

Bizzer István

A modern szakrális falképfestészet „római” vonulata Magyarországon, 1930–1950

című doktori disszertációjának tézisei

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola

Budapest, 2009

A dolgozat több témakör közös nevezőit keresve fejti ki a címben összefoglalt komplex történeti jelenséget, amelyet műelemzéssel, művészi pályaképek, képkoncepciók, sajtóviták értelmezésével és általános történeti folyamatok ismertetésével világít meg.

Az érintett témakörök

1. a szakrális művészet („megújítása”)
2. a Katolikus Egyház reprezentációja (a szentkultusz megújulása)
3. a kollektívizmus magyarországi eszme- és politikatörténete
4. a falképfestészet korabeli műfaji kérdései
5. a római ösztöndíjasok falképfestészeti koncepciói

Módszerek

1. A témakörök kifejtését az a tárgyi kutatás alapozza meg, amely a római ösztöndíjasok által készített, 33 magyarországi helyszínen található szakrális falképeket (és további 7 helyszín falképterveit) dolgozta fel. Aba-Novák Vilmos 4 helyszínen (és további 4 helyre terveket), Jeges Ernő 10 (és 2), Kontuly Béla 11 (és 3), Molnár-C. Pál 3 (és 3), Szőnyi István 1 (és 1), Istókovits Kálmán 1, Medveczky Jenő 5, Chiovini Ferenc 3, Bánáti Sverák József 1, Ősz Dénes 1, Pleidell János 1 (és 1) helyszínen alkotott saját művet. Összesen 12 olyan – 1928-43 között, tehát az ösztöndíj-rendszer első periódusában – római ösztöndíjat nyert művészlől beszélhetünk, akik 1930-50 között egyházi falképmegbízásokat teljesítettek. (Leszkovszky György műveit nem tárgyaljuk, mert stílusiradációjában, világképében a gödöllői mesterekhez kötődött, s nem vett részt a többi ösztöndíjas csoportrendezvényein sem.)

2. A dolgozat a címben megjelölt történeti jelenséget források összevetésével, intézménytörténeti keretben kívánta mélyebb analízis alá vetni. Olyan intézményi működéseket vizsgál, amelyek lehetővé tették, hogy megszülessenek a római ösztöndíjasok

alkotásai, hogy vitatkozzanak róluk, hogy a szakrális terek elzártságán túl munkáikat a társadalmi nyilvánosság szélesebb rétegei is megismerjék, sőt egyre inkább összművészeti/”alkalmazott” művészeti alkotásaikkal kollektíven fellépő csoportnak, iskolának tekintsék őket, esetleg önálló stílus kialakítóinak.

Intézmények a szakrális művészet modernizációjának szolgálatában

1. Az Országos Egyházművészeti Tanács és a Központi Egyházművészeti Hivatal (1929-1950)
2. Egyházi ünnepségek, szentkultusz, a hitélet megújuló keretei
3. Szakrális művészet a kiállítási életben és a pályázatokon
4. Viták a sajtónyilvánosságban
5. A bírálóbizottság intézménye (a szerzői identitás válsága)

3. A témakörök kifejtése abból a hermeneutikai alapszituációból indult ki, hogy közös vizsgálatuk már az 1930-as évektől kezdődően összefonódott morális és esztétikai értékítéletekkel, sőt politikai-ideológiai prekonceptiókkal. A szélsőséges, ellentmondásokkal terhes (negatív) ítéletek következtében a szakrális művészet és a római ösztöndíjasok tevékenysége a hatástörténeti disszonancia súlya alól ma sincs még felszabadítva. Ez a súly azt a feladatot rója az értelmezőre, hogy előbb értse meg, differenciálja a római ösztöndíjasok felfogásait, a korszak kritikusainak, befogadóinak véleményeit az elkészült falképekről, azaz a képre mint olyanra irányuló, a falkép szerepéről, a kép és szakralitás kapcsolatáról vallott nézeteiket. S egyelőre tegye zárójelbe a stílus kérdését.

