

Gellér Katalin

MÉG EGYSZER MEDNYÁNSZKY SZIMBOLIKUS-ALLEGORIKUS MŰVEIRŐL

„Nyugodtan állíthatom, hogy én a legnagyobb Mednyánszky gyűjteménnyel rendelkezem. Kb. 200 drb. szebbnél szebb Mednyánszky kép birtokában vagyok, a művész mindenféle technikai képét bírom, amelyek által Mednyánszky művészete egy eddig nem ismert irányvonalból nyerhet megítélést” – írta Leo Ringwald ügyvéd az *Uj Idők* szerkesztőségének megkeresésére.¹ Az elsősorban korai Mednyánszky festményeket és rajzokat tartalmazó gyűjtemény valóban különleges, s valóban „eddig nem ismert” irányvonalat reprezentál.

Magyarországon kevéssé ismerték Mednyánszkyt ezt a korszakát, mivel az 1895 körül született művek főként szlovákiai gyűjteményekben voltak és vannak, s a magyar kutatók elé csak a 2003-as Mednyánszky-kiállítás előkészületei során kerültek.² Tíz évvel később, a Ringwald-hagyaték előkerülésének³ köszönhetően olyan kvalitású festményeket és rajzokat ismerhettünk meg, amelyek alátámasztják, hogy rövidsége és átmenetisége ellenére ennek a korszaknak a művei Mednyánszky életművének jelentős, az európai szimbolista művészettel rokon vonásokat mutató fejezetét alkotják. Szimbolikájába mélyen beépült az a „mitikus-allegorikus hagyomány”, melynek gyökerei régi ismert képtípusokhoz, többek közt a görög-római művészet példájához vezethetők vissza, amelyre a 19. század végi szimbolisták is építettek.⁴

¹ Dr. Leo Ringwald levele az *Uj Idők* szerkesztőségének. Trenčín, 1937. augusztus 3. – OSZK Kézirattár, Levelestár, 1070 (30. levél). Ezt a függelékben közölt levelet sajnos csak a nemrégiben felbukkant Ringwald-gyűjteményről kiadott katalógus megjelenése után találtam meg. *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda. Mednyánszky dr. Ringwald Leó gyűjteményéből. Mednyánszky from the Collection of Dr. Leo Ringwald.* Ed. Július Barczy. Bratislava, SOGA, 2012.

² *Mednyánszky. Kiállítási katalógus.* Szerk. Markója Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003.

³ A Ringwald-hagyaték előkerüléséről idehaza elsőként Markója Csilla adott hírt (Markója Csilla: Büszkeség és balítélet. *Artmagazin* 7, 2009, 5. 16–25.), evvel párhuzamosan indultak el Rajna Bálint a Newbury-ben elárverezett hagyaték rekonstrukciójával kapcsolatos kutatásai, melyek eredménye részben a SOGA aukciós ház kiállításának katalógusában öltött testet.

⁴ Az allegória „becsületét” visszaállító Hans-Georg Gadamer mai viszonylatra is alkalmazva írja: „A 19. század esztétikája a lélek szimbolizáló tevékenységének a szabadságán alapult. [...] Nem úgy áll-e a dolog, hogy ezt a szimbolizáló tevékenységet valójában még ma is egy mitikus-allegorikus hagyományhatárolja körül?” Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata.* Ford. Bonyhai Gábor. 2. jav. kiad. Budapest, 2003. 112.

Ezért is éreztem úgy, hogy a pozsonyi katalógusban megjelent tanulmány után is érdemes még egyszer visszatérni ezen időszak műveire.⁵

Az ekkor készült alkotások nem előzmény nélküliek, ha elfogadjuk, hogy Mednyánszky „szimbolikus-allegorizáló” korszaka már 1880 körül elkezdődött halálmotívumaitól (Haldokló halász; Szerencsétlenség, 1880-as évek első fele) és mindenekelőtt a *Varjak az itatón* című (1878) szimbolikus festményével.⁶ A realista művekben is jelen volt egy, a klasszikus kompozíciós típusok alkalmazásán keresztül érvényesülő általánosító, allegorizáló törekvés, s az 1895 körül született művek egy részében sem szakadt el teljesen a hagyományos szimbolikától. Ján Abelovský is erre a műveit összekötő, elsősorban tartalmi kapcsolatra alapozva állítja, hogy Mednyánszky „makabrista korszaka” 1881-től a századfordulóig tartott, s figurális művei az emberiség egzisztenciájára és lelki életére koncentráló művek.⁷

