

ZICHY

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



A magyar képzőművészek közül Munkácsy mellett alighanem Zichy Mihály neve cseng a legismerősebben a nagyvilágban. Fordulatos, romantikus végletekben bővelkedő életútja műveinél is jobban foglalkoztatta kortársait. Kiemelt udvari művész, uralkodók, híres francia és német írók, festők, zeneszerzők barátja volt. Életmódja, műtermének pompája a művészfejedelmekével vetekedett. Négy orosz cár udvari festője volt, és hosszú évtizedeket töltött el Oroszországban; festményeivel és grafikaival sokszor zajos sikereket aratott, de olykor éles vitákat is kiváltott. Ezt az ellentmondásos és rendkívül színes pályát vizsgálja Gellér Katalin új könyvében, a hatalmas életműből a legjellemzőbb és legjelentősebb alkotásokat bemutatva.

A BORÍTÓN:

Courtisane (A modern szíren Nana). 1880

A HÁTSÓ BORÍTÓN:

Hídavatás. Illusztráció Arany János balladájához. 1892



CORVINA

ZICHY

ZICHY

A bevezető tanulmányt írta
és a képeket válogatta

GELLÉR KATALIN

Introduced and selected by
KATALIN GELLÉR

CORVINA

75(439)(092 გიგა)

გიგა, ზინა



A bevezető tanulmányt írta és a képeket válogatta: Gellér Katalin
Introduced and selected by Katalin Gellér

Angol fordítás: John Bátki
Translated by John Bátki

Szöveg © Gellér Katalin, 2007
Text © Katalin Gellér, 2007

Fotó © Berényi Zsuzsa, Láng Klára, Lukács Tihamér, Makky György, Mester Tibor, Mudrák Attila, Rázsó András, 2007
Photos © Zsuzsa Berényi, Klára Láng, Tihamér Lukács, György Makky, Tibor Mester, Attila Mudrák, András Rázsó, 2007

Fordítás © John Bátki, 2007
Translation © John Bátki, 2007

Tipográfia és tördelés: Kállói Judit

A jelen kiadvány sem részben, sem egészben nem másolható sem elektronikus, sem mechanikai eljárással,
ideértve a fénymásolást, a számítógépes rögzítést vagy adatbankban való felhasználást is,
a jogtulajdonos írásos engedélye nélkül



Kiadja a Corvina Kiadó Kft.,
az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja
1086 Budapest, Dankó utca 4–8.
e-mail: corvina@lira.hu
www.corvinakiado.hu

Felelős kiadó: Kúnos László, a Corvina igazgatója
Felelős szerkesztő: Falus János
Műszaki vezető: Illyés Éva

ISBN 978 963 13 5673 1

Reprodukciós feldolgozás: HVG Press Grafikai Stúdió

Készült a Reálszisztéma Dabasi Nyomdában, 2007-ben
Felelős vezető: Berki István vezérigazgató

Printed in Hungary

Zichy Mihály ma is a „Démon festőjeként”, Madách Imre és Arany János zseniális illusztrátoraként él a köztudatban. For-
 dultatos, romantikus végletekben bővelkedő életútja ugyanak-
 kor műveinél is jobban foglalkoztatta kortársait. Kiemelt ud-
 vari művész, uralkodók, híres francia és német írók, festők,
 zeneszerzők barátja volt. Életmódja, műtermének pompája a
 művészfejedelmekével vetekedett, de kiállításait, szinte kivé-
 tel 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 meg-
 hívása 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, há-
 rom jeles művészettörténész által jegyzett monográfia.¹

Életművének ellentmondásos jellege számos kérdést vetett
 fel. Például, hogy egyedülállóan nagy tehetség, magányos
 óriás volt-e, Lermontov *Démon*ához 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?² A társadalom, az egyház kérlelhetet-
 len, 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 (*Népviséletek kutatása*, 1800)
 bújt, sőt haza is vitte a zalai kúriába. Ismerte, sőt lelkesen lá-
 togatta Tikos Albert festő műtermét, akitől édesanyja portrét
 rendelt.

A gimnáziumot Veszprémben kezdte, majd Pesten, a ke-
 gyesrendiek 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 tanulmá-
 nyait, hogy később az elszegényedett nemesek jellegzetes pá-



ZICHY MIHÁLY FOTÓJA

Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár, leltári szám:
 Ms 5075/241. Fotó: Láng Klára

lyájára 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 nemesiségének 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.³ 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; *Szalagfű* 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 tárgyakat tekintve találunk közöttük 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 koncentrációja, 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.⁴ 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 *Dante Juan 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.⁵ A festő tradicionális vallási ikonográfiára, a Navicella-ábrázolásokra utal vissza: a történet a hit allegóriájaként is értelmezhető.⁶ A különböző korú, foglalkozású és vallású szereplők mozdulata, szemjátéka – eltérő intenzitással – a szerzetes kezében tartott kereszthez vezet a pillantást, a csónak előterében lévő két figura pedig Pietà-jelenetet idéz.

A művész történeti zsánereket is festett (*Bortól lelkesedő lovas; Haldokló lovas; 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 megbízatás elfogadását feltételezhetően motiválták az orosz megbízók ígéretei és az itthoni igencsak szerény lehetőségek. Ha felidézünk 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?⁷

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, behízelt 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 azzal az úrral.”⁸

A magyar szabadságharc leverésének emlékét a Pintér Ákos másolatában fennmaradt naplójegyzetek szerint többször is feldolgozta, allegorikusan utalva az eseményekre.⁹ Naplójába *Magyar zászlós* címen jegyzett be 1849-ben egy akvarellt, s megrajzolta a magyar zászlót eltipró Oroszország allegóriáját is.¹⁰

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. Házasságuk, bár a pétervári katolikus templomban megesküdtek, a pravoszláv egyház szerint érvénytelen volt, a gyerekek pedig törvénytelennek számítottak; a művész később fia besorozása miatt is aggódhatott.¹¹ 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 férjeiről, 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 Szepasztopolnál elhunyt fiuk, testvérük arcképének megfestését kérte.

Önarcképét és művészbarátja, 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 utóbival 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, mélázó 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 porciájával 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 vadászaton készült rajzait, az *Őfelsége vadászalbumát* (1859) és az 1861-ben megjelent *Bjelovezsckojei vadászatok* című sorozatát. Ezeken a lapokon karakteresen és hűen ábrázolta a vadászaton 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.¹² Emellett satirikus 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 nyolcvos hintón vonult a

Petrovskij-kastélyból Moszkvába.¹³ A művész precízen jeleníti meg a helyszíneket, a kiemelkedő személyeket portrészerrően 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 ünnepeket 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 realiztikusan megfogalmazott típusokat lendületes, bár kissé mesterkéltné 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 sematikusán jeleníti meg, míg a kiemelt személyeket, mint az *Írók csoportja a moszkvai díszfelvonuláson* (1857) főszereplőit portrészerrően, csoportokat képezve örökíti meg. Ez a kettősség nála meg is maradt, hiszen a megrendelő számára a legfontosabb a portrészerrőés, az esemény hí visszaadása volt. Rajzain, akvarelljein, gouache-ain a figurák mesterkéltné 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 megszorodtak a hivatalos ünnepeket, fogadásokat, vadászkatkat 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 másík, 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. „Jövedelmem 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 elmentmond 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 hatáskeresés 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 csempészett 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, Raffaello 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 továbbéltető

könnyed jeleneteket is fest (*Fekvő nő*, 1866; *Olvasó nő*). A mitológiai témájú művek (*Jupiter és Io*, *Páris ítélete*) is feltehetően ebbe a körbe tartoztak, mint ahogy a már második oroszországi tartózkodása alatt festett olajképe, a *Priaposz szobrának megkoszorúzása* (1879, 36. kép) is.

A romantika „fekete” irodalma által divatba hozott horror-témák is feltűnnek, mint a bravúrosan komponált és megfestett *Sírrablók* (1858, 17. kép) vagy a csupán reprodukcióból ismert *Orgyilkos* című alkotáson. Az 1858-ban Oroszországban járó, Zichy műveiről nagy lelkesedéssel beszámoló francia író, Théophile Gautier a *Sírrablók* kapcsán dicsérően jegyzi meg, hogy a „romantikus borzalom alig fokozható tovább”.¹⁴

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 Juan*-ját, valamint Goethe *Werther*-ét (*Charlotte Wertherrel az ablakban*, 1858).¹⁵

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 vonzották, 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 „nyugatiasnak” 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



ILLUSZTRÁCIÓ AZ IGOR-ÉNEKHEZ: CÍMLAP. 1853
Litográfia. 220 × 155 mm. Jelezve balra lent: Zichy 1853, jobbra lent: Imp. Lith de Munster
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, leltári szám: 378d-1903.
Fotó: Berényi Zsuzsa

népszerűségét mutatja, hogy metszetmásolatban számos orosz otthon díszre volt. A *Démon* itt még angyali vonású; a jelenet Ámor és Psziché-ábrázolásokra emlékeztet. A háttérbe 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 („Ő az enyém!”, *Mentőangyal*). Az utóbbin egy, a korábbiaknál robusztusabb, 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 ördögalakjára emlékeztető repülő *Mefisztójával* (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 Sátánját jellemző „titokzatosság” és „balvégtettség” atmoszférája veszi körül. Párizsban készült festményén a pusztítás géniusza 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.

Műveiben az idők során egyre több, a kortárs orosz festőket, grafikusokat is foglalkoztató téma jelent meg. Aktuális eseményhez kötődik például a *Kaukázusi jelenetek* (1852–53) című litografált albuma. A harcok színterén ekkor még nem járt, de ismerhette a Kaukázus vidékét megörökítő festők és írók munkáit, így a Brjullof-tanítvány, Grigorij Gagarin herceg festményeit vagy a Puskin halála alkalmával írt ódája miatt erre a vidékre száműzött Lermontov rajzait is. A litográfiákon a romantika eszköztárának teljes birtokában ábrázolja a vad harci jeleneteket (*Az ellenség hullája*) és az áhítatos hangulatú epizódokat (*Ima*, 9. kép). Később a krími háborúról is készültek munkái.

Az ötvenes években kapcsolatban állt az orosz művészeti élet vezető szereplőivel, a festőkön kívül színészekkel és építészekkel is. Elsősorban Pavel Fedotov akvarelljeinek, szatirikus, ironikus életképeinek témakörei jelennek meg művein. Később Karl Brjullof és Vaszilij Verescsagin, valamint kortárs orosz grafikusok neve is felmerül vele kapcsolatban, de hatásuk nem volt mélyebb, mint a kortárs német, belga és francia mestereké. Sőt, nem csak egyoldalú hatásról beszélhetünk: Zichy grafikai művészete, különösen akvarelltechnikája az orosz művészek körében is elismert volt, Lilija Aljosina szerint Repinre is hatott.¹⁶ Gautier is csodálta gyors, biztos vonalvezetését és vízfestményeinek „meleg csillogását”, „mágikusan foszforeszkáló erejét”.¹⁷

Ebben az időszakban a művészetet nehézségeiről is készített rajzokat (*Politikai karikatúra*, 14. kép; *Kis kellemetlenségek a művészek életében*), amelyek 1858-ban a *Znakomije* (*Ismerősök*) című folyóiratban jelentek meg. Ezzel kezdődött a művé-

szeket segítő, a Péntekiek Társaságában való részvételében kulmináló akciója.

Oroszországi karrierje csúcspontján, a Péntekiek Társasága egyik estjén így örököltette meg Zichyt Gautier: „Ama péntek estén... Lavezzarinál voltunk... A falakat akvarellek díszítették, amelyekről az Alhambrára, a Parthenónra... ismertünk, néha félig eltakarva a délszaki növények óriási leveleitől, amelyek az oroszországi lakásokban uralkodó melegházi hőmérséklet mellett nagyszerűen tenyésznek. Az egyik asztal mellett egy 30–32 éves fiatalember állott, hosszú szőke haja rendszertelen fürtökben omlott vállaira, kékesszürke szemei tűzzel, szellemmel telve, világos szakálla kissé göndör, vonásai kellemesen lágyak...”¹⁸

Naplójegyzeteibe 1857-től két éven át beírta a péntek estenként készült művek címét, valamint azt is, hogy az egyes alkotásokat kinek adta ajándékba vagy ki vásárolta meg azokat. Például az első pénteki összejövetelen, Tyimm barátjánál készült a *Középkori lovag a kocsmában* című rajza. Másodszor nála gyűltek össze a művészek, Szvercskovnál volt a harmadik, Lvovnál a negyedik este. Általában könnyed zsánerek készültek, mint a *Részeg férfi* című szépiarajza, de számos művészportré is született. A műveket A. I. Beggrov műkereskedőnél bocsátották áruba, így segítették munka nélküli művéstársaikat. Később is részt vett különböző segítő akciókban, az Ilja Repin, Viktor Vasznyecov és Grigorij Mjaszozedov társaságában az 1873-ban megjelent *Gyermekeink* című jótékony célú kiadvány illusztrálásában.



KAUKÁZUSI NÉPEK ÉS MÁS KELETI NÉPEK KÜLDÖTTEI, Zichy rajza után készült fametszet (II. Sándor cár koronázási albuma). 1856

Fametszet. 290×385 mm. Budapest, Szépművészeti Múzeum, leltári szám: GF 23. Fotó: Rázsó András

A Pénteki Társaság megszűnte után egy egész Európára kiterjedő Általános Művészeti Társaság létrehozásának gondolata foglalkoztatta, amelynek célja a művészek egymással való megismertetése és támogatása lett volna. Ennek egyik állomásaként megszervezte a német és az orosz művészek közös, műveikről készült fényképeket bemutató kiállítását.

Felmerül a kérdés, hogy mennyire ismerte az udvar fénykörén kívül élő orosz művészek helyzetét. Puskin és Lermontov tragikus halálának története köztudott volt, s feltételezhető, hogy az orosz művészeket sújtó intézkedések egy részéről is értesült. Feltűnően sokszor jelenít meg börtönben raboskodó embereket (*Fogoly a börtönben*, 1847, 6. kép; *A rab; Szibériai fogoly*), de semmi sem igazolja Berkovits Ilona feltételezését, aki szerint utópista szocialista, forradalmi demokrata lett volna.¹⁹ Az orosz festészet és irodalom új realista és nemzeti törekvései feltételezhetően nem érintették. De az már több mint különös, hogy sem ezekben az években, de később sincs jele annak, hogy a fordításban is hamar megjelent Tolsztoj-, Dosztojevszkij-, illetve Turgenyev-írások hatással lettek volna rá.

Ízlésvilága – mind a képzőművészetben, mind az irodalomban – az angol és francia 17–18. századi művészet, valamint a romantika mestereihez kötődött. Ezt igazolja Gautiernek – aki Beggrov műkereskedőnél fedezte fel egyik művét – Zichy művészetét elemző lelkes írása is. Többek között a *Florenci tivornya* (más változatban az *Orgia*), a *Nászéjszaka* és a *Sírrablók* (17. kép) című akvarelljei, valamint állatportréi ragadták meg képzeletét; ezenkívül egy orosz család tragédiáját megjelenítő alkotásáért lelkesedett. „Modern Watteau”-nak, „angol eleganciájú Boucher”-nak nevezi őt, és egyes műveit Goya alkotásaihoz hasonlítja.²⁰ A l’art pour l’art esztétikáját meghirdető szabad szellemű francia író, aki ars poe-
ticájában irodalom és képzőművészet szoros kapcsolatának híve volt, lenyűgözte Zichy irodalmi és történeti témájú műveinek változatossága, előadásmódjának színes életszerűsége, könnyed eleganciája és nem utolsósorban bravúros akvarelltechnikája.

Munkáiból 1869-ben önálló kiállítást rendeztek Pétervárott. Zsánerképeit, a francia történelem eseményeire utaló történeti képeit vagy az udvari életet megörökítő munkáit, kozmopolitának tartott szemléletét nem kísérte különleges szimpátia az orosz realisták, a peredvizsnikek fellépésének előestéjén. A Vándorfestők Társasága festői a valósághoz való hűséget, az orosz élet és történelem ábrázolását tekintették fő céljuknak. A nemzeti témát hiányolta Keleti Gusztáv is Zichy 1871-es hazai, a műveiről készült fényképeket bemutató kiállítása kritikájában.²¹

Az orosz kortársak, a peredvizsnikek céljaival egyedül a társadalmi, erkölcsi ideák megfogalmazását kiemelten fontos-



ZICHY MIHÁLY ÉS CSALÁDJA LAHTAI HÁZUK ELŐTT.
1862 körül

Zala, Zichy Mihály Múzeum. Fotó: Berényi Zsuzsa

nak tartó nézetei hozhatók kapcsolatba, de tőlük eltérően őt a továbbiakban sem a nemzeti problémák, hanem a világtörténelemben bekövetkező fordulatok, egyetemes kérdések foglalkoztatták. Már Gautier is feljegyezte, hogy pétervári műterme falán Horace Vernet, Hyppolite-Paul Delaroche és Wilhelm von Kaulbach műveiről készült metszetek voltak. Németországi, franciaországi és belgiumi utazásai során (például 1871–72-ben) főként Kaulbach példája hatott rá, de nagyra tartotta a berlini történeti festők belga példaképeit, Louis Gallait és Édouard de Bièvre műveit is.

1870-től egymás után születtek festményigényű, nagy méretű grafikái, mint például a *Messias* (*Krisztus és a pápa*, 23. kép), a *Luther látomása* (*Luther Wartburgban*, 25. kép) és a *Zsidó mártírok* újabb változata (24. kép). A *Zsidó mártírokat* és a később Párizsban készült *Autodafé* (1876, 33. kép) című sokalakos kompozícióját aktuális események ihlették, Kaulbach egy

középkori inkvizítor szentté avatása ellen tiltakozó művének közvetítésével.²²

A *Zsidó mártírok* (1871, első színes krétarajza 1858-ból való) erőteljes, színpadiasan felépített kompozíciójának középpontjában egy család szenvedésének megjelenítése áll. A háttérben – Delaroche *I. Erzsébet, Anglia királynője halála* (1828) című művéhez hasonlóan – egymás mögé helyezve látjuk az eseményt érzelmileg kísérő, kommentáló figurákat. *Messiás* (1870) című szénrajzán Krisztust jeleníti meg, aki a szegényekért és a haladásért küzdők támogatójaként vádlón áll szemben a pápával. Krisztus ítélőként, társadalomreformerként jelenik meg, de nem tekinthető – sem Alekszandr Ivanov klasszikus művének (*Krisztus megjelenik a népnek*, 1856–57), sem az orosz nép történelmi hitvallását valló orosz írók eszméinek értelmében – az orosz messianizmus visszhangjának. Mind a *Messiás*, mind a *Luther látomása* a német és a francia liberálisokat tiltakozásra készítő kortárs események hatását tükrözi. IX. Pius a pápai csallhatatlanság dogmáját elfogadó 1870-es vatikáni zsinat határozatával erős ellenérzést váltott ki, különösen a protestáns Németországban. Ebben a légkörben születtek Kaulbach berlini freskói, így a *Krisztus kiűzi a kufárokat* (1869) című kompozíciója, mely Zichy művének is a példája lehetett.²³ A *Luther látomása* 1871-ben, németországi látogatása után készült. Az ördög helyébe a különböző bűnöket megtestesítő allegorikus figurákkal körülvett pápát helyezte.

Németországhoz kötődnek Goethe *Faustjának* első illusztrációi, az erős, drámai effektusokra épített *Faust és Helena*, valamint a *Boszorkánykonyha* című festménye. Faust figuráját is többször feldolgozta; így az 1873-ban Budapesten *Faust végórja* címen kiállított *Emberi tehetetlenség* című, barokk példákra támaszkodó, bombasztikus hatáskeresésről tanúskodó műlandóság-allegóriájában.

Említett grafikáin és Párizsban festett olajképein is a rajz, az erős fény-árnyék kontraszt kap kiemelt szerepet. A karakteres tartalmi változások jelzik, hogy fordulat következett be munkásságában. A művész elérkezettnek látta az időt, hogy 1874-ben, huszonhét évi oroszországi tartózkodás után, megérdemelt nyugdíjjal elhagyja a cári szolgálatot.

1871-ben és 1874-ben a walesi herceg, a későbbi VII. Edward meghívására Angliában járt. Az angol udvar számára rajzolt életképek, legyezőket díszítő dekorációk nem sokban különböznek a cári megrendelésre készült műveitől. A skóciai tartózkodást megörökítő akvarellek könnyedén beilleszthetők a királyi ház szolgálatában álló angol művészek alkotásainak sorába. A ma is a balmorali kastély étkezőszobájának egyetlen díszét alkotó sorozata azonban egyéni vonásokat hordoz. A vadászat eseményeit szinte puritán eszközökkel, a



MARY ETLINGER FOTÓJA

Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutató Intézet, Adattár, MDK-C-I/13/182. Fotó: Makky György

figurákat és a tájat egységbe fogva, a párás levegőt és fényt is érzékeltetve jelenítette meg. A korszak realista látásmódját képviselő grafikáit tussal, tollal rajzolta, majd szépiával, néhol lavírozással könnyeddé, levegőssé tette.

Függetlenségének elnyerése társadalomkritikai tartalmú, a témafestészet körébe tartozó művek alkotására ösztönözte. 1874-ben Párizsban telepedett le. Franciaországi tartózkodásától művészi ambíciói kibontakozásának és társadalmi, erkölcsi elvei szabad kifejtésének lehetőségét várta. Jó kapcsolatot alakított ki a párizsi nemzetközi művészélet számos ismert szereplőjével, francia, belga, osztrák, orosz és lengyel művészekkel. Zsófia lánya levele szerint egy alkalommal például Gustave Doré, Félicien Rops, a Szolnokon is festő Otto von Thoren és Cyprian Godebski lengyel szobrász volt

nála (közülük a belga Rops magyarországi tartózkodása alatt Zalát, Zichy szülőhelyét is felkereste). A festők közül Jean-Jacques Henner, Auguste-Barthélemy Glaize, Henri Gervex elismerték törekvéseit. Az írók közül Victor Hugo néhány dicsérő sort is szentelt művészetének, az ifjabb Dumas pedig a barátai közé tartozott. A világkiállításig Munkácsy Mihállyal is jó viszonyban volt.

