

karakánsága. Akkor van elemében, amikor a Kossuth tér és az Akadémia utca sarkán Hüttl Dezső 1928-as homlokzatát kell ráhúzni arra a belsőjében teljességgel huszonegyedik századi új irodaházra (2019), amely Szabad György nevét viseli. Ez esetben nem jutott eszébe szemközt a nagyapja által tervezett Bauxit-palota (Biarritz-ház), Wellisch Andor homlokzatával, a Balassi Bálint utca legelején. Vagy amikor nem habozik a Nagyvásárcsarnok mögötti telekre bepasszírozni a Meininger szállodát (2019) a százéves házak közé, nem törődve azzal, hogy közben hátával négyötödében rátapad Léstyán Ernő 1967-es minimál trafóházára, amelyet ezáltal nem pusztán a városképből töröl, kiiktat egyúttal az építészetből is. Önmagában nem

kellemetlen ez a barcelonai Casa Milàra (Gaudí) emlékeztető épület; még akár dicsérni is lehetne „magyar táncként” aposztrofált, Dunára utaló hullámzó/fodrozódó homlokzatát, ha nem hatna itt visszafogottsága ellenére betolakodónak. A lehetetlen helyzet abszurd kihívásáról maga az építész vall ilyenformán: „Alkalmazkodni? Mihez és hogyan? Lábazatban és párkányban? Esetleg anyaghasználatban? De hisz mind más és mind másként más.” Mégsem mondott a megoldhatatlan feladatra nemet. Óhatatlanul önmagát minősítette vele.

Vadásztársaság. Vadász Bence 60. Kiállítás a Vigadó Galériában. Kurátor: **Dénes Eszter**.



P. Szűcs Julianna

A kívülről vezérelt zseni

Két festmény reprodukciója szerepel legtöbbször a magyar iskolák folyosóin. Az egyik a *Majális* Szinyei Mersétől, a másik a *Siralomház* Munkácsytól. Az egyik arról szól, hogy milyen kellemes jó emberekkel a fűben együtt heverészni és közben a természettel eggyé válni. A másik meg arról, hogy az ember akkor is egyedül van, ha sokan veszik körül, és a természetből csak annyi marad, amennyit a börtönablak beenged a kék égboltból, azaz egy tenyérnyi.

Persze a művészettörténet másról is szól: az egyik az impresszionizmus világméretű térhódítását, a másik

a nagy kritikai realizmus határokat nem ismerő terjedését illusztrálja. Továbbá, hogy az egyik nem kapta meg saját idejében a méltó elismerést, a másik meg annyit kapott, hogy attól koldult. Nem is érdekes, hogy az egyik kép Münchenben készült, a másik meg Düsseldorfban, mert azok ketten együtt lakták be a magyar iskolák folyosóit és együtt nőttek. Az Igazi Magyar Képpé. (Így, nagy betűkkel.) Hiába vált az egyik a hazai progresszió ikonjává, a másik pedig az irodalmias tradíció hordozójává, ma is együtt képviselik vizuális kultúránk legvitathatatlanabb szim-

bólumait. (Jó pár évtizeddel később csatlakozott hozzájuk a *Magányos cédrus*, de az már tényleg egy másik történet.)

A *Majális* és a *Siralomház* valójában a mi Janus-arcunk. A vidám maszk is, a sírós maszk is. Színyei Merse szerencsétlenné vált a *Majális* megfestése után, később annál jobb lett utóélete, de ezúttal nem ő, nem a mosolygó álarc a recenzió hőse. Most a szomorú álarc a téma: Munkácsyt a *Siralomház* ugyanis szerencsésé tette, noha ő járt rosszabbul. Az ő teljesítményét se lenyelni, se kiköpni nem tudta az emlékezet: valahányszor szembesítenek művészetével, az mindig megrázó élmény.

Tudta ezt Krasznai Réka, a Szépművészeti Múzeum időszaki kiállításának kurátora is, amikor megrendezte „Egy világsiker története” alcímmel azt a tizenhárom teremre szűkített évfordulós kiállítást, amely következetesen és könyörtelenül egyetlen vezérmotívumra koncentrált a sztorit. A sikerre. Azért nem kellett hozzányúlni a békéscsabai Munkácsy Múzeumhoz, meg nem nagyon a Nemzeti Galéria hűvös Munkácsy-termeihez, mert a mondandónak enélkül kellett működnie. Továbbá azért kellett New Yorkból és Albanyból, az analógiák miatt akár Dijonból és Párizsból idecitolni kevésbé ismert festményeket, mert nélkülük a tanulság körvonalai elmosódtak volna. De volt a tárlaton más is, és ennek a „másnak” sokat köszönhet az időről időre újragondolt Munkácsy-kép.

