

ZICHY

GELLÉR KATALIN

CORVINA

Zichy Mihály ma is a „Démon festőjeként”, Madách Imre és Arany János zseniális illusztrátoraként él a köztudatban. Fordulatos, romantikus végletekben bővelkedő életútja ugyanakkor műveinél is jobban foglalkoztatta kortársait. Kiemelt udvari művész, uralkodók, híres francia és német írók, festők, zeneszerzők barátja volt. Életmódja, műtermének pompája a művészfejedelmekével vetekedett, de kiállításait, szinte kivétel nélkül, erős kritika fogadta. Elsősorban néhány művének politikai tartalmát bírálták, és mind a magyar, mind az orosz kritikusok a korszak értékrendjében központi szerepet játszó nemzeti jelleget hiányolták. Igazából csak az angol udvar meghívása után és párizsi tartózkodása alatt küzdötte fel magát a külföldön híressé vált nagy magyar művészek közé. Idehaza a legnagyobb érdeklődést személye és életműve iránt az 1902- ben, a Nemzeti Szalonban megrendezett kiállítása váltotta ki: a szaklapokban és napilapokban egymást érték a cikkek. Ugyanebben az évben jelent meg róla egy szép kiállítású, háromjeles művészettörténész által jegyzett monográfia.

Életművének ellentmondásos jellege számos kérdést vetett fel. Például, hogy egyedülállóan nagy tehetség, magányos óriás volt-e, Lermontov *Démonához* hasonló, amilyennek Lándor Tivadar láttatta, akit sem itthon, sem Oroszországban nem értékelték súlyának megfelelően, vagy a megélhetés kényszere alatt nyögő és emiatt megalkuvó, a könnyebb utat választó mesterember? A társadalom, az egyház kérlelhetetlen, szabad szellemű kritikusa-e, vagy az udvari közegbe finom modorával, műveltségével könnyedén beilleszkedő világfi? Gáláns témák bravúros alkotója vagy az emberiség történetének festője? Művészetének értékelési problémái megragadhatók-e a festő és a korban kevesebb megbecsülést élvező grafikus/illusztrátor ellentétében?

Zichy egy tönk szélére jutott, épp csak a jómód látszatát fenntartani tudó nemesi család fia volt, akinek felnövekedve kenyérkereset után kellett néznie. Édesanyja, Eperjessy Júlia nagy szigorral nevelte bátyjával, Antallal együtt, s jogi pályára szánta. Gyermekkorában egy bécsi kiadású, különböző népek viseletét színes metszetekben bemutató, elhunyt nagyapja könyvtárából származó könyvet (*Népviseletek kutatása*, 1800) bújt, sőt haza is vitte a zalai kúriába. Ismerte, sőt lelkesen látogatta Tikos Albert festő műtermét, akitől édesanyja portrét rendelt.

A gimnáziumot Veszprémben kezdte, majd Pesten, a kegyesrendiek gimnáziumában fejezte be, de csak a rajzolás érdekelt. Az 1840-es években már megindult a művészeti élet Pesten is: 1840-ben a Pesti Műegylet megrendezte első kiállítását, ahol Marastoni Jakab velencei születésű művész, az 1846-ban létrejött Első Magyar Festészeti Akadémia alapítója számos művel szerepelt. Zichy a festőmesterséget nála kezdte el tanulni.

Közben Bécsben folytatta Pesten elkezdett jogi tanulmányait, hogy később az elszegényedett nemesek jellegzetes pályájára lépjen. A jog helyett azonban egyre inkább előnyben részesítette festészeti tanulmányait. A nagyobb társadalmi megbecsülést élvező művészeti közegbe kerülve végül is elszánta magát a reformkor polgári feladatokat vállaló nemességének új szemléletmódját tükröző pályaválasztásra.

