

BÓDI Katalin

Image and Imagination: The Changing Role of the Painting from the 19th Century to the Present in the Hungarian National Memory

A Magyar Nemzeti Galéria 2010. november 5. és 2011. április 3. között megrendezett *Nemzet és művészet. Kép és önkép (Art and Nation. Image and Self-Image)* című időszaki kiállításán Ferenczy István *Pásztorlányka* (Young Shepherdess) című szobra, illetve a szintén általa készített Csokonai-büsztt várta a kiállítóterbe lépő látogatót. Ebben a pillanatban megvalósulhatott Kazinczy Ferenc művészeteszménye, ami nem egyszerűen a régi mesterek utánzásában, hanem az akadémiai kánon meghonosításában látta a nemzeti művészet felemelkedésének egyik lehetőségét. A Rómában tanuló magyar szobrász Bertel Thorvaldsen tanítványaként és Canova rajongójaként készíti el a szobrot, amiben persze benne van Winckelmann utánzás-tézisének jól ismert paradoxona: „Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása.” A görög szépségeszményt követő *Pásztorlányka* mellett a Csokonai-figura magyaros öltözete és babérbüszti feje a nemzeti művészet alapításának gesztusát teszi hangsúlyossá. *A szép mesterségek kezdete* címmel is illett *Pásztorlánykát* Ferenczy 1822-ben hazaküldi Rómából, amely gesztus szimbolikussága nyilvánvaló, s teljes mértékben illik Kazinczy elképzeléseihez a szépművészetek magyarországi státusáról és a hozzá kapcsolódó feladatokról. A szobrot a budai vár előcsarnokában mutatják be a magyarországi közönségnek 1822-ben.

A *Pásztorlányka* címvariációja, vagyis a Kazinczy által használt, illetve az eredetileg Ferenczy által adott megnevezés – a *Graphidion* és *A szép mesterségek kezdete* – képesek metaforikusan sűríteni Kazinczy művészetelméleti téziseit és ízlését, s rámutatni az alapító aktussal a nemzeti szépművészet irányára. Kazinczy a képzőművészeti tárgyú írásaiban, illetve metszet- és műgyűjtési gyakorlatában a korabeli akadémiai kánon jelenléte érzékelhető, teljesen egyértelmű, hogy a korabeli nyugat-európai művészeti gyakorlatot (alkotói vonatkozásban az akadémiákat, befogadói vonatkozásban a képtárakat, a műgyűjtést és a megfelelő műértést) helyezi középpontba. Az 1806-ban kirobbanó Árkádia-per Csokonai síremléke tárgyában Kazinczy a képzőművészetet ráadásul egyértelműen a költészeti gyakorlat mellé helyezi, vagyis a síremlék tervében megfogalmazott esztétikai eszményt általános művészeti gyakorlatként kezeli. Az alapító szándékán azonban túllép az idő és a körülmények: Ferenczy hiába települ haza Rómából, keserűen kell tudomásul vennie, hogy megrendelők, támogatók és kiváló minőségű márvány hiányában nem tudja Magyarországon működtetni műhelyét. Szimbolikusnak tekinthető, hogy elszegényedve hal meg, s végrendelete alapján mellétemetik egyik szobrát, az Eurydiké halálát ábrázoló alkotását. Kazinczy halála után jönnek létre Pesten azok az intézmények, amelyek a működő művészeti élet alappilléreivé válhatnak. A korabeli művészeti életről keresztmetszetet nyújtó kiállítások

szervezését az 1839-ben alapított Pesti Műegylet vállalja, 1846-ban nyit meg a Nemzeti Múzeum új épülete, ami nyilvános képarként kezd működni, s ugyanebben az évben alapítja meg Marastoni Jakab az Első Magyar Festészeti Akadémiát. Ezek az alapító események azonban sokkal inkább szimbolikusak és ígéretesek, semmint eredményesek: az 1848–49-es forradalom és szabadságharc eseményei ugyanis a század végéig rendkívüli hatást gyakorolnak a nemzeti festészeti kánon kialakítására.

