

**MUNKÁCSY MIHÁLYRÓL, A FESTŐ NEVÉT VISELŐ MÚZEUM
ÚJ ÁLLANDÓ MUNKÁCSY-KIÁLLÍTÁSA BEMUTATÁSÁNAK ÜRÜGYÉN**

– Gyarmati Gabriella –

A Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága Munkácsy Mihály Múzeuma 2007-ben, az épület és a kiállítások egészére kiterjedő felújítása után – fennállása óta először – két teremben nyitotta meg Munkácsy Mihály állandó kiállítását. E téma két egységben történő tárgyalása lehetőséget teremtett arra, hogy tartalom szerint és a látványvilág tekintetében is különválasszuk a gazdag életmű és a regényes életút bemutatását.

A kiállítás első részében az életműben kirajzolódó tartalmi erővonalak mentén, de az első évtized anyagán belül az időbeliség szem előtt tartásával haladunk; míg a második teremben Munkácsyval, az emberrel találkozhatunk, akinek személyét egy, a múzeum folyamatosan gyarapodó, pillanatnyilag ötszázötvenhárom eleméből álló relikvia-gyűjteményéből készült válogatással idézzük meg. Dolgozatomban az első kiállítási egységre koncentrálok. A festményeket és grafikákat¹ magában foglaló kollekciónak elemei közül az előbbire fókuszálva a figyelmem, a bemutatás során a manapság kevésbé látogatóbarátnak tartott, megtervezett haladási irány² szerinti sorrendet követem, a tárlat tematikus egységeinek figyelembe vételével, egyben a szigorú kronológia mellőzéseivel. Az elemzés során több esetben utalok a témához szervesen kapcsolódó művekre, amelyek nem szerepelnek/szerepelhetnek kiállításunkban. A tematika azonossága, az ábrázolás tárgyának rokon jellege okán és az e képekhez fűződő, az utóbbi években született reflexiók rögzítése végett tűnik indokoltnak tárgyalásuk.

Az elemzések jellegének, a megközelítés módjának megválasztásában olyan, a művészettörténet szakmát jellemző problematika áll, amelyet Révész Emese az alábbiak szerint foglal össze: „...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. (...) 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

¹ Ez utóbbiakat műtárgyvédelmi okokból másolat formájában.

² Mivel a kiállítás előkészítése során a legfontosabb, a szerepeltetett tárgyak/tárgycsoportok tartalmi rendszere mellett az általuk kiváltott vizuális, valamint érzelmi hatást is igyekszem előre megtervezni, bizonyos esetekben aligha fogadható el az e logikára fittyet hányó, a látogatóknak mindent „megengedő” metódus a bemutatásban.

vizualitásával csupán megzavarja a kép köré rendeződő textus jól strukturált rendszerét.”³ Mivel magam az elméleti szakember gyakorlati felkészültségének fontosságát előtérbe helyező, azaz a művészettörténész számára a gyakorlati tevékenységgel trenírozott látás és gondolkodás fejlesztésének, az anyagok és technikák minél behatóbb megismerésének szellemében nevelkedtem, nyilvánvalóan nem csatlakozhatom a fenti idézetben működése alapvetéseivel jellemzett táborhoz. Viszont belátom, hogy azon kérdések, amelyeket felvetni és – lehetőségek szerint – megválaszolni szeretnék, nem biztos, hogy új szempontrendszerként jelentkeznek majd. De elsősorban nem is ez a célom. Sokkal inkább egyfajta szubjektív szemlélet és értékítélet megteremtésén fáradozom egy olyan mester műveinek tanulmányozása közben, akinek tisztelete, élő kultusza a harmadik évezred elején egyeseket elismerésre készítet, másokat zavarba hoz, és vannak olyanok, akiket úgy tűnik, fel is dühít.

Reök Lajos képmása (1864; olaj, vászon; 68 x 55,5 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy M.; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 61.3)

Munkácsy 1863-ban kezdetét vevő pesti tartózkodásának idején elsősorban portréfestésből tartja fenn magát, ekkor készül szinte elsőként a testvére, Munkácsy Emil leánygyermekét ábrázoló arckép is⁴ (1. kép). A tehetségét felfedező tanár, későbbi bécsi mesterének, Karl Rahlnek egykori tanítványa, Szamossy Elek stílusát tükröző, ovális formába komponált ábrázolást – többek között – hat elemből álló, a Reök család Pécsen élő ágának tagjait ábrázoló arcképsorozat követi. A Bécsben való továbbtanulás lehetőségének megteremtése végett vállalt táblák közül a szülőket, Reök Lajost (2. kép) és hitvesét ábrázoló portrét a családtól kerül a Munkácsy Múzeumba. E képek festésmódjukban és harmonikus hatásukban, tulajdonképpen az általuk képviselt későbiedermeier szellemben, erőteljesen emlékeztetnek az itáliai származású Marastoni Jakab, az Első Magyar Festészeti Akadémia és az első hazai dagerrotípia-műhely létrehozójának munkáira.

Reök Lajosné, Járossy Júlia képmása (1864; olaj, vászon; 68 x 55,5 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy M.; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 61.4)

A Reök Lajosnét ábrázoló kép legfőbb jellemzője a homogén, sötét háttér előtt ülő modell arcán lévő leheletnyi mosoly, amely a Munkácsy nagynénje által valószínűleg az évek során megőrzött szelíd derűt jelzi (3. kép).

A kép festésmódja, az arc megragadása nem kevés hasonlóságot mutat Szamossy Elek portrémunkáinak többségével. A Békés vármegye egykori hivatalnoki ősgalériájába tartozó, utólagos átfestésektől szerencsés módon máig mentes, báró Wenckheim Lászlót ábrázoló térkép⁵ jól példázza azt a sallangoktól mentes, egysze-

³ RÉVÉSZ é. n.

⁴ Munkácsy Emil leányának arcképe (1863; olaj, vászon; 40 x 34,4 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy 1863; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

⁵ Szamossy Elek: Báró Wenckheim László (1881; olaj, vászon; 125,5 x 92,5 cm; jelzés nélkül; Erkel Ferenc Múzeum; leltári szám: 55.34).

rű, tiszta és tetszetős beszédmódot, amelynek elsajátítására Szamossy fiatal tanítványát, a tizenhét éves Munkácsyt Gyulán ösztönözte. A bal félprofilban ábrázolt nőalak öltözkéneke megfestése odafigyelésről, a ruhadarabok részletező bemutatása aprólékos gondosságról árulkodik. Törekszik a viseleti darabok anyagának érzéletes megragadására úgy, hogy a néző a látott textílfajtákat felismerhesse, valamint az ékszerek jellege nyomán azonnal elhelyezhesse a modellt a társadalom rendszerének megfelelő skatulyájában. (Ez a festőkkel szemben alapvető elvárás volt a 15. századtól kezdve.)

Női arckép (1867; olaj, vászon; 75 x 65,3 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy Mihály 1867; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2179)

E kép megfestésének évében, 1867-ben Munkácsy túl van a bécsi (1865) és a müncheni (1866) festészeti akadémiára való beiratkozáson, és rövid párizsi útja után már tudja, hogy ez utóbbi intézményben, azaz az akadémisták között sincs továbbira keresnivalója.

Ez a portré (4. kép) még a sokat vitatott hatással és következményekkel bíró, báró Eötvös József vallás- és közoktatási miniszter állami ösztöndíjából finanszírozott, a Párizsi Világkiállítás megtekintését célzó utazás előtt készülhet. Ekkor találkozik a szemléletét gyökeresen megváltoztató Gustave Courbet műveivel. Bár az éles körvonalak és a festésmód keménysége már eltűnik, a tekintet lágy, de az érzés- és gondolatközlő kifejezés megragadására még várni kell. Igaz, nem sokat, csupán egy évet, amikor megfesti – már Düsseldorfban – az évtizedekig lappangó, mára előkerült *Ásító inast*.

És mi történik a festővel még ez idő tájt? Munkácsy 1868-ban ekképpen fogalmaz egy unokanővéreinek írt levelében: „Én azt tapasztalom magamon, hogy hazámon kívül nem tudnék megtelepedni, nem tudom, gyengeség ez? Ha nem úgy van, alig várom, hogy tanulmányaimat befejezhessem, s azután ismét otthon lehessenek, mert bizony csak igaz az, hogy mindenütt jó, de mégis jobb otthon.”⁶ Körülményei és a feltáruható lehetőségek (házasságát és a művei iránt való lelkes érdeklődést kell ezen értenünk) viszont olyannyira megváltoztatják életét, hogy a hazatérésről kényszerűen lemond. Boros Judit szerint: „Munkácsy ekkor érezte meg, mit jelent sok pénzt keresve élni »a művészet Mekkájában« (...) Természetesen az első párizsi évben még meggondolhatta volna magát, és ha Cécile Papier de Marches valamilyen tekintetben meghatározó szerepet játszott Munkácsy pályájának alakulásában, akkor csakis ebben: a köztük szövődő viszony, amely bizonyos jelek szerint már 1872 nyarán elkezdődött, eleve kizárta Munkácsy hazatérését.”⁷

A magyarországi művészeti élet akkori jellemzőinek ismeretében könnyen eldönthetjük, hogy az ország Munkácsy Franciaországban maradásával nyert vagy veszített egy híres festőt.

⁶ Idézi: VÉGVÁRI 1958. 93. Eredetileg: Farkas Zoltán (szerk., ford.): Munkácsy Mihály válogatott levelei. Budapest, 1952. 46.

⁷ BOROS 2005a. 43–44.

Tanulmány a Falu hőiséhez (1874–1875; olaj, fa; 67 x 102 cm; jelzés nélkül; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 86.11.1)

Egyik utolsó magyar tárgyú művét, a *Falu hőisé*t Munkácsy a De Marches báró özvegyével, Cécile-lel 1874. augusztus 5-én Colpachon kötött házasságot követő nászút békéscsabai állomásán kezdi – a *Két legény az asztalnál* című vázlat megfestésével – előkészíteni. (Egyes vélemények szerint ugyanekkor készül a *Poros út I.* és itt merül fel az *Újoncozás* ötlete is.)