A Párizsban eszméi szabad kifejtésének lehetőségét kereső művész egyrészt szemben találta magát a bravúrosan kivitelezett életképeket, a hatásos, sokszereplős történelmi festményeket kedvelő közönséggel, az akadémikus és a divatos társasági festők új generációjával. Másrészt, úgy tűnik, hogy az a hihetetlen rajzi készség, rutin, melyre udvari festőként tett szert, már akadály volt a megújulásnak, a saját festői nyelv kimunkálásának. A Párizsban készült nagy kompozíciók sok esetben korábbi grafikáinak összefoglaló igénytel készült, olajban megfestett változatai.

Szervező- és segítőkészségének Párizsban egyedülálló tanúságát adta. Munkácsy is segítette kevésbé sikeres magyar kollégáit és a tanulni vágyó fiatalokat, Zichy szerényebb udvartartást vitt. A cár udvari orvosának lánya, az életfelfogásában és öltözkézésben (nadrágviselésében) George Sand példáját követő Mary Etlinger volt a leghűségesebb tanítványa. Megismerte a Franciaországban tanuló, sem a nyelvet, sem a körülményeket nem ismerő magyar iparosok, munkások problémáit, s létrehozta a Párisi Kölcsönösen Segélyző Magyar Egyletet, így segítve tájékozódásukat és művelődésüket. Talán angliai utazása is hozzájárult, hogy felismerte a kézművesség és az ipar – a világkiállítások óta egyre növekvő – szerepét.

Párizsi tartózkodása alatt a legrangosabb művészeti esemény az 1878-as párizsi világkiállítás volt, melyre egymással versengve készültek a művészek. Munkácsy a nagy angol költő életének egy eseményét dolgozta fel a *Milton leányainak az Elveszett Paradicsomot diktálja* című festményén. Zichy *A Démon fegyverei* (*A pusztítás génuszának diadala*) című, méreteiben sem mindennapi (négy méter magas és öt méter széles) festménye (35. kép) is erre az eseményre készült. A kiállítás rendezésének felfokozott hangulatában – a képek elhelyezése miatt – csúnyán összekapott Munkácsyval. „Ha nem tanított volna be sokszor rengetett (!) életem a mérsékelttség nehéz mesterségébe, az utolsó érintkezésem Munkácsyval aligha öklözéssel nem végződik” – írta elkeseredetten bátyjának 1878. április 28-i levelében.²⁴

Vitájuk azonban feleslegesnek bizonyult, festményét a kortárs politikai vezetőket élesen kritizáló tartalma miatt eltávolították a kiállításról, s ezzel a művész épp csak bontakozó párizsi – és közvetve hazai – karrierje is megtört. A festmény a *Messias* és a *Luther Wartburgban* című grafikáiban megpendített gondolatokat vitte tovább és aktualizálta. A korszak világi

és egyházi hatalmasságait tette felelőssé az orosz–török háború kirobbantásáért, az 1871-es francia–porosz háborúért, az áldozatokért. A II. Sándor cárt, Vilmos császárt és a pápát portrészzerűen megfestő kompozíció konkrét politizálása kezdetben elfedte, hogy a festmény háborús vízió, pesszimista emberiségkép.

A művész a csataképfestészetbe mélyen beépült barokk tradíciót Kaulbachhoz (*Hunok csatája*, 1834–37) hasonlóan alkalmazta, égi és földi szférára osztva fel alkotását. Hangsúlyos átlós szerkezet választja el egymástól a baloldalt elhelyezett, naturalista részletezéssel festett csataképet és a jobb oldalon lévő, ködbe vesző víziót. A festmény egyik vázlatán az egységes kompozíciót a fény-árnyék ritmikus elrendezése határozza meg. A kész festményt a sötétbe hajló színskála, a vörösök és a sárgás fehér ködszerű részletek ellentéte jellemzi. A művész egy eddig publikálatlan, 1878. január 30-án írt leveléből kiderül, hogy alkotását erős fény-árnyék ellentétre kívánta építeni, amit eredeti címe, a *Fény és árnyék vagy az örökök fegyverei* is tükrözött volna.²⁵

Képzelet és való, allegória és naturalista csatakép egységet alkot, de a jobb oldali rész mind tartalmilag, mind festőileg kusza és erőtlén. Ennek oka a tartalmi tisztázatlanság és a kép átfestése is lehetett. A művész a Francia Köztársaság allegóriáját, mely gyakran felbukkant az 1871 utáni hivatalos megrendelésre készült falképeken, később átfestette, és helyébe a



ORGIA. 1875

Rézfénynyomat. 260 × 275 mm

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, leltári szám:

G.87.10/45. Fotó: Berényi Zsuzsa



fényözönből bizonytalanul felsejlő Krisztus figuráját helyezte. Így a festmény mondanivalóját a politikai konkrétumoktól az eszmefestészet általánossága felé fordította, de festőileg már nem tudta összefogni.

A kortársak szemére hányták az elsietett kivitelezést és a műfajok (csatakép, allegória és politikai karikatúra) egy művön belüli szokatlan megjelenését. Ugyanakkor megállapíthatjuk, hogy a festmény átmeneti helyet foglal el a romantika óta kedvelt csata- és katasztrófaképek, vízözön- és hajótörés-ábrázolások, valamint a dekadenciának a század vége felé felerősödő divatja, pesszimizmust sugalló alkotásai között (Brjullof: *Utolsó nap Pompejiben*, 1833; Thomas Couture: *Rómaiak a hanyatlás korában*, 1847; Verescsagin: *A háború apoteózisa*, 1872).

Ezzel a festménnyel a művész, ha lehet, még távolabb került a magyar közegtől, a Közép- és Kelet-Európában feltűnő, nagy nemzeti tragédiákat feldolgozó alkotásoktól, Orlai Petrichnek vagy Székely Bertalannak a mohácsi csatavesztésben a közelmúlt eseményeire is utaló kompozícióitól. A tudós-filozófus-moralista alapállás Zichyt egyfajta világszínpad teremtésére ösztönözte, tudatos látvány- és hatáskeresésre, mint Glaize *Az emberi örültség látványossága* (1872) című festményének színész módjára meghajló festőfiguráját, aki mögött panorámaszerűen sorakoznak a világtörténelem bűneit ábrázoló képek.

Az allegorikus kifejezéssel egy Franciaországban igen erős és élő tradícióhoz csatlakozott. Az allegorikus figura és a realista csatakép egyesítésében – melyen a jelkép nem jelképként, hanem valóságként van ábrázolva – Delacroix (*A szabadság a barikádokra vezeti a népet*, 1830) és Doré (*La Marseillaise*, 1870) méltó utódának bizonyult. Festménye a bizonytalan politikai helyzetet is tükrözte, hasonlóan Dorénak a francia-német háború eseményei hatása alatt festett *A szfinx* (1871 körül) című vásznához. Delacroix említett festményén – ahogy az 1871-es veszteséget követő sokk után számos francia történeti alkotáson – a hősök apoteózisát látjuk. Ezzel szemben Zichy a háború, a pusztítás allegóriáját jelenítette meg. Eltávolodik Kaulbach berlini freskóitól is, melyek az isteni szellemnek a történelemben való megjelenését dolgozzák fel. Festményét a tagadás, a negatív szellem uralja, műve a halál diadalát, a könyörtelen és abszolút pusztulást megjelenítő apokalipszisábrázolások ikonográfiájának megújítása. A démonfigura a század folyamán végig aktuális gondolati tartalmat hordoz, amelyet többek között a belga Jozef Geefs, a francia Jean-Jacques Feuchère, a Párizsban élő orosz szobrász, Mark Antokolszkij és sokan mások különböző hangsúlyokkal megjelenítettek. Zichy elsők között fogalmazta meg az emberiségre fátumként, sorsként nehezedő, a századvégi mesterek műveiben is felbukkanó háborúszimbólumot

(Franz von Stuck: *Lucifer*, 1890 körül; *A háború*, 1894; Arnold Böcklin: *A háború*, 1896).

A családi életet szétzúzó démoni nő figurájában a halál- és kéjvágy összefonódásából született századvégi nőkép jelenik meg, amely más eklektikus mestereknél is feltűnik (Égide Rombaux: *A sátán lányai*, 1900). Rops szimbolista munkáin, például Jules Barbey d'Aurevilly 1874-ben megjelent, *Les Diaboliques* című művének illusztrációiban a korszak történetét, a fejlődés és civilizáció jelenségeit az ördög művének tekinti, melynek formálásában a nőké a főszerep.

A női démon kortárs megtestesülésének tekinthető a *Courtisane* (más címeken: *A modern szirén*, *Nana*, 1880) című festménye (41. kép), melyet Zola *Nana* (1879) című regénye inspirált. Zichy részletezőn, már-már didaktikusan jeleníti meg a nő ékszer- és pénzimádatát. Élénksárga ruhába öltöztetett figurája köré helyezi kifosztott áldozatait, a regény ismert figuráit. Egy apró részlet Manet *Nana* (1877) címen ismert festményét idézi emlékezetünkbe, melyen a francia mester életszerűen, öltözködés közben, elegáns úr kíséretében ábrázol egy prostituáltat: a mű háttérében lévő divatos japán ellenző darut ábrázol, és Zichy képen szintén darumintás függöny látható.²⁶ A naturalista előadásmód ellenére a kép allegorikus-szimbolikus olvasatát erősíti a később hozzáillesztett két 1881-ből származó szárnykép, a *Csábítás* (*A daloló szirén*, 42. kép) és a *Bűnhődés* (*Az áldozat*, 43. kép). A *Csábítás* vörös hajú, vaskos, érzéki aktja Courbet nőalakjait idézi, még inkább Böcklin életörömtől duzzadó, ember és természet pogány kori egységét megjelenítő *Szirénjét* (1887) és tengeri isteneit (*Tritón és néreida*, 1873–74). A nőalak lába alatt a sziklán, akár a pusztító nőkép egyik legkorábbi megfogalmazásán, Ingres *Oidipusz és a szfinx* (1808) című festményén, csontváz vehető ki. Moralizáló-ítélkező mondandója ellenére a *Szirén* és a *Bűnhődés* szoborrá dermedt figurája a századvégi szimbolizmus előhangjának tekinthető.

A korábbi festészetből ismert ikonográfiához való akaratlan ragaszkodás, amely a *Mentőcsónak*nak is egyik jellemzője volt, más munkáiban is felbukkan: így a már otthon, zalai műtermében festett *A kísértetek órája* (1880) című festménye is romantikus horrortémák kellékeit (temető éjfélnor, holdfény, halott menyasszony) alkalmazó haláltánc. Különböző jelenekeket, epizódokat helyezett egymás mellé. Az erősen megrongálódott festmény színhatása, a vöröses fényű hold, az élénk színű zöld köd már csak a leírásokból ismerhető meg.

Moritz Terke, a Kunstverein igazgatója, bécsi, majd berlini kiállításán a festményt sötét terembe helyezte, gázvilágítással is növelve a borzongató hatást (ahogy Munkácsy vallásos témájú képeinek kiállításakor is a rendezők mesterséges fényt alkalmaztak). A kép mellett mozgatható csontváz állt; a csontváz témája egyébként számos festményén és egyik ön-

arcképén (*A művész és a halál*, 1875) is feltűnik. Rops csontváznoínek és Odilon Redon különös, valós környezetbe és szituációba helyezett csontvázainak (*Két csontváz enteriőrből*, 1882 körül), James Ensor festményeinek szimbolikus jelentésével szemben, úgy tűnik, még a horrortémákat feldolgozó romantikus művek közé tartozik. Ennek ellenére hatással lehetett Mednyánszky László egyik szimbolikus festményére (*Memento*, vagy *Rettegés*, 1895 körül) is.

A kísértetek óráját kapcsolatba hozták Lermontov *A halál* című versével és Saint-Saëns *Haláltánc* című szimfonikus költeményével is. Szintén egymás mellé helyezett, különálló jelenetek füzéréből áll *A zene elkísér a bölcsőtől a sírig* című grafikája (44. kép), melyek filmkockaszerűen peregnek egymás után. Hasonló címen adott át egy tollrajzot 1881-ben Liszt Ferencnek is, akinél egyébként Zsófia leánya tanult. Liszt a rajz hatására szimfonikus költeményt komponált (*A bölcsőtől a sírig*), melynek kottáját két év múlva Zichy rajzával adatta ki.²⁷ A művész óriási munkabírájáról tanúskodnak a témáról – egy hangversenytér frízének szánt újrafeldolgozásakor – írt sorai: „Ez egy többröfnyi hosszú rajz – körülbelül 134 személyek vannak rajta. Nagy erőfeszítéssel, kététi munkába került.”²⁸

A jelentős új művek születése ellenére a párizsi éveket inkább kudarcnak tekinthetjük. Nem azért, mert nem fedezte fel az impresszionistákat, a „festői problémák elé helyezte az eszmei problémákat”, s a festészetet „összetévesztette” az „irodalommal és a zsurnalisztikával”, inkább arról van szó, hogy nem ment végig a saját maga által megkezdett úton.²⁹ Sem az „emberiség-festészet”, sem a szimbolizmus témaköreit nem folytatta. A Párizsban készült *Faust*-illusztrációkban már nem saját Démonát fogalmazta meg, hanem visszatért az illusztráláshoz: bármennyire kiválóak is e rajzok, bármennyire úgy érezzük, hogy nála hívebben nem tudja senki felidézni Goethét, nem Zichy Démonáról szólnak.

A divatos akadémikus festmények sorába *A Démon fegyverei* festése miatt egy időre félbehagyott, 1879-ben befejezett *Hulló csillagok* kompozíciója tartozik (37. kép). Ahogy általában historikus-eklektikus festményeiből, ebből is hiányzik grafikáinak könnyed leleményessége, magas szintű művészete. Ezért sem tudott a Párizsban dolgozó, jól felkészült festők tömegéből kiemelkedni. Az illusztráció területére sem tudott betörni; bár az ismert mecénás, Horac Günsburg báró *Faust*-illusztrációk készítésére bízta, konkrét megbízással csak orosz kiadók (A. F. Marks és Glazunov) fordultak hozzá.

A művész rövid időre többször is hazatért; a leghosszabb ideig 1880-ban tartózkodott Zalán. Elképzelhető, hogy itthoni tartózkodását hosszabbra tervezte, hiszen felépíttette Zalán a műtermét, ahol elhelyezte híres fegyver- és viselet-

gyűjteményét. Már Párizsban is kapott itthonról megbízást, az *Erzsébet királyné Deák Ferenc ravatalánál* (1876) megfestését. Petőfi Sándor verseihez készített rajzai Munkácsy Mihály, Lotz Károly és mások illusztrációival együtt jelentek meg. További komoly megrendelésről azonban nem esett szó. A családi birtok miatt Antal bátyjával is súlyos vitákba bonyolódott.

Az 1890-es években személye újra előtérbe került itthon is. Pulszky Károly 1892-es levele szerint egyedül ő lenne képes a magyar művészeti iskola felállítására.³⁰

1881-ben azonban elhagyta Zalát, s Glazunov megbízásával a Kaukázusba utazott Lermontov műveinek, a *Démonnak* és a *Korunk hőseinek* az illusztrálására. Egy leveléből azt is megtudjuk, hogy 40 000 frankot kap majd a körülbelül másfél éves munkáért.³¹ A kaukázusi tájat, az itt élőket megörökítő etnográfiai is értékes rajzai, illusztrációi ekkor nem kerültek kiadásra.³² Egykor sikeres grafikáinak az emléke is feledésbe merült Mihail Vrubel világfájdalmas Démonának (*Az ültő Démon*, 1890; *A bukott Démon*, 1901) megszületése után.

Ezzel szemben osztatlan sikert aratott az 1888-ban díszkiadásban megjelent, a 13. századi grúz költő, Sota Rusztaveli *A tigrisbőrös lovag* című nemzeti eposzához készített illusztrációival. Kaukázusi tartózkodása alatt megismerte a grúz nemzeti megújulási mozgalmat, s azonosult törekvéseikkel. Egyébként a mai napig nagyra becsülik őt Grúziában; szoborral és egy gyűjteménnyel állítottak emléket tevékenységének.

Az 1881. március elsején merényletben meghalt II. Sándort követő, nagy erejéről és autokratizmusáról híres III. Sándor megbízásokkal látta el a művészt. Megörökítette az új koronázást, s többek között megrajzolta a cári család dél-oroszországi nyaralásainak eseményeit. 1896-ban az utolsó Romanov-uralkodó, a szerencsétlen sorsú II. Miklós trónra lépésének eseményeit jelenítette meg. A Carszkoje Szelóba, a családi életbe visszavonuló II. Miklós kedvelte a művészt. Bár Zichy feladata jellegét tekintve semmi sem változott, a cári festő címe viszonylagos szabadságot, s fényes megélhetést biztosított számára, amelybe a rendszeresen Nizzában töltött telek is beletartoztak.

A nyolcvanas évektől „hazatalált”: 1883-tól, más adat szerint 1885-től megkezdte Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének illusztrálását, a világtörténelem eseményeinek, eszmei harcainak egy-egy jelenetbe sűrítését. Mintha minden korábbi művének emléke koncentráltan beépült volna illusztrációiba. Elbeszélő vénája, korokat és típusokat megjelenítő készsége mellett allegorizáló hajlama, a rossz és a jó harcában a metafizikai tartalmak megjelenítése itt harmóniába került.³³ Madách világszínpadának megalko-



ZICHY MIHÁLY FOTÓJA. 1884 (?)
Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár, leltári szám:
Ms 5075/246. (Átvétel a zalai Zichy Mihály Múzeum
anyagából.) Fotó: Láng Klára

tásában felhasználta korábbi történeti zsánereinek aprólékosan leírt helyszíneit, karaktereit. Középkort idéző rajzai Delaroche történelmi festményeinek kifejezőerejéhez hasonlíthatók. A római színben például a viszonylag kevés szereplő, a szűkebb tér is felidézi a korszak nagyméretű történeti festményeit, Kaulbach *Neróját* (1872) és Couture korábban említett *Rómaiak a hanyatlás korában* című festményét.

A Madách-illusztrációk hagyományos módszerével szemben az Arany János balladáihoz 1892 és 1897 között készített rajzain formailag is újításokat vezetett be. Az egész lapos illusztrációk, valamint a középjelenet köré helyezett, epizódokkal kísért vagy dekoratív keretbe fogott jelenetekből

összeszerkesztett könyvoldal helyett kép és írás egységében gondolkodott, bár közöttük is akad egész lapos, a történet csúcspontjait sűrítő rajz. Korábbi műveinek egyes elemeit itt is mesterien beépíti; az *Ágnes asszony* látomásában (59. kép) például *A kísértetek órája* szörnyfigurái bukkannak fel.

Már a Goethe *Faustjához* készített illusztrációkon is maga írta a képek alá a szöveget, de itt tovább tökéletesítette kép és szöveg kapcsolatát: a szövegbe rajzolta a képeket, dekoratív egységükkel is az elbeszélést szolgálva. A William Morris névvel fémjelzett, főként középkori és reneszánsz példákön nyugvó könyvművészeti reneszánsz, a dekoratív-ornamentális képpoldal megteremtésére tett kísérletek sorába illeszthetők az ő törekvései is, bár újításai nem követte közvetlenül a fenti példákat, hanem korábbi modorát fejlesztette tovább. Egy-egy oldalon szabadon, az illusztrációk szokásos rendjéhez (fejléc, záródísz) még igazodva, de a kompozíció szabad kiterjesztésével helyezte el az illusztrációkat. Egy-egy esetben a szövegbe illesztett kép irányítja az olvasót. Kép és írás összeforrasztása a tartalmat szolgálja; a kép nem válik független, a szöveget csupán hangulatilag kísérő ornamentalsé.

A Madách- és az Arany-illusztrációk mellett jelentősek az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben* című, 1888-ban megjelent kötethez készített illusztrációi, melyeken népszerű témákat dolgozott fel (*Attila lakomája; Csaba útja*). Új szemlélettel, etnográfiai gyűjtéseit felhasználva idézi meg a pogány magyarok szokásait.

Zichy sorozatokban, ciklusokban gondolkodó művész volt. A cárok életéről (négy cár udvarában teljesített szolgálatot) korábban tervezett jelenkori krónikájáról feltételezhetően lemondott, de jórészt főúri megrendelésre készített erotikus darabjait a kor erkölcsait összefoglaló műnek szánta, s *A századvég gyermekének vallomásai* címen szerette volna kiadni. Egy részük végül 1895-ben, *Breviarium Eroticum* címen jelent meg.

Utolsó éveit is Szentpéterváron töltötte. Raszputyin térfnyerése az udvarban, a sztrájkok, felkelések, az 1905-ös forradalom kitörése már betegágyban találta. 1906. február 28-án halt meg. Hamvait ünnepélyesen hozták haza, és a nagy magyar mestereket megillető pompával a Múcsarnokban ravatalozták fel.

A nem mindennapi egyéniségét, életútját és alkotásait kísérő kérdések megválaszolására csak a jövőben, önfeltáró, gyakran önostorozó leveleinek közlése és művei teljes körének a megismerése után kerülhet majd sor. Óriási tempóban készített munkáit együtt szemlélve a zsáner és az allegorikus történeti képek kettős világa válik láthatóvá. Művészete külföldön bontakozott ki, elsősorban bécsi, valamint az orosz

festőkre is ható francia, angol és német hatás alatt. Zichy korábbi ábrázolási típusok könnyed kezű átformálója volt. Nem a festő és műve minden mást kizáró kapcsolatából tekintett a világra, a műalkotás témája mindig fontos maradt számára. Illusztrációiban és pesszimista emberiségképének megfogalmazásában központi szerepet játszott a különböző tartalommal újra és újra megjelenő Démon mítosza.

A megélhetés problémái egyrészt a megrendelő kívánságainak való megfelelésre készítették, másrészt a grafika, a könyv-illusztrálás és a fotóban rejlő lehetőségek kiaknázása felé vezették. Munkái túlnyomó része csupán egy szűk kör számára készült, illusztrációival viszont széles publikumhoz jutott el. Művészi kiteljesedését és legnagyobb sikereit is ezen a területen érte el.

