

A MAGYAR MŰVÉSZET A 19. SZÁZADBAN KÉPZŐMŰVÉSZET

Főszerk.: Sisa József
szerk.: Papp Júlia, Király Erzsébet
MTA BTK – Osiris Kiadó
Budapest, 2018., 1000 oldal
9800 Ft
(A magyarországi művészet története
V/2.)

TÖRTÉNELEM, NEMZET ÉS KÉP

A HISTORIZMUS MINT KULTÚRA

GYÁNI GÁBOR

Egy percig sem vitás, hogy a XIX. századi magyar képzőművészet történetéről szóló összefoglaló kézikönyv megjelentetése jelentős intellektuális esemény idehaza.¹ Nem téveszthető ugyanakkor szem elől, hogy jelen kötet az öt évvel korábban közreadott párjával, az építészet és iparművészet XIX. századi történetét taglaló munkával együtt értékelhető vállalkozás.² A tudományos tanácsadók és a szerzők között mindkét kötetben feltűnik Sinkó Katalin neve, ami korántsem véletlen. Ő az a művészettörténész, akinek döntő gondolati erjesztő hatása volt mindkét művészettörténeti szintézis megszületésére.

A HISTORIZMUS FOGALMI REVÍZIÓJA

Nem merülve el a XIX. századi magyar művészetnek, a „historizmus korának” tudománytörténeté-

ben, annyit megjegyezhetünk, hogy a hazai művészettörténet-írás ezzel a két munkával lépést váltott, mert a historizmus művészetét illetően szakított azzal a XX. század elejétől jellemző szemléleti beidegződéssel, amely a képzőművészeti (és építészeti) historizmust mint stílustörténeti korszakot negatív módon értékelte. Fülep Lajos nem egyedülként, de hatásos véleményformálóként vallotta, hogy a XIX. századi historizmus, az akadémizmus, ahogy ő nevezi, alapjaiban elhibázott művészeti törekvés volt. Miért? Azért, mert ez a „pseudoművészet” a rá jellemző allegorizáló beállítottsággal soha sem „a képírás [...] immanens problémáival foglalkozott”, hanem mesterkéltn (festőietlen) képi megoldásokkal bíbelődött: kompozícióival olyan jelentést igyekezett kifejezni, amely „a látható képen kívül van”.³ Székely Bertalant tárgyalva Fülep rámutatott: „A kép elemei nem egymásért, de még csak nem is önmagukért, hanem végeredményben valami rajtuk kívül lévő raison kedvéért vannak.”⁴ Következésképpen „csakis a szóval kifejezhető van bennük, de semmi abból, ami szóval kifejezhetetlen, ami a festőnek sajátos tulajdona.”⁵ Ez Fülep szerint az autonóm művészi kifejezés megtagadása, ha nem épp megcsúfolása, s ez a század égető problémája. Márpedig Székely és megannyi társa, a történelmi festészet Than–Lotz-ágát is ideértve, alig képes kifejezni vagy összefoglalni a XIX. század nagy festői törekvéseit, melyeknek ők a fattyúhajtásait hozták létre.⁶

1 ■ *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet.* Főszerk. Sisa József. Szerk. Papp Júlia – Király Erzsébet. Tudományos tanácsadók: Sinkó Katalin (†) – Nagy Ildikó. MTA BTK – Osiris, Bp., 2018.

2 ■ *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet.* Szerk. Sisa József. Tudományos tanácsadók: Sinkó Katalin – Nagy Ildikó. MTA BTK – Osiris, Bp., 2013.

3 ■ Fülep Lajos: *Magyar művészet.* Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt. Bp., 1923. 114, 121. old.

4 ■ *Uo.* 115. old.

5 ■ *Uo.*

6 ■ *Uo.* 121. old.

Kemény szavak, amelyek egy szándékoltan stílus-történeti szemléletben fogant megközelítés eredményeként hangoztak el az akkor épp meghaladott XIX. századi akadémizmusról. A XX. század végéhez közelítve az immár historizmusként megnevezett történelmi festészet, emlékműszobrászat és architektúra tudományos megítélése új értelmet nyert ahhoz képest, amit Fülep tulajdonított neki. A fogalmi revíziót illető magyarországi szellemi fejleményeket véve most számba: Zádor Anna – jórészt a tanítványaival – 1981-ben megírta azt a tanulmánykötetet, amely 12 évvel később jelenhetett meg csupán.⁷ Ez volt a téma első olyan tudományos megközelítése, amely többet és mást kívánt nyújtani a pusztá stílustörténeti feldolgozásnál. A szerkesztői előszóból idézek:

„Nincs történelmünkben még egy korszak, amely annyi nagyméretű épületet, freskót, táblaképet, köztéri szobrot igényelt volna, mint ez a viszonylag rövid szakasz. Érthető, ha ezek közt remekművek és szerényebb értékű alkotások egyaránt előfordulnak. De az is természetes, hogy a kor társadalmának igényeit, kifejeződésének mélyebb és átfogóbb jelentését csak akkor foghatjuk fel, ha a műveket mint e törekvések tolmácsolóit, elsősorban mint kordokumentumokat vizsgáljuk, sokszor függetlenül attól, hogy jelentős művészeti alkotások-e.”⁸

Az egyik elméleti bevezető tanulmányban Németh Lajos, aki sokat tett a historizmusnak a korábbiaknál megértőbb értékeléséért, lényegében szakított Fülep irányvonalával:

„A historizmus ikonológiai programjának [...] alapvonása az allegorizáló, fogalmi jelleg. A programok mindig absztraktumokból indulnak ki. [...] Egyszerűsíteniünk azonban, ha a historizmusnak csupán ezt az oldalát hangsúlyoznánk. A historizmus volt ugyanis adekvát stílusa annak a tudományos világszemléletű, liberális nemzedéknek is, amely megvetette a modern társadalom- és természettudományok, a közoktatás, a közegészségügy, a közigazgatás, az urbanisztika stb. alapjait, munkásságát a »közjó« javára szentelve.”⁹

Németh Lajos úgy értékelte újra a rendszert csak stílustörténeti fejleménynek tekintett és ennek alapján le is becsült (eklektikaként megbélyegzett) művészeti historizmust, hogy behelyezte egy tágabb társadalmi és mentális kontextusba. Jóllehet a historizmus valamiféle „jelentéskényszerben élt”, mivel „a mű számára elsősorban jelentéshordozó volt, mégpedig nem pusztán művészi, esztétikai jelentés, hanem ideológiai, irodalmi, formailag is meghatározó jelentés hordozója”. De, fűzte hozzá Németh: „Nem is lehetett volna ez másként, mert a historizmusnak épp ez volt a társadalmi funkció-

ja.”¹⁰ Ahhoz, hogy kellő magyarázatot találjunk erre, történetpszichológiai aspektusból kell a jelenséget szemügyre venni.

A képzőművészeti historizmus átalakulóban lévő tudományos megítélése felmérhetetlenül sokat köszönhetett később a Magyar Nemzeti Galériában Sinkó Katalin körül csoportosuló művészettörténészeknek, akik két reprezentatív kiállítást is rendeztek a témából, egyúttal két katalógusban tették közzé a képzőművészeti historizmust illető kutatási eredményeiket.¹¹ Az elsőként megrendezett kiállítás és katalógusa a történelemábrázolások teljes időbeli spektrumára kiterjedt, a középkori ereklyekultusztól egészen a késő historizmusig és a belőle való kitörési próbálkozásokig. A másodikként megrendezett kiállítás és katalógusa pedig a nemzetépítés korának a művészeti törekvéseit tekintette át azért, hogy bebizonyítsa: szoros belső összefüggés köti össze egymással a korabeli nacionalizmussal és a művészi kifejezőmódot. Az említett kiállítások, valamint a számtalan műtárgyelemzés és a megannyi átfogó, de nem kizárólag művészettörténeti elemzést felölelő katalógus nélkül a mostani kötet meg sem született volna. Vagy ha igen, nem olyan céllal és szándékkal jött volna létre, amilyenek a szerkesztők, a tanácsadók és a szerzők (akik száma 35) elképzelték.

Nem hat a meglepetés erejével, hogy a kötet megvalósítása elé kitűzött cél a művészeti historizmus és a XIX. századi képzőművészet teljes történetéhez a stílustörténetinél tágabb fogalmi keret megalkotása volt. Nevezetesen azért, hogy ez a „kutatás a stílus-korszakok vizsgálata helyett [...] a történeti folyamatok komplex elemzésével, a képzőművészetnek a kortárs társadalmi és művelődéstörténeti jelenségekkel szinkronban történő vizsgálatával” (Papp Júlia – Nagy Ildikó – Király Erzsébet, 17. old.) folyjék. Ennek megfelelően:

„A historizmus ebben a kötetben [...] nem a »megkésett« akademizáló művészi eljárások negatív példatára, hanem az Osztrák–Magyar Monarchia soknyelvű közösségében különösnek, magyarinak

7 ■ Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, Bp., 1993.

8 ■ Uo. 10. old.

9 ■ Németh Lajos: *A historizmusról. A historizmus mint művészettörténeti fogalom*. In: Zádor (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*, 18. old.

10 ■ Uo. 17. old.

11 ■ Mikó Árpád – Sinkó Katalin (szerk.): *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2000.; Király Erzsébet – Róka Enikő – Veszprémi Nóra (szerk.): *Nemzet és művészet. Kép és önkép*. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2010.

