

- <sup>5</sup> Ld. a tanulmány 8. jegyzetét. A Szent Flórián-oltár táblaképéről tartott előadása publikálás előtt áll. Ennek tartalmára csak röviden utal a jelen tanulmány (948–949.)
- <sup>6</sup> A kötetnek ez a fejezetcíme kissé pontatlannak tűnik, hiszen a konferencia és a kötet is Szent Ferenc rendjének művészetével foglalkozik, nem érinti a rend más rendek és a világi egyház művészetére gyakorolt hatását. Továbbá Henry Thode és Jacques Le Goff nevét is hiába keressük a mutatóban.
- <sup>7</sup> A templom- és kolostorépületeken végzett felújítási és restaurátori munkálatok, a rend tulajdonába ismét visszakerült ingó-és ingatlanvagyon felmérési eredményei szintén publikálásra várnak.
- <sup>8</sup> Forrás: <http://hiros.index.hu/baja/terend>.
- <sup>9</sup> Eugenius Kósa, *Antiquarii Prov. S. Mariae in Hung. OFM. S. Francisci Strictioris observantiae Collectanea*, 1744.
- <sup>10</sup> Megtudjuk, hogy a jubileum évében, 1926-ban a kolozsvári ferences kolostorban Kájoni János emlékére tipográfiai kiállítást rendeztek, ahol bemutatták a könyvkötő műhely még teljes felszerelését is. (A nyomda fennállásának 325. évfordulója alkalmából 2001-ben rendeztek legutóbb kiállítást és adtak ki a nyomda négy korszakát átívelő és közel 125 Somlyón kiadott és bekötött 17–19. századi könyvet bemutató katalógust.)
- <sup>11</sup> Szent Ferenc nyomdokaiban, 1226–1926., melyben többek között Prohászka Ottokár, Vargha Damján O. Cist., Bölcskey Ödön O. Cist., és Sík Sándor publikált). A történetírás a mai napig olyan szerzők alapműveire hivatkozik, mint KOLLÁNYI Ferenc (*Magyar ferenczrendiek a XVI. század első felében*. Budapest, 1898.), NAGY Béni (*A máriánus ferencesek II. József korában*, Budapest, 1905. és *A marianus ferencesek 1790-től az 1822-iki nemzeti zsinatig*. Budapest, 1914.), SZABÓ György Pius (*Ferenczrendiek a magyar történelemben*. Adalékok a magyar ferenczrendiek történetéhez. Dissz. Budapest, 1921.), a leggyakrabban hivatkozott KARÁCSONYI János (*Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon 1711-ig*. Budapest, 1922–24. M. Tud. Akad. 1–2. köt.), SCHWEIGHARDT Veremund (*A kapucinus rend rövid története*. Budapest, 1927.), BALANYI György (*A ferences mozgalom begyökerezése magyar földön*. Budapest, 1940. Magy. Tud. Akad. 51 (Értekezések a történeti tudományok köréből XXV. 10.)), KÖRTVÉLYESSY László (*A 700 éves minorita rend története*, Szeged 1943.) és HERVAY Ferenc (*Geschichte der Franziskaner*, in: *Ungarn bis zum Beginn der Reformation*, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Wien, 1982. 312–317.)

MUNKÁCSY AZ EZREDFORDULÓN. *Munkácsy a nagyvilágban és a Munkácsy-olvasókönyv. „Nekiestünk” Munkácsynak*

Az elmúlt években a Magyar Nemzeti Galéria több nagyszabású életmű-kiállítást rendezett, részletesen feldolgozva Székely Bertalan, Rippl-Rónai József, Mattis-Teutsch János valamint Mednyánszky László művészetét. Egyetlen vállalkozásukat sem kísérte azonban olyan közönségsiker, sajtófigyelem és olyan élénk szakmai vita, mint a Munkácsy-tárlatot. Miközben a szakmai polémiák egyik irányzata bátor tabudöntőgetéssel keltett érdeklődést, a bálványt ostromlók figyelmét egy lényeges momentum elkerülte: Munkácsy Mihály festészete az ezredfordulón sem szűnt meg „kérdésnek” lenni. Folyvást új interpretációkra serkentő életműve e tekintetben jól beilleszthető az Umberto Eco által definiált *nyitott mű* fogalmába.<sup>1</sup> Hiszen vajon történetileg nem az tekinthető-e kulcsfontosságú életműnek, amely korokon átvélve is megőrzi hatását, amelynek értelmezése az újabb nemzedékeknek is izgalmakat ígérő intellektuális kihívás, amely a jelen számára is húsba vágó kérdéseket vet fel és késhegyig menő vitákra ösztönöz?

Az, hogy maguk a művek csupán másodlagos szerepet játszanak ebben az újra és újra felpesz-dülő diskurzusban, semmit sem von le Munkácsy művészettörténeti értékéből, csupán a nevéhez fűződő komplex „jelenség” elemzésének egyik lehetséges irányát jelöli ki. Ahogy az is csak

gazdagítja életművének jelentésrétegeit, hogy értelmezése, értékelése túlmutat a művészettörténet zárt keretein, és amint mindenkor, úgy jelenünkben is, vitathatatlanul „kulturális közügy”. Benne korunk (és szakmánk) saját komplexusaival, kóros elfojtásaival szembesül, negligálása éppúgy szimptomatikus jelenségnek tekinthető, mint parttalan felmagasztalása. Talán éppen ezért tekinthető szerencsésnek, hogy az újabb Munkácsy-kiállításra több mint fél évszázadot kellett várunk. Napjaink diskurzusa friss és eleven kérdésfelvetések sokaságával vezette vissza az életművet az „élő művészet” közegebe, olyan problémák modelljét ismerve fel benne, mint akadémizmus és modernitás elmosódó határai, művészet és műkereskedelem kölcsönhatása, populáris művészet és eredetiség kérdésköre, avagy a forrásközpontú kultusztörténeti kontra műcentrikus hermeneutikai olvasat alternatívája.

A tárlat által inspirált közbeszéd több – egymástól látszólag távol eső – szintéren és több felvonásban zajlott. Első körének a Magyar Nemzeti Galéria *Munkácsy a nagyvilágban* címmel Bakó Zsuzsanna által rendezett tárlata tekinthető, amely sosem látott művek sokaságával és rekordszámú látogatóval vonta magára a média figyelmét.<sup>2</sup> A szakmai újraértelmezés nyitányát a tárlat kísérőjeként Gosztanyi Ferenc szerkesztésében megjelent tudományos katalógus jelentette.<sup>3</sup> Ezzel párhuzamosan több reprezentatív Munkácsy-album is napvilágot látott.<sup>4</sup> A szakmai feldolgozás következő fejezetét az *Enigma* című folyóirat Markója Csilla által összeállított *Munkácsy-olvasókönyve* alkotta, amely több írásában is élesen polemizált a „hivatalos” katalógussal, de forrásközléseivel, illusztrációs anyagával is rászolgált az „ellenkötet” megnevezésre.<sup>5</sup> Újabb fordulatot hozott az utóbbi kötet Molnos Péter által írott tanulmánya, amelynek az attribúciós kérdésekre vonatkozó megállapításaira a napisajtó élénken reagált, szakmai szinten pedig az *Artmagazin* körkérdése foglalkozott vele.<sup>6</sup> Látható tehát, hogy olyan komplex jelenséggel állunk szemben, amely éppúgy érinti a tágabb értelemben vett publikumot, mint a legszűkebb művészettörténeti szakmát, és csakúgy szereplői a magángyűjtők, műkereskedők, mint a múzeumok. Napjaink Munkácsy-képének kialakításában pedig – akár tetszik, akár nem – valamennyien tevékeny részt vállaltak.

„Értékelni vagy nem értékelni: ez itt a kérdés”<sup>7</sup>

„A művészettörténet ezen a ponton válaszút elé kerül: vajon továbbra is folytatója legyen-e saját tudományága értékkonstituáló, ítélkező – műkritikai – hagyományainak, vagy tudatosan lemondva erről a hagyományról, saját életidejéből kiszakadva, kérdésfeltevéseit elsősorban a múltból merítse?” Sinkó Katalin 1990-ben a Munkácsy-kérdést összegző tanulmányában megfogalmazott gondolatai egy új kutatói szellemiség alapértékeinek tekinthetők.<sup>8</sup> Az általa gyakorolt „újpozitivizmus” vagy „újhistorizmus” alapjaiban reformálta meg a 19. század hazai művészetének kutatását. Szempontrendszere nagy szerepet játszott Munkácsy egykorú recepciójának, esztétörténeti háttérének megértésében. Forráselemzésen alapuló módszertanát követték Sz. Kürti Katalinnak a Krisztus-képek keletkezés- és fogadtatástörténetét filológiai alaposággal felfejtő tanulmányai.<sup>9</sup> A művész-kultuszt mint társadalmi ritust elemezték a festőfejedelem temetése kapcsán Boros Judit és Szabó László, valamint Sz. Kürti Katalin kiállításai.<sup>10</sup> Szintúgy ehhez a kutatási vonulathoz kapcsolódik legújabbán Császtvay Tünde Munkácsy 1882-es hazatérését és ünneplését bemutató kultusztörténeti elemzése.<sup>11</sup> Kétségtelen tehát, hogy az utóbbi másfél évtized Munkácsy-kutatásának legtermékenyebb szempontváltását a befogadás- és kultusztörténeti megközelítés eredményezte.

Már-már provokatív elutasítással szegül szembe ezzel a pozitivistá metódussal Markója Csilla a *Munkácsy-olvasókönyv* bevezető tanulmányában.<sup>12</sup> E magatartás legfőbb veszélyének azt tartja, hogy a kutató a tudományos objektivitásért cserébe lemond a művek tényleges esztétikai értékeléséről. „Ezért aztán a jó tudós minden igyekezete arra irányul, hogy permanens önreflexióval szabaduljon meg saját, kormeghatározott nézőpontjától. Azzal áltatja magát, hogy ha egy történetet afféle puzzle-ként fog fel, akkor annak minél több darabját szedi össze, annál közelebb kerül – egy természetesen soha sem igazán elérhető – történelmi valóság preformálatlan képéhez.”<sup>13</sup> Megfogalmazása azt sugallja, hogy az efféle tudós vállalkozása eleve bukásra

ítélt, célkitűzései illuzórikusak. Az „adatgyűjtés csapdjából” kivezető útként olyan magatartást vázol fel, amely leszámol az objektivitás kísértő fantomjával és bátran hozzálát az életmű (át)értékeléséhez. Jóllehet a főművek kíméletlen bírálata közben olykor jó érzékkel tapint rá az életmű olyan neuralgikus pontjaira, mint nemzeti jellege vagy konzervatívizmusa, ám kategorikus értékítéletei szinte kivétel nélkül a modernizmus kánonja mentén nyernek megfogalmazást. Nem kevésbé „preformáltak” tehát, mint Munkácsy akadémikus sablonok által (is) meghatározott művészete.

Markója Csilla merész ítéelkezésre bátorító tanulmányának párdarabja Molnos Péter írása, amelynek sarkosan fogalmazott alaptétele az alábbiakban összegezhető: „A szakma jelentős része igyekszik tisztas távolba húzódni a műalkotásoktól, s könyvtárak mélyén próbál válaszokat találni a felvetődő kérdésekre. Nem néz, csak olvas, nem interpretál, hanem idéz, nem dönt és nem értékkel, sem eredetiség, sem kvalitás dolgában.”<sup>14</sup> A „szakma” egészéhez címzett szavai nyilvánvalóvá teszik, hogy megállapításainak Munkácsy csupán ürügye, s tanulmánya voltaképp általános művészettörténeti szemléletváltást sürgető programbeszéd. Írásában a Nemzeti Galéria katalógusának szakmai hiányosságaként rója fel a művek „elfogulatlan és szókimondó értékelésének” elmaradását, s feladatnak tartja „a művekről lehántani mindazt a fizikai és szellemi szennyeződést, mely a mai napig megnehezítette az objektív értékelést és véleményalkotást.”<sup>15</sup>

Noha alaptételeik megfogalmazása elnagyolt, Markója és Molnos némely meglátása mélyen elgondolkodtató. Aligha vitatható, hogy az elmúlt évtized uralkodó irányzata a korszak hazai kutatásában a forrásközpontú, recepciótörténeti megközelítés volt, amelynek sajátja a művek szövegcentrikus elemzése és a szubjektív (esztétikai) értékítélet lehetőleg teljes mértékű kiiktatása. Ebben az értelmezési gyakorlatban a műalkotás tárgyiasult formája csupán olyan energiaforrás, amelyet megelőző szövegek táplálnak és amely maga is szövegek és értelmezések sokaságát generálja. Ahogy a kép szoros értelemben vett festői eszköztára, materiális megmunkálása, úgy kvalitása is az elemzés körén kívül esik, mi több egyenesen tabunak számít, amely a maga nehezen verbalizálható szétáradó vizualitásával csupán megzavarja a kép köré rendeződő texts jól strukturált rendszerét. E metódus absztraháló jellegét mi sem bizonyítja jobban, minthogy az elemzésnek nem előfeltétele az autopszia, tárgya egyenlő súllyal és eséllyel lehet az anyagi valóságában már nem létező mű, mint a szemlélhető, hozzáférhető műalkotás. A műközpontú értékelést sürgetők módszerének hasznos hozadéka lehet, hogy olyan műveket emelnek vissza a művészettörténeti tárgyalásba, amelyek szövegekkel nem bátyázhatóak ugyan körbe, de festői kvalitásaik vitán felül állnak. Más részről a műközpontú, megfigyelő elemzés segíthet lehántani az életműről az idegen kezű munkákat, ami egyike a Munkácsy-életmű neuralgikus pontjainak.

