

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Markója Csilla

„AZ EMBERI TÁJÉK.” TERMÉSZET ÉS EMBERI TERMÉSZET MEDNYÁNSZKY MŰVÉSZETÉBEN AZ ÚJ  
FORRÁSOK TÜKRÉBEN.  
MEDNYÁNSZKY-TANULMÁNYOK

TÉMAVEZETŐ:  
DR. TÍMÁR ÁRPÁD

A bíráló bizottság tagjai:  
Dr. Passuth Krisztina (elnök)  
Dr. Gellér Katalin (opponens)  
Dr. Császtvay Tünde (opponens)  
Dr. Ágoston Julianna (titkár)  
Dr. Gergely Marianna  
Dr. Eörsi Anna (póttag)

A PHD-DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI

ELTE Művészettörténet Doktori Iskola  
Budapest 2007

A kilencvenes évek végén, amikor Mednyánszky László (1852-1919) művészetével foglalkozni kezdtem, az a különös benyomásom támadt, mintha erről a rendkívüli festőről egyszerre tudnánk valószerűtlenül sokat, és mégis valahogy keveset. Furcsamód ez az érzésem annak dacára megmaradt, hogy az elmúlt közel egy évtized valójában mérföldes lépést jelent az alapkutatás terén. Mednyánszky élettörténetével és művészetének alapvető vonásaival már kimerítően foglalkoztak 1905-től kezdve monográfusai, először Malonyay Dezső, aki már életében könyvet írt a művésztől, aztán Schanzer Mária doktori disszertációjában (1935), végül Kállai Ernő, aki még Mednyánszky tanítványától, Farkas Istvántól, és a Mednyánszky-Czóbel család még élő leszármazottaitól szerezhette be információit, és így egy mindmáig érvényes és teljesnek nevezhető monográfiát tett le az asztalra (1943). Az újabb idők kutatási alapelveit a vázlatok és a datálás problémájának összefüggésével pedig Sarkantyú Mihály határozta meg (1981). Ráadásul a primér forrásoknak olyan bősége állt már számukra is rendelkezésre, hogy jóformán nem szorultak sem a szakirodalomra, sem a korabeli recepció elemzésére, valósággal dúskáltak az adatokban és információkban. Kállai Ernő mellett Rózsa Dézső is foglalkozott egy Mednyánszky-naplókiadás tervével, mindketten maguk is olvastak ki Mednyánszky görögbetűs jegyzetfüzeteiből, de az első naplókiadásra mégis csak 1960-ban, Brestyánszky Ilona jóvoltából kerülhetett sor. Azután viszont megszakadt a sor, és sem új források feltárásában, sem új kiadásokban, sem monografikus jellegű feldolgozásokban nem bővelkedtünk: leszámítva Sarkantyú inkább kutatási vázlatnak nevezhető esszéjét, melyet sajnálatosan korai halála miatt nem tudott monográfiává fejleszteni és Egri Mária szolnoki szemelvényes naplókiadásait (1969, 2001). Nem csupán a Mednyánszkyval kapcsolatos cikkek és publikációk váltak szórványosakká, de az életmű két, magyar és szlovákiai őrzési helyre szakadása is érezte ezekben a publikációkban a hatását: Mednyánszky korai korszakainak kutatása gyakorlatilag ellehetetlenült és párhuzamos történetírás vette kezdetét, melynek szlovákiai etapjairól a magyar művészettörténész társadalom alig értesült. Az áldatlan állapot sokat javult a Magyar Nemzeti Galéria 2003-as retropektív Mednyánszky-tárlatának előkészítése során, de néhány alapvető kérdésben, pl. Mednyánszky „nemzeti identitásában”, vagy nevének írásmódjában továbbra sem sikerült közös nevezőre jutni.

A kezdetek bősége, Mednyánszky pályaképének relatív feldolgozottsága dacára az első pillanatoktól kezdve az volt az érzésem, hogy a művekről magukról alig tudunk valamit. A népszerűsítő albumokban mindig ugyanaz a pár kép került reprodukálásra, és a monográfiák és korabeli kiadványok képanyagának jelentős része egyszerűen nem volt azonosítható. A helyzet cseppet sem kielégítő voltára akkor derült igazán fény, mikor a Kállai-hagyaték feldolgozása közepette előkerült Kállai mindmáig kéziratossal meglelt katalógusa, melyben mintegy 2000 Mednyánszky-művet lajstromozott teljes adatsorral, és kiderült, hogy reprodukciók híján a képek nem csak hogy nehezen azonosíthatók, de nagy részük nincs is meg, vagy nem tudjuk, hol van. Ezekhez a felismerésekhez hozzájárultak a szlovákiai tanulmányutak tapasztalatai is: az első nagyőri látogatást és a szlovák szakirodalom feldolgozását követően világossá vált hogy több száz ismeretlen Mednyánszky-művet őriznek szlovák köz- és magángyűjteményekben, továbbá Bécsben is sikerült műveket találni. Ami pedig a magángyűjtemények anyagát illeti: a rendszerváltás után megélnékölt művészeti piac aukcióin tucatjával jöttek elő Mednyánszky-képek, köztük nagyméretű, reprezentatív darabok és jelentős figurális képek is.

Hirtelen úgy tűnt, a Mednyánszky-kutatás ezidáig érdemben el sem kezdődött. Ezt az érzést csak fokozta, hogy amikor megkezdtem munkámat az MNG raktáraiban, Grafikai Osztályán és Adattárában, kevéssé ismert képek és teljességgel feldolgozatlan források

tömege került elő már az első betekintésre. Ennek a forrásfeltáró- és felmérő munkának az eredményeiről számol be a második fejezet. A források feldolgozásával párhuzamosan Bardoly István kollegámmal együtt megkezdtuk a források kiadását is. Az MNG iratanyagához és kéziratos naplóanyagához olyan más primér források is csatlakoztak, mint az Országos Levéltárban talált Mednyánszky-Wolfner peranyag, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattárában talált német nyelvű Katona Nándor-émlékirat, vagy a Mednyánszky-levelezés, melynek csak a magyar nyelven írott darabjait sikerült eddig közölni. A forráskiadások szövegeit Bardoly Istvánnal közösen gondoztuk, például amikor feldolgoztam azt a több mint 800 oldalas kéziratsomót, ami Mednyánszky naplóinak 1920-as Halmay Jenő-féle kiolvasásait tartalmazta (bővebben ld. a második fejezetben), és sikerült kinyomoznom, mely kiolvasás mely eredeti naplóhoz köthető és azt vajon hol őrzik, akkor Bardoly István vette át a munkát, aki a noteszek szövegét, több, mint 200 darabot, görög betűs eredetijeikből kiolvasta: így készült el a részben revideált, de legnagyobb részét eddig ismeretlen Mednyánszky naplófeljegyzéseket tartalmazó szövegkiadás, mely több, mint 400 oldalon pontos lelőhelyeivel együtt közli Mednyánszky a 60-as években erősen megcenzúrázott bejegyzéseinek a ma elérhető teljességét. Forráskiadásaink jegyzetanyagában jelentős tárgyi tudás halmozódott fel Mednyánszky életének helyszíneiről, kapcsolatairól, az őt ért hatásokról, modelljeinek kilétéről és sorsáról, a korabeli művészeti életéről, a korabeli recepció fontosabb darabjairól, a festő mecénásairól és hitelezőiről, védenecseiről és tanítványairól: ezeknek az adatoknak a nagy része eddig ismeretlen volt, de mivel több formában is napvilágot látott, szükségtelennek éreztem beépíteni ezeket a disszertációba. Disszertációm mögött „tárgyi fedezetként” ez az újonnan feltárt tényanyag és a forráskiadások sora áll, legfontosabb „függelék”, pontosabban betetőzése pedig maga a 2003-ban megrendezésre került retrospektív, a Szlovák Nemzeti Galériával közösen rendezett és egy válogatásban a bécsi Belvedere-ben is bemutatott nagy Mednyánszky-kiállítás, melyen mintegy félezer, nagyrészt ismeretlen művet sikerült a közönség elé tárunk, és nem utolsósorban datálnunk: ez a munka a kiállítás tudományos katalógusának komplett kiállítás- és műtárgyjegyzékeiben öltött végül testet.<sup>1</sup>