12 ■ Sisa (szerk.): *A magyar művészet a 19. században* (2013), 29. old. A fejezet szerzője Sinkó Katalin.

13 ■ Leopold von Ranke: *Az újabbkori történelem szakaszairól*. Ford. Csejtei Dezső. In: Gyurgyák János – Kisantal Tamás (szerk.): *Történetelmélet II*. Osiris, Bp., 2006. 1046. old.

14 ■ Ezt illető döntésük indoklásához lásd Sisa (szerk.): *A magyar művészet a 19. században* (2013), 21–22. old.

tudott élettartalmakat megjelenítő képzőművészeti hagyományé, amelynek minden faktorához megfelelő hozzáférést kerestek az akkori kutatók, majd az utánuk következők.” (Papp Júlia – Nagy Ildikó – Király Erzsébet, 30. old.)

A kort minden ízében átható nacionalizmustól elválaszthatatlan historizmust a kötetben hazai kultúránk mélyebb történeti feltárásra megérett *stabil örökségeként* határozzák meg a szerzők, melyet a magyar művészet folyamatos (európai) helykeresése, az egyetemes kultúrával való vágyott szinkronitása határozott meg önnön történetiségében.

Nem a *stílus* hagyományos fogalma tölti be tehát itt a gondolati irányító szerepét, még ha nem kerül is teljes egészében a lomtárba. Hiszen:

„mára világossá lett, hogy a stílus maga is több az eddig tárgyalt, egyszerű formamintánál. Inkább *kifejezés* [...]. A stílárís reminiscenciák, újjáéledések, neostílusok a kultúra múltbeli nyomaival teremtő viszonyba lépő, ismétlődő emberi magatartás jelentésteli dokumentumai; ahogyan tagadásuk sem más, mint új jelentések keresése a modernítésbe átvezető, történeti században.” (Papp Júlia – Nagy Ildikó – Király Erzsébet, 31. old.)

A vizsgálódás hangsúlya ezzel át-helyeződik a műalkotás, valamint a művészi alkotó tevékenység *funkcionalitására*, társadalmi forrásaira és azok tova-gyűrűző hatásaira. Amikor az „újabb szemléletű historizmus kutatás” a műtárgyak, épületek és festészeti programok historizmusának a funkcionális vonatkozásait helyezi a figyelem előterébe, akkor főként arra keresi választ, „hogyan miféle társadalmi-politikai reprezentációs igények húzódtak meg a historizmuson belül a stílusválasztások mögött”.¹²

Ennek folytán a klasszikus történetírói historizmus-hoz térünk vissza, amely – legalábbis Leopold von Ranke megfogalmazásában – nem feltétlenül vallja magáénak a történelmet állítólag uraló fejlődés elvét, mely szerint „mintha az évszázadok előrehaladó fejlődése egyidejűleg átfogná az emberi lényeg és képesség valamennyi szféráját”. Ranke vélekedése szerint ugyanis: „A történelem azt mutatja nekünk [...], hogy a művészet leginkább a 15. században és a 16. század első felében élte virágkorát. Ezzel szemben a 17. század végén és a 18. század első háromnegyede-

dében épp ez hanyatlott leginkább.” Ebből következően „nem konstata-lható, hogy ugyanez a művészet az évszázadok során magasabb szintre emelkedik”.¹³ Amikor a művészettörténet-írás áttér a történetírói historizmusnak megfelelő útra, vagy csak visszatér oda, nyomban kitágul a kutatómunka horizontja is; hiszen az a belátás, hogy a műalkotást csak sokrétű vonatkozásaival és az élet mindenkor-i valóságához fűződő kapcsolatával együtt értékelhetjük helyesen, megköveteli és egyben lehetővé is teszi a többi humán tudomány szemléletének, módszereinek és eredményeinek az együttes hasznosítását. Jelen

kötet ezen okok folytán tekinthető általános magyar eszme- és mentalitás-, sőt társadalomtörténetnek, különös tekintettel a vizuális kultúra és reprezentáció történeti alakulására.

S vajon miért kerek száz év, az 1800 és 1900 közé eső évszázad keretébe illesztve szól minderről a kötet, és milyen térbeli koordinátákat vesz hozzá figyelembe?

A KEZDET ÉS A VÉG

A kézikönyvsorozat gondozói (szerkesztői, a tanácsadók és a szerzők) hagyományos megoldást választottak az 1800-as kezdőpont és az 1900-as végpont kijelölésével.¹⁴

A kezdetet nem lehetett ugyanakkor egyetlen markáns és példaszzerű műalkotáshoz kötni, ahhoz hasonló módon, ahogy a korszak lezárultát, melyet Vaszary János *Aranykor* című, 1898-ban keletkezett festménye hivatott ezúttal érzékeltetni. S bár Vaszary képe – a témáját tekintve – to-

vábbra is a festészeti historizmus terméke, formai tekintetben túl van már a történeti vizuális előképek pusztá másolásán, mivel a festő „meglehetősen friss kortársi igazodással, a szecesszió stílus-készletének következetes alkalmazásával párosította” a művészi megjelenítést. Ami pedig annak a biztos jele, hogy „a művészet önfelszabadító korszaka visszavonhatatlanul elérkezett” (Király Erzsébet, 859. old.).