Ez a megközelítésmód egyfajta hermeneutikai módszer gyakorlását feltételezi, azaz a kép önmagából eredő értelmezésének – a forráselemzések mellé rendelt – alternatív gyakorlatát. A meggyőző siker érdekében feltételezi az interpretáló szókészlet precízen pontos és csiszolt alkalmazását, de a kategorikus, öncélú értékítéletet éppúgy kizárja, mint az üres esztétizálást. Molnos Péter komoly filológiai apparátussal vázolja fel a Munkácsy körül működő műhely felépítését, s érvelése nem kevésbé meggyőző, mikor a művek hanyag adatolását rója fel, ám a kérdéses attribúciójú képek számbevételekor érveinek legfőbb bázisa a mű feltűnő (?) kvalitásromlása.<sup>16</sup> És ezzel elérkeztünk a kvalitásközpontú elemzés legfőbb veszélyeihez, amelyeket Markója Csilla tanulmányának sem sikerült kikerülnie. Az időn kívül létező, nem történetileg elemzett, abszolútnak feltételezett kvalitás szubjektív fogalom. Ugyanakkor mélysegesen jelen idejű, hiszen alapfeltétele a műalkotás szenzuális élvezete. Lényegét tekintve normatív, kánonteremtő esztétikai jelenség. Feltételezi egy pontosan definiálható mérce felállítását, amely minden olyan művet a perifériára szorít, amely nem üti meg a mértéket. Munkácsy esetében a kvalitás számonkérése példának okáért több tucat olyan művet negligál, amelynek motívumtörténeti, biográfiai vagy kultúrtörténeti jelentősége aligha vitatható és annak veszélyét is magában rejt, hogy kizárja az életműből a mester késői, gyengébben kivitelezett munkáit.

A kérdés éles felvetése arra mindenesetre rávilágít, hogy Munkácsy esetében a *festői kvalitás* és a *művészettörténeti jelentőség* nem korrelatív fogalmak, az életmű máig nem szűnő tisztelete

nem eredeztethető közvetlenül és kizárólagosan magukból az alkotásokból. Ha a vitathatatlan kultus és hatóerő magyarázatát keressük, az csak a művek, szövegek és rituális cselekmények együttes elemzéséből rajzolódik ki. Mindezen mozzanatok a legkevésbé sem tekinthetők – Molnos Péter szavait idézve – „szellemi szennyeződésnek”. Az életmű ebből a szemszögből inkább képek, szövegek és a köréjük szövődő rítusok egymásra rakódott, leheletnyi rétegeiből épülő, az idők során növekvő terjedelmű palimpszesztként kap formát az utókor előtt.

### *A virtuális jelenlét csapdája*

Bármennyire is elsőrendű feltétele lenne minden kutatásnak a művek közvetlen tanulmányozása, Munkácsy esetében ez már-már abszurd követelésnek tetszik. Az oeuvre lényegi sajátossága ugyanis a művek „távolléte”, „nem megtapasztalhatósága”. A művekhez való korlátozott hozzáférés kezdettől fogva a Munkácsyról folyó diskurzus alaptételének számított. Lázár Béla 1936-ban *Munkácsy-kérdés* címen megjelent harcos vitairata a festő kritikusaitól azon az alapon vitatta el a bírálat jogát, hogy nem ismerték, mert *nem láthatták* Munkácsy műveit.<sup>17</sup> Lázár értelmezésében Munkácsy misztikuma, nem szűnő talánya éppen ebből a tragikumként megélt kitiszítottaságból eredeztethető. A „hiány” Munkácsy esetében valóban többszörösen súlyosbíttott körülmény, mely ered egyrészt a művek földrajzi távollétéből, másodsorban a művek privát elzárásából, harmadrészt a bitűm alpra festett alkotások fokozatos pusztulásából. Elérhetlenségük csak felfokozta a festmények vonzerejét, ugyanakkor a róluk folyó diskurzust is szükségszerűen teoretikus irányba terelte. A bitűm alapozás használatából eredő lassú fizikai „szétmállás” jelenségét Pernecky Géza egyenesen a Munkácsy-recepció alapjaként értelmezi, mikor így ír: „Szinte kísértésbe esik az ember, hogy ezeket a szurkossá vált vásznakat mai szemmel nézve egyfajta konceptuális művészetnek tekintse, olyan imaginárius felületnek, amely mögé elsősorban történelmi adatokat, majd szüszeszendős fényképfelvételeket, vitacikketeket és szélsőséges állásfoglalásokat képzelünk el, nem pedig olajban festett figurákat.”<sup>18</sup> Gosztonyi Ferenc, aki több, tudomány- és szellemtörténetileg egymástól egyaránt távol eső interpretáció elemzésére vállalkozott, ekképpen összegzi a jelenséget: „a Munkácsy-irodalom olyan – részben a művektől független – (*nemzeti*) *diskurzus*, amely – a XIX. század végétől a közelmúltig – az életmű jó részének *távollétében* (autopszia nélkül) jött létre.”<sup>19</sup> Az egykorú források elemző olvasatának („close reading”) metódusát követő szöveganalízisei egyúttal arra is rávilágítanak, hogy a műinterpretáció egy idő után végképp elszakadnak maguktól az alkotásoktól, és önálló életre kelve egymásra reflektálnak.

A Magyar Nemzeti Galéria a „láthatóvá tétel” érdekében valóban heroikus erőfeszítéseket tett. A szervezés olajozottságát dicséri, hogy végül több mint száz darab, mintegy 80 különböző helyről kölcsönzött művet láthatunk, amelyek tetemes része európai és tengerentúli köz- és magángyűjteményekből érkezett. A magángyűjteményi kölcsönzések hangsúlyos jelenlétét az életmű azon sajátossága magyarázza, hogy a műveknek hozzávetőlegesen csupán egyhatoda található hazai közgyűjteményekben.<sup>20</sup> A korlátozott nyilvánosság időleges feloldása így az exkluzivitás és kuriozitás aurájával vona be a tárlatot. Az összképet tekintve csaknem szerencsésnek mondható, hogy az ünnepelt, nagyméretű figurális kompozíciók kiszorultak a kiállítótermekből. Bemutatásukat részint roppant méreteik és az ezzel összefüggő csillagászati szállítási és biztosítási díjak akadályozták, részint (a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának esetében) állományvédelmi szempontok indokolták, míg a debreceni Krisztus-képek esetében bizonytalanságként említi a „nemzeti kultuszhely” sérthetlenségének elve. Mindezzel számolva a múzeum bölcsen lemondott a teljesség igényéről, belátva, hogy egy átfogó Munkácsy életmű-tárlat megrendezése csupán a virtuális valóságban lehetséges.<sup>21</sup> Mivel a könnyen „mobilizálható” művek főként vázlatok, valamint egykor kereskedelmi célra készült munkák, törvényszerűen (ismét) előtérbe került Munkácsy tájképekben, csendéletekben és szalonzsánerekben kiteljesedő festői vénája. Ebben a fénytörésben úgy tűnhet, az állandó kiállítás stabil darabjainak számító korai népeletképek „kirekesztését” a tárlat anyagából nem pusztán állományvédelmi szempontok indokolták, hiszen az erősen megsötétedett művek nehezen lettek volna beilleszthetők az újrafor-

mált „színes és tetszetős” Munkácsy-képbe. Ezen a ponton jól megragadhatóak a „kiállított” Munkácsy és a monográfiákban reprodukált életmű eltérő hangsúlyai, ami arra is rámutat, hogy az oly ritka Munkácsy-tárlatok *mindenkor* a meglepetés erejével hatnak a reprodukciókból tájékozódó közönség számára, és a szakmát – amolyan vérfrissítés gyanánt – *szükségszerűen* az életmű újabb és újabb átértékelésére ösztönzik.

Ez a folyamat jól nyomon követhető lenne a Munkácsy-tárlatok számbavételével, ám a festő és a nyilvánosság különös viszonyát az eddigi kutatások rendre elmulasztották elemezni. Üdítő kivételnek tekinthető Kovács Anna Zsófia Munkácsy 1870 és 1900 közötti kiállításait számba vevő jegyzéke.<sup>22</sup> Ennek ellenére mindkét újabb tanulmánykötet egyik legfőbb hiánya, hogy még megközelítően sem vállalkoznak Munkácsy hazai tárlatainak felsorolására, még redukált, ésszerű időhatárok közé szorított formában sem. Mindez annál is nehezebben magyarázható, minthogy e munka javát Oltványi Ártinger Imre Munkácsy 1952-es életműtárlata előkészítése kapcsán már elvégezte.<sup>23</sup>

A források vázlatos áttekintése alapján annyi mindenestre megállapítható, hogy Munkácsy egykorú jelenléte a hazai kiállítóterekben meglehetősen hektikus volt, különösen párizsi letelepedését követően. Az 1880-as évektől kezdődően olykor több kiállítási szezon is úgy telt el, hogy a hazai közönség egyetlen művét sem láthatta. A változás minden bizonnyal összefüggött Charles Sedelmeyer üzletpolitikájával, aki – újszerű módon – a hivatalos szalonokkal szemben az egyszeri, jelentős hírveréssel kecsegtető bemutatókat részesítette előnyben. Ezt támasztja alá Kovács Anna Zsófia kiállításjegyzéke is, mely szerint Munkácsy viszonylag kevés művet állított ki Párizsban, a nyolcvanas években pedig főként Sedelmeyer saját galériájában szerepeltek festményei.<sup>24</sup> Döntése korszerű igazodást jelentett a párizsi fejlett képpiac differenciálódó közegehez, amelyben a hivatalos szalonokat alternatív (zsűrimentes) kiállítóhelyek és kereskedelmi galériák váltották fel. Ez jól kitapintható kettősséget eredményezett az alkotói gyakorlatban is, elkülönítve a szakmai plénumnak tartogatott „grand art” műveket, a nagyközönségnek szánt „szenzációképeket” és az eladásra festett tetszetős darabokat. Ebből adódóan az egykorú nagyközönség mindenekelőtt a „kolosszalképek” festőjét ismerhette Munkácsyban, míg az intímabb műfajú (és festőileg felszabadultabb) művek zöme sosem került nyilvánosság elé. Munkácsy üzleti elkötelezettsége hazai gyűjtését is meghatározta. A Sedelmeyerral való együttműködés éveiben a magyar állam alig vásárolt tőle képet. Az állami vásárlások csak a kilencvenes évek végétől, a Sedelmeyerral kötött – kizárólagos értékesítést fenntartó – szerződés lejáta után szaporodtak meg.<sup>25</sup>

Munkácsy első jelentősebb egyéni kollekcióját a hazai közönség csupán három évvel halála után, Ernst Lajos rendezésében láthatta, a Nemzeti Szalonban. A tárlat katalógusának bevezetőjében már Ernst is a maihoz hasonló akadályokról számolt be, felemlítve a művek szétszóródását.<sup>26</sup> E válogatás legtöbb darabja Sedelmeyer gyűjteményéből származott, többségük polgári életkép és tájbrázolás volt. Munkácsy első átfogónak szánt életműtárlatára újabb tíz esztendő kellett várni. 1914-ben Lázár Béla és Ernst Lajos rendezésében az Ernst Múzeum mutatta be a festő több mint száz, magánkézben lévő alkotását.<sup>27</sup> A katalógus bevezetőjében Lázár utalt rá, hogy bemutatójuk egyúttal az itthon fellendülő Munkácsy-gyűjtést is hivatott reprezentálni. Mindebben nagy szerepe volt Ernst Lajosnak, aki a század elejétől fogva komoly erőfeszítéseket tett Munkácsy műveinek hazajuttatására. Közreműködésének köszönhetően a korszak olyan fajsúlyos hazai magángyűjteményeibe kerültek Munkácsy jelentős alkotásai, mint Andrassy Gyula, Kohner Adolf, Hatvany Ferenc, Nemes Marcell és Wolfner Gyula. Mindezzel párhuzamosan a festő halála után a közgyűjtemények is igyekeztek pótolni Munkácsy-kollekcióik hiányosságait. Míg halála évében alig egy tucat műve reprezentálta Munkácsyt a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében, 1910 körül állandó kiállításának (Paál Lászlóval megosztott) különtermében már 29 festménye szerepelt.<sup>28</sup> Töredékük a Képzőművészeti Társulat korábbi vásárlásaiból eredt, nagyobb részük pedig (1899 és 1917 között) több lépcsőben Munkácsy Mihályné adományá illetve hagyatéka révén került múzeumba. A múzeumi szerzeményezések a két háború között a magángyűjtőktől eredő adományozások mellett műkereskedelmi

vásárlásokkal is bővültek, így főként Petrovics Elek következetes gyűjteményépítő tevékenységének köszönhetően a Szépművészeti Múzeum Munkácsy-kollekciója ebben az időszakban hiánypótló művekkel gazdagodott.

