

Gellér Katalin

## ORFEUSZ ÉS KASSZANDRA

*Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón*<sup>1</sup>

Az antikvitás a századforduló magyar művészetében, első látásra, nem játszott olyan kiemelt szerepet, mint például az osztrák, a német vagy a horvát művészetben. Megkésett múzeumstílust képviselt az ekkor elkészült Schickedanz Albert tervezte Múcsarnok (1896) és a Szépművészeti Múzeum (1906) épülete. Az akadémikus és eklektikus festők műveiben az antik mitológiából kölcsönzött témák hosszasan tovább éltek. Than Mór, Székely Bertalan és elsősorban Lotz Károly, a 19. század végének hazai vezető akadémikus mesterei a középületek falképein és a magánszférának szóló festményeken reprezentatív módon és általában erotikus hangsúlyokkal dolgozták fel a közkedvelt antik témákat, csábító Vénuszokat vagy Léda a hattyúval kompozíciókat. Székely és Lotz művészetét már megérintette a századvégen egyre erősödő dekoratív irány. Ezt mutatja, többek között Székely Bertalan monokróm színvilágú, grafikus hatású, Botticellit követő *Vénusz születése* című (1900 körül) temperája, Lotz Károlynak az angol esztétizmus hatását is beolvasztó női portréi és aktjai közül például a *Fürdő nő* (1901).

### *Előképek: apollói és dionüszoszi művészet*

Első látásra úgy tűnik, hogy Arnold Böcklin csodálata kapcsolja össze a 19. századot a 20. század elejének új törekvéseivel. A svájci művész ebben a régióban igen nagy hatást gyakorolt például a bécsi Secession művészeinek még nem saját épületükben rendezett első tárlatán, 1898-ban Böcklin és Franz von Stuck művei is szerepeltek. A Münchenben tanuló magyar művészek körében, sőt még 1900 körül a Mintarajziskolában is valóságos Böcklin-kultuszról beszélhetünk. Elsősorban Szinyei Merse Pál és a 20. századba benyúlva Benczúr Gyula munkái (*Nőrabló kentaur*, 1910) mutatják a Münchenben rendkívül népszerű svájci mester hatását, akivel mindketten műtársaságok voltak.<sup>2</sup> Piloty osztályában Szinyei első befejezett festményét Arnold Böcklin hatása alatt festette (*Faun IV. Faun és nimfa*, 1868), melyet még több hasonló téma követett (például a *Kentaurok rohama*, 1873).<sup>3</sup> A Bécsben készült *Bacchanália* (1869) az osztrák festészetben is divatos téma volt. Ismert és kevésbé ismert festőknél is felbukkanak ismert böcklini témák, például Stein Jánosnál (*Faun és nimfa*). Zichy Mihály is feldolgozott számos

Böcklin művei által népszerűvé vált fauntémát (*Nőrabló faun*, 1874), sőt Lotz Károly is festett Pán-ábrázolást Böcklin szellemében a Liphay-palota dekorációjához (1874).<sup>4</sup> Gulácsy Lajos szintén kedvelte Böcklin munkáit.<sup>5</sup>

A századfordulón egyedül Vaszary János tudta műveibe integrálni (*Tanulmány sípon játszó faunnal*, 1895 körül) ezt a Böcklintől elinduló Szinyei Merse egy-egy művében idilli korszak ábrázolásává tágított témakört (*Pogányság II.*, 1869). Vaszary ugyanabban az évben, 1898-ban festette az apollói harmóniát, időtlen boldogságot tükröző *Aranykor* című és a túlcserélődő életörömet és leplezetlen vágyódást kifejező *Az eleven kulcs* című festményeit. Szórványosan más művészeknél is megjelenik egy-egy böcklini téma, például Nagy Sándor versengő faunokat ábrázoló rajzán (*Mitológiai jelenet*). Általában inkább az esztétizáló irány által érintve, mint Benczúr *Nárcisz* című (1881) festményén, vagy még nagyobb mértékben a panteisztikus életérzéssel telített idilli fürdőzési jelenetekben él tovább az eddig mitológiai személyekben megtestesített féktelen energia és természettel való harmonikus egység kifejezése.

Lotz Károly *Olymposzának* (Operaház, 1882–84) uralkodó istenei Apolló és Bakkhosz, de kettősük a kupolakép minden festői bravúrja ellenére sem lép túl az allegória a korszakban köznyelvinek számító, szokványos jelentéskörén. A 19. századi festészet faun-, azaz szatír-témái általában csak felszínesen kapcsolhatók Nietzsche-nek *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* című, magyarul Fülep Lajos bevezetőjével és fordításában megjelent tanulmányában kifejtett, az apollóival szembeállított dionüszoszi művészet jellemzőihez.<sup>6</sup> Magyarországon a Nietzsche tanai által leginkább érintett gödöllői alkotók, Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch Aladár témaköreiben ugyan megjelenik a nagy egységkeresés, a mindenséggel való egyesülés vágya, de az eksztatikus drámai elemet tekintve műveikben nyoma sincs a dionüszoszi princípiumnak. A századforduló magyar mestereinek többségével, így a faun-témát egyáltalán nem kedvelő Ferenczy Károllyal együtt inkább Winckelmann és Goethe görögség-eszményét ismerték és kedvelték, illetve az új életfilozófiák és a megújuló monisztikus természetvallások követői voltak.

Az antikvitás kiemelkedő és sajátos szerepet játszik Fülep Lajos művészetelméletében, a nemzeti művészetről vallott felfogásában is.<sup>7</sup> *A Szellem* című folyóirat első számában a művészet formáit „kiirtó” impresszionistákkal szembeállítja Cézanne, Gauguin, Maillol és Marées alkotásait, akik az „antikokéval azonos elveket” vallottak, mert „művészetük újra visszahelyezte örökükbe a formákat”.<sup>8</sup>

### *Orfeusz Nagybányán; a művészet forrása a természet*

Az akadémiával szembe forduló, a szecessziós stílizálás és a természetelvű festészet között ingadozó magyar művészek formateremtő kísérleteik során számos esetben az antik mitológiához és a reneszánsz példákhoz fordultak új



2. Lotz Károly: Fülemüle-dal

1. Székely Bertalan: Vénusz, 1900 körül  
(MNG)

kifejezőmódjuk alátámasztására. A müncheni szecessziós időkről írta Ferenczy Valér, hogy „sokban görögös, klasszicista hatások is érvényesültek akkoriban...”<sup>9</sup> Ferenczy Károly és családja körében még a mindennapi életben, az emberek leírásában is állandó viszonyítási alapként szolgált a görög művészet.<sup>10</sup> A görög szobrászat iránti érdeklődése tanulóéveitől datálódik, a nápolyi akadémián ókori szobrok gipszöntvényeit rajzolta. A Capitóliumi Vénusz másolata a nagybányai szalonban állt. Egy plakáttervén és a Művészet folyóiratnak készített rajzán, valamint Nagybányán festett, 1903-as csendéletén (*Vénusz-csendélet*) is szerepelt. Az eredeti festményen a Vénusz-szobor mellé a természeti szépséget képviselő rózsákat helyezett, de a szimbolikus mondanó kevésbé érdekelte, s a festményt később kettévágta, mert a kompozíciót rossznak találta.<sup>11</sup> Vagyis az antik szobor Ferenczyt, Cézannehoz hasonlóan csupán festői, illetve formai-kompozicionális szempontból érdekelte (Paul Cézanne: *Csendélet gipsz Ámorról*, 1895 körül).