Bécs - München mellett - a biedermeier legjelentősebb központja volt. A mesélő, szórakoztató, erkölcsi tanulságot közvetítő, elsősorban meghitt, otthonias témákat feldolgozó és megindító hatásokra törekvő biedermeier uralta a bécsi kongresszus (1815) és az 1848-as forradalmak közötti időszak osztrák művészetét. Vezető műfajai a portré, tájkép és a zsáner voltak. Ezt az új polgári ízlést sajátították el a Bécsben tanuló magyar festőművészek, Zichy, Orlai Petrich Soma, Weber Henrik; utóbbi a biedermeier legjelesebb hazai képviselője lett. De zsánereiben (*Galambposta*, 1840; *Szalagfü* vagy *Enyelgés*, 1841) ezt a modort követte Barabás Miklós is.

1843-ban Ferdinand Georg Waldmüller magántanítványa lett, majd később korrepetitorként dolgozott mellette. Bécsben festett munkáiban - bár tárgyat tekintve találunk köztük kedves-bájos imádkozó fiatal lányokat (*Meggyógyult avagy imádkozó kisleány*, 1844; *Imádkozó asszony*, 1846) - a biedermeier többnyire nyájas és derűs témái helyett

drámai események megjelenítésére vállalkozott. Ennek ellenére alig vagy egyáltalán nem lépi túl a biedermeier közhelyeket, sőt megállapíthatjuk, hogy a biedermeier tetszetősségre vágyása, megindító és oktató jellege, egyáltalán elbeszélésre, történetre koncentrálása, a festményeken is a precíz, néha aprólékos rajzra építés egész életpályáját végigkísérte.

A *Koporsólezárás* (1846) című festményén (3. kép) az anya vad fájdalmat és kétségbeesést tükröző arckifejezése, erőteljes mozdulata, amelyet a klasszicizáló romantika osztrák (Anton Petter, Friedrich Heinrich Füger) mestereitől is elleshetett, uralja a kompozíciót, míg a többi szereplő a Waldmüller festményeiről ismert típusra emlékeztet. Arcképein kemény, karakteres arcokat örökölt meg (*Öregasszony; Női tanulmányfej zöld sállal*, 2. kép). Későbbi portréin a kötelező idealizálás elmosza a korai évek erőteljes, rajzos naturalizmusát.

Vallásos témájú műveiben, így a *Krisztus levétele a keresztről* (*Keresztlevétel*, 1847) című festményén (5. kép) sem lép túl a biedermeier naturalizmust és idealizálást ötvöző, szép és megrendítő részletekben gazdag, a kompozíciót tekintve aprólékosan átgondolt előadásmódján. A kép centrumába vezető, gondosan felépített gesztusok technikája a bécsi múzeumokban megismert barokk mesterekig, Caravaggio, Rubens, Van Dyck műveiig vezethető vissza.

A *Mentőcsónak* (1847) című festménye (4. kép) a magyar romantikus mesterek által is kedvelt hajótörésképek közé tartozik, de a szenvedés és reménytelenség ábrázolásában eltér tőlük, ahogy a francia romantika és realizmus hasonló témájú műveitől is. Delacroix *Dante bárkája* (1822) és *Don Jüan csónakja* (1840) című alkotásának festői előadásmódjával vagy Géricault *Medúza tutajának* (1819) drámai realizmusával szemben a *Mentőcsónak* inkább az ellentéteket kiegyensúlyozó bécsi hagyományba illeszthető. A drámai szituációt hatásosan, megindítóan jeleníti meg, de megmarad a biedermeier illendőség keretein belül. Például Peter Fendi *Jelenet az 1830-as árvízből* (1830) című festményének sokalakos, az erőteljes gesztusokat kiegyensúlyozott kompozícióba összefogó festményéhez hasonlóan Zichy is részletekbe menően megörökíti a drámai eseményeket, mégsem kelti valós, a helyszínen rögzített esemény látszatát. A festő tradicionális vallási ikonográfiára, a Navicella-ábrázolásokra utal vissza: a történet a hit allegóriájaként is értelmezhető. A különböző korú, foglalkozású és vallású szereplők mozdulata, szemjátéka - eltérő intenzitással - a

szerzetes kezében tartott kereszthez vezeti a pillantást, a csónak előterében lévő két figura pedig Pietà-jelenetet idéz.