Az első szlovák kutatóút során elkezdtem feltérképezni a felvidéki képanyagot és közreadtam a Mednyánszky korai éveire vonatkozó, az eddig ismertektől meglepően eltérő és nagyon informatív forrásokat. A későbbiekben a korai évek vizsgálata kiegészült Mednyánszky első fontosabb mesteréhez, Thomas Enderhez fűződő kapcsolatának eddig kevésbé tárgyalt adataival (harmadik fejezet). A következő lépés a korabeli sajtóanyag részleges feltárása és újraközlése volt: ezt a nagy munkát Tímár Árpád recepciótörténeti tanulmányai tetőzték be. A Bécsben kutatásokkal eltöltött hónapok eredménye pedig a hangulatképfestészetéről szóló forrásgyűjtemény lett, továbbá a Dr. Sabine Grabnerrel való ismeretség, melynek köszönhetően Mednyánszky (német nyelvű tudományos katalógussal kísérve) bemutatkozhatott a Belvedere-ben is. A kései Mednyánszky festészetéhez pedig jelentős adalékokkal szolgáltak bécsi hadilevéltári kutatásaim, melyek egy, az első világháború történetével és recepciójával a képzőművészet szempontjából foglalkozó hadifestészet-különszámban nyerték el a nagyközönség számára is hozzáférhető formájukat: a kutatás eredményeiről disszertációm tizedik fejezete számol be. Ily módon a Mednyánszky-kutatás összes, eddig elhanyagolt területére sikerült valamifajta látogatást tenni. Az új források rávilágítottak Mednyánszky a buddhista és a teozófiai tanok iránti érdeklődésének gyökereire is: ennek következménye lett egy a szintanokkal foglalkozó Enigma-szám, melyben külön blokkban foglalkoztunk a Mednyánszky által tanulmányozott ezoterikus szintanokkal.

---

<sup>1</sup> Ezekből a munkákból oroszánrészt vállalt Hessky Orsolya, az MNG munkatársa, és szlovák kollegám, Katarína Beňova, akiknek ezúton szeretnék köszönetet mondani.

Mindent összevéve a Mednyánszky-kutatást 5 kötetméretű szövegkiadás<sup>2</sup>, több csatlakozó Enigma-különszám, egy Bécsben készült tudományos katalógus<sup>3</sup>, és egy négy nyelven is megjelenő, több mint húsz tanulmányt tartalmazó szakkatalógus kísérte<sup>4</sup>. Disszertációm tulajdonképpen csak a „jéghegy csúcsa”, az egy évtizedet felölelő kutatómunka eredményeinek összegzése, bizonyos értelemben nem más, mint az a koncepció, amelynek mentén a kiállítás megrendezésre került, másképpen: azoknak a szempontoknak a tárháza, melyek Mednyánszky életművének új interpretációs lehetőségeit vetik fel.

2000-ben, az *Egy másik Mednyánszky* című tanulmányom megjelenése után megkeresést kaptam a Magyar Nemzeti Galériától, nem segítenék-e egy nagyszabású Mednyánszky-tárlat tudományos előkészítésében és rendezésében. Bereczky Lóránd főigazgató egy Mednyánszky-kutatócsoport létrehozását kezdeményezte, melybe a Szlovák Nemzeti Galéria és a bécsi Belvedere is delegált tagokat,<sup>5</sup> és így kezdetét vehette az a három éves kutatómunka, melynek során feltérképeztük Szlovákia, Magyarország és Bécs közgyűjteményeit és a magángyűjtemények egy jelentős részét. A terepmunka során minden egyes műről lehetőség szerint színes fotót, és leltári karton-másolatot készítettem és adatlapot vettem fel róla, beleértve a különböző osztrák és szlovákiai magángyűjtemények anyagát is. Ez a talán ezernél is több műtárgyat magába foglaló reprodukciógyűjtemény helyszínek szerint lefűzésre került és kiegészítettem a rendszerváltozás óta lezajlott aukciók képanyagával. Ez az adatbázis képezte aztán a válogatás alapját, melynek során különböző szempontok szerint az anyagot a bemutatott félezer műre szűkítettük. A kiállítás koncepciója a disszertáció főbb téziseire épült: kísérletet tettünk rá, hogy a hagyományos, kronológiai illetve műfaji csoportosítás mellett, mely a kiállítás a szó szoros értelmében véve gerincét képezte a lineárisan egymásra következő teremsor tengelyét véve alapul, különálló kis termekben, beugrókban, illetve a harmadik emeleti grafikai kiállításon demonstráljuk Mednyánszky motívumkezelésének legfontosabb sajátosságait, motívumainak kereszteződéseit és átfordításait, a formai alakzatok vándorlását és átváltozásait az időben, továbbá képszekvenciáit és különböző moduszait: disszertációm első fejezete bővebben is foglalkozik a kutatástörténettel és a kiállítással. A kiállítás katalógusában lehetőségem nyílt arra, hogy azokra a problémás területekre, amelyeket egyedül nem volt időm vagy módom feltérképezni, olyan kollegákat csábítsak, akik aztán tudományos közleményeikkel hozzájárultak a Mednyánszky-kutatáshoz. Ezért disszertációm megírása során nem is törekedhettem teljességre: egyes részkutatásokat éppen az én iniciatívámra mások végeztek el, akiknek ezúton is szeretnék köszönetet mondani.

---

<sup>2</sup> 1.) *Mednyánszky-olvasókönyv. Forrásgyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2000, 24-25. szám, 376 p., 2-3.) *Háború 1-2. Mednyánszky és az első világháborús hadifestészet. Forrásgyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2001, 28-29. szám, 226+139 p., 4.) *Hangulat. Mednyánszky és a bécsi hangulatképfestészet. Forrásgyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2002. 34. szám, 175. p., 5.) *Mednyánszky László feljegyzései, 1877-1918.* Szerk. Bardoly István, a szerk. munkatársa: Markója Csilla, Bp., MNG, 2003., 440 p. Csatlakozó kiadványok: *Szintanok. Forrásgyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2003. 35. szám, 156. p., *Millet-Daumier-Van Gogh. Tanulmánygyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2003. 36. szám, 128. p., *Munkácsy-olvasókönyv. Forrásgyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla. Enigma, 2005. 43-44. szám, 270. p.

<sup>3</sup> *László Mednyánszky, 1852-1919. Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, 13. Okt. 2004- 9. Jänner 2005.* (kat.) ÖGB, Wien, 2005.

<sup>4</sup> *Mednyánszky. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2003. okt. 14-2004. febr. 8.* (kat.), a Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2003/4, Bp., MNG, 2003. Német (2003), angol (2004), szlovák (2004) nyelvű mutációban is.

<sup>5</sup> A Mednyánszky-kutatócsoport tagjai voltak: Bakó Zsuzsanna (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), Bellák Gábor (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), Katarína Beňová (Szlovák Nemzeti Galéria, Pozsony/Bratislava), Sabine Grabner (Österreichische Galerie Belvedere, Bécs/Wien), Hessky Orsolya (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest), Alexandra Homol'ová (Szlovák Nemzeti Galéria Pozsony/Bratislava), Kiss-Szemán Zsófia (Magyar Kultúra Háza, Pozsony/Bratislava), Markója Csilla (Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet), Szabó Lilla (Magyar Nemzeti Galéria, Budapest).