A *Falu hőise* kompozíciójának meglehetősen színpadias jellegéből a kiállításon szereplő színvázlaton (5. kép) csak keveset, míg egy, a képhez még szintén Békéscsabán készülő, öreg parasztot ábrázoló tanulmányportrén⁸ mit sem érünk (6. kép). A megtört tekintettel maga elé meredő férfialakon megfigyelhető színépítés és erőteljes ecsetvonásokkal történő modellálás a festékanyagot a valóságos látványtól többet mondani tudó közléssé, tulajdonképpen egy jelle képes alakítani.

A (mű redukciójáról, vagy a magyar közönség által leginkább reprodukciókról ismert) végleges kompozíción a versengőket olyan fokú feszültség, bizonyítási vágy és kölcsönös bizalmatlanság jellemzi, ami felkelti az összes jelenlévő figyelmét, akiket a kép középterébe horizontálisan komponált hullámívré fűz fel a festő. A hözöngő jövevény (a hétköznapi élettől kissé idegennek tűnő) mozdulata a falubeli legényre (a falu hőisére) irányítja a figyelmünket.

A kiállításban szereplő táblával kapcsolatban Végvári Lajos ekképpen fogalmaz: „Az előkészületek alatt festett képek között legszebb a kis kompozíciós vázlat, amelyen a sötét-világos foltok elosztásával meglepő drámai feszültséget alakított ki. A főalakok póza jóval természetesebb, nincs túlhajtott, teátrális mozzanat, a mellékszereplők szerencsés invencióval a centrumban lévő két alaknak alárendeltek: minden tekintet, mozdulat errefelé utal, nem találni önmagáért való adomázó-egzotikus motívumokat. A tér alakítása is szerencsés, a főalakok hevesebb gesztusára a mélységi kiterjedés felel: így megnyugtató egyensúly jön létre a képen.”⁹

Leány tálcával (1876; olaj, vászon; 114 x 82,8 cm; jelzés nélkül; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 87.17.1)

Ezen a Colpachon született képen (7. kép), amely éveken keresztül Latabár Kálmán tulajdonában volt, találkozhatunk egy, több festményén is visszaköszönő nőalakkal, akinek melankolikusán méltó, önmagába forduló tekintetét most mintha étellel töltené meg, s így a figura teljes megjelenését és kisugárzását megváltoztatja. Az, hogy több, tárgyában egymáshoz nem kapcsolódó művén hasonló karakterrel bíró szereplők jelennek meg, azzal magyarázható, hogy ugyanazt a modellt festi meg újra és újra. Ezt a nőalakot ismerhetjük például a *Persely előtt*¹⁰ és a *Leány a*

⁸ Öreg paraszt / Tanulmány a *Falu hőiséhez* (1874 körül; olaj, fa; 39,5 x 34 cm; jelezve jobbra lent: M. Munkácsy; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

⁹ VÉGVÁRI 1958. 166.

¹⁰ *Persely előtt* (1874; olaj, fa; 92 x 57 cm; jelezve jobbra lent: M. Munkácsy 1874; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 7022).

*kútnál*¹¹ című képről, miközben tudjuk, hogy szobalányuk volt e munkák modellje. Ahogyan Végvári Lajos összefoglalja ezt a problematikát: „Munkácsy beleérző, alakító fantáziája igen erős volt, s a modell csak emlékeztető szerepet kapott munkájánál. (...) Megállapítható (...), hogy a karakter és a mimikai kifejezés alakítása nem a modell hatására történt: a modellt csak segítségül hívta a benne élő elképzelések, víziók realizálására.”¹² Bár tudott, de az előbbi is bizonyítja, hogy a realizmus nem a látható valóság szigorú hűséggel történő másolását jelenti. Aki effajta szolgálkúségre szegődik, annak egyébre alig, leginkább „kézügyességre” van szüksége.

A jelenleg tárgyalt kép nőalakjának kezében lévő tálcára helyezett csendéleti részlet üvegpotharainak szinte érezzük hűvös érintését, a citrusfélék hámozott héjának megjelenítési módja viszont úgy tűnik, változott egy keveset Willem Kalf óta. Mind az arc és a kezek, mind pedig az öltözék elemeinek megfestése bizonyos fajta klasszikus hatást kiváltó puritánságot sugároz, az egyszerű gallérral díszített fehér inget különösen gazdag felületalakítással modellálta.

Meg kell jegyeznem, hogy ennek a képnek, és tulajdonképpen ennek a leánynak ismerjük a „kistestvérét”. A Móra Ferenc Múzeum tulajdonában lévő, azonos című és tárgyú festmény¹³ (8. kép) egy kisebb méretű változat (egy szakértők szerint vázlat,¹⁴ de Végvári Lajos szerint a *Sebesült vándor* című képhez készülő tanulmány,¹⁵ amely szép kis leányt ábrázol ugyanabban a pózban, majdnem azonos ruhában, tálcára szinte ugyanúgy helyezett csendélettel.¹⁶ A két alak olyannyira hasonló vonásokat hordoz, hogy először az a benyomásunk támad, a kisleányból cseperedett fel ez a nemes vonásokkal bíró szép és büszke nőalak^{17, 18}.

¹¹ Leány a kútnál (1874; olaj, vászon; 73,2 x 59,5 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy 1874; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2560).

¹² VÉGVÁRI 1958. 164.

¹³ Leány tálcával / Felszolgálólány (1974–1876; olaj, fa; 55 x 36 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy; Móra Ferenc Múzeum; leltári szám: 50.683.1).

¹⁴ BOROS 2005b. 148; BAKÓ–BOROS–VESZPRÉMI 2005. 229.

¹⁵ VÉGVÁRI 1958. 128.

¹⁶ A v. Pákh Imre műgyűjtő Munkácsy-kollekcióját Közép-Kelet-Európában bemutató vándorkiállítás néhány helyszínén (Kaposváron, Szegeden és Békéscsabán) mindkét tábla szerepelt, az összehasonlításban a figyelmesebb szemlélőknek nagy öröme telt.

¹⁷ Molnos Péter a két kép közti relációval kapcsolatban feltűnő kvalitásromlásról beszél, amelyből a vázlat egyértelmű vesztesként kerül ki. „A nagyméretű változaton hiteles, őszinte, komoly festői hang szólal meg, melynek nemes súlya és telt mélysége van, míg az egyébként virtuózan megoldott, tanulmányinak »titulált« testvéréből felszínes, vékonyka fecsegés árad.” MOLNOS 2005. 95.

¹⁸ Amikor a képet évekkal ezelőtt felfedeztem a Móra Ferenc Múzeum dísztermében akkor látott állandó kiállításban, magam inkább elcsodálkoztam a békéscsabai és a szegedi kép között felfedezhető nyilvánvaló hasonlóságon (rokonságon). A Magyar Nemzeti Galéria 2005-ben megrendezett *Munkácsy a nagyvilágban* című kiállításán, amikor végre hosszú várakozás után magam is láttam a két képet egymás mellett, a táblák közti kvalitásbeli különbség – Molnos Péter által leírt – drámai mértéke nem tűnt fel. Amit a szerző hiteles, őszinte, komoly festői hangnak nevez, melynek nemes súlya és telt mélysége van, inkább a kép szereplőjének karakteréből és sugallt jelleméből árad, nem pedig a festői megoldásokból vagy a technikai kivitelből. E kettő pedig nem keverendő.

Újoncozás (1878; olaj, vászon; 127 x 196 cm; jelezve balra lent: Munkácsy M.; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 58.85)

Az egyik feltételezés szerint Munkácsy kevés, az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc témáját feldolgozó műveinek egyike az *Újoncozás* című késői életkép (9. kép). (A másik vélemény szerint a kép később játszódó jelenetet mutat, akkoriban a bevonulók általános szokásként feltűzték a nemzetiszín kokárdát.)

Ismeretes, hogy Munkácsy vágyott a hazai elismerésre is, amivel esetleg összefüggésbe hozható, hogy többször választott magyar témát. (Egyébként ebben az időben még nem kelt feltűnést, hogy valakit erős szálak kötnek saját nemzete történelméhez és esetleg mítoszaihoz.) E kép ötlete egyébként is itthon tett látogatásakor fogalmazódott meg benne. Ha az elsőként vázolt alternatíva álláspontjára helyezkedünk, láthatjuk, az *Újoncozás*, de a *Tépéscsinálók*¹⁹ és a korai, 1868-ban készülő, *Az isaszegi csatatér*²⁰ című kép is együttléssel, odaadóan, de szentimentalizmus nélkül tárgyalja az elbukott forradalom és a levert szabadságharc néhány kiragadott, hol általános, hol konkrétumokhoz több szállal kötődő jelenetét. Az *Újoncozás* ezen olvasat szerint azt igyekszik erősíteni, hogy a nép hitt a forradalom eszméjében, és együtt érzett a katonákkal; aki tudott, segítséget nyújtott (*Tépéscsinálók*), akinek ez nem volt elegendő, az be is állt a harcolók közé (*Újoncozás*).

Az e táblán látható jelenet szereplői bíznak a győzelemben. Első sikerük, hogy bevették a hadsereg soraiba. Ők lehetnek a jövő hősei. A háttérben egy félreeső, sötét ablak zugába húzódott férfi irigységgel vegyes szomorúsággal figyel a többiekre, láthatjuk, ő nem mehet. Olyan képességek megnyilvánulását olvashatjuk le erről a tábláról, melyeket Munkácsy már a *Siralomház* megfestésekor is birtokol. Egyrészt képes arra, hogy a kompozíció figuráit a megmutatni kívánt jelenet, az elmesélésre szánt történet szereplőivé tegye, másrészt a mimika és a gesztusok segítségével saját reakcióval ruházza fel figuráit, amelyekkel tulajdonképpen beszélteti őket.²¹

A Munkácsy népi életképeinek nemzeti jellegével kapcsolatos, száz évesnél is régebbi keletű vita eredménye még ma sem egyértelmű. Lyka Károly ekképpen fogalmaz 1891-ben: „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”.²² A Munkácsy Mihály Múzeum Munkácsy-relikviagyűjteményében lévő magyaros és

¹⁹ *Tépéscsinálók* (1871; olaj, fa; 141,3 x 196 cm; jelezve balra lent: Munkácsy M 1871; Magyar Nemzeti Galéria letét; leltári szám: LU. 67.7).

²⁰ *Az isaszegi csatatér* (1867–1868; olaj, vászon; 41,5 x 62,2 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy M.; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 1821).