Főbb megállapítások

A szakrális művészet „modernizációjában”, annak elfogadásában Magyarországon kiemelt jelentősége volt a szentkultusz felvirágzásának az 1930-40-es években. E kultuszt – azaz a magyar történeti alkotmányosságot és jogfolytonosságot, valamint a keresztény egyház hazai alapítását reprezentáló Árpád-házi szentek többszázszázos tömegeket mozgató, vallásos eseményekkel tarkított emlékéveinek sorát – a Magyar Katolikus Egyház a Szent Imre emlékével nyitotta meg 1930-ban. A láncolattá összefűződő, intenzív lelki és közösségi életet eredményező kultikus eseménysor – átfogva egész korszakunkat (1930-38-42-43-46) – 1946-ban a Szent Gellért emlékével lezárult.

A Katolikus Egyház tudatos donátorként – miközben a társadalmi-politikai és morális kérdésekre adott válaszainak megfelelően új értelmet adott a szentkultusznak – a szakrális művészet szerepét a kultuszba ágyazódó funkció felől kívánta korszerűvé (azaz „a korszak igényeiből következővé”) tenni. Az új egyházkép, amely a Krisztus Misztikus Testében egyesülő világegyház képében a korszak testiségre épülő tömegkultúrája előtt mutatott fel spirituális célt, az emberi kollektivitás alapvető kötelékeinek nyilvánította Krisztus királyságának, szeretetének s az Oltáriszentségben történő önátadásának misztériumait. A szakrális művészet lényegét a kollektív kultikus cselekmények, elsősorban a liturgia szabályaihoz és a keresztény teológiai és erkölcsi tradíciókhoz való kapcsolatában határozták meg, azaz funkcionális, „alkalmazott” jellegét emelték ki.

1929 őszén szervezték meg vatikáni példára a Magyar Katolikus Egyház új művészeti bíráló-tanácsadó intézményét, a közvetlenül az újonnan kinevezett, kuriális igazodású hercegprímás, Serédi Jusztinián joghatósága alá vont Országos Egyházművészeti Tanácsot (és végrehajtó szervét a Központi Egyházművészeti Hivatalt), amely (főként 1936 után, első igazgatója, Szőnyi Ottó halálát követően) a jelentős egyházi megbízásokhoz római ösztöndíjasokat ajánlott. A Hivatal célja egyértelműen az volt, hogy

a mindenkori szentszéki központosító rendelkezéseket a művészet területén érvényre juttassa. Bírálati tevékenysége országos jogkörű, a plébániák és püspöki hivatalok a terveket kötelesek hozzá benyújtani. Ennek ellenére nem volt képes kellő hatékonysággal fellépni, mert csupán tanácsadói joggal ruházták fel. Fő törekvése – a műemléki feladatokon kívül – a kortárs szakrális művészet ellenőrzése, a liturgikus és teológiai követelményrendszerbe való integrációja volt.

A Katolikus Egyház szervezésében folyó szentkultusz a művészetet három módon, három intézményformába ágyazódva olvasztotta magába. Egyfelől a vallásos, az egyéni invenciót követő ájtatossági képek számára a kultusz központi eseményeivel egy időben kiállításokat rendeztek, ahol falképterveket is bemutattak. Ez a világi művészeti életen, a modern esztétikai tudat által felügyelt magas művészet szféráján belüli – a korábbi évtizedeknél sokkal koncentráltabb – jelenlét egyfajta pasztorációként fogható fel.

Külön intézményi formát jelentettek a falkép- és oltárképfestészeti pályázatok, amelyek kiírására (szintén a kultuszhoz kapcsolódó témakörökben) rendszeresen sor került. (Az egyházi és a művészeti ügyekért közösen felelős VKM, a Katolikus Egyház, olykor a Székesfővárosi Hatóság volt a kiíró.) A pályaművek hol egy készülő templomdekoráció zárt bírálati rendszerébe ágyazódva születtek és lettek akár többször átdolgoztatva, hol az emlékévi országos kiállításokon szerepeltek, ott bírálták, de jutalmazásuk nem biztosított kivitelezési lehetőséget.