Bár a Mednyánszky-kutatás előtt még számos izgalmas feladat áll, az alap kutatás egy jelentős szakasza a kiállítás előkészítésével lezárult. A ma rendelkezésre álló források túlnyomó része feldolgozásra került és a képanyag ismerete már lehetővé tenné egy oeuve-katalógus előkészítési munkáinak elkezdését. Ezt a szlovák fél már tervbe is vette. Mindazonáltal jelen fázisban egy valóban komplett oeuve-katalógus összeállítása számtalan akadályba ütközik. Nem csupán azért, mert Mednyánszky életműve, melyet 3-4000 műre becsülünk, még mindig csak körülbelül harmadában ismert, de a külföldi képanyag, az itthon magángyűjteményben lappangó képek mennyisége és a hamisítványok nagy száma felettébb megnehezíti majd annak a dolgát, aki ebbe a szinte reménytelennek tűnő feladatba belevág. Mednyánszky életútját, tartózkodási helyeit és gyakori utazásait naplói révén azonban szinte hónapokra lebontva sikerült feltérképezni, kiegészítve ezzel a Kállai és Brestyánszky által már amúgy is jól dokumentált biográfiát. Esetlegesen előkerülő naplók gazdagíthatják még ismereteinket, de az életút monografikus rendje, kronológiája tulajdonképpen stabilan megvan: ezért sem éreztem szükségét annak, hogy Kállai után újabb teljességre törekvő Mednyánszky-monográfiát írjak. Dolgozatom sokkal inkább Sarkantyú Mihályéhoz hasonlóan esszéisztikus, bár az övénel kimerítőbb kutatási vázlat, a források feltárásának dokumentációja, melynek bár a kronologikus rend és az egyes korszakok részleges „lefedettsége” monografikus jelleget kölcsönöz, de lényege éppen szabad és kötetlen tanulmány-gyűjtemény jellegében van: a mai kor kívánalmainak megfelelően nem is próbáltam a teljesség hiú látszatára törekedni. Sokkal inkább az volt az elképzelésem, hogy a tanulmányok füzéréből a kutatás története is kirajzolódjék, segítségképpen a jövő Mednyánszky-kutatóinak, akiknek meg kell ismerniük a bejárat utat is, ha tovább akarnak lépni. Mivel a disszertáció egysége már az első részpublikációnál a szemem előtt lebegett, az életút-kronológia nagyjából egybeesik a kutatástörténeti kronológiával, egy-egy fő téma mintegy koncentrikus körökben bomlik ki a fejezetek során. Közel 300 kép segítségével részletekbe menően is demonstrálni tudtam Mednyánszky művészetével kapcsolatos legfontosabb észrevételeimet, például a motívumvándorlások alakváltozatai terén, ami a disszertáció egészének komoly többletét is jelenti az eddig megjelent tanulmányok összességéhez képest. Reményeim szerint ez a tanulmányfüzér önmagában is megállja a helyét: nagyobb témái, merítései tekintetében Mednyánszky összes korszakát lefedi, és bár a művész tájképeiről kicsit kevesebb szó esik, mint figurális műveiről, azért a mester egyetlen műfaja sincs elhanyagolva. A disszertáció fő témái Mednyánszky művészetének legizgalmasabb jellegzetességeire és értelmezésének legfontosabb problémáira tanulmány-jelleggel mutatnak, megközelítésmódja pedig, elképzelésem szerint egyszerre a művészettörténészé és az esztétáé. Dolgozatomban nem a nemzetközi analógiák sorjáztatására, hanem inkább a Mednyánszky-művek összefüggéseire és sajátosságaira koncentráltam. Habár ez a szöveg nem monográfia, hanem sokkal inkább alap kutatás és forrásfeldolgozás, én mégis úgy tekintek rá, mint az én Mednyánszky-könyvemre: mint olyan tanulmánykötetre, mely reményeim szerint térkép és iránytű egyben Mednyánszky művészetéhez.

### *A disszertáció főbb tézisei*

Mednyánszky László a századforduló magyar festészetének legtermékenyebb és legtalányosabb alakja. Felvidéki arisztokrata családból származott, de javait elosztogatta, s maga az anyagiakkal mit sem törődött. Több ezer festményre rúgó életműve nagy része ma is lappang, mivel művei csak addig érdekelték, amíg el nem készültek, s boldog volt, ha modelljei valamelyikén segíthetett velük. Modelljei főként egyszerű parasztleányok, cigányok, kocsisok, katonák, koldusok és a külvárosok „kétes egzisztenciái” voltak;

úgynevezett csavargóképeiben azonban Ribera, Millet, a francia realisták és más szempontból Daumier örököséiként új műfajt alkotott, monumentális alakos képek sorozatát, melyeken nyoma sincs a korban oly divatos szegényember-festészet hamis részvétének, szentimentalizmusának. Tájképei első ránézésre naturalista, realista tájaknak tűnnek, holott valójában rejtett önportrék, általános érvényre emelt, metafizikai igényű „szimbolista hangulatképek”. Portréi és tájai mellett fennmaradtak különös, műfaji értelemben a korban társtalán, a zsáner műfaját „felülíró” képei is. Ezekben a művein az erőszak és a szenvedés ábrázolhatóságával kísérletezett, az elemi erőket, energiákat és szenvedélyeket hol egy ismeretlen képregény kiragadott kockáihoz hasonló akció-jelenetekbe, hol passzív, szenvedő vagy melankolikus figurák emblémáiba sűrítette. Száz és száz ceruzarajz maradt ránk foglyokról, megkínzottokról, sebesültekről és elesettekről – s e különös, a legtágabb értelemben vett háborús tematikát Mednyánszky nem a háborúban, hanem a fin de siècle Monarchiabeli ragyogó pompájában kezdte.