Mednyánszkyt az allegorikus és a realista kifejezés közelítése erősen foglalkoztatta. 1896-ban, Párizsban, szimbolista kortársaihoz hasonlóan új, egyéni szimbólumok teremtésétől várta – igaz kérdőjelesen – a festészet megújulását. „A túlélt szimboliáktól a tárgyilagos tények egyszerű realiztikumához. A tárgyilagos ténytől az alanyi tényhez. Az alanyi ténytől egy új szimbolika felé?”⁸ Apja halálával (1895) figyelme fokozottan a halál és a túlvilági élet kérdései felé fordult. A naplókban megfogalmazott gondolatai egyrészt felvidéki körének a századvégi dekadenciához kapcsolható pesszimista nézeteihez, másrészt a Franciaországban megismert, a szimbolizmus egyik forrását képező „teozófikus-buddhista” tanokhoz vezethetők vissza.⁹

Festményei és grafikai egy része ismert képtípusok és a hagyományos ikonográfia felhasználásával készült. A halállal foglalkozó művek között találunk a középkorban és a reneszánszban kialakult és virágzó képtípusokhoz csatlakoztatható alkotásokat,

⁵ Gellér Katalin: Symbolista Mednyánszky. A szimbolista Mednyánszky. *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda* 2012. i. m. 43–54.

⁶ A *Varjak az itatón* szimbolikus tartalmának feltárásával és 1878-ra való datálásával előbbre tolódott Mednyánszky szimbolista korszakának kezdete. Sarkantyú Mihály: *Mednyánszky László*. Budapest, 1981. 28–29.; Kiss-Szemán Zsófia: Mednyánszky László 1877–81-es naplója és a *Varjak az itatón* című festmény története. *Mednyánszky-olvasókönyv*. Szerk. Markója Csilla. *Enigma*, 7. 2000. no. 24/25. 309–313.; Markója Csilla szintén az 1870-es végétől számítja Mednyánszky „szimbolikus-allegorizáló” korszakát. Markója Csilla: *Egy másik Mednyánszky. Tanulmányok*. Budapest, 2008. 138.

⁷ Ján Abelovský: Mednyánszky László a szlovák művészettörténetben. *Mednyánszky* 2003. i. m. 49–51.

⁸ 1896. Páris. *Mednyánszky László naplója (Szemelvények)*. Sajtó alá rend. P. Brestyánszky Ilona. Budapest, 1960. 45.; Később, 1898-ban is foglalkoztatta ez a gondolat, de a hangulatfestészet ideájával összekapcsolva: „Az allegória ezidőszertint valamely tetszőleges gondolat sablonos megtestesítése. A hangulatok közrevonása révén ezeket a sémákat költőivé és elevené lehetne tenni.” Uo., 59.

⁹ Testvére visszaemlékezése szerint, 1889-ben második franciaországi tartózkodása alatt ismerkedett meg a szimbolista korszakát is meghatározó tanokkal, melyek vezérlő elvévé váltak. Czóbel Istvánné Mednyánszky Margit: László – Brouillon (Visszaemlékezés). *Mednyánszky-olvasókönyv* 2000. i. m. 67., 69. Talán André Chevrillon-nal (1864–1957) is találkozott, akinek épp feltételezett találkozásuk évében jelent meg *Dans l'Inde* című műve.

így a sakkozó halál és a tükröt tartó halál témakörébe sorolható műveket. A kompozíciók másik része formailag is a misztikus áramlatokkal összefonódott szimbolizmus-sal mutat szoros kapcsolatot. Ez utóbbi csoporton belül is két irány tapintható ki, az egyik a borzongatáson, a megrettentésen alapuló romantika szellem-világába vezet vissza (*Erdei szellem*, 1895 körül). A másik a festésmód megújulását is magával hozta; nem a kiinduló látványt átformáló ködös, misztikus tájakat, hanem túlvilági víziókat fogalmazott meg. Fantázia-lények, mitikus figurák (az antik mitológiák istenei), allegorikus alakok (csontváz-halál, a jó és a rossz szimbólumai) jelennek meg a képeken.