615.546
209

ÉLETRAJZI ADATOK



- 1827 október 15.* Megszületik Zalán.
- 1842 Festeni és rajzolni tanul Marastoni Jakabnál.
- 1843–45 Bécsben Waldmüller tanítványa.
- 1846 Néhány hónapra Olaszországba utazik.
- 1847 Szentpétervárra utazik tanítványával.
- 1849 Elhagyja a nagyhercegi udvart. Dagerrotípiákat retusál. Családot alapít.
- 1852 Kialakul arisztokratákból álló megrendelői köre.
- 1856 Részt vesz II. Sándor koronázási ünnepségének a megörökítésében.
- 1858 Théophile Gautier lelkes cikket ír művészetéről. A szentpétervári akadémia tagja lesz.
- 1859 Elnyeri a cár festője címet.
- 1862 Münchenbe, Párizsba és Londonba utazik.
- 1869 Első kiállítása Szentpétervárott.
- 1871 Európai utazást tesz, Skóciában az angol trónörökösnek dolgozik.
- 1874 Párizsban telepedik le. Gautier barátai üdvözlük letelepedése alkalmával.
- 1875 A Párizsi Magyar Egylet elnöke. Brüsszelbe utazik.
- 1878 A párizsi világkiállításra festett nagyméretű festménye, a *Démon fegyverei* (*A pusztítás géniusának diadala*) körüli botrány.
- 1880 Zalán dolgozik kilenc hónapig.
- 1881 Bécsi és velencei útja után orosz kiadója megbízásával Tbiliszibe utazik. Grúziában a grúz nemzeti eposz illusztrálásába kezd, és a Kaukázusban dolgozik Lermontov-illusztrációin.
- 1883 Újra a cár udvarában. III. Sándor cár koronázási ünnepségeit örökíti meg.
- 1887 Illusztrációival megjelenik Madách Imre *Az ember tragédiája* című művének első díszkiadása.
- 1892–97 Arany János balladáihoz készít illusztrációkat.
- 1902 Kiállítása Budapesten.
- 1906 február 28. Szentpétervárott meghal.

* A születés és halálozás dátumának pontosítása Csicsery-Rónay Istvánnak köszönhető.

VÁLOGATOTT IRODALOM



Lándor Tivadar–Gerő Ödön–Londesz Elek: *Zichy Mihály. Élete, művészete és alkotásai*. Budapest, 1902.

Théophile Gautier: *Zichy*. Fordította és bevezetővel ellátta: Rózsaffy Dezső. A magyar művészet könyvtára. Budapest, 1927.

Bényi László–Supka Magdolna: *Zichy Mihály*. Budapest, 1953.

Berkovits Ilona: *Zichy Mihály élete és munkássága (1827–1906)*. Budapest, 1964.

Lilija Aljosina: *Mihály Zichy*. Moszkva, 1975.

Gellér Katalin: *Zichy Mihály. 1827–1906*. Budapest, 1990.

Zichy Mihály. Katalógus. Szerkesztette: Róka Enikő, Csicsery-Rónay István. Occidental Press–Zichy Mihály Alapítvány, Budapest, 2001.

JEGYZETEK

¹ Pintér Ákos: Zichy Mihály és az oroszok. *Budapesti Hírlap*, 1902. október 19.; Lyka Károly: Egy fölösleges művész. Hetvenötödik születésnapján Zichy Mihály. *Új Idők*, 1902. október 26.; Vodicska Sándor: Zichy Mihály orosz világításban. *Magyarország*, 1902. november 16.; Lándor Tivadar: Zichy Mihály és az illusztráció. *Művészet*, 1902. 233–250.; Lovas Lajos: Látogatás Zichy Mihálynál. *Művészet*, 1902. 251–254.; Lándor Tivadar–Gerő Ödön–Londesz Elek: *Zichy Mihály. Élete, művészete és alkotásai*. A Pesti Napló ajándéka, Athenaeum, Budapest, 1902.

² Lándor Tivadar Zichyt Lermontov számkivetett szellemalakjához, Démonjához hasonlította, és száműzött, „hontalan szellemként” írta le: „Társtalan mint ember és társtalan mint festőművész; társtalan az elért rangjában és társtalan az eszmevilágában.” Lándor–Gerő–Londesz: i. m. 4.

³ Klaus Albrecht Schröder: Kunst und Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei. In: *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution*. Herausgegeben von Gerbert Frodl und Klaus Albrecht Schröder. Prestel Verlag, München, 1992. 9.; Sabine Grabner: *Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*. Hirmer Verlag, München, 2006.

⁴ Waldmüller is festett gyászolókat ábrázoló festményt, de Zichy művén többek között az anya heves mozdulata a bécsi klasszicizmus egyik jelentős képviselőjének, Friedrich Heinrich Fügenernek a *Germanicus halála* (1789) című művén látható férfialakéra emlékeztet. A festmény a bécsi Akadémiai Képtár tulajdona, amelynek felügyelője Waldmüller volt.

⁵ Még Munkácsy Mihály 1867-ben festett *Árvízi jelenete* is ebből a hagyományból táplálkozott.

⁶ Sinkó Katalin: Ideálkép, portré, életkép. Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben. *Ars Hungarica*, 1987/1. 54.

⁷ Az orosz cárok uralkodását meghatározó, 1832-ben kidolgozott alapelvek – ortodoxia, autokrácia, népiesség – évtizedekig nem változtak. A művészet és a művelődés területén is elfojtották az újításokat. Ez lett a sorsa a Petrasevskij-körnek, melybe Dosztojevskij is tartozott (Dosztojevskij a vesztőhelyen kapott kegyelmet, azaz kényszermunkára ítélték). Font Márta–Krausz Tamás–Niederhauser Emil–Szvák Gyula: *Oroszország története*. Maecenas, Budapest, 1997. 341–342.

⁸ Dr. Móricz Virág: *Zichy Mihály*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1944. 12.

⁹ Zichy naplójegyzetei Pintér Ákos újságíró 1902-ben készített másolatában maradtak fenn. A jegyzetek hézagosak, különösen az elején pontatlanok, néha kimarad egy-egy év, máskor viszont nagyon precíznek tűnnek: a művek mellett még a megrendelő vagy a vevő neve, időnként egy-egy alkotásért kapott összeg vagy értékes tárgy is szerepel. *Zichy Mihály*

naplójegyzetei. Másolta: Szt. Pétervár, 1902 május 10–23. / Pintér Ákos. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Oct. Gall. 80.

¹⁰ Berkovits Ilona: *Zichy Mihály élete és munkássága (1827–1906)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. 47.

¹¹ Uo. 33.

¹² Ennek ellenére túlzónak tűnik Berkovits Ilona képelemzése, aki Csernisevskij *Mit tegyünk?* című regényének forradalmi tartalmát látja benne. Szerinte a lámpatisztogató az arisztokratákat lámpavasra juttató forradalmat jelzi. Uo. 59–60.

¹³ Gudrun Ziegler: *A Romanovok titka. Az orosz cárok története és vége*. Gabo, Budapest, 1999. 256.

¹⁴ Théophile Gautier: *Zichy*. Fordította és bevezetéssel ellátta: Rózsaffy Dezső. A magyar művészet könyvtára. Amicus, Budapest, 1927. 36.

¹⁵ Vö. Delacroix: *Desdemonát megátkozza az atyja* (1839); *Rómeó és Júlia* (1845). A *Werther*-illusztrációt Zichy naplójegyzeteiben említi.

¹⁶ Vö. Lilija Sztjepanovna Aljosinának az orosz múzeumokban lévő Zichy-műveket példásan feldolgozó monográfiáját (*Mihály Zichy. Uzo-brázityelnoje iszkussztva*, Moszkva, 1975).

¹⁷ Gautier: i. m. 10.

¹⁸ Uo. 20.; Gautier-nek annyira megtetszett a Péntekiek Társasága, hogy lánya szerint Párizsban is hasonló nemzetközi művészkört akart létrehozni.

¹⁹ Berkovits: i. m. 67.

²⁰ Gautier: i. m. 34.

²¹ Berkovits Ilona L. Aljosina kéziratára hivatkozva mutatja be az orosz sajtóban megjelent egyik kritikát. Berkovits: i. m. 64.; Keleti Gusztáv: *Művészeti dolgozatok*. Kisfaludy Társaság, Budapest, 1910. 57–72.

²² Földi Eszter: Antiklerikalizmus és negatív történelemszemlélet – Zichy Mihály „eszmefestészetéről”. In: *Zichy Mihály*. Katalógus. Szerkesztette: Róka Enikő, Csicsery-Rónay István. Occidental Press–Zichy Mihály Alapítvány, Budapest, 2001. 46–47.

²³ Sinkó Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég „szent realizmusa”. In: *Munkácsy a nagyvilágban*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. 2005. március 24.–július 31. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria–Szemimpex Kiadó, 2005. 62, 65.

²⁴ Zichy Mihály levele Zichy Antalnak, 1878. április 28. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

²⁵ Magyar Tudományos Akadémia, Kézirattár, Ms 4758/136.

²⁶ A daru szó (*grue*) a francia nyelvben prostituáltat is jelent.

²⁷ Vö. Csicsery-Rónay István: Liszt Ferenc és Zichy Mihály. In: *Zichy Mihály*. Occidental Press... i. m. 106–108.

²⁸ Zichy Mihály Feledi Flesch Tivadarnak, Nizza, 1893. február 29. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

²⁹ Hoffmann Edith: *Művészfejek*. Révai Kiadó, Budapest, 1945. 116–117.

³⁰ Forrásmegjelölés nélkül idézi Lándor–Gerő–Londesz: i. m. 48.

³¹ Zichy Mihály levele Zichy Antalnak, Nizza, 1880. április 6. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Levelestár.

³² Zichy néha kényszerűségből, néha üzleti megfontolásból gyakran fordult különböző sokszorosítási technikákhoz, a metszetmásolatok mellett a fotográfia új technikáihoz. „Fényképnymatokkal” jelentek meg a Korunk hőiséhez készült illusztrációi is 1891-ben és 1900-ban.

³³ A második díszkiadás, amely már mind a 20 illusztrációt tartalmazta, 1888-ban jelent meg.

KÉPJEGYZÉK

1. Önarckép. 1840
Ceruza, akvarell, papír. 208 × 152 mm
Jelezve fent: Illyen legény voltam én
1840-ben. Zichy Mihály 1894
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1920-680
Fotó: Berényi Zsuzsa
2. Női tanulmányfej zöld sállal. 1846 körül
Olaj, vászon. 52,5 × 42 cm
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 5878 T
Fotó: Berényi Zsuzsa
3. Koporsólezárás. 1846
Olaj, vászon. 116,5 × 104,5 cm.
Jelezve jobbra lent: M. Zichy 846
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 2744
Fotó: Mudrák Attila
4. Mentőcsónak. 1847
Olaj, vászon. 135 × 190 cm
Jelezve balra lent: M. Zichy 1847
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 2328
Fotó: Berényi Zsuzsa
5. Krisztus levétele a keresztről
(Keresztlevétel), 1847
Olaj, vászon. 330 × 271 cm
Jelezve jobbra a kövön: Zichy 1847
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 2719
Fotó: Berényi Zsuzsa
6. Fogoly a börtönben. 1847
Olaj, vászon. 138 × 105 cm
Jelezve balra lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 53.505
Fotó: Mester Tibor
7. Két fiatal nő portréja. 1852
Akvarell, papír. 370x305 mm (ovális)
Jelezve balra: N. de Zichy, 852
Szentpétervár, Ermitázs (OIRK, az Orosz
Kultúra Történetének Osztálya)
Ltsz.: 903/r-r
8. Kaukázusi jelenetek: A hősi tett. 1852–53
Litográfia, papír. 265 × 212 mm
Jelezve balra lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1901-167/7
Fotó: Berényi Zsuzsa
9. Kaukázusi jelenetek: Ima. 1852–53
Színes litográfia, papír. 265 × 205 mm
Jelezve balra lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1915-124
Fotó: Berényi Zsuzsa
10. Kaukázusi jelenetek: A bosszú. 1852–53
Színes litográfia. 265 × 210 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1915-127
Fotó: Berényi Zsuzsa
11. Táncosnő. 1853
Akvarell, fedőfehér, gouache, karton.
202 × 160 mm (ovális)
Jelezve balra lent: Zichy 1853
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1955-5289
Fotó: Berényi Zsuzsa
12. Készülődés a moszkvai utazásra. 1853–54
Szépia, toll, ecset, papír. 294 × 230 mm
Jelezve balra lent: Zichy
Szentpétervár, Ermitázs (OZEI, a Nyugat-
európai művészet Osztálya)
Ltsz.: No. 31331
13. Utca sétálókkal és lámpagyújtogatóval.
1853–54
Tus, toll, ecset, fedőfehér, papír.
345 × 250 mm
Jelezve középen lent: Zichy
Szentpétervár, Ermitázs (OZEI, a Nyugat-
európai művészet Osztálya)
Ltsz.: No. 31327
14. Politikai karikatúra a Znakomije
(Ismerősök) című folyóirat számára. 1857
Ceruza, fedőfehér, kartonra ragasztott
papír. 321 × 446 mm
Jelezve balra lent: M. Zichy (cirill
betűkkel), 1857, balra fent: Znakomije
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1932-2321
Fotó: Berényi Zsuzsa
15. Cári udvari díszlakoma. 1856
Kartonra ragasztott gouache, papír.
238 × 316 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy 1856
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1928-2119
Fotó: Berényi Zsuzsa
16. Tájkép. 1850-es évek
Akvarell, fedőfehér, papír. 158 × 227 mm
(ovális)
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1934-2592/a
Fotó: Berényi Zsuzsa
17. Sírrablók. 1858
Lavírozott tus, diópác, lemezpapír.
422 × 366 mm
Aláírva: A Th. Gautier son dévoué ami
Zichy, 1858 St. Petersburg
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1926-3022
Fotó: Berényi Zsuzsa
18. Uzsorás. 1859
Akvarell, papír. 725 × 548 mm
Jelezve balra lent: Zichy 1859
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: F. 71.63
Fotó: Berényi Zsuzsa
19. Előszoba a palotában. 1865
Akvarell, papír. 516 × 352 mm
Jelezve balra lent: Zichy 1865
Szentpétervár, Ermitázs (OZEI, a Nyugat-
európai művészet Osztálya)
Ltsz.: No. 31274
20. Fekvő nő. 1866
Ceruza, színes kréta, kartonra ragasztott
papír. 215 × 361 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy 66
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1931-2244
Fotó: Berényi Zsuzsa
21. Zichy Mihály rajzol. 1868
Tus, toll, papír. 200 × 130 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály
1868-ban
Budapest, magántulajdon
Fotó: Berényi Zsuzsa

22. Medveadászat. 1869
 Akvarell, fedőfehér, papír.
 180 × 285 mm
 Jelezve balra lent: Zichy 1869
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: F. 88.120
 Fotó: Berényi Zsuzsa
23. Messiás (Krisztus és a pápa). 1871
 Szén, fedőfehér, lemezpapír.
 1120 × 1240 mm
 Jelezve balra lent: Zichy 1871
 Debrecen, Tiszántúli Református
 Egyházkerületi és Kollégiumi
 Nagykönyvtár
 Fotó: Lukács Tihamér
24. Zsidó mártírok. 1871
 Ceruza, akvarell, szépia, fedőfehér, papír,
 vászonra kasírozva.
 1690 × 1065 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy 1871
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 59.143
 Fotó: Berényi Zsuzsa
25. Luther látomása (Luther Wartburgban).
 1871
 Szén, lemezpapír. 1180 × 1330 mm
 Jelezve balra lent: Zichy 1871
 Budapest, Evangélikus Hittudományi
 Egyetem
 Fotó: Mudrák Attila
26. Önarckép. 1875
 Ceruza, papír. 105 × 130 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály Párisban
 1875
 Budapest, magántulajdon
 Fotó: Berényi Zsuzsa
27. Kardtánc. 1874–75
 Rézkarc. 435 × 341 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy
 Zala, Zichy Mihály Múzeum
 Fotó: Berényi Zsuzsa
28. Skót fáklyatánc. 1872
 Akvarell, vászonra kasírozott papír.
 660 × 880 mm
 Jelezve középen lent: Zichy
 Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum
 Ltsz.: 78.7.3
 Fotó: Mudrák Attila
29. Vera. Illusztráció Goncsarov Szakadék
 című művéhez. 1875
 Akvarell, papír. 222 × 150 mm
 Jelezve balra lent: Zichy 75
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 1955-5288
 Fotó: Berényi Zsuzsa
30. Illusztráció Goethe Faustjához, XI. 1874–78
 Tus, toll, gouache, papír. 172 × 136 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: F. 64.142
 Fotó: Berényi Zsuzsa
31. Illusztráció Goethe Faustjához, XII.
 1874–78
 Tus, toll, gouache, papír. 172 × 136 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: F. 64.139
 Fotó: Berényi Zsuzsa
32. Illusztráció Goethe Faustjához, XIII.
 1874–78
 Tus, toll, gouache, papír. 172 × 136 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: F. 64.138
 Fotó: Berényi Zsuzsa
33. Autodafé. 1876
 Karton, szén, akvarell. 2360 × 1480 mm
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2330
 Fotó: Mudrák Attila
34. A Démon fegyverei (A pusztítás
 génuszának diadala), vázlat. 1878
 Olaj, vászon. 80 × 100 cm
 Zala, Zichy Mihály Múzeum
 Fotó: Berényi Zsuzsa
35. A Démon fegyverei (A pusztítás
 génuszának diadala). 1878
 Olaj, vászon. 447 × 550 cm
 Jelezve jobbra lent: Zichy 1878
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2337
 Fotó: Mudrák Attila
36. Priaposz szobrának megkoszorúzása. 1879
 Olaj, vászon. 161 × 85 cm
 Jelezve jobbra lent: M. Zichy 79
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: FK/4106
 Fotó: Mudrák Attila
37. Hulló csillagok. 1879
 Olaj, vászon. 402 × 201 cm
 Jelezve jobbra lent: Zichy 1879
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2331
 Fotó: Mudrák Attila
38. Tamara tánca. Illusztráció Lermontov
 Démon című művéhez. 1880
 Akvarell, papír. 527 × 390 mm
 Hansági Múzeum (Győr-Moson-Sopron
 Megyei Múzeumok Igazgatósága)
- Ltsz.: 82.6
 Fotó: Mudrák Attila
39. Női mellkép népviseletben. 1879
 Akvarell (lavírozott), papír.
 240 × 197 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy 1879
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: F. 63.1
 Fotó: Berényi Zsuzsa
40. Andrej és a lengyel lány. Illusztráció Gogol
 Tárász Bulyba című művéhez. 1880
 Színes litográfia, papír. 530x400 mm
 Zala, Zichy Mihály Múzeum
 Fotó: Berényi Zsuzsa
41. Courtesane (A modern szirén, Nana).
 1880
 Olaj, vászon. 280 × 297 cm
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2329
 Fotó: Berényi Zsuzsa
42. Csábítás (A daloló szirén). 1881
 Olaj, vászon. 320 × 150 cm
 Jelezve jobbra lent: Zichy
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2333
 Fotó: Mudrák Attila
43. Bűnhődés (Az áldozat). 1881
 Olaj, vászon. 319 × 150 cm
 Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
 Ltsz.: 2323
 Fotó: Mudrák Attila
44. A zene elkísér a bölcsőtől a sírig. 1881
 után
 Akvarell, tus, toll, papír. 270 × 3620 mm
 Jelezve balra lent: Zichy
 Magyar Tudományos Akadémia,
 Művészeti Gyűjtemény
 Ltsz.: 82
 Fotó: Láng Klára
45. A Kaukázus felett repülő Démon.
 Illusztráció Lermontov Démon című
 költeményéhez. 1881
 Olasz ceruza, kréta, papír, kartonon.
 775 × 580 mm
 Jelezve jobbra lent: Zichy (cirill betűkkel)
 1881
 Szentpétervár, Ermitázs (OZEI, a Nyugat-
 európai művészet Osztálya)
 Ltsz.: No. 1911
46. Nesztán-Daredzsán távozása Kadzseti
 várából. Illusztráció Rusztaveli
 A tigrisbőrös lovag című eposzához. 1882
 Tus, toll, kartonra ragasztott papír.
 240 × 185 mm



