

Kissné Budai Rita

FERENCZY KÁROLY: ORFEUSZ (1894)

„Külön tanulmányt igényelne utánajárni annak, hogy [Ferenczy Károly] Münchenben, ahol nemcsak a múzeumok és képtárak gazdag műkincsei jelentettek fejlesztő, serkentő hatásokat, hanem a Secessio kiállításai is amelyeken akkor a legkülönbözőbb nemzetek modern művészeinek színe-java vett részt s amelyek ekként a kor leghaladóbb művészi törekvéseinek, festői javatermésének nyújtották keresztmetszetét: milyen maradandó, neki megfelelő behatásokat vett fel magába.”¹

I. A kép és megítélése

Ferenczy Károlynak, a modern magyar festészet első jelentős mesterének méltatlanul mellőzött művéről szól ez a tanulmány, s célja az, hogy e festményen keresztül feltárja azokat a szálakat, amelyek Ferenczy művészetét a szimbolizmushoz, a korabeli Európa legelevenebb, legszerteágazóbb szellemi és művészeti irányához kötötték. Ferenczy Károly és a szimbolizmus kapcsolata természetesen nem merült ki ebben a műben, több szálon indult, és több szálon futott végig, ha olykor rejtve is, Ferenczy művészetén, itt azonban nem vállalkozunk ennek teljes feltárására; csupán néhány olyan tényt és sajátosságot próbálunk meg megragadni, melyek rávilágítanak e kapcsolat bizonyos aspektusaira.

Érdekes mindenekelőtt megvizsgálni, hogy az *Orfeusz* miért szorult ki a legtöbb válogatásból, miért nem kapott komolyabb méltatást sem témája, sem művészi megoldása egyik Ferenczy-monográfiában sem, noha „párdarabja”, az *Ádám*, mely ugyanabban az évben készült, s mellyel, mint később látni fogjuk, kölcsönösen kiegészítik és értelmezik egymást, nem részesül ilyen mostoha elbánásban.

Ennek részben oka lehet Ferenczy Károly közismert vélekedése az irodalmi témájú festészetrel kapcsolatban, melyet Valér fia sommásan így fogalmaz: „A legnagyobb mértékben ellenezte, helytelenítette az irodalmias, elbeszélő elem belekeverését a képzőművészetbe”, s beszámol arról is, hogy ez milyen zavart okozott a biblikus képek értelmezése kapcsán a kortársakban.² Ahogy azonban a biblikus téma végigkísérte Ferenczy egész életművét, úgy tűnt el a későbbiekben szinte nyomtalanul a mitológiai témakör, s emiatt az *Orfeusz* nem számít reprezentatív, „jellegzetes” Ferenczy-műnek. Mivel ez a festő egyetlen mitológiai témájú nagy olajfestménye, ez is

megerősíti azt a Ferenczy Valértól eredő felfogást, miszerint Münchenben, elsősorban Franz von Stuck és a Secession hatására, apja művészete bizonyos „kilengést” mutatott az idealizáló festészet felé, melynek példái a *Királyok hódolása* és az *Archaeológia*.³ Irodalmias témája és folytatás nélküli elszigeteltsége révén hallgatólagosan talán az *Orfeusz* is ide sorolódik, bár kétségtelen, hogy ez a mű a festő plein air látásmódjának alakulásáról is tanúskodik.

Az, hogy mi számít „kilengésnek” és mi „előzménynek”, természetesen az életmű későbbi alakulásának ismeretében határozódik meg. A Ferenczy-szakirodalomra kezdettől fogva a legutóbbi feldolgozásokig jellemző a Nagybánya-központú szemlélet: minden, ami előtte volt, annak fényében kerül értékelésre, hogy mennyiben készítette elő a Nagybányán kiteljesedő gyönyörködő természetszemléletet, mennyiben hordozta magában annak csíráit. Bizonyos mértékben jogos ez a szemléletmód, hiszen Ferenczy Károly életművének meghatározó és legkvalitásosabb része valóban a nagybányai évekhez kötődik. A nápolyi, párizsi, szentendrei és müncheni alkotások megértéséhez és megítéléséhez azonban ez túlon túl redukált szemléletmód: bizonyára gyümölcsözőbb „előre tekintő” szemlélettel megvizsgálni, hogy egy kialakulóban, formálódóban lévő művészet milyen gyökerekből milyen irányokba tapogatózott, s hogyan jutott egyik fokról a másikra, figyelembe véve a szellemi, művészeti környezet inspirációit és a művésznek az arra adott személyes válaszát, mint „visszanézetből” jelentéktelenebbnek ítélni mindazt, ami nem vág bele a kiforrott művésztől kialakított felfogásba. Tegyük még hozzá, hogy ezt a kíméletlenül leegyszerűsített kritikus szemléletmódot maga Ferenczy Károly alkalmazta először saját pályakezdő műveivel kapcsolatban az 1903-as kiállítás katalógusának előszavában, amely egyetlen önéletrajza és úgyszólván ars poeticája, ennek ítéleteit azonban nyugodtan enyhíthetjük, ahogy azt Petrovics és Genthon István is megtette.⁴