Ferenczy, aki a müncheni szecesszió tagja volt, jól ismerte Franz von Stuck műveit, de nem kedvelte erotikus szatír-témáit. Számos, ugyanarra a témára készült munkájuk szinte ellentétes tartalmú. Orfeusz figurája Stuck két, ugyanabban az évben festett képén is szerepel, az egyikben (*Orfeusz*, 1891), hagyományosan, mint az állatokat megszelídítő isten szerepel, gazdagon díszített hangszerrel a kezében, a másikon egy erdei tisztáson fekvő szenvedőként, vérvő áldozatként látjuk viszont.<sup>12</sup> Ferenczy figurális tájképén (*Orfeusz*, 1894) nem szokványos módon – hegedülő fiatalemberként – ábrázolta. Félaktja hagyományos jegyei ellenére dekoratív vonalrajzú, Orfeuszában a korszak szépségkultuszára utaló jegyek tűnnek fel. A figura meztelensége természettel való egységét jelzi, a természet hatására született zene élményét testesíti meg, vagyis nem Orfeusz a bűvölő, hanem fordítva. A lombokban rejtőző madárfigura azt sugallja, hogy a természet hangjaira figyelve hegedül – akár a *Madárdal* (1893) esztétizáló felfogású párdarabjának is tekinthető.

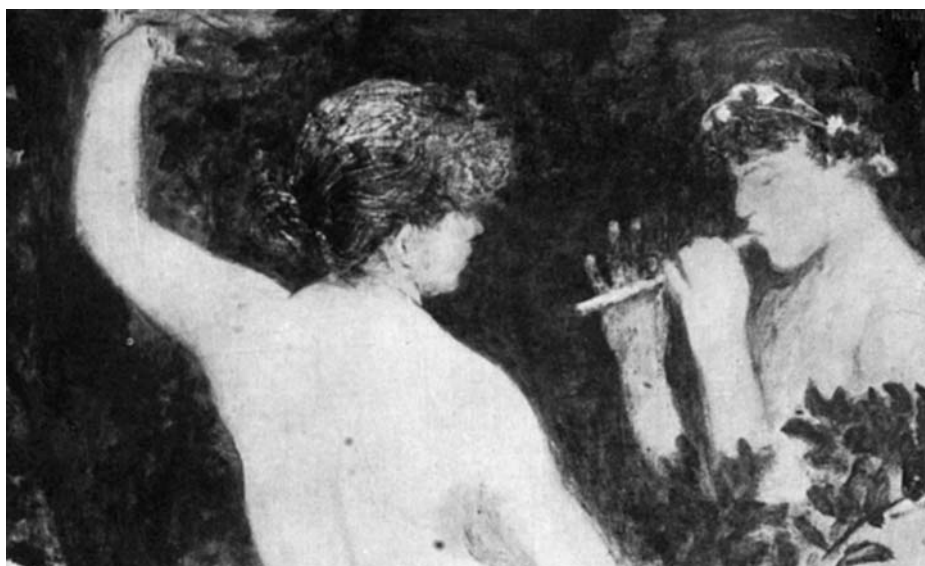
Ferenczy a mitológiai témát hagyományos életképi illetve idillikus anekdota-témához kapcsolta. A természet, egy madár hangjára figyelő fiatal, zenélő, vagy ihletet kereső figura, a korábbi festői tradícióból kedvelt toposzát megfestette például Dante Gabriel Rossetti a *Veronica Veronese* című (1872), Lotz Károly a *Fülemüle-dal* című festményén a környezet, illetve a táj és a figura kapcsolatából más és más tartalmakat kiemelve.

Orfeusz történetét gyakran megjelenítették mind reprezentatív faldekorációkon, mind a szimbolista festményeken. Than Mór például az Operaház lépcsőházába akadémikus klasszicizáló modorban festette meg életének főbb eseményeit (1882–84). A szimbolista festők történetéből elsősorban tragikus halálát emelték ki. Az Orfeusz halálát két változatban is megfestő Gustave Moreau a halálkultusz, a halálos párbajjá fokozott nő–férfi ellentét egyéni megfogalmazásaiban, különösen a *Fiatal trák lány Orfeusz fejével* című (1865) festményével új értelmezést vezetett be, amelynek újdonsága különösen a belga festészetben visszhangzott (Jean Delville: *A halott Orfeusz*, 1893), de témaválasztását tekintve Stuck halott Orfeuszára is hatással lehetett. Franciaországban a téma dekoratív klasszicizáló modorban (Alexandre Séon: *Orfeusz siralma*, 1896) és szimbolista feldolgozásokban (Odilon Redon: *Orfeusz*, 1903) is megjelent. Nálunk inkább a német szimbolisták hatottak az Orfeusz-feldolgozásokra, így Max Klinger monumentális ünnepélyes, szimbólumokkal zsúfolt nyelvezetének a hatása érződik Kacziány Aladár egy-egy festményén és Helbing Ferenc *Orfeusz* című (1900 körül) szecessziós könyomatán.

Az Orfeusz-témának a szimbolista trendtől eltérő interpretálása Ferenczynél az akadémikus jegyek, a naturalista hangulatfestészet és a szimbolikus jegyek egyedi összefonódásából fakad. Naturalizmusa és stilizáló részletei ellenére Raffaello hegedülő Apollójának (*Parnasszus*, 1510–11) példájából többet megőrzött, mint például a szintén tájban hegedülő „vérszegény és ideges” fiatalembert ábrázoló Antoon van Wellie *Szóló* című (1899) jellegzetesen szimbolista festményén.<sup>13</sup>



3. Ferenczy Károly: Orfeusz, 1894



4. Ferenczy Károly: Daphnis és Chloé, 1896

Az *Archeológia* című (1896) falkép tervét is a válaszúton álló Ferenczy-művek közé helyezik, ez utóbbin a jelképes tartalmat, a mítosz-keresést szecessziós formanyelven fogalmazta meg. Az ásatás helyszínének leírásában a fák, a templom maradvány stilizált megjelenítésében, a gyökérrel körülfont szoborban a természeti és a művészeti Ferenczy és kortársai számára a görög művészetben legtökéletesebben megtestesült egysége fogalmazódik meg. Az antik művészet felfedezésében szerepet játszhatott a müncheni környezeten kívül Puvis de Chavannes festészete, amelynek hatása más művein is jelen van.<sup>14</sup> A temperakép az élet és a művészet elmúlás feletti győzelmét is szimbolizálhatja, s az életkorok (fiatal és öreg férfi), jelen és múlt, természet és művészet, ismert és ismeretlen megfogalmazásaként is értelmezhető.<sup>15</sup> A múlt, a mélyebb rétegek elérésének vágya és a művészetnek a természetihez hasonló állandó újjászületése is foglalkoztathatta a festőt. Bár fia szerint a német filozófus munkái nem érdekelték Ferenczy Károlyt,<sup>16</sup> Nietzsche-illusztrációként is felfoghatjuk, a „mithikus hont” elvesztő modern kultúra vágyódását kifejező műként: „És íme a mithusztalan ember, akit örökös éhség gyötör a nagy múltnak közepette és keresi ásóval, csakánnyal a gyökereket, még ha a legtávolabb eső régi romokat kell is föltúrnia értük.”<sup>17</sup>

Ferenczy nagybányai munkáin, így *Daphnis és Chloé* című, Kiss József illusztrációjának I-es számú darabján az antik mítosz figurái már a természetel szoros egységet alkotnak. *Daphnis és Chloé II.* című (1896) szénrajzán a téma városi, modern változatát készítette el. A szecessziót Ferenczy feltételezhetően városi művészetnek tartotta, ahogy Babits Mihály a modern francia művészetet „Nagyvárosi Vénusznak” nevezte.<sup>18</sup> Ferenczy választása végül a mitológiákat teremtő antikvitással és a keresztény szimbolikával<sup>19</sup> is alátámasztott természetkultuszra esett, amelyben a látvány analíziséből és szintéziséből születő tiszta festőiség, a stílus eleganciájának keresése lassan háttérbe szorította a mitológiai vagy vallásos témát.<sup>20</sup>

### *Vénusz Pallasz Athéné szerepében; az antik templom mint művészetszimbólum*

A müncheni és a bécsi szecesszió Pallasz Athéné-ábrázolásaihoz – mint az új művészet védelmezője látható Franz von Stuck festményén (1897) és Gustav Klimt plakátján és festményén (1898) – hasonlítható szerepben jelenik meg Raffello és a milói Vénusz figurája Vaszary János a Műcsarnok 1899-es Tavaszi Nemzetközi Kiállítását hirdető plakátján és katalógusán.<sup>21</sup> Mint láttuk, Ferenczy néhány művében is szerepet kapott kedvelt Vénusz-figurája.

