

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET ÚTJA A RÓMAI ISKOLA FELÉ

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az egyházművészetre a legnagyobb csapást nem az antiklerikális és materialista szellemi áramlatok mérték az első világháború előtt, hanem lassú hanyatlásának természetes velejárója: a giccs, amely a szellemi élet perifériájára szorította a tömegbázisában, anyagi erejében és kulturális presztizsében egyaránt megfogyatkozott egyházművészetet. Az elsilányosodás, az olcsó megoldások alkalmazása, a sorozatban gyártott, minden esztétikai értéket nélkülöző tömegtermékek az egyházművészet időszakos lejárását eredményezték, tehát még azok a művészek is elriadtak a szakrális megbízásoktól, akik világnézetük szerint az Egyház természetes szövetségeseivé válhattak volna.(1) Magyarország az első világháború előtt az újítani akaró modern katolikus művészet szegényes fejezetét adja. „Nem mintha megfelelő nagytehetségű építészekben hiány lett volna” — útja a modern egyetemes egyházművészeti törekvések leghűségesebb magyar tolmácsolója, Somogyi Antal — „hiányzott azonban egyházi részről a bizalom ezekkel az építészekkel szemben.”(2) Ezért nem épített egyetlen templomot sem Schulek Frigyes, ezért kellett a „saját bőréből kibújni” Lechner Ödönnek, azaz a magyaros szecessziós architektúra helyett neogótikus kompromisszumot alkotnia.(3) Fadrusz és Munkácsy nagy vallásos témájú művei nem kaptak templomi környezetet, a gödöllői iskola tagjai pedig európai stílusigazodáshoz képest fáziskéséssel, és még ezzel együtt is csak elszigetelten, néhány műben tudtak színvonalasat produkálni. E csoportosulás tagjai mögött ugyanis nem állt semmiféle kultúrpolitikai bázis, így a tervek az egyház konzervativizmusának szűrőjén fennakadva gyakran jártak úgy, mint Nagy Sándor szegedi freskókartonjai, melyek Décsei Géza tanúsága szerint — „a pályázaton minden kritikai elismeréssel első díjat nyertek... a kivitelezést pedig a magyar művészet örök kárára, elnyerték mások, azzal a megokolással, hogy Nagy Sándor tervei olyan végtelenül szépek és finomak, hogy azokat szinte nem lehet kivitelezni”.(4)

A KLÉRUS VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI HELYZETE

Az igénytelenség mögött meghúzódó legfontosabb ok a magyar katolicizmus első világháború előtt betöltött ideológiai és kulturális szerepe a szellemi élet egészében. A magyar katolikus egyház ugyanis a világháború előestéjén éles konfrontációba került mindenfajta polgári radikális és liberális eszmével. Az a koncentrált támadás, amelyet a klérus indított a Huszadik Század című folyóirat, a Társadalomtudományi Társaság és Pikler Gyula belátásos jogelmélete ellen, szükségszerűen polarizálta a művészeti életet is, azaz a legtöbb szellemi érték felzárkózott a Tisza és a konzervatív klérus által létrehozott egységfronttal szemben.(5)

Ám az ellentámadásba lendült egyház a maga szélsőséges konzervativizmusával, és még konzervatívabb eszközeivel sem tudta megakadályozni a szellemi élet szekularizációját, a vallási élet deffenzívába szorulását, amelynek felületi — de tárgyunk számára lényeges — jelenségei a „barokkos, émelyítően édeskés Jézusszíve szobrok”, „a halványkék köpenyes, ívesszemöldökű, rózsaszínkörmű Máriák” és „a pincében gyártott liliomos Szent Józsefek”.(6) Ez a színvonaltalanság olyan általános jelenség volt a kor vallásos életében, hogy a modern egyházművészet propagátorai között nincs egyetlen egy sem, aki a megújulás szükségszerű okainak felsorolásából ezt a tényt kihagyná. Meg kell azonban jegyezni, hogy már a világháború előtt is felmerültek külön-éle újítási lehetőségek az egyházpoltikában és a vallásos élet megszervezésében, intézményesítésében. A sokat emlegetett „katolikus reneszánsz”-nak egyik, korszakunk számára különösen lényeges szellemi mozgalma a katolikus modernizmus, amelynek hazai ideológiai rendszerét Prohászka Ottokár dolgozta ki. Prohászka a magyar katolicizmus történetében elsőként ismeri föl: az eszközökön változtatni kell ahhoz, hogy újra tömeg-bázist szerezzen magának az egyház. „Az egyházi akció modorában konzervativizmust nem ismerünk, a modor és a taktika változik; az nem lehet konzervatív, konzervatív csak az elv”(7) — mondja ki Prohászka, alkalmazva hazai terepen azokat a korszerűnek tűnő elveket, amelyeket a „munkáspápa” XIII. Leo fogalmazott meg — figyelve az idők szavára — a Rerum Novarumban.(8) E századfordulós neokatolikus fellendülés leglátványosabb fegyvertényének számítottak az értelmiség megnyerésére tett erőfeszítések, melyek megkísérelték a vallásos érzés és profán kultúra végérvényesen elszakadni látszó fonalaikat újra összekötözni. „Kössük össze a természetet a természetfeletti világgal, a szabadságot a tekintéllyel” — ajánlja harmadik útként Prohászka. „Ne hegyezzük ki az ellentéteket egyház és kultúra között, ne azonosítsuk a kultúra művét a hitetlenséggel, hanem tartsunk feléje s segítsünk a profán kultúrában ki nem elégített lelkeken igaz, mély pünkösdi hitünk őseréjével, s melegével.”(9) Új hang volt ez az akkori magyar szellemi életben, így a progressziót és katolicizmust demagóg eszközökkel merészen összekapcsoló ideológia könnyen megtalálta az utat a radikális demokrata eszméktől megriadtak gondolat-világához.

A KLÉRUS HELYZETE AZ ELLENFORRADALOMBAN

Ez az ideológia még könnyebben találja meg az utat a vesztes Tanácsköztársaság után, a húszas években, leginkább pedig a gazdasági válság hatására bomló ideológiájú harmincas években, hiszen „az ellenforradalmi rendszer csak a politikai jobboldal felé volt bizonyos fokig nyitott, s alapvetően ez jellemezte politikai ideológiáját is.(10) A jobboldali áramlatok számtalan variációs lehetősége közül még viszonylag mérsékeltebb irányhoz csatlakoznak azok, akik részt vesznek a XI. Pius 1921-es enciklikája alapján megszervezett Actio Catholicában. E szervezet az egyházi tevékenységben részt vállaló katolikus hívők számára alakul. A húszas években ugyanis még nem differenciálódik élesen a magyar katolicizmus ideológiai tábora sem, nincs meg az az éles tagozódás, amely elkülöníti egymástól a konzervatív, a fasiszta és a szociális intézkedéseket követelő demokratikusabb irányzatokat. Egyelőre valamennyi katolikus számára követendő útnak kínálja az egyház az ország „újraépítésének” gondolatával álcázva a pozíciók újrafelosztásáért folytatandó

harcot. Az apostoli királyság intézményének felfüggesztése, a protestáns kormányzó ténye, és az erre támaszkodó protestáns ébredési mozgalmak, nem utolsósorban pedig a zsidó nagytőke háborút átvészelő viszonylagos intaktsága(11) majd egy évtizedig egységes táborra kovácsolja a katolikus hívőket. Programjuk nyíltan reformációellenes. „A nem-katolikus elemek aránytalanul sok befolyásos állást foglaltak el ... Iparkodnunk kell tehát, hogy minden vonalon visszaszerezzük a közügyekre azt a befolyást, amely minket illet.”(12) Ez a program csak addig életképes azonban, ameddig a jelentkező fasiszta mozgalmak színvallásra nem kényszerítik a katolikus hívők táborát, azaz ameddig a baloldali, némiképp progresszív gondolkodású katolikus hívők nem érzik lelkiismeretükkel összeférhetetlennek az ország külpolitikai-ideológiai orientálódását.

A tízes és húszas évek magyar katolikus megújulási mozgalmai azonban nem terjednek ki a szellemi élet valamennyi területére. Az egyházművészet megújulásának furatosságát még 1941-ben is időszerű emlegetni, még akkor sem természetes, hogy „az ars catholica része a catholica actiónak, annak helyes szellemi magatartásától, fejlődésétől, korral haladni tudó képességétől függ”.(13) Az egyházművészet ugyanis a 19. század végétől a szellemi élet egészében elszigetelt szerepkörrel, bizonyos önállósággal és önmozgással rendelkezett, amelyet a megújításra irányuló kísérletek sem tudnak, sőt gyakran nem is akarnak megváltoztatni.

AZ EURÓPAI EGYHÁZMŰVÉSZET VILÁGHÁBORÚ ELŐTTI KÉPE

A római iskola szellemi előképe, a beuroni bencés művészet(14) sem kívánta a művészeti élet valamennyi szféráját integrálni egy mesterségesen létrehozott stílusban. Működési területét leszűkítette a templomra, de annak minden részletére, azaz a freskótól a mise-ruháig, a körplasztikától a kehelyig újra egységet — nemcsak formai, hanem szellemi egységet is akart teremteni „nagy művészet” és iparművészet között. Ennyiben, és csakis ennyiben kapcsolódik a preraffaelitákhoz, Ruskin és Morris művészetelméletéhez.