Az *Orfeusz* mind méreténél, mind technikai, művészi kivitelezésénél fogva jelentős vállalkozás volt Ferenczy addigi életművében.⁵ Münchenbe való letelepedése (1893) óta, a *Madárdal*, az *Önarckép* és a *Béni vörös ruhában* megfestése után ez volt addigi legnagyobb képe, és az első, amely nem pusztán életképi jellegű, hanem elvont témájú, ezúttal mitológiai utalású. Két vázlat is készült hozzá, melyek közül az egyik még teljes akt, akárcsak az *Ádám*, a másik már félakt, mint a befejezett kép is.⁶

A mű történetéhez hozzátartozik, hogy feltételezhetjük, a Secession tárlatára szánta a festő, Ferenczy Valér ugyanis megemlíti, hogy apja a Secession tagja volt s ott rendszeresen ki is állított⁷, de az még bizonyításra vár, hogy valóban ott mutatta-e be először ezt a művét. Érdekes adalék továbbá az, hogy épp ezt a festményt hozta fel Valér annak példájául, hogy apja milyen nagylelkűen ajándékozta el olykor műveit: többek közt az *Orfeusz*t is „főúri módon, meggondolás nélkül adta ajándékba valakinek, akinek ez örömet szerzett,”⁸ s később ettől a tulajdonostól került a főváros birtokába.⁹ Ez az epizód azonban azt is sugallja, hogy festészetének nagybányai kor-



1. Ferenczy Károly: Orfeusz, 1894.

szakában Ferenczy Károly szemében valószínűleg lecsökkent az *Orfeusz* értéke (tudjuk, hogy mennyire nem szerette viszontlátni a meghaladottnak ítélt műveit), ha ilyen könnyen meg tudott válni tőle. Igen hamar mellőzött lett tehát ez a mű, és ebből az állapotból azóta sem tudott kikerülni.

II. A müncheni korszak

Az alkotás megközelítésekor érdemes talán abból kiindulni, hogy hogyan értékelte maga Ferenczy Károly a müncheni periódust a már említett 1903-as katalógus-előszóban: „93-tól 96-ig Münchenben éltem, ahol a művészi synthesis és analysis határaival és az embernek a környező természettel való összefüggésével némileg tisztába jöttem, bár az emberi momentumok még túlságosan érdekeltek.”¹⁰ Hogy az „emberi momentumok” később is, sőt mindvégig mélyen foglalkoztatták a festőt, az talán nem szorul bizonyításra, hiszen mindennél fényesebben tanúskodnak erről művészi eredményeit „összefoglaló” s mindig alapvető emberi helyzeteket, lelkiállapotokat megjelenítő biblikus képei, melyeknek impozáns sora Nagybányán került ki a keze alól. Az „ember és természet összefüggése” valószínűleg a plein air festésmód ki-