A görög művészet Nagy Sándornál is mérce, példakép volt, bár az előbbiekétől gyökeresen eltérő művészeteszmény példája. Az életrajzi elemeket tartalmazó, a művész morális-esztétikai válságát elbeszélő *Párisi sorozat* (1920 után) *Vízió a mester műhelyében* című tollrajzán a milói Vénusz szobrát egy



5. Ferenczy Károly: Archeológia, 1896

majom (esztétikai és erkölcsi értelemben a rossz jelképe) kaparintja meg. A XIX. század végén Párizsban című tollrajzán rokokó parókás antik istennő nyomába vonulnak fel a Julian Akadémia diákjai, mögöttük a Notre-Dame, fölöttük az Akropolisz látható.<sup>22</sup> A Vénusz-szobor a kortárs formabontó irányzatokat gúnyoló karikatúráján is megjelenik (A művészet berkeiben). Hagyományos allegorikus szerepben is feltűnik, így Lechner Ödön *Iparművészeti Múzeumának homlokzatán*, ahol a díszítő szobrok közül az egyik Bocskay-sapkás, attilát viselő figura – a díszítő szobrászat allegóriája – a milói Vénusz szobrát tartja a kezében.<sup>23</sup>

A Vénusz-témakör meghonosodását elősegíthette a müncheni kör reneszánsz csodálata, melyet Lyka Károly *Önarcképe* (1900) is mutat, a háttérben Tiziano *Égi és földi szerelem* festményének Vénuszával.<sup>24</sup> Körösfői-Kriesch a müncheni kör reneszánsz-központúságában több ponton is osztozott, bár tőlük eltérő módon, korai madonna-ábrázolásain a pre-raffaeliták Botticelli-kultuszát követve. A *Vénusz szobor megtalálása* cí-

mű, dekoratív vonalrajzú akvarelljén jellegzetes, a historizáló festők által kedvelt témát, a reneszánsz korának antik csodálatát dolgozta fel.

A téma klasszikus utalásként való feldolgozása meghatározónak bizonyult, s Vénusz figurája alig jelenik meg a századforduló rontást hozó, a bűnt megtestesítő nőalakjaihoz hasonló szerepben, mint például Ferdinand Khnopff Joséphine Péladan hatására festett képén (*A legfensőbb bűn* vagy *Venus Renascens*, 1885). Egyedül Csók István kísérletezett Vénuszt erotikus szerepben láttató, Max Klinger-i gondolkört megfogalmazó festménnyel (*„És szabaddíts meg minket a gonosztól”*, 1897).<sup>25</sup>

A görög építészet és szobrászat alkotásait megjelenítő képrészlet tiszta fehérsége az egyetlen világos pont az aprólékosan megrajzolt, szörnyekkel teli világban Nagy Sándor *Indulás* című, a már említett Párisi emlékek című sorozatba tartozó grafikáján. Vízióként jelenik meg az antik templom épülete

Gulácsy Lajos *Görögkert* című (1911–12) festményének egységesen izzó vörös tónusában is. Gulácsy Lajos festményén nem tartalmi, jelentésbeli ellentét szimbolikus jele, hanem egységet alkot az egy-egy színfolttal érzékeltetett figurákkal és a ligetes tájjal, amelynek lezárása a könnyedén felvázolt templom. *Elmúlás (Gondolatok)* című (1912) festményén Gulácsy hasonló eszközökkel belső megértést, érzelmi azonosulást sugallva teremt kapcsolatot az antik portrészobor és a nőalak között. *Arte Vita Natura* című (1916–17), utolsó szintézisre törekvő művei egyikén az életre és halálra, elmúlásra és örökkévalóságra utaló szimbólumokat tartalmazó tájképben kiemelt szerepet játszanak az antikvitás korát idéző motívumok.<sup>26</sup> Csontváry Kosztka Tivadar panorámi- kus, romtemplomokat ábrázoló festményei valós helyszíneket örökítenek meg. Az ókori és a keleti mítoszok valamint a keresztény vallás helyszíneit megjelenítő, különböző tradíciók kereszteződéséből születő vízióinak elemzése a dolgozat szorosán vett témakörén már túllép.

### *Aranykor-ábrázolások*

Vaszary János említett *Aranykor* című festményének hősei Vénusz istennő, a Medici Vénusz szobra előtt mutatják be virág-áldozatukat. Az elhagyatott, romantikus hangulatú parkban Erato és Artemisz, szintén ismert ókori művekre visszavezethető szobra is kivehető.<sup>27</sup> A nőalak sápadt fehérsége és a fiatalember klasszikus portrékra emlékeztető, akadémikus szabatosággal megfogalmazott, gazdag növényi háttér elé helyezett profilja a szobrok világához közelíti őket. Az ismert ókori szobrok és az emberi figurák összekapcsolása, bár a tájjal szoros összefüggésben történik, emlékeztet Gustav Klimt első, a historizmust meghaladó kísérleteire (*A szobrászat allegóriája*, 1889).<sup>28</sup> A festő a figurákat és a tájat sápadt, zöldes-sárgás tónusba egységesítette, izzó alkonyi fénnel a háttérben – időtlen, aranykori nyugalmat sugallva.

A Puvis de Chavannes nyomába lépő francia szimbolisták, mint Alexandre Séon és a klasszikus tájakon ismeretlen kultuszokat megelevenítő kortárs német festők, köztük elsősorban Ludwig von Hofmann fürdőző nőket ábrázoló, szecessziós keretbe fogott, idillikus művei között helyezkedik el a Vaszary életművében és a kortárs magyar festészetben is magányos festmény. Vaszary naturalista és szimbolikus elemekben gazdag keretbe fogott festményén fogalmazódott meg a legtisztábban az időtlenség-élmény, az a konkrét mitológiai személyektől elvonatkoztatott, mégis a klasszikus konnotációt megőrző kifejezőmód, amely a századforduló művészetének egyik fő jellemezője volt. Klasszicizáló elemei folytatásra találtak a festőileg gyengébb, de grafikus erényekben gazdag Kacziány Aladár munkáin (*Szimfónia*, 1918), a téma pedig később különösen nagy jelentőségre tett szert.

Az avantgárd aranykor-megfogalmazásaihoz vezet át Kernstok Károlynak a Schiffer-villába tervezett üvegfestménye (1912), Iványi Grünwald Béla ke-





6. Gulácsy Lajos: Görögkert, 1911–12

vésbé ismert *Allegória (Áldozat)* című (1910 körül), a szabadkai Városi Múzeum tulajdonában lévő üvegfestmény-terve. A magyar mitológia klasszikus reminiscenciákat keltő megjelenítésével a Lederer-ház homlokzati díszén (a *Csodaszarvas vadászata*) Kernstok kísérletet tett a két különböző mitológiai kör összekapcsolására is.



7. Vaszary János: Aranykor, 1898

## *A gödöllői művészek görögség-képe*

Romantikus gyökerekre, talán a Schlegel fivérekre, de Nietzsche-re és Herderre biztosan visszavezethető mítoszkeresés jellemzi Körösfői-Kriesch esztétikai nézeteit, amelyeket a 19. századi görögös, latinos kultúrán alapuló historizáló felfogás és a népművészet, a néplélek kutatása egyaránt meghatározott. Mítoszalkotása eklektikus összetevői között a görög művészet és a népművészet inspirációja fő helyen szerepel, melynek jelképe a görög templomrom és a kalotaszegi templom.<sup>29</sup>

A görög művészet hatása bonyolult képlet Körösfői-Kriesch Aladár művészetében, egyrészt a romantikus-historizmus magyar mestereit követi ezen a területen is, másrészt a „jó hagyományokat”, köztük az antikvitás tiszteletét megőrző angol preraffaelitákat.<sup>30</sup> Körösfői-Kriesch, ekkor még csak Kriesch Aladár az akadémikus tradícióból indult, soha sem tagadta meg mestereit, Székely Bertalant és Lotz Károlyt, sem az általuk és Than Mór által kezdeményezett, nemzetközi és magyar mitológiát összekapcsoló szinkretikus mítoszfelfogást.<sup>31</sup> Székely Bertalan magyar mitológiai témáival hatott, Lotz Károly pedig portréfestészetével. Lotz dekoratív historizmusának, reneszánsz és főként barokk elemekből építkező derűs isten-világának formai harmóniája csodálattal töltötte el, de alapvetően távol állt Körösfői-Kriesch nazarénus lelkületétől.<sup>32</sup>

