

Gondolatok

Mednyánszky festészetéről

Markója Csilla könyve kapcsán

A 19. század képzőművészet- és irodalomtörténete számos olyan kimagasló alkotót ismer, akik társadalmi közegükből kiszakadva, azzal részben szembefordulva vállaltak magukra egy másik identitást, nem kevés megbotránkozást keltve excentrikus magánéletükkel. Elég, ha a pornográf műveit a 18. század végén publikáló, a szürrealizmus által újrafelfedezett François de Sade márkira vagy arra a lord Byronra gondolunk, aki a különböző szabadságmozgalmakban való részvétele mellett szerelmi életének szabadosságával is híressé tette magát. A sort folytathatnánk a 19. század végének ősi grófi leszármazottjával, az életét kuplerájokban tengető Henry de Toulouse-Lautrec-kel, aki mindenkinél meggyőzőbben és közvetlenebbül tudta megörökíteni a párizsi bohémvilág alakjait. Némi 20. századi kitekintéssel utalhatunk az olasz filmrendezőre, Pier Paolo Pasolinire, a római utcagyerekek (csórók) világának ábrázolójára, vagy a magyar közönség által éppen most látott fotográfusra, Robert Mappelthrope-ra, a New York-i meleg szubkultúra és underground krónikására.

Ide kívánczik a Wittkower házaspár (1996, 103–141. o.) művészet-szociológiai kézikönyvének az a megállapítása, hogy a képzőművészek emancipációjának folyamatában döntő szerep jut a 15–16. század fordulójának, mely végleg eloldotta őket a középkori kézműves-hagyománytól. Ekkor jelenik meg, a kortársak által is felismerten, a magányos, gyakran antiszociális, furcsa hobbikkal bíró művész alakja. Az egyedüllét ettől kezdve szegődött nyomába a legnagyobbaknak, így Leonardónak, Michelangelónak, nem is beszélve a manieristákról, önálló szigeteknek tűntetve fel őket, akiknek a művészete mégis ezer szállal kötődött korukhoz.

Mindezt figyelembe véve korántsem tűnik annyira szokatlannak a felvidéki nemesi családban született, gyermekeveit a festői Beckón és Nagyörött tölthető báró Mednyánszky László (1852–1919) válasz-

tása, hogy főúri környezetének hátat fordítva, csavargóruhában lovászfiúk és napszamosok közé vegyüljön. Markója Csilla kötet formában kiadott tanulmánygyűjteménye segít bennünket rálépni arra az útra, amely a külön arisztokrata művész személyiségének megértése felé vezet. A rövid életrajzot (*Függelék*, 328–336. o.) áttekintve például kiderül, hogy Mednyánszky otthon volt (a teljesség igénye nélkül) Svájcban, a Genfi-tó partján, ahová a család 1870–71-ben költözött, a müncheni festőakadémián, Párizsban és Barbizonban (1874–75, 1889–92), Itáliában, Bécsben és Budapesten. Az elitkultúra éppúgy elérhető volt számára, mint a társadalom periferiái, élete során végigjárta mindazokat a helyszíneket, amelyeknek ismerete egy művelt európai arisztokrata számára szinte kötelező volt. Markója jogosan emeli ki, hogy Mednyánszky alá-

szállásában a paraszti és csavargókultúrába szerepe volt másságának, azaz homoszexualitásának is. Am épp ilyen értékes és figyelemreméltó az a megfigyelése, hogy naplói tanúsága szerint a művész élete folyamatos küzdelem volt a fizikai vágyak átszellemítésére, szublimálására (lásd ehhez még: *Bardoly* és *Markója*, 2003). Utóbbi tény is hozzájárul csavargó- és sebesült-képeinek eredetiségéhez, megismételhetetlen voltáéhoz.