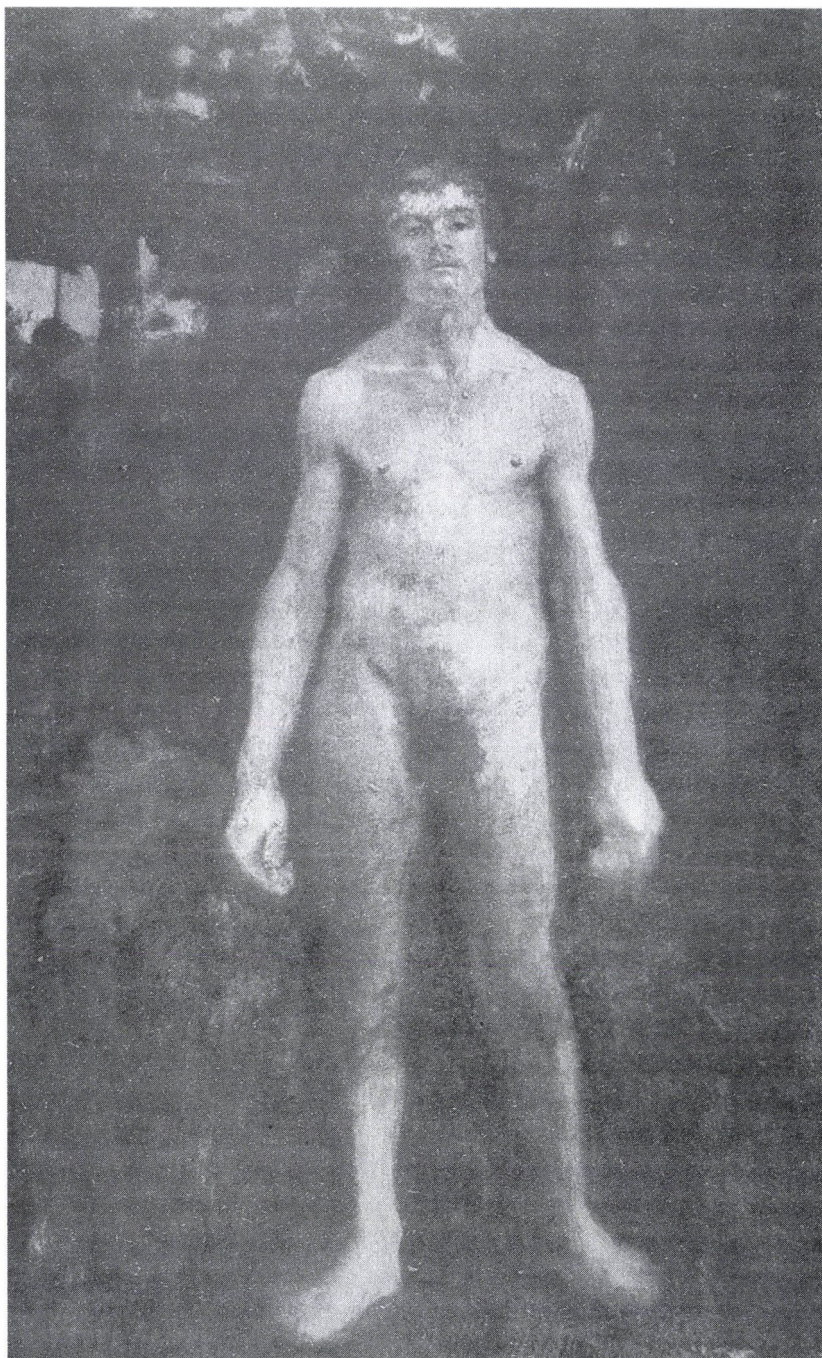
teljesedésére, az atmoszféra, a fényviszonyok festői megragadására, ember és természet egyenrangú, harmonikus megjelenítésére vonatkozik, hiszen ezen a téren a szentendrei korszakhoz képest Münchenben valóban döntő előrelépést érzékelhetünk. Épp ember és természet összefüggésének megjelenítésére különlegesen jó példa az *Orfeusz* és az *Ádám*, erre később még részletesebben is kitérünk. Valószínűleg ebben az értelemben nevezte Valér a Szentendre és Nagybánya közötti szerves átmenet tipikus példáinak apja két müncheni alkotását: a *Szarvasetetést* és az *Orfeuszt*.¹¹

Ferenczy Münchentre vonatkozó mondatának két legérdekesebb és mindenképp magyarázatra szoruló eleme a „synthesis” és az „analysis”, annál is inkább, mivel a festő máshol is utal erre, amikor egy mondatban foglalja össze művészi célkitűzését, ami így hangzik: „kolorisztikus naturalizmus szintetikus alapon”.

A szintézis igénye és fogalma kulcsfontosságú a 19. század végi filozófiában és művészetben. A robbanásszerű gazdasági és társadalmi változások, de talán leginkább a tudományos világnézet által elemeire hullott, középpontját veszített univerzum nyomasztó tudata inspirálta a dolgok újraegységesítésének vágyát, s hozta létre mind tudományos, mind filozófiai, mind művészeti téren az újfajta, szintézisre törekvő látásmód különböző formáit. Hosszú lenne ezt a jelenséget részleteiben vizsgálni, itt csak azokra a pontokra szorítkozunk, ahonnan Ferenczy Károly közvetlenül meríthette ennek a fogalomnak az értelmezését.

Elsőként Herbert Spencer nevét kell megemlítenünk, akinek műveit Ferenczy rendszeresen olvasta angol nyelven, amint ezt Valér említi, sőt ő egyenesen Spencer filozófiájából eredezteti a „szintetikus” kifejezést apja műszavai között.¹² Herbert Spencer (1820–1903), a pozitivista, enciklopédikus szellemű, a 19. század végén igen népszerű filozófus, aki vaskos kötetekbe gyűjtötte a korabeli tudományos ismeretanyagot, filozófiai rendszerét szintetikusnak nevezte, mivel a (még Darwin előtti) evolúciós elv általánosítása révén egyesítette a biológia, a pszichológia és a morál tudományát. Kizárólag a praktikus tudást értékelte, de leszögezte, hogy megismerni csak a tudomány tényeit lehet, az élet titka, a lét, a világ végső alapja megismerhetetlen, így módon tehát „kiskaput” nyitott a metafizika számára is. Filozófiája elsősorban a polgárság körében vált nagyon olvasottá.