Mindenekelőtt különbséget kell tenni nemzeti festészet és magyarországi festészet között: a 18. század végéig legfeljebb, ha magyarországi festészetről beszélhetünk, illetve tisztázni szükséges, mit is jelent majd a „nemzeti” jelző. Annyi bizonyos, hogy a 18. század végén Magyarországon a késő-barokk festészet jellemzően alkalmazott műfajaival találkozhatunk, a templomok, az egyházi intézmények és a főúri kastélyok freskói, a portré- és a csendéletfestészet gyakorlata a korabeli európai gyakorlathoz próbál igazodni. Kétségtelen azonban, hogy a megbízásokat teljesítő festők nem a korszak legnagyobbjai, hanem inkább megbízható mesteremberek, akik az akadémiai praxisban elsajátított műfaji és tematikus készletet alkalmazzák. A Bécs-központú festőképzés, a műalkotások megvásárlásának magas költsége és a műértői-műgyűjtői gyakorlat hiánya is erősen közrejátszik abban, hogy ebben az időszak vonatkozásában nehéz számot vetni a festészet magyarországi történetével. Ennek az időszaknak a megítélésével kapcsolatban sajnálatos módon érvényesül az a fejlődéselvű interpretációs stratégia, amittől az irodalomtörténeti szemlélet sem mentes: így válik szükségképpen előzménnyé, a fejlődés alacsonyabb fokává a korabeli festészet, ami majd a 19. század folyamán jut el a „nemzeti” kiteljesedésig. Holott ennek a 18. század végi – 19. század eleji magyarországi festészetnek is megvannak a figyelmet érdemlő alkotásai, amelyek nagyon is igazodnak a korabeli nyugat-európai trendekhez. A portréfestészet vizsgálata például az egyén társadalmi reprezentációjának nemcsak kultúrtörténeti vagy történeti antropológiai megértéséhez vihet közelebb, hanem irodalomtörténeti szempontból is releváns. A főúri portrék készítésének és nyilvános terekben való elhelyezésének gyakorlata, a portrék metszetek formájában való terjesztése a nemzeti panteonizáció folyamatára mutatnak példát. Két meghökkentő példával szeretnék rámutatni a korszak ismeretlenségére és azokra a potenciálokra, amelyek a kutatásban rejlenek. Elsőként lássuk Johann Michael Millitz 1770-es évekből származó olajképét, a *Főúri pár mint Ádám és Éva* című alkotását (http://www.mng.hu/restauralas/restauralas_vegleges_2014_05_15.pdf 186. o.), ami az allegorikus portré műfajának sajátos változata. A másik festmény Rombauer János vászna 1803-ból, ami a Csáky-család hotkóci birtokán megépített angolkertet ábrázolja (a kép mindössze 54x81 cm-es, <http://www.wga.hu/art/r/rombauer/hotkoc.jpg>). A két kép az angolkert magyarországi történetének és esztétikai vetületeinek tanulmányozása mellett ember és természet kapcsolatának filozófiai antropológiai és irodalmi vonatkozásaira is teret nyitnak.

Rendkívüli nehézséget jelent a tanulmányozásban, hogy csak igen lassan zajlik a korszak festészetének digitalizálása, nincs olyan gyűjtőoldal, ami felvállalná a teljességre törekvés szándékát. A Magyar Nemzeti Galéria digitális gyűjteménye elenyésző, a Google Art Project is csak minimális anyagot mutat be, így jellemzően a kiállításkatalógusok, a különféle tematikus és korszakos elv mentén összeállított festészeti albumok, illetve a kiállítások adnak valamilyen sarkított képet a korszakról. Figyelemre méltó a <http://www.hung-art.hu/> projektje, amely a bevezetőben megfogalmazott elvek szerint a következőkre vállalkozik: *By viewing the pictures, browsing through the biographies and comments on the artworks, you can have an outline of all trends, from the fragments of Romanesque wall paintings and architectural sculpture, to be followed by Gothic and Renaissance miniatures, winged altarpieces and carvings, then the works of baroque, classicist and romanticist periods, up to the modern era which started at the end of the 19th century and culminated in the abundance of great artists and artworks in the first half of the 20th century. Guided tours are introduced to explain the historical and stylistic relationships existing between artists and artworks.* Szintén jelentős digitális gyűjteménye van a KOGART-nak (<http://www.kogart.hu/gyujtemenyek/1314> Kovács Gábor Művészeti Alapítvány). Jelentősége többek között abban van, hogy ízelítőt ad a hivatalos, nemzeti intézményeken (pl. Nemzeti Múzeum, Nemzeti Galéria) kívül létező képanyagról, ami végeredményben a 19. század végére rögzített nemzeti kánon perspektívájából nem látható. A Nemzeti Múzeum *Vonzások és változások* című kiállítása, ami 2013 márciusa és júliusa között volt látogatható, ebből a gyűjteményből adott válogatást.