²¹ A Munkácsy művészetében 1876-ban kezdetét vevő változás után is olykor-olykor visszakanyarodik realista korszakának témáihoz, alakjaihoz, de ezek a művek egyre ritkábban jelentkeznek. E műcsoporthoz kapcsolódva utolsóként a *Sztrájkot* festi meg.

²² LYKA 2005. 201.

népies, de többségében nem magyar és nem népi viseleti darabokból álló gyűjteményi egység Lyka álláspontját látszik igazolni. Jellegéből fakadóan származási hely szerint beazonosíthatatlan mente, több mellény, bő ujjú ing és gatyá, dohányzacskó és egyéb tárgyak tartoznak ebbe a csoportba, amelyek kellékként szolgálnak a népi életképek festésekor.²³ Ennek ellenkezőjére utal viszont a Herman Ottó Múzeum gyűjteményébe tartozó, a miskolci Schabinsky László által a *Honfoglalás (Árpád)* című képhez készített fotóanyag (üvegnegatívok),²⁴ amely az autentikus forrásokkal való előkészítésének szándékát látszik festőnk esetében (legalábbis e képpel kapcsolatban) bizonyítani. Csupán zárójelben jegyzem meg, hogy a szalonképek ugyanilyen „művi” kompozíciók, amelyekhez saját műtermében halmozott fel óriási bútor- és dísz tárgygyűjteményt. Viszont belátható, hogy a festészetnek fő törekvését és funkcióját tekintve nincs szüksége egy hírműsor hitelességére.

Visszakanyarodva a fentiekben vázolt problematikához, Révész Emese szerint: „...Munkácsy »nemzeti jellegének« vitatása az ezredfordulón hiábavaló erőfeszítés, zsákutca. Termékenyebb kérdésfelvetésnek tűnik az, hogy művészetének mely vonásai tették őt alkalmassá a nemzeti hőrosz szerepére. Kétségtelen, hogy korai népi életképei sikerrel ragadták meg a »nép« azon vonásait, amelyek zökkenőmentesen voltak beilleszthetők abba a középosztály által megkonstruált képbe, amelynek egyik hivatása éppen a nemzeti karaktervonások felmutatása volt. (...) A nemzetkarakterológia nyomvonalán haladva tegyük hozzá, hogy Munkácsy robbanékony habitusa, külsőségeiben is a »magyar ember« toposzához igazított megjelenése vagy párizsi festőtechnikájára oly jellemző vehemens ecsetkezelése, fényárnyék kontrasztokban oly gazdag koloritja minden ízében jól illeszkedett a század derekára már kidolgozott nemzeti karakter jellemvonásaihoz.”²⁵

1878, az *Újjoncozás* születésének éve változásokat hoz Munkácsy életében. A Párizsi Világkiállításon a *Miltonnal* szerepel, amely révén új műkereskedővel kerül kapcsolatba az osztrák származású Charles Sedelmeyer személyében, aki a képet Európa számos művészeti központjában bemutatja, és ezzel jóval szélesebb körben teszi ismertté Munkácsyt. Továbbá ebben az évben merül fel benne az első Krisztus-kép ötlete is.

A zongoralecke / Pálmaházban (1890-es évek eleje; olaj, fa; 95,5 x 128 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.4)

Az apa által betöltött állami hivatal nyújtotta biztonságot élvező család dédelgetett gyermekeként akkor árvaságra jutó hét éves fiú emlékeiről önéletírásában

²³ A tárgyak listáját Sz. Kürti Katalin a gyűjtemény feldolgozása során *Népművészeti tárgyak* címszó alatt közli: SZ. KÜRTI 2006. 33.

²⁴ TARCALI 1988. 842. (A szerző a fotográfus nevét Schabinszkyként használja, ám ennek helyességét cáfolni látszik az e műteremből kikerült és fennmaradt fotóanyag. A képek előlapján és hátoldalán is olvasható: Schabinsky és Társa.)

²⁵ RÉVÉSZ é. n.

ezt olvashatjuk (nagybátyjához való megérkezéséről): „Csak bámultam a kis házat, a nélkül, hogy egy szót szoltam volna. Talán, mert azt reméltem, hogy csupán egy pillanatra álltunk meg ezen a helyen, s rögtön tovább megyünk, egy szebb, nagyobb ház felé. De nem, a ládákat már szedik lefelé a kocsiról... A parasztház egyszerűsége nagyon nyugtalanított. (...) Megismertem egy-két holmit, ami apám hagyatékából való volt. (...) Ó! Micsoda öröm pompára való éhségemnek. Hiszen én a gazdagságot kerestem!”²⁶ Innen indul tehát Munkácsy és nem a nyomorúságos asztalosműhelyből, az csupán a második, kényszerű állomás volt számára. Az előbbi idézetből is kiderül, hogy a polgári életmód és jólét nem volt idegen tőle; új életkörülményeinek fenntartása így azért is fontos lehetett, mert ő már ismerte, hogy milyen jómódból szegénysorba kerülni, és azt is, milyen szegénységből (kitartó munkával, a tehetség kamatoztatásával és persze szerencsével) egyre gazdagabbá válni.²⁷ Megváltozott életmódja hatást gyakorolt művészi törekvéseire is.

Munkácsy 1876-ban mutatja be a *Műteremben* című festményét, melynek elkészültétől számítva kritikai realizmusról és népeletképekről alig-alig beszélhetünk esetében. Az egyszerű kompozícióba foglalt reprezentatív párosportré a Munkácsy által választott új festői irány iránti elkötelezettség jelképe, korszakhatárt jelez, egy új alkotói szakasz kezdetét. Szalonképek és a hozzájuk szervesen kapcsolódó virágcsendéletek, tájképek és érzékeny látásmódot tükröző arcképek születnek utána, melyeket – nagymonográfusa, Végvári Lajos szóhasználatával élve – a „nagyvállalkozások” követnek. Mindehhez sokkal több színre van szüksége, mint eddig, palettája is jócskán megváltozik.

A művészi orientációjában visszafordíthatatlanul végbement változások hátterében tehát új, párizsi élete, életmódja, a feltároló lehetőségek kecsegtető volta áll. Végvári e változások nagy számú negatív hozadékáért elsősorban Munkácsynét teszi felelőssé. Cécile korábban megszokott, s ekkorra már a festő számára is lassan természetessé váló életszínvonalának fenntartása, életmódjuk költségeinek fedezése, ahogyan monográfusa fogalmaz: „a tékozló életmód, fejedelmi házvitel”²⁸ nyilvánvalóan folyamatos és megfelelő jövedelem előteremtését tette elengedhetlenné. Kétségtelen, hogy Munkácsy (Cécile mellett) elsajátította a festőfejedelem repertoárjának összes szerepét. Mindezzel együtt Munkácsyné a festészettörténeti feleségek körének egyik legvitatottabb alakja.

Boros Judit egy korabeli, e „tékozló életmódot” a legtermészetesebben fogadó és értékelő véleményt közöl: „A nagyon intelligens, nagyon mondén, vagyis mindenek felett e világot szerető, ügyes Mme Munkácsy – látszólagos keménysége ellenére – kedvtelve vonzotta a kiváló emberek tömegét azokra az ünnepekre, amelyeken

²⁶ MUNKÁCSY 1950. 24.

²⁷ És történik Munkácsyval mindez egy olyan városban, ahol az a mondás járja: „Párizsban inkább frakkod legyen, mint ágyad!” Ez tehát egy, a lehetőségeket a legszabadabb szabadversenyben kihasználók világa. Mindenki úgy boldogul, ahogy tud.

²⁸ VÉGVÁRI 1958. 142.

férje egy-egy művét mutatta be. Jelen volt a művészet, tudomány, tehetség, diplomácia, finánc-, és hivatalos világ, az egész Saint-Germain-negyedet jellemző kozmopolitizmus.”²⁹ Látható, hogy amit a marketingben és a PR-ban rejltő lehetőségekről képzelünk, azt Munkácsyné javarészből már a 19. században is tudja.

A *zongoralecke* (10. kép) az egyszerű történet és szinte pözmentes cselekvést kevés eszközzel bemutatni kívánó szalonképek csoportjába tartozik. Mentés a reprezentatív Munkácsy-szalonképek csecsebecse és „széptárgy” gyűjteményeitől, amelyek a hétköznapi valóság csodakamráivá teszik a szalonokat (mint például az *Apa születésnapja*³⁰, *A két család a szalonban*³¹ és a *Pálmaházban*³² című műveken). E táblán mit sem érzünk a lefüggönyözött szalonok fullasztó légköréből, ugyanis a bal oldalon vertikálisan lezáró keskeny függönysávtól jobbra a háttérrel a kép teljes szélességében kinyitja a télikert (vagy pálmaház) felé. Az ábrázolást így a szabad levegő friss lehelete járja át. A télikert festészeti megoldását már ismerjük (többek között a fent említett *Pálmaházban* és *A kis cukortolvaj*³³ című képről); ezek azok a felületek, amelyek oly sok felfedeznivalót biztosítanak a néző számára, bár ezen a képen a festő ebben is visszafogott megoldással szolgál. A télikert dísz, a háttérből felnövő óriás levelű növény nagy valószínűség szerint banán, melynek ágaskodó, testes, mégis nyúlánk levelei feloldják az ablak vázrendszerének hálóját adta feszes merevséget. A belső tér növényi díszei számára a külső tér, a természetes flóra biztosít megfelelő háttérrel.

De mi történik e kellemes háttér előtt? Tizenéves leány művesen formált pianón játszik (a kép címe talán a gyakorlás kifejezést kívánja) egy hölgy társaságában (figyelmes felügyelete alatt). A hímzőráma mellett ülő, de tevékenységét a zenehallgatás miatt felfüggesztő nőalak feje balra fordul, de nem a lányra néz. Tekintete elréved és öntudatlanul pihen a hangszertől jobbra, az állványon lévő piros virág fölött futva egy nem látható személyen vagy tárgyon, kívül a kép terén.

Ennek a fajta életkép-ábrázolásnak az európai festészeti tradícióban, ízlésben és mentalitásban valóságos hagyománya van, bár keletkezése idején, de természetesen manapság is a más társadalmi osztályokba tartozók számára az effajta képek által bemutatott világ – teljes joggal – egy másik univerzumnak tűnhet. Viszont tagadhatatlan, hogy az arisztokrácia és a nagypolgárság ízlés- és képzeletvilágának megragadására – általános értelemben – teljességgel alkalmas volt ez a képtípus.