Legközelebbi szellemi rokonságát Babits Mihály „klasszikus álmai” jelentik, s a preraffaelita művészet iránti érdeklődése.<sup>33</sup> Körösfői-Kriesch a gimnáziumban jól megtanult görögül, és kedvenceit, köztük Homéroszt eredetiben olvasta.<sup>34</sup> Görögség-képét, úgy tűnik, alapvetően befolyásolta Winckelmann 1755-ben megjelent, a századfordulón még széles körben ismert, Walter Paterre is jelentős hatást gyakoroló tanulmánya, a „nemes egyszerűség és csendes nagyság” eszménye, amely emelkedett erkölcsi eszményeket sugalló, szigorú függőlegesekre és vízszintesekre épített kompozíciójú, erősen grafikus karakterű művekben öltött testet. Görögországi naplójában Körösfői-Kriesch az Akropoliszról írja: „Oda se nézünk úgyszólván, s egész testünkön át mintegy beszívódik az a harmónia és fenség – amely ilyen intenzitással azóta sem nyilatkozott meg az emberek között!”<sup>35</sup> A Körösfői-Kriesch görögországi naplójából számos részletet közös életrajzukba szó szerint átemelő Nagy Sándor a német filozófus keresztény vallást illető kritikáját is beillesztette: „igaza van Nietzsche-nek: Die Erscheinung Jesus bedeutet einen Riss in der menschlichen Geschichte. Még soká lesz, amíg újabb, szélesebb fundamentumokon felépülhet az élet egy oly harmonikus kialakulása, mint amilyen a görögöké volt!”<sup>36</sup>

Talán a századforduló divatos életfilozófiai, életvezetési elvei mellett Winckelmannnak a szép görög testről való elmélkedései is, amelyek korábban az angol esztétizmus mozgalmára is hatottak, közrejátszottak egészséges életmódjuk kialakításában, meztelenség-kultuszukban.

Szigorú szimmetriát kedvelő, grafikus szemlélete szerint választott a görög művészet alkotásai közül is. A legnagyobb csodálattal az Akropolisz Karyatidáit övezte, Praxitelész Hermész-szobrát már „édeskésnek” találta. „A görögök Raffaelje ... Nincs semmi tendencia rajta a síkok elhelyezésében” – írta.<sup>37</sup>

A gödöllői művészcsoporthat bécsies orientációjú mesterei, Sidló Ferenc különösen egy Danaidákat ábrázoló diófpác rajzán, Moiret Ödönnek pedig szinte egész munkásságán érezhető a klasszikus témák geometrikus bécsies kánonjának a követése. A Bécsben dolgozó Simay Imre számos művén alkalmazta az antikizáló szecessziós modort és témakört is, például a Hagenbund 1906-os kiállításához készített, Sziszifuszt megjelenítő plakátján.

A dionüszoszi mámor ábrázolása távol állt Körösfői-Kriesch művészi temperamentumától. Zene- és táncábrázolásai is ezt mutatják, így a budapesti Zeneakadémia frízének (1907) figurái mind az egyházi, mind a világi zene képviselői hierarchikus rendben, áhítatos nyugalmú, illetve harmonikusan elrendezett csoportokat alkotva vonulnak. A vonal nyugodt zenei ritmusa határozza meg a dekoratív összképet.<sup>38</sup> A zene és a tánc eksztatikus megjelenítésére alig találunk példát a magyar festészetben, bár a görögös tánckultúrának nálunk is akadtak követői. A természet dinamikáját sugalló táncábrázolás látható Vaszary János egyik kárpit-tervén (*Tánc*, 1906) és Csontváry Kosztká Tivadar *Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban* című (1907) festményén, amelynek táncoló nőalakjai görög vázafestményeket, Franz von Stuck és más német szecessziós mesterek dionysoszi felszabadultságú táncképeit is felidéznek, valamint Maurice Denis átszellemített szüzeket ligetes pagonyban ábrázoló vízióit.

Körösfői-Krieschre a müncheni Deutsch-Römer festők közül elsősorban Anselm Feuerbach súlyos elbeszélő modora hatott, a müncheni akadémia divatos témakörei nem vonzották. A gödöllői erdőben nem volt helye érzékiséget sugárzó szatíroknak, faunoknak, sőt még Szinyei Merse vagy Hollósy Simon nimfáinak sem (Szinyei Merse Pál: *Tourbillon*, 1873, *Tündérek tánca*, 1874; Hollósy Simon: *Táncoló lánykák*, 1910). Gödöllőn nimfák helyett tündéresített magyar ősasszonyok táncolnak a tisztásra sütő hold fényében Zichy István Hunort és Magyart megjelenítő fametszetén (1905).

Körösfői-Kriesch bár jól ismerte a mitológiai történeteket, a szimbolista mesterek által kedvelt mitológiai témákat nem részesítette előnyben. A medúza-fő például egyszer-egyszer képtémaként és irodalmi fordulatként is előfordul: például Mihály (Kádár) Líviát medúzafőként festette meg: *Gorgophone (Mihály Lili archépe)* (1909). Képszerű fogalmazásában John Ruskin „igéző Medúza-főként” tartja a nézők elé a világ egységének, a „természet organisáló tevékenységének” törvényét.<sup>39</sup> Körösfői-Kriesch az új művészet vállalt sokkoló hatását érzékelteti a felidézett képpel, a Josef Maria Olbrich Secession épületét díszítő kígyózó hajú művészet-allegóriák alkotójához hasonlóan.

## Miért éppen Kasszandra?

Körösfői-Kriesch Aladár legjelentősebb mitológiai tárgyú alkotása, a *Kasszandra* című kárpit a gödöllői művészek kiemelt műfajában készült.<sup>40</sup> Gobelinjén Priamosz király jós tehetségű lányát jeleníti meg, aki megjósolta Trója elését, de senki sem hitt neki.<sup>41</sup> Alakja reliefszerűen rajzolódik ki a háttér vízszintes mezőkbe rendezett, dekoratívan formált motívumai előtt. Figurája betölti a nyújtott, hosszúkás képmezőt. A királylány egyik karjával felmutatva, másikkal hajába kapva, fájdalmas arckifejezéssel figyel a repülő darvakat. Vörös szőke haját talán Homérosz leírása ihlette: „aranyló Aphroditéra hasonló”<sup>42</sup> Fedetlen keblekkel, áttetsző szoknyában, síkszerű kompozícióban ábrázolta, amely ahogy a hangsúlyos körvonalrajz kissé egyiptizáló, de főként antik vázarajzok inspirációját mutatja.<sup>43</sup> A hosszú, hullámzó hajzuhatag a preraffaelita festők nőalakjaiéra emlékeztet.

A nőalak mellett és az égen szürkés és vörös barna háttér előtt darvak láthatók. A festő pontosan, részletezőn ábrázolta a néha egy méternél is magasabb, hatalmas szárnyú, kecses madarakat; hamuszürke színűket, a fejükön lévő vörös foltot, a feketébe váltó válltollakat és szárnyfedőket, a barnás-sárga, hegyes csőrt. A horizonton „fürge hajók” (Homérosz), görög gályák láthatók a stilizáltan, grafikusán ábrázolt sötétkék tengeren.<sup>44</sup> A kompozíció összefogott, egyszerűségében is dekoratív, Körösfői-Kriesch általában száraz, grafikus fogalmazását a nemes anyag étellel telíti.