Nem pusztá véletlen azonban, hogy a korszak kezdetét nem valamely műalkotás részletes leírásával és elemzésével, hanem a korabeli művészeti élet történet-szociológiai kontextusának a bemutatásával jelöli meg a kötet, amikor rekonstruálja, milyen volt a korabeli művészetpártolás, művészeti közélet és művészeti oktatás. Ennek részbeni oka a számottevő korabeli művészeti produktumok hiánya, részben pedig az, hogy a majdan felívelő honi képzőművészet társadalmi feltételei a század első felében még inkább csak kialakulóban voltak. A kötetben kö-



J.N. Ender – F.X. Stöber:
Az MTA pecsétje, 1831.

vetett eljárás nem teljesen előzmény nélküli. Lyka Károly a XIX. század első felét átfogó művészettörténeti áttekintésének első kötetét teljes egészében e kérdés bemutatásának szentelte, mondván: „Első sorban tehát a társadalom és a művészet viszonya fog minket foglalkoztatni.”¹⁵ Az 1800 és 1900 közé eső száz év kronológiai egységként kezelése felvet ugyanakkor néhány problémát is, ami főként a vég datálásából adódik. Lyka a századforduló közel két

1800-as kezdő korszakhatár kijelölését – a tudományos hagyományok ereje mellett – az is kellően indokolja, hogy a kortársak szintén ebben az időbeli szekvenciában gondolkodtak: 1800 „a régi és a modern, vagyis a történeti és a kortárs, sőt »élő«-nek is nevezett művészet elhatárolásának hagyományos időhatára már a 19. században.”¹⁷ A XIX. század elején újonnan és egyre-másra megnyíló európai képtárak szintén ez időtől számították az élő művés-

zet korszakát, melyet nyomban nemzetiként definiáltak; a megelőző korok művészetét ugyanakkor – a stílusok szerinti rendhez igazodva – egyetemessé állították be. A kötet nem tisztázza ugyanakkor, hogy miért 1840-ben és 1870-ben (vagy éppen 1890-ben) ért véget egy-egy alkorszak; hacsak azért nem, mert a stílusváltásoknak is van, vagy lehet ebben némi szerepe. A klasszicizmus kezdeti, történetesen az 1840-es évekig tartó uralmát a nemzetiesedő historizmus művészeti ideálja követte, melyet az 1870-es évektől váltott le az allegorizáló történeti festészet kánonja, hogy ez utóbbi fokozatosan adja át a helyét a szimbolizmusnak, az impresszionizmusnak és a szecesszióknak.

Nem mondható ugyanakkor, hogy ezzel a belső szekvenciális renddel a kötet a stílustörténetre szűkítene le az elbe-

szélést, amit a benne előadott roppant gazdag tényanyag és igényes gondolati vonalvezetés töltene ki tartalommal. Napnál világosabb, hogy a századközép így datált művészeti korszakában teljesen más-milyenek voltak az alkotóművészet külső társadalmi feltételei, mint a század első négy évtizedében. Erre vall egyebek közt a hazai művészeti élet szereplőinek a mind nagyobb száma és folyton növekvő művészi súlya, valamint működésük intézményes feltételeinek a minőségi átalakulása. Az 1870-hez köthető újabb korszakhatár kapcsán is ugyanez mondható el. A századközép markáns fejleményei (az akkor megindult művészeti oktatás, művészeti egyesületi élet és kiállítási kultúra, továbbá a sokszorosítás révén popularizálódó művészeti alkotómunka) alkotják a jellemző társadalmi kontextust, melyet 1870-től a mindinkább elhatalmasodó állami (és egyházi) mecenatúra és a művészetnek a nyilvános reprezentációban elfoglalt növekvő, sőt domináns szerepe vált fel; mindez pedig meghatározó erővel hat magára a művészi invencióra is. S mi magyarázza vajon a bomlást, a nemzeti képzőművészeti historizmus szintén ez időre eső megrekedését, majd annak át-



Vaszary János: Aranykor, 1898.