A nemzeti festészet fogalma egyértelműen az 1848–49-es forradalom és szabadságharc eseményei után születik meg, szorosan összekapcsolódva a nemzeti-közösségi emlékezet folyamatával. Az 1850-es évektől kezdődően jelennek meg hangsúlyosan a magyarországi festészetben az úgynevezett nemzeti témák, amelyek a magyar történelem nagy eseményeire, sorsfordító tragédiáira és kiemelkedő alakjaira fókuszálnak. Ebben a tematikus egységességben a morális kontextusok (a nemzeti függetlenség lehetőségének elvesztése, a nemzeti identitás értékei) összekapcsolódnak a képek esztétikai vonatkozásaival, sőt, jellemzően azok elé kerülnek. A jelenkori nézőpont számára úgy tűnik, hogy ettől az évtizedtől kezdődően a magyar festészet a nemzeti emlékezet és a nemzeti identitás kettősségének reprezentációjában teljesedik ki. Ezt a csúcspont-jelleget a korabeli európai festészet nemzeti romantikus-historizáló irányzata is megerősíti. Orlai Petrics Soma pályafutása szinte groteszk módon kapcsolódik össze a magyar nemzeti festészet teleologikusan olvasható történetével: az 1840-es években több portrét készít Petőfi Sándorról, 1846-tól Marastoni Jakab Akadémiáján kezd festészetet tanulni, majd Bécsben folytatja tanulmányait. 1848 júniusában tér haza Bécsből, honvédként részt vesz a szabadságharcban, élményeit egy litográfia-sorozatban örökíti meg. 1850-től Münchenben folytatja

festői pályáját – München a szabadságharc bukása után válik a magyar festők képzési helyévé, ami sajátos tiltakozás Bécs ellen. Míg korábban Orlai Petrics jellemzően csak portréfestészettel foglalkozott, az 1850-es évek elejétől látványosan a történelmi tablók felé fordul. Eötvös Józseffel és a festő Than Mórral való szoros barátsága is bizonyosan megerősíti festészetének ezt a témaváltását. 1851-ben készíti el a *II. Lajos holttestének megtalálása* című képet, amit a Pesti Műegylet mutat be ugyanabban az évben. A festmény jelentősége nem egyszerűen abban van, hogy a szabadságharc bukása egy korábbi történelmi esemény tematizálásával kerül elbeszélésre, hanem abban is, hogy a kép által a mohácsi vereség a nemzeti emlékezet kitörölhetetlen részévé válik és így mindkét esemény nemzeti tragédiává magasztosul. Nagyon lényeges azonban a morális olvasat mellett az esztétikai vonatkozások szemügyre vétele – amelyek sajátos módon visszavezetnek a morális olvasathoz: a kép ikonográfiája jól felismerhetően idézi a Krisztus siratása-témát (Lamentation over the dead Christ). A halott test gyengéd ölelése, a lábak csókolása és a kép jobb szélén a korona magasba tartása így a feltámadás ígérését is játékba hozzák. Székely Bertalan 1860-ban készült, azonos című vászna ugyanezt az ikonográfiát követi, nála azonban a király holttestének szinte világító fehérségében és a halotti lepel hangsúlyos jelenlétében nincs jelen a feltámadás reménye. Madarász Viktor hasonlóképpen a siratás-motívumot használja fel a Hunyadi Lászlót a ravatalon ábrázoló képén (1861), aminek a hatásosságát emellett a romantika gótikus halálkultusza is biztosítja. Hasonló ikonográfiai játék Székely Bertalan *Egri nők* (1867) című képének értelmezésében is érvényesíthető, a dinamikus kompozícióban a fény-árnyék, a férfi-nő, a keresztény-muzulmán és a fent-lent antinomikussága rendkívül egyszerűen olvasható. Ugyanakkor bekapcsolható az interpretációba Mária menybemenetelének ábrázolási hagyománya is: a Mária-országa és a kereszténység védőbástyájának gondolata jogosan léphet be az értelmezés folyamatába. Ebben a különös ideológiai keveredésben a nemzeti, a történelmi, az erkölcsi és a bibliai jelentésrétegek kapcsolódnak össze, s ne feledjük azt sem, hogy az ikonográfiai elemek mindenekelőtt a klasszicista akadémiai festészetből erednek. Tegyük azonban hozzá, hogy nem minden esetben működik megfelelően ez a rétegződés, s rendeződik a megfelelő hierarchikus struktúrába a morális vetület és az esztétikai teljesítmény. Madarász Viktor *Petőfi halála (Hazám, 1875)* című képe például kifejezetten giccses, aminek az elsődleges oka a könnyen hozzáférhető jelentések szájbarágós rögzítése. A segesvári csatában eltűnt költő halála szimbolikusan összekapcsolódik a szabadságharc bukásával, a képen látható jelenet azonban a „szabadságharc költője” metaforáját egészen egyszerűen nevetségessé teszi azzal, hogy Petőfi a saját vérével írja fel a sziklára, hogy „Hazám”.