A művész történeti zsánereket is festett (*Bortól lelkesedő lovag; Haldokló lovag; Trubadúr*, 1846), melyek sikert és újabb megrendeléseket hoztak. Képei eladása lehetővé tett számára ugyan egy itáliai utazást, de nyugodt megélhetését nem biztosította. Waldmüller, aki többféle módon is próbálta segíteni magyar tanítványait, megbízta őt egyik előkelő tanítványa, Katalin nagyhercegnő (az orosz cár testvérének a lánya) oktatásával. Zichy rajztanárként a családdal együtt Európa kedvelt üdülőhelyeire utazott, majd 1847-ben Szentpétervárra is követte őket.

Szinte minden monográfusa feltette a kérdést: vajon miért választotta a szabadságra, önállóságra vágyó művész Oroszországot? Témaválasztásai, gyors egymásutánban festett, viszonylag nagyméretű munkái világosan mutatják, hogy nem mindennapi ambíció hajtotta. A megbízás elfogadását feltételezhetően motiválták az orosz megbízók ígéretei és az itthoni igencsak szerény lehetőségek. Ha felidézzük a kortárs művészek többségének drámai történetét, érthető az elhatározás; idehaza még Marastoni kezdetben igen sikeres pályája is megtört. A letelepedéssel próbálkozó nagy része feladta a művészpályát vagy másutt keresett megélhetést. Az egyetlen népszerű műfajt Barabás Miklós uralta, ő kapta a portrémegrendelések nagy részét. A valódi kérdés inkább az, hogy Zichy miért maradt oly hosszú ideig a társadalmi reformokkal együtt a szellemi megújulási törekvéseket is már csírájában elfojtó orosz cárok szolgálatában, a magyar szabadságharcot kegyetlenül eltipró I. Miklós udvarában?

Ugyanakkor kétségtelen: célját, hogy munkájából éljen meg, végül Oroszországban érte el. Kezdetben komoly nehézségeket kellett legyűrnie. A megígért nagy megbízások helyett csinos rajzocskákkal szórakoztatta tanítványát (*Szerencsétlen kirándulás*, 1848), s Szentpétervárral ismerkedett. Regényes életrajzai szerint udvari intrikák, a jóképű, behízelgő modorú mester és tanítványa között szövődő érzelmes kapcsolat következtében került ki a nagyhercegi család pártfogásából. Mások szerint az 1849-es szabadságharcra való szimpátiája volt az ok. Móricz Virág így jeleníti meg a szabadságharc melletti kiállását:

„Bemutatták a cárnak is. A cár fülét megütötte a Zichy név. Felfigyelt, ránézett, és megkérdezte:

- Rokona talán annak a Zichy grófnak, aki magyarországi hadseregem mellett mint császári biztos szerepelt?

Zichy elsápadt, kiegyenesedett, és bátran felelt:

- Felség, én megtagadok minden kapcsolatot az az úrral."

A magyar szabadságharc leverésének emlékét a Pintér Ákos másolatában fennmaradt naplójegyzetek szerint többször is feldolgozta, allegorikusan utalva az eseményekre. Naplójába *Magyar zászlós* címen jegyzett be 1849-ben egy akvarellt, s megrajzolta a magyar zászlót eltipró Oroszország allegóriáját is.

Miután elhagyta a nagyhercegi udvart, 1849 őszén megbetegedett, s már-már nyomorban élt. Betegsége alatt az egyszerű családból való Alexandra Erschoff ápolta, akit később feleségül vett. Feleségéről, aki elsősorban a gyermekek nevelésével foglalkozott, még az egyébként rendkívül bőbeszédű korábbi monográfiákból sem tudunk meg sokat. Három lánya és két Fia született, az egyik meghalt. Házaságuk, bár a pétervári katolikus templomban megesküdték, a pravoszláv egyház szerint érvénytelen volt, a gyerekek pedig törvénytelennek számítottak; a művész később fia besorozása miatt is aggodhatott. Több oka is lehetett arra, hogy családját később, 1866-ban, a II. Sándor cár elleni bombamerénylet évében hazaköltöztette.