Feltűnően szórványos kiállításai tehát közel sem indokolják Munkácsy mai napig töretlen hírnevét. „Virtuális” életműve valódi közegének a sokszorosított kép (grafika és fotó) tekinthető. Az a festői karakter, amit mai napig nevéhez kapcsolunk, mindenekelőtt az albumok gondosan összeválogatott reprodukciói nyomán rajzolódott ki. Adolphe Goupil névös metszetek kiadásával növelte a festő nemzetközi hírnevét, majd később Sedelmeyer reklámhadjáratai is komoly súlyt fektettek a képek sokszorosítására. A „jelenlét hiányát” a század végétől díszalbumok és illusztrált monográfiák pótolták, megnyugtatóan kitöltve az életmű hazai foghíjait.

*„A kozmopolitizmus fojtogató Herkulese” – avagy nemzeti festő mítosza*

A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása már címválasztásával is sugallta, hogy szakítva a „nemzeti festő” szűk tárgyalási kereteivel, Munkácsy festészetét nemzetközi kontextusba helyezve kívánja értelmezni. Még ha a felkészülési idő rövidege miatt ez csupán töredékesen valósult meg, újszerű kérdésfeltevése valódi paradigmaváltás lehetőségét rejtje magában. Az egyetemes összefüggés ugyanis olyan problémák megoldására nyújthat választ, amelyek az eltérő hazai művészeti diskurzusban nem értelmezhetőek. Ezt bizonyítja Boros Judit tanulmánya, amely az amerikai gyökerű „new art history” eredményeit hasznosító Robert Jensen nyomán a műpiac törvényszerűségeinek feltárásával és a „juste milieu” fogalmának bevezetésével értelmezi át Munkácsy festészetének némely műcsoportjait.<sup>29</sup> Sinkó Katalin szellemtörténeti vizsgálódása az európai egyháztörténet modernizációt sürgető újabb eszmei áramlatainak közegébe ágyazva értelmezi a Krisztus-képeket.<sup>30</sup> Kovács Anna Zsófia és Sármány-Parsons Ilona pedig a festő egykorú párizsi és bécsi recepciójához szolgál értékes adalékokkal.<sup>31</sup> Noha a tudományos elemzések kezdettől fogva nagy súlyt fektettek Munkácsy nemzetközi stíluskapcsolatainak, forrásainak elemzésére, az életmű nemzeti karaktere mindenkor nagyobb figyelmet élvezett. Ennek egyik magyarázata abban lelhető fel, hogy az oeuvre mindezedig *kizárólag a nemzeti művészetről folytatott diskurzus keretein belül őrizhette meg kitüntetett szerepét.*

A *Munkácsy-olvasókönyv* visszájára fordítja a kérdést, mikor több tanulmányában is azt vizsgálja, miként válhatott az élete javát külföldön töltő Munkácsy mégis a magyar nemzeti festészet vitathatatlan géniuszává. A kérdéskör lényegére már Sinkó Katalin idézett tudománytörténeti áttekintése is rátapintott, mikor így összegezte a korábbi elemzések irányát: „Eddig ugyanis többnyire csupán arra keresték a választ, hogy a művész beteljesítette-e és mennyiben a nemzeti művészet néven emlegetett finalista elvárásokat”<sup>32</sup> Gosztonyi Ferenc az általa felvetett problémakör kibontására vállalkozott, mikor Malonyay Dezső, Kállai Ernő és Genthon István Munkácsy-értelmezéseinek példáján modellezi azt a sziszifuszi harcot, amelyet az idegenbe szakadt magyar festő „visszamágyarosításáért” vívtak elődeink. Malonyay Dezső 1898-ban közreadott monográfiájának dramaturgiai vázát Gosztonyi találóan így összegzi: „fordított/negatív fejlődésregény, amelynek témája – egyben a megfutott pálya vége –: Munkácsy leépülése”, és amelynek tragikus végkifejleteként „az anyaföldből kiszakított Munkácsy lassan elsorvad.”<sup>33</sup> Taine miliő-elméletét alkalmazó, szókészletében érzékletes biológiai, botanikai hasonlatokkal élő Malonyay Munkácsy bukását „a magyar Anteuszt fojtogató kozmopolita Herkules” példázataival világította meg.<sup>34</sup> Viziójában a nemzeti energiákat felemészítő roppant óriás-szörnyeteg a kapitalizálódó metropolisz, a kísérő gonosz pedig a műkereskedő Charles Sedelmeyer. Malonyay sarkított fogalmazása világossá teszi, hogy a századfordulón Munkácsy értelmezésének (pontosabban: értékelésének) egyedüli adekvát közege a nemzeti művészet volt. Mellette a nemzetközi művészeti élet jobb esetben mint inspiráló vagy kísérő jelenség kaphatott szerepet, rosszabb esetben pedig csupán a „nemzeti eredetiség” megrontójaként (lásd szalonképek) jelenhetett meg.

Ezzel szemben Markója Csilla elemzésének fő célja – úgy tűnik – éppen az, hogy Munkácsyt kiszakítsa a „nemzeti festő” hagyományos kategóriájából. Ennek alátámasztását szolgálja Lyka

Károly 1891-ben írott – a *Munkácsy olvasókönyv*ben teljes terjedelmében közölt – értekezése, amely elvitatja népeletképeitől az eredeti nemzeti jelleget, színpadias és mesterkelt műveknek bélyegezve azokat.<sup>35</sup> „Munkácsyt sem tarthatjuk igaz nagy magyar művésznek” – szól Lyka bírálatának summája, amellyel a téma ezredforduló interpretátora teljes mértékben azonosulni látszik. „Munkácsy először feltöltötte a Düsseldorfban tanult népi életkép kompozíciós sémáját »magyar jelleggel«, majd az egészet a francia realizmus egy közkedvelt ikonográfiai hagyományához, a csavargókat ábrázoló képtípushoz igazította, hogy azért a franciáknak is tessen. [...] Az *Éjjeli csavargók* olyan, mint a (brazil adalékot is tartalmazó) paprikaörlemény nemzetiszín szalaggal átkötve” – összegzi frappánsan álláspontját Markója.<sup>36</sup> Am kritikája és ahhoz felhasználó apparátusa átgondolatlanok tűnik. Lyka írása – amint az számos egyéb passzusából világosan kitetszik – a modern francia naturalista népeletkép bővületében született, abban a Hollosy-körben, mely a tanulmány keletkezése idején feltétlen tisztelettel tekintett Jules Bastien-Lepage festészetére. 1891-ben Lyka mércéje nyilvánvalóan a francia „finom naturalizmus”, és annak korszerű magyar követői, Csók István *Szénagyűjtő*ke vagy Grünwald Béla *Ave Mariája*. Alig egy évtizeddel később már Lyka is történészként – nem pedig harcos festőtársként – tekintett Munkácsyra, mikor így fogalmazott: „Munkácsy Mihály nemcsak a legnagyobb, de a legmagyarabb festőnk is volt.”<sup>37</sup>

Úgy gondolom, Munkácsy „nemzeti jellegének” vitatása az ezredfordulón hiábavaló erőfeszítés, zsákutca. Termékenyebb kérdésfeltevésnek tűnik az, hogy művészetének mely vonásai tették őt alkalmassá a nemzeti hős szerepére. Kétségtelen, hogy korai népeletképei sikerrel ragadták meg a „nép” azon vonásait, amelyek zökkenőmentesen voltak beilleszthetőek abba a középosztály által megkonstruált népképbe, amelynek egyik hivatása éppen a nemzeti karaktervonások felmutatása volt. Csakhogy ezt a feladatot mellette többen is eredményesen megoldották, itt talán elég csak Lotz Károly vagy Jankó János népi zsánereire utalnunk. Kitüntetett szerepére nem ad ugyan kizárólagos magyarázatot a hazai tárgyú népeletképek sora, de aligha pályázhatott volna Munkácsy a „nemzeti festő” címére e művek hiányában. A nemzetkarakterológia nyomvonalán haladva tegyük hozzá, hogy Munkácsy robbanékony habitusa, külsőségeiben is a „magyar ember” toposzához igazodó megjelenése vagy párizsi festőtechnikájára oly jellemző vehemens ecsetkezelése, fény-árnyék kontrasztokban oly gazdag koloritja minden ízében jól illeszkedett a század derekára már kidolgozott nemzeti karakter jellemvonásaihoz. Amint arra Gosztonyi Ferenc is rámutatott, e jellemzők számbavételének munkáját Malonyay Dezső gondosan elvégezte több kiadást is megért monográfiáiban.<sup>38</sup> E külsőségek mellett nem kevesebb súllyal esik a latba, hogy Munkácsy mindvégig tudatosan ápolta magyarországi kapcsolatait, és szoros kötelék fűzte a hazai művészifjúshoz. Ám sem nemzeti témakészlete, sem „magyaros” lelkialkanta nem lett volna elegendő a „világhírnév” és gazdagság nélkül. Ahogy arra Császtvay Tünde kultusz történeti elemzése is utalt, Munkácsy párizsi sikerei egyszerre két lényeges üzenetet is hordoztak az egykorú magyar társadalom felé: a szociális felemelkedés lehetőségét és a magyar kultúra nemzetközi elismerésének ígérétét.<sup>39</sup> Mindez azzal kecsegtetett, hogy a századvég új Magyarországa végre megszabadulhat évszázados nemzeti komplexusaitól.<sup>40</sup>

„Valóság hű, mint egy jegyzőkönyv” – *Munkácsy realizmusa*

Munkácsy festészetének európai forrásvidéke, egykorú közege nehezen kibogozható, ellentmondásokkal terhes, és ami talán ennél is „riasztóbb”: tárgyilagos elemzése könnyen rácafolhat az egykorú magasztalások számos kijelentésére.<sup>41</sup> Progresszív művészkörökben aratott párizsi sikere rövid életű volt, historizáló kolosszálképei pedig már kívül estek a modern művészet aktuális diskurzusán. Művészettörténeti helyének kitapintása a korszak művészetében nem lehetséges a stílusok hagyományos, lineáris fejlődéstörténete mentén, festésze ugyanis olyan kifinomult stíluszintézis, amely az egyidejű képi törekvések számos vonulatát ötvözi. Az akadémikus, realista, plein air és impresszionista stílusjegyek korszakokként és műfajokként eltérő mértékben ugyan, de párhuzamosan érzékelhetőek művein, ahogy a magyar, osztrák, német és francia kulturális közeg inspirációja is. Jellegzetesen „középutas” festésze mára törvényszerű

rően kiszorult a „main stream” fogalma mentén szerveződő, modernista fejlődéstörténeti tárgyalásokból, a regionális narratívák és kultúrtörténeti érdekességek körébe utalva művészetét.