A 17. században még kifejezetten alacsonyrendűnek tekintett tájképfestészetet a 18. században az angolkert kultuszának köszönhetően már nagyobb elismerés övezi, de igazi, végeredményben morális értelemben vett nagyságát a magyar festészetben a nemzeti identitás

metonimikus reprezentációja jelenti. Lotz Károly puszta-képei (*Ménes a zivatarban*, 1862), betyár-ábrázolásai (*Vágtató betyár*; 1850-es évek) az Alföldhöz és nyilván Petőfi Sándor tájlírájához rögzítve fogalmazzák meg a magyar nemzeti identitás szabadságfogalmát. Nemzeti festészet és irodalom összekapcsolódására ettől konkrétabb példákat is találhatunk, gondoljunk csak Orlai Petrics illusztrációira, amelyeket Petőfi Bolond Istókjához készített, vagy Zichy Mihály grafikáira Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményéhez és Arany János balladáihoz.

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a magyarországi festészet a 19. század második felétől alakul át egyértelműen nemzeti festészetté, amely folyamatban az esztétikai szempontok fölé kerülnek a tematikus és a morális szempontok. A festészet alakulástörténetének tanulmányozása, különös tekintettel az ikonográfiai témákra, rendkívül fontos lehet a kulturális emlékezet mintázatainak kutatásában. Míg a festészet a 19. század elején mindenekelőtt a kultúra fokmérője és a modern nemzetté válás folyamatának egyik kiemelt területe, addig a század második felére egyértelműen a nemzeti identitás rögzítésének egyik médiuma. A ballada és a történelmi regény emlékezet-fogalma jelenik meg a nemzeti-historizáló festészetben, vagyis egy olyan metonimikus folyamat, amelyben a múlton keresztül válik lehetségessé emlékezni a közelmúltra, a forradalom icsőségére és a szabadságharc bukásának tragikumára. Kazinczy Ferenc törekvéseiben a 19. század elején megjelent az eredetkeresés gyakorlata, számára az akadémiai gyakorlat erősítésében és a neoklasszicista esztétika kiemelésében vált lehetségessé a felzárkózás a nyugat-európai kultúrához. A forradalom és szabadságharc után hasonlóképpen eredetkeresés zajlik, a fókusz itt azonban már egyértelműen a nemzeti identitás problémájára irányul, azzal együtt, hogy a magyarországi festészeti gyakorlat hangsúlyosan összekapcsolódik az akadémiai festészeti műfajokkal és az akadémiai művészképzéssel. Míg korábban Bécs biztosította a művészek és a művésztanárok tanítását, addig a század második felétől Münchenben tanulnak legjobb festőink: az akadémia kiválasztásában is megjelenik a tiltakozás az osztrákok ellen. A század végére, de már a Kiegyezés utáni periódusban is lassú kiüresedésnek indul a nemzeti romantikus, historizáló festészet, azonban a morális vonatkozások miatt mintha tiltás övezné a nemzeti kánon kritikáját. Így sikkadnak el azok a törekvések, amelyek nem értelmezhetők ezen a perspektíván kívül, holott rendkívüli módon újító jellegűek és egyéni látásmódúak. Ilyen például a tragikus sorsú, 33 évesen elhunyt Paál László, aki Munkácsy Mihály közeli barátja volt, s már magyarországi tevékenységében is rendkívül innovatív módon gyakorolta a tájképfestészetet. 1872-ben csatlakozott Franciaországban a barbizoni festőiskolához, az *Int he Forest of Fontainebleau* (1876) című képe radikálisan más látásmódot tükröz mint a korabeli magyarországi tájképfestészet.