Helyzete egy csapásra megváltozott, amikor Szentpétervár legdivatosabb cégétől, a Wenninger testvérektől fotográfia, dagerrotípiák retusálására kapott megbízást, és ugyanakkor egyre nagyobb számban kezdett akvarell arcképeket, miniatűröket festeni. Megrendelői orosz arisztokraták, többek között Golicin és Trubeckoj herceg, Sztroganov gróf, valamint magas rangú tisztek voltak. Portrét festett halott gyermekekről, elhunyt férjéről, olajportrékat vagy dagerrotípiát másolt át akvarellbe. *Amosofa táncosnő portréja* (1849) mellé azt jegyezte be a naplójába, hogy ülés nélkül festette. Technikája kifinomulttá és egyre rutinosabbá vált. 1852 körül már litografált portrékat is készített. A portrék a történelem fordulatait, a krími háború az oroszok számára vereséget hozó eseményeit is tükrözik. Az 1856-os évben megrendelői egy része Szevasztopolnál elhunyt fiuk, testvérük arcképének megfestését kérte.

Önarcképét és művészbárátja, *Vaszilij Tyimm arcképét* is az ebben az időszakban elsajátított és tökélyre vitt akvarelltechnikával készítette el 1856-ban. Összehasonlítva a korszak magyar festőinek öntudatos, mesterségüket, sorsukat dacosan vállaló, de néha ügyetlen kivitelezésű művészportréival, például Kozina Sándor vagy Jakobey Károly portréival (az utóbbival együtt tanult Marastininál és Waldmüllernél), önarcképe rutinos, biztos kezű alkotóra vall, tetszetős és formailag semmi kivetnivaló nincs benne. Energikus egyéniséget állít elénk, jóllehet kis melankóliát is lop a képbe: a művész lefelé tekintő, melázó pillantása töprengésre utal. Jó tíz évvel később, 1868-ban kevésbé idealizált, mindennapi robotmunkáját megörökítő életképet készített önmagáról (*Zichy Mihály rajzol*, 21. kép). Ebben munkájába feledkezve, minden porcikájával rajzára koncentrálni jelenítette meg magát.

Kicsit előreszaladva a történetben, kiváló „állatportrékat” és vadászképeket is rajzolt, a hercegnő kutyusától a vadászatok eseménytörténetéig. 1858-ban a szentpétervári akadémiára is állatképfestőként választják majd be. Később albumokba foglalták a cári vadászatokon készült rajzait, az *Őfelsége vadászalbumát* (1859) és az 1861-ben megjelent *Bjelovezsckojei vadászatok* című sorozatát. Ezeken a lapokon karakteresen és hűen ábrázolta a vadászatokon lelőtt sokféle állatot, a vadászruhákat és a fegyvereket.

Az új környezet is élénken foglalkoztatta. Számos finom megfigyelésről tanúskodó skiccet, a városi életet és jellegzetes típusait bemutató életképet (*Orosz szán*, 1847; *Díszszemle a Mars-mezőn; Készülődés a moszkvai utazásra*, 1853-54, 12. kép) rajzolt. Az *Utca sétálókkal és lámpagyújtógatóval* (1853-54, 13. kép) szintén derűs életképnek tűnik, de a középre helyezett lámpaoszloppal élesen elválasztja a gazdagoktól az őket szolgálók világát. Emellett szatirikus sorozatot készített a cári tisztekről, akiknek életmódja a kortárs orosz művészek egyik célpontja volt.

Mivel a róla írt monográfiák és a művész naplójegyzeteinek adatai gyakran különböző évszámokat és feltételezéseket közölnek életével, illetve műveivel kapcsolatban, ezért nehéz dátumhoz kötni például azt is, mikortól kezdett a cári udvar számára dolgozni. A naplójegyzetek szerint 1851-ben már elkészítette a cárné akvarellportréját, de csak 1853-tól növekedett meg