Miután központilag, tervszerűen, több évre előre állították össze a kultusz főbb programjait – templomokban is sor került a kultusz aktuális témáihoz rendelt falképek, dekorációk kivitelezésére (felső-vízivárosi Szent Anna templom, Szent Flórián templom, városmajori Jézus Szentséges Szíve templom). A bírálóbizottság intézménye egyes esetekben annyira magához ragadta a kezdeményezést, hogy elgondolkodtató ne beszéljünk-e a szerzői identitás válságáról. A zsűri fokozódó alkotói kedve nyomán alakult

ki a mű, méghozzá olykor a teljes művészi kelléktár módosításával. A Szent Anna templom mennyezetképének története felveti, nagyon is kérdéses az a magától értetőség, hogy a műalkotás forrása a művész. Olykor inkább a történeti körülménnyel, nyelvi kontextussal, intézményi struktúrával, lehetőségmezővel és előírással azonosul. Nemcsak a szerzői intenciók sokféleségével, hanem az érdekláló dinamikájával, amely a döntések feletti uralmat már-már személytelenül átveszi.

Érdemes külön intézményi formaként kezelni a sajtónyilvánosságot, azokat az elméleti vitákat, amelyek a római ösztöndíjasok első jelentősebb szakrális művei körül bontakoztak ki, és azt az új kritikus csapatot, akik révén a közvélemény végül elfogadta a bírált műveket is. Gerevich Tibor és művészettörténész tanítványai, Genthon István, Kopp Jenő, Jajczay János, Nagy Zoltán és Molnár Ernő (utóbbi a KEH igazgatója 1937-től, előbbiek maguk is római ösztöndíjasok, Genthon 1940-től a Collegium Hungaricum igazgatója), valamint Somogyi Antal győr-egyházmegyei plébános és Décsei Géza váci egyházmegyei pap szólaltak fel legelőször a racionális templomépítéssel és a szintén az anyagszerűséget, az egyszerű formaképzést valló új szakrális dekorációk érdekében.

A korszakban vita tárgyát képezte, hogy a vallásos gyakorlat mennyire igényli, milyen módon fogadja magába a művészetet. A katolikus válasz erre egyértelműen az volt, hogy a művészet a liturgikus szabályok, a teológiai tanítás és a keresztény tradíciók, szokások figyelembe vételével tagozódik be a vallásos életbe. A „vallásos érzés” kifejezésén és e funkcionális kereteken túl azonban nem kívántak meg semmiféle megkötést. „Minden egyében” azonosnak tekintették a világi művészettel. (Somogyi Antal) Így a stílusra sem szolgáltak receptekkel. XI. Pius pápa 1924-ben kiadott művészeti rendeletében is csupán a mértékletességet, egyszerűséget, méltóságot emelte ki a jó tulajdonságok között, a nemes és tartós anyagok alkalmazását és a helyi sajátosságok figyelembe vételét ajánlotta. 1932-es beszédében azonban, amely a Vatikáni Képtár új

épületének megnyitásakor hangzott el, s a német modern szakrális dekoráció szélsőségeit bírálta, a mű lényegét az ember erkölcsi tökéletesítésében jelölte meg, ami nem teszi lehetővé akármilyen torzított forma, akármilyen elemi lélekállapot ábrázolását. Ez a megfogalmazás tápot adott Aba-Novák 1933-ban készült jászszentendrasi falképei elleni fellépésre, amely országos sajtóvitává terebélyesedett, s a modern templomépítéssel 1932-33-mas sajtóvitája után a falképfestészet legnagyobb próbáját jelentette.

A legjelentősebbnek tartott szakrális falképfestő, Aba-Novák Vilmos koncepciója, amelyben a modern művészet fejlődésének új fázisaként beszélt a falképfestészet (a közösségi vagy közületi művészet) megjelenéséről, 1929-31 között formálódott ki, s 1931-40 között több sajtónyilatkozatában finomodott. E programban a kollektívizmus hármás értelme kapcsolódott össze – 1. művészet a közösségi eszméért, 2. művészet és közönség egysége, 3. a művészeti ágak egysége. Az 1930-as években mindazok zászlajukra tűzték programját, akik szakrális művek alkotására elhivatottságot éreztek.