Úgy vélem, hogy a magyar festészet történetének feldolgozására és megértésére akkor van esély, ha összekapcsoljuk a kulturális emlékezet jelenségeinek kutatásával, illetve mindenekelőtt egy józan szemlélődési pozícióval, amelyben a tematikus és a morális vonatkozások nem fedik el az

esztétikai jegyeket. A festmények széleskörű digitalizálása arra adhat esélyt, hogy a nemzeti kánon mellé rendelhessük az ugyanebben a korszakban készült festményeket, amelyek jellemzően kevésbé ismertek nem láthatóságuk következtében. Ez a sajátos vakság-állapot ráadásul összekapcsolódik a magyarországi múzeumok innovációt alig mutató kiállítási gyakorlatával, a digitális gyűjteményeik rendkívül szegényes mértékével, illetve a közoktatásban és a köztudatban a művészetesztétikai érzékenység hiányával. A nemzeti festészet groteszk szentségét szükségképpen meg kell bontani ahhoz, hogy tanulhassunk belőle: a kulturális emlékezési folyamat aktív formáiban a kérdéseknek és a játékoknak is helyet kell kapniuk, amihez a digitális médiumok rendkívül gazdag alapot nyújthatnak.

Rendkívül kevesen lépnek ki ebből a struktúrából
a modern nemzetté válás folyamata
a kultúra fokmérője
a nemzeti identitás rögzítője
nemzeti identitás
nemzeti emlékezet (a múlton keresztül emlékezni a közelmúltra)
eredetkeresés, eredetteremtés, kiválogatás

Sajátos vakság-állapotot eredményez mindez a magyar festészet története vonatkozásában, mert úgy tűnhet, hogy ezekben az évtizedekben

id. Markó Károly festményei
morális és tematikus

Úgy tűnik, hogy a 19. század első évtizedeiben zajló változások a már említett intézményesülési folyamatokkal nyí bizonyos, hogy a század első felének képzőművészeti gyakorlata alapvetően Bécs-központú, ugyanakkor az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni politikai helyzet radikálisan hatást gyakorol a szépművészetekre. A nemzeti-historizáló témák és a nemzeti panteon eszménye hosszú ideig uralja a század második felében azt a nemzeti kánont, amelyben a morális alaphelyzet nem egyszer felülírja az esztétikai vonatkozásokat.

After the fall of the 1848/49 Revolution the situation and the role of the painting had changed in Hungary. The aesthetic needs transformed in part into moral and political needs to concieve the national identity and independence. The historical painting was in full flower in the second half of the 19th century in Hungary when it grew into an effective supporter of national resistance, with the declared aim of influencing the public by emotional means. The main source of subjects was the

national past, which was conjured up symbolically in the paintings, whether they treated some event or an outstanding personality. They transmitted messages that were valid at the time of painting. In cases of a fortunate encounter of theme and style, the works assumed general validity, expressing a moral and philosophical message that went beyond mere timeliness. The paintings and the artists of this period (Károly Markó, János Donát, Miklós Barabás, Viktor Madarász, Soma Orlai Petrich, József Borsos, Mihály Munkácsy) established the idea of the hungarian art.

By its moral and emotional means the hungarian painting inhibits the hungarian spectator from being critical, in addition the structure of the museums on hungarian art is very conservative. Is the digital age a chance to train a sensitive spectator on the larger aesthetic aspects of the paintings? How the hungarian museums should change in the digital age to be more interesting in an era full of visual experiences? Can they preserve their original function in the hungarian cultural heritage?