Am *Markója* Csilla tudatában van annak, hogy Mednyánszky képeinek sajátossága a látásmód újdonságában, egyfajta új vizuális kultúrában keresendő. Ennek fényében állítja középpontjába a kötet első tanulmánya a nézés-látás aktusát, amelyet a borítólapon közölt *Tűz mellett* című kép kapcsán is fölvet. Arthur Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című művében úgy jellemzi a kontemplációt, mint aminek során „...teljesen belefeledkezünk a tárgyba, vagyis megfeledkezünk individuumunkról, akaratunkról, és maradunk mindössze pusztá szubjektum,

az objektum tiszta tükre; úgy, mintha a tárgy kizárólagosan volna jelen, anélkül, aki észleli, és így a szemléletet nem lehet elválasztani a szemlélettől, hanem a kettő egygyé válik, a tudat egészét kitölti egyetlen szemléletes kép...” (idézi: *Markója*, 2008, 20. o.). Nehéz megbecsülni, mekkora karriert futott be ez a gondolat a művészettörténet-írásban, mindenesetre hasonló gondolatokra bukkanunk Alois Rieglnek (1998, 147. o.) a holland csoportportréről 1902-ben írott tanulmányában, ahol a szerző a figyelmet többre értékeli az akarat-

nál, mivel a külvilág dolgait elfogulatlanul szemléli, nem igyekszik azokat legyűrni, maga alá rendelni. Erwin Panofsky (1927) pedig a késő középkori vallásos ábrázolások egyik válfaját (az általa 'Andachtsbild'-nek nevezett kultuszkép-típust) olyan reprezentációként jellemzi, amely magába szippantja a szemléletet, hangulatilag eggyéolvasztva a szubjektumot az objektummal.

De hogyan hat ez a filozófia Mednyánszky festészetére? A művész által megjelenített tájakban Olgyai Bertalan szavaival „a természet saját lelkünk által újraterejtve

jelenik meg előttünk. Saját bensőnk összeforr a külvilág tényeivel” (idézi: *Markója*, 2008, 37. o.). A táj tehát szimbolikus jelentéssel bír, egy hangulat hordozója, amely azonban egy különös lebegő érzésen túl nehezen határozható meg vagy önthető egyértelműen szavakba. A csavargó-portrék sem biedermeier ábrázolások, hanem típusok, elemi erők kifejeződései, egy olyan művész alteregói, aki maga is (egykorú fotók tanúsága szerint) rongyokba öltözve járt-kelt, festett az első világhá-

A táj tehát szimbolikus jelentéssel bír; egy hangulat hordozója, amely azonban egy különös lebegő érzésen túl nehezen határozható meg vagy önthető egyértelműen szavakba. A csavargó-portrék sem biedermeier ábrázolások, hanem típusok, elemi erők kifejeződései, egy olyan művész alteregói, aki maga is (egykorú fotók tanúsága szerint) rongyokba öltözve járt-kelt, festett az első világháborús fronton hadifestőként, az olasz katonák szerint 'vecchio santó'-ként.

tett az első világháborús fronton hadifestőként, az olasz katonák szerint 'vecchio santó'-ként. A szünesztéziás gondolkodás, színek, dallamok, illatok rokonítása a szimbolizmus sajátossága, felfedezhető például James A. M. Whistlernél (1834–1903), aki képeinek gyakran adott zenei címeket (szimfónia, capriccio, variációk stb.). A szekvenciákban-sorozatokban való gondolkodás Whistlerhez hasonlóan Mednyánszkyt is jellemezte, akárcsak az impresszionizmus olyan nagyjait, mint Monet, aki különböző napszakokban, hangulatok-

ban festette meg ugyanazt a motívumot (lásd a roueni katedrális).¹

Azonban Mednyánszky késő-romantikus, magányos alkotó, művészetének megértéséhez a századfordulónál jóval korábban kell visszamennünk az időben. Ha a festő olyan korai rajzait nézzük, mint az 1860-as évekből származó *Fatanulmány* (Szlovák Nemzeti Galéria), az ugyanabban az évtizedben készült *Jégzajlás a Poprádon* (ugyanott), vagy az 1870–72 körüli várrom-akvarelleket (reprodukciók: *Markója*, 2008, 110–113. o.) megbizonyosodhatunk, mennyire megigézte a fiatal festő képzeletét a hegyes felvidéki táj. Ugyanakkor szoros motívum- és életérzésbeli rokonságra leszünk figyelmesek a nagy német romantikus festővel, Caspar David Friedrich-hel (1774–1840). Jóllehet a sziklacsúcs a kereszttel, a várrom, a temető, a tenger és mások a romantika közkézen forgó motívumkészletéhez tartoznak, mégsem mindenki számára bírnak akkora egzisztenciális jelentőséggel, nem mindenki teszi őket személyes mitológiaija olyan szerves részévé, mint éppen ez a két festő.