Festészetének több ezredfordulós elemzője a fentebb felvázolt stíluskonglomerátumból realizmusának újraértékelésére tesz kísérletet. Kovács Anna Zsófia az egykorú francia kritika szemléje kapcsán mutatja ki, hogy a *Siralomházat* legtöbb francia kritikusa töről metszett realista festményként üdvözölte.<sup>42</sup> Élükön Jules Antoine Castagnary, a francia realizmus és Courbet egyik legfőbb propagátora állt, aki a *Siralomházat* éppen eszköztelen valóságábrázolása révén tartotta realista remekműnek: „Nem színpadias, nem erőltetett, nem deklamál, semmiképpen sem túloz mikor mérhetetlen szomorúságot alakít képpé.”<sup>43</sup> Így feltétel nélkül beilleszthetőnek látta a művet az új festői törekvés fogalmába: „Mindezért kifogástalanul megfelel az új esztétika alapvető előírásainak, amelyek két általános fogalomra vezethetők vissza: a naturalizmusra és a honosságra.”<sup>44</sup> Tegyük hozzá, a lázadó bandita utolsó éjszakájának drámája Courbet-t is megragadta, akinek elismerő levelét – Lázár Béla feljegyzései szerint – Munkácsy egész életében tárcájában őrizte.<sup>45</sup> Művének realista érdemeit még támadói is elismerték. Henri Delabord konzervatív, akadémikus kritikus úgy vélekedett: „valóság-hű, mint egy jegyzőkönyv, és ijesztő, akár egy rossz álom”<sup>46</sup>. A francia romantika egyik élharcosa, Théophil Gautier pedig így fogalmazott: „Talán nem szép, de mélységesen igaz és emberi.”<sup>47</sup>

Míg innen szemlélve úgy tűnhet a realizmus fogalmába legfeljebb a hetvenes évek népéletképei illeszthetők bele, több új elemzés is arra mutat rá, hogy az egykorú nézők körében a Krisztus-képek is éppen merész valóságábrázolásukkal keltek figyelmet. Sinkó Katalin a vallásos festészet reformjának jellemzésére a „szent realizmus” kifejezést vezeti be, amelyet Eduard von Gebhardt 1874-ben nagy vihart kavart *Krisztus a kereszten* című művéről írva egyik kritikusa használt.<sup>48</sup> A korszak vallásos művészetének fő áramlatai közül Munkácsy művét Sinkó a historizáló realizmus körében jelöli ki.

Gosztonyi Ferenc tudománytörténeti dolgozatában három szerző interpretációját elemezve demonstrálja, miként birkózott műtörténetírásunk Munkácsy festészetének stílustörténeti kategorizálásával.<sup>49</sup> Fülel Lajos a fentebb említett „historizáló realizmus” fogalmát írta körül, mikor olyan „felemás naturalizmusról” beszélt, amely a „naturalis motívumokat akadémikusan komponálta meg.”<sup>50</sup> Kállai Ernő az „expresszív naturalizmus” körülírásával Munkácsyt a nemzeti karakter ideáljába illesztette be, szigorúan látványelvű szemléletét összebékítve „magyarosan szilaj”, „érzéken bőséges” faktúrájával. Genthon István pedig a „romantikus realizmus” fogalmának bevezetésével mindhárom alapvonást ötvözte, egy címszó alá vonva a komponálás módját jellemző akadémikus rendezettséget, a festésmódban megragadható szenvedélyességet és a tárgyszerűségben tetten érhető realizmust.<sup>51</sup>

Markója Csilla számára viszont teljességgel összeegyeztethetetlen az akadémizmus és realizmus fogalma: „nem azt festette, amit látott, hanem csupán egy posztert: egy színpadképet, esztétikailag preformált, akadémiai által előemészttett illusztrációt, valami olyat, ami a befogadó tekintet számára már fel volt dolgozva.”<sup>52</sup> A historizáló, akadémikus képi toposzok eluralkodását az *Éjjeli csavargók*on demonstrálja: „A kép ugyanis nem csupán azért nem realista ábrázolás, mert Párizs vagy Düsseldorf utcáin nem mászkálnak szűrös magyar betyárok, hanem mert az ábrázolt magyar betyár sem az a valóságos figura, aki az Alföldön bujkál, hanem egy ikonikus jel, egy embléma, egy irodalmi és képi közhely...”<sup>53</sup> Ezt követő kritikájában szinte teljes leltárát nyújtja a modernizmus ismérveinek, legfőképp a mintakövetést, az eredetiség hiányát róva fel a festőnek. Lehetséges analógiáit számba véve Courbet, Manet, Van Gogh, Goya és Daumier alkotásaival „versenyezteti” Munkácsy műveit, majd miután ott alul marad, párhuzamait Wilhelm Leibl és Théodule Ribot festészetében jelöli ki. Elemzése nyomán úgy tűnhet, hogy Munkácsy „középutas” alkotói habitusa olyan fogyatékoság, amelynek gyökerei emberi gyarlóságában keresendők.<sup>54</sup> Ezzel visszatér ahhoz a jól ismert történeti szemlélethez, amely a forradalmi újítást, azaz a moderniséget, a tradícióval szemben morális értéktöbblettel ruhazza fel.

Az újabb elemzések kérdésselvetése különösen aktuális, ha tekintetbe vesszük, hogy a század megannyi stílusáramlata közül napjainkban a realizmus egyike a legizgalmasabb kutatási terü-

leteknek.<sup>55</sup> Noha újabban az ezredforduló kortárs művészetében ismét erőre kapó újrealista törekvések a stílusfogalom újraértelmezésére készítetnek, a hazai kutatás továbbra is adós marad annak elfogulatlan elemzésével. Míg a szocreál alakváltozatai és ideológiai háttere mindig világosabban rajzolódik ki előttünk, a 19. századi művészetünk tárgyalásakor rendre háttérbe szorul a realizmus áramlata, amely egykor számtalan variánst teremtve virágzott, és a korszak folyamán mindvégig megőrizte uralkodó pozícióját.<sup>56</sup> Munkácsy festészetének hazai jelentősége csak nehezen értelmezhető, annak figyelembevétele nélkül, hogy az idealizáló népképet itthon csak a nyolcvanas években váltotta fel egy radikálisabb szociális tematika. Az új irány képviselői között ott találjuk a Munkácsy-öszöndíjra is pályázó Baditz Ottót, Pataky Lászlót és Vágó Pált, akik a mester nyomdokain haladva vállalkoztak a hazai naturalizmus megalapozására. Fellépésük egybeesett az európai naturalizmus második hullámával és szoros összefüggésbe vonható a nagyvárosi pauperizáció tömegesedével, és a korábbi filantróp, karitatív tevékenységet felváltó, államilag intézményesített szociális gondoskodás modern ideájának hazai kialakulásával.<sup>57</sup>

A realista törekvéseket elemző szakirodalmak többsége maradéktalanul egyetért abban, hogy a realizmusra sem a stílusjellemzők számbavétele, sem a fogalom egykorú meghatározásainak feltérképezése nem ad kielégítő magyarázatot. Linda Nochlin a realizmust „transzparens stílusú”, karakteres stílusjegyeket nélkülöző áramlatként határozta meg, amely olyan újfajta viszonyt jelöl az akadémikus kánonhoz, amiben „több az obszerváció mint a konvenció”<sup>58</sup>. Pusztán az empirikus megfigyelés nem kizárólagos és nem feltétlen jellemzője a realizmusnak, hiszen egyfajta „radikális mimézis” az akadémikus, historizáló valamint az impresszionista és mágikus-szimbolikus festői irányokat egyaránt jellemezte. Sajátosságai világosabban megragadhatóak a festői témák új rendjében, abban a jelen felé irányuló új érzékenységben, aminek legtisztább leképezését az életkép műfaja nyújtotta. Az 1856–57-ben fennálló *Le Realisme* című folyóirat körül csoportosuló írók – köztük Edmond Duranty, Théophil Thoré és Jules Antoine Castagnary – a társadalmilag felelős művész és szociálisan érzékeny alkotás ismérvei alapján határozták meg különállásukat az akadémikus irányzatoktól.<sup>59</sup> Ezt a programot a hatvanas évektől már mindinkább a politikailag is tudatos, az iparosodó nagyvárosok szociális katasztrófáját dokumentarista eszközökkel feltáró naturalizmus vitte tovább.<sup>60</sup> Bár kevesebb közéleti elkötelezettséggel, de több festői invencióval a „modern élet” látványa az impresszionistákat is búvkörébe vonta, ahogy a jelen színes forgataga a műcsarnoki festők vásznain is uralkodó témává vált.

Munkácsy ugyan egyetlen olyan csoportnak vagy művészközösségnek sem volt tagja, amely a realizmus jelszavát tűzte zászlajára, de festészete több vonatkozásban is érintkezett az új törekvésekkel. A németalföldi életképfestészet, Rembrandt vagy a Le Nain-fivérek művészeite kortársaihoz hasonlóan számára is mintaképként szolgált.<sup>61</sup> Gabriel Weisberg a realizmus egyik legfontosabb forrásvidékeként jelölte meg – a 17. századi előzmények után – az 1840-es években széles körben elterjedt, nagyvárosi és népi típusok „képes enciklopédiáját” nyújtó grafikai sorozatokat.<sup>62</sup> Munkácsy korai népi zsánerei és alaktanulmányai szorosan kötődtek a populáris grafikának ehhez, a társadalmi típusokat leíró, „fiziológiai” vonulatához. A hetvenes években festett sokalakos életképi kompozíciók egymástól elszigetelt figurái jól jelzik e képi hagyomány továbbélését. Amint arra Boros Judit is rámutatott, Goupil éppen ennek köszönhetően sokszorosíthatta sikerrel jól tagolt, világos karakterekből felépülő kompozícióit.<sup>63</sup> Az elvont térben létező, izolált alakok legmonumentálisabb együttesét Munkácsy az 1874-ben befejezett *Zálogházon* valósította meg. Művét az *Éjjeli csavargókkal* együtt a párizsi Szalonon mutatta be.<sup>64</sup> Kiállított két képét a zsűri – a *Síralomház* sikere óta először – ismét eredmél jutalmazta.<sup>65</sup> Figuráinak passzivitása a francia realizmus talán legnagyobb hatású előfutárainak, a Le Nain-fivéreknek fojtogató atmoszférát sugárzó parasztszánereit idézi. Tárgyválasztása hibátlanul illeszkedik a francia „le misérabilisme” szépirodalmi és festészeti áramlatába. Szemben e korszakának más monumentális életképeivel, Munkácsy ezúttal egyaránt lemondott a kiemelt főhős és a lineáris narratíva alkalmazásáról. Aligha csodálható hát, hogy a *Liberté* kritikusa e szavakkal jellemezte művét: „Réalisme juste et vrai”<sup>66</sup>.

„Csacska semmiségek” – Munkácsy modernizmusa és a szalonzsánerek

A szociális tematika viszonylag rövid idő alatt elvesztette vonzerejét Párizsban, a társadalom fekélyes sebei helyett a polgári hétköznapi szolid nyugalma nyert teret a szalonok kiállításain és a kereskedők galériáiban.<sup>67</sup> Munkácsy kiváló érzékkel váltott témát, mikor elhagyta a külvárosi nyomortanyákat és faluszéli kocsmákat a polgári szalonok világa felé fordult. Az 1876-ban festett *Műteremben* sikere igazolta döntését, hiszen azt a kritika a feltétlen elismerés hangján emlegette. Főként intenzív kolorittal párosuló vibráló ecsetkezelését és a jelenhez kötődő tárgyválasztását méltatták. Egyikük, Georges Lafenstre – Baudelaire nyomán – „a modern élet festőjeként” aposztrofálta őt.<sup>68</sup> Munkácsy két irányba fejlesztette tovább műteremképének erőnyeit: a következő évben elkészült *Miltonnal* történelmi közegbe helyezte a népszerű művész-tematikát, míg az ugyanazon évben festett *Párizsi enteriőrrel* megnyitotta jelenhez kötődő szalonzsánereinek sorát.

A szalonképek napjainkban is Munkácsy festészetének legvitatottabb darabjai. Festői érdekeit ugyan már Végvári Lajos is elismerte, majd 1970-es monográfiájában, az „autonóm festőség” nevében Pernecky Géza tette meg az első lépéseket „rehabilitálásuk” érdekében, de ez mit sem változtatott a velük szemben élő általános szakmai ellenszenvon, amely egyfajta „morális eltévelyedésnek” bélyegezte ezt a gazdagon burjánzó műcsoportot. A Nemzeti Galéria kiállítására reflektáló kritikák köréből ide sorolható Rózsa Gyula és Gellér Katalin recenziója. Előbbi „hatalmas árulásokként” tekint rájuk, Gellér meglátása szerint pedig „szinte fájó a nagyméretű szalonképek zsúfolt összefüggéstelensége”, ahol „a mesterségbeli tudás, a techné legyűrte az eszmeiséget, a művészetet a hasznos, pénzben mérhető produkció, használati tárgy színvonalára süllyesztette.”<sup>69</sup> Ugyancsak elvitat minden érdemet e művektől Markója Csilla: „Hiszen szalonképei épp azért tűnnek, minden szemet gyönyörködtető érzéki szépségük ellenére, valahogy halottnak és üresnek, mert sem a festő szemén átszűrűt szubjektív, naturális vagy éppen drámai valóságát nem látjuk a szereplőknek, akik ezen a (báb)színpadon inkább csak cifrán felöltözött porcelánbabákként jelenhetnek meg, sem pedig kritikai attitűddel nem találkoznak [...] Hiányzik ezekből a képekből, mint a Munkácsy-képekből általában, az intellektuális teljesítmény, a gondolat: Goya és Daumier pedig nem lett volna meg ezek nélkül.”<sup>70</sup>

E fanyalgó véleményekkel helyezkedett szembe P. Szűcs Julianna, mikor feltette a kérdést: „Biztosan őszintébbek, hitelesebbek, megszenvedettebbek voltak a Párizsban festett »magyar nyomorképek«, mint azok a bizonyos agyonszégyellt, kitakart, jól megfizetett »úri zsánerek«?”<sup>71</sup> Majd így folytatta: „Nem biztos. És nemcsak azért nem, mert az 1880-as években sötét képet már »nem hordtak« az úri körökben (sem), hanem mert e világos csacska semmiségekkel Munkácsy végre összhangba hozta tapasztalt világát az igényelt látvánnyal. [...] A zálogházi sorban állók, a tépécsínálók, a hazatérő részeges férjek is pózoltak, csak azok egy másik darabban alakítottak. [...] A kiállítás egyik legfontosabb tanulsága, hogy a »bitumen« után Munkácsy a szakmányban festett zsánereken mutatta föl legfestőibb kvalitásait. [...] Miután kiderült, hogy a courbet-i habitusrecept nála nem működik, azaz Munkácsy biztosan nem volt demokrata, a szocialista és republikánus, sőt pont fordítva, azt festette hát, ami a fölzárkózni akaró, polgárosodni vágyó magyar (s persze a másik félperiférián, az amerikai) altudatban mindig is benne volt. A büntudat nélkül megélt közönségsikert.”