A hagyományos szimbolikát használó művek körébe tartozik *A halott apa portréja* (1895), itt is ismert típushoz, a halál legyőzésének vágyából született halotti képmások példájához fordult, melynek célja a képpel legyőzni a megsemmisülést, az elhunytak „halhatatlan testét” biztosítani.¹⁰ A Keresztelő Szent János ikonográfia századvégi megújításainak sorába is beilleszthető (vö. Odilon Redon: *Mártír-fej*, 1877). Az *Aggastyán a halállal sakkozik* című festményén, melynek címét még Kállai Ernőtől ismerjük, sötét szemüreggel, ősz szakállal ábrázolt férfit látunk, aki egy fekete ruhás, csontvázkező (nő?) alakkal sakkozik.¹¹ Az áthatolhatatlan mély sötétség és a fény ellentétere épített festmény a halálközelség fenyegető légkört árasztja. A téma ismert, az élet metaforájaként felfogott sakkjátékot jeleníti meg: „Mind sakkjátékosok vagyunk e világban.”¹²

Az öregembernek tükröt mutató halál (*Az aggastyán és a halál I-II.* 1895–1900), ahogy a sakkozó halál (1895 körül) középkori és reneszánsz előképekre vezethető vissza.¹³ Az öregembernek tükröt tartó halál kompozícióján a tükör szerepe a szembesítés, a figyelmeztetés. A Lucas Furtenagelnek (1505–1550 után) tulajdonított ket-tős arcképen (*Hans Burgkmair festő és felesége, Anna Allerlai arcképe*, 1527 vagy 1529) a tükörben az élők halottként, csontvázként jelennek meg. A tükröt a haláltánc ábrázolásokon és a vanitas kompozíciókon általában nőalak tartja a kezében, mint Hans Baldung Grien *Szépség és a halál* vagy *Három életkor és a halál*, illetve a *Halál és a fiatal lány* címeiken (1509 körül) ismert festményén.¹⁴

¹⁰ Ezt a képtípust pszichológiai és antropológiai szempontból vizsgálja: Hans Belting: *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford. Kelemen Pál. Budapest, 2003. 167.

¹¹ Kállai Ernő monográfiája mellett oeuvre-katalógust is tervezett, melynek alapján jónéhány művét azonosítani lehet. Július Barczy: Bevezető. *Mednyánszky zo zbirky Dr. Lea Ringwalda* 2012. i. m. 11.

¹² Az idézet Gilles Corrozet *Hécatomgraphie* című (1540) munkájából való, melyhez vignette is készült. A BR à l’Ancre néven említett művész rézmetszetén egy király sakkozik a csontváz figurával. Gisèle Mathieu-Castellani: *Emblèmes de la mort. Le dialogue de l’image l’image et du texte*. Paris, 1988. 60., 59: Fig. 4.

¹³ A halál és haláltánc ábrázolásokról ld.: Wolfgang Stammer. *Die Totentänze des Mittelalters*. Leipzig. 1922.; Kozáky István: *A mulandóság ábrázolásai történeti fejlődésükben. Danse macabre. A mai haláltánc*. I–III. Budapest, 1936–1944.

¹⁴ A festményt, melynek számos értelmezését ismerjük, a bécsi Kunsthistorisches Museum őrzi. Karl Oettinger – Karl-Adolf Knappe: *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*. Nürnberg,



1. Mednyánszky László: Az aggastyán és a halál I. 1895–1900. Olaj, vászon, 70 x 43 cm, j. b. l.: Mednyánszky (töredékes). Magántulajdon. Repr. SOGA kat, 131. 42.

Mednyánszky művén (1. kép) a halál nem a tükörben, hanem a haláltáncokhoz hasonlóan a férfialak mellett, mögött jelenik meg. Velük szemben nem ragadja meg durván áldozatát, csak a „valóságot”, a tükröt tartja elé a csontkéz; felfedi a jövőt, ugyanakkor el is rejti, mert az csak a tükörben látható. Az öregember által a tükörben megpillantott halál a néző számára nem látható, vagyis maga a semmi, amely így kettős módon, szimbolikusan és hagyományos allegorikus formájában is jelen van a képen. Mednyánszky festménye megkettőzések sorozatát rejti. A csontváz halál allegóriaként és az öregember halotti képmásaként is felfogható. Az öreg férfi tágra nyílt szemei félelmet, rettenetet tükröznek. A realista megjelenítés ellenére a téma jellegzetesen szimbolista, az én „menthetetlenségét”, megválthatatlanságát, a halál-félelmet, a halálsejtelmet jeleníti meg.¹⁵ A nézés és a meghalás szimultaneitását is sugallja: a tükörbe pillantó néző és nézett is egyidejűleg.

A csontváz felfogható magyarázóként, értelmezőként is.¹⁶ A tükörkép más láthatatlansága, illetve, hogy a néző csak a tükör hátát, nem a felületét látja, szintén a csontvázalak allegorikus szerepére figyelmeztet. Ő csak megjelenítő, szimbolizáló. A festő érzékelteti eszközei szegényesek voltak is; a halállal való szembenézés teljes mélységében sem a rémületet tükröző kitágult szemekkel, sem a csontvázalakkal nem érzékeltethető – a halál rettenete ábrázolhatatlan. Hogy Mednyánszky nem találhatta elegendőnek sem a realista megjelenítést, sem az allegorikus kifejezést, bizonyítja a festői eszközeinek megújítása *A halál és az új élet allegóriája* és *Sompolygó halál* című festményein.