Mednyánszkyknak minden időkből voltak elhivatott tolmácsolói. „Nincs logosz, csak hieroglifák vannak” – írja Deleuze Proust kapcsán. Mednyánszky próteuszi, csak alakváltozatokban létező művészetére ez különösen érvényes. Hieroglifáinak, melyeket egész életében ontott magából („én úgy festek, ahogy a vénasszonyok harisnyát kötnek!” – mondta egyszer bécsi barátjának, Kláber Gyula festőnek) már életében igen sok értelmezője akadt. Ján Abelovský találó észrevétele szerint Mednyánszky művészetének van valami „elzárkózó”, autisztikus vonása. Ezt az autizmust nem egyszerűen pszichológiai értelemben kell elgondolni, úgy, ahogy Miri, a művész húga Mednyánszky mánia-depressziójára céloz, vagy ahogy például Szirmay-Pulszky Henrietta egyenesen skizoid pszichopátának nevezi Mednyánszkyt. Ezeknek a megállapításoknak ugyanis vajmi kevés közük van a művekhez, és mint arról a disszertációban szó esik, egy bizonyos célt szolgáltak a hagyatéki perben. Más kérdés, hogy ez mégiscsak fontos abban az értelemben, hogy ebben a perben két értelmezői csoport csap össze szimbolikusan Mednyánszkyért, s hogy e viszály egy történelmi fordulat következtében egy sajátos metamorfózis révén még ma is fennáll. Ugyan már nem magyar és magyar között zajlik a vetélkedés, ám még mindig részben területi alapon: gondolok itt Mednyánszky hovatarozásának áldatlan vitájára a szlovák és magyar művészettörténészek között. A művész húga, Czóbel Istvánné Mednyánszky Margit és a Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. közötti perlekedés Mednyánszky hagyatékaért nem csupán anyagiakról szólt. Hanem arról a rejtett sértettségről is, amelyet a művész felvidéki magyar arisztokrata családja és szellemi környezete, egy konzervatív reformtörekvéseiről elhíresült szellemi kör érzett annak kapcsán, ahogy 1897 után Mednyánszkyt tőlük és szülőföldjétől „elragadta” egy budapesti „feltörekvő polgári” társaság, mely a könyv és folyóirat kiadó Wolfner József köré csoportosult és Mednyánszkyt a neves üzletember mecénatúrája részeként anyagilag és szellemileg egyaránt támogatni kezdte. E támogatás szellemi részének sommázzott megnyilvánulásai Lyka Károly cikkei, míg a „másik oldalt” Malonyay Dezső monográfiája, Justh Zsigmond Mednyánszky alakját is felidéző regénye és jó néhány újságcikk, tárca, novella képviselte, többek között Pekár Gyula tollából. Mielőtt azonban abba a súlyos hibába esnénk, hogy ezt a rejtett viszálykodást túlzottan kiemeljük és megterheljük egy nacionalista-kozmpolita ellentét félrevezető részigazságával, (hiszen Wolfner József és kiadója önérzetes nemzeti szerepvállalása és ezzel kapcsolatos anyagi ráfordításai és kiterjedt mecénatúrája egy külön kultúrtörténeti tanulmányt érdemelne, míg a Czóbel-kör különutas, utópista reformelképzeléseit vagy Malonyay Dezső „nemzeti esztétikáját” súlyos hiba lenne csak és kizárólag egy „turáni ihletésű” nacionalizmus megnyilvánulásaként elkönyvelni), térjünk vissza egy pillanatra az előbb említett autisztikus vonásokhoz.

A Mednyánszky-anekdóták kékszemű, gyermeki tekintetű öregember-hőse, aki „mindent tud, mindent lát, de nem szól semmit”, ugyanis valóban egyfajta a saját énjére koncentráló zárkózottságban élte le az életét. Egyfelől tökéletes mimikrivel simult mindenkori

és folyton változó környezetéhez, egyben művészete kontextusához. Ez nem csupán azt jelenti, hogy csavargó volt a csavargók között, báró az arisztokrata szalonokban, és hogy mindezt oly tökélyre fejlesztve üzte, hogy párizsi külvárosi kószálásai során a rongyszédők is befogadták a „bon vieux chiffonard”-ot. Mindenkori szellemi környezetéhez is legalább ilyen mértékben asszimilálódott. Teljesen magáévá tette a Justh-kör nézeteit, majd művészetének modernizálódása idején, a párizsi kiállítástól kezdődően egyre inkább teozófiai és egyéb olvasmányai, beszélgetései Lyka Károllyal és kiállításélményei foglalkoztatták. Művészete kora összes nagy stílusirányzatával érintkezett. Ezért aztán könnyen beleeshetünk a névsorolvasás és mechanikus analógiagyártás csapdájába. Hiszen szinte nincs is művész a plein air hangulatképfestők, a szimbolisták, az impresszionisták vagy akár a posztimpresszionisták között, akinek ne lenne Mednyánszkyval összefüggésbe hozható műve: használta az összes közkedvelt motívumot, ismerte az összes technikai eljárást, számtalan moduszban festett sokszor párhuzamosan, megfordult az összes nagy művészeti központban, rendszeresen látogatta a kiállítótermeket és múzeumokat, fogékony volt az új benyomásokra és mindig kész a megújulásra.

Másfelől megőrizte autonómiáját. És nem csupán megőrizte, hanem lényének és művészetének egy részével rezzenéstelen, érintetlen, sőt, elutasító maradt. Látszatra élénken kommunikált környezetével, valójában kapcsolatai a külvilággal igen lazák voltak. Ez egyben némi magyarázattal szolgálhat művészetének zárvány-jellegére, különutas modernitására is, amely annyira megnehezíti egy nyugat-európai mintára elgondolt fejlődéselvű művészettörténet-írás számára elhelyezését.

Az a jelenség, hogy egyszerre azonosult környezeté nézeteivel és maradt tőlük teljes egészében független, megnyilvánult személyiségének különös hasadtságában, összetettségében is. Habár manapság egy művész személyiségét, lelkialkatát „életrajzi egyéniségét” rekonstruálni „közkeletű anatómia alatt álló módszer”, azt gondolom, egy korszak történeti rekonstrukciója pontosan ugyanannyira tárgyyszerű csak, mint egy individuumé, már csak azért is, mert részben ugyanazokon a forrásokon alapszik. Minden történészi eljárás bizonyos értelemben fikciós eljárás, ráadásul soha nem tagadhatja meg a kort, amelyben született. És ha egy olyan mélyen individualista kor művészetéről beszélünk, amilyen a XIX. és XX. század fordulója, nem lehet nem képet alkotnunk a művész „jelle alakított” személyiségéről sem, erről a sajátos „munkahipotézisről”, mely oly elválaszthatatlan művétől. Hogyan elemezhetnénk a stílusfejlődés kérdéseit, hogyan korszakolhatnánk, hogyan vázolhatnánk fel a pályáivet anélkül, hogy tisztában lennénk a változások hátterével? És Mednyánszky „szövevényes lelki bozótjával” kapcsolatban igen nagy mennyiségű elsőrangú forrás áll a rendelkezésünkre. Nem csupán egy hatalmas anekdotakincs, melynek még legendagyártásra alkalmas elemei is sok mindenről árulkodnak, hanem ránk maradt Mednyánszky több ezer kéziratoldalra rúgó végtelennek tűnő naplófolyama, melynek 1960-ban, bizonyos szempontok alapján „megszűrt” válogatásban<sup>6</sup> történő közzététele után nemrégiben jelent meg egy részben revideált, részben eddig ismeretlen feljegyzéseken alapuló kiadása, a monografikus kiállítás kíséretében. Ezekből a naplókából azonban sokkal kevesebb támpontot nyerhetünk a datálás kérdéseire vonatkozólag, mint reméltük.

---

<sup>6</sup> Bár a Brestyánszky-féle naplókiadás elsődlegesen művészettörténeti szempontú válogatásról árulkodik, az eredeti gépiratból kiderül, hogy a szöveg egyfajta cenzúrán is átesett: kimaradtak belőle a Mednyánszky magánéletére, homoszexuális kapcsolataira, antimaterialista és „osztályidegen” nézeteire, illetve a nemzetiségi kérdéshez való hozzáállására és teozófiai és egyéb spirituális irányzatokkal való kapcsolatára vonatkozó dolgok. Ezenkívül sajnos a szöveg jó néhány félreolvasást is tartalmaz. Az újabb naplókiadás (vö. 2. l.) az eredeti görögbetűs szövegekkel történő összeolvasás révén korrigálja a hibákat és új, eddig publikálatlan szövegeket is közöl.