2013-2014

- Jelezve jobbra lent: Zichy (cirill betűkkel)
1882
Grúz Nemzeti Múzeum
47. Ünnepe. Illusztráció Rusztaveli
A tigrisbőrös lovag című eposzához. 1882
Tus, toll, papír. 380 × 510 mm
Grúz Nemzeti Múzeum
48. Fatma bemutatja Nesztánt Uszen
kereskedőnek. Illusztráció Rusztaveli
A tigrisbőrös lovag című eposzához. 1882
Tus, toll, kartonra ragasztott papír.
228 × 185 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy (cirill betűkkel)
1882
Grúz Nemzeti Múzeum
49. Díszbéd a Gránát-palotában. 1883
Akvarell, papír. 520 × 770 mm
Jelezve balra lent: Zichy
Szentpétervár, Ermitázs (OZEI, a Nyugat-
európai művészet Osztálya)
Ltsz.: No. 27464
50. Vázlat. 1885 körül
Ceruza, papír. 298 × 237 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy (cirill betűkkel)
Budapest, magántulajdon
Fotó: Mudrák Attila
51. Lucifer az Úrral szemben. Illusztráció
Madách Imre Az ember tragédiája című
művéhez. 1885
Szén, papír. 790 × 503 mm
Jelezve balra lent: Zichy 85
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1905-1744
Fotó: Berényi Zsuzsa
52. Danton a nyaktilónál. Illusztráció Madách
Imre Az ember tragédiája című művéhez.
1885
Szén, papír. 790 × 503 mm
Jelezve balra lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1905-1755
Fotó: Berényi Zsuzsa
53. A paradicsomban. Illusztráció Madách
Imre Az ember tragédiája című művéhez.
1885
Szén, papír. 790 × 503 mm
Jelezve balra lent: Zichy 85
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
- Ltsz.: 1904-1745
Fotó: Berényi Zsuzsa
54. Lucifer felköszönti a halottat. Illusztráció
Madách Imre Az ember tragédiája című
művéhez. 1885
Szén, papír. 790 × 503 mm
Jelezve középen lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1905-1749
Fotó: Berényi Zsuzsa
55. Londoni vásár. Illusztráció Madách Imre
Az ember tragédiája című művéhez.
1885
Szén, papír. 790 × 503 mm
Jelezve középen lent: Zichy
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1905-1757
Fotó: Berényi Zsuzsa
56. Eperjes, Nagykaroly és Torockó
allegóriája. 1887
Lavírozott tus, vakarás, rászteres papír,
karton. 487 × 323 mm
Jelezve balra lent: Zichy Mihály 87
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1905-1886
Fotó: Berényi Zsuzsa
57. Hídvatás. Illusztráció Arany János
balladájához. 1892
Lavírozott tus, toll, karton. 437 × 352 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy M. 92
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-510/b
Fotó: Berényi Zsuzsa
58. Hídvatás. Illusztráció Arany János
balladájához. 1894
Lavírozott tus, toll, karton.
440 × 350 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály 1894
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-510/a
Fotó: Berényi Zsuzsa
59. Ágnes asszony. Illusztráció Arany János
balladájához. 1893
Lavírozott tus, toll, fedőfehér, ceruza,
karton. 437 × 352 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály 93
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-503/b
Fotó: Berényi Zsuzsa
60. Ünneprontók. Illusztráció Arany János
balladájához. 1893
Lavírozott tus, toll, karton.
437 × 352 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy 93
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-508/b
Fotó: Berényi Zsuzsa
61. Tetemrehívás. Illusztráció Arany János
balladájához. 1894
Lavírozott tus, toll, kaparás, karton.
352 × 450 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály 94
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-505/b
Fotó: Berényi Zsuzsa
62. Éjféli párbaj. Illusztráció Arany János
balladájához. 1894
Lavírozott tus, toll, fedőfehér, karton.
354 × 432 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy Mihály
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: 1899-524/b
Fotó: Berényi Zsuzsa
63. Erotikus rajzok: Mosakodó nő. 1899
Diópác, tus, toll, papír. 220 × 140 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy 99
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: F. 58.249
Fotó: Berényi Zsuzsa
64. Erotikus rajzok: Szerelmi jelenet. 1898
Tus, toll, papír. 145 × 175 mm
Jelezve jobbra lent: Zichy 98
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: F. 58.254
Fotó: Berényi Zsuzsa
65. Erotikus rajzok: Mitológiai jelenet
(Nesszosz elrabolja Déianeirát). 1903
Tus, toll, papír. 210 × 245 mm
Jelezve balra lent: Zichy 1903, aláírva:
Une supposition mythologique. Dejanire
et Nessos
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria
Ltsz.: F. 58.250
Fotó: Berényi Zsuzsa
66. Szent Imre-oltárkép (részletek). 1891
Akvarell, fa. Mindegyik 765 × 720 mm
Budapest, Mátyás-templom
Fotó: Mudrák Attila

Mihály Zichy is still commonly thought of as “the painter of the Demon” and the gifted illustrator of the works of Imre Madách and János Arany. His eventful life, rich in Romantic extremes, fascinated his contemporaries even more than his oeuvre. He was a privileged court artist, friend to monarchs and famous French and German authors, painters and composers. His lifestyle and the splendor of his atelier rivaled those of the greatest painters, while his exhibitions almost without exception met with severe criticism. It was primarily the political content of a few works that received the brunt of criticism, and both Hungarian and Russian art critics lamented the absence of national character in his work, a major requirement according to the esthetic values of the period. It was only after his invitation to the Court of St. James and his residence in Paris that he managed to fight his way into the elite group of major Hungarian artists who achieved fame abroad. In his homeland his person and oeuvre became a focus of interest after his one-man show at the National Salon in 1902 when many articles about him appeared in art periodicals and the daily press. The same year marked the publication of a lavishly produced monograph on Zichy, compiled by three leading art historians. [1]

The contradictory character of his oeuvre raises many questions. Was he a singular genius, a solitary giant somewhat like Lermontov’s *Demon*, who was never properly appreciated in his homeland or in Russia – as suggested by Tivadar Lándor – or was he a mere master craftsman burdened by the necessities of making a livelihood and therefore ready to compromise and take the easy way out? [2] Was he the indomitable free spirit who castigated society and the church, or merely a man of the world whose manners and cultural refinements enabled him to easily find his place in courtly circles? Was he the facile creator of erotic scenes or the serious painter of mankind’s history? Can the problems of evaluating his art be grasped through contrasting the roles of the painter and the less appreciated one of graphic artist/illustrator?

Zichy was the offspring of a noble family on the brink of bankruptcy, barely able to keep up appearances. On reaching maturity he was forced to seek a means of livelihood. His mother, Júlia Eperjessy raised him and his older brother Antal with severe discipline and intended him for a career in

law. During his childhood a favorite book of his was a volume he took home from the library of his deceased grandfather, published in Vienna (*Research into Folk Costumes*, 1800) and richly illustrated with colored engravings of ethnic costumes from many lands. At this time he made the acquaintance of the painter Albert Tikos, from whom his mother had ordered a portrait, and was eager to spend time in the artist’s studio.

He began his high school education in Veszprém and completed it at the Piarist Gymnasium in Pest, but his interest was confined to drawing. The 1840’s saw the first manifestations of an art world in Pest: the Műegylet (Art Society) held its first exhibition in 1840 featuring numerous works by Jakab Marastoni, a native of Venice, founder of the Hungarian Academy of Painting in 1846. Zichy began his studies in the art of painting under his tutelage.

In the meantime he continued his law school education in Vienna, intending to follow the career typical of impoverished nobles. But in the course of time he placed more and more emphasis on his study of painting. In the end he committed himself to the field of art, which brought greater social recognition and reflected the new outlook of the Age of Reform, when members of the nobility entered professions that had been considered middle-class.

Next to Munich, Vienna was an important center of Biedermeier style. Austrian art of the period between the Congress of Vienna (1815) and the revolutions of 1848 was dominated by the Biedermeier taste for entertaining, narrative and moralizing treatments of domestic topics, striving for emotional effects. Its leading modes were portraiture, landscape and genre painting. [3] This new middle-class taste was accommodated by Zichy, Soma Petrich Orlai and Henrik Weber, the Hungarian painters studying in Vienna at the time – the last named becoming the most important representative of the Biedermeier style in Hungary. Even Miklós Barabás painted his genre pictures (*Pigeon Post*, 1840; *Flirtation*, 1841) in this manner.

In 1843 Zichy became the private pupil of Ferdinand Georg Waldmüller, and eventually was promoted to be his teaching assistant. Although his work from Vienna contains its share of depictions of charming girls at prayer (*The Healed One, or Praying Girl*, 1844; *Woman at Prayer*, 1846), instead of

the mellow, cheerful themes typical of the Biedermeier he preferred painting dramatic events. In spite of this he can hardly be said to transcend the Biedermeier clichés. What is more, we can safely state that throughout his career his work carries evidences of the Biedermeier striving for attractive images with emotive or didactic character and a concentration on narrative content via precise and meticulously drawn details in his paintings.

In his painting titled *Sealing the Coffin* (1846) (Plate 3) the composition is dominated by the mother's forceful gesture and wild facial expression reflecting her pain and anguish, something he would have learned from the Austrian masters of a classicizing Romanticism (Anton Petter, Friedrich Heinrich Füger). The other figures in the painting resemble types seen in the canvases of Waldmüller.[4] In his portraits he documents hardened faces with plenty of character (*Old Woman; Woman's Head with Green Scarf*, Plate 2) In his later portraits an obligatory idealization replaces the vigorously drawn naturalism of these early years.

In his religious paintings such as *Descent from the Cross*, 1847 (Plate 5) he does not transcend the typical Biedermeier manner of amalgamating naturalism and idealization in compositions that are thoroughly premeditated and rich in attractive and moving details. The technique of carefully arranged gestures leading to the center of the painting can be traced back to such Baroque masters as Caravaggio, Rubens and Van Dyck whose works he saw in Vienna collections.

His painting *The Lifeboat* (1847) (Plate 4) is one of the many shipwreck depictions that were so popular with Hungarian Romantic masters, but differs from them, as well as from the French Romantic and naturalist treatments of the theme in the manner of its depiction of suffering and hopelessness. In contrast to the painterly mode of presentation in Delacroix's *Dante's Bark* (1822) and *Don Juan's Lifeboat* (1840) or the dramatic realism of Géricault's *The Wreck of the Medusa* (1819), Zichy's *Lifeboat* fits more into the Viennese tradition with its penchant for the reconciliation of opposites. He depicts the dramatic situation in an effective and moving manner yet stays within the boundaries of Biedermeier proprieties. Zichy goes to painstaking detail to record the drama, just as for instance Peter Fendi does in his *Scene from the Flood of 1830* (1830) with its many figures and their vigorous gestures united in a balanced composition, yet he does not create the semblance of a real event actually recorded at first hand. [5] He alludes to the traditional religious iconography of the Navicella-depictions; thus the story may be interpreted as an allegory of faith. [6] With various intensities the gestures and glances of the figures of varying ages, professions and religions direct the viewer's eyes toward the

cross held up by the monk, while the two figures in the foreground of the boat evoke scenes of the Pietà.

Zichy also painted historical genre pictures (*Knight Inebriated by Wine; Dying Knight; Minstrel*, 1846) that brought him recognition and commissions. Although the sale of his paintings made a trip to Italy possible, the income was not enough to provide a secure livelihood. Waldmüller, who endeavored in various ways to help out his Hungarian proteges, entrusted Zichy with the tuition of a prominent student, Grand Duchess Catherine (niece of the Russian Tsar). As her drawing instructor Zichy accompanied the family to fashionable European spas, and traveled with them to St. Petersburg in 1847.

Practically every author of a monograph on Zichy has posed the question: why did this artist, who craved freedom and independence, choose to go to Russia? His choice of subject matter, his relatively large canvases painted one after another in rapid succession all clearly indicate that he was driven by an extraordinary ambition. Probably he accepted the offer to go to Russia because of the promises made by his patrons as opposed to the very modest possibilities in his homeland. His decision becomes understandable when we recall the dramatic vicissitudes of his contemporaries at home: in Hungary even Marastoni's at first quite successful career had broken down. Most of the artists who attempted to settle down had to relinquish their life in art and look for other means of livelihood. Miklós Barabás commanded a position of hegemony in the field of portraiture, the only form of painting in demand, and received the lion's share of commissions. The real question is this: why did Zichy remain as long as he did serving at the court of the Russian Tsar Nicholas I who nipped in the bud any and all ideas of social reform and mercilessly crushed the Hungarian revolution? [7]

At the same time it is clear that it was in Russia where his goal of making a living from his art was at last achieved. True, in the beginning he had to surmount serious difficulties. Instead of the promised major commissions he was obliged to amuse his student with dainty little sketches (*Unfortunate Excursion*, 1848) and spent his time getting to know St. Petersburg. According to his fictionalized biographies he lost the patronage of the grand ducal family because of court intrigues and a growing emotional attachment between the handsome, smooth-mannered painter and his student. According to others the reason was his sympathizing with the revolutionaries in 1849. Virág Móricz describes his taking a stand on the side of the freedom fighters as follows:

"He was introduced to the Tsar, who was familiar with the name Zichy. Looking at the artist, he asked:

– Are you related to the Count Zichy who served as Imperial commissioner alongside my army in Hungary?

“Zichy grew pale, raised his head and replied standing tall:

– Your Majesty, I renounce any ties whatsoever with that gentleman.”[8]

According to Zichy’s diary notations that survive in Ákos Pintér’s transcript he had created several versions of commemorative drawings that referred in an allegorical manner to the Hungarian fight for freedom.[9] His diary for 1849 lists a watercolor titled *Hungarian Standard Bearer*, and he had also drawn an allegory of Russia treading on the Hungarian flag.[10]

After departing from the grand ducal court, he suffered from illness in the fall of 1849 and teetered on the brink of poverty. During his illness he was nursed by Alexandra Erschoff, a woman of humble birth, whom he later married. His wife was primarily occupied with raising their children; we learn little about her in the otherwise quite prolix biographies. They had three daughters and two sons, one of whom died early. Their marriage, although it took place in a Catholic church in St. Petersburg, was not sanctified by the Eastern Orthodox Church and the children were accordingly considered illegitimate. Later the artist had cause for anxiety on account of his son’s being drafted into the army.[11] This and other reasons must have motivated him to have his family move to Hungary in 1866, the year of the bomb plot against Tsar Alexander II.

His situation was radically altered when he received a commission from Wenninger Brothers, the most fashionable firm in St. Petersburg, to retouch photographs and daguerrotypes, while around the same time he began to paint increased numbers of portraits and miniatures in watercolor. He received commissions from members of the Russian aristocracy such as the Princes Golitsyn and Troubetzkoy, Count Stroganoff, and high-ranking military officers. He painted portraits of dead children, deceased husbands, and prepared watercolor copies of portraits in oil or in daguerrotype. His diary notation about the *Portrait of the Dancer Amosofa* (1849) indicates that he painted it without a sitter. His technique grew more refined and routine. By around 1852 he was also executing lithographed portraits. These portraits reflect the turns of contemporary history, including events of the Crimean War that brought defeat for Russia. A number of commissions he received in 1856 were for portraits of sons and brothers lost at Sebastopol.

His *Self-Portrait* and his *Portrait of Vasily Tyimm*, his friend and fellow artist, were both executed in 1856 in the watercolor technique he brought to perfection at this period. His self-portrait speaks of an accomplished and sure-handed

mastery without formal shortcomings, especially in comparison with the awkward touches found in artist portraits by his Hungarian contemporaries such as Sándor Kozina or Károly Jakobey (the latter his fellow student at Marastoni’s and at Waldmüller’s ateliers). Zichy’s self portrait shows an energetic individual, with a touch of melancholy; the downward, meditative glance suggests a penchant for brooding. More than a decade later in 1868 his *Mihály Zichy at Work* (Plate 21) shows a less idealized picture of the artist in the midst of his everyday routine, oblivious to all, concentrating on the drawing in progress.

To anticipate matters a bit, we should mention that he also excelled at “animal portraits” and pictures of the hunt, whether it was a likeness of the princess’ lapdog or a depiction of some scene of the chase. In 1858 he was elected a member of the St. Petersburg Academy, on the strength of his skill as a painter of animals. Subsequently his drawings of the Tsar’s hunting parties were presented in albums, such as *His Majesty’s Hunting Album* (1859) and the series *The Hunts at Byelovezhskoe* (1861). On these pages he provided faithful and true-to-character depictions of the multiplicity of game, costumes and weapons at these hunts.

His new environment also actively engaged his attention. Numerous sketches and genre drawings attest his finely observed rendition of urban life and its typical characters (*Russian Sled*, 1847; *Parade Review on the Champs de Mars; Preparations for the Journey to Moscow*, 1853–54, Plate 12). His *Street Scene with Promenaders and Lamp Lighter* (1853–54, Plate 13) at first glance appears to be a cheerful genre scene, but in fact the centrally positioned lamppost serves as a sharp dividing line between the rich folk and those who serve them. [12] Furthermore he executed a series of satirical depictions of tsarist officers, whose lifestyle was one of the targets of contemporary Russian artists.

Since the monographs written about him and Zichy’s own diary entries often differ in dates and hypotheses about the artist’s life and oeuvre, it is not easy to assign an exact date for the beginnings of his work for the Tsar’s court. According to his diaries, by 1851 he had completed his watercolor portrait of the Tsarina, but it is only after 1853 that we see a considerable increase in the number of commissions from the Tsar. In 1854 he painted eleven portraits of the Tsar and his entourage visiting the works at Petershof (Petrodvoretz). The less autocratic Alexander II who succeeded Nicholas I awarded Zichy a far greater number of commissions and had him appointed as court artist in 1859. In 1856 he was among the painters invited to record the pomp and circumstance of the coronation in Moscow, where the Tsarina proceeded from

the Petrovsky Palace to the city in an eight-horse equipage drawing a carriage adorned with paintings by Boucher. [13] Zichy executed accurate, detailed renditions of the scene complete with portrait-like representations of the prominent personages. Among his depictions of the sumptuous apparel are costumes worn by delegates of various Asian peoples (*Ceremonial Entry in Moscow; Coronation of the Tsarina; Portraits and Costumes at the Masked Ball*, etc.). He recorded the official celebrations with ceremonial pomp and photographic realism. In contrast to this, in his 1857 watercolor *Public Festival* he employs a more relaxed style in depicting the large crowd eating and drinking freely on the Hodinka Field. The high spirits of the free-for-all and the realistically conceived character types are woven into an energetic if slightly contrived composition.

In urban and crowd scenes painted from life by 19th century masters the individual becomes increasingly lost or is shown as a representative of the masses or the object of hate, as can be seen in Daumier's satirical graphics. Likewise, Doré in his London album chooses to convey the sweeping currents of urban life through the surging crowd instead of individually characterized types. Zichy makes use of two different solutions: in general he gives a schematic treatment to the masses in the background while certain salient individuals, such as the principals in his *Writers' Group at the Ceremonial March in Moscow* (1857), are portrayed realistically in small groupings. This duality remains a constant in his art because for the commissioners of the work the most important consideration was obtaining a true portraiture of the event. In his drawings, watercolors and gouaches he endeavored to counterbalance the mannered stiffness of the figures with meticulous representation of the surroundings, such as the resplendent frescoes of a palace or church, or the glittering decorations of a table set for dinner.

As he rose higher in the court ranks the number of his albums depicting official celebrations, receptions and hunts multiplied. One of the most famous among these, his *Gatchina Chronicles*, was begun, according to a diary entry, in 1853 at this favorite resort of Tsar Nicholas I. The artist would have liked to expand his drawings to create a real chronicle in order to present the lesser known, family image of the Tsar who was so cold and distant at court. During the second half of the 19th century the tsars often left their urban palace in favor of smaller country mansions where the family lived in a style that was closer to the simpler manner of the middle class. But Zichy was not permitted to depict this; at this time he was allowed only as far as the "antechamber"—which he immortalized in one of his graphics (*Antechamber at the Palace*, 1869, Plate 19).

In spite of his light touch and extraordinary diligence he had little time left for "true" art. On December 10, 1854 he writes to his brother:

"My income is considerable, my lifestyle lavish, but the strain makes me ill; by day I am a craftsman, only at night do I have the time occasionally to devote myself to my art..." Such pessimistic statements are contradicted by numerous other writings and letters that reveal the tsars' appreciation of his art as well as their fondness and regard for his independent spirit.

His drawings that record the outstanding events at the Tsar's court actually fulfill the functions of photography as visual documentation preserving the passing moment. Zichy in fact made use of photography as a new method of reproduction and employed it to produce copies of his work in order to popularize them. Often in exhibitions he included photographic reproductions in place of the original works themselves.

Early on in the diary notations we find few references to works other than portrait commissions: for 1849 among others he mentions a watercolor titled *Nest*, a work depicting figures from Italy, and compositions called *The Four Elements* and *Ecce Homo*. Even in his later career from time to time Zichy executed works on religious themes. On the other hand he produced genre scenes to the end of his life. The saccharine, sentimental or entertaining, narrative aspects of Biedermeier taste may be seen in his sepia drawing *Grandma and Her Grandchildren* (1855), or in a work that utilizes Russian types, *Accordion Music. The Usurer* (1859, Plate 18), painted with a meticulous naturalism, is dominated by an exaggerated sensationalism, which holds true for his scenes of horror as well as for sugary court scenes. Other characteristic themes, also treated by Austrian and Russian contemporaries, are not infrequent, such as his evocation of the sufferings of a poor orphaned child (*The Mother's Grave*, 1862).

Since his days in Vienna he had continued to work with great success in genre scenes executed in the Dutch manner (*Merry Company*, 1865; *Ransacking the Monastery's Wine Cellar*, ca. 1866–67); these, as well as his *Falstaff* illustrations share the same theme: toping and carousing. Frequently he manages to sneak a touch of moralistic social critique into otherwise nostalgic evocations of historical scenes (*Richelieu and His Paramour*, 1856; *Florentine Bacchanal*, 1858; *Royal Benevolence; Richelieu's Benediction*). In his presentation the colorful narrative at times turns into garish sensationalism and the heightened emotional scale becomes theatrical in its effect.

In his genre pictures evoking the grand masters of the past Zichy tends to focus on the moods accompanying the act of creation, whether joyful or meditative, or else he depicts

Romantic anecdotes associated with the artist. Thus for example he presents the French ceramicist Bernard Palissy in the act of feasting his eyes on one of his own works (1868), while in one of his chalk drawings, quite closely related to Delacroix's *Michelangelo in His Studio* (1851), he shows a pensive Michelangelo. Zichy also created his own version of a theme well known from Ingres, the painter Raphael and his lover La Fornarina (*Raphael and His Model*, 1866–67). Zichy's graphic treatment is a love scene with the players decked out in historical costume. Another work of his taken from the life of a world-famous artist is *Titian's Son*, based on a short story by Alfred de Musset.

From 1855 on his diary contains increasing numbers of entries referring to works with no title other than “erotic drawing”. He also painted light-hearted scenes perpetuating the tradition of 18th-century piquant etchings (*Recumbent Woman*, 1866; *Woman Reading*). Some works on mythological themes (*Jupiter and Io*, *The Judgement of Paris*) may also be placed in this series, as well as a painting dating from his second Russian sojourn, *Crowning the Herm of Priapus* (1879, Plate 36).

From time to time themes of horror, made fashionable by Romantic literature noir, crop up in Zichy's output, such as the brilliantly composed and painted *Grave Robbers* (1858, Plate 17) or his *Assassin*, known only from reproductions. The French writer Théophile Gautier, who visited Russia in 1858, wrote a glowing report on Zichy's art, especially praising *Grave Robbers* as the “non plus ultra of Romantic horror”. [14]

As his situation consolidated he counterbalanced the monotony of workaday commissions by seeking out his own world through executing illustrations to accompany masterpieces of literature. He illustrated numerous works fashionable in his day, among them the themes from Shakespeare that Delacroix had also treated: Romeo and Juliet (*Romeo*, 1858) and the figure of Desdemona; Byron's *Don Juan* as well as Goethe's *Werther* (*Charlotte and Werther by the Window*, 1858). [15]

Sought out by publishers, he was requested to prepare illustrations for the Russian national epic, *The Song of Igor*, published in 1854. Here the artist makes use of well-known stereotypes, for instance in his depiction of the figure of the bardic poet whose diverse versions drawn for various national epics seem to differ from each other only in the nature of their ethnic costumes or their instruments, and may all be traced back to the figure of the bard in Ingres' *The Dream of Ossian* (1813).