Munkácsy modernizmusának kérdése mindenkor a művészettörténeti tárgyalás középpontjában állt. Am ebben az összefüggésben a szalonképek többnyire csak olyan visszalépésként értelmeződtek, amelyek végső magyarázatot nyújtottak az ígéretes pálya tragikus törésére. Amint arra Boros Judit is rámutatott, Munkácsy tudományos feldolgozása a századelőn kezdődött meg, a modernizmusok előretörésének idején, így értékelésének egyik fokmérője természetesen az impresszionizmus volt.<sup>72</sup> Felek Gyéza 1913-ban megjelent, Gosztonyi Ferenc írásában szellemesen elemzett Munkácsy-monográfiája e tekintetben csupán egyedi kitérőt jelentett.<sup>73</sup> A Felek által felvázolt „képzetlen barbár zseni” mítosza nem vert gyökeret a Munkácsy-interpretációk sorában, annál inkább az expresszív festővirtuóz képe. Utóbbi egyik nagyhatású programbeszédét, Rózsa Gyéza *Az igazi Munkácsy* címen 1934-ben megjelent írását

az *Enigma Munkácsy-olvasókönyve* is fontosnak tartotta újra közölni.<sup>74</sup> A vázlatok felértékelésével szemben tudománytörténeti áttekintésében már Sinkó Katalin is állást foglalt, jelezve, hogy azok önkényes kiemelése az életműből nem autentikus megközelítés: „életművéhez nem jutunk közelebb, ha az »autonóm« művész szerepe felől közelítjük meg munkásságát.”<sup>75</sup>

Boros Judit nyitótanulmánya sikeresen vágja át ezt a „gordiuszi csomót”, mikor a szalonzsánereket a „juste milieu” jelenségének körében helyezi el. Értelmezése szerint Munkácsy egy olyan elit művészcsoporthoz tartozhat, amely sikereit éppen az akadémizmus és impresszionizmus eredményei összehangolásának köszönheti. Elismerésük alapját virtuóz mester-ségbeli tudásuk jelentette, ami népszerű, akadémikus szabályok alapján megkonstruált tárgyakat bravúros festőtechnikával tárt a közönség elé. Az úgynevezett „finom naturalizmus” él-harcosaként számon tartott Bastien Lepage mellett – aki egyébként gyakori vendége volt Munkácsy párizsi szalonjának – ennek az „elitklubnak” tagjai voltak a párizsi akadémia atyamesterei, Jean-Léon Gérôme és Paul Baudry, a historizáló realizmust képviselő Alma-Tadema, az angol preraffaelliták „mágikus realizmusát” folytató John Everett Millais, a viktoriánus akadémikus realizmus követője, Alfred Stevens, vagy a német „Armeleutemalerei” hagyományát folytató Ludwig Knaus és Wilhelm Leibl.<sup>76</sup> Arra vonatkozólag, hogy Munkácsy kortárs festői közegét milyen alkotók képviselték, már Geneviève Lacambre 1994-ben írott tanulmánya is értékes adalékokkal szolgált.<sup>77</sup> Boros Judit nyomán pedig Molnos Péter is felvetette a megszokott analógiák felülvizsgálatának sürgető szükségét, Manet és Renoir vitatható és távoli párhuzama helyett a kor londoni és párizsi szalonjainak olyan ünnepelt festőit említve, mint Mariano Fortuni, William Merritt Chase, James Tissot vagy Giovanni Boldini.<sup>78</sup> Ebben a vonatkozásban a *Munkácsy-olvasókönyv* analógiaként reprodukált képanyaga valóban új utat nyitott a festő egykorú művészeti közegének felvázolásában.

A Nemzeti Galéria kiállításának egyik legnagyobb érdeme, hogy a művek felmutatása révén újra esélyt adott a „szalonfestő” Munkácsy rehabilitálására. A párizsi enteriőrök buja festőisége, a vörhenyes kolorit érzéki tobzódása, a néhol zsirosan pasztózus, néhol porcelánsimáságú ecsetkezelés vibráló elevenséggel telítik a képfelületeket. Néhol valóságos örömfestészet benyomását kelti a látvány, és úgy tűnhet, a mélysötét népi zsánerek után valódi festői felszabadulást nyújtottak Munkácsy számára ezek a könnyed témák. Nehezen szabadul a néző attól az érzéstől, hogy a szalonzsánerek valódi tartalmát nem a semmitmondó szűzsé, hanem az izgalmas festői felületek hordozzák. A későbbi variációkat szemlélve egyenesen úgy tűnik, hogy a mester éppen az alakok megfestését engedte át tanítványainak, míg ő maga a csendéleti részletek megformálásában lelte örömét. Ha valami, akkor a festőiségnek ez a szabad áradása állítja Munkácsy kora legnagyobbjai mellé.

Ő ugyan a legkevésbé sem volt teoretikus alkat, és filozofikus tartalmakat sem zsúfolt képeibe, tehetsége azonban olyan érzékeny „vevőkészülékkel” áldotta meg, amely ösztönösen is rálelt a „Zeitgeist”-re, vagy egyszerűbben fogalmazva, saját kora uralkodó életérzésére. A szalonzsánereket a nyolcvanas években hódító dekadencia fűlledt érzékisége lengi be, fojtogatóan levegőtlen, stílusutáztatok értéktelen kacatjaival túlszűfolt szobáikban egyéniségüket veszített kisasszonyok bolyonganak, akik engedelmes bábként játsszák az osztályuk és a divat által dik-tált szerepüket. Joris-Karl Huysmans *Au Rebour*s címen 1884-ben megjelent dekadens programregényének főhőse, Des Esseintes hercege otthonosan érezhette volna magát ezekben a szenzuális gyönyörűségtől tobzódó terekben.

#### *A művészet mint élménycentrum és üzleti vállalkozás*

„Környezete és az üzleti vállalkozás mindent elkövetett, hogy tehetségét a végsőkig kiaknázza: Munkácsy Mihály életének és pályafutásának ez a szerintünk nagyobbik tragédiája” – állapította meg Rózsaffy Dezső 1934-ben.<sup>79</sup> Ítélete egy olyan korszak végén született, amely „saját bőrén” tapasztalta meg a művészet piacosodásának veszélyeit. Az ezt követő évtizedekben a kereskedelmi célú alkotás kívül rekedt a művészet fogalmán, mint olyan tevékenység, amely idegen az önzetlenül nemes, nevelő célzattól, és/vagy mélyen sérti a művészet belső autonómiáját. Aligha cso-

dálható, hogy a kérdéskör napjainkban, a műkereskedelem térnyerésének köszönhetően újlag aktuálisává vált. Adódik hát a kérdés: vajon a Munkácsy-életműben megfigyelhető éles váltások és az erősen ingadozó festői kvalitás egyedül a műkereskedelem színterére írható? És vajon létezett-e ennek a befolyásnak olyan hozadéka, amely gazdagította az életművet?

Boros Judit tanulmánya radikálisan átértelmezi a műkereskedelem fellépésével kapcsolatos eddigi álláspontokat, rávilágítva arra, hogy Munkácsy pályájának nagyobb részében, alkotó éveinek legvirágzóbb szakaszában műkereskedők irányításával dolgozott. „Munkácsy egész festői pályája (szükségszerűen és elkerülhetetlenül) a nemzetközi műkereskedelem által kialakított feltételek között bontakozott ki (nem csupán a második, 1878-ban kezdődő, hanem az első, 1869-ben induló szakaszában is.)” – állapítja meg.<sup>80</sup> Az általa felvázolt műiaci háttér olyan eleven közegként jelenik meg, amely nem megfojtotta, hanem fenntartotta és ösztönözte az alkotókat, és a művészet kíméletlen versenypályájára lépők számára a túlélés, a viszonylagos egzisztenciális biztonság garanciáját nyújtotta. Boros tanulmánya elsőként vállalkozik arra, hogy tárgyyszerű és elfogulatlan képet rajzoljon Adolphe Goupil és Charles Sedelmeyer alakjáról. Írásából nyilvánvaló válik, hogy mindkét üzletember a nemzetközi műiac *kiemelkedő tehetségű* szereplője volt. Goupil a hatvanas évektől metszetkiadóként szerzett nevet, Sedelmeyer pedig kifejezetten a közép-európai alkotók támogatásának programjával lépett fel a párizsi műpiacon. Utóbbi különösen a realista alkotókat, *plein air* tájfestőket támogatta, a nagy klasszikusok közül pedig Rembrandt festészetéért rajongott. Munkácsy tehát tökéletesen beleillett abba a művészkörbe, amelynek tagjai rajta kívül többek között August von Pettenkofen, Eugen Jettel vagy Paál László voltak.

Munkácsy döntésében, amellyel az újító forradalmár kálváriája helyett az ünnepektől elszegélyezett szerepkörét *választotta*, nyilvánvalóan döntő szerepet játszott az *egzisztenciális pánik* kísértő rémképe. Boros Judit a *Siralomházért* kínált szédítő magasságú honorárium példáján demonstrálja azt a fordulópontot, mikor a szegény csabai fiú előtt első ízben ragyogott fel a jólét ígérete.<sup>81</sup> Az anyagi csőd rémképe élete végéig gyötörte a festőt, leveleiben minduntalan visszatért ingatagnak látott pénzügeire, latolgatva és izlelgetve a képeiért ígért tiszteletdíjakat. Sedelmeyer aligha torzított erősen, mikor e szavakat adta Munkácsy szájába: „Ha biztos lehetnék benne, hogy évente megkeresek ötvenezer frankot, akkor, azt hiszem, semmi más kívánságom nem lenne.”<sup>82</sup> Törékeny önbizalma vélhetően nagyban hozzájárult ahhoz, hogy saját tehetségét az eladás és siker külső körülményeitől tette függővé.

Sedelmeyerről kötött szerződése révén Munkácsy a világ *legfejlettebb és legkorszerűbb* műiacának vált egyik főszereplőjévé. Ebben a rendszerben a művész olyan *szolgáltató* módjára működött, akinek közegét nem a műkritikusok és művésztársak szűk köre alkotta, hanem partnere a publikum volt. Működésének színterei a múzeumok és akadémiák megszentelt csarnokai helyett a nagyvárosi üzleti és társas élet porondja, a kereskedelmi galériák, látványosságokat kínáló világkiállítások, nagypolgári szalonok, vagy – amint azt John Wanamaker példája is bizonyítja – a luxusáruházak világa. András Edit éppen arra keresi a választ, miként kerülhettek Munkácsy biblikus tárgyú művei egy amerikai nagyáruházba.<sup>83</sup> Korábban John Maas tárta fel a magyar festő amerikai fogadtatásának hátterét, bőven idézve azokból az elragadtatott kritikákból, amelyek Sedelmeyer professzionista marketingjének köszönhetően Munkácsyt fogadták az Újvilágban.<sup>84</sup> András Edit a legfrissebb amerikai szakirodalom felhasználásával arra világít rá, hogy a Philadelphia Store a kontinens legnevezetesebb kereskedőházainak volt egyike, John Wanamaker pedig éppúgy az első generációs *self-made-man* típusát testesítette meg, mint Munkácsy.<sup>85</sup> A *Golgota* és a *Krisztus Pilátus előtt* elhelyezésével áruházában a vállalkozó a hely ünnepegyességét is emelni kívánta, egyúttal szentesítve a vásárlás rítusát is, amely a fogyasztói világban mindinkább egyfajta szekuláris valláspótlékként jelent meg.