évtizedét, az 1896 és 1918 közötti éveket egy önmagában egységet alkotó korszakként fogta fel, melyet a kései historizmus és a szecesszió koraként határozott meg, legalábbis a szobrászatot illetően (22. old.). A csonkán maradt XX. század végi magyar művészettörténeti szintézis egyik elkészült kötete szintén a századfordulónak ezt a három évtizedét nevezte meg mint a képzőművészeti modernizmus egy különálló korszakát.¹⁶ Jelen összefoglaló viszont ettől eltérő koncepciót képvisel, amit a belső kronológiai tagolás rendje is kifejez azzal, hogy három, egymást lazán követő alkorszakot tüntet fel: az 1800-tól 1840-ig tartó, az 1840-től 1870-ig ívelő, és végül az 1870-től 1900-ig húzódó belső szakaszt. Nem állíthatjuk, hogy egyes-egyedül a stílustörténeti megfontolások döntöttek volna erről a kronológiai rendről, azért sem, mert „az adott évtizedekben a művészeti jelenségek oly sokrétűek, hogy [...] a képzőművészetben egy-egy korszak így nem nevesíthető”, legföljebb csak évszámokkal fejezhető ki (Sisa József, 14. old.). A kézikönyv azonban hallgat az évszámokkal megjelölt korszakhatárok tartalmi kritériumairól, ezért csak azon sejtésünknek adhatunk hangot, hogy a dolog mélyén az alkotóművészet társadalmi feltételek rendszerének a folytonos változásai rejlenek.

Ezt a sugalmazást az ikerkötet bevezetőjében mondták is megerősítik. Sinkó Katalin szerint az

15 ■ Lyka Károly: *A táblabíró-világ művészete 1800–1850*. Singer és Wolfner, Bp., 1922. I. köt., 9. old.

16 ■ Németh Lajos: *Magyar művészet 1890–1919*. I–II. Akadémiai, Bp., 1981.

17 ■ Sisa (szerk.): *A magyar művészet a 19. században* (2013), 22. old.

alakulását? A könyv ez utóbbiról viszonylag keveset mond, jóllehet pontosan érzékelteti az akadémizmus makacs utóéletének az egyes mozgatórugóit. Hozzátehetjük: ez az utóélet ugyanakkor heves ellenállást váltott ki a XX. század elején egyes művészetkritikusokból és művészettörténészekből (Fülep, Lyka), és persze magukból a modernista művészekből is.

ITTHON ÉS KÜLHONBAN

A fenti kérdések magyarázatához további érvekkel járulhat hozzá, ha arra is figyelünk, hogy mennyiben (és mikor) volt a *magyar* művészet szorosan hozzákötve az országhoz, és mikor mennyire tekinthető transznacionálisnak. A kötet szerzői ahhoz az elvhez tartják magukat, hogy az országban letelepedett külföldi, vagy csupán átmeneti időre hazánkban alkotó művészek mind a magyar képzőművészet XIX. századi történetéhez tartoznak; és éppúgy idetartoznak az időnként nagy számban tartósan vagy rövidebb-hosszabb ideig külföldön élő honi származású művészek is. Miért fontos ez a kérdés? Kivált azért, mert a művészetet akkoriban még nem feltétlenül kötődött egyes-egyedül a hazához és a nemzethez, ami akár még a nemzeti historista szellemben alkotó festők és szobrászok esetében is igaz. Ennek fő oka, hogy nagyjából a század derekáig, sőt nemegyszer a század harmadik negyedéig nem létezett nálunk rendszeres művészképzés (művészeti akadémia), és megélni sem lehetett kizárólag csak a festészetből és a szobrászatból. Ráadásul a művészeti élet hazai szegényessége kedvezőtlenül hatott a művészi önfejlődésre, valamint az ideálként tekintett nyugati és egyáltalán, az európai képzőművészet áramkörébe való bekapcsolódásra, a benne meggyökeresedésre. A század első felében a bécsi Képzőművészeti Akadémia elégitette ki a képzés iránti igényt, és az itáliai festői utazások jelentették a tanulmányok lezárását, az elindulás lehetőségét mind a festői, mind a szobrászi pályán. A Bécs, majd Róma, Velence, Firenze útirány a század derekától átváltott a München, Düsseldorf, majd pedig a Párizs (vagy Franciaország) útirányra. Érdekes számvetést lehetne végezni azt illetően – és a kötet tényanyaga alapján ez könnyen megoldható –, hogy mily kevésbé kötődtek a század nagy részében a „magyar” képzőművészek Magyarországhoz; ehhez elég megnézni, hogy ki hol és meddig élt. Ez a szemle egy feltűnően kozmopolita, mindenestre transznacionális művészvilág képét festené elénk, melynek tagjai szinte mindig az egyes külföldi akadémiákon sajátították el a mesterségbeli tudást, és ott alakították ki a személyiségüknek leginkább megfelelő,

bár egyöntetűen *nemzeti* irányultságú történelmi festészeti és szobrászati stílust. Nem meglepő ezek után, hogy a honi képzőművészeti historizmus, amely öntudatosan vállalt magyar nemzeti eszmei mondanivalóval szolgált, eközben nemzetközi esztétikai sablonokat alkalmazott, és annak az esztétikai kánonnak a szellemében alkotott. Ez a művészet, amely magára kötelezőnek ismerte el a nemzeti gondolat terjesztését, a nemzetközi szellemi impulzusok