Ferenczy Károly máshol is találkozott a szintetikus fogalmával, kifejezetten művészeti vonatkozásban, mégpedig Párizsban, ahol 1887 és 1889 között tanult a Julian-Akadémián. Épp akkor, amikor a leendő Nabik is oda jártak¹³ s Gauguinért lelkesedtek, aki a párizsi világkiállítás alkalmából (1889) társaival „Szimbolista és szintetista festők csoportja” elnevezés alatt rendezett kiállítást a Café Volpiniben. Mivel ez nagy szenzációja volt a korabeli művészéletnek, joggal feltételezhetjük, hogy Ferenczy is tudott róla. Gauguin szintetizmusa majd csak 1891-ben válik teoretikusan megfogalmazott irányzattá, amikor Albert Aurier Gauguin festészetének elemzésén keresztül felállítja a szimbolizmus öt kritériumát.¹⁴ Ezek között a második a „szinteti-



2. Ferenczy Károly: Ádám (vázlat), 1894.

kus” jelző, amely kapcsán a szerző a formák és jelek általánosító jellegére utal. (A további jelzők Aurier-nél: ideista, szimbolista, szubjektív, dekoratív; bizonyos, hogy Ferenczyben ezek a fogalmak is érlelődtek lassan tovább). Természetesen Ferenczy Károly nem vált szintetista festővé, (ez éppoly távol állt akkori festői tudásától, mint lassú megfontoltsággal fejlődő egyéniségétől), de ez a fogalom, annak értelme és igénye tovább dolgozott benne, és bizonyosan újabb értelemmel gazdagodott számára Münchenben is.

Münchenben 1892-ben alakult meg az akadémikus festőktől elkülönülni vágyó, modernebb szellemű művészek közösen kiállító csoportja, a Sezession, melynek alapítói Franz von Stuck, Fritz von Uhde és Wilhelm Trübner voltak. Együtt élt itt minden, ami haladó: plein air, szegényember-festészet és szimbolizmus. Ezekben a tárlatokon valódi művészeti problémák vetődtek fel, s jelentős hatással voltak a formálódó, fiatal művésznemzedékre, így Ferenczyre is. Az akadémikus festészettel ellentétben újszerű felfogás érvényesült nemcsak a témák felfogásában, de a művészi eszközökben is.

A müncheni Szecesszió szimbolizmus felé hajló festőire, és tágabb értelemben a német szimbolizmusra általánosságban jellemző, hogy a dekoratív kompozicionális elrendezés és a szimbolikus, elvont tartalmak megjelenítése mellett soha nem hagyták el egészen a természeti formák naturalis, analízáló megfestését. A legjellegzetesebb példa erre Stuck művészete. Analízis és szintézis, amire Ferenczy utalt 1903-ban, a 19. század végi Münchenben talán ekképp értelmezhető: az analízis az elemző, naturalista megjelenítés (*Ádám* és *Orfeusz* esetében kétségkívül az aktábrázolás analitikus megoldása volt az egyik művészi feladat), a szintézis pedig a kompozíció egybefoglaló, dekoratív egysége, amelyben minden naturalista részlet a helyére kerül és értelmet kap. A lényegtelen elemek a szellemi koncentráció érdekében elmosódnak, hogy a szintézis létrejöhesse, maga az analízáló látás mégsem szűnik meg.¹⁵ Ferenczy tehát e kettő határait feszegette Münchenben, s e „kísérletek” példái az *Orfeusz* és az *Ádám*. A szintetikus megjelenítés határának talán a *Királyok hódolását* (1895) és az *Archeológiát* (1896) tekinthetjük, ez az irány azonban akkor Ferenczynél folytatás nélkül maradt, és 1903-ban újra a kettő egységét hangsúlyozta: naturalizmusról beszélt, szintetikus alapon.

Az *Orfeusz* mindenképp próbaköve volt a festő müncheni törekvéseinek: az analízáló részletfestés és a dekoratív kompozíció összekapcsolása, valamint az ember és a környező természet összefüggése a mű alaptémái. Mind ezt tetézte egy olyan típusú képtárgy, amellyel a festő eddig még soha nem próbálkozott: egy antik mitológiai hős megjelenítése.