Mednyánszky később is, már megváltozott formafelfogásban újra és újra variálta ezeket a témákat, gondoljunk csak a *Végtelen* című képére (1900-as évek első fele, magántulajdon), a parányi emberalakok és a hatalmas, hullámzó tótükör ellentétére (vesd össze: Friedrich: *Szerzetes a tengerparton*), a félelmetesen zúgó patak és az emberalak kettőse (*Beszélgetés a hídon, Zúgó patak híddal*, mindkettő magánkézben, lásd: *Markója*, 2008, 4/70, 72), vagy a fenséges hegycsúcsokon ágyút húzó katonákra (1915 körül, magántulajdon, *Markója*, 2008, 1/12), ahol az ember mint ha maga is a természet munkáló erőinek társává válna. A természetet mint folyamatosan változó, átalakuló egészet valóban csak kevés művész volt képes így megragadni, példaként említhetnénk még William Turner (1775–1851) csupa levegőből: gőzből és párából formált látomásait, melyek némelyikére olyan Mednyánszky-alkotások rímelnék, mint a *Havas csúcsok* (1905 után, magántulajdon, *Markója*,

2008, 1/5). Bár Turner műveit sok évtized választja el Mednyánszkytól, mégis fontos felhívni a figyelmet ezekre a párhuzamokra (lásd még a *Kikötő este/Hollandi kikötő* című képet, 1900 körül, Magyar Nemzeti Galéria).

Ha immár Mednyánszky oeuvre-jének másik, ugyanilyen jelentékeny területét, az emberábrázolást nézzük, csavargóképeit, melyeket, mint Markója megjegyzi, a tájakénál sokkal kevesebb megértés és elismerés övezett a korabeli kritika részéről, szintén széles perspektíva nyílik előttünk. Az olyan képeket, mint a *Lincselés* (1911–1913), vagy a *Csavargók az éjszakában*, nehezen megragadható témájukkal, mint előbb említettem, inkább erők kifejezéseként kell tekinteni, s leginkább Francisco Goya (1746–1828) műveivel rokoníthatjuk őket (*Verekedők*, 1820–23, Prado, Madrid). A Mednyánszky által festett, bárgyú kifejezésű, maszkszerű *Két fejlet* (Damjanich János Múzeum, Szolnok), a *Két csavargót* (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 82.50), vagy a *Leselkedőket* (magántulajdon, *Markója*, 2008, 4/3) nézve Goya tragikus groteskségű arcai jutnak eszünkbe, akinek a háború borzalmaiból bemutató metszet-sorozata is fontos előképe Mednyánszky figuráinak (Goya műveire lásd: *Földényi F.*, 1993). Az emberi alakokat roncsoló, szétdaraboló vagy összemósó, szadisztikus, időnként groteszk látásmód rokonítja a spanyol és a magyar festőt, akik között az összekötő láncszem a francia Honoré Daumier művészete lehetne. Ezek a megoldások, mint Markója Csilla sejtetni engedi, megelőlegezik Francis Bacon valóban feldarabolt, belsejükkal kifordított alakjait. Hogy mindezeket az analógiákat Mednyánszky felidézi bennünk, az művészetének szinte határtalan nyitottságát, sokrétűségét jelzi.

Azon sem kell túlságosan meglepőd-nünk, ha Mednyánszky-nál a hasonló figuratípusok, beállítások ellentétes tartalmú kontextusban jelennek meg (néha pihenést, támogatást, néha halált vagy kínzást stb. sejtetve, vesd össze: *Markója*, 168–171. o.) mert, ahogyan Tolnay Károly (1977, 14–16. o.) Michelangelo-monográfiájának