Körösfői-Kriesch Kasszandrát közismert, jósnői szerepében jelenítette meg. Kasszandra jósnő voltát Pindarosz tette ismertté, Homérosz még nem említette.<sup>45</sup> A madarak is jósló tehetségére utalnak, Kasszandra, ahogy ikertestvére, Helenosz ismerte az augurium vagy auspicium szertartásait.<sup>46</sup>

Felmerül a kérdés, vajon melyik klasszikus szerző művéből merítette témáját; Homérosz *Íliás*ának egy részletét is illusztrálhatta. Kasszandra egyetlen jelenetben tűnik fel az *Íliás*ban: hajnalban, a fellegvárban őrködve ő veszi észre egyedül Priamosz visszatérését, aki Hektór egyik, harcban elesett fia meggyalázott holttestének kiadásáért ment ki a görög táborba:

„és nem látta meg őket férfi, se szépövű asszony:  
Kasszandré csak, aranyló Aphroditéra hasonló,”<sup>47</sup>

A darvak az antikvitásban általában a tavasz és az életöröm szimbólumai voltak, ismertek mint az éberség szimbólumai is a keleti kultúrákban, illetve később a keresztény szimbolikában. A darvak gyakran a hattyúk szerepében jelennek meg, a hattyú pedig a balvégzet madara volt. Darvak az *Íliás*nak egyedül abban a részletében szerepelnek, ahol Pallasz Athéné pajszával buzdítja harcra a görögöket:

„Mint amikor szárnyas madaraknak sok raja röpköd,  
vadludak és darvak, vagy hattyúk hosszú nyakukkal,  
Kaszüztrosz medre körül szállonganak, Ázsia rétjén,”<sup>48</sup>

Körösfői-Kriesch a német irodalomban is otthon volt, számos forrást, mitológiai lexikont és más művet is felhasználhatott. Schiller ismeretére, aki Kaszszandra címen balladát is írt, utalhat például a darvak kiemelt szerepeltetése.<sup>49</sup> Mivel Körösfői-Kriesch harctéri naplójában említi, hogy Aiszkhülosz *Oreszteia* című drámáját olvasta a frontvonalon, feltételezhető, hogy gobelinjét az *Oreszteia* első része, az *Agamemnón* szintén inspirálta, amelyben Trója eleste után, a görög vezér által rabnőként Argoszba hurcolt Kaszszandra részletesen elbeszéli tragédiáját, az Apollótól kapott jóstehetség balsorsra változását. Mivel nem viszonzta az isten szerelmét, Apolló azzal sújtotta, hogy jóslatainak nem hittek. Aiszkhülosz tragédiájában előre látva sorsát, hogy Klütainménésztra meg fogja ölni őt hűtlen férjével együtt, Apollónhoz intézi siralmát:

„Apollón, Apollón,  
Útnyitó, elvesztöm nekem,  
Ó jaj, hová vezetted, mily fedél alá?”<sup>50</sup>

Körösfői-Kriesch a bosszúálló feleség figuráját is szerette volna gobelinben megjeleníteni, de csak vázlata készült el 1908-ban. A napló szerint több rajzot is készített a trilógiához. Ezek közül fennmaradt *Erinysek* feliratú grafikája, amelyen valószínűleg kínzó lelkiismerete, a kígyózó karú nőkként ábrázolt erinnyeszek (fúriák), a bosszúállás istennői elől Pallasz Athéné szobrához menekülő Oresztészt látjuk.<sup>51</sup> A grafikák végső formáját vászonra húzott papírosra, tussal és akvarellal szerette volna elkészíteni. A fennmaradt krétarajz pontosan megfelel a leírásnak: „félíg kép, félíg illusztráció”.<sup>52</sup> Körösfői-Kriesch fúriáinak vadul kaszáló karja, ritmikus mozgása Jan Toorop *Fatalizmus* című (1893) grafikájának három, áldozatukat elpusztítani vágyó, a végzetet, a sors istennőit megjelenítő figuráira emlékeztetnek. A téma főként Angliában volt kedvelt, többek között John Flaxman is megjelenítette egy akvarelljén a fúriák által üldözött, Apolló istenhez és Pallasz Athénéhez menekülő Oresztészt. Magyar gyűjteményben is fellelhetők Hermann Heidel Goethe *Iphigénia Tauriszbán* című drámájához készült illusztrációi, az egyik rézmetszeten (*Oresztész menekülése*, 1851) szintén a fúriák elől menekülő Oresztészt látjuk.<sup>53</sup>

Visszatérve a *Kaszszandra* című gobelinhez, Körösfői-Kriesch 1911-es görögországi útján Nagy Sándorral együtt Mükénében és Argoszbán is megfordult, de a naplóban nem említi, hogy eszébe jutott volna gobelinjének hősnője.<sup>54</sup>

Vajon volt-e konkrét példaképe a nőalak megformálásában? Az ókori ábrázolások között Kaszszandra figurájával viszonylag ritkán találkozunk. A legtöbb vázarajz a Trója eleste utáni eseményeket, az Aias görög harcos elől Pallasz Athéné templomába menekülő, illetve az istennő szobrába kapasz-

codó Kasszandrát örökíti meg, mint egyik leghíresebb ábrázolásán, Kleophrades festő vázáján. Csupán feltételezésként említik, hogy Brygos festő vörös-alakos vázaképén (*Paris hazatér Ida hegyéről*, Louvre) a háttérben álló nőalakok közül az egyik Kasszandra is lehet.<sup>55</sup>

Később sem ábrázolták túl gyakran, általában a prófétáló nőalakot fogalmazták meg.<sup>56</sup> Körösfői-Kriesch feltételezhetően ismerte, a Nemzeti Múzeum képtárában láthatta is Than Mór *Priamosz Hektór holttestét viszi Trójába* című (1877) festményét, amelyen a holttest mögött álló, bal kezét Körösfői-Kriesch hősnőjéhez hasonlóan az ég felé emelő, felfelé tekintő figura valószínűleg Kasszandrával azonosítható.<sup>57</sup>

Gustav Klimt görög inspirációjú figuráihoz, például a *Beethoven-fríz Poézis* elnevezésű, kütharával a kezében ábrázolt nőalakjához hasonlóan Körösfői-Kriesch *Kasszandra* gobelinjén kevésbé közvetlen az antik előképre való utalás. Jóllehet a ruha körformába fogott mintája felidézi a bécsi nagymester 1902-ben bemutatott Beethoven-frízén látható ornamentikát, de Körösfői-Kriesch kárpítja inkább az angol preraffaeliták elbeszélő stílusát idézi. A hősnő keserű arckifejezése, hosszú haja Rossetti *Kasszandra* (1861) című rajzára emlékeztet, amelyen a ruháját tépő hősnő szülei, Priamosz és Hecuba, híres trójaiak, Hektór, Andromaché, valamint Heléna és Párizs királyfi körében látható.<sup>58</sup> Hasonlóan erős érzelmeket fejez ki a Rossettit követő Frederick Sandys, aki Kasszandrát Helénával együtt, görögös arccal (a homlok és orr szinte egyenes vonalat képez) ábrázolta.<sup>59</sup>

Körösfői-Kriesch hősnőjének nyugodt, letisztult körvonalarajza valamint a tengeren úszó bárkák dekoratív megjelenítése a preraffaeliták harmadik generációjához tartozó Walter Crane-nel is rokonságot mutat. Crane antik vázarajzok inspirációjára készült műveit itthon is megismerhette az angol művész 1900-as budapesti kiállításán. Az angol mestertől szerepelt egy mozaikvázlat is a kiállításon, amely a hátlapon még kibetűzhető halvány felirat szerint: Lord Leighton londoni, Holland Park utcai műteremházába, annak is a központjában, az ún. Arab csarnokba készült. A Szépművészeti Múzeum által megvásárolt vázlaton az angol művész Homérosz *Odüsszeia* című eposzának egyik híres epizódjára utaló témát dolgozott fel – szirénekkal és vitorlás bárkával.<sup>60</sup> Körösfői-Kriesch 1908-as londoni utazása során Crane-nek a londoni Leighton-házba készült, dekoratív mozaikjait eredetiben is láthatta. Más művein, így Koronghi Lippich Elek *Phaón szerelme* című költeményéhez készített illusztrációin (1903) is érezhető az angol mester hatásán átszűrte antikizálás. A gobelin antikvitas-idézése azonban inkább Max Klinger 1895-ben befejezett *Kasszandra* szobrának egyéni invenciójához, eredeti megformálásához hasonlítható.