Ám a megvalósult művek esztétikai értékben és szuggesztivitásban messze az angol előképek mögött maradtak. Hiába igazol bizonyos értékeket az egyházművészet lelkes propagálója, Gerevich Tibor, aki Pater Desiderus Lenz működését — Maurice Denisé mellett — a leghasználhatóbbnak véli a jelen szakrális törekvései számára, (15) mégis — a római iskola szempontjából is — tanulságosabb az utókor kritikai analízise, amellyel az iskola nyilvánvaló kudarcának okait próbálja feltárni. A Gerevich által annyira magasztalt „metafizikailag elanyagtalanított új festészeti és szobrászati stílus” ugyanis hermetikusan elzárkózott a kor többi stílusáramlatától és a közönség igényétől is. Minden átszellemültsége és jóhiszeműsége mellett is heroikus erőfeszítésekkel létrehozott anakronizmus volt, amely egyaránt kikerülte a tömegek valódi, és a kurzusok hatalmat támogató igényeit. Ez az elszigeteltség okozhatta, hogy a montecassinói apátság Szent Mór-kápolnijában például — a korban teljesen társtalanul — újra megjelenik a reneszánsz óta feledésbe merült neoplatonikus számmisztika, mivel Lenz esztétikája szerint „a nagy művészetnek célja nem egyéb, minthogy a természet geometriai, számtani és szimbolikus alapformáinak átvétele és jellegzetes alkalmazása által nagy eszmét szolgáljon”.(16) És ugyanez az

elszigeteltség okozhatta, hogy ezt az anyagot öltött számmisztikát megpróbálták a beuroniak az egyiptomi stílus külsődleges jegyeivel összeegyeztetni. Az összepárosíthatatlan formajegyekből csakis száználmas eklektika születhetett. Így értékelte ezt már majdnem kortársként Fülep Lajos(17), amikor a spirituális tartalmat, azaz a számmisztikát, és a testté vált figurát, azaz az ókori keleti formanyelvet, együttesen elemezve olyan következtetésekre jut, „hogy a hatás olyan, mint amikor akrobaták nagy erő kifejtés megjátszásával üres golyókat emelgetnek, nem archaizmus és stílus, hanem archaizálás és eklekticizmus”. Fülep elemzése azonban nemcsak a beuroni iskola esztétikai és művészeti kudarcainak tudatosítása miatt tanulságos, hanem mert meghúzza a frontot a művészet századfordulón kínált alternatívái között, egyik oldalra helyezve a cézanne-i művészetet, másik oldalra utasítva a beuroniakat és a Puvis de Chavannes-féle eklektikát. Ám Gerevich és nyomában Nagy Zoltán(18) hiába tekinti esztétikai példaképnek az új egyházművészet számára az impresszionizmus főáramával szembehelyezkedő kísérleteket, az egyház nem fogadhatta el általánosan követendő iránynak az olyan stílusnosztalgiát, amely a kereszténység előtti művészet formakincséből merít.

FIEBER HENRIK EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA(19)

A tízes években még úgy látszott, hogy a modern egyházművészeti törekvések fő és legkorszerűbb stílusideálja az impresszionizmusban feloldott naturalizmus. Legalábbis a mindig érzékenyen figyelő Fieber Henrik, a kor szakrális művészetének szinte egyetlen elméletileg tájékozott propagátora, ezt az irányzatot értékelte úgy, mint a templomi művészet legfigyelemreméltóbb teljesítményét. A Prohászkaival népszerűsített katolikus reneszánsz pezsgő légkörét kihasználva Fieber megkísérelte a „falakon belül is” elfogadtatni a szekularizált polgári művészetek éppen legfrissebb hajtásait. Nem látott semmiféle veszélyt az izmusok krisztianizálásában, sőt, elvetésüket a legsúlyosabb hibának tartotta: „Az egyház tehát vagy befogadja a modern vallásos művészetet, mint megtette bölcsőkorában, vagy kiskaliberű művészemesterekre bízva munkáit, lemond kultúrmissziójáról.”(20) Ekkor még úgy látszott, hogy a kaput egyre szélesebbre lehet nyitni, és a lehetőségek majdnem korlátlanok. Nemcsak a Munkácsy, Liebermann és Marées hatásait összeötvöző Fritz von Uhde ideálisan modernnek tartott festészete volt könyvében a követendő példa: kiaknázatlan lehetőségeket látott a Pont Aven-i iskolában, feltételezéseit mindössze egyetlen névvel, a pont aveniektől kiugró, és a beuroni kongregációba belépő Pater Willibrorddal tudta csak alátámasztani. Igaz, ezek a merész stílus kísérletek Fieber Henrik munkásságának — és az európai egyházművészetnek, sőt még a templomokból kívülrekedő vallásos művészeteknek is — csupán szélső határkövei lehettek. Már az Uhde-féle stílus is olyan ellenérzéseket váltott ki egyházi és világi körökben, hogy népszerűsítése valósággal forradalmi tettnek számított — nem teljesen alaptalanul. Hiszen Uhde Utolsó vacsorájáról olyanféle kritikai megjegyzések hangzottak el a korban, hogy „megteremtették a negyedik rend Krisztusát, proletárokká nyomorították a szentjeinket”.(21) Hiába volt a felszínen szellemi összhang a Rerum Novarum és e plebejusi hangvétel között, a közönség pontosan értette, hogy ezek a Krisztusok nagyon hasonlítanak a politikai agitátorokhoz, és az

apostolokat csupán egy hajszál választja el egy forradalomban aktivizálható élcsapattól.(22) Az ilyen „veszélyes” útra tévedt vallásos művészet legalább annyira nem lehetett követendő példakép a háború utáni egyház számára, mint a talajtalan eklektikába fulladó beuroniak és az idegenszerű manierba süppedt Puvis de Chavannes tegnapi művészete. Ezért döntöttek igen hamar úgy az egyházművészet szellemi irányítói, hogy „a felszíneket ábrázoló naturalizmus és impresszionizmus, amely szellemében és kultúrájában is idegen az egyháztól, nem lehet alkalmas a lelki bensőség kifejezésére, amely nélkül igazi egyházművészet el sem képzelhető”.(23)

A KLEBELSBERGI KURZUS EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA

A klebelsbergi kultúrpolitika évtizede alatt természetesen az impresszionista-naturalista stílusigazodás lehetősége fel sem merült. Annak a keresztényszocialista mozgalomnak, amely a tízes években kitermelte a demagógiával „haladást” hirdető Prohászka, vagy a ténylegesen pozitív reformokért is küzdő Giesswein Sándort, abban a pillanatban, amikor kurzus-ideológiává vált Bangha Béla, Huszár Károly és Haller István(24) hangadó vezetése alatt, már nem volt szükség semmiféle látszatpogresszióra, hiszen „a római katolikus és reformált egyházak jelentős tényezőinek támogatását, élvezte, ... és már másfél évtizede tevékenykedett a szocialista eszmék és mozgalom elleni harc tapasztalataival gazdagítva fegyvertárát”. (25) Ez az új típusú keresztényszocialista ideológia fel akart számolni mindenféle liberális vagy liberálisnak tűnő magatartásformát, és erőteljesen hangsúlyozta, hogy a „közgazdasági, politikai és kulturális életben azok kezébe kell letenni a hatalmat, akik velükszületett magyar és keresztény érzéssel csak a nemzet magyarságát ... szolgálják”.(26) Programjába tartoztak a szocializmus elleni tényleges harc mellett a kapitalizmus ellen használt demagóg jelszavak, hogy a hitélet és vallás védelmezésének ürügyén az osztályharcról így tereljék el a figyelmet.

A keresztényszocialista ideológia a „lelki kinövésnek nyesegetését” és az „emberi lelkekben végzendő tökéletesítést” választotta módszerül. Az ideológiához kapcsolódó hivatalos egyházművészetnek ezért élesen meg kellett tagadnia mindenféle rokonságot a polgári művészetre is érvényes stílusirányokkal és nyíltan olyan stíluseszményt kellett választania, amely asszociációs szférájában felidézhetette az eltévelyedett lelkek vissza-szerzéséért küzdő ellenreformáció heroikus hangulatát. Ilyen tartalmakat adekvátan pedig csak a neobarokk közvetíthetett. A szellemi előfutár, a stílusinspirátor ezúttal is Prohászka volt. Már Prohászka életrajzírója, Schütz Antal is a magyar katolikus megújulás neobarokk jelenségéről beszél vele kapcsolatban, mert „műveiből barokk jellegű hullámvész, pátosz és ritmus árad”.(27) És még inkább barokk a tartalom, amellyel tudatosan Pázmány Péter nyomdokain haladva akar eszméinek híveket toborozni. Amikor Genthon István mérleget készít „Háború utáni középkorunk stílusáról”, pontosan észleli a felszíni jelenségeket, azaz hogy a „középkor és a renaissance utánzása után logikusan el kellett következnie annak az időnek, mikor a barokk nyomul az előtérbe. Ez a kor a háború utánra maradt”.(28) Ám a mélyebb mozgatórugókat, a restaurált „neobarokk társadalmat” — Székfü Gyula találó terminológiáját — nem teszi felelőssé a vissza-kanyarodásért. Pedig ahogy a kurzus-keresztényszocializmus a húszas években lemondott a

progresszióknak még a jelszavakban hangoztatott látszatáról is, úgy a kurzus-esztétika — e jelenségekkel párhuzamosan — elvetette a pillanatnyilag balansznak tűnő látszatmodern jegyeket is.(29)

Az is gyakran megesik, hogy ha az épület külseje nem is barokkizál egyértelműen, de a felszerelési tárgyak és főként a freskók már egyértelműen barokk kívánalmak szerint készülnek. Ennek a neobarokkon belüli barokkizálásnak az egyházművészetben különös szellemi-ideológiai háttere volt. A klérus ugyanis — élén Csernoch János hercegprímással bizonyos fokig szembehelyezkedve az államapparátus többi hatalmi szervezetével, IV. Károly haláláig nyíltan, utána pedig burkoltan királpárti maradt, és így különvéleményét is hangsúlyozva támogatta azt a stílust, amely a Habsburg-uralom fénykorát jelezte Magyarországon. Csernoch halála után Serédi Jusztiniánnak 1927-től nem kell megküzdenie olyanféle politikai tett következményével, mint elődjének, aki „IV. Károlyt várta, s míg ez nem történhetik meg, legcélszerűbbnek tartotta az *ideiglenes* kormányzóság felállítását”.(30) Így a klérusnak politikai okokból(31) 1927 után már nem kellett ragaszkodnia a barokkhoz mint a hatalmi reprezentáció stílusához. Ez azonban nem jelentette azt, hogy az egyházi vezető szervek nézetei éppolyan gyorsan változtak, mint a belpolitikai események.