III. A mitológiai téma

Ferenczy Károly klasszikus műveltsége és széleskörű olvasottsága természetes forrása lehetett volna a mitológiai témák kedvelésének. Ő azonban távol tartotta magát ettől az inspirációs területtől, bizonyosan nagyrészt



3. Jules Bastien-Lepage: Orfeusz, 1877 k.

azért, hogy minél élesebben elhatárolja művészetét az akadémikus festészet irodalmiasságától és illusztratív jellegétől. Fontosnak tartotta, hogy a kép irodalmi utalásai vagy a cselekmény ne tereljék el a figyelmet a mű belső művészi igazságáról. Volt ugyan egy Vénusz-szobros csendélete,¹⁶ melyen Vénusz személyében „szimbolikus kifejezést nyer a szépség gondolata”, ahogy Valér írta,¹⁷ de ez távol állt az *Orfeusz* megelevenítő konkrétságától. Egy-két aktos képnek is erősek a klasszikus reminiszenciái,¹⁸ de a szereplők konkrét mitológiai személyekkel nem azonosíthatók.

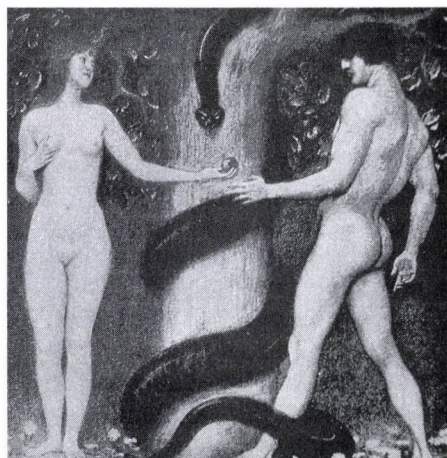
A mitológia robbanásszerű, forradalmian új szemléletű újrafelfedezéséhez a 19. században nagyban hozzájárult Nietzsche, aki nem csupán a görög antikvitást állította az addigotól eltérő megvilágításba, hanem kialakított egy olyan „hellén istenszimbolikát”, amely a filozófiai gondolkodáson és a művészetten kívül más tudományágakra is termékenyítő hatással volt (ld. pszichológia). A mitológikus alakoknak mindig is volt emblemikus jellegük, de a 19. század végén újszerű, aktualizált értelmet kaptak, s ismét kedvelt témákká váltak a szimbolista művészek számára. A mitológia világának nosztalgikus megjelenítése más-más módon, de kitartóan foglalkoztatta Böcklint, Hans von Maréest, Puvis de Chavannes-t és Gustave Moreau-t, másoknál pedig egészen szubjektív és modern mitológia-értelmezések is születtek, elég csupán Odilon Redon, Franz von Stuck vagy Klimt művészetére utalnunk.

Nietzsche továbbá az apollóni – dionüszoszi ellentétpáron keresztül a művészetnek is új, a 19. század végére széles körben közkedvelt felfogását fogalmazta meg, mely annak nélkülözhetetlen, egzisztenciális fontosságát emeli ki. Ez a gondolat már Schopenhauernél megjelent, de igazi jelentőségét csak a századvégi szimbolista művészek becsülték fel. „Most, mikor az akaratot a legnagyobb veszedelmek fenyegetik, – írja Nietzsche –, mentő, gyógyírt tudó varázslónőként most jelenik meg a művészet: a lét borzalmának vagy abszurdításának undorát egyedül ő formálhatja át olyan képzetekké, amelyek élhetővé teszik az életet.”¹⁹

A művészetről, a művészről kialakult felfogás az *Orfeusz*-témakör esetében különösen is fontos, hiszen *Orfeusz* alakja a művészet általános szimbóluma volt. *Orfeusz*, aki már a homéroszi himnuszokban szerepel, *Kalliopé* múzsa és egy thrák király fia volt, *Dionüszosz* követője, a mítosz szerint a valaha élt legnagyobb zenész és énekes. Zenéje megigézte a vadállatokat, a fákat, sőt még a sziklákat is, amint ezt az *Argonauták* történetéből tudjuk, akiknek zenéjének bűverejével segített átjutni a vándorszirteken. Az alvilágba is delejes muzsikája segítségével tudott feleségéért, *Eurydiké*ért lejutni. A történet további része a mi szempontunkból mellékes, *Orfeusz* alakjának főbb vonásai máris kirajzolódtak: egy varázsló-művész ő, aki az univerzumra hatni tud, s művészetének erejével száll szembe al- és felvilág fenyegetéseivel. Később központi alakjává vált egy görög misztérium-vallásnak, az orfizmusnak, melynek nyomait az i.e.6. századtól a későantikvitásig lehet követni. Beavatott hívei aszkézist gyakoroltak, s megtisztulási