Mednyánszky a teozófiával már tanulóéveiben megismerkedett, és a századforduló körüli években teozófiai előadásokat hallgatott, mint ezt előadásjegyzetei bizonyítják. Helena Petrovna Blavatsky, Franz Hartmann és Mabel Collins könyveiben Mednyánszky minduntalan ugyanazzal a szünesztéziás, mindent mindennel összekapcsoló, tipologizáló és rendszerező eljárással találkozott, mint amit ő maga, Genthon István szavaival „mániákusan” alkalmazott. Ahogy Blavatsky a *Titkos Tan* című, Mednyánszky által kijegyzetelt háromkötetes alapvető művében fogalmaz: „A teremtő erő szakadatlan átalakító tevékenysége során a színeket, a hangokat, a számokat rezgésmódok formájában hozza létre, amelyek egyesítik és szétbomlasztják az atomokat és a molekulákat. [...] A világmindenségben a színek és a hangok, s ebből következően a számok fokozatai és kölcsönhatásai végtelenek.” Blavatsky aztán ezt táblázatokkal toldja meg, ahol szellemi princípiumokhoz vagy planétákhoz fémeket, az anyag állapotait, színeket, számokat és hangokat rendel. Nem nehéz észrevennünk e dolog összefüggését Mednyánszky fiziológiás színelméletével. Mednyánszky vad szünesztéziás mámorral társít színeket napszakokhoz, hangfekvéseket hangulatokhoz, miközben kedves motívumait szekvenciákba rendezve is feldolgozza, különböző hangulati és színvariációkban. Tipologizáló hajlama azokban a modell-listákban is megnyilvánul, ahol modelljeit különböző szempontok szerint osztályozza. Motívumkezelésének extrém ismétlődésekben megnyilvánuló módját pedig abban a különös szokásában is tetten érhetjük, hogy leveleit gyakran minimális módosításokkal, több változatban is megírta. Számos ilyen levélfogalmazványa maradt ránk, annak köszönhetően, hogy Miri húga a már említett perben ezt próbálta meg felhasználni bátyja „korlátozott elmetehetségének” bizonyítására. Festői motívumaihoz való sajátos viszonyában rejlik annak magyarázata is, miért nem lehetnek a naplók a datálásban kellőképpen segítségünkre. Egy-egy motívumot ugyanis valóban megszállottan variált, mégpedig volt, hogy egy évtizednyi, vagy még hosszabb időintervallumban. A konkrét műveket a motívumok folyton változó megtestesüléseinek tekintette. Nem műtárgyakban, vagy ábrázolásokban, hanem erőkben és energiákban gondolkodott. Nemcsak a megfelelések, hanem az erők panteista színezetű tanában is egy húron pendült Blavatskyval: „Az okkult filozófia azonban valójában teljes egészében Isten mindenütt jelenvalóságán alapszik, az Abszolút Istenségen, és ha nem is spekulál Róla Magáról, mivel túl szent, és a véges értelem számára még felfoghatatlan a maga egyedülvalóságában, az egész filozófia mégis az Ő isteni erőin nyugszik, mint mindannak a forrásán, ami él és lélegzik. [...] A materialista tudomány tudatlansága miatt tagadja a belső ember és isteni erőinek létezését; az okkultizmus híve pedig felismeréseire és személyes tapasztalataira alapozva jelenti ki, hogy az effajta erők az ember számára ugyanolyan természetesek, mint a halak számára az úszás.”

Bár Mednyánszky a festményeket erők és energiák pillanatnyi sűrítményeinek, illetve kikristályosodási formáinak fogta fel, és az őt éppen foglalkoztató motívumhoz mindig egy kézre álló festésmódot, kifejezési moduszt keresett, ami egyben megmagyarázza, hogyan térhetett vissza újra- és újra már meghaladottnak vélt festésmódjaihoz, mindezek dacára mégsem igaz Genthon István állítása Mednyánszky fejlődésképtelenségével kapcsolatban. Feltételezett életművének alig egyötödét őrzik közgyűjteményekben és talán még egyszer ennyit ismerünk aukciós katalógusokból vagy magángyűjteményekből. De még e törtrész ismeretében is kirajzolódik a fejlődés iránya, mi több, bizonyos korszakokat is meg tudunk lassan különböztetni. Ami a művek datálását illeti, mivel Mednyánszky maga a legkritikább esetben datálta műveit, szignói sem mindig az ő kezétől valók, a művek időrendbe állításánál a korabeli reprodukciók mellett éppenséggel szinte kizárólag a Genthon által negligált stílusfejlődés meglétére hagyatkozhattunk. Az MNG katalógusában Sarkantyú Mihály magyarországi és Anton C. Glatz szlovákiai, olykor sajnos sikeresetlen datálásai után érdemben először tettünk kísérletet Mednyánszky életművének kronologikus bemutatására. Tisztában vagyunk vele, hogy ez csak az első, bizonytalan lépés egy rögzös úton. Biztosan



vannak olyan képek, melyeknél új adatok előkerülése módosítani fog még a datáláson, továbbá vannak olyanok, amelyeknek besorolásában bizonytalanok vagyunk. Mednyánszky 1875-ben már járt Barbizonban, ahova még majd visszatér, de legalább ilyen fontosnak kell tekintsük a bécsi hangulatképfestőkkel, az úgynevezett „stimmungsimpressionistákkal”, vagy „poétikus realistákkal” történő megismerkedését. Rövid, de nagyhatású közjáték szolnoki látogatása, melynek köszönhetően a tátrai témák, hegyi tájak, zúgó patakok az Alföld sík, mocsaras vidékével és a Tisza végtelenbe vesző folyókanyarulatának motívumával gazdagodnak. Ez a motívum, a folyókanyarulaté, valójában már korai nagyóri tájképein feltűnik. Egész életében megszállottan festette ezt a képein mind absztraktabbá váló motívumot, melyet a kiállításon egy külön csoportként is bemutattunk. Azt feltételezzük, hogy ahogy Emil Jakob Schindler osztrák „poétikus realista” festő a híres jegyesorát („*Pappelallee*-képek”), Mednyánszky is szerette volna ezt a folyókanyarulat-motívumot különböző évszakokban vagy napszakokban sorozatszerűen feldolgozni. Míg azonban Schindler ragaszkodott egy létező táj felismerhető valóságához, melyet lírai hangulatok tükrében ábrázolt, Mednyánszky-nál a motívum lassacskán önállósult és elvesztette kapcsolatát egy konkrét tájjal. A motívum, mint szimbolikus tartalmak hordozására kész formai alakzat, nem csupán nap- vagy évszakok módosulásainak, hanem változó táji környezet kontextusában is megjelent, s Mednyánszky összes festői modusát kipróbálta rajta.