elején, Marcel Proustot idézve írja: „a nagy művészek egész életükben egyetlen művet alkottak...” Tolnay lebilincselően mutatja be, hogyan jelentkeznek a két legkorábbi Michelangelo-domborműben mindazok a motívumok, amelyek az egész későbbi életművet meghatározzák. A *Lépcsős Madonna* (Casa Buonarroti) kéztartásában például megvan a *Mózes* szakállba-túró mozdulata, a gyermek Jézus izmos háta az egyik Medici-síremlék *Nappal* figuráját, kartartása a firenzei Dómmúzeumban lévő *Pietà* Krisztusát vetíti előre. Ugyanígy a *Kentaurok csatájában* (Casa Buonarroti) benne van az *Utolsó itélet* körkörös kompozíciója. Leonardo egyik legjobb kutatója, Kenneth Clark pedig rámutatott, hogyan vezethető le a mesternek gyakorlatilag minden fiziognómiai ábrázolása két alapformából: a hermafrodita ifjú és az idős harcos típusából. Ez a két forma Clark (1982, 63–64. o.) szerint a művész egyéniségének két ellentétes vonását tükrözi, állandó ismétlésük „a leonardói érzésvilág mélységeiben rejlő állandósult kényszernek” tulajdonítható.

Felvetődik mármost a kérdés: milyen kapcsolat fűzte Mednyánszkyt kora magyar művészetéhez? Markója könyvének lapjain megelevenednek a müncheni-bécsi tanulóévek, kapcsolata Mészöly Gézával, Paál Lászlóval, vonakodása Munkácsytól, az a talán enyhe érdektelenség, amellyel őt a Munkácsy ellen szintén lázadó Rippl-Rónai kezelte (lásd: *Markója*, 2008, 201–209. o.). Szó esik még a szolnoki művészekkel való kapcsolatairól, a „Muskátli” asztaltársaság tagjairól (Csók, Ferenczy, Réti), akikkel Mednyánszky Budapesten összejárt; a művész által protezsált kollégákról, az úgynevezett „Akvárium” tagjairól, így a furcsa alteregóról, Katona Nándorról; a hamisítókról és utánzókról, valamint az olyan fontos szellemi örökösökről is, mint Farkas István. A Mednyánszky-kutatásnak azonban ezek a kapcsolódások még mindig nyitott frontját alkotják, annak ellenére, hogy a művész széleskörű hatása világos volt a műkritikus Lyka Károly és mások előtt is (vesd össze: *Markója*, 2008, 319. o.).

Mednyánszky művészete mindenekelőtt a nagy magányosokéval rokon, például a sajátosan tudathasadásos Csontváryéval.² Mint Markója (2008, 162. o.) plasztikusan megfogalmazza, Mednyánszky látásmódja a „monumentális, szintetikus, a végsőkig leegyszerűsített festői kifejezést feltalálók, a posztimpreszionistákéval” rokonítható. Az *Alkony* című kép (Magyar Nemzeti Galéria) imponáló méretei (200 x 320 cm) a „nagy motívum” előtti alázatos áhítatot sugallják, csakúgy, mint Csontváry monumentális felületei, még ha a festői eszközök különbözőek is.³ Rokon az a megszállottság is, amellyel a különleges hatásokat keresik – Mednyánszky elsősorban a természeti katasztrófák, vulkánkitörések, árvizek iránt vonzódott.

Mednyánszky portréinak egyik-másik darabja, így a *Hosszú hajú szolgáló* (Szlovák Nemzeti Galéria, *Markója*, 2008, 6/16) felidézi Gulácsy Lajos megoldásait, csakúgy, mint a tájképek rótes-fakó, monokrómra hajló színvilága (*Lángoló táj*, 1900-as évek, Szlovák Nemzeti Galéria) vagy rejtélyessége (*Park esti szürkületben*, 1910 körül, magántulajdon). A szimbolista korszak több alkotása (*Erdei szellem*, *Memento*, *Az élet vége* – mindhárom a Szlovák Nemzeti Galériában) Gulácsy képeinek előzményeként is tekinthető, de talán nagyobb rejtélyt jelent, hogy ki hathatott magára Mednyánszkyra. A szakirodalom, így Markója is elsősorban Zichy Mihály fantasztikus tárgyú műveire utal, amiben van is igazság, bár ez a tény további kutatást kíván. E sorok írójában a *Művész apjának halálára* című Mednyánszky-kép (1895 körül, Szlovák Nemzeti Galéria) felidézte Székely Bertalan 1873-ban festett történelmi képét, a *Thököly Imre búcsúját apjától* (Magyar Nemzeti Galéria).