AZ ELSŐ PÁPAI ÁLLÁSFOGLALÁS A MODERN EGYHÁZMŰVÉSZETTEL KAPCSOLATBAN, ÉS HATÁSA

A magyar egyházművészet állóvizét az ellenforradalmi évtizedek folyamán első ízben a Szentszék állásfoglalása kavarta fel. 1924. szeptember 1-én XI. Pius pápa államtitkára körlevelet intézett — Gasparri bíboros útján — Olaszország főpásztoraihoz az egyházművészet gondozásáról és fejlesztéséről.(32)(Továbbiakban csak 34.215 sz. pápai körirat.) A levelet követő szabályzat előírta a meglévő értékek konzerválását, a leltározás módozatait, központi egyházművészeti bizottságok szervezését. A gyakorlati teendőknél jelentősebb volt azonban az esztetikai-ideológiai útmutatás. A szabályzat ugyan kizárólag tiltó és megszorító paragrafusok gyűjteménye, de a sorozatos tagadások mégis tükrözik az egyházművészet konkrét válságát, és a megújulás kényszerű szükségességét. A modern egyházművészetről szóló fejezet öt pontja utal a katolikus egyház csökkentebb anyagi erejére, valamint a közelmúlt egyházi beruházásainak színvonaltalanságára, ízlésbeli eltévelyedésére is. „Meg kell azt is fontolni, hogy a gazdagság és a pompa sohasem volt szükséges, és a mérséklet, sőt a tisztességes szegénység se ellenkezik az Úr házával”(33) vagy másutt: „Nem szabad sohasem megfélemezni arról, amit a templom és az oltárok méltósága követel. Mellőzni kell minden hamis díszítést...”(34) — fejtegeti a körlevél, és így, ha nem is teszi magáévá egészen a modern törekvéseket, de nem is zárkózik el a kortárs európai építészet anyagszerűséget hirdető elveitől. Ilyen előzmények után a kánonjogi kódex rendelkezése, amely szerint — „egy templomot sem szabad építeni a főpásztoroknak írásban adott engedélye nélkül” — jelentősebbé vált. A spontán stílustörekvések így megegyezhettek a felülről irányított stíluskövetelményekkel, tehát a katolikus egyház liturgiájának vizuális vetülete egyszersmind a katolikus egyházi hierarchia függvényévé vált.

A 34.215 sz. körirat tulajdonképpen szellemében és tartalmában előkészítője a három évvel későbbi nagy hatású pápai enciklikának, a Quadragesimo Annónak, melyben, XI. Pius „arra buzdítja a világ katolikus papságát, hogy a meglevő műalkotásokat konzerválja és az új templomépítkezések és felszerelések a komoly művészet jegyében történjenek”.(35) Az egyházi reprezentáció és a kvalitásos szakrális művészet hangsúlyozásával XI. Pius megkísérelte XIII. Leo negyven évvel korábbi Rerum Novarumában lefektetett „szociális” tennivalókat kiterjeszteni a kultúra területére is. Egyházpolitikailag szükségesnek látszott ez a lépés, mert az Uhdével kezdődő szociális, sőt szocialista tartalmat vallásos köntösben ábrázoló művészet az izmusok virágzásával, és azok elsősorban az expresszionizmus felemás átvételével különösen a német és a francia festészetben még fel is erősödtek. Már-már schizmával fenyegető éles kontraszt keletkezett az egyház tanításai és az egyház művészetéről alkotott nézetei között. A forradalmi Európa ideológiai viharaitól ugyanis a templom belseje sem menekülhetett, ezért az egyházművészetben is szükség volt a restaurációs folyamatra a forradalmi apály éveiben.

E restaurációs folyamat első lépése volt a „körirat”, második pedig az 1925-ös római egyházművészeti kiállítás. A római tárlat összképébe még beletartoztak a legkülönbözőbb irányok. Joseph Ruisl Keresztrefeszítése még a sokszorosan elparentált századfordulós uhdei-böcklini impresszionisztikus-szimbolisztikus naturalizmus jegyében fogant. Aurelio Mistruzzi Limai Szent Rózája semmiben sem különbözött az olasz akadémikus szobrászat főáramától, Bistolfi anyagszerűségbe belefeledkező márvány megmunkálásától. Rouart Madonnája tompítottabban és kevesebb kvalitással ugyanazokat a plasztikai felismeréseket közvetítette, mint Bourdelle Elzászi Madonnája, Hans Frey kis tritpichonja a német reneszánsz szelleméhez igazodott, Teodoro Winter Szentképe pedig a Caspar David Friedrich-féle pantheisztikus-krisztianizmus felfogását próbálta tovább éltetni. E tegnapi stílustörekvések mellett azonban halványan kirajzolódott a polarizálódó modern egyházművészet képe is. Egyik oldalon a római iskola számára később követésre alkalmas klasszicizálás, a novecento, vele szemben bizonyos posztexpresszionista törekvések távoli visszfénye. Hans Faulhaber Pietájában még könnyen tetten érhető Ernst Barlach később elfajzottnak bélyegzett formaalakítása. Aldo Carpi Madonnájának naív idilli hangvétele Ottone Rosai(36) stilizáló formáit torzította az édeskészség irányába, és így válhatott a tanulni vágyó magyar egyházi festők számára követendő példává.

A magyar kiállítás összképe pedig különösen színes, és ellentmondásokkal telített. Gerevichnek. a Sezione Ungherese rendezőjének sem történelmi koncepciójába, sem kvalitástiszteletébe nem illett bele a neobarokk egyházművészeti alkotások túlzott szerepeltetése, a római iskolára vonatkozó terveibe viszont annál inkább belesimult a kiállított száz év egyházművészeti keresztmetszete, a csúcok éppen úgy, mint a harmadrangú mesterek. A nazarénusokkal rokon Szoldatics temperafestészete, Székely Bertalan száraz monumentalitása, Gábor Móric szecessziós dekorativitása, sőt még Fényes vagy Rudnay plebejus-hangvétele is alkalmasabb elődöknek látszottak, mint a mellőzöttek bemutatott Benczúr,(37) vagy a korban sokat foglalkoztatott neobarokk irányt követő Márton Lajos, akinek ezúttal egyetlen képét sem állították ki Rómában. Az utódok között viszont ott volt már az eljövendő római iskola törzsgárdája: Szőnyi István, Patkó Károly, Istokovits Kálmán

és Aba-Novák Vilmos is, igaz számarányuk még eltörpül a posztakadémizmus és a posztzeccesszió képviselői mellett, és legtöbbjük egyelőre még csak rézkarctechnikájával szolgált rá az egyházművészeti tárlaton való részvételre.

A kiállított építészeti munkák viszont sokkal inkább jellemezték a húszas években ténylegesen volt egyházművészetet. Gerevich ekkor még nem állíthatott össze kozmetikázottan korszerűbbnek tűnő képet, hiszen egyetlen magyar építész sem kapott még akkor megbízást modern hangvétellű egyházi mű tervezésére. Abból válogatott, ami volt. Így is sikerült kiszorítania a neobarokk templomterveket Foerk Ernő és Petrovác Gyula romanizáló, Megyer-Meyer Antal „magyaros” terveinek jóvoltából.(38)

A Rómában megpendített hangvételt, a felülről irányított és mederbe szorított óvatos újítási folyamatot kellett volna folytatnia az 1926. október 9-én a Nemzeti Szalonban megnyíló Egyházművészeti Kiállításnak. Radisich Elemér, a tárlat rendezőbizottságának ügyvezető alelnöke is úgy kommentálta ezt a képzőművészeti seregszemlét, mint bekapcsolódást „abba a korszakot alkotó nagy jelentőségű folyamatba, amelyet XI. Pius pápa kezdeményezett, részben az egyházi műemlékek szakszerű gondozása és védelme, részben pedig az egyházművészeti nevelés helyes irányelveinek megállapítása érdekében”.(39) Ám Klebelsberg Kunó megnyitóbeszédének történelmi koncepciója világossá teszi, hogy — legalábbis elvben — a követendő nagy korszak még mindig a barokk volt, amelyre II. József „halálos csapást mert a szerzetesrendek eltörlésével”.(40) Ilyen megvilágításban különös jelentést kap az odaítélt első díj. A pályakezdő fiatal Heintz Henrik kitüntetése az 1926-ban alapított Csernoch-díjjal ugyanis csak üres gesztus volt a mindenáron újítani akarók lecsendesítésére. A kitüntetett kép, a Szent Ferenc, semmiben sem különbözött a kor többi akadémikus-eklektikus ízű művétől, legfeljebb csak szenvedélyes, genovai barokkra emlékeztető hangvétellel tért el a kor szenteket ábrázoló festményeinek nagy átlagától. Ám e képével Heintz a Csernoch-díj mellett római ösztöndíjat is szerzett, és ezzel reprezentánsává lett a neobarokk és római iskola közötti kontinuitásnak. Az Egyházművészeti Kiállítás műveinek többségét azonban egy világ választotta el a római „mostra sacrale” újítani akaró stíluspróbálkozásaitól.(41)

LITURGIAI ÚJÍTÁSOK

Ha az újítás mikéntjét nem is határozta meg a pápai enciklika, az újítás ideológiai tartalmát a hivatalos egyházi körök irányítják. Conrad Gröber érsek kifejti, hogy „a művészet út, de nem cél” és a tekintélyre hivatkozó, szakrális művészettel foglalkozó írások ezt a gondolatot gyakran még ki is egészítik Claudel sokat idézett mondatával: „Ahol az egyéniség túlzottan érvényesül, ott az Isten nem nyer helyet”. A kor legnagyobb katolikus költője ezzel lényegében a l'art pour l'art szakrális művészetbe beszívargó formája felett mondta ki halálos ítéletét. „Minden katolikus megújulás, a művészeti is, csak konzervatív lehet: az örök katolikum új átélése.”(42)

Az új átélés viszont csak akkor lehetséges, ha módosul a katolikus vallás liturgiája is. Az első lépéseket ebbe az irányba még az a X. Pius(1903—1914) tette, aki miközben szigorúan vigyázott az egyházi modernizmus mértékére és 1911-ben indexre tette Prohászka

legfontosabb és legnagyobb vihart kavaró műveit(43) — a mindennapi áldozás szükségességének sürgetésével az oltárépítményről ismét az oltár eredeti formájára, a menzára terelte a figyelmet. E liturgikus revízió eredményeképpen egyszerre értelmetlenné váltak a lényegét elfedő barokk díszítmények. A szertartás immár nem vizuálisan akarta elkápráztatni a híveket — a látványélményekben egyre bővülőbb külvilággal amúgyis reménytelen volt a verseny —, hanem érzelmileg kívánta foglyul ejteni a racionalizált világ elől menekülőket. Az egyre bonyolultabbnak látszó társadalmi összefüggésekkel szemben hatásos kontrasztnak ígérkezett a vallás egyszerűségének hangsúlyozása, amelyet az újított liturgiának kellett kifejeznie. Ezt az igényt foglalja össze Mihályi Ernő, amikor kimondja, hogy „A mai kor a maga egyszerűbb liturgikus nyelvén csak az oltárasztalt akarja kiemelni. Azt akarja, hogy az egész templom innen induljon ki, s ne akarjon más lenni, mint áldozatbemutató, oltár körül csoportosuló szent hely.(44) Ez a templombelső újra fel akarja idézni a donatrix mensa ősegyházból ismerős látványát, hogy puritánsággal visszaszerezze azt a hitelt, amit gazdagsággal elvesztett. Ezért kell Krisztust ábrázolni, vagy legalábbis hangsúlyosan jelképezni a templom középpontjában, mert ő van a katolikus vallás értelmi középpontjában is. A modern egyházi képzőművészet legtöbbet idézett és legrepresentatívabb alkotásai ilyen szellemben fogantak. Az első tipikus példát ezúttal is a beuroniak szolgáltatták. Lenz montecassinói Golgotáján a Krisztus ugyanis már „nem a kín és halál, hanem a megváltó, halált legyőző áldozat képe, akárcsak régesrégén”(45) Az archaikus Krisztus-képhez ugyanis a természetfeletti szentség jelképeire van szükség és nem az emberi kiválóság éreztetésére, melyet a naturalizmusban feloldódó eklektikus egyházművészet már lejáratott a hívek előtt. A modernnek tartott magyar egyházművészeti alkotásokon is ilyenféle Krisztus-kép jelenik meg. Aba-Novák sokat támasztott jászszentandrászi freskóinak előképe a kora keresztény Pantokrator, Ohmann Béla balatonboglári feszületének pedig a román kor szenvedélyektől mentes korpusza.(45)