Az új törekvések festői fejlődési útja is nyomon követhető. Az apja halálát feldolgozó festménnyel (*A művész apjának halála*, 1895) és a hozzá készült számtalan vázlattal kezdődik a halállal és a túlvilági élettel foglalkozó művek sora. *Az élet vége. Öreg pár az éjszakában* című (1890-es évek második fele) festménye már az élet és a halál metszéspontját sajátos festői eszközökkel megfogalmazó művei egyik fontos kiindulópontjának tekinthető. A vastagon kent festékréteg roncsolt formákat sejtető kezelésével fejezi ki a test dekonstrukcióját. A fénybe néző, pusztuló avarban álló öregemberek rongyait, a felszín bomlását, a lassan szétmálló húst éles fényben látjuk. A dekonstrukció más formában, a fény-alakok megjelenésével folytatódik. Dematerializált figurát, szellemalakot látunk a Kállai Ernő által *A halál és az új élet allegóriája* és *Sompolygó halál* címen leltárba vett festményeken. Az elsőn (2. kép) különböző idősíkok, különböző dimenziók jelennek meg a földöntúli tájban. A vízió az élő ember halálát, testének felbomlását, mint a más dimenzióba való

1963. 43–44., 121.; Jean Wirth: *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*. Paris-Genève, 1979.; Joseph Leo Koerner: The Mortification of the Image: Death as a Hermeneutic in Hans Baldung Grien. *Representations. The Regents of the University of California*, 10. 1985. 52–94.

¹⁵ A tükrőről ld.: Jean Clair: *Le moi insauvable. Paradis perdu. L'Europe symboliste*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995. 129.

¹⁶ Így értelmezte Joseph Leo Koerner is Hans Baldung Grien fent említett festményén a fiatal nő feje fölé homokórát tartó halott motívumát. Koerner 1985. i. m.



2. Mednyánszky László: A halál és az új élet allegóriája, 1895 k. Olaj, vászon, 95 x 62 cm, j. j. l.: Mednyánszky. Magántulajdon. Repr. SOGA kat. 130. 41.

átlépést, fényvé válást fogalmazza meg. A meghajló, fényfigura előtt hódoló, háttal álló alakot fizikai teste, a középkori síremlékek „transzi” figuráira emlékeztetve fokozatosan elhagyja. Az emberben születésétől benne rejlő halálra figyelmeztet, húsán deréktól lefelé áttetszik a csontváz – Baudelaire-i kép – míg a felsőtest, a megadóan széttárt karok inkább csontvázszerűek, feje pedig tar csontkoponya. A csontváz mögött kopár a táj, míg a jelenés körül egy a színek által légiessé, földöntúlivá varázsolt füves rét halvány zöldjében erős sárga, piros és kék virágok színes foltjai láthatók. Mednyánszky a misztikus fényben ábrázolt tájnak fontos szerepet szánt itt is, akár a *Sompolgó halál* víziójában. A vízió megjelenítésében elsősorban Odilon Redon inspirálhatta. A színvilág valóság felettit sejtető, pasztelles árnyalatai, a háttér dekoratív színsíkjai idegennek tűnő megoldások, s szintén a francia mestert idézik emlékezetünkbe. Kiss-Szemán Zsófia szerint Odilon Redon „felszabadította” festészeti technikáját.¹⁷ A *halál és az új élet allegóriájának* fényfigurájában talán egy szentet (Szent Pált?), vagy magát Krisztust jelenítette meg, fehér aureolával a feje körül.¹⁸ Ha feltételezzük, hogy Mednyánszky ebben az időben már elmerült a teozófiai tanokban, elképzelhető, hogy az élő, de már az elmúlás felé haladó ember és a testtől megszabaduló lélek kommunikációját, átmenetét jelenítette meg – spirituális átalakulást ábrázolt, mely azonosítható a teozófia „Univerzális Szellemével” vagy a Czóbel István által leírt Devachan állapottal is.¹⁹ Mednyánszky gondolatvilága részben a korszak szinkretikus vallásfelfogásával jellemezhető, s erről tanúskodnak sógora, Czóbel István levelei is. Az ezoteria, a neobuddhista és okkult irodalom iránt elkötelezett Czóbel István gyakran hivatkozik Sinnett *Die Esoterische Lehre, oder Geheimbuddhismus* című könyvére.²⁰ A Mednyánszky tájképeiben felfedezett hangulatról a következőket írta: „én elneveztem Devachan-nak, az esotherikus

¹⁷ Kiss-Szemán Zsófia: Mednyánszky és a bécsi „Stimmungsimpressionismus”. *Mednyánszky* 2003. i. m. 167.