Paál László: A berzovai út, 1871.

hatása alatt állt tehát. S amikor pedig már kezdett volna itthon „iskolát” teremteni (Mintarajztanoda, a Benczúr- és a Lotz-féle, valamint az epreskerti festő és szobrász mesteriskolák), azon nyomban hanyatlásnak indult, hogy újból csak egyes nemzetközi szellemi hatásokra rezonálva induljon el új irányba (a müncheni Hollósy-kör, Barbizon, végül Párizs a maga szabadiskolaival, köztük a Julien Akadémiával). Fontos és hangsúlyozandó az a paradoxon, hogy a nemzeti művészet(ek) hosszú időn át a külföldi műhelyekben érlelődtek, hogy az ott kialakított művészeti kánonok szerint felépített témavilág (történelmi toposzok) és formanyelv (realizmus) átvételével és időnként frissítésével készüljenek fel az autochton nemzeti művészeti feladatok ellátására a haza üdvének a szolgálatába szegődve.

Nem kizárólag csupán a magyar művészek külföldi kóborlásai és tartós, olykor végleges távolléte, de a nem magyar alkotók magyarországi ténykedése is színesíti a képet. Ennek kapcsán hadd utaljak itt Marastoni Jakab festőiskolájára (1846–1861), amelyet az Itáliából származó és 1836-ban Pesten letelepedő Jacopo (Giacomo) Marastoni alapított. Említhetők továbbá az egyházi megrendelők is, akik nemegyszer részesítették előnyben a külföldi művészeket a magyarokkal szemben, mint történt az 1830-as években, amikor a magyar főpapság osztrák festőket

bízott meg oltárképek megalkotásával (Leopold Kupelwieser, Karl von Blaas); az egri és az esztergomi bazilika szobrászati díszítésére pedig az olasz Marco Casagrandét kérték fel. S ne felejtsük meg végül arról sem, hogy az osztrák–magyar *Stimmungsimpresionismus* hazánkban meghonosító osztrák August von Pettenkofen 1851 és 1881 között 11 alkalommal látogatott Szolnokra, és eközben Párizst is gyakran felkereste. Szolnoki tárgyú képeivel Pettenkofen hagyta ránk az első hangulati tájfestészeti műalkotásokat, a magyar „barbizoni” festészet emlékeztető vásznait. A külföldiek magyarországi művészeti jelenléte, ha nem is épp Pettenkofené, zömmel a század első felére esett. Tény azonban, hogy 1870 után, tehát a képzőművészeti historizmus fénykorában, a magyar festők és szobrászok többnyire már Magyarországon éltek és alkottak.

TÖRTÉNELMI IDŐUTAZÁS

A nemzeti és a transznacionális gyakori összefonódása, a *kulturális transzfer* és az *entanglement*¹⁸ eme beszédes megnyilatkozása elbizonytalanít bennünket: mikor és milyen értelemben beszélhetünk egyáltalán a historizmus magyar képzőművészetének eredendő provincializmusáról.

Ha az a kérdés, hogy ez a művészet a maga esztétikai kvalitásával megüti-e vajon a nemzetközi szintet, akkor valóban beszélhetünk provincializmusról. Abban az esetben nem beszélhetünk azonban erről, ha kizárólag a témaválasztást illetné ez a minősítés. Hiszen a történelmi allegorizálás és a nemzeti történelmi témák választása a korabeli európai festészet és szobrászat egészének az általánosan jellemző jegye. Sőt, ennél még többről is szó van itt: a közgondolkodás, a közérzet egészét teljességgel átítatja a nemzetire való teljes és feltétlen ráhangolódás. Két, egymástól látszólag eltérő szellemi indíttatás (*Zeitgeist*) mozgatta a modern kori nemzetépítés folyamatát: a modernitás gyakorlati (gazdasági, társadalmi és politikai) programja, valamint az intellektusnak, a szellemi képzőerőnek a Történelem imaginárius fogalma alá rendelése.¹⁹ A modern nemzetállam-építés szempontjából kulcsfontosságú nacionalizmus nem tudott, és nem kívánt másban, mint egyes-egyedül a történelemben „gondolkodni”. Donald J. Olsen találó megállapítása szerint