²⁹ Vento, Claude: *A Világ Húsz Éve. Szalonok bezárnak. Le Figaro Illustré, újságkivágat. (fordítás) MNG Adattár, é. n. Idézi: BOROS 2005a. 50–51.*

³⁰ *Apa születésnapja* (1882; olaj, vászon; 101,7 x 137,5 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy 1882; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

³¹ *Két család a szalonban* (1880; olaj, fa; 108 x 150 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy M. 1880; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

³² *Pálmaházban* (1881; olaj, fa; 128 x 94,9 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

³³ *A kis cukortolvaj* (1883; olaj, vászon; 88 x 114 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

Hogy miért? Mert egy vonzó, szép emberekkel benépesített, tökéletes „majdnem valóságot” ábrázol, amelynek megteremtése a valóságban és megszerzése egy műalkotás formájában Munkácsy korában és köreiben a természetes dolgok közé tartozik.

Láthatjuk magunk is, hogy manapság a „szépet” és a „tökéleteset” sokan – az előbbieken vázoltaktól jócskán eltérően – egészen máshol/máshogyan keresik, és másképpen találják meg. Korunk – médiumok által sugárzott – ideája: élj tökéletes életet egy tökéletes testben. Ez új keletű elképzelés, vagy csupán e gondolat jelen idejű értelmezése adja a korábbi évszázadok (-ezredek) felfogásához képest a különbséget? Általános feltételezés, hogy a szép emberek hitelesebbek és nagyobb meggyőző erővel rendelkeznek, a reklámok tele vannak szép emberekből verbuvált pár- és családimitációkkal, mind boldogságot sugároznak, abból is a megvehető fajtát. De miként vélekedik a boldogságról Tolsztoj? „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.”³⁴ Ebben az esetben az általános és az egyedi közti különbségről van szó, az egyedi az, ami megragadja a figyelmet, amivel érdemes foglalkozni, ami egy műalkotásban képes gondolati tartalmak hordozójává válni. Mert az általános, a konfekcionált kommersz ezt nem tudja. Nem jó nyersanyag. A szalonkép műfaja ezért is kényes kérdés és rizikós vállalkozás, ezért kell többet megfesteni a tetszetős, dekoratív látszatnál. Munkácsy szalonképeinek máig jelentős közönségsikere azt bizonyítja, hogy sikerült neki valamit belecsempészni ezekbe a „csak szépnek látszó” képekbe, valamit, valami picit, ami időtlen. Valamit, ami alapvetően emberi.

Az utóbbi évtizedek néhány teoretikusának vádbeszéde nyomán Munkácsy nemegyszer a szalonképeket magában foglaló műegység miatt vált a magyar festészet folyamatosan támadható alkotójává. Csupán zárójelben jegyzem meg, hogy szám szerint körülbelül ugyanannyi tájképet festett, mint amennyi szalonképet hagyott maga után, amelyek többsége iránt viszont érdeklődik a szakma szigorú elméletalkotó rétege (is).

Pihenés az erdőben / Csevegés az erdőben (1886; olaj, vászon; 90 x 117 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.2)

Munkácsy Barbizonban, a *Pihenés az erdőben* (11. kép) megfestése előtt tizenhárom évvel, a természeti látványt tanulmányozza és fest is a szabadban, ekkor készülő tájképei a természet alapos vizsgálatának eszközéül szolgálnak számára. E táblák jellegük szerint feltáró és leíró célzatúak egyszerre. A festő gondolati, érzelmi tartományok, szimbólumok szövevényén keresztül történő felszínre hozatalára és láttatására nem használja a tájképeket, ellentétben például Caspar David Friedrichhel, akinél a romantika eszmevilágából sarjadó tipikus megnyilvánulásként „a táj, mint a művész belső világának tükré”³⁵ jelenik meg.

³⁴ TOLSZTOJ é. n.

³⁵ FELBINGER 2002. 28.

Munkácsynak a *Pihenés az erdőben* című kép megfestésének idején, azaz 1886 körül több, ehhez hasonló, igen finoman fogalmazott tájképe született. A gyors ecsetvonásokkal érzékeltetett, fényfoltokkal életre keltett erdő ölén a szalonok csukott ablakai, súlyos függönyei mögül a szabadba kívánczó hölgy pár pihen. Nem lehet kétségünk, ők abból a világból származnak, amelyben a nagyszabású fogadások illemkódexe diktálja a hétköznapi viselkedés mozdulatait is. A jobb oldalról felnövő fák oldalra, a figurák fölé nyúló vaskos ágainak íve mintha külön keretbe foglalná a szereplőket, egyben óvóan magasodna föléjük. Ez a megoldás tulajdonképpen egy fekvő ellipszisbe komponált képet hoz létre a teljes kép terén belül. A nézőre átsugárzik az ábrázolt nőalakok nyugalma, amit az is segít, hogy e táblát nézve semmiféle vizuális stressz nem ér bennünket.

A kis Jeanne / A Flört című kép nőalakja (1888; olaj, fa; 46 x 37 cm; jelzés nélkül; balra lent ajánlás: À Chaplin 88; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 2007.11.1)

Manapság nagy esemény, már-már ünnepszámba menő dolog, ha egy vidéki múzeum nagy értékű (értsd több millió forintot érő) műtárgyat tud vásárolni. 2007-ben Munkácsyné egyik unokatestvérének Svájcban élő unokája³⁶ felajánlotta Munkácsy Mihály egy, eddig ismeretlen, semmilyen nyilvántartásban, katalógusban, sőt még a Végvári-monográfiában sem szereplő művét a békéscsabai múzeumnak. *A kis Jeanne* című (12. kép), egyébként a még ma is lappangó *Flört* néven ismert kosztümös szalonképhez kapcsolódó táblát közadakozásból sikerült megvásárolni. A tulajdonos által megszabott két hónapos határidő elteltével, amennyiben a pénz nem gyűlne össze, aukcióra bocsátották volna a képet, amely az akár több évtizedes újbóli rejtőzködés veszélyét hordozta magában.

A zsúfolt kínálatot biztosító holland életképfestők által teremtett hagyományt követő kosztümös zsánerkép típusát Charles Sedelmeyer ajánlja Munkácsynak a tíz évre megkötött szerződés által szigorúan szabályozott együttműködésük lejárta felé közeledve. Az egyébként is konzervatív ízléséről ismert kereskedő a régi képek hangulatára vágyók igényeinek kielégítésére kívánja ezeket a munkákat felhasználni, ugyanis egy 17. századi holland kismester által festett életkép megszerzése jóval költségesebb multság már ekkor is. A kereslet pedig az effajta hangulatkeltő ábrázolások iránt igen nagy, de népszerűségükhöz az is hozzájárul, hogy a korabeli bútorok 19. századi mives másolatainak megfelelő kiegészítőiként jól működnek.³⁷ A Munkácsy által festett kosztümös zsánerképek többsége tehát igényes, drága dekorációként kél el.

³⁶ Boros Judit szakvéleménye nyomán. (3 p.; BMMI Irattára, iktatási szám: 27/707/2007).

³⁷ Ez a fajta múltba fordulás tagadhatatlan kapcsolatban van az Európa legtöbb országában tapasztalható bizonytalansággal, amely a haladásesszme megkérdőjelezésében ölt testet.

E kosztümös szalonképek³⁸ tehát nem a 17. századi holland életképtípus reinkarnációi, hanem egy, a közkedveltsége miatt több évszázadon keresztül életképes műfajnak a mester korában divatos és népszerű stílus szerinti megnyilvánulásai. És mindez teljességgel hiteles tálalásban: a valótlannak, a hamisnak itt nincs helye, hisz akkor a kép, jövődő tulajdonosának falán függve pillanatok alatt önmagát lepelné le. Bizonyos fajta elkésett romantikus esztétikai érzékenység és állásfoglalás hívja életre ezt a képtípust, amelyen koridéző (és hangulatkeltő) céllal alkalmazott viselet (XIII. Lajos korára hangolt) és berendezés, kompozíció, fény- és színhasználat figyelhető meg. A teljes valóságillúzió célját szolgáló alak- és tárgycsoporttal kapcsolatban Munkácsy legfontosabb feladata a jelenet étellel való megtöltése. A varázslatos múlttal történő szembesülés már a 19. század utolsó harmadában sem tűnik elegendőnek ahhoz, hogy ámulatba ejtse a nézőt, tehát kosztümös színjáték egy-egy jelene tének megfestésénél többet kell nyújtania. Ezzel együtt be kell látnunk, kifinomult kísérletező hajlamát a festő e képeken dolgozva nem bontakoztathatja ki.

És, hogy milyen témákat dolgoz fel Munkácsy ezeken a kosztümös képeken? Szerelmeseket ábrázol, zenehallgatást, a korábbiakban már több ízben megfestett két család újabb variációját bontja ki, és hasonlóképpen többször dolgozza fel a levelet olvasó lány problematikáját is. A levélolvasás variációi egymással is rokonságot mutatnak, de egyértelműen kötődnek két évszázaddal korábbi németalföldi elődeikhez: Dirck Hals, Gerard Terborch, Gabriel Metsu és természetesen Johannes Vermeer azonos témát feldolgozó műveihez.

A képet felajánló tulajdonos nagymamája, az itt tizenkilenc éves Jeanne Bian-Molitor a Munkácsy által is kedvelt, a kép bal oldalára komponált ólomvázás üveglakon beáramló fényben fürödve emeli tekintetét egy, e táblán nem látható, csupán a *Flört* végleges kompozícióján szereplő férfifigurára. A leánynevelés szempontjából századokon át olyannyira fontosnak tartott hímzés eszköze, az állványos ráma előtt ülő nő öltözeke teljességgel hasonlóknak tűnik a *Ballada*³⁹ című kép nőalakjának viseletéhez, ahogyan a mellette elhelyezett, vörös virágpamacsokkal ékes növény is ugyanaz a fajta lehet. Az előbbinek egyszerű a magyarázata, a műteremben fellelhető eszköztár jelmezeinek és kellékeinek ismételt használatáról van szó.