Among Russian poets only the Romantics attracted him, such as Pushkin (*The Fountain at Bakhchi-Sarai*, 1855; *Onegin*)

or Lermontov, although it is possible that at the outset he took up these subjects as a result of commissions; according to his diary entry the illustrations for *The Fountain at Bakhchi-Sarai* were executed at the behest of a Miss Prihunova.

On the other hand the hero of Lermontov's epic poem *The Demon* accompanied the artist throughout his entire career and may even be considered as the emblematic figure of Zichy's oeuvre. During the nineteenth century the unequivocally negative characteristics of the devil were transformed into the features of Lucifer the fallen angel, symbol of the alienated heroes of Romanticism. In Lermontov's work the Demon seeks rebirth through love but his destiny is to bring grief and death to those around him.

Zichy's first set of illustrations is based on the representation of the maiden seduced by the Demon – a topos familiar from late French Romanticism. This orientation can also be felt in his illustrations to *The Song of Igor* and may be one of the chief reasons for the initially very warm reception of his treatment of the Demon theme. Eventually however the critics in Russia came to consider these as too “Western”.

Lermontov's work, *The Demon*, was published in Russia in 1860. This was the year when Zichy's set of twenty sketches were executed as well; one among them, *Tamara in the Arms of the Demon* (*The Kiss*) became so popular that, in the form of a print, it decorated the walls of many a Russian home. At this stage the Demon still possesses angelic features so that the scene resembles depictions of Amor and Psyche. In the background the artist placed a metal-covered, oil lamp-lit icon to suggest a Russian milieu. A good many years later, in 1880 he used the same schema on one of the illustrations, rich in details, to Gogol's *Taras Bulba* (Plate 40). Here, too, the mystical light of the domestic altar illuminates the fatal love affair of Andrei and the Polish maiden. In his other illustrations to Lermontov's poem Zichy depicted the struggle of the good and the fallen angel (“*She Belongs to Me!*”; *Guardian Angel*). On the latter work we see a demonic figure that is more robust and menacing than the earlier representation. In *Apotheosis* Zichy captures the anguish of the fallen angel.

We can date to this same period the first version of *The Demon's Flight over the Caucasus*. The solitary, lordly figure soaring over the majestic landscape is enveloped in the solitude of the Romantic rebel. In contrast to Delacroix's winged *Mephisto* (1828) whose claws evoke medieval carvings of the Devil, Zichy's Demon can be traced back to depictions of the deity and of angels, with his almost seraphic beauty. Only his grimly ferocious glare and defiantly crossed arms betray the fact that he is one of the rebellious angels. In his later, 1881 treatment of the same theme (Plate 45) Zichy

places greater emphasis on evoking the satanic nature and unrepentant solitude of the spirit. His figure now emanates the “mystery” and “doom” that characterizes Baudelaire’s Satan. In this painting, executed in Paris, the genius of destruction breaks through the limitations of mere illustration and gains new form as the symbol of war and absolute evil. In Zichy’s illustrations to Goethe’s *Faust* Mephisto dons the mask of a medieval fiend; in the illustrations to Madách’s *Tragedy of Man* Lucifer assumes man’s dual nature, an almost ontological depiction. Finally, in Zichy’s illustrations to the ballads of the poet János Arany, the devil is disguised as the bagpipe player who lures people toward death, a figure of folk belief and superstition.

With the passage of time Zichy’s works included more and more treatments of subjects that preoccupied contemporary Russian painters and graphic artists. For instance, the images in his album of lithographs, *Caucasian Scenes* (1852–53), are based on actual events. At this date he had not yet visited the theater of war in the Caucasus, but he was familiar with the works of painters and writers documenting that region, such as the paintings of Bryullov’s student Prince Grigory Gagarin, or the drawings of Lermontov, who had been exiled there for having written an ode upon Pushkin’s death. In these lithographs Zichy has fully mastered the entire arsenal of Romanticism in depictions of savage battle scenes (*The Enemy’s Corpse*) or episodes of a more reverential mood (*Prayer*, Plate 9). Subsequently he executed images of the Crimean War as well.

During the 1850’s he was in contact with leading figures of Russian art, not only painters but also actors and architects. His works reflect first and foremost the satirical and ironic genre subjects of the watercolorist Pavel Fedotov. In later years the names of Karl Bryullov and Vassili Vereshchagin, as well as other contemporary Russian graphic artists are mentioned in conjunction with Zichy, but their influences possessed no more significance than that of contemporary German, Belgian and French masters. What is more, the influence worked both ways: Zichy’s graphic art, especially his water color technique, was acknowledged by the Russian masters; according to Liliya Alyoshina it had influenced Repin. [16] Théophile Gautier admired Zichy’s rapid, confident lines and the “warm glow” and “magically phosphorescent power” of his watercolors. [17]

During this period he also made drawings on the theme of the hardships of an artist’s life (*Political Caricature*, Plate 14; *Minor Annoyances in the Life of the Artist*) that appeared in 1858 on the pages of the periodical *Znakomiye* (Acquaintances). This led to his active support of poorer artists, culminating

in his participation in the Fridays Society. Eventually he also joined the Thursdays Society, founded with similar aims.

This is how Gautier describes Zichy at the peak of his Russian career, at a soiree of the Fridays Society: “That Friday evening ... we were at Lavezzari’s... The walls were covered by watercolors of the Alhambra and the Parthenon... here and there partially obscured by the giant leaves of tropical plants that grow so luxuriantly in the hothouse temperatures of Russian interiors. Standing by one of the tables was a young man of 30 or 32 whose long blond hair fell to his shoulders in unruly locks, his blue-gray eyes full of a fiery spirit, his light beard somewhat curly, his features pleasingly delicate...” [18]

From 1857 on for two years Zichy carefully noted in his diary the titles of works born on these Friday evenings, including the names of purchasers or of the people who received them as gifts. For instance at the very first Friday meeting at his friend Tyimm’s place Zichy executed the drawing titled *Medieval Knight at a Tavern*. The second meeting was held at his atelier; the third at Sverchkov’s, the fourth at Lvov’s. Generally the works produced at these gettogethers belong to the lighter genres, such as his sepia drawing *Drunken Man*, but numerous artist portraits were created as well. These works were put up for sale at the art dealer Beggrov’s shop, in order to help needy fellow artists. Zichy volunteered for various relief actions later on as well, such as contributing illustrations, along with Ilya Repin, Victor Vasnetsov and Grigory Myasoyedov, to the philanthropic publication *Our Children*, in 1873.

After the demise of the Fridays Society Zichy contemplated a Universal Art Association covering all of Europe with the aim of helping artists to get to know each other’s work and to support the impoverished. Toward this goal he organized an exhibition showing photographs of works by German and Russian artists.

The question arises as to how well he was acquainted with the situation of Russian artists outside the charmed court circles. The tragic stories behind the deaths of Pushkin and Lermontov were common knowledge, and probably Zichy was aware of the coercive measures oppressing Russian artists. His output does include a remarkably large number of images depicting men in prison (*Incarcerated Man*, 1847, Plate 6; *The Prisoner*; *Siberian Prisoner*) but there is no evidence to back up Ilona Berkovits’ hypothesis that Zichy was a utopian socialist, a revolutionary democrat. [19] We may assume that he was not affected by the recent realist and nationalist tendencies in Russian painting and literature. It is noteworthy however that there seems to be no sign of his ever being influenced by the writings of Tolstoy, Dostoyevsky

or Turgenev, which were already available in Hungarian translation.

His tastes in art and in literature drew him toward English and French art of the 17th and 18th centuries, as well as to the Romantic masters. This is backed up by the enthusiastic analysis of Zichy's art by Gautier, who first saw one of the artist's works at Beggrov's gallery. Gautier praised, among others, the watercolors *Florentine Bacchanal* (another version of *The Orgy*), *The Wedding Night* and *Grave Robbers* (Plate 17). He also liked the animal portraits, and waxed enthusiastic about a composition depicting the tragedy of a Russian family. Gautier dubbed Zichy "the Modern Watteau" and "Boucher with a touch of English elegance" and goes as far as to compare some pieces to Goya's work. [20] This French writer of liberal spirit, who proclaimed the esthetics of l'art pour l'art and whose ars poetica shows him to be a believer in the close relation of literature and art, was overwhelmed by the variety of Zichy's works on literary and historical themes, the vivid verisimilitude of his presentation, its light-hearted elegance and, not least, brilliant watercolor technique.

Zichy's works were shown in a one-man exhibition at St. Petersburg in 1869. His genre pictures and works referring to events of French history or recording court life type-cast him as a cosmopolitan and were not viewed with especial sympathy on the eve of the debut of the Russian realists, the "Peredvizhniki". For the Society of Itinerant Artists the chief goals were fidelity to reality in the depiction of Russian life and history. The absence of national themes was also mentioned in Gusztáv Keleti's critique of Zichy's 1871 exhibition in Hungary that showed photographs of his works. [21]

Only Zichy's emphatic endeavors to treat social and moral ideas in his work may be said to relate to his Russian contemporaries, the "Peredvizhniki", but unlike them he avoided dealing with national problems and paid attention to universal issues, the twists and turns of world history. Gautier had noted that on the walls of Zichy's St. Petersburg atelier he saw etchings made after the works of Horace Vernet, Hyppolite-Paul Delaroche and Wilhelm von Kaulbach. After Zichy's travels in Germany, France and Belgium (for instance in 1871–72) he was primarily influenced by Kaulbach, but he also held in high regard the works of the Belgian painters Louis Gallait and Eduard de Bièvre, regarded as a paragon by the historical painters in Berlin.

After 1870 Zichy produced a succession of large-scale graphic works that vie in importance with paintings, such as *Messiah* (*Christ and the Pope*, Plate 23), *Luther's Vision* (*Luther in Wartburg*, Plate 25) and a newer version of *Jewish Martyrs* (Plate 24). His *Jewish Martyrs* and *Auto-da-fe* (a composition with many figures, completed in Paris, 1876, Plate 33) were

both inspired by actual historical events, by way of one of Kaulbach's works protesting the beatification of a medieval inquisitor. [22]

Jewish Martyrs (1871, after a colored chalk drawing of 1858) is a powerful, theatrically constructed composition whose central focus presents the sufferings of a family. In the background – similarly to a work by Delaroche, *The Death of Queen Elizabeth I of England* (1828) – figures who empathize with and comment on the event are placed one behind the other. His charcoal drawing *Messiah* (1870) conjures the figure of Christ, supporter of those who fight for progress and the poor, confronting the Pope in an accusatory manner. Here Christ appears as judge and social reformer, but should not be considered as a reflection of Russian messianism in the sense of Aleksandr Ivanov's classic painting (*Christ Appears for the People*, 1856–57) or the Russian writers whose creed was the historical mission of the Russian people. Both the *Messiah* and *Luther's Vision* reflect the effects of contemporary events that provoked the protests of German and French liberals. The 1870 Vatican Council's acceptance of the doctrine of papal infallibility promulgated by Pius IX aroused powerful opposition, especially in Protestant Germany. It was this atmosphere that gave rise to Kaulbach's Berlin frescoes, among them *Christ Expelling the Money-Changers from the Temple* (1869), which might have served as inspiration for Zichy [23]. *Luther's Vision* was created in 1871, after his visit to Berlin. In it the artist depicted, in place of the devil, allegorical figures embodying various sins surrounding the Pope.

Also related to the visit to Germany are the first illustrations to Goethe's *Faust*, including the powerfully dramatic *Faust and Helena*, as well as the painting titled *Witches' Kitchen*. Zichy executed several versions of the Faust theme, such as the work exhibited in Budapest in 1873 as *Faust's Final Hour* (also known as *Human Impotence*), an allegory of transience based on Baroque precedents and evincing a bombastic sensationalism.

In the above-mentioned graphic works, as in the oil paintings executed in Paris, the primary role is assigned to drawing and heightened chiaroscuro contrasts. The characteristic changes in subject matter signal a turn in the artist's career: in 1874, after twenty-seven years in Russia, Zichy felt it was time to retire from service at the Tsar's court on a well-earned pension.

In 1871 and 1874 he visited England at the invitation of the Prince of Wales, later Edward VII. The genre pictures and decorations for fans that he drew at the Court of St. James differ very little from the works he executed on commissions at the Tsar's court. Zichy's watercolors recording the sojourn in Scotland fit easily into the series of works

created by English artists appointed to the royal house. However, one series that still forms the only decoration of the dining hall at Balmoral Castle does contain singular individual features. Here Zichy documents the events of the hunt with almost puritanical simplicity of means, unifying figures and landscape, and evoking the hazy atmosphere and light. His graphics, in the period's realist manner, were drawn with pen and India ink, and made floating and airy by means of sepia wash.

His new-found independence encouraged Zichy to paint works of social criticism, topical in nature. In 1874 he settled in Paris. He expected his sojourn in France to provide the occasion for the unfolding of his artistic ambitions and the free expression of his social and ethical beliefs. He established solid contacts among the noted members of the international art community in Paris, with French, Belgian, Austrian, Russian and Polish artists. According to a letter from his daughter Zsófia, one evening, for instance, he entertained Gustave Doré, Felicien Rops, Otto von Thoren and the Polish sculptor Cyprian Godebski (among these von Thoren had also worked in Szolnok, Hungary and the Belgian Rops had visited Zala, Zichy's birthplace). Jean-Jacques Henner, Auguste-Barthélemy Glaize and Henri Gervex were among the painters who recognized Zichy's endeavours. Among writers, Victor Hugo had written lines in appreciation of Zichy's art and he counted the younger Dumas among his friends. He was also on good terms with Mihály Munkácsy until the Paris World Fair.

Zichy, who had looked forward to the free expression of his ideas in Paris now found himself, on the one hand, facing an audience that favored brilliantly executed genre pictures and poignant historical scenes featuring many participants, the works produced by a new generation of academic and fashionable society artists. On the other hand it would appear that the extraordinary drawing agility and routine he had acquired in the course of his career as a court artist had become ingrained to the extent that it obstructed Zichy's artistic rebirth, the unfolding of his own painterly vernacular. The larger compositions he painted in Paris were in many instances recapitulations, in the medium of oil, of his earlier graphic works.

In Paris Zichy gave ample evidence of his readiness to organize and aid those less fortunate. The painter Munkácsy was also known for helping his less successful Hungarian colleagues and students eager to learn; Zichy kept a more modest household. His most faithful student was Mary Etlinger, daughter of the Tsar's court physician, who in her lifestyle and mode of dress (she wore trousers) followed

George Sand. Zichy acquainted himself with the problems of Hungarian artisans and workers staying in France without knowledge of the language and local circumstances, and founded the Hungarian Mutual Assistance Society in Paris to provide information and educational opportunities. Possibly his travels in England had contributed to his awareness of the growing roles of handicrafts and applied arts ever since the World Fairs.

During his residence in Paris the most notable event in the arts was the 1878 Paris World Fair, in which artists competed to participate. Munkácsy chose to paint an event in the life of the great English poet in his *Milton Dictating Paradise Lost to His Daughters*. For the occasion Zichy contributed a painting of extraordinary dimensions, *The Demon's Arsenal (Triumph of the Genius of Destruction)* – over five meters wide and four meters tall (Plate 35). In the course of the installation for the exposition Zichy got into a nasty quarrel with Munkácsy over the placement of the paintings. "Had I not learned in the course of my much-troubled career the difficult art of self-control, my last contact with Munkácsy would have ended in fisticuffs," he complains in a letter to his older brother on April 28, 1878.[24]

As it happened the contretemps proved needless, for Zichy's painting was excluded from the exhibition on account of its sharply critical portrayal of contemporary political leaders – thereby effectively breaking the artist's nascent career in Paris (and, indirectly, Hungary). This painting developed and actualized the concepts touched upon in *Messiah* and *Luther in Wartburg*. It proclaimed the responsibility of the period's temporal and ecclesiastic leaders for the outbreaks of the Russian-Turkish war as well as the Franco-Prussian war of 1871, and all their victims. The concrete political references of the composition's portraiture of Tsar Alexander II, Kaiser Wilhelm and the Pope had, at the outset, obscured the fact that the painting is a vision of war, a pessimistic image of mankind.

In a manner similar to Kaulbach's *Battle of the Huns* (1834–37) Zichy relies on the Baroque esthetic deeply embedded in the tradition of battle paintings, dividing his composition into earthly and heavenly spheres. An emphatic diagonal separates the naturalistically rendered, detailed battle scene on the left from the misty vision on the right. In one of the studies for the painting the composition is unified by the rhythmic arrangement of light and dark areas. The final version is characterized by the counterpoise of a dark color scale tending to reds and the haze of yellowish white details. A hitherto unpublished letter written by Zichy on January 30, 1878 reveals that he had intended to build this work around the powerful contrasts of chiaroscuro, as

indicated by the original title, *Light and Darkness, or the Devil's Arsenal*. [25]

Imagination and reality, allegory and naturalist battle scene form an integral whole, but the painting's right-side portion is confused and feeble, both in content and in painterly style. The reasons for this may be an unclear conception of the content as well as the re-working of the painting. At a later date the artist re-worked the allegory of the French Republic, a subject frequently occurring on officially commissioned frescoes after 1871, and in its place painted a figure of Christ faintly discernible in a flood of light. He thereby sidetracked the painting's message away from political specifics toward the generalities of the world of ideas, without being able to unify the whole in a painterly manner.

His contemporaries criticised Zichy for the hurried execution and for his odd mix of several genres (battle scene, allegory and political caricature) in one and the same work. At the same time we may note that this painting occupies a transitional stage between the depictions of battles, catastrophes, floods, and shipwrecks so popular since the onset of Romanticism on the one hand and, on the other, images emanating pessimism in the growing fashion of decadence toward the end of the century (Bryullov: *The Last Day of Pompeii*, 1833; Thomas Couture: *Rome in the Age of Decline*, 1847; and Vereshchagin: *The Apotheosis of War*, 1872).

With this painting Zichy distanced himself as far as possible from the Hungarian public and the paintings appearing in Central and Eastern Europe with increasing frequency, depicting major national tragedies such as the compositions by Orlai Petrich and Bertalan Székely using the disastrous Battle of Mohács to allude to more recent happenings. Zichy's basically scholarly/philosophical/moralist stance urged him to create a sort of world-as-a-stage, a conscious striving for spectacle and theatricality – as if he were the painter figure bowing like an actor in Glaize's *The Spectacle of Humanity's Madness* (1872), behind whom line up paintings representing the crimes of world history.

By choosing an allegorical mode of expression Zichy aligned himself with a powerful and living tradition in France. In his unification of the allegorical figure with a realistic battle depiction – where the symbol is rendered not as symbol but as an actual reality – he proved himself a worthy successor to Delacroix (*Liberty Leading the People to the Barricades*, 1830) and Doré (*La Marseillaise*, 1870). His painting also reflected the uncertain political situation, similarly to Doré's canvas *The Sphinx* (around 1871), produced under the influence of the Franco-Prussian war. In the above-mentioned works by Delacroix – just as in several French historical paintings following the shock of the 1871 defeat –

we see an apotheosis of heroes. In contrast to this, Zichy evoked the allegory of war and devastation. Here he has equally distanced himself from Kaulbach's Berlin frescoes as well, for they are about the appearances of the divine spirit in the course of history. Zichy's painting is dominated by the spirit of negation; this work is a revival of the iconography of the Apocalypse that represents the triumph of Death and of merciless, absolute devastation. Throughout the nineteenth century the figure of the demon continues to carry a meaningful conceptual message that was depicted with a variety of emphases by, among others, the Belgian artist Jozef Geefs, the French Jean-Jacques Feuchère, and the Russian sculptor Mark Antokolsky who lived in Paris. But Zichy was among the first to formulate the fatal symbol of war that weighs upon humankind, and which was to turn up with increasing frequency in the work of masters active toward the end of the century, such as Franz von Stuck (*Lucifer*, around 1890; *War*, 1894) and Arnold Böcklin (*War*, 1896).

The figure of the demonic female is nothing but the apparition born of the embrace of death and extasy, the turn-of-the-century femme fatale, also seen in other eclectic masters (Egide Rombaux: *Satan's Daughters*, 1900). Felicien Rops in his Symbolist works such as the illustrations to Jules Barbey d'Aureville's *Les Diaboliques* of 1874 clearly considers contemporary history, the phenomena of progress and civilization to be the works of the devil, with women playing the leading role in its formation.

Another contemporary embodiment of the demoness is Zichy's painting *La Courtisane* (other titles: *The Modern Siren*, *Nana* 1880, Plate 41), inspired by Emile Zola's novel *Nana* (1879). The painter depicts Nana in almost didactic detail, in all her worship of jewelry and gold. Around her vivid yellow-garbed figure he places her plundered victims, the novel's well-known figures. One diminutive detail evokes Manet's 1877 painting known as *Nana*, in which the French master documents a prostitute live, en deshabille, in the presence of one well-dressed gentleman, with a fashionable Japanese screen in the background depicting a crane. Zichy's painting contains a counterpane featuring a crane pattern. [26] Counteracting the naturalistic execution, the allegoric-symbolic reading of the image is encouraged by the subsequently juxtaposed painting on each side: *Seduction (The Siren's Chant*, Plate 42) and *Atonement (The Victim*, Plate 43). The sensuously hefty redhead evokes Courbet's nudes, and even more, Böcklin's *Siren* (1887) and marine deities (*Triton and Nereid*, 1873–74) bursting with joie de vivre to personify the pagan unity of humankind and nature. A skeleton is discernible below the female figure's feet upon the rock, just as in Ingres' *Oedipus and the Sphinx* (1808) – one of the

earliest formulations of woman as Destroyer. In spite of the moralizing/judgmental content, the emblematic sculpture-like figures of *Siren* and *Atonement* may be considered to be premonitions of the Symbolism to come at the end of the century.

We see in other works this unwavering attachment to iconography familiar from artistic predecessors (which was one of the attributes of *Lifeboat*): thus *The Hour of Ghosts*, a work painted back home in his Zala atelier in 1880, becomes a dance of death employing the paraphernalia of typical Romantic horror (cemetery at midnight, moonlight, dead bride). Here he juxtaposed diverse scenes and episodes in the heavily damaged painting whose coloristic effects, russet moon glow and vivid greenish mist can only reach us through descriptions.