„a történelmi érzék (*sense*) biztosította a 19. század számára azt a rendező elvet, melynek segít-

ségével egymásra vonatkoztathatta a külön-külön létező tényeket, eszméket és képeket; hozzá fogható rendező elv volt a középkor virágkorában a keresztény arisztotelianizmus, a klasszikus ókorak az a víziója, amely reneszánszt tudott teremteni; hasonló módon tekinthetünk a 17. századi euklidészi geometriára is.”²⁰

A XIX. század sajátossága e téren abban állt, hogy számára nem csupán egyetlen kitüntetett múlt, ha-



L. Russ - J. Neidl: Zrínyi Miklór búcsúja családjától. *Urania Nemzeti Almanach*, 1828.

nem az európai múltak sokfélesége jelentette a történelmi referenciát, azt, amelybe a jelen mintegy „visszaálmódhatja” magát. A dolog mélyén megbújó paradoxon értelme, hogy az akkor uralkodó elgondolás szerint a teljesen új technológiák, tudások és emberi készségek eszközök csupán ahhoz, hogy a jelen megújulhasson a történelmi mint olyan *szellemében*. Ehhez a megújuláshoz pedig a görög klasszicizmus éppúgy képes hozzájárulni, mint a reneszánsztól kezdve minden más európai esztétikai stílus és formanyelv. Amikor tehát a konstrukció (az építészetben), vagy a téma és a megjelenítés különös módja a képzőművészetben – a cél érdekében – visszatér valamely régihez, hogy görcsösen ragaszkodjék mindahhoz, ami kifejezetten történetinek számít, akkor magára vállalja a tudatalatti szerepét.²¹ Amikor Walter Benjamin megfogalmazza a historizmus filozófiai bírálatát, még azt is hozzáteszi, hogy a historizmus nem igazán a múlt igaz rekonstrukciója, hanem annak jelenlévővé, aktuálissá tétele:

„A történelem olyan konstrukció tárgya, mely nem a homogén és üres, hanem a Mosttal kitöltött időben megy végbe. Robespierre számára az antik Róma Mosttal telített múlt volt, melyet kiszakított a történelem kontinuumából. A francia forradalom a föltámadt Rómának gondolta magát.”²²

18 ■ Az entanglement vagyis az egymásba fonódó történelem fogalma arra az összehasonlító történetírói szemléletre utal, amely nem két külön (egymással összehasonlítható) történeti entitást, hanem valamely közösként megélt múltat fejez ki. Vö. Hartmut Kaelble: A nemzetközi történeti összehasonlítások változásai az 1970-es évek óta. *Aetas*, 29, 3 (2014), 193. old.

19 ■ Gyáni Gábor: Kulturális nacionalizmus és a modernitás. In: uő: *Nemzeti vagy transznacionális történelem* Kalligram, Bp., 2018. 46–66. old.

20 ■ Donald J. Olsen: *The City as a Work of Art. London, Paris, Vienna*. Yale University Press, New Haven, 1986. 295. old.

21 ■ Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. In: uő: *Kommentár és prófécia*. Magvető, Bp., 1969. 76. old.

Ezzel pedig szorosan és természetesen jár együtt az a XIX. századra felettébb jellemző stíluspluralizmus, amely Mosttá teszi a szellem számára az immár a maguk teljességében elérhető egykori tárgyi alkotásokat és szellemi létezőket.

A kézikönyv gazdagon tárja elénk a historizmusnak ezt a mindent maga alá gyűrő szellemi képességét. Különösen fontos az, amit a Király Erzsébet által jegyzett fejezetben olvashatunk erről (*História és allegória – a történelem színrevitele*). A szerző úgy tekinti a művészettörténeti historizmust, mint valamely, a XVIII. század vége óta tartó, „szellemi gyökerekből táplálkozó, összeurópai jelenséget” (540. old.), amely a „magát esszenciálisan önazonosnak valló, egységes politikai aktorként fellépő nemzet, illetve egy őt megtestesítő állam kiépítésének várakozó légkörében dolgozott, s témáinak hátterében a történeti tudás korábban már felhalmozott, tekintélyes korpusza állt” (542. old.).

A mélyen a historizmus szemléletmódjában fogant képzőművészet alapjában leíró és elbeszélő kifejezési (reprezentációs) mód, amelynek elsőrendű célja a történelmi emlékezet felkeltése, életben tartása és széles körű terjesztése. A messzi múltból származó „képek” érzékeltes megjelenítése ugyanakkor nem kizárólag csupán az emlékeztetés (az *exemplum*) céljait szolgálja, mivel kultuszként kiteljesedve is képes hatni. Ez a kultusz azonban, ahogy Marosi Ernő másutt megjegyzi, „nyilvánvalóan profán tiszteleti forma, hiszen az alapjául szolgáló értékek is civil közösségi ideálok”.²³ Ami abból ered, hogy az az üdvtörténeti értelmező keret és ikonográfiai hagyomány, amely a kultusz vallási rendjét hosszú időn át megalapozta, időközben elvesztette a jelentőségét. Ezzel nem vész ki azonban maradéktalanul a transzcendencia érzete a historizmussal oly mértékben átítatott világ- és emberszemléletből. Csakhogy a transzcendencia érzületét ezentúl már az e világi idő dimenziójában kijelölt történeti folytonosság lesz hivatott felkelteni, amely a (modern) nemzetet állítja be immár az időbeli tartósság, az általa biztosított stabilitás zálogaként és tényszerű vagy kézzelfogható bizonyítékeként. Így válik, így válhat a XIX. század kulcsfogalmává, legfőbb igazodási pontjává az Idő, amely a nemzetként való létezésnek is a mindenkori feltétele és biztos garanciája. Akkor, midőn a modernitás fejleményei szinte mindent (és mindenkit)