Akár Millet, Mednyánszky is művészetének egyfajta átszellemítésére törekedett. Naplója tanúsága szerint egész életében küzdött testi vágyai ellen, amelyek elsősorban férfiakkal fűzték. A görög betűkkel titkosított naplókban nagy delta jelöli a test „mélybe húzó” erőit. Mednyánszky a teozófia tanításaiban nem csupán az „átfordításokhoz és keresztetésekhez” talált támpontot. Élete nagy szerelmét, a váci hajós-fuvaros Kurdi Bálintot annak korai halála (1906) után szellemi vezetőjéül fogadta, naplójegyzetei, melyekből az idevonatkozó részeket gondos kezek az első naplókiadásból kivágták, tulajdonképpen mind Kurdi Bálint-hoz íródtak, neki szóló beszámolók, akarat-mantrák vagy imák. Már kortársai célozgatnak homoszexualitására, Pekár Gyula 1920-as nekrológiájában Mednyánszky „bujdosó életének” annyi fekete mérföldkövéről, bizarr, ellentmondásokban gazdag lelkivilágáról, és az őt egész életében egyre űző „vigasztalan önvádról” beszél, miközben aprólékosan leírja, Mednyánszky mint szökött meg mindenki, így ő előle is Vácra, felkeresni az ő Bálintját. Ahogy Feszty Árpádné fogalmazott: „sok volt az ő rejtélye.” Mednyánszky Kurdi halála után is rendszeresen járt le Vácra, a váci temetőbe, meglátogatni barátja sírját. Valóságos zarándoklatok voltak ezek, amelyek során számtalan temető-képet festett. Kortársai „sötét és titkos szenvedélyekről” pletykáltak, továbbá „gyilkos szarkazmusról”, mellyel annyiszor meggyötörte a körülötte lévőket. E pletykákra nyilván Katona Nándor (szül. Kleinberger Náthán) festőművész, Mednyánszky tanítványa is okot adhatott. A késmárki kocsmáros fiatal kamaszként vette magához és nevelte festőművésszé Mednyánszky. Nem tudni pontosan, miért, Katona Nándoron mindenesetre idővel súlyos paranoia jelei kezdtek mutatkozni. Így írnak erről a Magyar Művészet című folyóiratban: „Katona keserves gyermekéveket élt [...] míg egy nagylelkű ember, báró Mednyánszky László figyelmessé nem lett rajzolótévhetségére. Ez a nagy művész aztán évek során át támogatta, bejuttatta vendégül hosszú időkre a nérei nagyóri kúriára [...] Annyi időt töltöttek együtt, ugyanazokat a motívumokat festegetve a szepesi hegyek közt, hogy Mednyánszky festői stílusa eltörölhetetlen jegyekként rögződött bele Katona festészetébe is. Valami tudatalatti érzés bántotta a festőt, a nagy mester stílusától való szabadulás homályos vágya távolíthatta el tőle, s végül...jótévedője gyanakodva kezdte nézni, a gyanú gyűlöletté fokozódott benne s minden újabb Mednyánszky-kép láttán meglopottnak érezte magát. Ez a patológikus, minden objektív okot nélkülöző érzés odáig fejlődött benne, hogy nemcsak a báróról beszélt nyíltan, mint üldözőjéről, hanem mindazokról, akik e nagy mesterrel bárminemű vonatkozásban álltak.” Katona Nándor ránk maradt naplójában iszonyú, bár valószínűleg képzelt vádakkal illeti

Mednyánszkyt, mint arról a második fejezetben részletesebben is szó esik. Ő maga festményeit a biztonság kedvéért két példányban is megfestette, és a másolatokat páncélszekrényekben és vasalt ládáknban tartotta műtermében. Katona sikeres, befutott tájképfestő lett és túlélte „megrontóját”, ahogy mesterét nevezte. Sőt, Mednyánszky által is megörökített démoni figurája úgy áll a festő balján, ahogy jobbán az angyali Bálint. Mednyánszky „ellentétekben gazdag” figurájához e két kísérő is hozzátartozik. Tudomásul kell vegyünk, hogy sebesült-tematikája, a mazochista és szadista jelenetek ábrázolása iránti vonzódása, a teozófia „androgyn-tanával” való azonosulása nem független homoszexualitásától. Kínzási jelenet nem egyszer fordul elő Mednyánszky vázlatfüzetének lapjain. Csak Goyáéval rokonítható megszállott érdeklődése az emberi erőszak természete iránt.

Továbbá nem véletlenül nem, vagy alig találunk művei között női portrékat. A homoszexualitás és az ikonográfiai hagyomány egyszerre játszott szerepet Mednyánszky különös csavargóképeinek genezisében. Ahogy erre már korábban utaltam: azt a Proust által is jellemzett kasztok és osztályok közötti rendkívüli mozgékonyt, mely előfeltétele a csavargóképeknek, Mednyánszky nem csupán függetlenség-igényének, legendás vándoröszönének, társadalomkritikai attitűdjének köszönheti, hanem homoszexuális hajlamainak is, melyek őt erre a promiszkuis, mobilis, magát a vándorlásban elrejtő életmódra kényszerítették.

Mednyánszky, túl azon, hogy a motívumban forma és tartalom tökéletes szimbiózisát hozta létre, az átfordítások és keresztezések gyakorlatával azt a héraikleitoszi gondolatot sugallja és foglalja képbe, hogy minden alakzat, minden forma csak átmeneti, pillanatnyi edénye különböző, olykor egymással szöges ellentétben álló tartalmaknak. Mednyánszky vázlatjai nem kevesebbet fejeznek ki, mint azt, hogy egyazon alakzatnak ellentétes értelmű interpretációi egyidejűleg, egymás mellett is létezhetnek, hogy nincs forma, melynek tartalma ne lenne interpretáció kérdése. Mi több, akár a modern, sőt posztmodern költők, akik ugyanannak a szónak többféle jelentésére is apellálnak verseikben, Mednyánszky olyan képi szintaxist mutat be, melyben a poliszémianak, a többjelentésűségnek kitüntetett szerepe van.

Ahogy Proust nagy regényfolyama szerkezetileg is arra épül, hogy az egyes szerelmek és az élet egyes pillanatai az ismétlés révén mint válnak a szerelem és az idő általánosságává, miközben ledobnak magukról minden esetlegességet, úgy próbálta Mednyánszky a természetből és az elődök vagy kortársak művészetéből ellesett egyedi motívumokat a sorozatszerűség révén egy magasabb, általánosabb szintre emelni. A sorozatok, ellentétek, témák és motívumok keresztezései és átfordításai ugyanazt a célt szolgálják, mint a széles, összefoglaló, monumentális festésmódra való törekvés. Mednyánszky pontosan érzekelte, hogy azok a festők, akiket Lyka 1898-ban az ő „védő lombjai” alatt „felvirító dús vegetációként”, a jövő reménységeiként értékelt, idővel megfakultak átlagos hangulatképfestészetükkel a magyar művészet új, impresszionista és szerkezetes naturalista fordulatainak, a nagybányai iskola, a magyar fauve-ok és a Nyolcak művészcsoportjának fényében. Mednyánszky mindenkit ismert és mindenkivel jóban volt, nemcsak Münchenben, Bécsben és Párizsban, de a Felvidéken és Budapesten vagy Szolnokon is. Műteremszomszédja volt Ferenczy Károly, jó barátja az alföldi Deák Ébner Lajos, Réti Istvánnal sokat beszélgetett, Kernstok Károly bejáratos volt műtermébe, Ady Endre az Új Versek című korszakos kötetét szerette volna illusztráltatni vele és olyan asztaltársaságoknak volt tagja, mint a Három Holló vagy a főképpen nagybányai festőkből álló Muskátli-kör, ahol nem csupán régi szenvedélyének, a sakkjátéknak hódolt, hanem megismertette művésztársait a „hindu és spiritiszta tanokkal” is. Volt rá módja tehát, hogy ráérezzen, melyik lesz a magyar művészet fő csapásiránya. Mégsem tartott egyik iskolával sem. Még második párizsi tartózkodása idején, a kilencvenes évek elején túlegett egy rövid és intenzív impresszionista perióduson. Számára már akkor világossá vált, hogy az impresszionizmus éppúgy nem jelent

megoldást művészi problémáira, mint a „konyhakerti naturalizmus”. Nem érezte tehát szükségét annak, hogy akár a szolnoki iskolához, akár a nagybányaiakhoz csatlakozzon. Döntése következménye a művészettörténeti recepció mai napig tartó zavara. Mednyánszky nyilvánvalóan a hangulatfestők közé sorolandó, ámde nem kérdés, hogy különutas festészete messze túlmutat Barbizonon, a hágai iskolán vagy a bécsi poétikus realistákon. Viszont nem tartozik sem a nemzetközi posztimpresszionista, sem a hazai impresszionista vagy pláne modernista fejleményekhez sem. Minekutána még mindig nehezünkre esik másban gondolkodni, mint egy, a nyugati művészet evolúciójának mintájára elképzelt fejlődési szisztémában, Mednyánszky a maga „konzervatív reformtörekvéseivel”, éppolyan zárványnak minősül, mint az a szellemi környezet, amelyből származott, a szépeességi magyar nemesség és kapcsolt részei, amelyeket ma az egyszerűség kedvéért a Justh–Czóbel-kör néven emlegetünk.