A Krisztocentrikus liturgia hangsúlyozása a megújítási szándéknak csupán egyik — igaz, legfontosabb része. A templom díszítése szempontjából azonban jelentősebb a szimbólumok rehabilitása, mert ezen a ponton a liturgia archaizáló szándéka találkozott, vagy legalábbis néha találkozhatott bizonyos modern irányok absztraháló törekvésével. A szimbólumok újrafelfedezése és alkalmazása pedig eleve kizárja bizonyos történeti stílusok utánzását, hiszen: „a reneszánsz elején kezdik elfelejteni a jelképes egyházművészet értelmét. Üres, keresett allegória, embléma-ábrázolás válik divatossá, amely mindinkább formalizmussá, az egyházművészet terén henye gondolatnélküliséggé süllyed.”(47) De nemcsak a reneszánsz, és az azt követő stílusok válnak ezért nem kívánatos példaképekké, hanem az újító egyházművészet számára hiteltelen az a fajta romanizálás és gotizálás is, ahol az építész „nem gondol arra, hogy a templom hajójában lévő hat pár oszlop a tizenkét apostolt, a négyköríves oszlopköteg a négy evangélistát, a homlokzati nagy ablakrózsa Krisztus töviskoronáját jelképezte”(48). Így egyházi szempontból elfogadható az a modern templom, ahol ugyan nincsenek jelen a begyakorolt történeti formák, viszont alkalmazzák ezeket a félig-meddig már feledésbe merült jelképeket(49). A lényeg az, hogy a templom ne gyülekező csarnok, hanem szakrális hely legyen. A templomnak kell ugyanis elsősorban kirántania a passzivitásból azokat, akik csupán a vallást megszokásból, formalizmusból űzik. Az aktív vallásgyakorlat érdekében nem célszerű a szószéket a hajóban elhelyezni — ahogy ez a hitvitázó barokk óta általánossá lett —, hanem közelíteni kell az oltárhoz, mint ahogy a vallási élet ideális korszakában, az

ókeresztény templomok idejében is a szentség ház közelében álltak az ambók. A tömeg bekapcsolásához jóformán nincs is szükség a figyelmet elvonó mellékkápolnákra, a magánjátatosság színtereire. Mindennek egyszerűsödnie kell. Az új liturgia számára például az előcsarnokban puritánul megoldott serleg, szomjas szarvas vagy drágaköves kereszt alkalmasabb az áhitat felkeltésére, mint e jelképeket esetleg helyettesítő, de a vallási tartalmakat túlrészletező freskó.

SOMOGYI ANTAL EGYHÁZMŰVÉSZETI KONCEPCIÓJA

A liturgiai újítások és az abból fakadó esztétikai változások Magyarországon meglehetősen erős ellenállásba ütköztek. A fentebb vázolt egyházpolitikai okokon kívül a papság századfordulótól megfigyelhető kulturális elszigeteltsége, minden újítástól ösztönösen irtózó szemlélete, az alsópapság ízlésbeli korlátoltsága az egyházat meggátolta még abban is, hogy saját életképességének védelmében hathatósabb, tömegeket toborzó propagandát fejtsen ki. Az a hangvétel, amelyet Fieber Henrik pendített meg egyházművészeti írásaiban, azaz a modern irányokkal szemben tanúsított maximális tolerancia, a pápai állásfoglalás után időszertlenné vált. Ám a kikristályosított új álláspont, az melyet majd később Jajczay János alakít a modern egyházművészetet összefoglaló öt pontjával(50) nagyon nehezen válhatott népszerűvé. A két álláspontot összekötő, részben eklektikus, részben harmadikutas álláspont Somogyi Antalé, aki e korban a legnagyobb terjedelmű egyházművészeti publikációkat tette közzé.(51)

Vallás és modern művészet című könyve — noha egyértelműen követeli a korszerűsítést — az újítás mikéntjét nem határozza meg. Módjával harcol az archaizálás ellen, szemlélete már távolról sem olyan szigorú ebben a kérdésben, mint Fieberé. Az ügyes pedagógus módszerével próbálja tudatosítani a laikus műélvezők spontán tévedését, akik azt vélik, hogy „a régi igazság már rég megtalálta klasszikus kifejezését a keresztény művészet nagy stílusában, és ezért fölöslegesnek tartják új utak keresését, egyedül a régihez való ragaszkodásban látják a természeténél fogva konzervatív egyházi művészet helyes irányát”.(52) Somogyi múltképe vonzó és egyházművészeti értékekkel telített, de a jelen számára kevésbé hasznosítható, mert „a keresztény művészetnek nem lehet az a feladata, hogy egy pár megható órát szerezzen közönségének azzal, hogy megmutatja, mennyivel szebb volt régen, hanem azt kell megmutatnia, mily szép volt a mai világ és a mai lélek a kereszténység fényében”.(53) A mai világ művészete azonban már problematikus. Ami Fieber számára még az egyházművészet potenciális tartaléka, az új festői eredményeket felhasználó vallásos tárgyú művészet, az Somogyi számára már nem feltétlenül kívánatos. Írásának éle a magyar impresszionizmust és utóhajtásait támadja, mindazokat a stíluspróbálkozásokat, amelyeket Lyka Károly, mint l’art pour l’art jelenségeket megvéd.(54) Nem nehéz felfedezni ebben a szemléletben a keresztényszocialista ideológia látványos, de a lényegét nem érintő polgár-kritikáját. A Lyka támogatta Ferenczy Károly-féle „vallásos” képek ugyanis nem az egyházművészet szigorú szabályokkal merevített szemlélete felől, hanem a szekularizált világban élő, de misztikumra vágyódó polgár világképe irányából közelítenek a vallásos témához. Ez a vallásos témájú polgári táblakép típus a

Somogyi esztétikában a legnegatívabb jelenség. Nem veszi, vagy legalábbis nem akarja tudomásul venni, hogy a sokszorosán elmarasztalt nagybányai irány mögött nemcsak az irodalmi tartalmat feloldó plain air van, hanem az irodalmi, azaz a vallásos tartalom újfajta közvetlenné tett átélése is. Ez utóbbi, és nem az impresszionista hangvétel lehetett a fő ok, amiért „egy cseppet sem szabad csodálkoznunk, hogy az egyháziak becsukták a templom kapuit a modern festészet előtt”.(55) Az egyházművészet szempontjából gyakorolt impresszionizmus-kritikája azonban nem egyértelműen modernségellenes. Sőt. Éppen ez a szemlélet teszi lehetővé, hogy a Fieber-írások egyházi körökre gyakorolt kellemetlen utóhatását feloldja és fogékonyra tegye az impresszionizmus után keletkezett modern irányokkal szemben. Somogyi nem Maurice Denis-re és Puvis de Chavannes-ra hivatkozik 1927-ben, mint pozitív példákra, hanem egyfajta kilúgozott és megtisztított expresszionizmusra, amely valójában csak a fantáziában létezett. Kandinskijtől Dablerig az expresszionizmus elméleti írásai ugyanis nem sok sikerrel kecsegtethették azokat, akik e művészetet alkalmazni akarták a templom falain belül. Somogyi is csupán olyan másodosztályú művészekre hivatkozhat, mint Sterrer, Eibl és Faistauer, akik „bár teljesen újak, de műveik a múltnak továbbfejlesztését jelentik”. Az expresszionizmus megtérését váró szemlélet következménye, hogy az 1933-as Nemzeti Kiállítás vallásos művein végigtekintő Somogyi(56) csak olyan képek és szobrok felé fordul rokonszenvvel, amelyeknek formaképzésében felfedezheti az expresszionizmus nyomait. Ilyen versenyben a késő szecessziói átizzító, a gödöllői művésztelaphoz tartozó Remsey Jenő és a Lehmbruck hatásokat provinciálisan lehalkító Lux Elek kerülhet csak ki győztesen. Kidolgozott egyházművészeti koncepciója szerint Rudnay Gyula Krisztus Pilátus előtt-je a „vallásos szinten alul marad”, Fényes Adolf Három királyok-ja „komolytalan játék a vallásos témával”. Ám Somogyi Antal kultúrpolitikai rövidlátására jellemző, hogy a számára hasznavehetetlen és többszörösen elítélt polgári táblaképfestő generáció mellett feltűnő fiatal gárda — az, amelyiknek nem a német expresszionizmus a követendő stílusideál, de azért működési színterének mégis a templom belsejét képzelel el — súlyos, differenciálatlanul negatív kritikát kap. Így Rudnayhoz, és Fényeshez hasonló elbírálásban részesül Aba-Novák Szent Erzsébet oltára, Molnár C. Pál Ave Mariája, vagy Ohmann Béla keresztelőkútja is.

Somogyi egyházművészeti koncepciója nagyjából megfelel a klérus elvárásainak. Csak olyan mű kerülhet a templomba — írásainak tanúsága szerint —, melyek figyelembe veszik az, egyházzjogi kódex idevonatkozó rendelkezéseit.(57) A teológus professzor, a kor nagy hatású egyházművészeti szakértők(Gerevich, Jajczay, Molnár Ernő) mögött mégis a második vonalba szorul, mert — noha esztétikai diagnózisai szervesen illeszkedtek a kultúrpolitika általános fő áramába — használható pozitív és gyakorlati programot mégsem nyújtott korai, összefoglaló műveiben. 1940-es munkája pedig(58) sokkal inkább csak az elméletével összeegyeztethető római iskolás templomi művészet tudomásulvétele, semmint a kortárs egyházművészet fenntartás nélküli elfogadása. Somogyi egyházművészeti koncepciója ugyanis megrekedt a húszas évek második felénél, ott ahol az egyházművészeti orientáció megválasztása még nem járt feltétlenül kultúrpolitikai konzekvenciákkal.