A gobelin készülésekor, 1908–1909 fordulóján az Ausztriától való elválás, a nemzeti ellenzékiesség kérdése újra a viták középpontjába került.<sup>61</sup> Politikai nézeteit tekintve Körösfői-Kriesch a negyvennyolcas hagyományokért lelkesedett, Magyarország függetlenségének híve volt. A gödöllői mesterek által a



8. Körösfői-Kriesch Aladár: Kassandra, 1908

világkiállításokra tervezett pavilokok is az osztrákokétól való elkülönülési szándékot tükrözték, a nemzeti karakter hangsúlyozása, a magyar művészet sajátos jegyeinek keresése volt a céljuk. Ezért nem elképzelhetetlen, hogy a témaválasztásban utalás rejtőzhet Kossuth Lajos Párizsból, 1867 májusában, Deák Ferenchez írt levelére, amelyben Kasszandrára utalva, megjósolta Magyarország pusztulását, ha a Habsburgokkal szövetségre lép.<sup>62</sup> A baljóslat megidézése mellett néhány motívum is a magyar vonatkozások hangsúlyozására utal, főként a daru szerepeltetése, amely nem szokásos attribútuma a hősnőnek, s felfogható magyaros elemként is, hisz a 19. században még honos madár volt nálunk is, tolla a legények kedvelt kalapdíszé, közmondások, népdalok, s többek között Petőfi- és Arany-versek ihletője volt.

Körösfői-Kriesch más műveiben, így *Zách Klára I-II.* című (1911) nagyméretű festményein és a Zách Klára figuráját megelevenítő gobelinjén (*Nő rózsáival*) is ártatlanul megölt, szenvedő nőalakokat ábrázolt, akik visszautasították egy isten, illetve egy magas méltóság (Kasszandra Apolló, Zách Klára a királynő öccse) szerelmét. A sors által eleve bukásra ítélt hősnők meztelensége ártatlanságukat és egyben sebezhetőségüket jelképezi. Mindkét ártatlanul bűnhődő nőalak sorsa egybefonódott városa, országa pusztulásával, Kasszandra Trója, Zách Klára Magyarország tragikus sorsának is jelképe lehet.

Közvetlenül a görögországi út után, 1912-ben festette *Areioszpagosz (Halálos bűn)* című festményét.<sup>63</sup> A Phryné hetéra és az őt elítélő athéni bíróság, a vének tanácsa kedvelt témája volt az akadémikus elődöknek, így a Zola által élesen kritizált Jean-Léon Gérôme-nak. Az ünnepelt francia mester festményének anekdotikus előadásával, édeskés kétértelműségével szemben Körösfői-Kriesch festménye a másik végletet képviseli.<sup>64</sup> Hideg moralizálása szinte megfagyasztja a nézőt. Színszimbolikája igen kifejező. A bírák mereven előrenéző, sormintaként ismétlődő figuráit világoszöld színekkel, a bűnös nőt sötétlilákkal, barnákkal jellemezte.<sup>65</sup> Körösfői-Kriesch plakátszerű festményének kompozíciója Ferdinand Hodlernek a vízszintesek és a függőlegesek erős hangsúlyára épülő dekoratív kompozícióira emlékeztet. Körösfői-Kriesch Phrynét, aki Plinius szerint Praxitelész szeretője és Aphrodité szobrának (knidoszi Aphrodité) a modellje volt, meztelen testével bírait is megbabonázó nőként, Szent Perpetua mártírral szembeállítva is megrajzolta.<sup>66</sup>

Körösfői-Kriesch Görögországból való hazatérése után az amazonok harcáról is készített vázlatokat, s befejezetlen művei között említi Dénes Jenő *Patroklosz halálát* (1916–18). A görög példa egy különös, mondhatni bizarr megjelenési formájával találkozhatunk a görögországi utazás évében, 1911-ben kezdett marosvásárhelyi Kultúrpalota külső és belső díszítésében.<sup>67</sup> A Kultúrpalota földszinti előcsarnokában található *Táltosok vagy Sámánok a lóáldozat előtt* című (1913 előtt) freskó például első pillantásra nem tér el a századforduló pogány romantikájának szellemében készült művektől. A figurák megjelenítésében paraszti öltözetből, altáji típusú sámánöltözetekből ismert elemeket fedezhetünk fel, de a bal oldalon, a különös, meredt szemekkel ábrázolt jósnő meglepő módon a knösszoszi papnők fodros ruháját, kötényét, magas fejdíszét hordja, melle fedetlen, a Krétán talált kígyós istennő- vagy papnő-szobrokra emlékeztet. Körösfői-Kriesch a görögországi naplóban többször említi, hogy nagy hatással volt rájuk az athéni Akropolisi múzeum műkénei anyaga, s a helyszínen is jártak.<sup>68</sup> Az utazások során szerzett élmények is döntőek lehettek szinkretikus módszerének kialakításában, például a különböző korszakok és népek viseletének feldolgozásában. A naplóban többször is leírta a mind a múzeumokban, mind az utcán látott viseleteket, hímzéseket. A candiai férfiviselet és a székely muszuly között például látványbeli hasonlóságot fedezett fel.<sup>69</sup> Magángyűjteményben is fennmaradt néhány, az utazáson készült öltözet rajza. A knösszoszi papnő-szoborból jószerivel csak a papnő pózát és viseletét vette át, kölcsönzése a többi figura öltözetének más elemekből való felépítése miatt szinte felismerhetetlenné vált. Nagy Sándor a marosvásárhelyi palota zene-allegóriáin az akadémikus festők kedvelt aktábrázolásait folytatta, valamint antikiizáló és népművészeti viseletű figurákat helyezett egymás mellé.

Amikor Körösfői-Kriesch pogány hősnőt formált a görög istennőből, Morrishoz hasonlóan járt el, aki a *Földi paradicsom (The Earthly Paradise)* című kötetében (végső formájában 1870-ben publikálták) klasszikus, középkori, keleti és izlandi forrásokat helyezett egymás mellé. Körösfői-Kriesch jellem-



zése szerint: „az ő görögjei... észrevétlenül normannokká, wikingekké válnak”.<sup>70</sup> A peraffaeliták közül Edward Burne-Jones módszere, aki az északi és a görög mitológia, valamint a keresztény szimbolika egységesítésére tett kísérleteiben figuráit egy történelmen, valláson túli létbe helyezve ábrázolta, közvetlenül vagy közvetve Körösfői-Krieschre is hatással lehetett.

Körösfői-Kriesch antikizálásának célja Ferenczy Károllyal ellentétben nem a természetelvűség esztétikájának megtámogatása, hanem a romantikus historizmus módszereivel a klasszikus nemzeti stílus 19. században elmaradt megteremtése, a magyar történelem és legendák hőseinek az univerzális mítoszokhoz való közelítése volt. A mindennapokban jelentkező szépséget a művészeti alkotásokéhoz viszonyította, a görög tájakat, viseleteket a hazaihoz hasonlította mind a régi, mind a kortárs művészetben, ahogy a vallási élet különböző megnyilvánulásaiban is (a templomi énekekben és szertartásokban) minden országban és időben a „nagy életszimbólumok közösségét” kereste.<sup>71</sup>

A századforduló kiemelkedő magyar mesterei a tovább élő hagyományos allegorikus használattal szemben a reneszánsztól induló, az akadémizmusban agóniájához érkező antikvitás-felfogás túlhaladásában, művészetük új irányba fordulásánál a mitológiai és a vallásos témák feldolgozásában a történelmen túli, időtlen vonásokat kiemelő, a belső látásra és a művészi öntörvényűségekre építő szimbolista áramlathoz kapcsolódtak, még ha formailag, szintézis-törekvéseiket tekintve különböző utakat is követtek az antik téma dekoratív felületté, egyéni vagy nemzeti mitológiává változtatásában.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> A Körösfői-Kriesch Aladár naplóinak (KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: Naplók. A bevezető tanulmányt írta, a szöveget gondozta és jegyzetekkel ellátta CSOKONAI-ILLÉS Sándor. Argumentum Kiadó/Országos Széchenyi Könyvtár, 2005.) kiadása alkalmából elhangzott előadás bővített változata.