4. Franz von Stuck: Orfeusz, 1891.



5. Franz von Stuck: Meggísértés, 1891.

szertartásaik által a test és az ösztönök rabságából reméltek megszabadulni.²⁰

Orfeusz alakja rendkívüli népszerűsége tett szert a 19. század végén.²¹ A Wagner révén kialakult zene-kultusz is kedvezett annak, hogy rátérődjön a figyelem. Egészen kiugró mennyiségű műalkotást inspirált, és nem csupán a képzőművészet, hanem az irodalom és a zene terén is. Bizonytalán összefügg ez a művészet új meghatározásának és a művészi hatáskör mi-
benlétének fáradhatatlan és szinte kétségbeesett kutatásával. Az önmagát és szerepét definiálni próbáló művész valószínűleg azért hívta segítségül éppen Orfeuszt, az ideális, tökéletes lírikust, hogy újra hinni tudjon a művészet hatalmában és saját hivatásában. (Külön inspirációs forrás az Orfeusz és Eurydiké-történet, illetve Orfeusz halála, mint az örök, hű szerelem példája, erre most nem térünk ki.)

Itt csak néhány példát sorolunk fel az Orfeusz-ábrázolásokra, amelyek elég közismertek voltak, illetve olyanokat, melyek Ferenczy művével szinte egyidőben keletkeztek. Liszt *Orfeusz* c. szimfonikus költeménye 1853–54-ben született; a költők közül Byron színművét (1863) érdemes megemlíteni, de írt verset Orfeuszról Victor Hugo (1865, 1877), W. Morris (1865–66) és Valéry is (1890). Rodin két Orfeuszt is készített (1892, 1893), az elsőt bronzból, a másodikat márványból. A francia festészet, különösen a 90-es években egész sorát adta az Orfeusz téma feldolgozásainak. Puvis de Chavannes olajképe (1883) és pasztellje (1890 k.), Redon lebegő Orfeusz-feje (1881) és Gustave Moreau több hasonló témájú műve után az ezoterikus érdeklődésű festőket is megragadta Orfeusz alakja: Séont (1883, 1895), Henri Martin-t

(1894 k.), Delville-t (1896). Az angoloknál a preraffaeliták, majd J. M. Swan (1894) és Aubrey Beardsley (1893, a Pall Mall Budget-ben) foglalkozott ez idő tájt ezzel a témával.²²

Elmondhatjuk tehát, hogy a téma a levegőben volt. Még ha igaz is, hogy Ferenczy nem olvasott Nietzschét (bár ifjúkorában miért ne olvashatta volna?), és nem szerette a túlkomplikált fin-de-siecle életérzést, mint azt Ferenczy Valér állítja,²³ az bizonyos, hogy éberrel figyelte a szellemi és művészeti élet eseményeit mind Párizsban, mind Münchenben. S aki szellemileg is benne élt az 1880-as és 90-es évek Európájában, az spontán módon átvehette a múlt felé forduló ideálkép-keresést, a vallásos és mitológiai témákhoz való kreatív, aktualizált jelentést kutató hozzáállást.

IV. Ferenczy személyes Orfeusza

Az előző fejezetből szándékosan kihagyunk két művészt, akik szintén foglalkoztak az Orfeusz-témával. Ez a két festő valószínűleg közvetlenül is inspirálta Ferenczy Orfeusz-képét.

Jules Bastien-Lepage hatása Ferenczy művészetére közismert, ám a francia festőnek elsősorban zsáner- és szegényember-festőként, a „finom naturalizmus” képviselőjeként gyakorolt hatása ismeretes Ferenczy szentendrei stílusára. Kevésbé tudott az a tény, hogy Bastien-Lepage olykor szívesen vállalkozott mitológiai vagy biblikus személyek egyéni felfogású megjelenítésére is. Festett nimfát, Akhilleuszt, Diogenészt, valamint Jóbót és Sír-batételt is. 1877 körül készült néhány vázlata egy tervezett nagyobb Orfeusz-festményhez, amely azonban végül nem valósult meg. Az egyik olajvázlat szerepelt is a festő halála után rendezett retrospektív kiállításon 1885-ben az École Nationale des Beaux-Arts-on. A vázlaton látható, hosszú lepelben lépkedő, lantot tartó Orfeusz-alak mintájára Bastien-Lepage egy kis szobrot is csinált (ez volt az egyetlen szobrászati kísérlete), s ezt a szobrocskát helyezte Sarah Bernhardt kezébe, nyilvánvalóan mint a művészet szimbólumát, a színésznőről festett portrén, mely 1879-ben készült.

Ferenczy érdeklődése Bastien-Lepage iránt Csók visszaemlékezése szerint nem ébredt fel azonnal, eleinte Paul Baudry *Vénusz és Amor* c. műve (1854) tetszett neki inkább.²⁴ De mivel később híve lett Bastien-Lepage festészetének, nagy esély van rá, hogy az Orfeuszt is ismerte.