A MAGYAR EGYHÁZMŰVÉSZET SZÍNVONALA A RÓMAI ISKOLA ELŐTT

Az a kontraszt, amely bizonyos történelmi szükségszerűségek következtében a húszas évek elején keletkezett a magyar és európai egyházművészet között, a lassú változás miatt kitolódik még a húszas évek végére is. Az ellentét annál feltűnőbb, mivel ebben az évtizedben zajlik a konstruktív építészet nagy forradalma, ekkor válik általánossá az expresszionista formanyelv a német templomi festészetben és szobrászatban, mindebből pedig itthon vajmi kevés tükröződik. A jókora fáziskésésből éppen a római iskolások fognak később hasznot húzni, Gerevich Tibor szavaiból ugyanis kitűnik, hogy: „a modern egyházművészeti törekvések, s általában a modern építészet hullámai aránylag későn érkeztek hazánkba, az új stílus a kísérletezésen és a kezdeti nehézségeken már túl volt, elvetette túlzásait és értelmetlenségeit”,(59) tehát a római iskola gyakorlatilag egyszerre lehetett „modern” és a modernségtől visszakozó klasszicista is.

Melyek azok a legfontosabb egyházi építmények, amelyek megszülettek a húszas évek Európájában, és amelyeket a hivatalos egyházművészet irányítói nem akartak tudomásul venni — ha pedig tudomásul vették, akkor olyan értetlenül álltak előtte, mint az egyik legtöbbit foglalkoztatott eklektikus templómépítész, Fábián Gáspár, aki Otto Bartning berlini evangélikus templomának következetesen végigvitt üveggel kitöltött vasbeton keretrendszeréről csak annyit tudott mondani: „Hát az a cél, hogy mindent meg kell újítani?”.(60) A korszakos jelentőségű Notre Dame de Raincyról, a hasonló elképzeléseket megvalósító moreuili templomról és a történeti formákat végképp megtagadó bázeli Szent Antal templomról pedig a hazai közvélemény csak jóval később, a római iskola térhódításának idejében szerezhethet tudomást.

Az egyházművészeti igazodás kényes kérdés volt, de egyelőre csupán forradalmi avantgarde és nem forradalmi modernizmus, hagyománytisztelet és idejétmúlt archaizálás körül polarizálódtak az ellentétek. A frontokat ekkor még Hollandia és Németország között húzták meg. A templómépítészet területén ugyanis vitathatatlanul Hollandia katolikus egyháza — tehát a protestánsokkal polemizáló katolikus Hollandia — mutatta fel a legimpozánsabb és legmaradandóbb értékeket.(61) Ám a holland konstruktivizmus egyházépítészeti lecsapódása, a történeti architektúra teljes tagadása, és a következetes purizmus még a magyar egyházművészet „balszárnya” számára sem volt járható út. A német templómépítési eredmények — a bennük megnyilvánuló Bauhaus-hatás ellenére is — inkább inspirálták a magyar egyházművészeket, mert a korszerű anyagok alkalmazása mellett nem mondtak le végérvényesen valamennyi történeti formáról, és ha idézőjelbe téve is, de alkalmazkodtak a hagyományokhoz.(62) Legjellemzőbb példa erre Fritz Höger a korban sokat méltatott berlinwilmersdorfi temploma, ahol „a modern szerkezet és formaképzés az északi Backstein-dómok sugallatával keveredik”.(63)

A német orientáció azonban nem válik kívánatosabbá abban a pillanatban, amikor XI. Pius 1932. október 27-én az új Vatikáni Képtár felavatásakor mondott beszédében(64) nyíltan a német templomi művészetet hibáztatja bizonyos eltévelyedésekért.(65) A harmincas évek elején, amikor pillanatnyi vákuum keletkezik a kultúrpolitikában Klebelsberg halála után és a hómani éra megerősödése előtt, akkor amikor labilitás keletkezik az egyházművészeti orientáció megválasztásában az „Il monito dell sommo pontefice d’arte sacra”(66) pápai intelem után, és a római iskola egyházművészeti fellépése előtt, bizonytalanság keletkezik az emberek gondolkodásában is. A politikai stabilizációt

erjesztő gazdasági világválság a társadalmi tudatban nemcsak a faszizmus-antifaszizmus alternatíváját teremtette meg. „A vallásos hit, bármennyire reakciós illúziókat kerget is a tudomány szempontjából” — írja J. Kisely —, „mégis képes a szociális elnyomással sújtott tömegek egyes rétegeiben olyan képzeteket kelteni, mintha a vallás meg tudná őket szabadítani, és ezt a hamis nézetet táplálja bennük, hogy a kereszténység az ember számára továbbra is erkölcsi és világnézeti tekintély maradhat.”(67) Ez a megállapítás talán soha nem volt annyira érvényes, mint a harmincas évek elején, amikor a vallásos „megújulási” mozgalmak a magyar szellemi élet olyan széles spektrumát birtokolták, amelybe egyaránt belefért a szélsőségesen reakciós Tóth Tihamér és a liberális Sík Sándor,(68) a Bauhaussal rokon törekvéseket mutató Árkayak és az akadémikusan neobarokk Unghváry Sándor,(69) akinek korábban Zdravec páter írta elő a magyar szentek pontos ikonográfiáját. A fellendült vallási élet egyházművészeti igényt teremtett, de egyelőre még nem alakult ki az egyházművészeti elitgárda, amely megértette volna a klérus új időkhöz alkalmazkodó új igényeit. A világegyház pedig — mely Dalla Torre írása szerint ragaszkodott a látszathoz, hogy egyszerre legyen „antik és modern is egyúttal”, amely soha egyetlen művészi formát vagy irányzatot nem utasított vissza, ha az lényeges feltételeknek megfelelt, ma sem utasítja el az új irányzatokat”(70), nem engedhette sokáig azt a színvonalatlan konzervativizmust, amely a magyar egyházművészet nagy átlagát jellemezte. A harmincas évek első felében az egyházi megbízásokon ugyanis olyan másod- és harmadrangú művészek osztoztak, akik nemcsak a modern törekvésekkel szemben álltak értetlenül, de még a műcsarnoki festészetből és polgári közönséget kiszolgáló portréfestésből is kimaradtak. A művészi képesítést nem nyert mesterembereken kívül e művészek zöme a Magyarországon továbbélő posztsezecesszió, vagy pedig az igényekhez még inkább alkalmazkodó, akadémizmusban felolvadó neobarokk modorában tevékenykedett.(71) Lohr Ferenc, Beszédes László, Takács István és főként Leszkovszky György működése jellemzi ezt a kort. Az utóbbi festő gyakori foglalkoztatása egyben azt is mutatja, hogy a magyar katolikus körök valójában olyan kipróbált művésszel dolgoztattak legszívesebben, aki Körösfői-Kriesch a harmincas években már korszerűtlenné vált modorát tartósította, vagy éppenséggel még régebbi hagyományt, Székely Bertalant tekintette példaképének. A Cennini Társaság(72) tagjai — Leszkovszky György, Diósy Antal, Hende Vince — és a többi posztsezecessziós művész, akik festészetben változatlanul a preraffelitákhoz és a beuroniakhoz, építészetben Lechnerhez igazodtak, mesterségbeli tudásuk és mives műhelytiszteletük révén legalább szakmai szempontból képviseltek elfogadható színvonalat.(73) A fő ideológiai irány, az „érzékfölötti” mondanivaló legbeváltabb stílusesszöke a neobarokk, olyan művekkel, mint amilyenek Fábrián Gáspár templomai(Székesfehérvár, Zagyvapálfalva), Takács István freskói(Mohács, Polgárdi), Füredi Richárd szobrai(Kaposvár),(74) még a sezecessziós utóvédharcokat is háttérbe szorították. Kotsis Iván korai németes ízű templomai valósággal csúcscént emelkednek ki a húszas évek átlagából. Holland hatásokról a már említett okok miatt nem lehetett szó, az olasz átvételeket pedig megnehezítette az olasz egyház, és ezen belül az egyházművészet speciális helyzete.

AZ EGYHÁZMŰVÉSZET OLASZ ORIENTÁCIÓJÁNAK KÉRDÉSE

Az olasz fasiszta ideológia 1922-ben, tehát közvetlenül a hatalomra jutás előtt

bizonyos fokig vallásellenes volt. Ám a kompromisszumokra mindig kész Mussolini mint ellenzéki politikus felismerte a számára szükséges szövetségest, és javasolta pártjának, „hogy fel kell számolni a Mazzini-féle ideológiával, s el kell ismerni, hogy a latinság tradícióit a Vatikán őrizte meg”.(75) A hatalomra került Mussolini pedig hamarosan megkezdte a tárgyalásokat a Vatikánnal. A rendszer számára egyre kellemetlenebb volt az a feszültség, amely a kispolgári tudatban olyanformán tükröződött, hogy a „jó fasiszta nem lehet egyszerre jó katolikus is”. Így már a húszas években meglehetősen konszolidálódott a helyzet állam és egyház között, és sor sem került olyan válságok kirobbanására, mint XIII. Leo idejében, aki a Vatikán elhagyásával fenyegetőzött.(76)

Hivatalosan azonban csak 1929. február 11-én a Lateráni Paktummal jöhet létre az a „vallásos orientálódott politikai kurzus”, amelyet XI. Pius célként tűzött a rezsim elé. Állam és egyház húszas években kialakult csendes, nem kiélezett feszültsége látványos aktusokban oldódik fel. A propaganda-gépezet remekül kihasználja az olyan prominens személyiségek megtérését, mint Oriani, Giosue Borsi, Giovanni Papini, hogy ezzel is igazolja a szövetség politikai praktikáktól független történelmi szükségszerűségét. A kurzus tipikus képviselői — mint például Agostino Gemelli, a milánói Szent Szív egyetem rektora — elkészítik a szövetség ideológiáját is: „A pozitívizmus Franciaországból jött, az evolucionizmus Angliából, az idealizmus Németországból. A vallás és haza közötti konfliktus csak felszínes jelenség maradt, és nem ingatta meg a két ideált, amely érintetlenül és összefonódva élt tovább a nép lelke mélyén.”(77)