Mednyánszky *Lincselés- és Keresztrefeszítés-vázlatai* (ezek reprodukcióit lásd: *Markója*, 2008, 155–157. o.) párhuzamra találnak a nagy „átváltozóművész” Vaszary János (1867–1939) munkáiban. Vaszary barátja volt Mednyánszkyknak, mindketten az első világháborús frontról tudósítottak művészetük erejével. Vaszary képei között

az 1920-as években jelennek meg azok az expresszív *Golgota*-ábrázolások, melyek voltaképpen a háborús borzalmaknak, a szögesdróton fennakadt katonák holttestének szakrálisabb átfordított változatai (lásd például: *Golgota*, o. v., 1929–30, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 58264 T) (*Szűcs*, 2007). De utalhatnánk a Mednyánszky-portrék sommás, lényeglátó, minimalista eszköztárára, amely rokon annak a Nagy Istvánnak (1873–1937) a képeivel, akit a bárót támogató Singer és Wolfner cég is segített. A székely festő egyébként szintén végigszolgált az első világháborút a galíciai és az olasz fronton mint haditudósító.⁴

Fontos csoportját alkotják a Mednyánszky-oeuvre-nek a háborús rajzok, képek, melyeket Goyával is rokoníthatunk, hiszen a felvidéki báró nem egyszerű „haditudósító” volt, hanem a témában rejlő általános emberi tartalom érdekelte. *A karácsony a táborban* című kép (1915 körül, magántulajdon, *Markója*, 2008, 10/10) eszembe juttatta kedves olvasmányomat, Kuncz Aladár *Fekete kolostor* címmel megjelent visszaemlékezését (1931), az első világháború idején Franciaországban, internálótáborban töltött éveinek krónikáját. Az író mély humanizmusa áthatja a monumentális emlékirat lapjait, csakúgy, mint Mednyánszky legsikerültebb portréit. Ennek hatására a leginkább visszataszító, az emberi léttel voltaképpen összeegyeztethetetlen vonások is egy nagyobb egész részévé válnak, a szolidaritást és a megértést segítik elő. Érdekes alakja a memoárnak Dr. Hertz, az alsó-ausztriai tanár,

aki számára a fogság és az internálótábor végső soron a kiteljesedést jelenti, mert csupán itt nyílik lehetősége arra, hogy a lényéből fakadó nőiséget megélje.

A magyar művészek közül többek között Rippl-Rónairól tudjuk, hogy francia feleségével és lányával együtt 1914 júliusában internálótáborba kerültek, ahonnan csupán Maillol és Denis segítségével tudtak Genfen és Bécsen át hazatérni. Rippl 1915 szeptemberében az Ernst Múzeumban rendezett kiállítást háborús rajzai-ból (*Szabó*, 1998, 515–522. o.). Eltérően Mednyánszkytól és Vaszarytól, Rippl esetében nincs meg a hadiesemények ábrázolásában a mai nézőt is megfogó, lebilincselő drámaiság.

Markója Csilla, mint maga is bevallja (346. o.), nem érezte szükségét egy, a teljeség igényével bíró monográfia megírásának, hiszen ezt a feladatot Kállai Ernő 1943-ban már elvégezte. Azonban a számos lappangó alkotás felbukkanása, illetve új források előkerülése szükségessé tette ezek új módszerek szerinti interpretációját. A szerző joggal számíthat arra, hogy kutatásai további kiindulópontot jelentenek majd mindazoknak, akik ennek a gazdag életműnek az értelmezésével (hermeneutikájával) foglalkozni szeretnének. Mednyánszky művészetét továbbra is rengeteg titkot tartogat a kutató számára, akárcsak különös egyénisége, mely, hasonlóan Marcel Proust hőseihez, elmosódó kontúrokkal bír, árnyékos és napfényes oldalakkal, melyek, ahogyan távolodunk az időben, egyre rejtélyesebbekké válnak.