A másik festő, aki bizonyosan megihlette Ferenczyt, Franz von Stuck volt. Az ő művészetét Ferenczy Károly nagyra értékelte, még ha olykor kritizálta vagy gúnyolta is.²⁵ A müncheni Secession egyik alapítója és vezető mestere 1891-ben festett egy *Orfeusz*-t, ami az 1893-as Szeccessió-tárlaton szerepelt, majd reprodukciója is megjelent a *Die Kunst für Alle* folyóiratban 1893/94-ben. Lanton játszó férfiaként látható a képen vadállatoktól körülvéve, a kompozíció a művészet hatalmát és ember és természet újra létrejövő paradicsomi harmóniáját sugallja. Ugyanabban az évben, 1891-ben készített Stuck

egy *Megkísértés* c. festményt is, mely Ádám és Éva bűnbeesését ábrázolja. Ádám alakja Orfeuszhoz hasonlóan balra elforduló háttákként jelenik meg, és a formai rokonságon túl kitapintható a tartalmi összefüggés: Orfeusznál a harmónia létrejön, Ádámnál éppen felbomlik. Az utóbbi mű középpontjában a férfi-nő viszony és a női csáberő rontó hatalma áll. Ez a festmény 1893-ban szerepelt Berlinben, majd 1894-ben a müncheni Szecesszió év eleji kiállításán.²⁶ Nem kétséges, hogy Ferenczy Károly ismerte mindkét alkotást, sőt talán a kapcsolatukat is érzékelte, mindenesetre továbbgondolta, hiszen ő is megfestette a maga Orfeuszát és Ádámját még abban az évben, noha jelentős tartalmi módosítással.

Stuck művészetének rideg klasszicitása azonban Ferenczy képeit meg sem érintette. Az *Orfeusz* a maga finom zöld-vörös harmóniájával a *Madárdal* és a *Béni vörös ruhában* színvilágára rímel; úgy tűnik, ez a színharmónia segítette át Ferenczyt a szentendrei gyöngyháztónusokból a napfényes színek közelébe. Mind Orfeusz, mind Ádám természetes, életszerű, hangsúlyozottan idealizálástól mentes férfialakként jelenik meg. Az *Ádám* nagyon dekoratív, szőnyegszerű, részlet elhagyó, szinte szecessziós kép, ezzel szemben az *Orfeusz* egész kompozíciója zsánerszerűen hatna, ha nem lenne túl bizarr életkép egy piros leplet viselő, félmeztelenül hegedülő fiú a szabad ég alatt.

Míg Stuck a hagyománynak megfelelően lantot helyezett Orfeusz kezébe, addig Ferenczy egy modern hangszert, a hegedűt választotta. Ugyanaz az elv érvényesül ebben, mint Fritz von Uhde biblikus képein: a művész saját korához aktualizál egy klasszikus jelenetet vagy személyt, hogy újraértelmezze azt, s kifejezését intenzívebbé, megragadóbbá tegye.

Az *Orfeusz* és az *Ádám* egyaránt a művészi identitás-keresésről, jobban mondva identitás-találásról szól. Ferenczy Károly addigi legjobb, legfelszabadultabb, legönállóbb korszakában, a müncheni évek alatt ért igazán művésszé, s tapasztalta meg a művészi kreativitás felemelő örömét. Ádám meglepett arckifejezése utal a természetre való rácsodálkozásra, de ezzel együtt az öntudatra-ébredésre, a természetből való kiemelkedésre, a szellemi méltóságára való rádöbbenésre is. Ádám „kilép” az őstermészet öléből, s bár a természettel való harmóniája még töretlen, de már nem csupán természeti ösztönlény, hanem szellemi ébredése folytán a természet fölé emelkedő kultúrlény is. Az *Orfeusz* pedig még ennél is tovább megy: az antik muzsikusz elmélyült, tökéletes művészetével hatni tud a világra, s képes helyreállítani az univerzum elromlott harmóniáját, tehát ez a hatalma minden művésznek meg kell hogy legyen. A háttérben látható, félelméről megfélemedező madár a megszelídült állatvilágot képviseli, s a táj természeti szépsége egybefonódik az ember által teremtett szépséggel: a művészettel. Megkapó, lírai megfogalmazása ez a művészetbe vetett hitnek, s az *Orfeusz*ból sugárzik, hogy mélyen átélt, személyes tapasztalat volt Ferenczy számára a művészet harmónia-teremtő ereje. A festő az Orfeusz-gondolatot a maga legszemélyesebb látásmódjával fogalmazta újjá és öntötte formába. Elkerülte az új-

klasszikus ürességet és a fellengzős irodalmias túlmagyarázást is, legfőbb erénye az egyszerűség és a hitelesség.