¹⁸ A naplóban utal egy „Szent Pál a hágón (Árnyak)” című motívumra is. *Mednyánszky László naplója* 1960. i. m. 47.

¹⁹ A Devachan Blavatsky *Titkos tana* szerint az istenek lakhelye, a keresztény mennyországhoz hasonló hely, de csak átmeneti állapot, mielőtt a lélek újjászületne. Czóbel István levele Pekár Gyulához, Nagyőr, 1895. február 27. – OSZK Kézirattár, Levelestár, 1942/7. (4); Czóbel István levele Pekár Gyulához, Nagyőr, 1894. október 23. – OSZK Kézirattár, Levelestár, 1942/7. (3) – ez utóbbi levelet idézi: Gosztonyi Ferenc: Kész regény. Malonyay Dezső 1905-ös Mednyánszky monográfiája. *Mednyánszky* 2003. i. m. 83.

²⁰ Czóbel István levele Pekár Gyulához, Nagyőr, 1895. február 27. i. m.; Alfred Percy Sinnett *Die esoterische Lehre und Geheimbuddhismus*. Leipzig, 1884. című könyvéről van szó, amelyből általában, ahogy Czóbel is, az európai természettudománnyal szemben a hindu bölcsesség magasabbrendűségének állítását emelik ki. A buddhizmusnak „szélesebb a látóköre” írja Czóbel Sinnett nyomán. Czóbel István Pekár Gyulához írt egyik levelében (Nagyőr – OSZK Kézirattár, Levelestár, 1942/7/6) neoplatonista filozófusok írásait, a buddhizmusról, a kereszténységgel egy időben született vallásokról, a manicheizmusról és a kora-bizánci szerzőktől keres irodalmat művéhez, melynek irányát „esthophilosophicusnak” nevezi.



3. Mednyánszky László: Sompolygó halál, 1895 k. Magántulajdon.
Repr. SOGA kat. 55.



4. Odilon Redon: A vándor. Tanulmány „A vándorló Bouddha” című művéhez, 1890–1895 körül. Szén, szépia, 470 x 360 mm, magántulajdon

tanokban előforduló, pihenő helyének a testi rögtől megszabadult szellemeknek [sic!], kozmikus paradicsomának.”²¹

Az új csontváz-szimbolikára a kortársak műveiben is találunk példát. Edvard Munch 1895-ös litográfia *Önarcképe* alá csontvázkart helyezett. Hatással lehetett

²¹ Czóbel István levele Pekár Gyulához, Nagyór, 1895. február 27. i. m.

mindkettőjükre a röntgensugárzás felfedezése, az első radiográfiák megjelenése is, melynek kutatásába a századfordulón okkult, misztikus interpretációk vegyültek.²² Czóbel István például a röntgensugarakban a telepátia létezésének bizonyítékát látta.²³ A haláltáncok a halni nem akaró élőket állítják szembe az elkerülhetetlen pusztulással, Mednyánszky az életvágy kihunyását ragadja meg: a jelenés előtt hódoló férfi már átengedte magát Thanatosznak. A *Sompolgyó halálban* akár Thanatosz új megfogalmazását is sejthetjük. (3. kép) A halál utáni vágyat a halál utáni élet hite táplálja, mely az elmúlás dekadens, félelmet keltő és misztikus szépségét ígéri. Mednyánszky festményén nem a haláltól való rettenet vagy az utolsó pillanat jelenik meg, hanem maga a titok, maga az ábrázolhatatlan, s ez köti össze festményét az európai szimbolizmus nagy mesterei, például Odilon Redon műveivel.

A csontvázfigurák megelevenítése, élőként való ábrázolása a *Memento (Rettegés, Borzalmas jelenet)* című képen látható. A romantikus borzongatás eszközeivel Mednyánszky Zichy Mihály munkáiban is találkozhatott, akit felkeresett Párizsban. Láthatta vanitas témájú műveit (*A művész és a halál*, 1875) és Zichy Franciaországban megkezdett, s Zalán befejezett nagyméretű, *A kísértetek órája* című (1880), a danse macabre műfajához kapcsolható festményét, melyet elkészülte után Bécsben állítottak ki.²⁴ A megelevenedő, élőként tevékenykedő csontváz-figurák a kortársak közül például Odilon Redon (*A fal megnyílik és egy halott fej feltűnik*, 1887; *Csontok harca*, 1881) és Hugo Simberg munkáiban (*A halál kertje*, 1896) is megjelentek, James Ensornál főszereplőkké váltak.²⁵