Jegyzetek

¹ Szinyei Merse Anna (2003, 171. o.) jegyzi meg, hogy Mednyánszky 1891-ben, Párizsban láthatta Whistler kiállítását, akinek nocturne-jeivel rokonságot fedezhetett fel. Szuggesztív lehet olyan Mednyánszky-képek, mint például *A város peremén* (1900 k., magántulajdon), Whistler képeivel való összevetése.

² Erre utal Gellér Katalin (2003, 177. o.) is a Magyar Nemzeti Galéria katalógusában publikált írásában („Vonjuk ki magunkat egyre jobban és jobban az érzéki csalódások eme világából”).

³ Ezt e tényt szemlélteti a Magyar Nemzeti Galéria jelenlegi kiállítása, ahol a második emeletre vezető lépcsőfordulóban a Mednyánszky-képek a hatalmas Csontváryk mellett kaptak helyet.

⁴ Nagy István életrajzi adataihoz lásd: *Murádin*, 1984, 136. o. Mednyánszkytól lásd a pasztell-portrékat, melyeket a Magyar Nemzeti Galéria 2003-ban megjelent életmű-katalógusában a 358-359., illetve a 366. oldalakon reprodukálnak (kat. 386, 389, 390, 391, 428).

Irodalomjegyzék

- Bardoly István és Markója Csilla (2003, szerk.): *Mednyánszky László feljegyzései 1877–1918*. Budapest.
- Clark, K. (1982): *Leonardo da Vinci*. Corvina, Budapest.
- Földényi F. László (1993): *A lélek szakadéka. Goya Szaturnusza*. Jelenkor, Pécs.
- Murádin Jenő (1984): *Nagy István*. Kritérion, Bukarest.
- Panofsky, E. (1927): 'Imago Pietatis – Ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'. *Festschrift für Max J. Friedländer*. Seemann, Leipzig.
- Riegl, A. (1998): A holland csoportkép kialakulása. In: Beke László (szerk.): *Művészettörténeti tanulmányok*. Balassi, Budapest.
- Szabó László (1998): Rippl Rónai József életének kronológiája. In: Bernáth Mária (szerk.): *Rippl Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria. 515–522.
- Szinyei Merse Anna (2003): Mednyánszky kapcsolata kora művészetével. In: Markója Csilla (szerk.): *Mednyánszky László (1852–1919)*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Szűcs György (2007): Kárpátoktól le az Adriáig. Vaszary János és az első világháború. In: Gergely Mariann és Plasznivy Edit (szerk.): *Vaszary János (1867–1939) gyűjteményes kiállítása*. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. 68–77.
- Tolnay Károly (1977): *Michelangelo. Mű és világkép*. Corvina, Budapest.
- Wittkower, R. és Wittkower, M. (1996): *A Szaturnusz jegyében*. Osiris, Budapest.
- Markója Csilla (2008): *Egy másik Mednyánszky*. Enigma, Budapest. 404 o.

Veress Ferenc
művészettörténész

A Rasch-modell elmélete és gyakorlati alkalmazása a társadalomtudományi kutatásokban – egy kézikönyv bemutatása

Az utóbbi években Molnár Gyöngyvér több írása is foglalkozott a Rasch-modell bemutatásával, valamint neveléstudományi kutatásokban való alkalmazási lehetőségeivel. A Kutatás-módszertani Kiskönyvtár sorozatban megjelent, A Rasch-modell alkalmazási lehetőségei az empirikus kutatások gyakorlatában című könyvének bevezetőjében olyan kötetet ígér az olvasónak, amely segíti a témában való elmélyedést. A bevezetés utal arra – kellőképpen kiemelve ezzel a könyv megjelenésének időszerűségét –, hogy a hazai neveléstudományi kutatásokban egyre nagyobb teret nyernek a valószínűségi tesztelméleti eszközök, melyek közül a Rasch-modellt alkalmazzák leggyakrabban a pedagógiai kutatásokban. A valószínűségi tesztelméleti eljárások vonzerejét az adja, hogy a klasszikus tesztelmélettel kapcsolatban megfogalmazott olyan kritikákra igyekeznek választ adni, mint például a populációfüggetlen mérés megvalósítása vagy a mérések pontosságának javítása.