Moritz Terke, director of the Kunstverein, at the Viennese and Berlin exhibitions placed the painting in a dark hall, enhancing its horripilating effects by gas lighting (just as at exhibitions of Munkácsy's paintings on religious themes the organizers would use artificial light sources). Next to Zichy's painting stood a moveable skeleton; this skeleton motif appears in many of his works, including one of his self-portraits (*The Artist and Death*, 1875). It would appear that this work belongs in the group of romantic treatments of horror themes, as opposed to the symbolic significance of the motif in Rops' skeletal women, Odilon Redon's skeletons placed in strange, realistic settings and situations (*Two Skeletons in an Interior*, ca. 1882) and in the works of James Ensor. Nonetheless it probably influenced one of László Mednyánszky's symbolic paintings (*Memento*, or *Dread*, ca. 1895).

The Hour of Ghosts has been mentioned in connection with Lermontov's poem *Death* and Saint-Saëns' symphonic poem *Danse Macabre*. Another piece composed of a string of juxtaposed, discrete images that follow one another as frames in a film strip is his graphic work *Music Accompanies from the Cradle to the Grave* (Plate 44). In 1881 he gave a similar title to a pen drawing presented to Franz Liszt who was responsible for the musical education of Zichy's daughter. Moved by the drawing, Liszt composed the symphonic poem *From Cradle to Grave*, the score of which he published two years later illustrated by Zichy's drawing.[27] The artist's enormous capacity for work is indicated by his lines written vis a vis a re-working of the theme intended as a frieze for a concert hall: "The drawing is several yards long and has about 134 figures – it took me two weeks of strenuous work." [28]

In spite of the birth of significant new works, Zichy's years spent in Paris may be seen as something of a failure. Not because he failed to discover the Impressionists and "emphasized intellectual content before painterly problems"

or "confused" painting "with literature and journalism", but rather because he did not follow through on the path that he had begun.[29] He did not persist in his "painting of humanity" or in his Symbolist subjects. In the drawings for *Faust* executed in Paris he did not formulate his own Demon but returned instead to illustration. No matter how outstanding these drawings may be, no matter how intensely we feel that no other artist evokes Goethe with the same fidelity, these works do not reveal Zichy's own Demon.

A painting that falls in the category of fashionable academic art is his composition *Shooting Stars* (Plate 37), completed in 1879, after having been put aside in favor of work on *The Demon's Arsenal*. As most of his historical-eclectic paintings, it lacks the elegant inventiveness and high craftsmanship of his graphic art. This was one of the reasons why he was unable to rise above the host of highly competent painters working in Paris at the time. Nor could he make headway as an illustrator, even though the well-known patron of the arts Baron Horac Günsburg urged him to illustrate *Faust*; the only actual commissions he received were from Russian publishers (A. F. Marks and Glazunov).

At various times Zichy returned home for shorter periods; his longest stay in Zala was in 1880. Conceivably he had planned a longer sojourn at home, for he had an atelier constructed in Zala where he deposited his famous collection of weapons and costumes. Already in Paris he received a commission from Hungary to paint the scene of *Queen Elisabeth at the Catafalque of Ferenc Deák* (1876). His drawings to accompany the poems of Sándor Petőfi were published in a volume along with illustrations by Mihály Munkácsy and Károly Lotz, among others. But there were no other commissions of any magnitude. There were serious disagreements with his brother Antal regarding the family property, and commissions were not forthcoming.

In the 1890's his name was brought to the forefront once again in Hungary. According to an 1892 letter from Károly Pulszky, Zichy was the only man capable of establishing a School of Arts in Hungary [30].

In 1881 he departed from Zala and traveled to the Caucasus on a commission from Glazunov to illustrate two works by Lermontov, *A Hero of Our Time* and *The Demon*. One of his letters testifies that he received 40,000 francs for the work that was to take him a year and a half to complete [31]. His drawings documenting the Caucasian lands, valuable also from an ethnographic viewpoint, were not published at the time [32]. Even the memory of his formerly successful graphic works now faded after the appearance of Mihail

Vrubel's Demon figure filled with weltschmerz (*Seated Demon*, 1890; *Fallen Demon*, 1901).

On the other hand Zichy received unanimous accolades for his illustrations of *The Knight in the Panther-Skin*, the Georgian national epic composed by the 13th century poet Sota Rustaveli. During his stay in the Caucasus Zichy became acquainted with the Georgian national movement and identified with its efforts. His memory is still highly regarded in Georgia as shown by a statue and a collection dedicated to Zichy's activities.

In March 1881 Tsar Alexander II was assassinated. His successor, Alexander III, noted for his great strength and autocratic rule, commissioned several works from Zichy. He depicted the new coronation and among others, recorded in drawings the events of the Tsar's family summering in southern Russia. In 1896 Zichy painted the celebrations surrounding the succession to the throne of the last Romanov, the ill-fated Nicholas II. This ruler, who preferred the quiet, retired family life of Tsarskoye Selo, was fond of the artist. Although Zichy's sphere of work changed hardly at all, the title of painter to the Tsar's court assured him a relative degree of freedom and a luxurious livelihood that included regularly wintering at Nice.

From the 1880's on he "found his way home": starting in 1883 or 1885 Zichy commenced work on illustrations to the dramatic poem *The Tragedy of Man* by Imre Madách. This involved condensing the events and ideological struggles of world history into single scenes. It seems as if memories of all of his previous work were quintessentialized in these illustrations. At last we see a harmonious union of his narrative talent, his skill at depicting various character types on the one hand and on the other, his penchant for allegoric representation, the evocation of metaphysical contents through the battle of good and evil [33]. In his realization of Madách's world-as-stage Zichy made use of the meticulously detailed settings and characters of his earlier historical genre works. His drawings conjuring up the middle ages are comparable in expressive power to Delaroche's historical paintings. For instance in the Roman scene the relatively small number of figures and the narrower space evoke large-scale historical paintings of the period, such as Kaulbach's *Nero* (1872) as well as Couture's painting *Rome in the Age of Decline*.

In contrast to the traditional approach of his Madách-illustrations Zichy introduced novel formal solutions in the drawings executed between 1892 and 1897 for János Arany's ballads. Instead of full-page illustrations, or a page composed of a central scene accompanied by episodes or events in decorative frames, he now thought in terms of the unity of

text and image, although there are still some drawings that are flat condensations of peak historical events. Here too he finds masterful ways to include individual elements of his earlier works: for instance in the *Vision of Dame Ágnes* (Plate 59) we see a recurrence of the monsters in *The Hour of the Ghosts*.

Already in his illustrations to Goethe's *Faust* Zichy inscribed the text captions under his pictures, but now he took another step in perfecting the relation of text to image by drawing the illustrations into the body of the text, the decorative unity furthering the narrative. His endeavor may be aligned with the experiments associated with the name of William Morris in the art of the book, aiming to establish a decorative-ornamental picture page based on medieval and renaissance precedent – even though Zichy did not directly follow the above examples but merely advanced his own earlier style. On individual pages he places his illustrations freely, still obeying the customary order of illustration (header and footer) but taking liberties by expanding his compositions. In some cases the reader's eyes are guided by images set in the body of the text. This welding of image and text always serves the content; the image never becomes an independent ornament that matches the text merely in mood.

In addition to the Madách and Arany illustrations another important contribution in this field is Zichy's drawings in the 1888 volume *The Austro-Hungarian Monarchy in Writings and Pictures*, treating popular themes such as *Attila's Feast* and *Csaba's Way*. He evokes the customs of the ancient Magyars employing a new approach, relying on his ethnographic collection.

Zichy was an artist who conceived his work in series and cycles. Presumably he gave up the idea of a contemporary chronicle depicting the life of the Tsars (four of whom he had served), but he did intend a compendium of the mores of his age to include the erotic pieces executed for aristocratic patrons, to be published under the title *Confessions of a Child of the Fin de Siècle*. A portion of these appeared in 1895 under the title *Breviarium Eroticum*.

He spent his final years in St. Petersburg. As an ailing man, he lived to see the ascendance of Rasputin at court, the general strikes and the uprisings of 1905. He died on February 28, 1906. His remains were ceremonially transported to Hungary where he lay in state at the Budapest Palace of Exhibitions.

His extraordinary individuality, career and oeuvre are still veiled in questions that will be answered only after future publication of his revealing, often self-critical letters and the exposure of his entire body of work. Viewing the totality of the pictures he had created at such a blistering pace we



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԼԽԱՎՈՐ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

discern the twofold world of genre paintings and works of historical allegory. His art unfolded mostly abroad, primarily shaped by the Viennese school, and later by the French, German and English influences that also affected Russian art. Zichy was the nimble-fingered transformer of earlier representational modes. He did not regard the world from the vantage of the exclusive union of painter and painted image; the subject of the work of art always remained highly significant for him. In his illustrations and in his compositions of the pessimistic image of humankind a central role

was played by the myth of the Demon who appeared under so many different guises.

The problems of making a livelihood compelled Zichy on the one hand to comply with the wishes of patrons and on the other to exploit the possibilities of graphic work, book illustration and photography. The majority of his works were created for a limited audience, while his illustrations reached a larger public. It is in this area that he achieved his greatest artistic fulfillment as well as his most resounding successes.

CHRONOLOGY



- 1827 October 15*: Mihály Zichy born in Zala.
- 1842 Studies drawing and painting with Jakab Marastoni.
- 1843–45 Student of Waldmüller's in Vienna.
- 1846 Travels in Italy for a few months.
- 1847 Moves to St. Petersburg with one of his students.
- 1849 Leaves grand ducal court. Retouches daguerrotypes. Marriage.
- 1852 Acquires a circle of aristocratic patrons.
- 1856 Participates in recording the coronation of Alexander II.
- 1858 Théophile Gautier writes enthusiastic article about Zichy's art. He is elected member of the St. Petersburg Academy.
- 1859 Awarded the title of painter to the Tsar.
- 1862 Travels to Munich, Paris and London.
- 1869 First exhibition at St. Petersburg.
- 1871 Travels in Europe. Works for the Prince of Wales in Scotland.
- 1874 Settles in Paris. Friends of Gautier greet his arrival.
- 1875 Presides over Hungarian Association in Paris. Travels to Brussels.
- 1878 Scandal at the Paris World Fair over his large-scale painting *The Demon's Arsenal (Triumph of the Genius of Destruction)*.
- 1880 Works in Zala for nine months.
- 1881 After sojourns in Vienna and Venice he is commissioned by his publisher to travel to Tbilisi. There he commences work on illustrating the Georgian national epic. Works in the Caucasus on illustrations to Lermontov's work.
- 1883 Again at the Tsar's court. Works on recording the coronation festivities of Tsar Alexander III.
- 1887 First de luxe edition containing his illustrations of Imre Madách's *The Tragedy of Man*.
- 1892–97 Illustrations for the ballads of János Arany.
- 1902 Exhibition of his works in Budapest.
- 1906 February 28: Dies in St. Petersburg.

* Corrected dates of birth and death provided by István Csicsery-Rónay.

SELECTED BIBLIOGRAPHY



Tivadar Lándor, Ödön Gerő, Elek Londesz: *Mihály Zichy. His Life, Art and Work*. Budapest, 1902.

Théophile Gautier: *Zichy*. In: *Voyage en Russie*. I. L'hiver en Russie, chapitre: XIV. Paris, 1875.

László Bényi and Magdolna Supka: *Mihály Zichy*. Budapest, 1953.

Ilona Berkovits: *The Life and Work of Mihály Zichy (1827–1906)*. Budapest, 1964.

Liliya Alyoshina: *Mihály Zichy*. Moscow, 1975.

Katalin Gellér: *Mihály Zichy. 1827–1906*. Budapest, 1990.

Mihály Zichy. Catalogue. Edited by Enikő Róka, István Csicsery-Rónay. Occidental Press–Mihály Zichy Foundation, Budapest, 2001.

NOTES

¹ Ákos Pintér: Mihály Zichy and the Russians. *Budapesti Hírlap*, October 19, 1902; Károly Lyka: A Superfluous Artist. Mihály Zichy at 75. *Új Idők*, October 26, 1902; Mihály Vodicska: Mihály Zichy in a Russian Light. *Magyarország*, November 16, 1902; Tivadar Lándor: Mihály Zichy and Illustration. *Művészet*, 1902, pp. 233–250; Lajos Lovas: A Visit with Mihály Zichy. *Művészet*, 1902, pp. 251–254; Tivadar Lándor, Ödön Gerő, and Elek Londesz: *Mihály Zichy. His Life, Art, and Oeuvre*. Gift edition of *Pesti Napló*, Athenaeum, Budapest, 1902.

² Tivadar Lándor compared Zichy to Lermontov's outcast spirit figure the Demon, and described him as an exiled, "homeless spirit": "He is alone as a human being and alone as an artist; alone in the rank he has achieved and alone in his universe of ideas." Landor, Gerő, Londesz, op. cit. p. 4.

³ Klaus Albrecht Schröder: Kunst und Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei. In: *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongress und Revolution*. Herausgegeben von Gerbert Frodl und Klaus Albrecht Schröder. Prestel Verlag, München, 1992. p. 9; Sabine Grabner: *Klassizismus, Romantik und Realismus in der Österreichischen Galerie Belvedere*. Hirmer Verlag, München, 2006.

⁴ Waldmüller, too, had painted works depicting mourners, but in Zichy's painting among others the mother's vehement gesture recalls that of the male figure in a work by a significant Viennese classicist, Friedrich Heinrich Füger's *The Death of Germanicus* (1789). The painting is in the gallery of the Viennese Academy where Waldmüller acted as director.

⁵ Even Mihály Munkácsy's 1867 painting *Scene from a Flood* is informed by this tradition.

⁶ Katalin Sinkó: Ideal Image, Portrait, Genre. Interconnections of Artistic Modes in Romantic Painting. *Ars Hungarica*, 1987/1. p. 54.

⁷ The basic principles underlying the reign of the Russian Tsars defined in 1832 as orthodoxy, autocracy and popularism remained unchanged for decades. All innovation was squelched, including the areas of art and education. The Petrashevsky circle shared this fate, as did its member Dostoevsky, who was about to be executed when he received commutation of his death sentence to forced labor. Márta Font, Tamás Krausz, Emil Niederhauser, Gyula Szvák: *History of Russia*. Maecenas, Budapest, 1997. pp. 341–342.

⁸ Dr. Virág Móricz: *Mihály Zichy*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 1944. p. 12.

⁹ Zichy's diary notations survive in a copy prepared by the journalist Ákos Pintér in 1902. These notes are incomplete and, especially in the early sections, where entire years are omitted, unreliable. In other places

they appear to be quite accurate, naming the commissioner or buyer next to the title of the work and at times the amounts paid or precious object traded for a certain work. *Mihály Zichy's Diaries*. Copied by Ákos Pintér, St. Petersburg, May 10–23, 1902. Széchényi National Library, MS Archives, Oct. Gall. 80.

¹⁰ Ilona Berkovits: *Mihály Zichy's Life and Work (1827–1906)*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. p. 47.

¹¹ Ibid. p. 33.

¹² In spite of this, Ilona Berkovits's analysis of the painting seems to overshoot the mark by reading into it the revolutionary content of Chernyshevsky's novel *What Is to Be Done?* According to her reading the figure of the lamp-lighter stands for the revolution that will hang the aristocrat from the lamp post. Ibid. pp. 59–60.

¹³ Gudrun Ziegler: *Secret of the Romanovs. History and Destiny of the Russian Tsars*. Gabo, Budapest, 1999. p. 256.

¹⁴ Théophile Gautier: *Zichy*. In: *Voyage en Russie*. I. L' hiver en Russie, chapitre: XIV. Paris, 1875. p. 184.

¹⁵ Cf. Delacroix: *Desdemona Cursed by Her Father* (1839); *Romeo and Juliet* (1845). The illustrations to *Werther* are mentioned in Zichy's diaries.

¹⁶ Cf. Liliya Stepanovna Alyoshina's exemplary monograph on Zichy's works in Russian museums (*Mihály Zichy. Uzobrazityelnoye isskustva*, Moscow, 1975).

¹⁷ Gautier: op. cit. p. 167.

¹⁸ Ibid. pp. 175–176.; Gautier liked the Fridays Society so much that, according to his daughter, he wanted to organize a similar international association of artists in Paris.

¹⁹ Berkovits: op. cit. p. 67.

²⁰ Gautier: op. cit. p. 183.

²¹ Ilona Berkovits, citing Alyoshina's manuscripts, introduces one of the reviews published in the Russian press. Berkovits: op. cit. p. 64; Gusztáv Keleti: *Essays on Art*. Kisfaludy Társaság, Budapest, 1910. pp. 57–72.

²² Eszter Földi: Anticlericalism and a Negative View of History: Mihály Zichy's "Philosophical Paintings". In: *Mihály Zichy*. Catalogue edited by Enikő Róka, István Csicsery-Rónay. Occidental Press–Mihály Zichy Foundation, Budapest, 2001. pp. 46–47.

²³ Katalin Sinkó: Munkácsy's Religious Paintings and Fin de Siècle "Sacral Realism". In: *Munkácsy in the World at Large*. Exhibition at the Hungarian National Gallery. March 24–July 31, 2005. Budapest, Hungarian National Gallery–Szemimpex Kiadó, 2005. pp. 62, 65.

²⁴ Letter from Mihály Zichy to Antal Zichy, April 28, 1878. Széchényi National Library, Manuscript Archives, Depot of Letters.

²⁵ Hungarian Academy of Science, Manuscript Archive, MS. 4758/136.

²⁶ The French word for crane (*grue*) can also mean prostitute.

²⁷ Cf. István Csicsery-Rónay: Franz Liszt and Mihály Zichy. In: *Mihály Zichy*. Occidental Press, op. cit. pp. 106–108.

²⁸ Letter from Mihály Zichy to Tivadar Flesch Feledi, Nice, February 29, 1893. Széchényi National Library, Manuscript Archives, Depot of Letters.

²⁹ Edith Hoffmann: *Artists' Portraits*. Révai Kiadó, Budapest, 1945. pp. 116–117.

³⁰ Quoted without citing source in: Lándor, Gerő, Londez, op. cit. p. 48.

³¹ Letter from Mihály Zichy to Antal Zichy, Nice, April 6, 1880. Széchényi National Library, Manuscript Archives, Depot of Letters.

³² Pressed by circumstances or business considerations, Zichy at times turned to various techniques of reproduction, including the new technology of photography, in addition to engraving. His illustrations to *A Hero of Our Time* appeared as “photographic prints” in the editions of 1891 and 1900.

³³ The second de luxe edition, containing all 20 illustrations, was published in 1888.

LIST OF COLOR PLATES



1. Self-Portrait. 1840
Pencil, water color, paper. 208 × 152 mm
Inscribed at top: This is the lad I was in
1840. Zichy Mihály 1894
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1920-680
Photo: Zsuzsa Berényi
2. Woman's Head with Green Scarf.
Ca. 1846
Oil on canvas. 52.5 × 42 cm
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 5878 T
Photo: Zsuzsa Berényi
3. Sealing the Coffin. 1846
Oil on canvas. 116.5 × 104.5 cm
Signed lower right: M. Zichy 846
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2744
Photo: Attila Mudrák
4. The Lifeboat. 1847
Oil on canvas. 135 × 190 cm
Signed lower left: M. Zichy 1847
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2328
Photo: Zsuzsa Berényi
5. Descent from the Cross. 1847
Oil on canvas. 330 × 271 cm
Signed on stone on right: Zichy 1847
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2719
Photo: Zsuzsa Berényi
6. Incarcerated Man. 1847
Oil on canvas. 138 × 105 cm
Signed lower left: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 53.505
Photo: Tibor Mester
7. Double Portrait of Two Young Women.
1852
Watercolor on paper. 370 × 305 mm
(oval shape)
Signed on left: N. de Zichy, 852
St. Petersburg, Hermitage (OIRK,
Department of Russian Cultural
History)
Inv. No.: 903/r-r
8. Caucasian Scenes: A Heroic Act. 1852-53
Lithograph, paper. 265 × 212 mm
Signed lower left: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1901-167/7
Photo: Zsuzsa Berényi
9. Caucasian Scenes: Prayer. 1852-53
Color lithograph, paper. 265 × 205 mm
Signed lower left: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1915-124
Photo: Zsuzsa Berényi
10. Caucasian Scenes: The Vendetta. 1852-53
Color lithograph. 265 × 210 mm
Signed lower right: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1915-127
Photo: Zsuzsa Berényi
11. Danseuse. 1853
Watercolor, white body color, gouache,
card stock. 202 × 160 mm (oval shape)
Signed lower left: Zichy 1853
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1959-5289
Photo: Zsuzsa Berényi
12. Preparations for the Journey to Moscow.
1853-54
Sepia, pen, brush, paper. 294 × 230 mm
Signed lower left: Zichy
St. Petersburg, Hermitage (OZEI,
Department of Western European Art)
Inv. No.: 31331
13. Street Scene with Promenaders and
Lamplighter. 1853-54
India ink, pen, brush, white body color,
paper. 345 × 250 mm
Signed lower middle: Zichy
St. Petersburg, Hermitage (OZEI,
Department of Western European Art)
Inv. No.: 31327
14. Political caricature for the periodical
Znakomiye (Acquaintances). 1857
Pencil, body white color, paper on card
stock. 321 × 446 mm
Signed lower left: M. Zichy (in Cyrillic
letters), 1857, on upper left: Znakomiye
- Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1932-2321
Photo: Zsuzsa Berényi
15. Festive Banquet at the Tsar's Court. 1856
Gouache on paper mounted on card
stock. 238 × 316 mm
Signed lower right: Zichy 1856
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1928-2119
Photo: Zsuzsa Berényi
16. Landscape. 1850's
Watercolor, body white color, paper.
158 × 227 mm (oval shape)
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1934-2592/a
Photo: Zsuzsa Berényi
17. Grave Robbers. 1858
India ink wash, walnut stain, laminated
paper. 422 × 366 mm
Signed: A Th. Gautier son dévoué ami
Zichy, 1858 St. Petersburg
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1926-3022
Photo: Zsuzsa Berényi
18. The Usurer. 1859
Watercolor, paper. 725 × 548 mm
Signed lower left: Zichy 1859
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F.71.63
Photo: Zsuzsa Berényi
19. Antechamber at the Palace. 1865
Watercolor, paper. 516 × 352 mm
Signed lower left: Zichy 1865
St. Petersburg, Hermitage (OZEI,
Department of Western European Art)
Inv. No.: 31274
20. Reclining Woman. 1866
Pencil, colored chalk, paper mounted on
cardstock. 215 × 361 mm
Signed lower right: Zichy 66
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1931-2244
Photo: Zsuzsa Berényi
21. Mihály Zichy at Work. 1868
India ink, pen, paper. 200 × 130 mm