Mednyánszky 1890-ben Barbizonban tartózkodott, s ekkor vagy már korábban, 1875-ben is megismerkedhetett Odilon Redonnal.²⁶ Bár a francia mester az 1900-as években született nagy Buddha-sorozata még nem készült el, de a téma már fog-

²² Wilhelm Conrad röntgensugarakkal való kísérleteit a felesége kezéről készült fotográfiával illusztrálta, mely az első röntgenfelvételnél tekinthető. A fizikusokat elsődlegesen az élő organizmusok emanációja érdekelte. A spiritizmust is kutatták, volt, aki spiritiszta szeánszokat rendezett. A későbbi Nobel díjas Charles Richet alapította meg a metafizika nemzetközi intézetét (1905). Bernadette Bensaude-Vincent: *La science au tournant du siècle. 1900*. Ed. Philippe Thiebaut. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 2000. 14.

²³ Czóbel István egyik levele a tudományos eredmények misztikus átértelmezését mutatja: a röntgenfelvétel „a nem átlátszó testeken keresztül fényképeket készít, ugye milyen fényes bizonyítéka ez annak, hogy vannak oly erők, melyeket érzékileg nem érzékelhetünk, de melyek esetleg képeket kelthetnek az agyban, s így természetesen fejtik meg a telepathiát.” Czóbel István levele Pekár Gyulához, Nagyőr, 1896. január 28. - OSZK Kézirattár, Levelestár, 1942/7/5.

²⁴ Mednyánszkyknak 1880 és 1882 között Bécsben is volt műterme.

²⁵ Katalin Gellér: *Tendances symbolistes dans l'art hongrois. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 44. 2007. 4.

²⁶ 1874-1876, majd 1899-1892 között tartózkodott Franciaországban. *Mednyánszky* 2003. i. m. 235., 237. Malonyay Dezső szerint 1875-ben találkoztak. Malonyay Dezső: *Mednyánszky*. Budapest, 1905. 27-28.



5. Mednyánszky László: A jó és a rossz szelleme. Allegória, 1895 (?). Ceruza, papír, 48 x 75 cm, j. j. I. Mednyánszky. Magántulajdon, repr. SOGA katalógus, 176, 85.

lalkoztatta, például *A vándor. Tanulmány A vándorló Bouddhához* című grafikáján (1890–1895).²⁷ (4. kép)

Redonnal való ismeretségüknek és lelki diszpozíciójuk hasonlóságának bizonyítéka néhány, ebből a korszakból való rajza, melyeken repülő, test nélküli fejek és emberarcú madár-szörnyek bukkantak fel.²⁸ *A jó és a rossz szelleme. Allegória* című rajzán repülő fejek vesznek körül egy alvó vagy a halott férfit. (5. kép) Jellegzetes szimbolista témaválasztással állunk szemben, a csukott szemű, mozdulatlanságba dermedett arcról nem dönthető el, hogy mély álomba merült-e vagy meghalt. A férfi fölé hajló két Leonardót idéző női fej egyikén két szárny látható, a jobboldalinak nincsenek szárnyai, de hosszú, lebegő haja arca jobb oldalán szárnyhoz hasonlóan terül szét.²⁹ Mednyánszky feltételezhetően a két ikeristent, a két szárnyú

²⁷ Odilon Redon: *A Vándor. Tanulmány a Vándorló Buddha („Bouddha qui marche”)* című grafikájához, 1890–95, szén, 470 x 360 mm. Magántulajdon. Közölve: *Odilon Redon* Ed. Rudolf Koella. Winterthur-Fribourg, 1983. 76.; André Mellerio katalógusában is szerepel egy Buddha című grafikája 1895-ös datálással. *L'oeuvre graphique complet d'Odilon Redon. Peintre, Dessinateur et Graveur*. Paris, 1923. Azért tértem ki még egyszer erre a kérdésre, hogy válaszoljak azon kritikákra, melyek szerint a buddhista hatás Odilon Redon életművében csak később jelent meg. A Mednyánszky-katalógusban csak reprodukciók hiányában és a mű kiemelkedő szépsége miatt közöltem a francia mester 1910 körül készült alkotását.

²⁸ Más műveik is közel állnak egymáshoz, így az ablakból beáradó fényben ábrázolta a festő édesapját, Mednyánszky Eduárdot (*Olvasó. A művész apja*, 1890-es évek első fele), Redon pedig mesterét, Bresdin-t (*Olvasó*, 1892).