Krasznai kreatív ötletének méltatása előtt három nagy hatású régebbi muzeológiai tett említése azonban innen kihagyhatatlan. Az első még 1995-ben készült, *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* volt a címe, kurátora pedig

az a Sinkó Katalin, akinek érdemei mindmáig elévülhetetlenek, ha a dualizmus társadalmának és reprezentációjának összefüggései a vizsgálat tárgya. A következő tárlatot 2016-ban rendezték, *Az első aranykor* volt a címe, a koncipiátor pedig az a Sármány-Parsons Ilona, aki a magyar közönséget már több korábbi tanulmányával hozzászoktatta a dualizmus kori ízlés kínálat valóságos arányaihoz. A két terminus között pedig éppen húsz éve, 2005-ben megszervezték (Bakó Zsuzsanna és Boros Judit közreműködésével) a *Munkácsy a nagyvilágban* című, a mostaninál tágasabb és persze problémákra kevésbé kihegyezett életmű-bemutatóját.

Aranyérmek. Divatos kompozíciók. Kolosszál-képek. Ezek a legalább annyira dicsőséges, mint sajnálatos tények, azokat, amelyeket a kurátornak úgy kellett beemelni a látványba, hogy se a rajongók, se az utálkozók ne kapjanak tőlük idegrohamot. A cél nyilvánvaló: minél messzebb a szocreál „lobogóknak Munkácsyjától”, de hűvös fenntartással a neokonok által imádott art pompier, a „pompás művészet” büntudattól felszabadított luxusterepétől. Szép feladat, nem megoldhatatlan, csak jó vezérfonal kell hozzá.

Mivel magyarázható, hogy 1870-től majdnem egy évtizedig erős, empatikus, „up to date” képei születtek Munkácsynak? Hogyan indokolható ingázása a művészet istene és a siker császára között 1878 és 1884 között? És miért vált a végjáték idején további egy évtizedig a hatalom óvilági és akkori urainak aranyba pólyált szerencsen rabszolgájává? (Nem túlzás: kontraktussal felvértezett műkereskedője, a találékonyan pénzéhes

Charles Sedelmeyer egy levél tanúsága szerint ezt a szereposztást javasolta a nem kevésbé anyagias kedves feleségnek, Madame Munkácsynak, azaz Cécile Papier-nak. Azt ajánlotta, hogy a férj dolgozzon úgy, mint egy szerezsen rabszolga. Úgy is történt.)

„Négy elismerési kör: az egyenrangú művészek, a kritikusok, a műpártolók, végül a közönség elismerésének feltárása Munkácsy pályáján a művész sikereit új összefüggések mentén, új fénytörésben mutatja be” – írja a vezérfonalat megtaláló bevezető tanulmányában Krasznai Réka, aki a brit Alan Bowness művészettörténész terminológiáját sikerrel alkalmazta a nehezített terepen. Azért működhetett ez a rendszer, mert a fenti kérdésekre adandó válaszok jól megfogalmazódhatnak, amennyiben a „négy kör” kreálta rubrikát a befogadó helyesen tölti ki az időtengely függvényében. Merthogy a „négy kör” a három évtizednyi pálya alatt háromszor változott. Nem utolsósorban azért, mert Munkácsy képzeletbeli rabszolgatartója, az e világi sikervágy, rendre elhagyatta vele korábbi pályatársait, bírálóit, csodálóit. A váltásokat pedig nemcsak a téma és a stílusváltások, hanem az egyre mívesebb érmekek és egyre cirkalmasabb oklevelek jelzik.

Három pillantás három évtized fontos műveire, melyben nem szerepelnek sem az asztalosinasmúltat éppen csak elhagyó gátlásos magyarországi zsengek, sem a bécsi és müncheni átlagteljesítmények. A *Siralomház* után vagyunk.

A rőzsehordó, 1873. Már Düsseldorfot is maga mögött tudhatja, már megcsinálta magát a Szalonban elnyert (és itt kiállított) aranyéremmel, már le vannak rakva az egzisztencia

alapjai, már nemcsak a nagy Courbet-t méltató Castagnary szegődik hívének, de szétküldheti képeit Európa nagy mustráira is. Párizs és a biztos egzisztenciát jelentő házasság kapujában áll, de még csak a kapuban. Még nem világosítja meg a bitumentől mélysötét (sajnos hibásan használt) festékanyagát, nem ágaltatja (mint korábban az *Asító inasnál*) a modelljét, nem játszat a szegényemberrel népszínművet (mint sokkal később a *Sztrájkban*). A képnek nincs más vagyona, csak a vörös fejkendő, a kék kötény és az ólomfémrel hősínűre festett ingváll, mely szinte francia trikolórrá lényegíti az erdei magányba vetett három árnyalatot. Snitt.