1929 után tehát elhárultak azok a politikai akadályok, amelyek a meglehetősen háttérbe szorított olasz egyházművészet propagálása elé tornyosultak. Az olasz szakrális művészetet azonban egyelőre nem fenyegeti az a veszély, amelyről az *Il monito del sommo pontefice* óvja az egyházat. Szó sincs eretnek tartalmak behatolási kísérleteiről, annál inkább a szent helyeket elöntő leccei giccsgyár termékeiről. A Scuola di Beato Angelico konzervatív és posztsezecessiós elemeket is magábaolvasztó műhelyén kívül ugyanis jó művekkel csak elvétve lehet találkozni. A színvonal alig lehetett jobb, mint Magyarországon, legalábbis erre utalnak Giovanni Papini kiábrándult szavai: „Ha az olasz egyházművészet jelen állapotáról világosan akarunk beszélni, egy olyan állapotról kell szólanunk, amely némiképp hasonlít a nemlétezéshez. Vagy a megmerevített remekművek lelketlen újramásolásai ezek a művek, vagy szerencsétlen és esetlen kísérletezései egy kezdeményező művészi meggyőződésben silány és mesterkélt modernségnek.”(78)

Ám a lehangoló összkép ellenére feltűnedeznek azért az egyházművészetben is a „világi” stílusokkal párhuzamos jelenségek. Vannak művészek, akik egyszemélyben művelik az „arte politicát” és az „arte clericalét”; Felice Carena, Adolfo Wildt és mindenekelőtt Gino Severini működése példaadónak látszik, hiszen utóbbi „művészi megtérésében fontos szerepe van annak, hogy aktív katolikus életet él, amiről szépen tanúskodnak falfestményvázlatai”.(79) Általában széles spektrumban keresik az egyház számára elfogadható, sőt kívánatosnak tartott hangvételt. Doktori például a futurizmus utóhajtásait próbálja Kálváriájában szakrális tartalommal megtölteni, Fra Pistarino pedig áhitatos novecentizmust művel, és mintaképe Fra Angelico. Ám az olasz vallásos művészet távolról sem válik olyan könnyen egyházművészeté, mint Magyarországon. Az ok részben gazdasági, részben politikai. Igaz ugyan, hogy „a

háború fergetegeiben magábaszállt fiatal generáció jó része ösztönösen vallásos lett”, (80) új templomokat viszont keveset építettek, és a papság sehol sem tiltakozik az új stílusú templomok ellen olyan hevesen, mint Olaszországban. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a legújabb olasz templomépítés, egy-két kivételtől eltekintve, a hagyományok diktálta történeti stílusok nyomdokain jár,(81) — ha egyáltalán jár, mert azt a kártérítést, amelyet a lateráni egyezmény eredményeképpen az egyház megkapott az államtól, inkább szervezeti, semmint reprezentációs célokra fordítják. És éppen a szervezet, az Actio Catholica ad alkalmat a fasiszta államnak arra, hogy újból kiélezzon bizonyos ellentéteket. 1931-ben ugyanis az egyház irányítása alatt működő aktív katolikus tömörülés kezd a sekrestyéken kívül is szervezkedni és így természetszerűen kihívja a hatalmára féltékeny fasiszta államapparátus ellenintézkedéseit. Ettől az időtől kezdve az „Actio Catholica nem törekszik az államrend helyébe lépni, mert lelkiség a lényege, tehát nem merevedik bele a napi exigenciák által diktált politikai formulákba”(82) A megregulázott Actio Catholica így Olaszországban távolról sem rendelkezik az egyházművészet irányításában olyan presztizzsel, mint Magyarországon, ahol az egyházművészet egyszersmind kiegészíti a félfasiszta állam reprezentációs igényeit is. A viszonylag jelentéktelen olasz egyházművészeti teljesítmények nem adhatnak elegendő forrást a Rómában tanuló ösztöndíjasoknak. Többet tanulnak ezért a Novecento mozgalom világi művészeitől, Casoratitól, Sironitól és Arturo Martinitől: tőlük sajátítják el azt a stílustörekvést, amely az újdonság varázsáról nem akar lemondani, de „amely megakadályozza az összes izmusok behozatalát és befolyását”.(83) A római iskola egyházművészetben betöltött szerepéből következik, hogy a másodosztályú szakrális művészet jelentősége atrofiásan felduzzad Gerevich Tibor írásaiban. Felfigyel az érdektelen kiállításokon az esztétikailag silány vallásos művekre is, hogy támogatott művészei számára a megfelelő itáliai bázis látszatát sejtesse.”(84)

A FRANCIA ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Hiába alacsony színvonalú az olasz egyházművészet, a harmincas évek közepétől kezdve más katolikus művészeti orientáció szóba sem jöhet. Ha a húszas évek német egyházművészeti reneszánsza még egy-két hazai műben visszhangra talált, a harmincas évek francia katolikus művészetének — akkor legrangosabb szakrális alkotásainak — hatása már nyomokban sem lelhető fel. Még a „legfranciásabb”, az újklasszicistákkal rokon törekvéseket mutató Medveczky Jenő festészete sem egyházművészeti indíttatású. Észreveszik ezt a jelenséget a kor katolikus szellemű hangadói is: „Kétségtelen, hogy Olaszországgal kiépített kulturális kapcsolatunk különösen az utóbbi esztendőben hatalmas és örvendetes lendületet vett, kétségtelen, hogy a közelmúltban valutáris nehézségek miatt elzsilipelt német szellemi érintkezések folyama is többé-kevésbé nyugodt mederben halad, de az is kétségtelen, hogy a szellemi áramlatok egyik legfontosabbika áthághatatlan akadályok miatt a magyar szellem áramkörébe képtelen bekapcsolódni. A franciákról van szó.”(85) Pedig a magyar katolikus körök egy része, azok akik eleinte az Új Korban publikálnak, szívesebben látják ezt a művészeti orientációt, mint Mussolini Olaszországának barátságát, ahol a klérus helyzete még mindig nem elég

kiegyensúlyozott. Franciaország különben is imponáló eredményeket mutat fel a neokatolikus művészet területein. Része van ebben a Németországgal szemben kialakuló kulturális konfrontációnak is. A tételes vallások ellen fellépő nemzeti szocializmus polarizálóan hatott Franciaországban, ahol egyre inkább a francia kultúra elválaszthatatlan részeként tudatosítják a katolicizmust.(86) Az 1938. decemberi párizsi egyházművészeti kiállítás tanúskodik legszemléletesebben e fellendülésről. A fényképekkel bőségesen dokumentált tárlat ámulatra készíti a magyar tudósítót, hiszen az a száz, Verdier bíboros által építtetett külvárosi templom stílusa szinte utópisztikusan modernnek tűnik az akkori magyar egyházművészet átlagához képest. Az új szerkezetek alkalmazása itthon még mindig annyira meglepő, hogy nem tűnik feleslegesnek a francia kiállítás kapcsán az elemi fejtegetés: „a vasbeton a legengedelmesebb, leglégiésebb anyag az építészet kezén, mert csak ezzel lehet megvalósítani a középkori templomépítők álmait, anélkül, hogy igénybe kellene venni a pillérek és támaszfalak nehézkes rendszerét”.(87) Ilyen típusú híradások azonban csak ritkán tűnnek fel a magyar folyóiratokban. A Franciaországgal szemben kiépített szellemi vesztegzár olyan tökéletesen működik, hogy a francia egyházművészeti folyóiratot, a L'Art Sacré-t az egyházművészet gondozásával megbízott fórumok nemes is járatják.(88)

A NÉMET ORIENTÁCIÓ KÉRDÉSE

Magyarország és a magyar katolicizmus helyzete eleve kizárja a francia orientációt. A német stílusorientációt viszont tragikus történelmi események zárják ki. A német püspöki kar egyöntetű határozata szerint katolikus ember a nemzeti szocialista pártnak tagja nem lehet. Indoklásuk a kor humanista antifasizmusának egyértelmű dokumentuma: „a nemzeti szocializmus nemcsak katolikus-, de keresztényellenes, s alapvető princípiuma, uralomjutása esetén megalkotandó törvényei ellenkeznek a józan emberi ész, az emberi szabadság, a keresztényi élet legelemibb feltételeivel”.(89) A német klérus nem is akarta megteremteni azt az „idilli állapotot”, ami sikerül Itáliában. Az olasz papság felismerte, hogy céljai nagyon közeliak a fasisztákéhoz, Agostino Gemelli megfogalmazásában ugyanis mindkét intézmény számára „veszélyes az osztályszervezkedés, nem akarunk semmit az osztályöntudattal, semmi közünk hozzá”.(90) Miután a német katolikus papság nem volt hajlandó együttműködni azzal a mozgalommal, amely többek között nyomorék gyerekeket megölt, bénákat, sántákat pusztulásra ítélt és a háborús rokkantakat öngyilkosságra kötelezte — főképp XI. Pius alatt — megtorlások sorozatát szenvedte el. Annál is könnyebben tehetett ezt a nemzeti szocializmus, mert a katolikus egyház Németországban nem rendelkezett az államvallásnak kijáró tisztelettel. A retorziók közé tartozik az expresszionista hatásokat bőségesen felszívó német egyházművészet nyilvános kipellengérezése, és a katolikus egyházművészet tudatos visszafejlesztése.(91) Ez a törekvés mindvégig jellemzi a Harmadik Birodalom művészetpolitikáját. Azok a magyar elméleti írók pedig, akik szívükön viselik az egyházművészet sorsát, ezt nem is hagyják szó nélkül. „Hiányoznak a bibliai vallásos tárgyak is” — írja Aggházy Mária az 1940-es Grosse Deutsche Kunstausstellungról a Katholikus Szemlében — „mert egyrészt azoknak főszereplője egy idegen faj, másrészt a hivatalos Németország ideálja a munka, az erő”.(92) A magyar klérus számára tehát egyetlen lehetséges, és politikáját kifejező

stílusorientáció az olasz, amelyet a római iskola közvetít. Paradox jelensége a magyar egyházművészetnek, hogy erre a szükségszerűségre nehézkesen döbben rá.

JEGYZETEK

¹ GEMELLI, A.: La decadenza dell'arte cristiana. Milano, 1922.

DEMENGE, F.: Le Kitsch dans l'art et la vie chrétienne. Paris, 1950.

² SOMOGYI A.: A modern katolikus művészet. Bp. 1933. 122-123.

³ Kőbányai r. k. templom.

⁴ DÉCSEI G.: Három magyar egyházi festő, Magyar Művészet 1934. 33-47.