<sup>2</sup> KIRÁLY Erzsébet: Mítosz és természet. Böcklin-hatás és időélmény Szinyei Merse Pál művészetében. In: Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 2000. március 17–szeptember 24., 723–729.; Benczúr. A bevezető tanulmányt írta és a képeket válogatta BELLÁK Gábor. Gyula, Corvina, 2001.

<sup>3</sup> Irod.: SZINYEI MERSE Anna: Szinyei Merse Pál élete és művészete. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Corvina, Széchenyi Kiadó Kft. 1990, 49–50.

<sup>4</sup> YBL Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938, 137.

<sup>5</sup> Szíj Béla írta, hogy főiskolás korában „szeregettel nézegette” Segantini és Böcklin műveinek reprodukcióit. SZÍJ Béla: Gulácsy Lajos. Budapest, Corvina, 1979, 15.

<sup>6</sup> „Apolló világa, a szép látszat világa elfeledtetni velünk az örök szenvedést, megvált az örök levéstől [...] A plasztikus művészetben Apolló az egyént megváltja szenvedésétől a jelenség örökkévalóságának illúziójával.” „A művészet másik istene, Dyonisos, épp ellenkezőleg az apollói principium individuationisnak, az ember egyéni voltának széttörését jelenti, az ember újra egyesül a természettel [...] Az ember újra egynek érzi magát az Ős okkal, a világakarattal, a mindenséggel, annak egész örömeivel és szenvedésével.” FÜLEP Lajos: Nietzsche. In: NIETZSCHE Frigyes: A

- tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus. Fordította és bevezetéssel ellátta Fülep Lajos. Budapest, Franklin, 1910, 14.
- <sup>7</sup> Marosi Ernő Fülep Lajos írásaiban, többek közt Johann Joachim Wickelmann görög-szemléletének hatását is elemzi. MAROSI Ernő: A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In: Történelem – kép, i. m. 18–19.
- <sup>8</sup> FÜLEP Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, A Szellem, 1911. március, I. évf. 1. sz. 69, 70.
- <sup>9</sup> FERENCZY Valér: Ferenczy Károly. Budapest, a Nyugat, é. n., 101.
- <sup>10</sup> Az utóbbira kiváló példa Ferenczy Valér apját leíró sorai, akit görögös típusnak tartott a „Phidias-előtti archaikus értelemben.” FERENCZY i. m. 7.
- <sup>11</sup> FERENCZY i. m. 59–60.
- <sup>12</sup> Stuck műveinek egyik legteljesebb jegyzéke ld.: Heinrich VOSS: Franz von Stuck 1863–1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. Prestel-Verlag, München, 1973.
- <sup>13</sup> Maurice RHEIMS: L'art 1900 ou le style Jules Verne. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1965, 133 (214).
- <sup>14</sup> FERENCZY i. m.
- <sup>15</sup> Ld. SINKÓ Katalin képelemzését. In: Történelem – kép, i. m. 713–714.
- <sup>16</sup> FERENCZY i. m. 102.
- <sup>17</sup> NIETZSCHE Frigyes: i. m. 249.
- <sup>18</sup> BABITS Mihály: Modern impresszionisták. Fogaras és vidéke. Fogaras, 1910. november 27. VIII. évf. 48. sz. 2.
- <sup>19</sup> Ferenczy Károly: Királyok hódolása (1895)
- <sup>20</sup> „[...] a művészi analysis és synthesis határai-val és az embereknek a környező természetel való összefüggésével már némileg tisztába jöttem, bár akkori munkáimban nem tudtam még teljesen szabadulni az anthropistikus (valószínűleg: antropocentrikus) világfelfogástól [...]” Idézi: FERENCZY i. m. 36.
- <sup>21</sup> A müncheni és a bécsi szecesszió emblémájává vált Pallasz Athéné ábrázolására kevés példát találunk Magyarországon (ld. Helbing Ferenc Ex libris-és például feldolgozta a témát: az osztrák és német mesterekhez hasonlóan az istennő itt is Niké szobrát tartja a kezében. Reprodukálva: Magyar Iparművészet, 1900, 362.). Pedig lett volna, igaz távoli előzménye, Johann Nepomuk Endernek a Magyar Tudományos Akadémia számára készült allegóriája (1831), amelyen Pallasz Athéné-Minerva a magyar kultúrát pártoló szerepben jelenik meg, bár csak a főalak, Hébé pajzsán. SZABÓ Júlia: A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek. In: A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei. Koncepció: SZABÓ Júlia, Szerk. PAPP Gábor György, ANDRÁS Edit, Budapest, MTA MKI, 2004, 18.
- <sup>22</sup> Vaszary János Lotz Károly köszöntésére készített meghívóján (1898) a tisztelgők menetét szintén antik istennő-szobrokra emlékeztető női figurák vezetik.
- <sup>23</sup> A homlokzat művészet-allegóriáit feltételezhetően Oppenheimer Ignác készítette. KISMARTY-LECHNER Jenő: Lechner Ödön. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1961., 62.
- <sup>24</sup> KIRÁLY Erzsébet: „Az alnok tükör”. Lyka Károly önarcképéről. Művészettörténeti Értesítő, XLIII (1994), 1–2. 149–152.
- <sup>25</sup> Max Klinger kereszténységet és pogányságot, Krisztust és Vénuszt szembeállító képének (*Krisztus az Olymposzon*, 1897) témakörét dolgozta fel Csók István is. SINKÓ Katalin: Az alapítók biblikus képei és a századvég antihistorizmusa. In: Nagybánya művészete. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 1996. március 14–október 20. 226–227.
- <sup>26</sup> Szij Béla figyelt fel először az antik motívumokra Gulácsy festészetében. SZIJ Béla: i. m. 64, 77.
- <sup>27</sup> Eratónak, a szerelmi költészet műzsájának szobrát antik görög szobor után készült ismert római másolatot követve festette meg. A háttérben elmosódottan látható még a vadászó Artemisz, vagy a Versailles-i Diana-szobra, amely feltételezhetően a Leokhárszának tulajdonított bronzszobor római márványmásolata után készült.
- <sup>28</sup> Ez a kompozíció némi változtatással 1896-ban az Allegóriák és emblémák III. kötetében is megjelent. Korábban az itt megjelent rajtot tekintették a Klimt művészetében bekövetkezett fordulópontnak, a szecessziós fogalmazás felé tett első jelentős lépésnek. Susanna PARTSCH: Klimt élete és művészete. Budapest, Dunakönyv Kiadó, 1992, 70–71.