Két család a szalonban, 1880. Már nagy házat visz (pontosabban vitetnek vele) az avenue de Villiers-n, péntekenként fogadónapja van, most már nemcsak a „futottak még” kis aranyéremmel, de a Nagy Arannyal is gazdagabb a később világsikerig köröztetett Milton-kompozíció révén. (Szintén kiállítva a tárlaton.) A nemeslevél is megérkezik Ferenc Józseftől. (Hogy örült volna ennek a hajdan tömlöcbe vetett negyvennyolcas apja.) A szín(pad) barna árnyai visszavonulva berlini kék selyemköntöst, nedvzöld legyezőpálmát, égetett sienna kaspót kínálnak azzal a hellyel, amelyet a négy kutyus, a három gyerek és a két nő (a hölgy és cselédje), ezek az elegáns lakberendezési kellékek, meghagytak nekik. A frontálisan – sohasem béka- vagy madárperspektívában, sohasem skurcban vagy az impresszionistáknál gyakori véletlen kivágatú – kompozícióban ábrázolt enteriőr-zsáner festmények száma háromjegyű. Ma is lappang belőlük jó néhány az akkor gyorsan gazdagodó friss burzsoák dédunokáinál, főleg

Amerikában, de szerte a világ plutokratáinál. Én például a legfinomabb tárgyú művecskével Eisenachban találkoztam, pedig egyetlen Munkácsy-monográfiában sem szerepel a mű. Nem is nagyon hiányzik onnan, sokadik előadásban azon is csak a Szép Élet című darabot játsszák, és szinte sejteni, hogy ott is majd egyszer legördül a láthatatlan függöny. Taps.

1884, *Golgota*. (Meg persze 1881, *Krisztus Pilátus előtt*, 1896, *Ecce homo*). Ekkor már „egyetlen festménye került annyiba, mint Claude Monet vagy Camille Pissarro nyolc-tíz impresszionista képe... 1887-ben ő volt a világ legdrágábban fizetett élő művésze” – írta Bellák Gábor *Munkácsy Mihály „értéke” egykor és most* című, fanyar hangvételű katalógustulmányban. Aligha jut idáig, ha nem fogja meg az isten lábát, ráadásul a szó szoros értelmében.

A kicsiben és sorozatban előadott Szép Élet ugyanis veszélyek forrása. Ő is érzi ezt, de vele is éreztetik. Ahhoz a művésztilushoz, amelyet Munkácsy megcéloz (és vele megcéloztatnak), gyorsan devalválódna, előbb-utóbb a démodée kísértete fenyegetné – de legyen egy pályájához kiváltképpen illő harmadik külföldi kifejezés is – csak middle-brow igényeket elégíthetne ki, amennyiben beleragad a budoárba. Tudta ezt a kor egyik legnépszerűbb francia festője, Ernest Meissonier is, aki térdnadrágos sakkozói mellett mindig festett harcoló Napóleonokat, vagy kortársa a német-cseh Cornelius Max, aki divatos majomzsánerei ellenére nem feledkezett meg a Nagy Témákról, leginkább Jézusról, az Emberről.

Akárcsak Munkácsy, akit Sedelmeyernek nem is kell sokáig kapa-

citálnia, hogy a partikuláris festett világot kiegyensúlyozza a nembeli, a fenséges, a lényegi látvánnyal. Richard Wagner kora ez, a nagy formáé, a nagy mítoszé, a nagy ügyek megjelenítéseie. A bökkenő csupán az, hogy a Munkácson születő, Békéscsabán cseperedő, Aradon asztaloskodó, sok bajt, bánatot, nyomorúságot látó – családi nevén – Lieb Mihály még sosem festett „természetfeletti dolgot”. Sem mesét, sem oltárt, sem allegóriát. Csak a látottat, csak a megtapasztaltat, csak az érzékekkel letapogathatót. Genetikusan pozitivista és pragmatista, képességei szerint akár egy impresszionista is kitelt volna belőle. Ízlése, helyzete, habitusa azonban ezt a kitörést nem engedélyezi. Kognitív diszsonanciája miatt más utat választ, mint ahogy sokan mások is így tesznek. Ha ugyanis nem válik kultkönyvvé Ernest Renan német filozófus, teológus, író *Jézus élete* című, és bizonyos körökben felforgatónak számító műve az 1860-as években, akkor nincs Fritz von Uhde, nincs Vaszilij Szurikov, nincs nazarénus és nincs preraffaelita festészet sem, nem beszélve arról a hatalmas műtárgyhalmazról, amely ott terpeszkedik a párizsi Musée d'Orsay földszintjén a második császárság és a burzsoá köztársaság nagyobb dicsőségére. És nincs Munkácsy Krisztus-trilógiája sem. Azaz Renan nélkül senki sem mert volna csoda, angyal, glória és más metafizikus asszisztencia nélkül a szent tárgyhoz hozzányúlni.