Ez a folyamatba helyezés azonban Kazinczyt (és nyilván Ferenczyt is) torzító narratívába helyezi, s visszaolvassa rá a későbbi korszakkonstrukciókat és képzőművészeti alapfogalmaikat – emiatt is válik megkerülhetetlenné a képzőművészeti tárgyú szövegek (továbbá a képek, a szobrok, a metszetek stb.) újraolvasása.

BÓDI Katalin

Image and Imagination: The Changing Role of the Painting from the 19th Century to the Present in the Hungarian National Memory

After the fall of the 1848/49 Revolution the situation and the role of the painting had changed in Hungary. The aesthetic needs transformed in part into moral and political needs to conceive the national identity and independence. The historical painting was in full flower in the second half of the 19th century in Hungary when it grew into an effective supporter of national resistance, with the declared aim of influencing the public by emotional means. The main source of subjects was the national past, which was conjured up symbolically in the paintings, whether they treated some event or an outstanding personality. They transmitted messages that were valid at the time of painting. In cases of a fortunate encounter of theme and style, the works assumed general validity, expressing a moral and philosophical message that went beyond mere timeliness. The paintings and the artists of this period (Károly Markó, János Donát, Miklós Barabás, Viktor Madarász, Soma Orlai Petrich, József Borsos, Mihály Munkácsy) established the idea of the hungarian art.

By its moral and emotional means the Hungarian painting inhibits the Hungarian spectator from being critical, in addition the structure of the museums on Hungarian art is very conservative. Is the digital age a chance to train a sensitive spectator on the larger aesthetic aspects of the paintings? How the Hungarian museums should change in the digital age to be more interesting in an era full of visual experiences? Can they preserve their original function in the Hungarian cultural heritage?

Visual representations of Hungarian national memory in nineteenth century seem to overcome confessional, political and language barriers, surviving the dictatorship of narratives and proving to be valid both for alternative memories and memory dialogues.

Katalin Bódi will investigate the role of national painting and its aesthetical, political and iconographical implications in the context of cultural memory and identity from the end of the eighteenth century to the middle of the nineteenth century (Károly Markó, János Donát, Miklós Barabás, Viktor Madarász, Soma Orlai Petrich, József Borsos).

She will also be working on a critical text edition on national memory in late eighteenth century.

The programme of establishing a national painting in Hungary seemed to be essential in the Reform Period (1825–1848) but the country still lacked the basic places and institutions of a functioning art scene: an academy, a public gallery with a general collection and contemporary exhibitions. The painters of the turn of the 18th and 19th centuries followed the general tendencies of the European art, the pretention for the visual representation of the nation and the country was not real because of the political situation of Hungary. Vienna, the imperial capital concentrated the fine arts in the empire.

Ferenc Kazinczy who was an intense reader of the contemporary German art theories, planned to found the national art on the model of the European neoclassicism. He tried to introduce the basic terms of its aesthetics in Hungarian and familiarize the Hungarian intelligentsia with the canonic artworks of the European art. In the first decades of the 19th century this was not modern enough, meanwhile Kazinczy conceived the importance of fine arts in the Hungarian culture.

After the fall of the 1848/49 Revolution and in line with the growth of the reputation of

the artistic career in the decades of the Reform Period the situation and the role of the painting had changed in Hungary. The aesthetic needs transformed in part into moral and political needs to conceive the national identity and independence. The historical painting was in full flower in the second half of the 19th century in Hungary when it grew into an effective supporter of national resistance, with the declared aim of influencing the public by emotional means. The main source of subjects was the national past, which was conjured up symbolically in the paintings, whether they treated some event or an outstanding personality. They transmitted messages that were valid at the time of painting. In cases of a fortunate encounter of theme and style, the works assumed general validity, expressing a moral and philosophical message that went beyond mere timeliness.

The aims of the present researches is to catalogize the major themes of the Hungarian national painting, to study the iconographical elements issued from the European mythological and biblical painting and to examine their relations with the Hungarian national memory.

First half of 19th century

The monumental work by Peter [Krafft](#) (1780-1856): [Zrínyi's Sortie](#), dated 1825 provides a good introduction to the genre. The scene is the sortie of [Count Miklós Zrínyi](#) and his men, the heroic defenders of the [castle of Szigetvár](#), against the besieging Turks in 1566, in which Zrínyi lost his life. The painting had been commissioned by the Vienna Court, with the intention of stressing the duty of Hungarians to defend the House of Hapsburg even at the cost of their lives. But the warm reception given to the canvas and the controversy it sparked off showed that, willy-nilly it boosted national consciousness.