Ilyenformán ugyanaz a tipikus közép-kelet-európai provincializmus- és lemaradás-komplexus takarja el a szemünk elől annak a belátását is, hogy éppenséggel a hangulatképfestészet a XIX. század talán legnagyobb, legkiterjedtebb, legegységesebb és legprogresszívebb irányzata, mely Barbizontól a hágai iskolán és a bécsi Stimmungsimpresszionizmuson át egészen az oroszokig, vagy Délen az olaszokig terjed, és amelynek a francia impresszionizmus csak egy lokális, ha úgy tetszik „provinciális” verziója, egyfajta „dekadenciája”, logikus, de partikuláris végkifejlete. Más kérdés, hogy a jelenleg is érvényes művészettörténeti leszármazási rend szerint a francia impresszionizmus a modernizmusok szülőanyja, s így az úgynevezett „progresszió” letéteményese. Ámde épp az Európához frissiben csatlakozó országok a kánon birtokosai által vajmi kevésbé ismert művészettörténete szolgáltatja a legjobb példát arra, hogy ez a fejlődés milyen meghökkentő mellékutakon és kitérőkön, olykor párhuzamos ösvényeken haladt, a művészeti import pedig nem azt jelenti, hogy Párizstól keletre mindenhol minden csak „second hand áru”, „hozott anyag”. Márpedig ez az impresszionizmus-komplexus a közép-kelet-európai régió művészettörténetírását teljességgel áthatja. A művek értékét sok esetben azon mérik le, milyen mértékben érik el az impresszionizmus fokát. Gyakran szinte mentegetőzőképpen hatnak a „már-már impresszionista”, vagy a „luminisztikus” kifejezések. A magyar művészettörténetírásban ennek a jelenségnek szinte toposszá vált fordulata, mikor arról esik szó, hogy Szinyei Merse Pál a Majális című, 1873-ban a bécsi világkiállításon bemutatott művével a franciáktól függetlenül „találta fel az impresszionizmushoz vezető utat”.

Disszertációmban reményeim szerint a magyar festészet egyik legnagyobb és legjelentősebb életművével kapcsolatban sikerült olyan új megközelítési módokat, szempontokat felvetnem az eddig feltáratlan korabeli forrásanyag segítségével, melynek révén módosíthatjuk a magyar művészettörténet fejlődési sémájáról kialakított konvencionális elképzeléseinket, s egyben megpróbáltam felhívni a figyelmet a magyar hangulatképfestészet eddig elhanyagolt kutatási területének fontosságára.

Dolgozatom első fejezetében felvázolom röviden a Mednyánszky-recepció történetét, a kutatástörténetet és a 2003-as, MNG-beli Mednyánszky-retrospektív tárlat koncepcióját. A második fejezetben a Mednyánszkyval kapcsolatos új forrásokat ismertetem, különös tekintettel a Mednyánszky-tanítvány Katona Nándor emlékirataira, felvezetve ezzel Mednyánszky homoszexualitásának eddig figyelmen kívül hagyott összefüggéseit művészete bizonyos jellegzetességeivel, műfaji választásaival, viszonyával az ikonográfai hagyományhoz, és motívumválasztásainak sajátosságaival. A harmadik fejezetben Mednyánszky eddig kevésbé tárgyalt korai felvidéki éveiről esik szó az újonnan megismert szlovákiai műtárgyanyag segítségével: ebben a fejezetben kiemelt szerepet kap Mednyánszky első fontos mestere, Thomas Ender. A negyedik fejezetben bomlik ki a disszertáció fő témája, Mednyánszky újszerű „átfordító-keresztező” motívumkezelésének sajátosságainak elemzése, összefüggésben a katasztrófák és erőszakcselekmények illetve a passzív-melankolikus

képtémák iránti vonzalmával. Ebben a fejezetben Mednyánszky *Lincselés* című festményét elemzem részletesen, a kép vázlatai segítségével, felvéve a Sarkantyú Mihály által elejtett szílat. Az ötödik fejezet részletesen foglalkozik a Mednyánszkyval kapcsolatban eddig méltatlanul elhanyagolt hangulatképfestészettel, mint Mednyánszky művészetének legfontosabb kontextusával, különös tekintettel az osztrák poétikus realista festészet, az ún. „Stimmungsimpressionismus” Mednyánszkyra gyakorolt hatásával. A hatodik fejezetben egy rövid exkurzus erejéig kitérek a magyar hangulatképfestészet történetére, felvázolva egy jövőbeni kutatás legfőbb irányait. Ebben a fejezetben Rippl-Rónai, Munkácsy és Mednyánszky pozíciójának rövid összevetésével a XIX. század vége magyar festészetének különböző „útvonalaira” szerettem volna rámutatni. Ebben a fejezetben Mednyánszky egyedülálló csavargóképeinek genezisével, Millet hatásával is foglalkozom, erre majd a tizenegyedik fejezetben, a francia sajtórajz, a ’koldus-filozófusok”, a rongyszedők és cinikus bölcsék ikonográfiai tradíciójának elemzésekor részletesebben is visszatérek. A hetedik fejezet foglalkozik a Mednyánszky-kiállítás recepciója kapcsán Mednyánszky „nemzeti identitástudatának” a szlovák művészettörténetírás által tematizált problémájával: ez a fejezet egyben vitairat, melyben kritikusan érintődnek olyan pontok, melyekben mindmáig nem sikerült a szlovák kollegákkal közös nevezőre jutni. A nyolcadik fejezet Mednyánszky pályájának második fele kapcsán a festő legfontosabb mecénásaival és gyűjtőivel, Wolfner Gyulával és Wolfner Józseffel foglalkozik, a Mednyánszky-források egy újabb csoportját, a hagyatéki peranyagot vonva be a feldolgozásba. A kilencedik fejezetben Mednyánszky naplójáról és Kurdi Bálintról esik szó, illetve a Mednyánszky-féle művészi attitűd a tolsztojizmushoz és a teozófiához köthető egynémely vonatkozásáról, míg a tizedik fejezet Mednyánszky utolsó éveivel és hadifestészetével foglalkozik, különös tekintettel az eddig kevésbé feldolgozott osztrák-magyar kapcsolatokra, a Sajtóhadiszállás működésére, az osztrák-magyar hadifestészetre, levéltári források alapján. Végezetül a tizenegyedik fejezet egy önmagában is megálló, összefoglaló tanulmány, melyben összegzem a disszertáció legfontosabb megállapításait, ebben a fejezetben Mednyánszky pályaképe, korszakai, főbb műfajai, ikonográfiai, műfaji újításai, művészetének kontextusa újra a kezdetektől szóba kerülnek, kiegészítve a csavargóképek a francia realizmus hasonló képtípusaival történő összevetésével, melynek révén summázva megfogalmazhatjuk a disszertáció legfontosabb állítását: Mednyánszky egyedülálló művészete legalább annyit köszönhet autonóm ötleteinek, saját invenciójának, mint kora stílusirányzatainak, az őt ért francia, osztrák, holland hatásoknak: csavargóképei monumentális, társtalan zsánerével a századfordulón Mednyánszky igazi „különutas” reperezentánsa nem csupán a magyar, hanem az európai képzőművészetnek is és az eddiginél hangsúlyosabb, kiemelt fejezet illeti őt a magyar művészet történetében.