ugrásszerűen a cárnak készült alkotások száma. 1854-ben tizenegy portrét festett a petershofi (Petrodvorec) munkákat megtekintő cárról és kíséretéről. I. Miklós utódja, a kevésbé keménykezű II. Sándor már többet foglalkoztatta, s 1859-ben kinevezte udvari festővé. 1856-ban másokkal együtt felkérték a moszkvai koronázási ünnepségek megörökítésére, amelyek hatalmas pompával zajlottak: a cárné például a Boucher képeivel díszített nyolcleovas hintón vonult a 7 Petrovskij-kastélyból Moszkvába. A művész precízen jeleníti meg a helyszíneket, a kiemelkedő személyeket portrészzerűen ábrázolva. Bemutatja a pompás ruhákat, többek között a különböző keleti népek viseleteit (*Ünnepélyes bevonulás Moszkvába; A cárné megkoronázása; Portrék és kosztümök az álarcosbálon* stb.). A hivatalos ünnepségeket szertartásos pompával, a fotográfus hűségével örökíti meg. Ezzel szemben a *Népünnepély* (1857) című akvarelljének tömegjelenetén, amely a Hodinka-mezőn zajló, ingyenes eszem-iszomot idézi fel, szabadabban fogalmaz. A népünnepély felfokozott hangulatát, a realisztikusan megfogalmazott típusokat lendületes, bár kissé mesterkelt kompozícióba fogja össze.

A 19. századi mesterek életből vett jelenetein, város- és tömegábrázolásain egyre inkább elvész az egyén, illetve a tömeg akarátának képviselője vagy gyűlölségének tárgya lesz, mint Daumier szatirikus grafikáin. Doré londoni albumában is az egyénien jellemzett típusok helyett a tömeg hömpölygését, a városi élet sodró erejét ábrázolta. Zichy kétféle megoldást alkalmaz; a háttér tömegét általában sematikusan jeleníti meg, míg a kiemelt személyeket, mint az *írók csoportja a moszkvai díszelvonuláson* (1857) főszereplőit portrészzerűen, csoportokat képezve örökíti meg. Ez a kettősség nála meg is maradt, hiszen a megrendelő számára a legfontosabb a portrészűség, az esemény hű visszaadása volt. Rajzain, akvarelljein, gouache-ain a figurák mesterkelt beállítását a környezet, a paloták és templomok pompás freskóinak vagy például az ebédlőasztal ragyogó díszének a bemutatásával próbálta meg kiegyensúlyozni.

Minél feljebb került az udvari ranglistán, annál inkább megsaporodtak a hivatalos ünnepségeket, fogadásokat, vadászatokat bemutató albumok. Közülük az egyik leghíresebbet, az I. Miklós kedvelt tartózkodási helyén készült *Gatcsinai krónikát* a naplójegyzetek szerint 1853-ban kezdte el. A művész szerette volna valódi krónikává kiegészíteni rajzait, és az udvarban rideg és pedáns I. Miklós cár másik, családias oldalát is bemutatni. A 19. század

második felétől a cárok is többször elhagyták városi palotájukat, s kisebb vidéki kastélyukban a polgári élet egyszerűségére emlékeztető családi életet éltek. Zichy ennek ábrázolására azonban nem kapott engedélyt, ekkoriban ugyanis csak az „előszobáig” - amelyet a hatvanas években egyik grafikáján (*Előszoba a palotában*, 1865, 19. kép) megörökített - jutott el.

Könnyű kezű és hangyaszorgalmú volt, de az „igazi” művészetre kevés ideje maradt. „Jövedelem nagy, életmódom pazar, de a megerőltetéstől megbetegedtem; nappal mesterember vagyok, csak estéim szabadok néha, és ezeket szentelhetem művészetemnek...” - írta bátyjának 1854. december 10-én. A pesszimista megnyilatkozásoknak ugyanakkor ellentmond számos más írása, levele, melyekből kiderül, hogy a cárok elismerték művészetét, sőt kedvelték és tisztelték is független személyét.

A cári udvar kiemelkedő eseményeit megörökítő rajzai tulajdonképpen a fotográfia dokumentációs, a pillanatot megörökítő funkcióját töltötték be. A fotográfiát egyébként a sokszorosítás új módszereként alkalmazta, és felhasználta művei reprodukálására és népszerűsítésére. Különböző kiállításokon az eredeti művek helyett gyakran alkotásai fotóját mutatta be.