A képet a tulajdonos családjának emlékezete szerint Jeanne Munkácsytól kapta, mely információt Boros Judit egy, a mester számlakönyvében szereplő bejegyzés nyomán valószínűsíthetőnek ítél. (A nyilvántartás bejegyzése: „Léopoldnak festett XIII. Lajos korabeli kép”.⁴⁰) A festmény Békéscsabára kerülése után végzett restau-

³⁸ A kosztümös szalonképekkel kapcsolatban Végvári Ernest Meissorier hatására utal (VÉGVÁRI 1958. 224). Meissorier ábrázolásai (a kétségtelenül jogos megállapítás mellett) azonban kevesebb novellisztikus vonást hordoznak, mint azt az esetleges eredeti holland „példa képeken” láthatjuk.

³⁹ *Ballada* (1888; olaj, vászon; 151,1 x 120,7 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

⁴⁰ Szakvéleményében idézi Boros Judit. 1. p.

rálás⁴¹ nyomán viszont egyértelműen olvashatóvá vált a kép bal alsó sarkában lévő ajánlás: À Chaplin 88. A kép provenienciája és az ajánlás között némi ellentmondás mutatkozik, melynek feloldására pillanatnyilag nem áll megfelelő információ a rendelkezésünkre. A művészet története újabb megoldásra váró rejtvényvel gazdagodik.

Kutyacsalád (1890-es évek; olaj, fa; 73 x 100 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.3)

A kiállításban bemutatott *Kutyacsalád* (13. kép) a kosztümös szalonképek csoportjába tartozó mű, amely a Munkácsy által többször feldolgozott két család témájának, azaz emberi és állatsalád (kutyá) együttes szerepeltetésének kései példája. A legkorábbi változata e témavariációnak a *Két család a (konyhában)*,⁴² amely a realista hangvétellű művekhez sorolható, majd három év múlva elkészül a korábbi változat puritánságát teljességgel mellőző szalonkép változat is, azaz a *Két család a szalonban*.⁴³ Ez utóbbin a kor szokása szerint már-már fullasztó bőséggel berendezett ebédlő finom szőnyegén lefetyelik tejecskéjük az ebek, az egyik kicsi lemaradt, most igyekszik a tányér felé. A gyermekek érdeklődéssel figyelik a jelenetet.

A *Kutyacsalád* bal oldalról megvilágított jelenetét a festő egy nyitott kandalló előtti szobarészletbe (színpadra), a kép középterében horizontálisan futó tengelyre komponálja. A festészet történetében nem új keletű, hogy az ábrázolás témáját belerajti az alkotó a kompozíció nagy egészének szövetébe; a *Kutyacsalád* esetében a felületes szemlélő észre sem veszi a kép emberszereplőinek teljes figyelmét lekötő állatszereplőket. Az emberszereplők számát ezen a képen jócskán megnöveli a festő, míg az állatscsoportnál csupán a kicsinyeket látjuk, mamájuk most nincs jelen. A két előző kompozíciótól eltérően itt nem táplálkozással töltik a kutyusok az idejük, hanem kénytelenek kielégíteni az emberek bájos és csöppnyi „állatgyerekek” iránti vágyát.⁴⁴

A *Kutyacsalád* hordozó felülete, a mahagóni alap ránézésre nagyon hasonló erezzel bír, mint *A kis Jeanne* című kép táblája. A jövőben érdemes lenne ilyen irányú vizsgálatokat is elvégezni. Megvétele után ugyanis *A kis Jeanne*-t a *Kutyacsaláddal* együtt Végvári Zsófia, a festő monográfusának lánya – többek között – anyag- és röntgenvizsgálatnak veti alá azon céllal, hogy a két, nagyjából azonos időszakban készült festményhez használt festékanyagokat összehasonlítsa, valamint hogy lehetőséget teremtsen egy, a kép alatt rejtőző másik kompozíció felderítésére. Az első vizsgálat egyértelműen bizonyítja a feltételezéseket, azaz, hogy a két kép azonos összetételű festékanyagokkal készül. A röntgenezés azonban nem hozott

⁴¹ A képet Petrovszki Zoltán okleveles restaurátor művész, a Munkácsy Mihály Múzeum munkatársa restaurálta.

⁴² *Két család (a konyhában)* (1877; olaj, vászon; 139,5 x 104,5 cm; jelezve balra lent: Munkácsy M. 1877; magyarországi magántulajdon).

⁴³ *Két család a szalonban* (1880; olaj, fa; 108 x 150 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy M. 1880; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

⁴⁴ A Budapesti Állatkertben például látogatószám-emelkedést jelent több állatfajta kölykének első néhány hetes bemutatási időszaka. Szakembereik ezt a vonzerőt kukisági faktornak hívják.

eredményt, egyik fedőréteg alatt sem találtunk más ábrázolást vagy vázlatot. Viszont ha belegondolunk, ezen nem is kell csodálkoznunk, ugyanis a kosztümös szalonképek elsősorban eladásra készülnek, és valószínűsíthetően a legmegfelelőbb kompozíció hosszas, a kép felületén való keresgélésére, ha szeretné, akkor sem nyílna a festőnek e tárgycsoport esetében lehetősége. (Más kérdés, hogy a Végvári Zsófia által a korábbiakban megvizsgált festményeket a későbbi átfestések miatt felvetődő kérdések tisztázása okán röntgenézték meg.)

Krisztus Pilátus előtt / színvázlat (1880–1881; olaj, vászon; 138 x 199,8 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy 1881; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2565)

Az 1870-es évek végén Munkácsy és a karrierjének egyengetését nem érdek nélkül vállaló, ezért olykor alkotói orientációját is alakítani kívánó Charles Sedelmeyer olyan látványos és közérthető témát keres, amely híven szolgálja a festő művészi hírnevének öregbítését, valamint az egyébként is virágzó műkereskedelmi üzlet helyzetének még további javulását.⁴⁵ Az újabb nagy erőpróbára készen álló Munkácsyval egyetértésben választja Sedelmeyer témaként „minden idők legnagyobb vértanúját, Krisztust, az Istenembert”.⁴⁶

Munkácsy bibliai tárgyú kompozíciókban korábban nem gondolkodik, így az első Krisztus-kép előkészítése igen nagy koncentrációt és körültekintést kíván tőle. Jó darabig csupán érleli az elképzelést, és a művészettörténet hasonló tematikájú alkotásainak megismerésén fáradozik. A vallásos pátosz megjelenítésének lehetőségeit szintén komolyan meg kell fontolnia. Az előbbieket mellett figyelemmel kíséri a keletkutatókat és a régészet akkori eredményeit, amelyek segítik a környezet, az architektúra, a kellékek és a viselet megválasztásában. Csupán zárójelben jegyzem meg, hogy Krisztusa arcához viszont nem a hagyományos zsidó karaktert kívánja mintaként alkalmazni. Nagyrészt az előbbieket nyomán lesz „az orientalizáló historizmus leginkább ünnepezt mestere...”, melynek lényegét Sinkó Katalin ekképpen foglalja össze: „Az orientalizáló biblikus képek a korszak keletkutatóinak nézeteire reflektálnak, miszerint az életmód, a szokások, a viselet és háztartás terén Észak-Afrikában, Szíriában, Palesztinában vagy a törököknél a bibliai idők óta majdnem minden változatlanul maradt fenn, így tehát a keleten végzett kortárs stúdiók voltaképpen az »ókori« adottságokat találják.”⁴⁷

⁴⁵ Pernecky Géza szerint: „Munkácsy külső karrierjének iránya a szuperprodukciónak felé tartott... (...) Munkácsy első Krisztus-képének, a *Krisztus Pilátus előtt*nek a története – utólag visszatekintve rá – kísértetiesen hasonlít egy modern filmprodukciónak előkészítésére és forgalmazására.” (PERNECZKY 1970. 35). A szerzőnek igazat kell adnunk, bár az a mód, amit Sedelmeyer a mű népszerűsítésére választ, a 19. század végén nem tekinthető sem újdonságnak, sem egyedinek.

⁴⁶ Idézi: VÉGVÁRI 1958. 211.

⁴⁷ SINKÓ 2005. 66–67.

Munkácsy az évek során Krisztus szenvedéstörténetének bemutatását továbbfejleszti. A tulajdonképpen három táblába sűrítő feldolgozáson lejátszódó események közismertek az *Újtestamentumból*. A központi szereplő, a történeteket generáló Krisztus megjelenítése a szinoptikus (együtt látó) evangéliumokban foglaltakkal egybehangzóan (és a János-evangélium ellenében), emberi vonásainak kiemelésével történik. Ezt az emberi jelleget, amelyet Ernest Renan 1864-ben megjelenő, igen népszerű *Jézus élete* című művében is erősít, Munkácsy megragadhatónak találja. Célja az Istenember érzelmi úton történő megközelítése és bemutatása. E gondolat szimbolikájának megértését a kompozíciók teatralitása csak fokozza.

A Pilátus elé hurcolt Jézus perének (a lehetséges kimenetel miatti) feszültsége, a jelenlévő táborokat jellemző erőviszonyok egyértelmű egyenlőtlensége, az érezhetően közelgő, elkerülhetetlennek tűnő dráma súlya Munkácsy számára átérezhető. Már festői alkatánál fogva is kellő fogékonysággal reagál. Igaz, hogy igen nagyszámú figura szerepeltetésével hozza létre a kompozíciót, de a szereplők érzékletes jellemábrázolásával előtérben tudja tartani a pszichologizáló szándékot, amely megmenti az ábrázolást a sematizálódástól. (Az ekkor működő pogány filozófusok által e tárgyban megfogalmazottakkal a kép szemlélésekor nem kell feltétlenül törődnünk, még akkor sem, ha tudjuk, hogy a korabeli hatalom mennyire megretten a tevékenységük eredményeképpen meginduló változásoktól.)

E műve, ahogyan sok másik is, az Egyesült Államokba kerül. „Minden évben húsvét időszakában a pennsylvaniai Philadelphiában, John Wanemaker áruházának impozáns »Nagy Csarnokában« tömegek gyűlnek össze, hogy abban az óriási nagy képben⁴⁸ gyönyörködjenek, amely ragyogóan megvilágítva a második emelet magaságában van felfüggesztve. Közeliében látható a művésztől készült szoborportré^{49, 50}

Sok évtized elteltével, csupán 1995-ben kerül Magyarországra (de nem magyar tulajdonba) a *Krisztus Pilátus előtt*. Azóta rövid szünetekkel a Déri Múzeumban, az intézmény építésekor az *Ecce homo* számára kialakított teremben látható.