- <sup>29</sup> Ld. Nagy Sándor Körösfői-Kriesch halálára készített, romos antik templom-részletet és kalotaszegi templomot és temetőt ábrázoló rajzát (In memoria Körösfői-Kriesch Aladár, 1922).
- <sup>30</sup> „Volt-e náluknál (a preraffaelitáknál) nagyobb, lelkesebb, őszintébb bámulója az elmúlt korok igaz művészetének?” Kriesch Aladár Ruskinról és az angol praerafaelitákról. Budapest, Franklin 1905, 51.
- <sup>31</sup> Körösfői-Kriesch 1880-ban iratkozott be a Mintarajztanodába és Rajztanárképezdébe, rövidebben a Mintarajziskolába, ahol Székely Bertalan tanította; Lotz Károly mesteriskoláját az 1890-es évek közepétől látogatta. DÉNES Jenő: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest, A szerző kiadása, 1939, 17–18.
- <sup>32</sup> Körösfői-Kriesch egyetlen ismert Erosztémára készült temperája (1906) arról tanúskodik, hogy a Lotz témaköréhez szükséges könnyedség egyáltalán nem jellemezte művészetét.
- <sup>33</sup> Ld. a 18-as jegyzetben említett Fogaras és Vidéke című lapban folytatásokban megjelent cikkeit.
- <sup>34</sup> DÉNES i. m. 122.
- <sup>35</sup> KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 27.
- <sup>36</sup> NAGY Sándor: *Életrajzunk. Kézirattöredék*, 78.
- <sup>37</sup> Idézi: DÉNES i. m. 125.
- <sup>38</sup> Székely Bertalan a Zeneakadémia pályázataira Dionüszoszi felvonulás címen készített akadémikus jellegű vázlatot.
- <sup>39</sup> Kriesch Aladár Ruskinról ... i. m. 7.
- <sup>40</sup> Körösfői-Kriesch Aladár: *Kasszandra*, 1908, szövé: Belmonte Leo, j.j.l. KKA, j.b.l. BL, j.b.f.két csiga (Belmonte jelzése), gyapjú, gobelin, 200×71 cm, felvető sűrűség: 7/cm, Iparművészeti Múzeum, lt.sz.: 57.216.1
- <sup>41</sup> *Kasszandra*, Priamosz trójai király leánya, Apollónak szerelmet ígért, ha jóstehetséget ad neki. Apolló teljesíti a kérést, de Kasszandra visszavonja ígétét, s ekkor az isten azzal bünteti, hogy senki sem hisz jóslatainak. Irod.: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Herausg. Von W. H. ROSCHER, Leipzig, 1890–97, 974–986.: TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre: *Mitológia*. Budapest, Gondolat, 1960.; KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat, 1977.
- <sup>42</sup> HOMÉROSZ: *Íliász*. Fordította: Devescseri Gábor. Budapest, Magyar Helikon, 1960, 24: 698–699.
- <sup>43</sup> A dór oszlopokról írt sorai azt mutatják, hogy ismerte az egyiptomi művészetnek a görög művészetre gyakorolt hatásáról a 19. századtól folyó vitákat. KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 27–28.
- <sup>44</sup> A gödöllői művészek 1909-es Nemzeti Szalon-beli kiállításakor megjelent művészeti programját kísérő rajzok egyikén nehezen azonosítható jelenet (két katona lenyilaz három védtelen nőalakot, talán keresztényeket) látható, amelyet két, kígyófarkú tengeri szörny fog közre. A háttérben a tengeren úszó hajók motívuma itt is felbukkan.
- <sup>45</sup> „És sírba vitte a jós szüzet is, miután Tróját / Feldúlta s a porba típorta...” Pindaros. 11. Pythói óda. 2. 49. Epsodos 3. Strophe. In: Pindaros. *Görög és római remekművek*. Magyarul tolmácsolta: Csengery János. Budapest, 1929, Globus, 217.
- <sup>46</sup> Helenosz mellett Kasszandrát is említették az augurusok között. *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie...* i. m. 976.; Vergilius Aeneaszában leír egy madárjóslatot. A maradék trójaiak vándorlását, új haza keresését leíró eposzban is található utalás Kasszandrára, aki megjósolta a trójaiak nyugatra vándorlását.
- <sup>47</sup> HOMÉROSZ: *Íliász...* ld. 43-as jegyzet.
- <sup>48</sup> HOMÉROSZ: *Íliász...* i. m. 2: 459–461.
- <sup>49</sup> Friedrich Schiller *Kranichen des Ibykus* című művében például az darvak az isteni akarat eszközei; Friedrich Schiller: *Kasszandra*. Jékely Zoltán fordítása. In: Friedrich SCHILLER balladái. Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- <sup>50</sup> AISZKHÜLOSZ: *Agamemnón*. In: *Aiszkhülosz drámái*. Budapest, Európa, 1962, 182.
- <sup>51</sup> Körösfői-Kriesch Aladár: *Erynisek*, kréta, papír, 450×580 mm, j.j.l. monogram, felirat: „Erynisek”, Magyar Nemzeti Galéria, lt.sz.: 1929–2150
- <sup>52</sup> Körösfői-Kriesch Aladár: *Harcztéri napló* (1918). In: KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 69.
- <sup>53</sup> R. Marth HILDEGARD: *A Magyar Tudományos Akadémia Goethe-gyűjteménye*. In: *A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei...* i. m. 55.

- <sup>54</sup> KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 36–37.
- <sup>55</sup> A feltételezést azért nem fogadják el, mert Kasszandrát általában Pallasz Athénéé templomába menekülve szokták ábrázolni. Martin ROBERTSON: *A History of Greek Art*. I. Cambridge University Press, 1975, 234.
- <sup>56</sup> Richard Westall akvarelljén például Minerva templomában látható amint megjósolja Hektór halálát és Trója elesét. In: *British Watercolours in the Victoria and Albert Museum*. Compiled by Lionel Lambourne and Jean Hamilton. London, 1980, 412.
- <sup>57</sup> Than Mór a Markó utcai gimnázium egyik falképén is a trójai mondakörbe tartozó jelenetet dolgozott fel (*Hektór és Andromaché*, 1875–76).
- <sup>58</sup> Rossetti egy szonettet is írt említett rajzához: Dante Gabriel Rossetti: *Cassandra* (For a Drawing). In: *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Edited by William M. ROSETTI. London, Ellis, 1911, 213.
- <sup>59</sup> Frederick Sandys: *Heléna és Kasszandra* című illusztrációja a *Once a Week* 1866 áprilisi 28.-i számában (Vol. 1.) jelent meg. Heléna Rossettihez közelálló ábrázolása miatt Rossetti Sandyst utánzással vádolta. Mary BENNETT: *Artists of the Pre-Raphaelite Circle. The First Generation*. Lund Humphries, London, 1988, 184–185.
- <sup>60</sup> *Sziráén és hajó*, vízfestmény, 213×609 cm, Szépművészeti Múzeum, ltz.: 1950–4300.; ld. Katalin GELLÉR: *English Sources of „Hungarian Style”*. In: *Britain and Hungary. Contacts in Architecture and Design during the nineteenth and twentieth century*. Edited by Gyula ERNYEY. Budapest, 1999, Hungarian University of Craft and Design, 20.
- <sup>61</sup> *Ld. Magyarország története 1890–1918*. Főszerkesztő: HANÁK Péter, Szerkesztő: MUCSI Ferenc, Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 766–779.
- <sup>62</sup> „Tudom, hogy a Cassandrak szerepe hálátlan szerep. De Te fontold meg, hogy Cassandrának igaza volt!” Kossuth Lajos Deák Ferencnek (Párizs, 1867. május 22.). DEÁK Ferenc–KOSSUTH Lajos: *Párbeszéd a kiegyezésről*. Előszó, jegyzetek: Szigethy Gábor. Budapest, Magvető, 1981, 65.
- <sup>63</sup> Körösfői-Kriesch Aladár: *Areioszpagosz (Halálos bűn)*, 1912, olaj, vászon, 148×181 cm, j.k.l. monogram 912, magántulajdon
- <sup>64</sup> Phryné figuráját Franz Stuck az érzéki vonzás veszedelmes istennőjeként festette meg 1918 körül.
- <sup>65</sup> DÉNES Jenő: i. m. 67.
- <sup>66</sup> A rajzok Lenkei Henrik *Két világ* című verse illusztrációjaként készültek. Reprodukálva: *Művészet*, 1909, a 272. és 273. lap között
- <sup>67</sup> GELLÉR Katalin: *A gödöllői művésztelep vezető mestereinek tervei a Marosvásárhelyi Kultúrpalota számára*. *Ars Hungarica*, 1999/2, 353–373.
- <sup>68</sup> KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 46, 52–53.
- <sup>69</sup> „Térdig érő, hátul nagyon buggyos nadrágot viselnek s testhezálló mellényt, derekukon övet. S ezáltal a testük vonala valamiképpen hasonlatos lesz a kalotaszegi asszonyok műszuj-adta vonalához”. KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 51.
- <sup>70</sup> KRIESCH Aladár: *Ruskinról...* i. m. 83. Az angol esztétizmust képviselő költeményekhez Morris és Burne-Jones készített olasz reneszánsz mesterek hatását tükröző fametszet-illusztrációkat. Fiona MACCARTHY: *The Designer; Peter FAULKNER: The Writer; Norman KELVIN: The Morris Who Reads Us*. In: *William Morris*. Edited by Linda PARRY. The Victoria and Albert Museum, London, 1966, 39–40, 46, 346–7.
- <sup>71</sup> KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár: *Naplók...* i. m. 43.