²⁹ 1895-ben készült Odilon Redonnak egy Leonardót, reneszánsz profilportrékat idéző vörös kréta rajza (*Fiatal lány feje*).



6. Mednyánszky László: Szerzetes (Tudós), 1895. (?)

Ceruza, papír, 630 x 570 mm, j. n. MNG. ltsz.: F. 2005.11.

© Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

halált, Thanatoszt és a halántékán egyetlen szárnyal ábrázolt álom-istent, Hüpnoszt jelenítette meg.³⁰

Az élet és halál, a jó és a rossz dualizmusának megjelenítése számos Mednyánszky mű központi gondolata. Az említett rajzhoz hasonlóan fantázialények vesznek körül egy szerzetest *A szerzetes (A tudós)* című munkáján, mely a naplóban említett művek közül (*A szerzetes és a kísértés (Árnyak)*, *A tudós a két szimbolikus alakkal (angyal és halál)*), címen említett munkáival is azonosítható.³¹ (6. kép) Az allegorikus-szimbolikus figurák jelenléte ellenére a férfi arckifejezése és a kellékek (nyitott könyv és rózsafüzér) Mednyánszky-nál egyedülálló módon történetet sejtetnek, emlékezetbe idézik Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame 1482* című regényének egyik főszereplőjét, Claude Frollót. A jobb oldali szárnyas szörny Charles Méryon vámpír-szobrára emlékeztet (*A Stryge, A vámpír*, 1853), melyet néha szfinxként is említene.³² (7. kép) Méryon metszetét, valószínűleg Victor Hugo említett regénye, a hetedik könyv második, *A pap és a filozófus, az kettő* címet viselő fejezete ihlette.³³ Az említett fejezetben Claude Frollo főesperes a katedrális északi tornyáról letekintve nézi Esmeralda táncát: „nehéz lett volna megmondani, hogy miféle nézés volt ez, és mi gerjesztette a belőle kicsapó lángot. Merő tekintet volt, és mégis zavaros és lobogó.” A szerzetesi csuklyában ábrázolt figura furcsa félmosolya kissé emlékeztet a regénybeli leírásra, mely szerint arcvonásain „kőmosoly” uralkodott.³⁴ Mednyánszky mintha a jó és a rossz között ingadozó kettős karakterű embert, a szorgalmas tudóst, a szent életű, jószívű papot, a harminc éves korára alkimistává, tiltott szenvedély rabjává váló Claude Frollót ábrázolná. Rajzán megjelenik Odilon Redon kedvelt motívuma, a szárnyas fej.³⁵ A francia mester *A misztikus lovag (Szfinx)* című (1890

³⁰ Mednyánszky tanulmányai kezdetén antik művekről készült gipszeket is másolt.

³¹ Mednyánszky László: *Szerzetes (Tudós)*, ceruza, papír, 630 x 570 mm, j. n. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: F. 2005.11.; A névváltozatok: *Mednyánszky László naplója* 1960. i. m. 47, 64. Első elemzését ld.: Monika Bincsik: On the Two New Mednyánszky Drawings in the National Gallery. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise, 2005–2007.* (2008) 192–194.

³² Méryon modelljét a Notre-Dame 1850 körüli restaurálásakor, Viollet-le-Duc rajza nyomán készítették. Charles Méryon: *Le Stryge (A Vámpír)*, Eaux-fortes sur Paris, imprimé par Auguste Delâtre, 1853, rézkarc, papír, 170 x 129 mm. The British Museum.

³³ Philippe Burty a *Notre-Dame galériája* című metszetét leírva hivatkozik a regényre, melynek számos jelenete itt, a galérián játszódik. Philippe Burty: L'oeuvre de M. Charles Méryon I-II. *Gazette des Beaux-Arts*, 14. 1863. 522. és 15. 1863. 79. Más interpretáció szerint Méryonnak *A vámpír* című grafikáját Victor Hugo *A párizsi Notre-Dame 1482* című regénye ihlette. *Charles Méryon. Paris um 1850. Zeichnungen, Radierungen, Photographien.* Ausstellungskatalog. Hrsg. Margret Stuffmann. Frankfurt am Main, 1976. 84.

³⁴ Victor Hugo: *A párizsi Notre-Dame 1482.* Ford. Antal László. Budapest, 1979. 361.

³⁵ A szárnyas fej motívumát Ségolène Le Men Victor Hugo regényének egyik, Louis Steinheil című által készített, Quasimodót a harangba csimpaszkodva megjelenítő rajzához (*A harangozó Quasimodo*, 1844) vezeti vissza. Ségolène Le Men: *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité.* Paris, 1998. 89., 49.: 12. kép.