A békéscsabai kiállításban szereplő, az 1905-ben Munkácsynétől vásárolt, a képhez készülő első, nagyobb méretű színvázlat (14. kép) a végleges megoldás minden lényeges elemét tartalmazza, és nagyrészt megegyezik az élő alakok fel-

⁴⁸ 417 x 636 cm.

⁴⁹ MAASS 1988. 41.

⁵⁰ A *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota* című festményeket ugyanaz a gyűjtő vásárolja meg. (Az előbbi megvásárlására gyűjtés is indult Magyarországon, de Sedelmeyer ekkor még Trefort Ágoston kultuszminiszter közbenjárására sem volt hajlandó eladni a képet.) De mit tudunk a gyűjtőről? „A 19. századi nagy amerikai tőkés között John Wanamaker (1838–1922; a magyar szakirodalomban Wanemaker, Maass szövegében Wanamaker) haladó szellemű személyiség volt. Munkácsyhoz hasonlóan neki is már egészen fiatal korában dolgoznia kellett. Apjának Philadelphiában egy kis téglarétegője volt, fiának már kilenc éves korában pénzt kellett keresni. Ebben az időben már Amerika legelső kereskedője, a modern kereskedelem és reklám úttörője, multimilliomos... (...) Negyvenes éveire ez a sokrétű elfoglaltság nem emésztette fel Wanamaker energiáját, utazni kezdett és a műgyűjtésre irányította figyelmét.” MAASS 1988. 43.

használásával készült tanulmányfotón⁵¹ már elképzelt kompozícióval⁵² (15. kép). Már erről az ábrázolásról is leolvasható az a türelmes önmérséklet, amely nélkül a 19. század utolsó két évtizedében aligha lehet realista vallásos képet festeni. Miközben a képet nézzük, talán mellékesnek tűnhet, hogy Krisztust, az Istenembert személyének és viselkedésének megítélésekor a próféciák vagy a ténymegállapítás szemszögéből közelítjük meg. A lényeg, hogy olyan új erők szimbólumaként áll Pilátus előtt, amelyek új közös életeszményt keresnek.

Az alkotás folyamatának vizsgálatára a három, Krisztus-témát feldolgozó kép előkészítő tanulmányai jó lehetőséget biztosítanak. A *Krisztus Pilátus előtt* Krisztus-alakja különösen sok kérdést vethet fel a mester számára, a céljainak leginkább megfelelő karakter megtalálásához hosszú utat kell bejárnia. Az ismert Krisztus-vázlatok azt mutatják, Munkácsyban csak lassan érlelődik meg, hogy a választott ábrázolási séma (átható kék szem, középen elválasztott világosbarna, vállra omló, hullámos haj, ugyanilyen színű szakáll) milyen jellemet, karaktert és tekintetet kapjon. A ruha színét is megváltoztatja, a végleges fehér mellett zöldbe és vörösbe is felöltözteti főszereplőjét. Utóbbi, a *Krisztus mellképe / Tanulmány a Krisztus Pilátus előtt című képhez*⁵³ figurája inkább gondterhelt, nem pedig jámbor és átszellemlült, mint a nagy képen (16. kép). Azt sugallja, hogy az áldozat, amelyet meghozni készül, a dolgok és a világ megértéséből fakad; sorsának be kell teljesülnie. Tekintete szigorú, ő maga határozott, kemény ember, aki megedződött a világban. A végleges változat Krisztusa – Lipp Tamás érzelmi alapú megközelítése szerint – „éteri tisztaságú, törekeny aszkéta”,⁵⁴ akit veszett kutyákként acsarkodó ellenségei vesznek körül; az Istenember az emberevő emberek között. Egy, az előbbivel ellentétes véleményt közöl Malonyai Dezső: „Ez nem Krisztus, hanem egy anarchista, ki a cárral dacol.”⁵⁵ Mi lett volna, ha a véleményének ekképpen hangot adó Buisson a vörös ruhás vázlaton szereplő Krisztust is látta volna? A műalkotások megítélésének erőteljesen szubjektív voltát a fentiek is igazolják. Csupán érdekességként közlöm Lyka Károly véleményét ugyanezen kép ugyanezen Krisztus-figurájáról: „... ez a fehér ruhás alak nem Jézus, ez egy higgadt keleti jogtudós, aki bízva készültségében, várja, mikor jön az idő, hogy szép sorrendben megcáfolja az ellene emelt vádakat. Arckifejezése a tudományban biztos ügyvédé, de nem Jézusé.”⁵⁶

⁵¹ „... Munkácsy is használta a fotótechnikát nagy élőképeinek a megkomponálása közben, és műterme, az odahelyezett fantasztikus rekvizitumokkal, kitömött lovakkal, kosztümökkel, bibliai reminiscenciákkal, vagy sátorral és erdőt imitáló növényi vegetációval olyan volt, mint egy kezdetleges filmstúdió.” PERNECZKY 2005. 61.

⁵² Ismeretlen fényképész: Fotótanulmány a *Krisztus Pilátus előtt* című képhez (1879 körül; fotó, papír; 115 x 165 mm; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 94.1.2).

⁵³ *Krisztus mellképe / Tanulmány a Krisztus Pilátus előtt című képhez* (1880; olaj, vászon; 81 x 65 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy 1880; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA).

⁵⁴ LIPP é. n.

⁵⁵ Malonyay Dezső nyomán idézi: VÉGVÁRI 1958. 307.

⁵⁶ LYKA 2005. 209.

rint akkor épülő Országház számára megrendelt *Honfoglalás* előkészítésének idején születnek. Munkácsy ekkor már évek óta beteg. Ehhez képest igen nagy teljesítménynek tűnik, hogy képes egy hetvenhárom figurát szerepeltető hatalmas táblát (403 x 650 cm) egyáltalán megfesteni.⁶² Munkácsy utolsó nagyvállalkozása ez a kép, amely a közönség előtt lezárja a mester pályáját. 1896-ban Budapesten a millenniumi ünnepségekhez kapcsolódva mutatják be.

Krisztus és a részvételen tömeg szembenállása mindhárom tábla központi problematikája, amit az *Ecce homon* a Krisztus által elszenvedett fizikai bánatolom és megalázás látható nyomai tesznek még fájdalmasabban átérezhetővé. Ennek jelenlévő eszközei: a megostorozás után a katonák által ráadott vörös köpeny, a tövises ágakból font koszorú, amely gúnyolódásuk nyomán válik koronává és a királyi jogar gyanánt összekötött kezébe tűzött buzogányszál. A képnek némi ridegséget és levegőtleniséget ad, hogy a jelenetet egy vigasztalanul napsütetlen, architektonikus kerettel övezett, szűk térre helyezi. Ezzel ellentétben a szereplők, különösképpen a tömeg nagyon is élénk. A jellemábrázolás differenciáltsága Munkácsy leglényesebbnek tűnő törekvését mutatja ismét: az emberben lejátszódót igyekszik feltárni és azt a maga valóságában megjeleníteni. (Emlékezzünk vissza, hogy amikor pályája során egyetlen esetben elszakad a megragadható realitástól, és a valóságon túli megörökítésére vállalkozik a bécsi Kunsthistorisches Museum lépcsőházának mennyezetképe, *A reneszánsz apoteózisának* megfestésekor, mennyire hiányzik neki a kézzel fogható biztonságot nyújtó valóság.)

A korábbi Krisztus-képek kritikáinál pozitív és negatív értékelésben is jóval szélsőségesebb vélemények fogalmazódnak meg az *Ecce homo* közreadása után (és azóta is). A kép európai körútjának dublini helyszínén történő bemutatása idején ott tanulmányait folytató James Joyce a következőket írja a mű kapcsán: „...az egész kép csodálatos, mély, néma drámaiság hatja át, s egy varázsütésre megelevenedhet, megvalósulhat, konfliktusban robbanhat ki. A kép oly félelmetes valóságossággal tárja fel a mindkét nemre jellemző, és minden fokon megmutatkozó, démoni karnevállá korbaécsolt, felcsigázott aljas emberi indulatokat, hogy jellemzésére minden szó kevés.”⁶³

Az *Ecce homot* Déri Frigyes kereskedelmi tanácsos, selyemgyáros vásárolja meg, majd 1920-ban változatos jellegű, nagyon gazdag és kvalitásos műgyűjteményét Debrecen városának ajándékozza.

Az *Ecce homohoz* készülő tanulmány Krisztus-ábrázolása, a *Krisztus töviskoszorúval* (18. kép) – a szenvedéstörténet előzőekben tárgyalt jelenetéhez igazodva – megfelel a Munkácsy működése előtt már századokkal kialakuló sztereotip típusnak; ismét azt a fajta szereplőválasztást látjuk mesterünkénél, amelyet máig őriz a köztudat, sőt a 20. század Jézus életét feldolgozó filmalkotásainak java része is.

⁶² Akik a festés folyamatát nem ismerik, talán el sem tudják képzelni, milyen intenzív koncentrációt, folyamatos odafigyelést igénylő tevékenység.

⁶³ Idézi: EGRI 1961. 20.

A kép, amelyet a Békés megyei Munkácsy Múzeum, azaz az egykori Békéscsabai Múzeum-Egyesület a festő özvegyétől kap, Krisztust olyan fokú átszellemlétségben, révült állapotban mutatja, ami jelzi, hogy a külvilág zaját, kicsinyes harcát kizárja, belső hangjaira, elhivatására, sorsának beteljesítésére koncentrálnak. Maga is tudja, hogy ő az, aki egy közös és önazonosító hit, valamint nyelv megteremtéséért él. Az elszenvedett bántalom miatt a tudatos viselkedés rendezett állapotából kibillenne ajkai résnyire nyílnak. A hatást az is erősíti, hogy a vállára dobott köpeny egy, a térbeliséget nem érzékeltető vörös felület csupán, amely a veréstől meggyötört mellkast fogja közre.

Krisztus a keresztfán / Tanulmány a Golgotához (1882–1883, olaj, vászon; 248 x 129,5 cm; jelzés nélkül; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2566)

A Krisztus szenvedéstörténetét feldolgozó képek második, ám az evangéliumok kronológiája szerint a három képből álló műcsoport lezáró eleme a *Golgota*. A valószínűsíthetően a *Krisztus Pilátus előtt* sikere által ösztönzött vállalkozás – a *Szentírás*hoz hűen – a keresztre feszítés után e világra boruló sötétség óráiban lejátszódó történések legfontosabb jelenetét mutatja.