- Signed lower right: Zichy Mihály in 1868
Budapest, Private Collection
Photo: Zsuzsa Berényi
22. Bear Hunt. 1869
Watercolor, white body color.
180 × 285 mm
Signed lower left: Zichy 1869
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 88.120
Photo: Zsuzsa Berényi
23. Messiah (Christ and the Pope). 1871
Charcoal, white body color, laminated
paper. 1120 × 1240 mm
Signed upon left: Zichy 1871
Debrecen, College Library of the
Transtibiscan Reformed Church District
Photo: Tihamér Lukács
24. Jewish Martyrs. 1871
Pencil, watercolor, sepia, white body
color, paper mounted on canvas.
1690 × 1065 mm
Signed lower right: Zichy 1871
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 59.143
Photo: Zsuzsa Berényi
25. Luther's Vision (Luther in Wartburg).
1871
Charcoal, laminated paper.
1180 × 1330 mm
Signed lower right: Zichy 1871
Budapest, Evangelical-Lutheran
Theological University
Photo: Attila Mudrák
26. Self-Portrait. 1875
Pencil, paper. 105 × 130 mm
Signed lower right: Zichy Mihály in Paris
1975
Budapest, Private Collection
Photo: Zsuzsa Berényi
27. Sword Dance. 1874–75
Copperplate etching. 435 × 341 mm
Signed lower right: Zichy
Zala, Zichy Mihály Museum
Photo: Zsuzsa Berényi
28. Scottish Torch Dance. 1872
Watercolor, paper mounted on canvas.
660 × 880 mm
Signed lower middle: Zichy
Kaposvár, Rippl-Rónai Museum
Inv. No.: 78.7.3
Photo: Attila Mudrák
29. Vera. Illustration to Goncharov's work
"The Abyss". 1875
Watercolor, paper. 222 × 150 mm
- Signed lower left: Zichy 75
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1955-5288
Photo: Zsuzsa Berényi
30. Illustration for Goethe's Faust, XI. 1874–78
India ink, pen, gouache, paper.
172 × 136 mm
Signed lower right: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 64.142
Photo: Zsuzsa Berényi
31. Illustration for Goethe's Faust, XII.
1874–78
India ink, pen, gouache, paper.
172 × 136 mm
Signed lower right: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 64.139
Photo: Zsuzsa Berényi
32. Illustration for Goethe's Faust, XIII.
1874–78
India ink, pen, gouache, paper.
172 × 136 mm
Signed lower right: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 64.138
Photo: Zsuzsa Berényi
33. Auto-da-fe. 1876
Charcoal, watercolor, card stock.
2360 × 1480 mm
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2330
Photo: Attila Mudrák
34. Sketch for The Demon's Arsenal
(Triumph of the Genius of Destruction).
1878
Oil on canvas. 80 × 100 cm
Zala, Zichy Mihály Museum
Photo: Zsuzsa Berényi
35. The Demon's Arsenal (Triumph of the
Genius of Destruction). 1878
Oil on canvas. 447 × 550 cm
Signed lower right: Zichy 1878
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2337
Photo: Attila Mudrák
36. Crowning the Herm of Priapus. 1879
Oil on canvas. 161 × 85 cm
Signed lower right: M. Zichy 79
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: FK/4106
Photo: Attila Mudrák
37. Shooting Stars. 1879
Oil on canvas. 402 × 201 cm
- Signed lower right: Zichy 1879
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2331
Photo: Attila Mudrák
38. Tamara's Dance. Illustration for
Lermontov's "The Demon". 1880
Watercolor on paper. 527 × 390 mm
Hansági Museum (Directory of Győr-
Moson-Sopron County Museums)
Inv. No.: 82.6
Photo: Attila Mudrák
39. Female Bust in Ethnic Attire. 1879
Watercolor wash, paper. 240 × 197 mm
Signed lower right: Zichy 1879
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F.63.1
Photo: Zsuzsa Berényi
40. Andrei and the Polish Maiden. Illustration
for Gogol's Taras Bulba. 1880
Color lithograph, paper.
530 × 400 mm
Zala, Zichy Mihály Museum
Photo: Zsuzsa Berényi
41. La Courtisane (The Modern Siren,
Nana). 1880
Oil on canvas. 280 × 297 cm
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2329
Photo: Zsuzsa Berényi
42. Seduction (The Siren's Chant). 1881
Oil on canvas. 320 × 150 cm
Signed lower right: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2333
Photo: Attila Mudrák
43. Atonement (The Victim). 1881
Oil on canvas. 319 × 150 cm
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 2323
Photo: Attila Mudrák
44. Music Accompanies from the Cradle
to the Grave. After 1881
Watercolor, India ink, pen, paper.
270 × 3620 mm
Signed at top left: Zichy
Hungarian Academy of Science Art
Collection
Inv. No.: 82
Photo: Klára Láng
45. The Demon's Flight over the Caucasus.
Illustration for Lermontov's poem
"The Demon". 1881
Italian crayon, chalk, paper on card stock.
775 × 580 mm



- Signed lower right: Zichy (in Cyrillic script), 1881
St. Petersburg, Hermitage (OZEI, Department of Western European Art)
Inv. No.: 1911
46. Nestan-Daredjan Departs from the Fort of Kadzheti. Illustration for Rustaveli's epic "The Knight in the Panther-Skin". 1882
India ink, paper mounted on card stock. 240 × 185 mm
Signed lower right: Zichy (in Cyrillic script) 1882
Georgian National Museum
47. Festival. Illustration for Rustaveli's epic "The Knight in the Panther-Skin". 1882
India ink, pen, paper. 380 × 510 mm
Georgian National Museum
48. Fatma Introduces Nestan to the Merchant Usen. Illustration for Rustaveli's epic "The Knight in the Panther-Skin". 1882
India ink, pen, paper mounted on card stock. 228 × 185 mm
Signed lower right: Zichy (in Cyrillic script) 1882
Georgian National Museum
49. State Dinner at the Granate-Palace. 1883
Watercolor on paper. 520 × 770 mm
Signed lower left: Zichy 1882
St. Petersburg, Hermitage (OZEI, Department of Western European Art)
Inv. No.: 27464
50. Sketch. Ca. 1885
Pencil on paper. 298 × 237 mm
Signed lower right: Zichy (in Cyrillic script)
Budapest, Private collection
Photo: Attila Mudrák
51. Lucifer Confronting the Lord. Illustration for The Tragedy of Man by Imre Madách. 1885
Charcoal, paper. 790 × 503 mm
Signed lower left: Zichy 85
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1905-1744
Photo: Zsuzsa Berényi
52. Danton on the Scaffold. Illustration for The Tragedy of Man by Imre Madách. 1885
Charcoal, paper. 790 × 503 mm
Signed lower left: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1905-1755
Photo: Zsuzsa Berényi
53. In Paradise. Illustration for The Tragedy of Man by Imre Madách. 1885
Charcoal, paper. 790 × 503 mm
Signed lower left: Zichy 85
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1904-1745
Photo: Zsuzsa Berényi
54. Lucifer Greeting the Dead. Illustration for The Tragedy of Man by Imre Madách. 1885
Charcoal, paper. 790 × 503 mm
Signed lower middle: Zichy
Budapest, Hungarian National Museum
Inv. No.: 1905-1749
Photo: Zsuzsa Berényi
55. London Marketplace. Illustration for The Tragedy of Man by Imre Madách. 1885
Charcoal, paper. 790 × 503 mm
Signed lower middle: Zichy
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1905-1757
Photo: Zsuzsa Berényi
56. Allegory of Eperjes, Nagykároly and Torockó. 1887
India ink wash, scratching, screen-plate paper, card stock. 487 × 323 mm
Signed lower left: Zichy Mihály 87
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1905-1886
Photo: Zsuzsa Berényi
57. Inaugurating the Bridge. Illustration for the ballad by János Arany. 1892
India ink wash, pen, card stock. 437 × 352 mm
Signed lower right: Zichy M. 92
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-510/b
Photo: Zsuzsa Berényi
58. Inaugurating the Bridge. Illustration for the ballad by János Arany. 1894
India ink wash, pen, card stock. 440 × 350 mm
Signed lower right: Zichy Mihály 1894
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-510/a
Photo: Zsuzsa Berényi
59. Dame Ágnes. Illustration for the ballad by János Arany. 1893
India ink wash, pen, white body color, pencil, card stock. 437 × 352 mm
Signed lower right: Zichy Mihály 93
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-503/b
Photo: Zsuzsa Berényi
60. Spoilers of the Feast. Illustration for the ballad by János Arany. 1893
India ink wash, pen, card stock. 437 × 352 mm
Signed lower right: Zichy 93
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-508/b
Photo: Zsuzsa Berényi
61. Ordeal of the Bier. Illustration for the ballad by János Arany. 1894
India ink wash, pen, scratching, card stock. 352 × 450 mm
Signed lower right: Zichy Mihály 94
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-505/b
Photo: Zsuzsa Berényi
62. Duel at Midnight. Illustration for the ballad by János Arany. 1894
India ink wash, pen, white body color, card stock. 354 × 432 mm
Signed lower right: Zichy Mihály
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 1899-524/b
Photo: Zsuzsa Berényi
63. Erotic Drawings: Woman Bathing. 1899
Walnut stain, India ink, pen, paper. 220 × 140 mm
Signed lower right: Zichy 99
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 58.249
Photo: Zsuzsa Berényi
64. Erotic Drawings: Love Scene. 1898
India ink, pen, paper. 145 × 175 mm
Signed lower right: Zichy 98
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 58.254
Photo: Zsuzsa Berényi
65. Erotic Drawings: Mythological Scene (The Rape of Deianeira). 1903
India ink, pen, paper. 210 × 245 mm
Signed lower left: Zichy 1903, Une supposition mythologique. Dejanire et Nessos
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: F. 58.250
Photo: Zsuzsa Berényi
66. Saint Imre Altarpiece (details). 1891
Watercolor, wood panel. Each 765 × 720 mm
Budapest, Matthias Church
Photo: Attila Mudrák

CAPTIONS FOR TEXT ILLUSTRATIONS

Photo of Mihály Zichy
Hungarian Academy of Science, Manuscript Archive
Inv. No.: MS. 5075/241
Photo: Klára Láng

Illustration for The Song of Igor: Title Page. 1853
Lithograph. 220 × 155 mm
Signed lower left: Zichy 1853, inscribed: Imp. Lith de Munster
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: 378d-1903
Photo: Zsuzsa Berényi

Delegates of Caucasian and Other Oriental Peoples, woodcut after
Mihály Zichy (Coronation Album of Tsar Alexander II). 1856
Woodcut. 290 × 385 mm
Budapest, Museum of Fine Arts
Inv. No.: GF 23
Photo: András Rázsó

Mihály Zichy and Family, in front of their House in Lahta. Ca. 1862
Zala, Zichy Mihály Museum
Photo: Zsuzsa Berényi

Photo of Mary Etlinger
Hungarian Academy of Science, Research Institute of Art History,
Documentation Department, MDK-C-I/13/182
Photo: György Makky

Orgy. 1875
Copper heliogravure. 260 × 275 mm
Budapest, Hungarian National Gallery
Inv. No.: G. 87.10/45
Photo: Zsuzsa Berényi

Photo of Mihály Zichy. 1884 (?)
Hungarian Academy of Science, Manuscript Archive
Inv. No.: MS 5075/246 (transfer from the Zichy Mihály Museum in Zala)
Photo: Klára Láng

КÉΠΕΚ
PLATES



1. Őnarckép. 1840
 Self-Portrait. 1840



2. Női tanulmányfej zöld sállal. 1846 körül
Woman's Head with Green Scarf. Ca. 1846



3. Koporsólezárás. 1846
Sealing the Coffin. 1846



4. Mentőcsónak. 1847
The Lifeboat. 1847





5. Krisztus levétele a keresztről (Keresztlevétel). 1847
Descent from the Cross. 1847

6. Fogoly a börtönben. 1847
Incarcerated Man. 1847



7. Két fiatal nő portréja, 1852
Double Portrait of Two Young Women. 1852

8. Kaukázusi jelenetek: A hősi tett. 1852–53
Caucasian Scenes: A Heroic Act. 1852–53





9. Kaukázusi jelenetek: Ima. 1852–53
Caucasian Scenes: Prayer. 1852–53



10. Kaukázusi jelenetek: A bosszú. 1852–53
Caucasian Scenes: The Vendetta. 1852–53





11. Táncosnő. 1853
Danseuse. 1853

12. Készülődés a moszkvai utazásra. 1853-54
Preparations for the Journey to Moscow. 1853-54



13. Utca sétálókkal és lámpagyújtogatóval. 1853–54
Street Scene with Promenaders and Lamplighter. 1853–54



14. Politikai karikatúra a Znakomije (Ismerősök) című folyóirat számára. 1857
Political Caricature for the periodical Znakomije (Acquaintances). 1857



15. Cári udvari díszlakoma. 1856
Festive Banquet at the Tsar's Court. 1856



16. Tájkép. 1850-es évek
Landscape. 1850's





17. Sírablók. 1858
 Grave Robbers, 1858

18. Uzsorás, 1859
 The Usurer. 1859





19. Előszoba a palotában. 1865
Antechamber at the Palace. 1865

20. Fekvő nő, 1866
Reclining Woman. 1866



21. Zichy Mihály rajzol. 1868
Mihály Zichy at Work. 1868



22. Medvevadászat. 1869
Bear Hunt. 1869



23. Messiás (Krisztus és a pápa). 1871
Messiah (Christ and the Pope). 1871



24. Zsidó mártírok. 1871
Jewish Martyrs. 1871



25. Luther látomása (Luther Wartburgban). 1871
Luther's Vision (Luther in Wartburg). 1871



26. Önarckép, 1875
Self-Portrait. 1875



The sword dance

Zichy

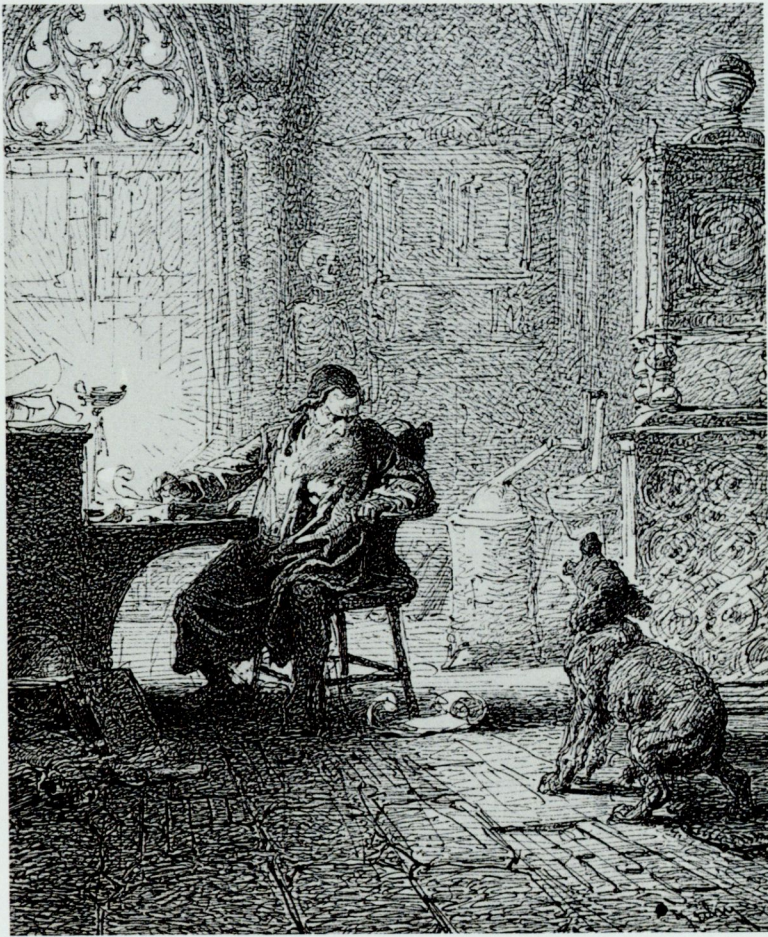


27. Kardtánc. 1874–75
 Sword Dance. 1874–75

28. Skót fáklyatánc. 1872
 Scottish Torch Dance. 1872



29. Vera. 1875
Vera. 1875



30. Illusztráció Goethe Faustjához, XI. 1874–78
 Illustration for Goethe's Faust, XI. 1874–78

31. Illusztráció Goethe Faustjához, XII. 1874–78
 Illustration for Goethe's Faust, XII. 1874–78

32. Illusztráció Goethe Faustjához, XIII. 1874–78
 Illustration for Goethe's Faust, XIII. 1874–78





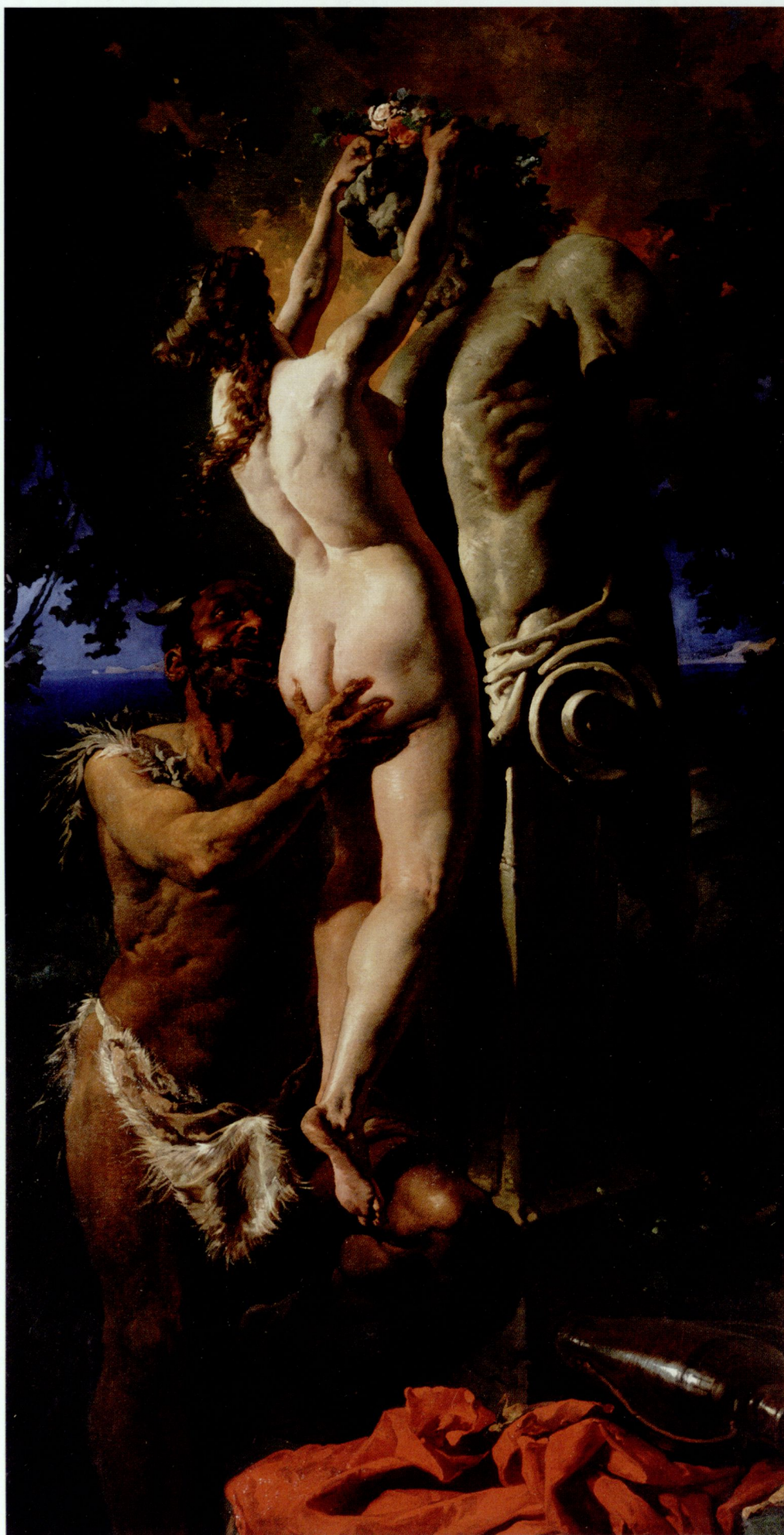
33. Autodafé. 1876
Auto-da-fe. 1876



34. A Démon fegyverei (A pusztítás géniuszának diadala), vázlat. 1878
Sketch for The Demon's Arsenal (Triumph of the Genius of Destruction). 1878



35. A Démon fegyverei (A pusztítás génuszának diadala). 1878
The Demon's Arsenal (Triumph of the Genius of Destruction). 1878