A Nagy Terv megvalósítása első pillanatban jó ötletnek számít. A 19. század második felében ez a műfaj, azaz a „colossalkép” egyszerre elégíti ki egy kicsinységbe süppedő polgá-

ri világ számára a „méret a lényeg” iránt feltámadó igényt és egy értékeiben elbizonytalanodó társadalomban az egyháztól függetlenített erkölcs feltámasztásának kísérletét. Nagyon erős, néha remekmű is születik e szándék jegyében.

Munkácsy nem ilyen. Akkor sem az, ha illet írni szentségtörésnek számít a teljes Trilógia hazatéréseért egy vagyont kifizető és csúcsra járatott kultúrpolitikai gépezetet működtető országban. Nem azért, mert túlméretezett a Trilógia, nem is azért, mert a műfajban rejlő szenzációt sokszorosán kiváltotta később a színes, szélesvásznú plázamozi-látvány. Inkább azért, mert ezek a gigafestmények felerősítették Munkácsy összes szakmai korlátját (a kimódolt kompozíciót, a teátrális gesztusrendszert, a kívülről kapott megrendeléshez illő simulékonyságot) anélkül, hogy őrizhették volna mindazt az erényt, amellyel Munkácsy élete végéig rendelkezett (a páratlanul erős koloritot, az abból fakadó expresszív szenvedélyességet, megélt világából fakadó őszinteséget). Rövidebben: Munkácsy szeretett volna, de nem tudott jól művésziesen hazudni.

Igen bölcsen tette a kurátor, hogy az ideidézett nagy képek után – melynek mélypontja a hányatott sorsú *Honfoglalás* és csúcspontja egy Makart utáni szerepjátéknak is felfogható kompozíciós tanulmány a bécsi múzeum számára, *A reneszánsz apoteózisa* – szinte rezervátumban, a 9., 10., 11. oldaltermekben helyezte el azt a Munkácsyt, akit talán kevésbé értékel a mindenkori magyar hivatalosság, de akit a mindenkori magyar progressziónak mindig érdemes újra és újra rehabilitálnia. A kamardarabokról van szó, az élete végéig

barbizoniasan festett nagyszerű tájképekről, a dúlt lelkeket dúlt virágokkal kifejező kócos csendéletekről és néhány önnön lehetőségeit is felülmúló, már-már impresszionisztikus zsánerfestményről (legjobb közülük az Albanyból idehozott *Reggel a nyaralóban*, 1881. Nem véletlen, hogy e mű posztterváltozata reklámozta a Dózsa György úton magát az egész kiállítást).

És hogy miért keletkeztek ezek a torzult arányok? Puskás Öcsi kultuszának e 19. századi elősejtései? Megválaszolja ezt a kurátor a tárlat utolsó termében. Az ezüstkoszorúkkal, az hommage-művekkel, a pompás rendezvények muzealizált tételeivel, a művészetén kívüli mutatványok dokumentálásával, amelyek anno leginkább alkalmasnak látszottak arra, hogy a sértett nemzeti büszkeség általuk végre elégtételt szerezhessen, és hogy a festő szomorúan megsérült egója végre nyugodalmat leljen. Siker a nagyvilágban, siker a hazában, siker a műteremben. Kudarc a jövő számára.

„A művész szemléletmódja emberi, mélyen megrázóan emberi” – olvasható a nagybetűkkel falra másolt idézet James Joyce-tól, a modern próza mesterétől. A kiállításból az jön le, hogy ez nem Krisztus alakjára vagy Árpád vezér figurájára, netán a szép szakállasra festett reneszánsz mesterekre, tehát a nagy vállalkozások hőseire vonatkozik. Inkább Munkácsy teljesítményének nagy egészére, az álarc szomorúságára.

Munkácsy. Egy világsiker története. A kiállítás kurátora **Krasznai Réka**. Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, 2024. november 27. – 2025. március 30.