⁵ Többek között ezt a rövidlátó kultúrpolitikát is fel kellett számolnia az egyháznak az ellenforradalomban, ha eredményeket akart elérni. Ilyen értelemben önkritikus hangvétel jellemzi a húszas évek katolikus orgánumainak közelmúlt képét. „A megmaradt Csonkamagyarországban nagyon nagyon sok a teendő, mert a háború és a forradalmak által okozott károkat, ezen kívül pedig a háborút megelőző negyven esztendő mulasztását kell pótolnunk.” VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszentegyház jelenlegi helyzete. Magyar Katolikus Almanach. 1927. I. 667–681,

Ám a negyven esztendő legfontosabb mulasztása az ellenforradalmi klérus szemében nem az agrárkérdés megoldatlansága – amelyet pedig a keresztényszocialista Giesswein is megkísérelt rendezni –, hanem az a magatartás, amely eltúrte a szabadgondolkodással, a demokratikus eszmékkel szemben a toleráns hangvételt. Voltak ugyan a húszas évek egyházpolitikája számára követendő századfordulós előképek, hiszen Bangha Béla, Grieger Miklós és Miklóssy István már a tízes években is ösztönözött a keresztény államrend felülvizsgálói ellen, és Tisza István „mindenben diadalra juttatta a klérust: közéletben, iskolában egyaránt, mert benne találta meg legjobb szövetségeseit mindenfajta haladás, minden demokratikus kísérlet ellen és a nagybirtok védelmében”, HORVÁTH Z.: Magyar századforduló, Bp. 1961, 515.

⁶ JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet. Bp. 1938.

⁷ PROHÁSZKA O.: A papság feladata. Bp. 1894.

⁸ Így értékeli ezt az ellenforradalmi neokatolicizmus is, élén Banghával, aki igyekszik hidat verni a magyar keresztényszocializmus legkonceptiózusabb képviselője és a saját prefasiszta színekkel élénkített színvonal alapul pszeudokeresztényszocialista elvei közé: „Az első nagy lökést a rekrisztianizáció felé Zichy Nándor indításai után főleg Prohászka Ottokár adta a magyar katolicizmusnak” – idézi Banghát Gergely Jenő: Prohászka és a magyar neokatolicizmus, Világosság 1973. 11. 685–693.

⁹ PROHÁSZKA O.: Modern katolicizmus. Bp. 1907.

¹⁰ LACKÓ M.: A keresztény nemzeti gondolat formaváltozásai az 1930-as években. Új írás 1974. okt. 105–117.

¹¹ BEREND T. I. – RÁNKI GY.: A magyar társadalom a két világháború között. Gazdaság és társadalom. Bp. Magvető 1974.

¹² VÉCSEY G. A.: A katolikus anyaszentegyház jelenlegi helyzete. Magyar Katolikus Almanach I. 1927. 667–681.

¹³ JAJCZAY J.: A megújult magyar egyházművészet. Katholikus Szemle. 1941. 78– 81.

¹⁴ Gerevich Tibor tanulmányában a következőképpen foglalta össze az iskola történetét, és formai-tartalmi lényegét: „A bencés kolostort a római San Paolo fuori le mura kolostor egyik szerzetese, P. Walter Mór alapította 1862-ben, a Hohenzollern özvegy hercegasszonytól kegyesen ajándékozott hercegi várkastélyban. 1863 pünkösdjén nyílt meg. A kultúrkampf idején, 1875-ben erőszakosan bezárták s csak 1887-ben törtek oda vissza a rendtestvérek.” „1878-ban Pater Desiderius a rendbe lépett(1832–1928), s aki már korábban a rend ruhájába öltözött két művésztersa, P. Gabriel

Wüger(1829–1892) és P. Lukas Steiner(1849–1906) közreműködésével megalapította a beuroni művésziskolát, a művészettörténetnek azóta egyik legnevezetesebb egyházművészeti iskoláját.”

„Három alapvető, lényeges vonása van ennek a művészetnek: formai leegyszerűsítés, szigorú rajzbeli és kompozicionális fegyelem és az Istenimádatnak, minden vonáson átsuhanó, minden ábrázolt alakból szelíden kiáradó bensősége.” A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. 1929. 866–878.

¹⁵ GEREVICH T.: Újabb egyházművészeti törekvések a páduai és nürnbergi kiállítás tükrében. Nemzeti Újság 1931. szept. 8.

GEREVICH T.: A beuroni bencés művészet. Magyar Katolikus Almanach III. Bp. 1929. 866–878.

¹⁶ P. DESIDERIUS L.: Zur Aesthetik der Beuroner Schule. Wien. 1912.

¹⁷ FÜLEP L.: Mai vallásos művészet. Montecassinói feljegyzések. A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I–II. Bp. Magvető 1974. 523–547.

¹⁸ NAGY ZOLTÁN: A magyar egyházművészet új arca. Vigilia 1935. Karácsony 135–141.

¹⁹ FIEBER H.(1873–1920): művészeti író, r. k. pap. Az egyházi művészet modernizmusának lelkes propagálója. Ő rendezte 1908-ban, Budapesten az első egyházművészeti kiállítást. Legfontosabb művei: Korszerű egyházi művészet 1913. Modern művészet 1914. Üvegfestészet 1920.

²⁰ FIEBER H.: A modern vallásos művészet. Modern Művészet. Bp. 1914. 126.

²¹ FEIBER Uhde Frigyes. Modern Művészet. Bp. 1914. 168.

²² A témával kapcsolatban lásd: ARADI N.: A szocialista képzőművészet jelképei(Bp. Kossuth-Corvina 1974.) Agitátor címszava t. de ikonográfiai előképnek számított Munkácsy: Krisztus Pilátus előtt c. képe is.

²³ KÁLLAY M.: Az egyház és a képzőművészet modern stílustörekvései. Képzőművészet 1934. I. 13–15.

²⁴ Giesswein Sándor(1856—1923) pápai prelátus, publicista, politikus író. A keresztényszocialista mozgalom egyik megalapítója Magyarországon. A forradalmi munkásmozgalommal szemben szorgalmazta a keresztényszocialista szervezetek létrehozását. Az első világháború végén a háború ellen foglalt állást, kapcsolatba került Szabó Ervinnel és a Galilei Körrel. 1920-tól haláláig mint képviselő több ízben felszólalt a fehérterror ellen.

Huszár Károly(1882—1941) keresztényszocialista politikus, miniszterelnök, a klerikális Néppárt és Népűjság szerkesztője. A Friedrich-kormányban kultuszminiszter, majd 1919. nov. 24-től 1920. márc. 15-ig az ún. koncentrációs kormány miniszterelnöke.

Bangha Béla(1880-1940) jezsuita politikus, hitszónok. 1919-ben az ellenforradalmi mozgalom egyik fő agitátora, mindvégig a sovíniszta és irredenta „keresztény nemzeti gondolat” türelmetlen propagálója. Az Actio Catholica egyik alelnöke. Fontosabb művei: A jezsuita rend és ellenségei. 1928. Katholicizmus és zsidóság 1933. Római útikalauz, 1934.

²⁵ GERGELY J.: Kurzus-keresztényszocializmus. Világosság 1471. I. 26—32,

²⁶ A Keresztény Szociális Gazdasági Párt programja 1919, szept. 24.

²⁷ Idézi: GERGELY J Prohászka és a magyar neokatolicizmus. Világosság 1973. IL 685-693.

²⁸ GENTHON I.: Háború utáni középítészetünk stílusa. Magyar Szemle. 1933, 357—363.

²⁹ Alig lehetne jellemzőbb és a húszas évek megvalósult épületeivel sokszorosán visszaigazolt esztétikára hivatkozni. mint amilyen Kőszegi Lászlóé. Írásainak jelentős része a neobarokk apológiájára épül. E stílusvonalom azonban nem zárja ki(sőt összefüggéseiben érthetőbbé teszi) a neobarokkkal együttmenetelő, és azt sokszorosán kiegészítő eklektika propagálását sem, „Nagy az eklekticizmus joga ma, amikor már annyit áttekinthetünk. Többet ér a régi motívum, mint az unheimlich modern ákombákomok.”(KŐSZEGI L.: A „rég” és az „új” művészetről. A műélvezés művészete. Bp. 1919. 79.) Fel is épül ebben a korban Lechner Jenő klasszicizáló Rezső téri temploma, Foerk Ernő románizáló szegedi Fogadalmi temploma, Györgyi Dénes és Münnich Aladár copfot utánzó debreceni Déry Múzeuma. Möller István Lehel téri templom-reprodukciója pedig mintha csak ötletgazdagon akarna illusztrálni egy óhajtó mondatot Kőszeg Lászlótól, aki szívesen

tudná „még három helyütt is a világon a Szent Péter templomát, gondos művészi megismétlésekben”. A kor esztétikai kívánalmái pedig arról tanúskodnak, hogy a technikai kivitelezésbe se csúszhasson be „modernizálási” szándék, ezért ugyancsak eltanácsolják az építészeket a vasszerkezet alkalmazásától, hiszen, a „kő valahogy nemesebb, mint a vas és tartósabb is”.(Kőszegi i. m.)

³⁰ MESZLÉNYI A.: A magyar hercegprímások arcképsorozata. Bp. Szent István Társulat. 1970. 379.

³¹ Serédinek legfeljebb csak saját személyét kellett elfogadtatni Horthyékkal. A megürült hercegprímási székbe ugyanis Szmrecsányi Lajost vagy Glattfelder Gyulát látta volna szívesebben a kormányzó és közvetlen környezete.

³² MDK—C—I 1911.

³³ Uo.

³⁴ Uo.

³⁵ RADISICH E. i.m.

³⁶ Ottone Rosai a Novecento mozgalom egyik legrendhagyóbb művészegyenisége volt. Stilizált figuráinak monumentalitása, életszerűsége sokkal inkább rokonítja művészetét a későbbi neorealizmushoz, semmint neoklasszicista kortársaiéhoz.

³⁷ A kiállított két Benczúr mű közül az egyik munkásságára nem jellemző mozaikkarton volt.

³⁸ Prima Mostra Internazionale Arte Cristiana Moderna. Roma 1925.

³⁹ RADISICH E. i.m.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Pl. Martinella Jenő Szent Ference a legtisztább akadémikus, Megyer-Meyer Antal pásztorbotja a Steindl-féle magyaros eklektika jegyében fogant.

A frissen alapított Csernoch-díj „egy-egy konkrét feladat megoldására irányuló pályázat legjobb művét kívánja jutalmazni”. 1926-ban - figyelemmel a jubiléumra - a téma Szent Ferenc. A zsűri óvatos ítéletére jellemző, hogy nem Aba-Novák, Dex Ferenc, Istokovics Kálmán, Jeges Ernő, Kákay Szabó György vagy Patkó Károly kétségtelenül modernebb hangvételű műveit jutalmazta, de nem is a hagyományos akadémikus, neobarokk Szent Ferenceket, például Abonyi Tivadarét, Damkó Józsefét vagy Édes Gyuláét. A kiállítás katalógusának tanúsága szerint a Nemzeti Szalonban már jelen voltak a későbbi római ösztöndíjasok első évfolyamai.