36. Priaposz szobrának megkoszorúzása. 1879
Crowning the Herm of Priapus. 1879



37. Hulló csillagok. 1879
Shooting Stars. 1879





38. Tamara tánca. 1880
 Tamara's Dance. 1880

39. Női mellkép népviseletben. 1879
 Female Bust in Ethnic Attire. 1879



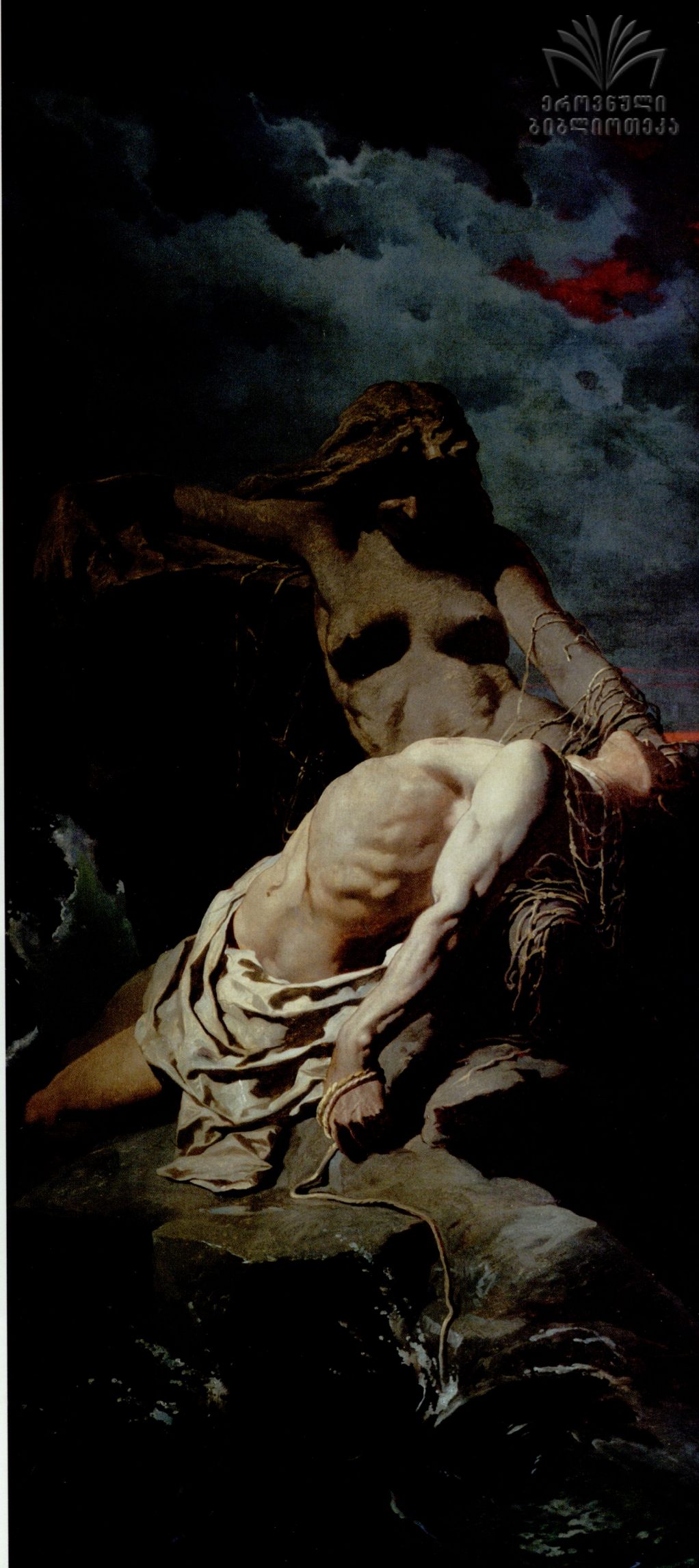


40. Andrej és a lengyel lány. 1880
 Andrei and the Polish Maiden. 1880

41. Courtisane (A modern szirén, Nana). 1880
 La Courtisane (The Modern Siren, Nana). 1880



42. Csábítás (A daloló szirén). 1881
Seduction (The Siren's Chant). 1881



43. Bűnhődés (Az áldozat). 1881
Atonement (The Victim). 1881



44. A zene elkísér a bölcsőtől a sírig, 1881 után
Music Accompanies from the Cradle to the Grave. After 1881



45. A Kaukázus felett repülő Démon. 1881
The Demon's Flight over the Caucasus. 1881



46. Nesztán-Daredzsán távozása Kadzseti várából. 1882
Nestan-Daredjan Departs from the Fort of Kadzheti. 1882



47. Ünneп. 1882
Festival. 1882



48. Fatma bemutatja Nesztánt Uszen kereskedőnek. 1882
Fatma Introduces Nestan to the Merchant Usen. 1882



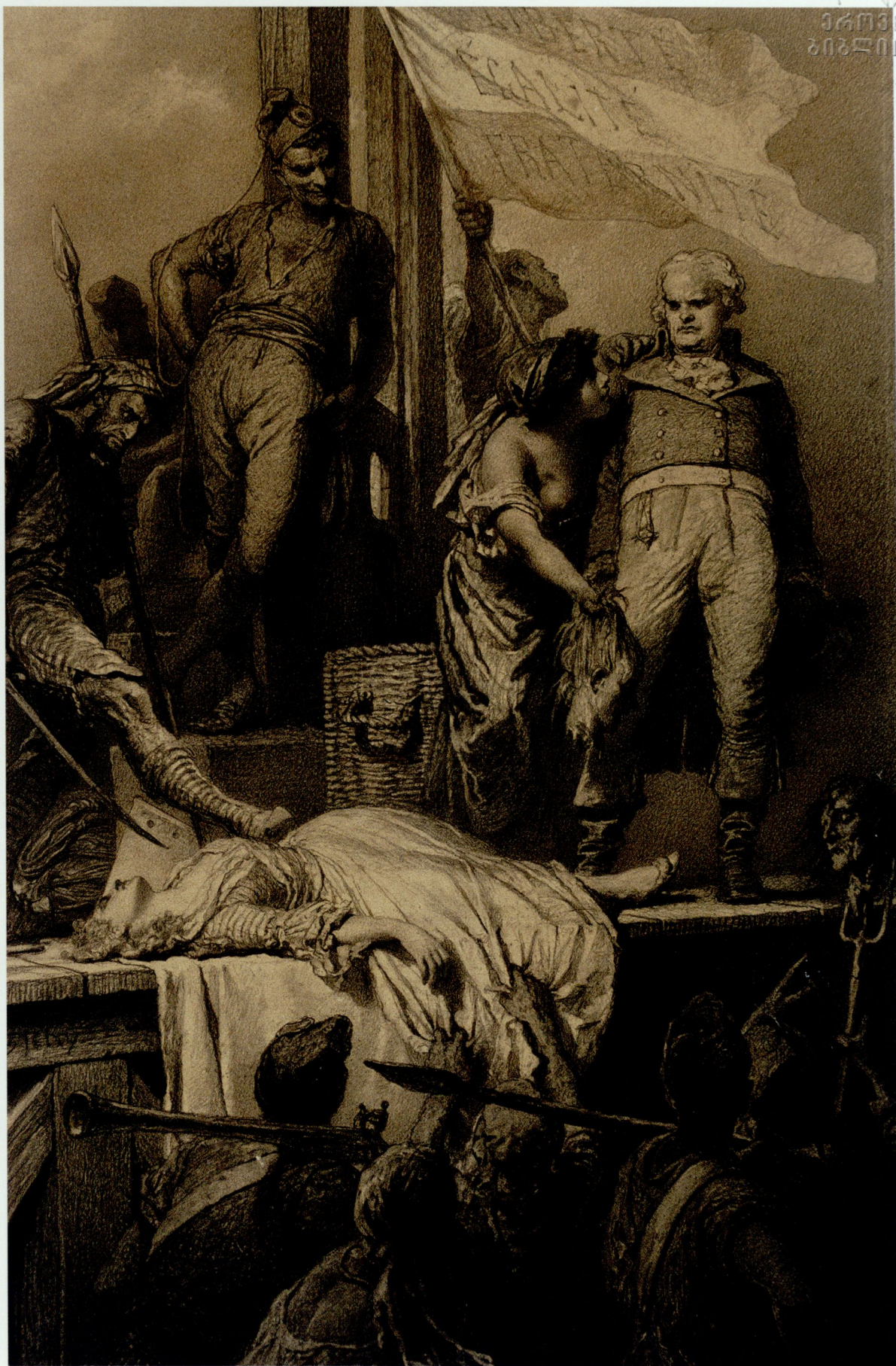
49. Díszebéd a Gránát-palotában. 1883
State Dinner at the Granate-Palace. 1883



50. Vázlat. 1885 körül
Sketch. Ca. 1885



51. Lucifer az Úrral szemben. 1885
Lucifer Confronting the Lord. 1885



52. Danton a nyaktilónál. 1885
Danton on the Scaffold. 1885



53. A paradicsomban. 1885
In Paradise, 1885



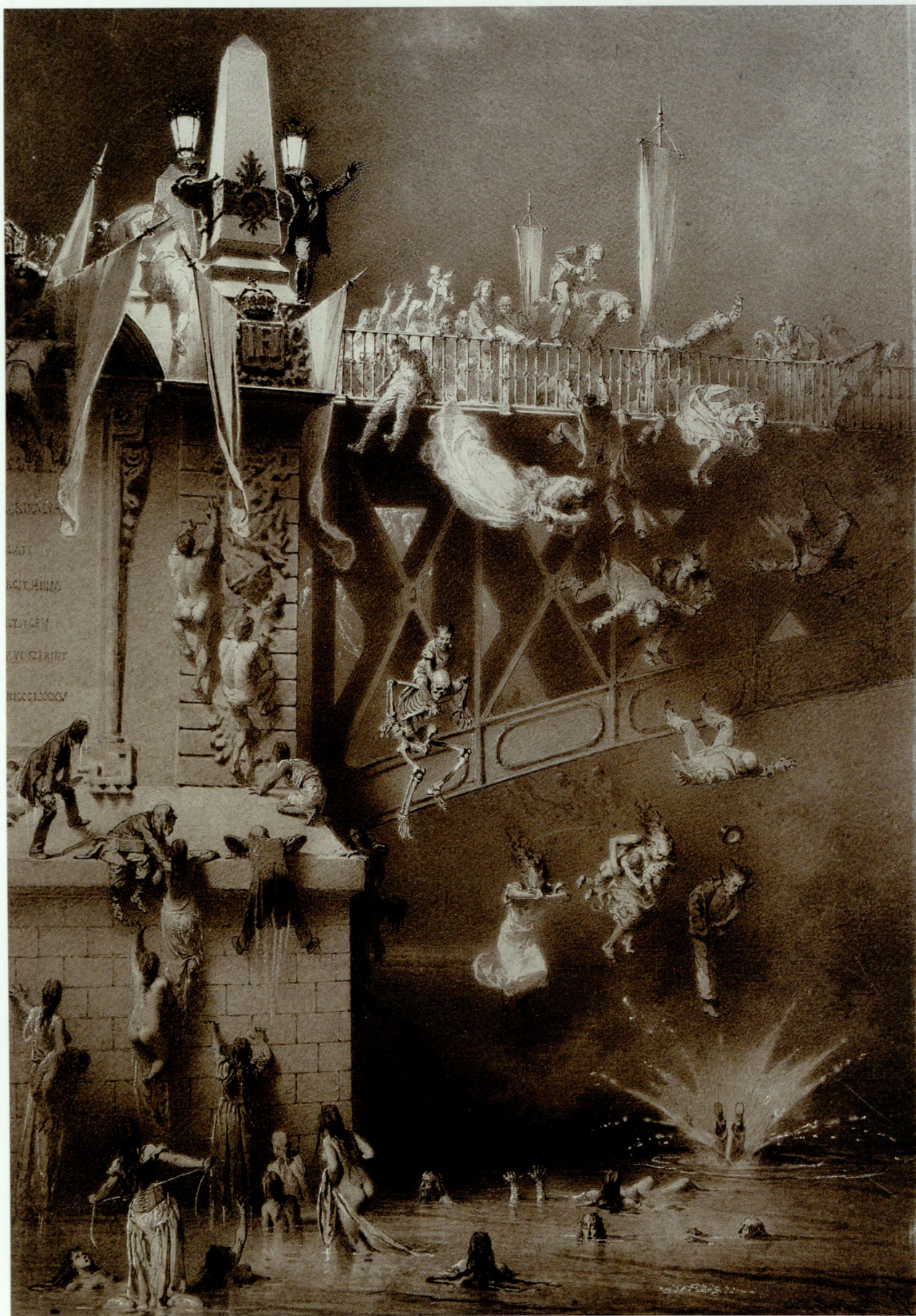
54. Lucifer felköszönti a halottat. 1885
Lucifer Greeting the Dead, 1885



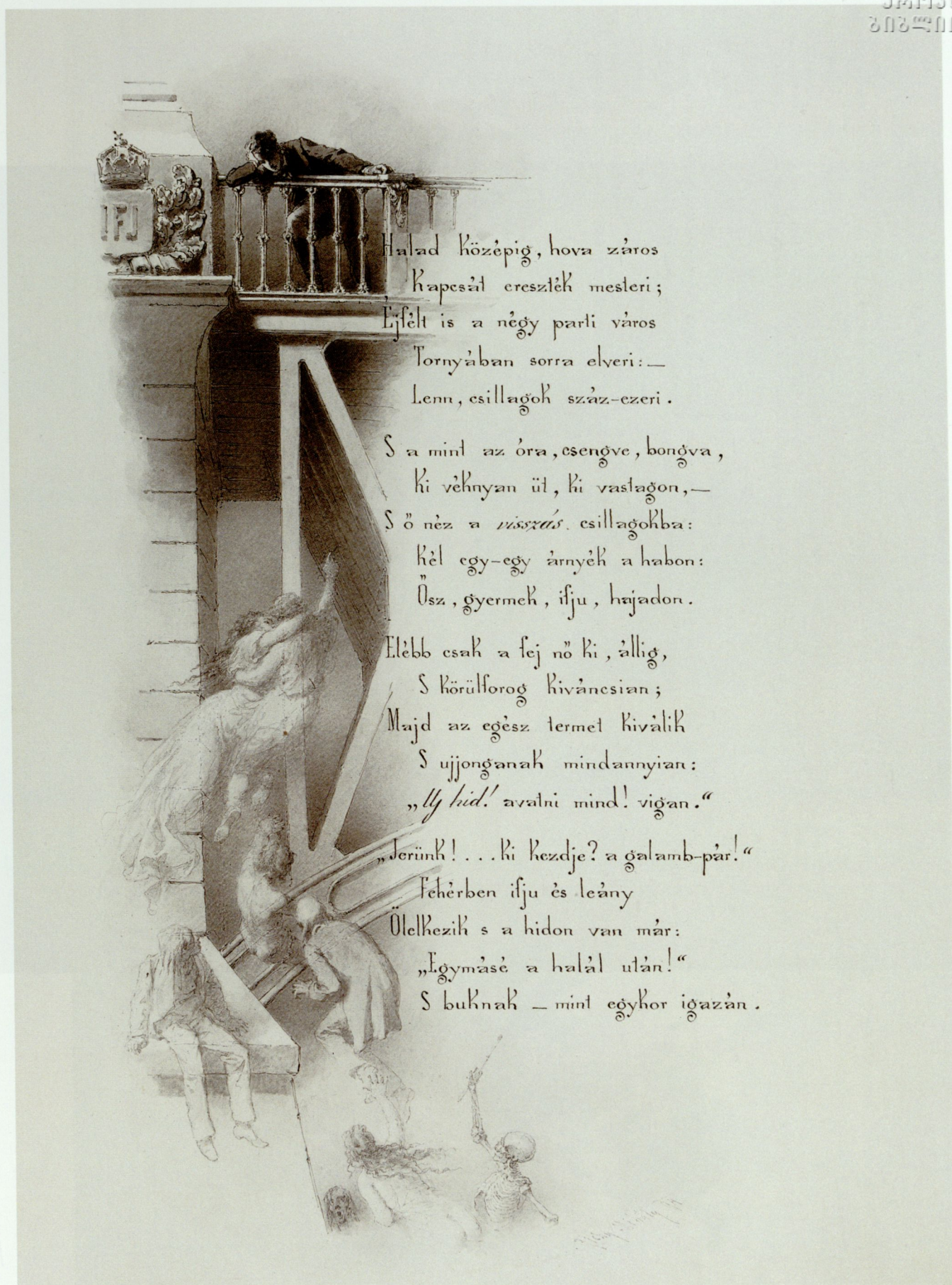
55. Londoni vásár. 1885
London Marketplace. 1885



56. Eperjes, Nagykároly és Torockó allegóriája. 1887
Allegory of Eperjes, Nagykároly and Torockó. 1887



57. Hídavatás. 1892
 Inaugurating the Bridge. 1892



Halad középig, hova záros
Kapasát ereszték mesteri;
Ejélt is a négy parli város
Tornyában sorra elveri:—
Lenn, csillagok száz-ezeri.

S a mint az óra, esengve, bongóva,
Ki vékonyan ül, ki vastagon,—
S ő néz a *viszár* csillagokba:
Kél egy-egy árnyék a habon:
Ősz, gyermek, ifju, hajadon.

Előbb csak a fej nő ki, állig,
S körülforog kíváncsian;
Majd az egész termel kíválik
S ujjonganak mindannyian:
„*Uj hid!* avatni mind! vigán.”

„Jerünk! . . . ki kezdje? a galamb-pár!”
Fehérben ifju és leány
Ölelkezik s a hidon van már:
„Egymásé a halál után!”
S buknak — mint egykor igazán.



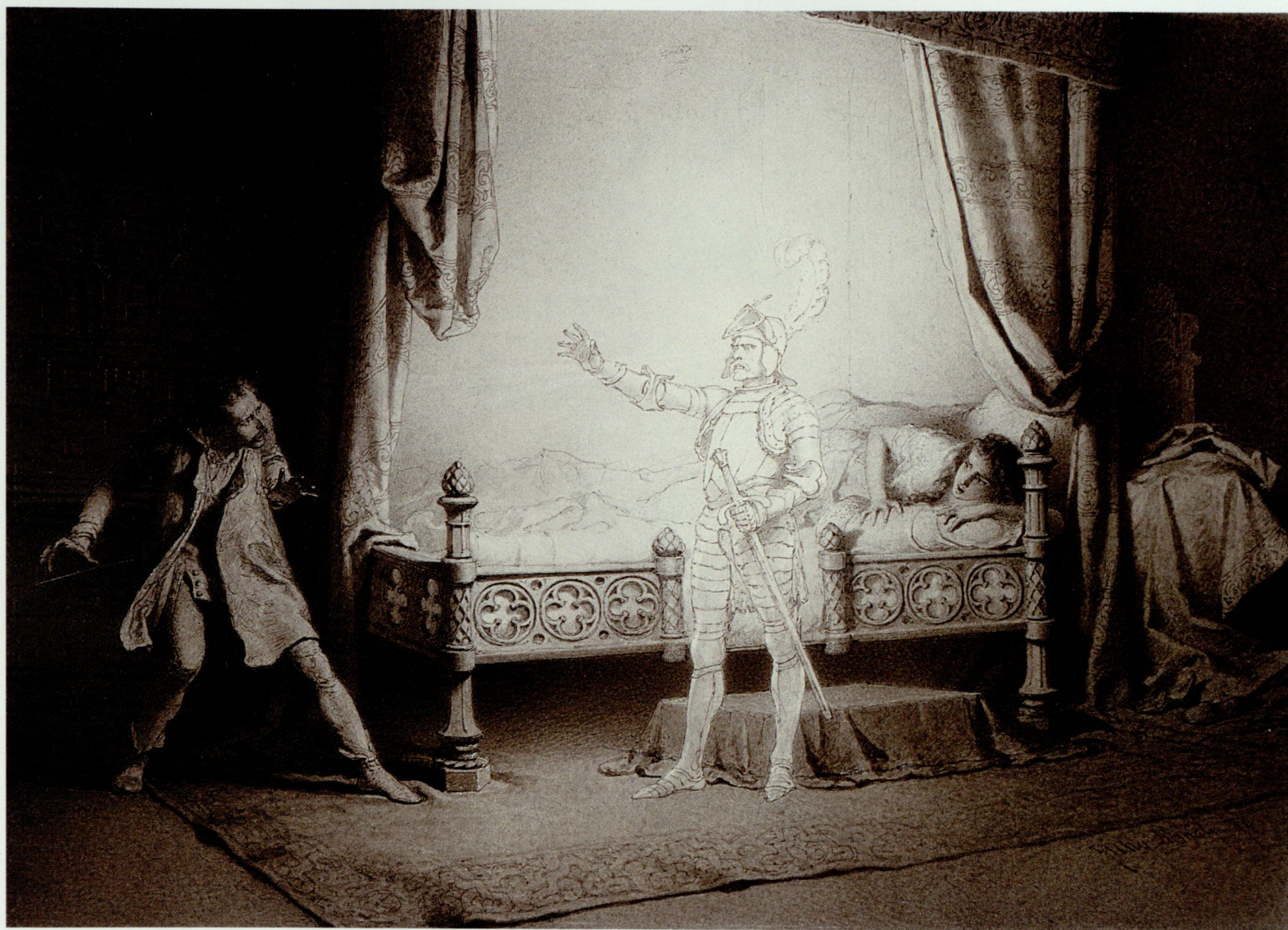
59. Ágnes asszony. 1893
Dame Ágnes. 1893



60. Ünneprontók. 1894
 Spoilers of the Feast. 1894



61. Tetemrehívás. 1894
Ordeal of the Bier. 1894



62. Éjféli párbaj. 1894
Duel at Midnight. 1894



63. Mosakodó n.º. 1899
Woman Bathing. 1899



64. Szerelmi jelenet. 1898
 Love Scene. 1898

65. Mitológiai jelenet (Nesszosz elrabolja Déianeirát). 1903
 Mythological Scene (The Rape of Deianeira). 1903





66. Szent Imre-oltárkép (részletek). 1891
 Saint Imre Altarpiece (details). 1891

ვ-70მ.

11/493



Among Hungarian artists, after Munkácsy, it is probably the name of Mihály Zichy that is best known in the world at large. His adventurous career, rich in extremes, fascinated his contemporaries even more than his works. He was a privileged court artist, friend to monarchs and famous French and German authors, painters and composers. His lifestyle, the splendor of his atelier vied with those of the leading painters of his day. He was court painter to four Tsars of Russia, where he spent several decades; his paintings and graphic art often received loud acclaim, and at times provoked sharp debate. Katalin Gellér's new work examines Zichy's controversial and extraordinarily colorful career, with a selection of the most significant and characteristic pieces from the artist's enormous body of work.

ON THE JACKET:

La Courtisane (The Modern Siren Nana). 1880

ON THE BACK OF THE JACKET:

Inaugurating the Bridge. Illustration for the ballad by János Arany. 1892



CORVINA

e-mail: corvina@lira.hu

www.corvinakiado.hu

ISBN 978 963 13 5673 1



6990 Ft