Some works by Hungarian painters trained in Vienna mark the beginnings of historical painting in Hungary. The first forty years of the 19th century only saw a few canvases with historical themes, and even those were of an illustrative character, fairly naive and with graphic rendering, as for instance the romantic painting by [Tivadar Alconiere](#) (1797-1865), [Széchenyi at the Iron Gate](#) (1831), with the figure of the great politician and statesman of the Reform Age, [Count István Széchenyi](#). The works of the 1840s are still marked by a neoclassical narrative character and the predominance of graphic elements. These include [János Hunyadi after the Battle of Rigómező](#) (1841) by [Bálint Kiss](#) (1802-1868), which relates an episode in the life of the famous Hungarian hero of the Turkish wars, where he fights off robbers. Another painting by Kiss, [János Jabloncai Pethes Says Farewell to his Daughter](#) (1846), reveals a similar approach. Its theme, the fate of a preacher condemned to the galleys for his principles, truly moved the public of the time.

Relatively few oils have rendered events of the 1848/49 Revolution. These include *Táncsics in Prison* (c. 1848) by [Károly Jakobey](#) (1825-1891), and *Grieving Hungarian Soldier* (1850) by [Ferenc Újházy](#) (1827-1921).

From the Revolution until the Compromise (1867)

The 1850s saw the emergence of a new master of historical painting: [Mór Than](#) (1828-1899). Than first made his name in Vienna, and his paintings in warm, ruddy tones, exhibit an exquisite graphic attainment. [King Imre Captures his Rebellious Brother, Endre](#) (1857) depicts a moment in the 13th-century struggles for power. [The Capture of Lőrincz Nyári and Lajos Pekry](#) (1853) recalls the fate of the two heroic castellans who lost their lives defending Szolnok Castle against the Turks. Here the more animated composition and more effective means already reflect the spirit of Romanticism. The same holds true for [Felicián Zách](#) (1853), a work by [Soma Orlai Petrich](#) (1822-1880). Profound character portrayal and emotional tension are characteristic of a subject which presents the story of a 14th-century nobleman who rebelled against King Caroberto to avenge a grave personal offence.

The most outstanding Hungarian historical painter was [Viktor Madarász](#). His canvases couple national subjects with dramatic tension and a white-hot emotional heat. His compositional solutions and intensive palette bear out the influence of French Romanticism, and the perfect harmony of theme and style raises his pieces to the forefront of European historical painting. [The Bewailing of László Hunyadi](#) (1859) is perhaps Madarász's chef-d'oeuvre. It renders, with a concise style of a ballad, the tragic fate of the son of the great national hero János Hunyadi, who was beheaded at the orders of the jealous young king. The contrast of dark and light colours, the gleam filtering through the chapel window, and the pale light of the two candles falling on the body, all express mourning, grief and pain. The painting became the symbol of the nation's tragedy after the defeat of the 1848/49 Revolution, and had a profound effect on the contemporary Hungarian and French public alike. In 1860 the canvas was awarded a gold medal at the Paris Salon.

The idea of rebellion and opposition to the oppressing power appears in several other Madarász paintings as well, as for instance in [Felicián Zách](#) (1858) and [Ilona Zrínyi before the Magistrate](#) (1859). The latter renders the scene of Ilona Zrínyi facing her judges fearlessly after she defended the castle of Munkács for three years heroically and was only forced to surrender because betrayed. [Péter Zrínyi and Kristóf Frangepán in Prison at Wiener Neustadt](#) (1864) portrays the last minutes before their execution of two of the participants in the plot against the Hapsburg emperor, which was exposed in 1670. The scene is marked by psychological subtlety and a lavish use of colour. The profound grief over the cruel reprisal of the peasant rising led by György Dózsa in 1514

is rendered expressively in the dramatic composition of [The People of Dózsa](#) (1868). [Dobozi](#) (1868) tackles the story of a couple escaping into death when pursued by the Turks. It has become a symbol of marital fidelity and self-sacrifice. The specific colour effects and the emphasis on the tense moment of escape reveal the influence of French Romanticism most expressly among all of Madarász's canvases.