Munkácsy művészetének kommersz és populáris vonásai legtisztábban kolosszálképeiben ragadhatók meg. Sármány-Parsons Ilona a bécsi recepció kapcsán hivatkozik Ludwig Hevesire, aki Munkácsy-nekrológiában e műveket „szenzációképeként” emlegette, panorámákkal és diorámákkal rokonítva őket.<sup>86</sup> Ezt a fonalat vette fel újra Sinkó Katalin, aki az 1994-ben rendezett békéscsabai emlékkonferencián e festményeket elsőként értelmezte a századvég tö-

megkultúrájának kontextusában.<sup>87</sup> Elemzésében a művek egykorú bemutatásának – korábban figyelemre nem méltatott – körülményeit vizsgálta. Kutatásaiból kirajzolódott, hogy az alkotó és rendező legfőbb célja a képi illúzió végtelen felfokozása volt, ezáltal valóság és kép határainak összeroskása. Sinkó azt is meggyőzően bizonyította, hogy a látványosság, élményszerűség intenzitásának növelése általános volt a századvég kiállítási gyakorlatában. Újabban Perneszy Géza 1970-ben írt monográfiájának egyik legizgalmasabb felvetését bontja ki a *Munkácsy olvasókönyv*ben közölt tanulmányában, mikor a Krisztus-képeket filmes szuperprodukczióhoz, a festő műtermét pedig egy díszletekkel tele zsúfolt filmstúdióhoz hasonlítja.<sup>88</sup> Általuk a közönség valóban részévé, „társalkotójává” válik a műnek, beléphet terébe, azonosulhat szereplőivel. Ám a kolosszálképek illuzionizmusa tovább már nem volt fokozható, csak egy másik műfajban, a mozgókép virtuális terében. És ahogy Steven Spielberg éppúgy része a filmtörténetnek mint Pietro Pasolini, úgy Munkácsy kolosszálképei sem rekeszthetők kívül a „grand art” fogalomkörén. Csak jelentősége nem a stílustörténet, hanem a művészet új típusú nyilvánossága és a popularizáló akadémizmus mentén ragadható meg. Sikerének záloga a közönség kegyeinek elnyerése, a nézők gyönyörködtetése és lenyűgözése. Ennélfogva ez a művészet nem az ideák, hanem a gyakorlati elvek mentén alakul, nem önmagára reflektál, hanem közönségével kommunikál, nem a jövő bűvöletében alkot, hanem elmerül a megélt jelen forgatagában.

Ez a „forgatag” a valóságban túl gyorsnak bizonyult: az üzleti siker a „termelés” fokozására ösztökölte a művészt és menedzserét. Sedelmeyer előrelátóan már Munkácsyval kötött 1878-as szerződésében kikötötte, hogy a mester sikeres nagy kompozíciói után redukciókat készít.<sup>89</sup> Eljárása évszázados gyakorlatot követett, és Munkácsy korában sem volt szokatlan eljárás. Ahogy az sem számított rendkívülinek, hogy Munkácsynak egy idő után fiatalok segédkeztek abban, hogy eleget tudjon tenni szaporodó megrendeléseinek. Nem volt ez másként Greco vagy Rubens műhelyében sem. Utóbbiban külön (hivatalos) árszabás vonatkozott a részben vagy egészben idegen kezű műhelymunkákra.<sup>90</sup> Ez a hagyomány élt tovább Benczúr Gyula Mesteriskolájában is, ahol a kópiák kivitelezésébe a mester növendékei is bevonta.<sup>91</sup> Ennek kapcsán Sinkó Katalin éppen az akadémikus művészet maitól eltérő eredetiségfogalmára hívja fel a figyelmet: „Az akadémiai mesterek – amellyé a *Milton* megfestésének percétől Munkácsy válni kívánt – az eredetiséget évszázadokon át elsősorban a műalkotások *invenciójával* kötötték össze, s *nem a sajátkezűséget* tartották az érték meghatározó tényezőjének.”<sup>92</sup> Rippl-Rónai József egy megjegyzéséből úgy tűnik, hogy a vásárlók olykor tisztában voltak, hogy az alacsonyabb vételár fejében csupán műhelymunkát szerzeményeznek, de ez mit sem vont le annak Munkácsy kézjegyével szentesített „aurájából”.<sup>93</sup> Példája kiélezi az originalitás egykorú és a jelenkori megítélésének radikális eltéréseit.

Az idegen kezű művek problémája már Munkácsy korában is ismert volt.<sup>94</sup> 1940-ben a *Krisztus Pilátus előtt* állami megvásárlása kapcsán került terítékre a téma.<sup>95</sup> Farkas Zoltán úttörőnek tekinthető tanulmányában Sedelmeyer számlakönyvei kapcsán érintette a kérdést.<sup>96</sup> A szakirodalom hosszú és kitartó hallgatása után Sinkó Katalin vetette fel újra a problémát a kolosszálképek elemzése kapcsán.<sup>97</sup> Meglátása szerint a kópiák egy része kereskedői megrendelésre készített (az eredetitől részleteiben eltérő), időben későbbi redukció. Más részük viszont a nagy vásznak kivitelezését szolgáló, részleteiben is kidolgozott kartonnak (és nem utólagos redukciónak!) tekinthető. A nagyméretű változatok ezek falra vetített képe nyomán – gyakorta tanítványi közreműködéssel – nyerték el végleges formájukat. A „Munkácsy-műhely” munkamódszerének rekonstruálására a közelmúltban Boros Judit is kísérletet tett egy előadásában.<sup>98</sup> Az említett kutatások célja jórészt a mester munkamódszerének, valamint a Munkácsy-műhely működésének tárgyszerű feltérképezése és nem az életmű *megtisztítása* a kétes eredetű művektől. Sinkó a történész objektív álláspontjára helyezkedik, mikor az életmű szerves részének mindazon műveket tekinti, amelyek *egykor is az oeuvre részét alkották*, azaz Munkácsy saját szignatúrájával kerültek forgalomba.<sup>99</sup>

Vélekedése elégánsan kitér a művek meglehetősen homályos és szövevényes attribúciójának problémája elől, és az életmű *teljes áttekintésének hiányában* csaknem reménytelen vállalko-

zásnak véli, hogy az utókor valaha is képes legyen a különféle műtípusok megnyugtató szétválasztására. A határozott véleményalkotást valóban igencsak megnehezíti az a számtalan variáns, amely a teljes mértékben sajátkezü művek és a teljes egészében idegen kezű alkotások között helyezkedik el. A párizsi évek alatt készült művek egy része a mester saját kezű kópiája vagy redukciója volt, más részük a tanítványok és Munkácsy „közös alkotása”, míg egy harmadik csoportjuk olyan tanítványi produktum volt (kópia vagy a mester vázlata nyomán készült önálló alkotás), amit Munkácsy csupán néhány ecsetvonással vagy mindössze szignatúrájával hitelesített. Mindezekhez járul az a műcsoport, amely egyértelműen kívül esik a Munkácsy-műhely működésén, és eleve a megtevesztés szándékával készült (egykorú vagy későbbi) hamisítvány. A műhelyben készült kópiák, replikák és redukciók különféle típusainak egykor pontosan differenciált és definiált halmaza mára elvesztette határozott körvonalait és a „hamisítvány” megsemmisítő bélyegét kénytelen hordozni. E fölöttébb gyanús műhalmaz pedig lassan, de biztosan erodálja az életművet.

Miközben Sinkó igen szkeptikusan vélekedik a tárgyilagos szakértői munka esélyeiről, a jelen nagyon is türelmetlenül sürgeti azt. A problémát minden eddiginél élesebben Molnos Péter vetette fel újra a *Munkácsy olvasókönyv*ben közölt tanulmányában, mikor feltette a szándékolatlan provokatívnek szánt kérdést: „Ki festette a Munkácsy-képeket?”<sup>100</sup> Molnos írása nyitányaként tanulságos csokrot köt azokból – a főként Rippl-Rónai József tollából származó – tanítványi visszaemlékezésekből, amelyek a Munkácsy-műhely működését érintik. Végül sorra vesz néhány olyan alkotást, amelyek szerepeltek a Magyar Nemzeti Galéria tárlatán és Molnos eu-femisztikus megfogalmazása szerint. „nem sorolhatóak a szorosan vett életműbe”<sup>101</sup>. Nyomában Kemény Gyula is konkrét művek példáján demonstrálja azt, hogy a kiállításon vitatható eredetiségű alkotások is szerepeltek.<sup>102</sup> Állításaik igazolását nagyban nehezíti, hogy egy mű hamis voltát lényegesen nehezebb bizonyítani, mint eredetiségét. Ennek tudományos érvéskészlete éppúgy fejletlen, mint az erről való szakmai közbeszéd mikéntje. A téma fontossága igényelné ugyan, hogy a vitatott művekről egy minden tekintetben hiteles szakmai plénum hozzon *konszenzusos döntést*, ámde ez a tárgy szentsége és a múzeumi színtér érinthetlensége miatt egyenesen utópisztikus óhajnak tűnik.

A másolatokkal, kópiákkal és hamisítványokkal kapcsolatos elhallgatás főként azért sajnálatos, mert egy olyan problémagócot szublimál, amelynek feltárása és átgondolása nem szükségképpen lenne végzetes. Molnos tanulmánya láthatóan óriási zavart okozott a sajtóban, és kellő magyarázat híján a média minden művet a hamisítvány kategóriájába sorolt, ami nem eredeti.<sup>103</sup> Pedig a Munkácsy-életműnek a különféle átíratok és replikák is szerves részei, így egy jövődöbéli életmű-kiállításon talán a kópiák és redukciók izgalmas sorozata is helyet kaphat majd, kiegészítve a tanítványi művekkel. Utóbbiak számbavételével mindmáig adós maradt a kutatás. Pedig a különféle „kezek” szétválasztása nem lehetséges Koroknyai Ottó, Szamosy László, Karlovsky Bertalan, Bruck Lajos, Pataky László vagy akár Rippl-Rónai József műhelymunkáinak ismerete nélkül.

#### *Epilógus: Egy elveszett nemzedék*

Munkácsy akkor ért sikerei csúcsára, mikor Magyarországon még csupán a művészeti intézményrendszer alapjait építették, és a művészet fizetőképes kereslete híján a műkereskedelem is csupán csökevényes kezdemények formájában tengődött. Hírnévvél és vagyonnal kecsegtető példája hazai fiatalok tucatjait csábította a művészpályára. Ez a nemzedék, amely tanulmányait a hetvenes években a müncheni és párizsi akadémiákon folytatta, érvényesülését már eleve nem itthon, hanem a külföldi művészeti centrumokban kereste. Munkácsy valódi örökösének azok a fiatalok tekinthetők, akik ebben a fejlett, nyugati művészeti intézményrendszeren és kapitalista műpiacon szocializálódtak. Számukra a valódi kihívást az jelentette, miként tudják összehangolni az akadémikus ideálokat a képtermelés mindennapi kényszerével. A művészeti központok rendkívül éles versenyhelyzete magas mesterségbeli tudást és nagyfokú alkalmazkodóképességet követelt tőlük. Többségük műkereskedők megrendelésére dolgozott, vevőik a

fizetőképes angol és amerikai gyűjtők köréből kerültek ki, de műveikkel jelen voltak a hivatalos és félhivatalos szalonokban, valamint a hazai kiállítótermekben is.