*Mednyánszky Lászlóval kapcsolatos publikációim jegyzéke:*

## **2000**

MARKÓJA CSILLA: Egy másik Mednyánszky. (A Mednyánszky-kutatás új forrásai) [1.] *Művészettörténeti Értesítő*, 49. 2000. 95–117.

MARKÓJA CSILLA: A Mednyánszky-kutatás új forrásai és a Lincselés c. kép. *Ars Hungarica*, 28. 2000. 283–300.

MARKÓJA CSILLA: Báró Mednyánszky László különös élete és még különösebb művészete (1852–1919). Előszó a Mednyánszky olvasókönyvhöz. *Enigma*, No 24/25. 2000. 15–55.

„Csak a bűnözőket szereti.” Válogatás Katona Nándor Mednyánszkyt „leleplező” emlékirataiból. Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 177–192.

„Igazi és valóságos csirkefogó: kezdem magamat szépnek találni” Válogatás Mednyánszky László leveleiből. Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, 24/25. 2000. 116–169.

„Az önmegsemmisítés vízszintes irányában” Válogatás Mednyánszky kiadatlan naplójegyzeteiből. Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 75–115.

„Szenilis jóhiszeműséggel” – Válogatás a Mednyánszky–Wolfner-per iratanyagából. Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 212–249.

Uffonauták az Öreg Kutya holdján. Válogatás a Mednyánszky Lászlóhoz írott vagy vele kapcsolatos levelekből. Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 170–176.

„Vaspáncéllal körülzárt életében” Katona Nándor a korabeli sajtó tükrében. Vál. Markója Csilla. *Enigma*, No 24/25. 2000. 195–211.

CSILLA MARKÓJA: Das eigenartige Leben und die noch eigenartigere Kunst des Barons László Mednyánszky (1852–1919). *Enigma*, No 24/25. 2000, 351–370.

## **2001**

MARKÓJA CSILLA: Thomas Ender és Mednyánszky. In: *Johann Nepomuk Ender (1793–1854), Thomas Ender (1793–1875) emlékkiállítás*. Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény. Szerk. Papp Gábor György. Budapest, 2001. 57-62.

CSILLA MARKÓJA: Thomas Ender und László Mednyánszky. In: *Gedenkausstellung Johann Nepomuk Ender(1793–1854), und Thomas Ender (1793–1875)*. Kunstsammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Szerk. Papp Gábor György. Budapest, 2001. 130-141.

MARKÓJA CSILLA: Tájékp csata után. Mednyánszky László és a hadifestészet. *Enigma*, No 28. 2001. 7–40.

„Elkínlódunk még egy kicsit, azután jön a világ vége valamelyes formában.” Mednyánszky László kiadatlan háborús naplójából. Közreadja: Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, No 28. 2001. 64–102.

A Mednyánszky-akta a bécsi hadilevéltárban. Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 28. 2001. 143–153.

Válogatás Mednyánszky László háborús levelezéséből. Közreadja: Bardoly István, Markója Csilla. *Enigma*, No 28. 2001. 105–141.

## 2002

MARKÓJA CSILLA: „A fő, az egyetlen maradandó a hangulat.” A hangulattól a motívumig – Mednyánszky László és a bécsi hangulatfestészet / Stimmungimpressionismus. *Enigma*, No 34. 2002. 5–23.

Mednyánszky László levelei Klein Dávidhoz. Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 34, 2002. 88–104.

CSILLA MARKÓJA: „Die Hauptsache, das einzig bleibende ist die Stimmung.” Von der Stimmung bis zum Motiv. László Mednyánszky und der Stimmungsimpressionismus.” *Enigma*, No 34. 2002. 164-175.

## 2003

CSILLA MARKÓJA: A Painter Maudit: László Mednyánszky (1852–1919). *The Hungarian Quarterly*, No 44. 2003. 29–43.

MARKÓJA CSILLA: Báró Mednyánszky László (1852–1919). *Modern magyar festészet 1892–1919*. Szerk. Kieselbach Tamás. Budapest, 2003. 68–71.

MARKÓJA CSILLA: „Egy fenséges és egy ijesztő arc közötti távolság”. Mednyánszky László rendhagyó művészetéről. 13–33. In: *Mednyánszky*. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. Markója Csilla. Budapest, 2003.

MARKÓJA CSILLA: „Aki erős akar lenni, legyen erősek médiuma.” Az újonnan kiolvasott Mednyánszky-feljegyzések elé. In: *Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918. Válogatás a festő kiadatlan naplófeljegyzéseiből*. Szerk., a szöveget gondozta, a jegyzeteket és mutatót készítette, az utószót írta: Bardoly István. A szerk. munkatársa: Markója Csilla. Budapest, 2003. 7-12.

„Akár világhírnévre is számot tarthatna.” Szőnyei Tamás beszélget Markója Csillával. *Magyar Narancs*, 2003, 48. szám, 6-7.

CSILLA MARKÓJA: “Die Entfernung zwischen einem erhabenen und einem abscheulichen Gesicht.” Über die außergewöhnliche Kunst des László Mednyánszky. In: *Mednyánszky*. Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie 14. Oktober 2003 – 8. Februar 2004. Budapest, Ungarischen Nationalgalerie, 2004. 13-37.

## 2004

CSILLA MARKÓJA: Zvlastny zivot a este zvlastnejsie dielo barona Ladislava Mednyanszkeho (1852-1919). Predslov k citanke o Mednyanszkom. In: Rocenka Slovenskej narodnej galerie 2003, Bratislava 2004, 191-209.

MARKÓJA CSILLA: Verekedés után. Mednyánszky a Budapest – Pozsony – Bécs háromszögben. *Európai Utas*, 15, 2004, 2. 16–25.

CSILLA MARKÓJA: László Mednyánszky, ein Genius Ungarischen Jahrhundertwende und die Ungarische Stimmungsmalerei. *Acta Historiae Artium*, 45. 2004. 337–355.

CSILLA MARKÓJA: “Vzdialenosť Medzi nádhernou a desivou tvárou.” O netradičnom umení Ladislava Mednyánszkeho. In: *Mednyánszky*. Slovenská národná galéria, Bratislava, 29. Apríl – 29. August 2004. Slovenská národná galéria, Bratislava, 2004. 13-37.

CSILLA MARKÓJA: Der Körper ist die Seele von Allem. Ein merkwürdiger Maler aus der Österreichisch–Ungarischen Monarchie: Baron László Mednyánszky, der «alte Hund» und die moderne «Bettler-Philosoph». 16–51. In: *László Mednyánszky 1852–1919*. Hrsg. von Sabine Grabner, Csilla Markója. Österreichische Galerie Belvedere. Wien, 2004.

TAMÁS HENRIK: Mednyánszky. (1951) Közreadja: Markója Csilla. *Enigma*, No 34. 2002. 63–71. – újraközölve: *Tamás Henrik emlékezései (művészekre, képsalonokra, a Tamás Galériára...)* és műgyűjteménye. Szerk. Nagy András. Budapest, 2004. 30–38.

CSILLA MARKÓJA: “The Disparity between a Sublime and a Hideous Portrait.” Ladislav Mednyánszky’s Peculiar Art. In: *Ladislav Mednyánszky*. Bratislava, Slovak National Gallery, 2004.13-37.

## 2005

MARKÓJA CSILLA: A magyar hangulatkép-festészet vázlata. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. András Edit. Budapest., MTA MKI, 2005. 111-126.

## 2007

MARKÓJA CSILLA: „A hangulat a jövőben a piktúra egyedüli célja.” Egy újonnan előkerült felvidéki Mednyánszky-napló és tanulmányai. *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. Berecz Ágnes, L. Molnár Mária, Tatai Erzsébet. Budapest, 2007. 49–56.