A naplójegyzetekben kezdetben alig találunk a portrémegrendeléseken kívül más témájú alkotásra való utalást: 1849-ben többek között egy *Fészek* című akvarellt, egy itáliai figurákat megjelenítő munkát, egy *Négy elem* és egy *Ecce Homo* című kompozíciót jegyez fel. Vallásos témájú műveket időnként később is készített. A zsáner viszont egész életét végigkísérte. A biedermeier édeskés, megható vagy mulattató, mesélő jeleneteinek sorába illeszthető a *Nagyanyó és unokái* (1855) című szépiarajza vagy egy orosz típusokat feldolgozó munkája, a *Harmonikázás*. Az aprólékos naturalizmussal megfogalmazott *Uzsort* (1859, 18. kép) túlhajtott hatás keresés uralja, mely a horrortémákat, de a negédes udvarlási jeleneteket is jellemzi. Más, jellegzetes, az osztrák és orosz kortársak által is feldolgozott téma is felbukkan, így például a szegény árva gyermek szenvedésének megjelenítése (*Az anya sírja*, 1862).

A Bécsben már sikerrel művelt, a németalföldi zsánerek modorában készült munkáinak (*Vidám cimborák*, 1865; *Fosztogatás a kolostor pincéjében*, 1866-67 körül), illetve *Falstaff* illusztrációinak fő

témája az ivás, a mulatás. A nosztalgikus történelemidézésbe gyakran morális, társadalomkritikai tartalmat csempészt be (*Richelieu és kedvese*, 1856; *Florenci tivornya*, 1858; *Királyi kegy*; *Richelieu áldása*). Előadásában a színes elbeszélés néha rikítóan szenzációssá, az érzelmi felfokozottság teátrálissá válik.

A múlt nagy művészeit felidéző zsánerein az alkotást kísérő érzelmeket, az örömet vagy a töprengést mutatja be, illetve a művészekről fennmaradt regényes anekdotákat jelenít meg. Így például megidézi a munkájában gyönyörködő Bernard Palissy francia keramikust (1868), s egyik - Delacroix *Michelangelo a műtermében* (1851) című festményéhez igen közel álló - krétarajzán a töprengő Michelangelót. Egy Ingres nyomán ismertté lett témát, Raffaelo és szerelme, La Fornarina figuráját ő is feldolgozta (*Raffaello és modellje*, 1866-67). Grafikája szerelmi jelenet, történeti ruhába öltöztetett szereplőkkel. Világhírű művészek életét feldolgozó munkái közé tartozik a Musset novellája nyomán készült *Tizian fia* is.

1855-től egyre több cím nélküli, csupán erotikus rajzként bejegyzett munka bukkan fel a Naplóban. A 18. századi gáláns metszetekből ismert nőkép tradícióját továbbélő 8 könnyed jeleneteket is fest (*Fekvő nő*, 1866; *Olvasó nő*). A mitológiai témájú művek (*Jupiter és Io*, *Paris ítélete*) is feltehetően ebbe a körbe tartoztak, mint ahogy a már második oroszországi tartózkodása alatt festett olaj képe, a *Priaposz szobrának megkoszorúzása* (1879, 36. kép) is.

A romantika „fekete” irodalma által divatba hozott horrortémák is feltűnnek, mint a bravúrosan komponált és megfestett *Sírrablók* (1858, 17. kép) vagy a csupán reprodukcióból ismert *Orgyilkos* című alkotáson. Az 1858-ban Oroszországbanjáró, Zichy műveiről nagy lelkesedéssel beszámoló francia író, Théophile Gautier a *Sírrablók* kapcsán dicsérően jegyzi meg, hogy a „romantikus borzalom alig fokozható tovább”.

Helyzete megszilárdulásával a napi robotot, a megrendelések egyhangúságát ellensúlyozandó saját világot keresett magának a világirodalom nagymestereinek műveihez készített illusztrációiban. Számos, a korban divatos művet illusztrált, így a Delacroix által is feldolgozott Shakespeare-témákat, a Rómeó és Júliát (*Romeo*, 1858), Desdemona figuráját, Byron *Don Jüanját*, valamint Goethe *Wertherét* (*Charlotte Wertherrel az ablakban*, 1858).