Névsorukat illetően tanulságos kézbe venni Szana Tamás *Magyar művészek* címmel 1887-ben és 1889-ben közreadott albumait. E két kötet a korszak kortárs magyar művészetének első díszalbuma volt, így a maga nemében *úttörő alkotás*.<sup>104</sup> Első kötetét a magyar művészet két festőfejedelme, Munkácsy Mihály és Benczúr Gyula életművének ismertetése nyitja. A mintegy negyven kortárs alkotót bemutató albumokban különös súllyal szerepel a nyolcvanas években színre lépő fiatal festőnemzedék. Közülük Bruck Lajos és Karlovszky Bertalan Munkácsy közvetlen tanítványa volt, míg Baditz Ottó, Aggházy Gyula, Paczka Ferenc, Peske Géza, Vágó Pál, Kéméndy Jenő, Eisenhut Ferenc, Stetka Gyula és Margitay Tihamér pályázott az 1882-ben alapított Munkácsy-ösztöndíjra.<sup>105</sup> A névsort még kiegészíthetjük olyan nevekkal akik ugyan nem szerepeltek Szana válogatásában, de a Munkácsy-műhely munkatársai voltak (Rippl-Rónai József, Koroknyai Ottó, Szamosy László, Pataky László) és azokkal, akik a mester ösztöndíjának jóvoltából egy évig folytathatták tanulmányaikat a francia fővárosban (Révész Imre, Temple János, Halmi Artúr). Noha egykor valamennyien a kiállítótermek állandó szereplői voltak, és műveiket országos lapok reprodukálták, nevük mára csaknem teljességgel feledésbe merült. Műveik alig fellelhetőek közgyűjteményeinkben (az a néhány pedig a raktárak mélyén hever), és képeik csak elvétve bukannak fel a hazai aukciókon. Azoknak a főműveknek pedig, amelyekről a régi reprodukciók árulkodnak, nyomuk veszett. Festészetükkel utóljára Szabadi Judit a társasági festészet, Bernáth Mária pedig a millenniumi kiállítás kapcsán foglalkozott.<sup>106</sup>

E különös anomáliának egyik lehetséges magyarázata éppen sikerükben rejlik: ők ugyanis a „Munkácsy-mintát” követve hajlékonyan alkalmazkodtak a piac elvárásaihoz. Többségük magas fokú mesterségbeli tudással művelte a kelendő magyar (nyugatabbról nézve orientalizáló) népeletképek és az anekdotisztikus polgári zsáner műfaját. Képeiket – Munkácsy műveihez hasonlóan – gyakorta már az állványról megvették a műkereskedők, így azokat sohasem láthatta a hazai közönség. Tragédiájuk éppen abban rejlik, hogy ez a generáció ugyan *elsőként bizonyult versenyképesnek az európai művészeti színtéren, éppen kozmopolita nyitottságuk idegenítette el őket a hazai művészeti közegetől*. Mindezt súlyosbította, hogy a műcsarnoki realizmus mintáihoz igazodó alkotásaik kívül estek a modernizmus problematikáján, így rendre a magyar művészettörténet apró betűs jegyzetanyagába szorulnak vissza. Pedig életművük „leporolása”, alkotásaik autentikus elemzése, kétségkívül Munkácsy festészetének értelmezését is új szempontokkal gazdagítná.

*Révész Emese*

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Eco, Umberto: A nyitott mű. (Válogatott tanulmányok). Gondolat, Budapest, 1976.
- <sup>2</sup> Munkácsy a nagyvilágban. Rend.: Bakó Zsuzsanna. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2005. március 24–augusztus 21.
- <sup>3</sup> Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. [katalógus] Szerk.: GOSZTONYI Ferenc. Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, Budapest, 2005.
- <sup>4</sup> Ezek közül a legfontosabb: Munkácsy. Bev.: Bakó Zsuzsanna. Szemimpex, Budapest, 2005.
- <sup>5</sup> Munkácsy-olvasókönyv. Szerk.: MARKÓJA Csilla. Enigma, 12, 2005/43–44.
- <sup>6</sup> MOLNOS Péter: Essünk neki Munkácsynak! In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 87–99.; A napisajtó reflexióit lásd a 99. jegyzetben; A körkérdésre Kemény Gyula, Bereczky Loránd, Pákh Imre, Bellák Gábor és Sinkó Katalin reflektált. Artmagazin, 3, 2005/5, 8–16.
- <sup>7</sup> MARKÓJA Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 44.

- <sup>8</sup> SINKÓ Katalin: A Munkácsy-kérdés a művészettörténetben. Buksz, 1990/3, 367. Az általa képviselt történeti magatartásról: Szöke Annamária: Sinkó Katalin köszöntése. In: Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001. Budapest, 2002, 9–13.
- <sup>9</sup> SZ. KÜRTI Katalin: Munkácsy Mihály Krisztus-trilógiája. Budapest, 1989; Uő: Munkácsy Mihály Krisztus-képei (1881–1896). In: A debreceni Déri Múzeum évkönyve 1992–1993. Debrecen, 1994, 369–404.
- <sup>10</sup> Munkácsy Mihály (1844–1900) élete és kultusza. Bev.: SZ. KÜRTI Katalin. Kiállítási katalógus. Déri Múzeum, Debrecen, 1994; SZ. KÜRTI Katalin: Munkácsy ereklyék és dokumentumok a békéscsabai múzeumban. (A Békés Megyei Múzeumok Közleményei 18.) Békéscsaba, 1994; BOROS Judit, SZABÓ László: Munkácsy Mihály hazai ünneplése, temetése és hagyatéka. In: Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Kiállítási katalógus. Rend.: Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1995, 86–92.
- <sup>11</sup> CSÁSZTVAY Tünde: Magyarország Munkácsy előtt/ Munkácsy Magyarország előtt. A Krisztus Pilátus előtt fogadása és fogadtatása. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 114–128.
- <sup>12</sup> MARKÓJA Csilla: Munkácsy-kérdések. Problématörténeti vázlat és bevezető a Munkácsy-összeállításhoz. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 16–54.
- <sup>13</sup> Uo. 45.
- <sup>14</sup> MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 87.
- <sup>15</sup> Uo. 89.
- <sup>16</sup> A Leány tálcával című festmény (Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. kat. sz.: 34.) kapcsán írja: „A nagyméretű változaton hiteles, őszinte, komoly festői hang szólal meg, melynek nemes súlya és telt mélysége van, míg az egyébként virtuózan megoldott, tanulmánynak „titulált” testvéréből felszínese, vékonyka fecsegés árad.” MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 95. – Megjegyzendő, hogy mindez arra is rávilágít, hogy itthon nincs kialakult módszertana, elfogadott szempontrendszere és szókézlete a negatív bírálatnak.
- <sup>17</sup> „A helyzet ma az, hogy mindazok, akik a Munkácsy-kérdéshez hozzászóltak, nem ismerték a főműveket és így vaktában ítéleztek. Az ilyen ítékezés pedig jogosultalan.” – LAZÁR Béla: A Munkácsy-kérdés. Budapest, 1936, 20.
- <sup>18</sup> PERNECZKY Géza: Halhatatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 60.
- <sup>19</sup> GOSZTONYI Ferenc: Két fejezet a Munkácsy-recepció történetéből. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 65.
- <sup>20</sup> BAKÓ Zsuzsanna számítása szerint az életmű Végvári Lajos katalógusa szerint kb. 600 tételből áll, ebből hozzávetőlegesen 150 hazai közgyűjteményben, 80–100 hazai magángyűjteményben található, a többi pedig külföldön van. – TOPOR Tünde: Munkácsy friss szemmel. Interjú Bakó Zsuzsannával. Artmagazin, 2005/1, 34–35.
- <sup>21</sup> A kiállítás rendezői több alkalommal is hangsúlyozták, hogy céljuk nem életműtárlat rendezése volt. Ennek kivitelezését a szűkre szabott felkészülési idő eleve kizárta. Bakó Zsuzsanna úgy nyilatkozott, hogy a kiállítás rohamtempóban készült, nyitása nem tolódhatott 2006 tavaszára, mert akkor a választások miatt „a sajtóban háttérbe szorulna a kiállítás ügye” – TOPOR i. m.; Bereczky Lóránd pedig így vállalta fel az előkészítési körülményeit: „azt mondtam a kollégáimnak meg a fenntartóknak, a kulturális minisztériumnak: most vagy soha! Mármost és nem máskor kell megrendeznünk a régóta tervezgetett Munkácsy-kiállítást. Még akkor is, ha sokakban nagy a szkepszis az idő rövidsége miatt. Az alapötlet az volt, hogy a lehető leggyorsabban, a lehető legtöbb Magyarországon ritkán látott Munkácsy-festményt szedjük össze külföldi gyűjteményektől és magángyűjtőktől. A tavalyi maradványkeretünkben volt nyolcvanmillió forintunk, azt gondolkodás nélkül rá mertem költeni a tárlat megszervezésére, mert tudtam, biztosan meg fog térülni.” – VALACZKAY Gabriella: Jut is marad is Munkácsyból. Népszabadság, 2005. szeptember 16.
- <sup>22</sup> KOVÁCS Anna Zsófia: Munkácsy párizsi kiállításai 1870 és 1900 között. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 98–102.

- <sup>23</sup> OLTVÁNYI Imre: A festmények és rajzok jegyzéke. In: Munkácsy Mihály kiállítása. Rend.: BÉNYI László. Bev.: POGÁNY Ö. Gábor. Kiállítási katalógus. Műcsarnok, Budapest, 1952, 11–52; E roppant munka előkészítő anyaga a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában található, ltsz.: MKCS-C-I-152 (1-407). Sinkó Katalin közlése szerint (amit ezúttal is köszönök) Végvári Lajos nagyrészt Oltványi anyagának felhasználásával állította össze a festő mai napig legteljesebb életmű-katalógusát: VÉGVÁRI Lajos: Munkácsy Mihály élete és művei. Akadémiai, Budapest, 1958, 315–363.
- <sup>24</sup> KOVÁCS 22. jegyzetben i. m.
- <sup>25</sup> Sedelmeyer és Munkácsy együttműködéséről: FARKAS Zoltán: Munkácsy és Sedelmeyer. In: Művészettörténeti tanulmányok. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1953. Képzőművészeti Alap, Budapest, 1954, 607–612.
- <sup>26</sup> ERNSZT Lajos: Munkácsy Mihály 12 képe. A Nemzeti Szalon téli tárlata. Nemzeti Szalon, Budapest, 1903. december 20–1904. január 22.
- <sup>27</sup> Munkácsy Mihály jubiláris kiállítása 1864–1914. Az Ernst-Múzeum kiállításai XVI. Rend.: ERNST Lajos, LÁZÁR Béla. Kiállítási katalógus. Ernst Múzeum, Budapest, 1914.
- <sup>28</sup> A Modern Képtár lajstroma. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Franklin, 1910, 128–136 (XVII. terem); A Modern Képtár katalógusa. Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum kiadványai XXVI. Hornyánszky, Budapest, 1913, 42–46; SINKÓ Katalin kutatásai szerint a Szépművészeti Múzeumban már az 1870-es években berendeztek egy Munkácsy-termet: Sinkó Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: Aranyérmeek 10. jegyzetben i. m. 27.
- <sup>29</sup> JENSEN, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton, 1994; BOROS Judit: Egy magyar festő Párizsban. Munkácsy Mihály pályája 1870 és 1896 között. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 33–60.
- <sup>30</sup> SINKÓ Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég „szent-realizmusa”. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 61–86.
- <sup>31</sup> KOVÁCS Anna Zsófia: Munkácsy és a francia kritika. A Siralomház és a Milton francia recepciója. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 89–97; SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: Munkácsy, a melankolikus kolorista. Kortárs bécsi kritikák a festőről. In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 103–114.
- <sup>32</sup> SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 363.
- <sup>33</sup> GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 70, 71.
- <sup>34</sup> MALONYAY Dezső: A magyar képirás úttörői. Budapest, 1905, 105; GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 76.
- <sup>35</sup> „e képek a színpadról, és nem a mi népünk életéből vannak véve, hogy azok egy iskola, és nem egy forrón érző szív művei; hogy azokban van ugyan elég magyar kosztüm, de nem lengi át semmi igaz magyar szellem.” – LYKA Károly: Munkácsy. Élet, 1891/4, 271–284. Újra közölve: In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 199–211.
- <sup>36</sup> MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 28. Igaz, néhány oldallal később ezt vissza is vonja: „a Siralomházzal ehhez a XIX. századi nemzetudathoz járult hozzá alapító és teremtő gesztussal, ennek a nemzeti önképnek szemlélfelhővé formált festett tárgyat alkotta meg, s ebből a szempontból valóban kijár neki a »legnagyobb magyar festő cím«” – uo. 46.
- <sup>37</sup> LYKA Károly: Munkácsy Mihály halálára. Új Idők, 1900/19, 417.
- <sup>38</sup> GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. MALONYAY Dezső: Munkácsy Mihály élete és munkái. Singer és Wolfner, Budapest, 1898; Uő: Munkácsy Mihály. (Művészeti könyvtár). Lampel Róbert, Budapest, 1907, I–II.
- <sup>39</sup> CSÁSZTVAY 11. jegyzetben i. m. Korábban Sinkó Katalin ezt így fogalmazta meg: „Munkácsy a liberális polgáreszmény tesztítette meg, példája az önmaga erejéből és tehetségéből a társadalom felső köreibé jutó polgárnak.” – SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 367.
- <sup>40</sup> Más kérdés, hogy ez közel sem történt meg. Markója Csilla Lázár Béla vitairatát elemezve találoan úgy fogalmazott, írásában a „nemzeti művészet története mint komplexustörténet” jelenik meg – MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 18.
- <sup>41</sup> A díjak és társasági kapcsolatok nyomvonalán haladva sok érdekes adalékkal szol-