⁴² SOMOGYI A.: Krisztus a modern egyházművészetben. Vigilia 1935. Lisieuxi Szent Teréz szám 1967. 172.

⁴³ Prohászka indexre tett művei: Modern katolicizmus; Az intellektualizmus túlhajtásai; Több békességet.

Ezekben a művekben a hagyományos neotomizmust a bergsonizmus irracionális elemeivel ötvözte, ami kihívta maga ellen az egyház kritikáját.

⁴⁴ MIHÁLYI E.: Az egyházművészet megújítása a liturgia szellemében. Pannonhalmi Szemle. 1940. 126-131.

⁴⁵ SOMOGYI A. i.m.

⁴⁶ A legjelentősebb európai előképek Jakob A.: Salzburgi feszület, Karl B.: Freisingi oltárcsoport. Henri Ch.: Fontaini Krisztus.

⁴⁷ JAJCZAY J.: Az új életre kelt szimbolika. Egyházi Lapok, 1940. LXIII. 1, 6-7.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ A megújított liturgiáról szóló összefoglaló mű korszakunk vége felé jelent meg, ekkortól hatott

az egyházművészeti szakirodalomra és egyházművészetre: Parch–Kramreiter: Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie. Klosterneuburg 1939.

A témával kapcsolatban lásd SZÖNYI O.: A templomépítés és a liturgia. A Magyar Mérnök és Építészegylet Közlönye 1934. 133–139.

- ⁵⁰ „1. nem kíván izolált különködés lenni
2. nem köti le magát egy bizonyos stílushoz
3. jellemzője az egyszerűségre való törekvés, mert nem akar komplikált vagy pláne érthetetlen lenni
4. liturgikusan célszerűt akar alkotni
5. nem öncélú művészet, hanem alárendelt és vágya az Istent szolgálni. Összekötő szerepet kíván betölteni az ég és földi között.”

JAJ CZAY J.: A megújult magyar egyházművészet. Katholikus Szemle 1941. 78–81.

⁵¹ Somogyi Antal fontosabb egyházművészeti művei: Vallás és modern művészet. Bp. 1927. Michelangelo Utolsó Ítélete I., II., III., Magyar Művészet 1930. 3., 4., 5. 141–161, 213–220, 253–272.

Arkay Aladár Győr-gyárvárosi templom. Élet 1932. 249–252,

A balatonboglári templom. Élet 1932. 361–364.

A modern katolikus művészet. Bp. 1933.

Oltárkép? Korunk Szava 1933. ápr. 1. 111–112,

Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. Korunk Szava 1933. máj. 15. 167.

A városmajori új templom, Magyar Kultúra 1934. 249–253.

A városmajori templom vitájához. Magyar Kultúra 1934. 474–475.

Róma és az új egyházművészeti törekvések, Új Kor 1935. 5,19–20.

A nyugati templomépítés új irányai és alkotásai. Katholikus Szemle 1935. 163–170,

Krisztus a modern egyházművészetben. Vigilia 1935.

Lisieuxi Szent Teréz 167–172.

A modern magyar templomépítészet szelleme és jelen állása. Katholikus Szemle 1938. 648–655.

A szobor tragédiája. Korunk Szava 1938. nov. 1. 630–631.

Székesfehérvár. Művészet és város Bp. 1939.

Modern magyar egyházi építészet, Szépművészet 1941. 3. 54–57.

Modern egyházművészet Magyarországon. Katholikus Írók Új Magyar Kalauza Bp. 1940. 348–376.

Modern egyházművészet Győrött. Szépművészet 1943. 8. 152–155.

⁵² SOMOGYI A.: Vallás és modern művészet. Bp. Szent István Társulat 1927. 60–61.

Somogyi impresszionizmus-ellenessége természetesen csak a katolikus viszonyokat tükrözte, több evangélikus templomban ugyanis megtalálhatóak voltak a nagybányaiak, sőt posztnagybányaiak műve is.

⁵³ Uo.

⁵⁴ LYKA K.: Kis könyv a művészetről. Bp. é. n.(3. kiadás)29.

⁵⁵ SOMOGYI A.: i. m.

⁵⁶ SOMOGYI A.: Vallásos művészet a Nemzeti Kiállításon. Korunk Szava 1933. máj. 15.

⁵⁷ „Senkinek sem szabad templomokban vagy más szent helyeken szokatlan képeket elhelyezni vagy elhelyeztetni az illetékes főpásztor engedélye nélkül. A püspök viszont a nyilvános tiszteletre szánt képeket ne engedélyezze, ha azok az egyház bevett szokásával meg nem egyeznek.” 1279. §.

⁵⁸ SOMOGYI A.: Modern egyházművészet Magyarországon Katolikus Írók Új Magyar Kalauza. Bp. 1940. 348–376.

⁵⁹ GEREVICH T. Új magyar templomépítészet. Magyar Építőművészet 1941. 12. 375–379.

⁶⁰ FÁBIÁN G.: Templom? Korunk Szava 1933. ápr. 1. 111.

⁶¹ KAISER: Szt. Hubertus-templom(Maastricht)

- VAN MOORSEL: Lourdesi templom(Schewening)
 VALK: Szt. János-templom(Waalwijk)
- 62 BÖHM: Plébániatemplom(Bischofsheim)
 KURZ: Szt. József-tereplo(m)Memningen)
 BUCHNER: Plébániatemplom(Obermeinzig)
- 63 HAJÓS E: Új templomok Berlinben. Magyar Művészet 1935. 7–8. 243–248.
- 64 Osservatore Romano 1933. jún. 9.(Dalla Torre összefoglalója)
- 65 „Különösen Németországban a modernség címén az egyházi törvénykönyv világos rendelkezései ellenére oly dolgok is kerültek templomokban melyek az egyházművészet magasztos rendelkezéshez képest csak eltévelyedéseknek mondhatók.” I. m.
- 66 Tartalmában lényegében megegyezik az új Vatikáni Képtár megnyitásakor mondott beszéddel. (1932. okt. 28.)
- 67 KISELY J.: A modern ember és a vallás. Bp. Kossuth 1965. 70.
- 68 A kortárs katolikus irodalom helyzetét, Európához való viszonyát elemzi ILLYÉS GY.: Katolikus költészet. Nyugat 1933. I.422-431.
- 69 Zdravec páter naplója. Bp. 1967. 69.
- 70 Osservatore Romano i. m.
- 71 A posztzecesszió legjelentősebb képviselői ebben a korban: Nagy Sándor, Dénes Jenő, Diósy Antal, Haranghy Jenő, Hende Vince, Kismarty-Lechner Jenő, Leszkovszky György. Az akadémikus irány legjelentősebb képviselői: Csiszér János, Walder Gyula, Döbrentey Gábor, Éber Sándor, Gebauer Ernő, Unghváry Sándor, Takács István, Stefán Henrik.
- 72 A Cennini Társaság első kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon 1921. jan. Bevezető: Leszkovszky György.
- 73 A Cennini Társaságról és előzményeiről:
 LESZKOVSZKY GY.: A sgraffito, Magyar Iparművészet 1932. 2. 133–134.
 ELEK A.: Leszkovszky György üvegfestményei. Újság 1927, nov. 18.
- 74 A neobarokk hatalmi helyzetét támogatták a Képzőművészet c. folyóirat hasábjain Gyöngyösi Nándor és Mitrovits Gyula elvi cikkei, valamint a neobarokról folytatott vita, elsősorban:
 MIHÁLYI E.: Egy kis polémia Croceval a barokról I–II. Képzőművészet 1931. nov., dec, 202–204, 215–222.
 DRESCHER P.: Gondolatok az új építészetről. Képzőművészet 1933. máj–jún. 105–107.
 BECZ J.: Építőművészet, barokk. Képzőművészet, 1928.11. 152–154.
- 75 A beszédet elemzi: LUTTOR F.: Az olasz katolicizmus lelki alkata. Új Kor 1935. 11. 7.
- 76 A Vatikán a liberális Olaszországgal szemben tanúsított ellenséges magatartásával valóságos hadiállapotot teremtett. A Vatikán gyakorlatilag megtiltotta csaknem minden olasznak, hogy részt vegyen az ország demokratikus életében és gyakorolhassa frissen kapott szavazójogát. 1886-ban a tömegek nyomására XIII. Leo új utasításokat bocsájtott ki, amelyek módosították IX. Pius hirhedtté vált Non Expedit enciklikájába foglaltakat.
- 77 A. GEMELLI: A vallás problémája a mai Itáliában. Korunk Szava 1936. okt. 1. 359–360.
- 78 G. PAPINI: II sacco dell’Orco. Firenze, Vallecchi, 1933.
- 79 NAGY Z.: A mai olasz művészet kiállítása. Új Kor 1936. 2. 95–96.
- 80 LUTTOR F. i. m.
- 81 KOPP J : A mai olasz egyházművészet. Magyar Művészet 1936. 1, 51—55.
- 82 LUTTOR F. i. m.
- 83 KOPP J. i. m.

- 84 GEREVICH T.: A népi vallásos művészet kiállítása Velencében. Szépművészet, 1942. 9. 224—225.
GEREVICH T.: Olasz kiállítás a Múcsarnokban, Szépművészet, 1943, 7. 127-129.
- 85 RÁBA L.: Szellemi vesztegzár Franciaország felé. Új Kor 1935. 6-7, 32.
- 86 Része van ebben a katolikus fellendülésben persze a spanyol eseményeknek is. A politikai katolicizmus Franciaországban jellegzetesen harmadik utas szellemi termék: visszarettenés a szocializmustól és védekezés a fasizmussal szemben.
- 87 J.B.: Egyházművészeti kiállítás Párizsban. Vigilia 1939. 67 -68.
- 88 A Központi Egyházművészeti Hivatal első periódusának konzervativizmusára jellemzően csak a Die Christliche Kunst és a Kirchenkunst c. folyóiratokat járatták. A L'Art Sacré-ről Dorombly Károly közöl nagyon felszínes ismertetést az Új Korban 1935. 10. 26.
- 89 Krisztus keresztje vagy horogkereszt?
Korunk Szava 1932. jan. 15.5.
- 90 Interjú Agostino Gemellivel: Az új évszázad a katolicizmust. Új Kor. 1935. 12. 9.
- 91 GLATZ K.: Művészet és Politika. Korunk Szava. 1938. márc. 16.195-197.
- 92 AGGHÁZY M.: Képzőművészet a mai Németországban.
Katholikus Szemle. 1940. 77—81.