A *Golgotán* már jóval a keresztfelállítás utáni eseményeket látjuk a Kálváriaábrázolások hagyományát követve. Krisztus ruháit ekkorra elosztják, „és feje fölé illeszték az ő kárhóztatásának okát, oda írván: Ez Jézus, a zsidók királya”.⁶⁴ A tábla felirata: Iesus Nasareus Rex Iudeorum, rövidítve INRI, azaz a Názáreti Jézus a zsidók királya. Ezt a munkát is a hóhér (ács) végzi el. Isten büntelen fia a földi gyötrelmek végén jár, az ég felé tekint, ez a halál előtti utolsó pillanat lehet.⁶⁵ Krisztus emberi szenvedésével szembesülünk, amit az is erősít, hogy glóriát Munkácsy nem fest a képre. Sem a *Golgotára*, sem a másik két táblára. Ez a jelenet realitásjellegét erősíti, bár a tábla nem mentes az idealizálásra való törekvés megjelénésétől sem.

Nyilvánvaló, hogy a keresztre feszítés nem tartozik a gyors halált hozó egyszerű kivégzési módok közé. Az agónia hosszabb-rövidebb ideje alatt – talán ezért is alkalmazzák előszeretettel egyes társadalmakban – módja nyílnak az elítéltnak megbánást tanúsítani, akik pedig látják, elborzadva a szenvedéstől, még időben lemondanak bárminemű gáztett elkövetéséről. Más kérdés, hogy a jelenleg felidézett esetben a gáztettet nem az elítélt követi el.

⁶⁴ Máté 27,3.

⁶⁵ Mivel Munkácsy a festés során feltárandó kerülő jellemet és érzelmeket igyekszik empatikus képességei mozgósításával értelmi és érzelmi téren is megközelíteni, a Megváltó terhével való, akár csak pillanatnyi azonosulás nem nehéz elképzelnünk, milyen terhet róhat rá. Az azonosulásnak ezt a fájdalomát az az ember jól ismeri, aki tegező viszonyban van a Teremtővel. Viszont mint tudjuk, manapság is vannak, akik Krisztus gyötrelmében fizikai értelemben is osztozni akarnak, de ilyesmire persze Munkácsynak nincs szüksége, az átélés képességét és fokát önmagából termeli ki.

Munkácsy ezt a művét is modellfotók, vázlatok és tanulmányok sorával készíti elő. Közismert az a több példányban is fennmaradó, a keresztre feszített alakjához készülő fotó, amelyen látható, hogy – a forrásokban visszatérően megjelenő információ szerint – modell hiányában a mester magát költeti a feszületet imitáló gerendavázra⁶⁶ (19. kép).⁶⁷

A Munkácsynétől 1904-ben vásárolt, a kiállításban szereplő *Krisztus a keresztfán* című vázlat (20. kép) – jól láthatóan – az előbbi fotótanulmány nyomán születik. A nappal támadt éj sötét háttere elé állított keresztben haldokló Krisztusalak sokkal koncentráltabban hordozza és láttatja Isten szenvedő fiának terhét, mint a végleges kompozíción, ahol a körülötte lüktető tömegjelenet, a sokféle emberi reakció miatt a figyelmünk akaratlanul is megoszlik. Ha például abból indulunk ki, hogy az ikonfestés az imádkozás egyik formája, feltételezhetjük, hogy még e(gy) profán szentkép főalakjának megfestése is nagyfokú odafigyelést, lelki odaadást kíván a művésztől.

Csupán technikai részletnek tűnik, hogy Munkácsy a keresztre feszített Krisztus ábrázolásakor azt a hagyományt követi, mely szerint a vasszöveget a tenyérbe és nem az alsókar csontpárja közé, a csukló fölötti részbe verik. Az előbbi egyébként elterjedt megoldás a művészetben, de a gyakorlatban nem alkalmazható, mert a test súlyát a tenyér izom- és inrendszere nem képes megtartani.⁶⁸

A mai, csöndhiányos világban Munkácsy Krisztus-képei már régen nem bűnhődés- és szenvedésvágyat ébresztenek, hanem a kevés, állandóságot sugárzó dolog egyikével való találkozás nyugalmával árasztják el az embert. Amikor ilyen méretekben terjed a világ legtermészetellenesebb gondolata, az ateizmus, valamint „a szörnyű és a megigéző nem ölti magára többé a tökéletes lény emberi küllemét, hanem a Semmi képében jelenik meg, amellyel szemben szándékaink bukásra vannak ítélve”⁶⁹, az emberiségnek mentővekre van szüksége. A hit erre még mindig az egyik legjobb alkalmazható dolog.

Tudható, hogy vannak olyan műalkotások, amelyekből/amelyektől csak annyit kaphatunk, amennyi önmagunkból fakad. Vannak olyanok, amelyek tanulással és a látás „gyakorlásával” válnak megfejthetővé. És vannak olyanok is, amelyek – szemléletükből, műfajukból vagy csupán műfajuk egy bizonyos időszakban való általános értelmezése okán – könnyen felfedik titkaikat. És szomorú bár, de kétségtelen, hogy vannak olyan alkotások is, amelyek nem rejtenek titkokat. (Utóbbiak

⁶⁶ Nem vagyok teljességgel meggyőződve arról, hogy csupán azért vállalkozik Munkácsy a fotótanulmány elkészítésében aktív szerepre, mert nem talál a feladatot elvégezni akaró modellt.

⁶⁷ De Suse: Munkácsy a keresztfán. Fotótanulmány a *Golgota* című képhez (1882–1883; fotó, papír; 205 x 157 mm; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 58.26.112).

⁶⁸ A Krisztus szenvedéstörténetének orvosi szempontból való alapos vizsgálata iránt érdeklődők kielégítő információmennyiséghez juthatnak az alábbi oldalon:

<http://epa.oszk.hu/00900/00939/00027/text.htm>

⁶⁹ ECO 2002. 53.

teljességgel ki vannak szolgáltatva a múlt idő kénye kedvének és a felejtésnek.) A jelenleg tárgyalt műegyüttesben nem találunk az utolsó csoportba tartozó példát.

Az elmúlt évtizedekben (évszázadban?) folytatott, Munkácsy Mihály életművével kapcsolatos csendes diskurzus, és a Magyar Nemzeti Galéria 2005-ös Munkácsy-kiállítása által kiváltott élénk párbeszéd íve a jogos és tényszerű kritikától a papírszagú képtelenségekig terjed. „Miközben a szakmai polémiák egyik irányzata bátor tabudöntögetéssel 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. Hiszen vajon történetileg nem az tekinthető-e kulcsfontosságú életműnek, amely korokon átívelve is megőrzi hatását, amelynek értelmezése az újabb nemzedékeknek is izgalmat ígérő intellektuális kihívás, amely a jelen számára is húsba vágó kérdéseket vet fel és késhegyig menő vitákra ösztönöz?”⁷⁰ Révész Emese előbbi gondolata bizonyítja, hogy vannak még jogos kérdések, amelyek válaszra várnak a Munkácsy-oeuvre feldolgozásában. Pontosabban érdemes kérdéseket feltennünk, amelyek megválaszolása során feltáruhatnak az életmű eddig még rejtve maradt momentumai, dimenziói. Révész Emese objektív összegzése utat nyit az újabbnál újabb, szubjektív állásfoglaláson alapuló elemzésekhez. Dolgozatom ennek szellemében fogant.

IRODALOM

ANYIKIN–PRIHOGYKO–SALABAJEVA–SELESZT 1988

Anyikin, Mihail – Prihogyko, Jelena – Salabajeva, Vera – Seleszt, Dimitrij: Katalógus. In: Osztrovszkij, Grigorij – Seleszt, Dimitrij (szerk.): Mányokitól [Aba Novákig!]. Budapest, 1988. 23–65.

BAKÓ–BOROS–VESZPRÉMI 2005

Bakó Zsuzsanna – Boros Judit – Veszprémi Nóra: Műtárgylista. In: Gosztonyi Ferenc (szerk.): Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. Katalógus. Budapest, 2005. 227–241.

BOROS 2005a

Boros Judit: Egy magyar festő Párizsban. Munkácsy Mihály pályája 1870 és 1896 között. In: Gosztonyi Ferenc (szerk.): Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. Katalógus. Budapest, 2005. 33–60.

BOROS 2005b

Boros Judit: Munkácsy festészete az 1870-es években. In: Gosztonyi Ferenc (szerk.): Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. Katalógus. Budapest, 2005. 147–148.

⁷⁰ RÉVÉSZ é. n.

ECO 2002

Eco, Umberto: Az új középkor. Budapest, 2002.

EGRI 1961

Egri Péter: James Joyce kritikája Munkácsy Mihály *Ecce homo*-járól. Művészet, 1961/1. 18–21.

FELBINGER 2002

Felbinger, Udo: Rajzok és akvarellek a német romantika korából. Katalógus. Budapest, 2002.

LIPP é. n.

Lipp Tamás: A sátán körzője. Krisztus Pilátus előtt.

In: <http://mek.oszk.hu/01300/01358/html/szuletes.htm>

LYKA 2005

Lyka Károly: Munkácsy. In: Markója Csilla (szerk.): Munkácsy-olvasókönyv. Enigma, XII/43–44. (2005) 199–211. Eredetileg: Élet, I/4. (1891) 271–284.

MAASS 1988

Maass, John: Munkácsy Amerikában. A *Krisztus Pilátus előtt* új megvilágításban. Művészettörténeti Értesítő, XXXVII/1–2. (1988) 41–44.

MOLNOS 2005

Molnos Péter: Essünk neki Munkácsynak! In: Markója Csilla (szerk.): Munkácsy-olvasókönyv. Enigma, XII/43–44. (2005) 87–99.

MUNKÁCSY 1950

Munkácsy Mihály: Emlékeim. Budapest, 1950.

PERNECZKY 1970

Perneczky Géza: Munkácsy. Budapest, 1970.

PERNECZKY 2005

Perneczky Géza: Halhatatlan akadémizmus? Jegyzetek Munkácsy festészetéről. In: Markója Csilla (szerk.): Munkácsy-olvasókönyv. Enigma, XII/43–44. (2005) 55–63.

RÉVÉSZ é. n.