- gál erre vonatkozólag: Lacambre, Geneviève: Munkácsy helye a 19. század végének francia művészeti életében. In: Munkácsy Mihály (1844–1900). Nemzetközi tudományos emlékülés előadásai. A 150. évforduló eseményei és kiadványai. (A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei 53. sz.) Szerk.: Sz. KÜRTI Katalin. Debrecen, 1994, 24–30.
- <sup>42</sup> KOVÁCS 22. jegyzetben i. m.
- <sup>43</sup> Idézi: FARKAS Zoltán: Munkácsy Mihály realizmusa. Szabad Művészet, 1951, (498.) 498–502.
- <sup>44</sup> CASTAGNARY, Jules Antoine: Salons (1857–1879). Paris, 1892. I, 403–405. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 90.
- <sup>45</sup> LÁZÁR Béla: Emlékek és emlékezések. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 149.
- <sup>46</sup> DELABORDE, Henri: Le Salon de 1870. La Revue des Deux Mondes. 1870. június 1., 707–709. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 91.
- <sup>47</sup> GAUTIER, Théophile: Salon de 1870. Journal officiel de l'Empire. 1870. június 29. – Idézi: KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 92.
- <sup>48</sup> SINKÓ 30. jegyzetben i. m. Erre vonatkozóan lásd még: Sinkó Katalin: Templomi képek, biblikus művészet a 19. században. A vallási témák szekularizációja, In: Vallás és képzőművészet, Szerk.: Lőrincz Zoltán, (Artes Salubres), Szombathely, 1995, 63–77.
- <sup>49</sup> GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m.
- <sup>50</sup> FÜLEP Lajos: Magyar művészet. In: Fülepp Lajos egybegyűjtött írások. III. Szerk.: TIMÁR Árpád. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténet Kutatóintézet, Budapest, 1998, 187. Idézi: GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m. 79.
- <sup>51</sup> KÁLLAI Ernő: Új magyar piktúra 1900–1925. Amicus, Budapest, 1925; Genthon István: Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig. Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1935, 113–160. – GOSZTONYI 19. jegyzetben i. m.
- <sup>52</sup> MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 29.
- <sup>53</sup> Uo. 30–31.
- <sup>54</sup> „egész festői pályáját valami stréber igyekezet jellemzi, a mélyről érkező elismeréshőségénél” – uo. 34.; „Pályája az eminens tanulóé volt, s egy eminensből ne várjunk túl sok kockázatást.” – uo. 35.
- <sup>55</sup> A 20. század vonatkozásában lásd: STORR, Robert: Modern Art despite Modernism. Museum of Modern Art, New York, 2000.
- <sup>56</sup> A téma szinte egyedülének mondható újabb áttekintése: Róka Enikő: A realizmus válaszfútjai. In: Modernizmusok. Európai grafika 1900–1930. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2004, 72–78.
- <sup>57</sup> GYÁNI Gábor: A szabadság és egyenlőség társadalomtörténete. In: Úó: Történelemkurzusok. (A múlt ösvényén). L'Harmattan, Budapest, 2002, 161–230.
- <sup>58</sup> NOCHLIN, Linda: Realism. (Style and Civilization), Pelican Books, London, 1971.
- <sup>59</sup> WEISBERG, Gabriel: The Realist Tradition: Critical Theory the Evolution of Social Themes. In: The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1830–1900. The Cleveland Museum of Art, New York, 1980, 1–19.
- <sup>60</sup> TODTS, Herwing: Le naturalisme: introduction á l'historiographie et á l'interprétation d'une mode. In: Tranches de vie. Le naturalism en Europe 1875–1915. Musée Royal, Antwerpen, 1996, 9–31.
- <sup>61</sup> STERREN, Virág van der: Munkácsy Mihály Köpülő asszony című képe és a holland életképfestészet hagyománya. Művészettörténeti Értesítő, 37, 1990/1, 92–98.
- <sup>62</sup> Néhány képciklus a Gabriel Weisberg által elemzettek közül: Edmé Bouchardon: Etudes prises dans le bas peuple, ou les cris de Paris. Paris, 1737; Mercier, Louis Sébastien: Tableau de Paris. Paris, 1782–1788; Les Français peints par eux-mêmes füzetes sorozata 1839–1842 között – Weisberg 57. jegyzetben i. m.
- <sup>63</sup> BOROS 29. jegyzetben i. m. 45.
- <sup>64</sup> KOVÁCS 22. jegyzetben i. m. 98.
- <sup>65</sup> LACAMBRE 41. jegyzetben i. m.
- <sup>66</sup> Idézi: VÉGVÁRI 23. jegyzetben i. m. 165.
- <sup>67</sup> WEISBERG 59. jegyzetben i. m. 9.
- <sup>68</sup> LAFENSTRE, Georges: Salon de 1876 – Les peintres de la vie moderne. La'Artiste, 1876. augusztus 1. – Idézi: KOVÁCS 31. jegyzetben i. m. id. 96.
- <sup>69</sup> RÓZSA Gyula: Munkácsy a nagyvilágban. Mozgó Világ, 2005, május; GELLÉR Katalin: Következetlenség és kényszer: magyar festő(k) a nagyvilágban. Új Művészet, 2005/7, 18–21.
- <sup>70</sup> MARKÓJA 7. jegyzetben i. m. 40.

- <sup>71</sup> P. SZÜCS Julianna: A posztmodern kor Munkácsya. Népszabadság, 2005. június 11.
- <sup>72</sup> BOROS 29. jegyzetben i. m. 34–35.
- <sup>73</sup> GOSZTONYI Ferenc: A magyar modernizmus Munkácsy-monográfiája. FELEKY Géza: Munkácsy (1913). In: Munkácsy a nagyvilágban 3. jegyzetben i. m. 115–132.
- <sup>74</sup> RÓZSAFFY Dezső: Az igazi Munkácsy. Különnyomat a Petrovics Elek Emlékkönyvből. Budapest, 1934. – Újra közölve: In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 212–224.
- <sup>75</sup> SINKÓ 8. jegyzetben i. m. 367. – A vázlatok felértékelése, azok „autonóm festői” vonásainak kiemelése különösen Perneckzy Géza monográfiájára jellemző: PERNECZKY Géza: Munkácsy. Corvina, Budapest, 1970.
- <sup>76</sup> BOROS Judit erre a Georges Petit Peinture International című kiállítássorozatára kapcsán mutat rá – Boros 29. jegyzetben i. m. 41.
- <sup>77</sup> LACAMBRE 41. jegyzetben i. m.
- <sup>78</sup> MOLNOS 6. jegyzetben i. m. 88.
- <sup>79</sup> RÓZSAFFY 74. jegyzetben i. m. 219.
- <sup>80</sup> BOROS 29. jegyzetben i. m. 35.
- <sup>81</sup> Uo. 43.
- <sup>82</sup> SEDELMEYER, Charles: M. von Munkacsy. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. Paris, 1914; Fordítása és újra közlése: Uő: M. von Munkácsy. (1914). (Részletek.) In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 195.
- <sup>83</sup> ANDRÁS Edit: Egy magyar Amerikában. A Munkácsy-trilógia és a Wanamaker Áruház. In: Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére. Szerk.: András Edit. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 2005, 21–33.
- <sup>84</sup> MAAS, John: Munkácsy in America. New Light on Christ before Pilate. Munkácsy Amerikában. A Krisztus Pilátus előtt új megvilágításban. Művészettörténeti Értesítő, 37, 1988, 33–44.
- <sup>85</sup> Ezt a gondolatot viszi tovább Kemény Gyula, aki Wanamaker és Munkácsy mai, az USA-ba emigrált és ott vagyont szerzett vásárlói között von párhuzamot: „Tulajdonképpen ugyanaz az izléseszmény emelte fel Munkácsyt a közelmúltban, mint ami egy jó évszázaddal ezelőtt. Jelenlegi vevőköre ugyanúgy az elsőgenerációs »self made man«-ekből kerül ki, mint annak idején. A szóban forgó gyűjteményekben őrzött Munkácsy-képek nem egyszerűen csak befektetések tárgyát képezik, hanem annál sokkal személyesebbet: olyan büszkeségei ezek a gyűjtőnek, amelyekben egyszerre manifesztálódik a nagy festőével analóg sikeres életút és az általa elért jólét.” – KEMÉNY Gyula: Essünk neki még egyszer! (egy vélemény). Artmagazin, 2005/5, 12.
- <sup>86</sup> L. H-i [Ludwig HEVESI]: Michael von Munkacsy. Fremdenblatt, 1900/122, május 5., 13. – Idézi: Sármány 31. jegyzetben i. m. 110.
- <sup>87</sup> SINKÓ Katalin: Egy új műfaj a nyolcvanas években – Munkácsy kolosszálképei. In: Munkácsy Mihály 41. jegyzetben i. m. 53–64.
- <sup>88</sup> PERNECZKY Géza: Immortal Academicism? Notes on Mihály Munkácsy's Painting. The New Hungarian Quarterly, 27, 1985/99, 167–171. – Fordítás és újra közlése: Halhatatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről. In: Munkácsy-olvasókönyv. 5. jegyzetben i. m. 55–63.
- <sup>89</sup> FARKAS 25. jegyzetben i. m.
- <sup>90</sup> Erre a jelenségre Jernyei Kiss János hívta fel figyelmemet, amit ezúttal is köszönök
- <sup>91</sup> BELLÁK Gábor: Másolatok a Benczúr-Mesteriskolában. Elhangzott: „Imitáció és kreáció”. Másolat, replika, parafrázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig. Tudományos konferencia. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 28–30.
- <sup>92</sup> Sinkó Katalin: Válasz az Artmagazin körkérdésére. Artmagazin, 3, 2005/5, 15–16.
- <sup>93</sup> „egy kisebb képet festettem, másoltam nagyobb képe után, amelynek ismételéssel olyan valaki bírta meg, aki boldog volt, ha a művészi pályájának épp akkortájt zenitjén lévő mestertől egy másolatot is megszerezhetett” – Rippl-Rónai József emlékezése. Beck Ö. Fülöp emlékezései. Szépirodalmi, Budapest, 1957, 34 – Idézi: Molnos 6. jegyzetben i. m. 89.
- <sup>94</sup> „Ámbár Munkácsy képei úgy megszapordtak, mióta nem vett a kezébe ecsetet, mint akár a Böcklin hagyatéka...” – N. n.: Nemzeti Szalon. Művészeti Krónika, 1904. január 15.
- <sup>95</sup> Az egykorú sajtóvita említésével utal rá: SINKÓ 84. jegyzetben i. m. 62.
- <sup>96</sup> FARKAS 25. jegyzetben i. m.
- <sup>97</sup> SINKÓ 87. jegyzetben i. m.

- <sup>98</sup> BOROS Judit: Másolatok, replikák Munkácsy Mihály festészetében. Elhangzott: „Imitáció és kreáció”. Másolat, replika, parafázis a képzőművészetben a középkortól napjainkig. Tudományos konferencia. Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2004. október 28–30.
- <sup>99</sup> „ha Munkácsy és környezete számára nem volt morális szempont, hogy képei nem az első vonástól az utolsóig a saját munkái, hanem közreműködőket is igénybe vett, történetileg semmi sem indokolja, hogy ezeket a tanítványai segítségével alkotott műveit egy későbbi, vagy mai nézetrendszer, morál, vagy műgyűjtői igények alapján, mintegy «kiűzzük» életműve egészéből, ráerőszakolva saját ítéleteinket a történeti valóság sokféleségére.” – SINKÓ 92. jegyzetben i. m. 16.
- <sup>100</sup> MOLNOS 6. jegyzetben i. m.
- <sup>101</sup> Uo. 94.
- <sup>102</sup> KEMÉNY 85. jegyzetben i. m.
- <sup>103</sup> A médiabotrányt elindító cikk: KIS Tibor: Essünk neki Munkácsynak! Népszabadság, 2005. szeptember 26., 1, 5; Ennek visszhangja: N. n.: Hamisak a galéria Munkácsy-képei? Blikk, 2005. szeptember 27., 1, 4.; (hersko): Munkácsy Hóhérja is hamisítvány volt? Színes Magyarország, 2005. szeptember 27., 5.; N. n.: Megtámadott kiállítás. Magyar Nemzet, 2005. szeptember 27., 15. – A napisajtó áttekintésében nyújtott segítségét köszönöm Molnos Péternek.
- <sup>104</sup> SZANA Tamás: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Révai Testvérek, Budapest, 1887; Uó: Magyar művészek. Műtörténelmi vázlatok képekkel. Hornyánszky, Budapest, 1889.
- <sup>105</sup> S. K. [SINKÓ Katalin]: A Munkácsy-ösztöndj. In: Aranyérmekek 10. jegyzetben i. m. 301–302.
- <sup>106</sup> BERNÁTH Mária: Stílustendenciák a milenáris kiállítás festészeti anyagában. In: A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Szerk.: Zádor Anna. Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézete, Budapest, 1993, 148–176; SZABADI Judit: A társasági festészet. In i. m. 177–201.