[Bertalan Székely](#) (1835-1910), the other outstanding figure in Hungarian historical painting alongside Viktor Madarász, stands for the more lyrical aspects of Romanticism, using warmer tones. Székely was the staunchest exponent of the idea of national independence. To him a historical subject meant the possibility to create Hungarian national art. At the time of Absolutism, his paintings carried a manifold symbolic message. He wished to keep alive the memory of a past glory as a means of mourning, consolation and mobilisation for new struggles. Mourning over the suppressed national independence found expression in the gloomy, baleful mood of [The Discovery of the Body of King Louis II](#) (1860), which renders the finding of the body of the Hungarian king who drowned after the Battle of Mohács against the Turks in 1526. His [Mihály Dobozi and his Wife](#) (1861) and [The Women of Eger](#) (1867) have become object lessons in patriotic self-sacrifice. Both recall the Turkish wars, the first in another treatment of the subject discussed already, while [The Women of Eger](#) relates the heroic defence of Eger Castle in 1552, and by so doing urges for patriotic rallying and resistance. His [King Ladislav V and Czillei](#) (1870) expresses disappointment over, and criticism of, the Ausgleich, the 1867 Compromise with the Hapsburgs. The young king, who reigned in the time of the Hunyadis, is revelling with his tyrannous guardian, giving no thought to his country and people - a scene rendered with a wonderful picturesqueness, abounding in details.

The idea of national independence also inspired [Sándor Wagner](#) (1838-1919) in presenting his [Titusz Dugovics](#) (1859). It renders the moment of self-sacrifice of the hero of the siege of Belgrade, while his [Queen Isabella's Farewell to Transylvania](#) (1863) is an example of Romantic lyricism. A similarly lyrical tone can be sensed in the compositions of [Sándor Liezen-Mayer](#) (1839-1898), with more intimate subjects and a more delicate colour range; two sketches stand pre-eminent: [Queens Maria and Elizabeth at the Grave of King Louis the Great](#) (1862) and the extremely pictorial [Maria Theresa Feeds the Child of a Beggar Woman](#) (1867). The main work of his later years, [St Elizabeth of Hungary](#) (1882), already shows marks of fatigue.

After the Compromise of 1867

The Compromise brought about a new political situation, which involved new tasks and goals for historical painting as well. Painters were expected to produce works whose message justifies the Compromise, and they tried to look for events in the past too that might have served this end. A

celebrated master of this school was [Gyula Benczúr](#) (1844-1920). Early in his life the idea of the 1848/49 Revolution still occupied him and it was in this spirit he painted [The Farewell of László Hunyadi](#) (1865) and [The Capture of Ferenc Rákóczi II](#) (1869). (Prince [Rákóczi](#) was the leader of an insurrection against the Austrians in the early 18th century.) But his principal works already propagated the idea of the new Austro-Hungarian Empire. [The Baptism of Vajk](#) (1875) presents the scene of the baptism of the first Hungarian king and his coronation as Stephen I, which signified Hungarian statehood, and membership of the Western Christian world. This is Benczúr's first work in which his brilliant painterly skills fully prevail. His true faculties show up in the portrayals of the great Hungarian Renaissance King Matthias even more fully than in his spectacular, large compositions. These include the sketches Matthias and Holubar and King Matthias among his Artists (both after 1902), which he executed in preparation for the frescoes of the Hunyadi Room - now destroyed - in Buda Castle.

We conclude the introduction of Hungarian historical painting by the most monumental and most representative painting of the genre, Benczúr's [Buda Castle Recaptured](#) (1896). The canvas renders the entry in Buda Castle of the Imperial and Hungarian troops led by Charles de Lorraine and the killing of the last Buda pasha. The event marked the end of the country's 150 years long Turkish occupation. The external pomp and glamour in the canvas do not suppress Benczúr's painterly merits, his exquisite sense of composition, masterly handling of colour and technical bravura. He was working for ten years on the painting and it became, as a spectacular symbol of Habsburg glory, the paramount pride at the celebrations marking a thousand years since the Hungarian conquest of the Carpathian Basin in the 9th century.