7. Charles Méryon: A Stryge (A vámpír), A Rézkarcok Párizsból sorozatból, 1853. Rézkarc, papír, 155 x 116 mm

után) grafikáján például egy szakrális épületet sejtető térben egy test nélküli fejet tartó androgün figura és a szfinx titkos párbeszédét látjuk.³⁶ A lebegő fej Gustave

³⁶ Odilon Redon: *A misztikus lovag* (Szfinx), 1892 körül, szén, pasztell, barna papír, vászonra ragasztva, 1000 x 815 mm, Bordeaux, Musée des beaux-arts.

Moreau-tól átvett motívuma Redonnál többértelmű, néha a testtől felszabadult lélekre, néha a kísértésre vonatkozó szimbólum, mindenképpen szellemi történetre, megférjethetetlen titokra utal.³⁷ Mednyánszky szerzetes figurája határozott karakterű, a bal oldalán repülő fej szimbolikája hagyományos típusoz, szeráf-ábrázolásokhoz vezethető vissza, míg a jobboldali a gonosz megtestesítése.

Az *Ima sír felett* megtört öregasszonyát körülvevő szellem-alakok kompozíciós párdarabja a *Szenvedő (Allegorikus jelenet)* című festménye. Itt egy fiatalember látható az elítéltek témát feldolgozó festményeinek többször is visszatérő pózában. Madártestű háрпиák veszik körül a térdelő, fejét lehajtó, meztelen felsőtestű, feltételezhetően hátrakötött kezű fiatalembert. A Goyánál, majd Redonnál felbukkanó denevérű fejek, álombeli rémalakok sajátos változatával állunk szemben.³⁸ A festmény bal oldalán a két szélső fantázialény, emberarcú madár és a középső, denevérré emlékeztető fejű szörny feltételezhetően a fiatalembert kínzó gondolatok, halálfélelme, vagy bűnöktől terhelt lelkiismerete megtestesülései.³⁹ Redon repülő fejeket ábrázoló vízióit Gustave Moreau festményeinek hatása mellett a francia romantikus elődök kivégzés, lefejezés (guillotine) ábrázolásaira is visszavezették. Megformálásukban Mednyánszkyt, ahogy Redont is Goya *Los Caprichos* című sorozatának víziói is inspirálhatták.

A felvidéki baráti intellektuális kör lelki közösségét, esztétikai ízlésének hasonlóságát jelzi, hogy Justh Zsigmond is felfigyelt Redon műveire. Justh Párizsban látta őket, de értékelésében Huysmans ítélete vezette, aki bár szoros kapcsolatban állt a festővel, nem igazán kedvelte. Justh 1888-as *Párizsi naplójában* említi Redon egyik grafikáját, melyet Huysmans-nál látott. Feltételezhetően a *Kísértés* című litográfiáját írta le: „*Odilon Redon* egy fantáziája, kevésbé örült, mint ennek a festőnek a képei rendszeren szoktak lenni. Tárnya: egy egyiptomi arcú, félmeztelen s félig gótikus modern ruhába öltöztetett leányt az ördög magával ragad az úrben. Lucifer tudja, hogy mit susog a leány fülébe, mert az dermedten néz maga elé.”⁴⁰

Mednyánszky életében csak epizód volt a szimbolista korszak, melyben a régi szimbólumokat használó, irodalmias, vizionárius motívumokat személyes fájdalmai megfogalmazására használta fel. 1895 körül született munkái szervesen kapcsolódnak a korábbi képek halál-megszállottságához, mely a háborús képek expresszionista kifejezőerejében érte el csúcspontját.

³⁷ A testtől megfosztott, lebegő fej motívumát Sandström Gustave Moreau *Saloméjének* és az *Orfeusz fejét vivő trák lány* című festményeinek hatásához vezeti vissza. Sven Sandström: *Le monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*. Lund, 1955. 47–48.

³⁸ A trecento ábrázolásokon néha az ördög, a Camposanto falképén pedig a halál visel denevérszárnyakat. *Camposanto monumentale di Pisa. Mostra Nazionale degli Affreschi e delle Sinopie*. Catalogo. A cura di Mario Bucci, Licia Bertolini. Pisa, 1960. 46–51.

³⁹ Madárként repülő szörnyalak látható például Alfred Kubin *A temetőfal* című (1902) grafikáján is.

⁴⁰ *Justh Zsigmond naplója és levelei*. Sajtó alá rend. Kozocsa Sándor. Budapest, 1977. 68–69.