Révész Emese: Munkácsy az ezredfordulón. Munkácsy a nagyvilágban és a Munkácsy-olvasókönyv. In: <http://www.revart.eoldal.hu/cikkek/muveszek-1800-1900/munkacsy-mihaly>. Eredetileg: Ars Hungarica, 2005/2. 507–526.

SINKÓ 2005

Sinkó Katalin: Munkácsy vallásos képei és a századvég „szent-realizmusa”. In: Gosztonyi Ferenc (szerk.): Munkácsy a nagyvilágban. Munkácsy Mihály művei külföldi és magyar magán- és közgyűjteményekben. Katalógus. Budapest, 2005. 61–86.

SZ. KÜRTI 2006

Kürti Katalin, Sz.: Munkácsy-ereklyék és -dokumentumok a békéscsabai múzeumban. 2. jav., átdolg. kiad. BMMK, 29. (2006).

TARCALI 1988

Tarcali Béla: A miskolci fotográfia története. HOMÉ, XXV–XXVI. (1988)
841–854.

TOLSZTOJ é. n.

Tolsztoj, Lev Nyikolajevics: Anna Karenina.

In: <http://mek.oszk.hu/00500/00510/html/>

VÉGVÁRI 1958

Végvári Lajos: Munkácsy Mihály élete és művei. Budapest, 1958.

**On Mihály Munkácsy
on the occasion that the museum bearing the painter's name
is displaying a new permanent Munkácsy Exhibition**

– Gabriella Gyarmati –

Resume

The Munkácsy Mihály Museum of Békés County Museum Directorate launched Mihály Munkácsy's permanent exhibition in two rooms in 2007, first since its foundation, after a renovation extending to all of the building and the exhibitions. The first part of the exhibition features the mainstream of the oeuvre, with regard also to chronology within the first decade's materials, while in the second room the visitor may meet Munkácsy the human being whose character is evoked by a selection of permanently growing relic collection consisting at the moment of 517 elements. In my study I concentrate on the first exhibition unit. Out of the elements of the collection including paintings and graphics I focus on the former ones, following, nowadays less visitor-friendly held recommended progressing line, with respect to the thematic units of the exhibition, while neglecting strict chronology. In my interpretation I refer more times to the works organically relating to but not appearing in our exhibition. Treating them can be justified by the identical themes, the similar characters of the subject, and the reflections born recently regarding these pictures.

*Gyarmati Gabriella
Békés Megyei Múzeumok Igazgatósága
H-5600 Békéscsaba, Gyulai út 1.
E-mail: gyarmati@bmmi.hu*



1. kép. Munkácsy Emil leányának arcképe
(1863; olaj, vászon; 40 x 34,4 cm;
jelezve jobbra lent: Munkácsy 1863; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA)
Fotó: Szemimpex Kiadó



2. kép. Reök Lajos képmása (1864; olaj,
vászon; 68 x 55,5 cm; jelezve jobbra lent:
Munkácsy M.; Munkácsy Mihály
Múzeum; leltári szám: 61.3)
Fotó: Latorcai János



3. kép. Reök Lajosné, Járossy Júlia kép-
mása (1864; olaj, vászon; 68 x 55,5 cm;
jelezve jobbra lent: Munkácsy M; Munkácsy
Mihály Múzeum; leltári szám: 61.4)
Fotó: Latorcai János



4. kép. Női arckép (1867; olaj, vászon; 75 x 65,3 cm;
jelezve jobbra lent: Munkácsy Mihály 1867; Magyar Nemzeti Galéria;
leltári szám: 2179) Fotó: Kádár Ferenc



5. kép. Tanulmány a *Falu hőséhez* (1874–1875; olaj, fa; 67 x 102 cm;
jelzés nélkül; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 86.11.1)
Fotó: Latorcai János



6. kép. Öreg paraszt / Tanulmány a *Falu hősé*hez (1874 körül; olaj, fa; 39,5 x 34 cm; jelezve jobbra lent: M. Munkácsy; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA)
Fotó: Szemimpex Kiadó



7. kép. Leány tálcával (1876; olaj, vászon; 114 x 82,8 cm; jelzés nélkül; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 87.17.1)
Fotó: Váradi Zoltán



8. kép. Leány tálcával / Felsőszolgálólány (1974–1876; olaj, fa; 55 x 36 cm; jelezve jobbra lent: Munkácsy; Móra Ferenc Múzeum; leltári szám: 50.683.1)
Fotó: Dömötör Mihály



9. kép. Újoncozás (1878; olaj, vászon; 127 x 196 cm; jelezve balra lent: Munkácsy M.; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 58.85) Fotó: Kádár Ferenc



10. kép. A zongoralecke / Pálmaházban (1890-es évek eleje; olaj, fa; 95,5 x 128 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.4) Fotó: Kádár Ferenc



11. kép. Pihenés az erdőben / Csevegés az erdőben
(1886; olaj, vászon; 90 x 117 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy;
Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.2) Fotó: Kádár Ferenc



12. kép. A kis Jeanne / A *Flört* című
kép nőalakja
(1888; olaj, fa; 46 x 37 cm;
jelzés nélkül; balra lent ajánlás:
À Chaplin; Munkácsy Mihály Múzeum;
leltári szám: 2007.11.1)
Fotó: Lehoczky Péter



13. kép. Kutyacsalád (1890-es évek; olaj, fa; 73 x 100 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 62.3) Fotó: Várad Zoltán



14. kép. Krisztus Pilátus előtt / színvázlat (1880–1881; olaj, vászon; 138 x 199,8 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy 1881; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2565) Fotó: Kádár Ferenc



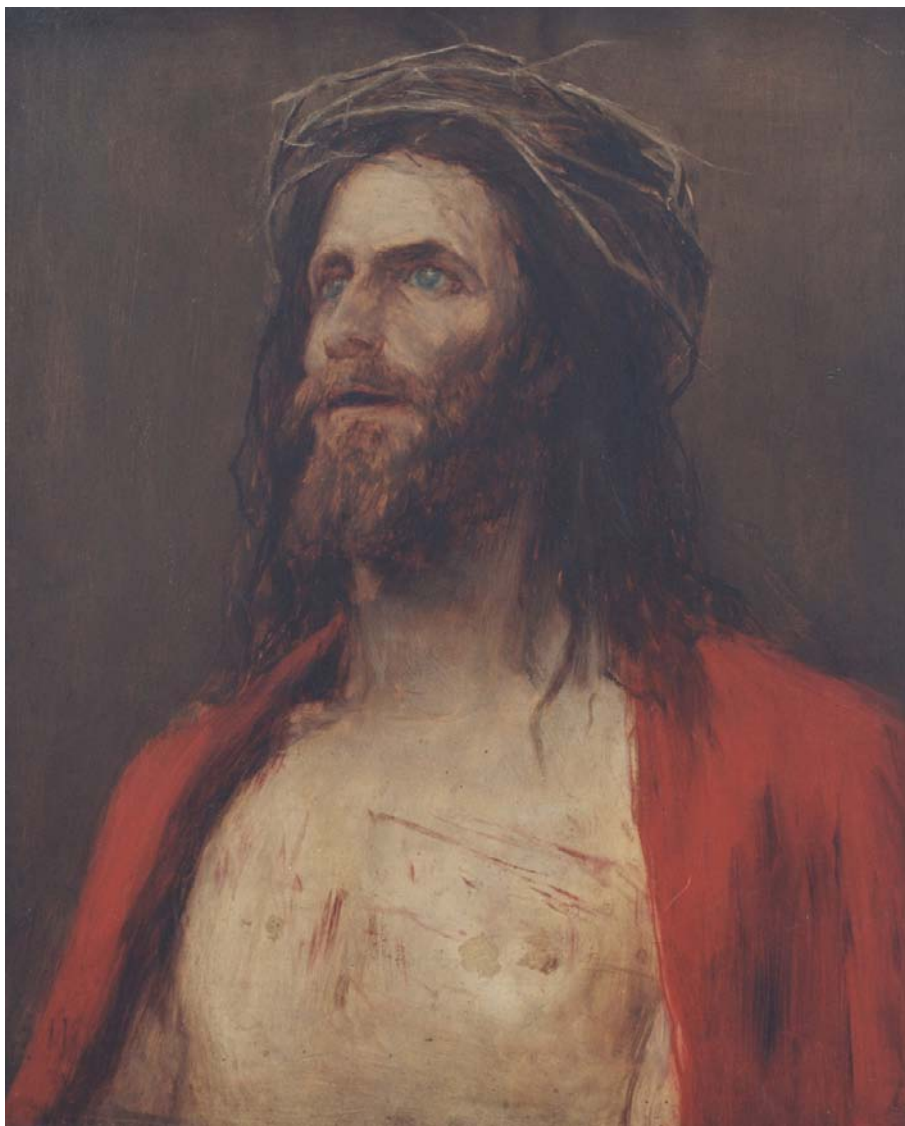
15. kép. Ismeretlen fényképész: Fotótanulmány a *Krisztus Pilátus előtt* című képhez (1879 körül; fotó, papír; 115 x 165 mm; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 94.1.2)



16. kép. Krisztus mellképe / Tanulmány a *Krisztus Pilátus előtt* című képhez (1880; olaj, vászon; 81 x 65 cm; jelezve balra lent: M. de Munkácsy 1880; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA) Fotó: Szemimpex Kiadó



17. kép. Ordító suhanc / Tanulmány a *Krisztus Pilátus előtt* című képhez (1880; olaj, vászon; 38 x 26,5 cm; jelezve jobbra lent: M. de Munkácsy 80; v. Pákh Imre gyűjteménye, USA) Fotó: Szemimpex Kiadó



18. kép. Krisztus töviskoszorúval / Tanulmány az *Ecce homo*hoz (1895–1896; olaj, fa; 65 x 54 cm; jelzés nélkül; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 53.5764.1) Fotó: Váradi Zoltán



19. kép. De Suse: Munkácsy a keresztfán. Fotótanulmány a *Golgota* című képhez (1882–1883; fotó, papír; 205 x 157 mm; Munkácsy Mihály Múzeum; leltári szám: 58.26.112)



20. kép. Krisztus a keresztfán / Tanulmány a *Golgotához* (1882–1883; olaj, vászon;
248 x 129,5 cm; jelzés nélkül; Magyar Nemzeti Galéria; leltári szám: 2566)
Fotó: Latorcai János