, és a szemlélő számára szokatlan realizmussal jelennek meg. Ekképpen az anyagi valóságok világa, a fények és árnyékok kontrasztjában szemlélve, az emberi lét jelképévé válik, amelyet saját állapotának félárnyékában a kegyelem világosít meg.

Így az *Angyali üdvözlés*en a fényforrás a Madonna tekintetét világítja meg; a *Pásztorok imádásán* a kép legfényesebb pontja az Újszülött, a Fény, aki a Magaságból születik, és aki különös intenzitással ragyogja be a körülálló személyek arcát; a *Levétel a Keresztről* című képen a fény közéről száll alá, szerteoszlik a halott Krisztus testén, s onnan terjed tovább a többi szereplőre, mintegy jelezvén a kegyelem természetfeletti jelenlétét a halál legsötétebb pillanatában is; végül pedig *A Szentlélek eljövételén* a teret az isteni kegyelem világítja be, amely az összes szent személyt megéri, az imádságot, a szemlélődést és az új élet ámulatát lehelve beléjük. A *Szent Ferencen* a fény, amely fölülről érkezik, ugyancsak a halálon való elmélkedés közbeni belső megvilágosodás jelképévé válik.

Összegzés

Az itt megemlített aspektusok pusztán lényegiségükben elegendőek lennének, hogy Kisléghi munkásságát is a Joseph Ratzinger – XVI. Benedek –

17 PALEOTTI G.: *i. m.*, I. könyv, XIX. fejezet.

18 *Uo.*: II. könyv, LII. fejezet.

által a liturgiára rendelt művészet alapelvei kapcsán meghatározott eszmei vonalon¹⁹ helyezhessük el. Egyértelmű, hogy e művész számára a figuratív választása ugyanúgy mindaz, ami ennek következménye, nem valamiféle stilisztikai öntörvényűség, sem pedig a múlt szónokias fölidézése, hanem egy olyan művészi útvonal része, amely tökéletes összhangban áll a keresztény Nyugat ez idáig megtett útjával. Ezenkívül Kisléghi, hátrahagyván minden, az Ige megtestesülésébe vetett hittel összeegyeztethetetlen anikonizmust, szent művészetet teremt, amely az üdv-történetből táplálkozik, és harmonikusan illeszkedik a liturgikus környezetbe. Végül pedig, festőknek mindenfajta szubjektívizmust és elszigetelt öntörvényűséget elkerülve, szerencsésen sikerül összeegyeztetnie a kreatív szabadságot mint általában véve a művészet sajátját az evangéliumi üzenet átadásához szükséges tárgyilagossággal. Képei éppen azért válnak szentté, mert a hit belső látásából születnek, és

a szemlélőt Isten Krisztusban beteljesített misztériumának szemlélésére vezetik.

Borromeo Frigyes bíboros így írt a szakrális műalkotások festőinek hite kapcsán: „...aminőképp a szónok igyekezete is hasztalan marad, hogy megindítsa a lelkeket, ha előbb maga is meg nem indul, úgy vélekedem, valamely hasonlatos dolog történik a festőkkel is, kik, ha előbb maguk is erőt nem vesznek magukon, hogy felindítsák lelkükben az érzéseket, nem fogják tudni átültetni műveikbe azt, amit ők maguk sem éreznek, vagyis a jámborságot és a lélek nemes érzelmeit”.²⁰ Ha ez igaz, nem lehet nem arra gondolni, hogy Kisléghi Nagy Ádám munkássága nem csupán a festőművészet szabályai mélységes ismeretének és a keresztény tanításban való jártasságának a gyümölcse, hanem mindenekelőtt a személyes hité, amely képes magával ragadni a szemlélőt is, a hit aktusára és Isten dicsőítésére ösztönözve őt.

Fordította: Király Bálint

19 Vö. RATZINGER J.: *Lo spirito...*, i. m., 129–132. Magyarul: RATZINGER J.: *A liturgia szelleme*, i. m., 118–121.

20 BORROMEIO F.: *De pictura sacra*, I. könyv, XI. fejezet.