A falképeket festő művészek nyilatkozataiban többször előfordult a közösségkeresés kérdése, amely nem függetleníthető a korszak társadalmi nyilvánosságában felmerült politikai kollektívizmus eszméjének valamely érvényes formájától. A közösségiség azonban az ösztöndíjasok számára nemcsak az emberek rendi (hivatásrendi), vallási, faji, nemzeti vagy osztályok szerinti tömörülését jelentette, hanem a művészet betagozódását is a mindennapokba. A századfordulótól témát adott a sajtónak, hogy mennyire eltávolodott a művész és közönsége, mennyire nem értik meg egymást. 1920 után ezt egyértelműen az izmusok és az individualizmus számlájára írták. Eközben érzékelték a mozi, a fotó a magas művészetnél sokkal gyorsabb terjedését, népszerűségét. Így merült fel a római ösztöndíjasokban mű és közönség nivellálása. A közönség keresése vezette el őket a közösségi műfajokhoz, köztük a falképfestészethez. Ugyanakkor polgári festőkként soha nem kívánták elhagyni a magas művészetnek helyet adó modern kiállítási

életet. Falképterveiket rendszeresen itt mutatták be. Sőt Gerevich irányításával egy közkedvelt installációs formát is kifejlesztettek, amely a kiállítási térben kitüntetett helyet, egy kvázi-architekturális teret alkot, amelyben funkcióikat modellező környezetben kerülnek bemutatásra a szakrális művek. Ezzel demonstrálták a liturgikus funkció szükségességét, másfelől szemléletes képet adtak arról a műfajok, művészeti ágak közti egyedi viszonyrendszerről, jelentéssz összefüggésről, amelyet a használatban álló tárgyak együttese létre hozhat, s amelyre a művészet „alkalmazott” volta irányul.

A római ösztöndíjasok – bár a legkülönfélébb művészeti egyesületek tagjai voltak – keresték művésztsáik kollektíváját, s ezt nem csak a közös asztaltársaságban, hanem a közös megbízások munkáiban találták meg, ahol az építészet irányításával „alkalmazottá” váló művészeti ágak összehangolásán fáradoztak.

A művészek útja a táblaképtől a falképekig, eltérő volt. Aba-Novák Vilmos és Medveczky Jenő művészetében a belső fejlődés, a technikai érdeklődés, az alkotói eszmélés indokolta, hogy a falképfestészet, a kép monumentális-dekoratív formája felé fordultak. Jeges Ernő már Rómában kialakította programját a történeti festészet megújításáról (alapja, hogy a kép szemléletisége jobb tanítómester a szónál), amely egyértelműen monumentális formát, közösségi kontextust kívánt. Kontuly Béla esetében a falképfestési gyakorlat a római ösztöndíj elnyerésének volt köszönhető, s már több megbízással a háta mögött változott meg, vált éretté falképeinek stílusa 1937 körül. Jellegzetes Istókovits Kálmán példája, aki 1926-tól vett részt szakrális művészeti tervpályázatokon, végül 1948-ban kivitelezhette első falfestményét, mivel festőiséget tükröző, egyéni vizionárius terveit a bírálatok során sem Gerevich Tibor, sem a KEH nem támogatta.

Végezetül elmondható, hogy az 1930-as évek során Magyarországon olyan horderejű változások mentek végbe a kollektivistá gondolat elterjedése, és a Katolikus

Egyház reprezentációja területén, amely hatással volt a művészetre, mely maga szintén átalakuláson ment keresztül a racionalista építészet, a modern elvont képszerkesztés és a tömegkultúra terjedése következtében. A sajtónyilvánosságnak köszönhetően átértékelték az alkalmazott jelleget, a művészeti ágak kollektivitása újra elfogadottá vált. A szakrális művészet számára így a liturgikus funkció vált mértékadóvá, amelyhez az anyagszerűség és formai egyszerűség ideálja társult, melyet a modern élet igényeként értelmeztek, és az ókeresztény spiritualitáshoz hasonlítottak.

Az ismertetett tényezők e bonyolult egymásra hatása teszi érthetővé, hogy a szakrális falképfestészet megújulásának történelmi folyamatát a dolgozat miért ezen a többlépcsős interpretációs rendszeren keresztül kísérte meg szemléletessé tenni.