Úgy tűnik, ennek ellenére nem kedvelte meg a mitológiai témakört, mert nem alkalmazta a továbbiakban, de az Orfeusz-gondolat több későbbi művében is ott húzódik rejtve. Egyik ilyen festménye a Nagybányán készült *Költő*,²⁷ melyen a dúslombú fa alatt egy férfialak lantot tart a kezében, ami árulkodik arról, hogy az művészi erő orfeuszi hatása továbbra is foglalkoztatta Ferenczy Károlyt.

JEGYZETEK

- Készült az OTKA D 38466 számú poszt-doktori téma keretében.
- ¹ FERENCZY Valér: Ferenczy Károly. Bp. 1935. 77.
- ² i. m. 88. és 73–74.
- ³ FERENCZY Valér: Ferenczy Károlyról. Nyugat, 1929. febr. 16. 78.
- ⁴ PETOVICS Elek: Ferenczy. Bp. 1943. XVIII. sk. GENTHON István: Ferenczy Károly. Bp. 1963. 14.
- ⁵ 1894. o. v., 98,2×117,5 cm, München, jelenleg: Bp. MNG, Jelezve balra lent: *Ferenczy K.*
- ⁶ A vázlatok adatai: I.: o. v., 44×36 cm; II.: o. papírlemez, 42×45 cm.
- ⁷ FERENCZY Valér: i. m. 49.
- ⁸ i. m. 32.
- ⁹ Budapest Székesfőváros Gyűjteménye Péterffy Jenőtől vette meg 1931-ben a festményt. Kérdés, hogy ez a Péterffy kapcsolatba hozható-e Péterffy Jenővel (1850–1899), az ismert századvégi irodalmárral, zene- és színikritikussal, akit Ferenczy akár színműíró fivére révén is ismerhetett. Ez az érdekes, sokoldalú író nagy Wagner-rajongó volt, és gyakran hegedült órákon át elmélyülten magányosan. 1899-ben öngyilkos lett, leszármazottai nem voltak, és a róla szóló részletes monográfia (ZIMÁNDI P. István. Péterffy Jenő élete és kora. Bp. 1972.) nem említi ezt a feltételezett ajánlékozást, sem magát a képet a hagyatékban. Ennek a történetnek a részleteit esetleg még feltáratlan írásbeli említés, levél vagy visszaemlékezés tisztázhatja. Az 1931-es, két f-es Péterffyről eddig semmi adatot nem találtam.
- ¹⁰ idézi PETOVICS, i. m. XVIII.
- ¹¹ FERENCZY i. m. 31.
- ¹² i. m. 38.
- ¹³ A Julian-Akadémián uralkodó szellemiségről ld. Maurice Denis visszaemlékezését: DENIS, M.: A szimbolizmustól a klasszicizmusig. (ford. Balabán Péter) Bp. 1983. 40.
- ¹⁴ AURIER, Albert: Le Symbolisme en peinture – Paul Gauguin. Mercure de France, 1891. március.
- ¹⁵ v. ö. BERNÁTH Mária: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet-Tudománytörténet. Bp. 1973.
- ¹⁶ *Vénusz-csendélet*, o. v., 57×34 cm, lappang
- ¹⁷ FERENCZY i. m. 60.
- ¹⁸ pl. *Két női akt*, 1904, o. v., 97×89 cm, mgt.
- ¹⁹ NIETZSCHE, F.: A tragédia születése avagy görögység és pesszimizmus. (Ford. Kertész Imre) Bp. 1986. 67.
- ²⁰ Nietzsche épp ezért már elkorcsosult valásnak tartja az orfizmust, a dionüszoszi szellemiség ellenségének, hiszen az őshelén géniusz még nem irtózott az ösztönöktől, hanem hagyta azokat érvényesülni. NIETZSCHE, F.: Ifjúkori görög tárgyú írások. (Ford. Molnár Anna) Bp. 1988. 40.skk
- ²¹ Vö. KOSINSKI, D.M.: Orpheus in nineteenth-century symbolism. London: Ann Arbor, 1989.
- ²² További példákért ld. The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s. Oxford, 1993.
- ²³ FERENCZY i. m. 102–103.
- ²⁴ CSÓK István: Emlékezéseim. Bp. 1990. 55.
- ²⁵ FERENCZY i. m. 101.
- ²⁶ VOSS, Heinrich: Franz von Stuck 1863–1928. München: Prestel, 1973. Kat. 51/270 és Kat.52/119
- ²⁷ vázlat, o. lemezpapír, 54×40,5 cm, Bp. MNG