A kiadók is megkeresték, és felkérték az oroszok nemzeti eposza, az *Igor-ének* illusztrálására (1854-ben jelent meg). A művész ismert sablonokat alkalmaz, például a költő, a bárd alakjának megfogalmazásában, melynek különböző, nemzeti eposzokhoz készült változatai szinte csak a ruhaviseletben vagy a hangszerben különböznek egymástól, s többnyire visszavezethetők Ingres *Osszián álmának* (1813) költőfigurájára.

Az orosz költők közül a romantikusok vonzódtak, így Puskin (*Bahcsiszeráji szökőkút*, 1855; *Anyegin*) vagy Lermontov, de lehet, hogy kezdetben e témákhoz csupán megrendelésre fordult; a naplójegyzetek szerint például a *Bahcsiszeráji szökőkút* illusztrációit Prihunova kisasszonynak készítette.

Lermontov *Démon* című epikus költeményének főhőse ellenben egész pályáján át elkísérte, s életműve szimbolikus alakjának tekinthető. A 19. századi művészetben az ördög egyértelműen negatív vonásait felváltja Lucifer, a bukott angyal, a romantika meghasonlott hőseinek szimbóluma. Lermontovnál a *Démon* a szerelemben megújulni vágyik, de végzete szerint csak bánatot, halált hozhat környezetére.

Első illusztrációsorozata a francia késő romantikából ismert toposzra, a *Démon* által elcsábított lány megjelenítésére épül. Ez az igazodás, mely az *Igor-ének* illusztrációin is érezhető, lehet az egyik fő oka annak, hogy *Démon*-feldolgozásait kezdetben nagy siker kísérte, de később az orosz kritika túl „nyugattiasnak” látta őket.

Lermontov művét, a *Démont* 1860-ban adták ki Oroszországban. Ebben az évben készült a művész húsz vázlata is; közülük a *Tamara a Démon karjaiban* (*A csók*) rendkívüli népszerűségét mutatja, hogy metszetszerűségben számos orosz otthon dísz volt. A *Démon* itt még angyali vonású; a jelenet Ámor és Psziché-ábrázolásokra emlékeztet. A hát

térbe a művész az orosz miliő jelzésére fémborítás, mécsessel megvilágított ikont helyezett. Jó néhány évvel később, 1880-ban, Gogol *Tárász Bulyba* című művének egyik részletekben gazdag illusztrációján (40. kép) pontosan ugyanezt a sémát alkalmazta. Andrej és a lengyel lány végzetes szerelmét a házi oltáron égő lámpa misztikus fénye kíséri. A további Lermontov-illusztrációkon a jó és a rossz angyal küzdelmét jeleníti meg („*O az enyém!*”; *Mentőangyal*). Az utóbbin egy, a korábbiaknál robosztusabb, jóval fenyegetőbb démonfigura jelenik meg. Az *Apoteózis*on a bukott angyal fájdalmát rajzolja meg.

Ekkoriban készült a *Kaukázus felett repülő Démon* első változata is. A fenséges tájban uralkodói fenséggel lebegő figurát a romantika lázadóinak magánya veszi körül. Zichy *Démona* Isten- és angyalábrázolásokból eredeztethető; Delacroix karmos, középkori plasztikák ördög alakjára emlékeztető repülő *Mefisztójávi* (1828) szemben szinte angyali szépségű, csupán komor, vad tekintete, dacosan keresztbe vetett karja árulja el, hogy a lázadó angyalok közé tartozik. A repülő *Démon* témájának 1881-es feldolgozásán nagyobb hangsúlyt kap (45. kép) a szellem sátáni természetének, dacos magányának a megjelenítése. Figuráját a Baudelaire Sántánját jellemző „titokzatosság” és „balvégzetesség” atmoszférája veszi körül. Párizsban készült festményén a pusztítás génusza kitör az illusztrációk kereteiből, s a háború, az abszolút rossz szimbólumaként nyer új formát. Goethe *Faustjának* illusztrációin a középkori ördög maszkját ölti fel, a Madách tragédiájához készült grafikákon, Luciferként az ember kettős, már-már ontológiai természetét képviseli. Végül az Arany-balladák egyik illusztrációján népi babonák halálba vivő dudásának maszkjába bújik.