elbizonytalanítanak, mert átmenetivé és tünékennyé teszik a dolgokat a csak pillanatnyilag való világban, azáltal szerezhethet az ember a maga számára egzisztenciális és spirituális bizonyosságot, ha foggal-körömmel ragaszkodik az időnek ehhez a posztulátumához.

A nacionalizmus mint egyfajta üdvtörténeti tan és korszerű ethosz azt ígéri tehát a kor emberének, hogy amikor már szétfoszlott a szentség aurája, egy immár e világi emlékkultusz (a történetiség különösen élénk öntudata) képes lesz betölteni az ennek során keletkező űrt. Többek közt ebből fakad a művészeti (és egyúttal a diszkurzív, a tudományos) historizmus azon jellegzetes megnyilatkozási módja is, amelyre a „monumentalitás” kifejezéssel szokás utalni. „Ez a lényegi »monumentalitás« egyébként – jegyzi meg Király Erzsébet – a történeti festészet kitüntetett mozzanata volt már a kora romantika óta. A valódi történeti festőtől Sulzer például azt várta el, hogy az egyszeri események megidézése során a szemlélőt mintegy »átvezesse« a különbözőből az általánosba.” (543. old.) A monumentalizálás révén valójában nem valamely önmagában létező, hanem a jelennel szorosan összekapcsolt múlt nyeri el a kultikus tiszteletben megnyilatkozó (új) értelmét, amely a történelmet önnön monumentalitásában és olyasmiként idézi fel, amely folytonosan hat a jelenbeli élet(ünk)ben is. Ennek pregnáns megnyilatkozása volt a „művészkultusz” jegyében kibontakozó nyilvános performanszok gyakorlata, a jelmezes történeti élőképek korabeli nagy közkedveltsége kivált a XIX. század végén, amiről külön alfejezet is szól a kötetben (663–672).²⁴

Erre a pontra érkezve, önkéntelenül is felidéződik bennünk az, amit a historizmus első nagy kritikusa, Nietzsche mondott arról, hogy „mivel van hasznára [...] a jelennek a múlt monumentális szemlélete, a foglalatosság mindazzal, ami az elmúlt korokban klasszikus és ritka.” Nietzsche jól ismert válasza: a jelen megtudja „belőle, hogy a nagyság, ami egykor létezett, kétségkívül egyszer *lehetőséges* volt, s ennél fogva talán egyszer ismét lehetséges lesz; bátrabban járja az útját, mert immár a kétség, mely gyengébb óráiban meglepi, hogy nem a lehetetlent akarja-e, félre lett takarítva az útból.”²⁵

A modernitás projektumának az ígérete szerint eljött végre az idő, hogy kibontakozhasson a minden korábbi gát alól felszabaduló racionális megismerés, a belőle fakadó korlátlan technikai fejlődés, mindaz, ami az emberi nagyság szakadatlan kibontakozásához is elengedhetetlen. Ez természetesen magával hozza az idő leigázását is. Ez az erős meggyőződés sarkall ugyanakkor a tudományos és a művészeti historizmus ideáljának a szüntelen és makacs megvalósítására is. Ha így áll a dolog, akkor magyarázatot találtunk arra, hogy miért épp a történeti festészet és szobrászat vált a kor általános érvényű, a legértékesebbnek tekintett és szinte kötelező jellegű műfajává egészen a század végéig tartó

22 ■ Walter Benjamin: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In: Gyurgyák–Kisantal (szerk.): *Történetelmélet II.*, I. köt., 669. old.

23 ■ Marosi Ernő: A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In: Mikó–Sinkó (szerk.): *Történelem – kép*, 18. old.

24 ■ A kérdés tágabb, a szalonélet összefüggésébe helyezett rekonstrukciójához és elemzéséhez ld. Császtvay Tünde: Nemzeti – Szalon – Garnitúra. Az epreskerti Jókai-szalon és Feszty-szalon. In: Uő: *Erő, tér, erő. Élet és társadalomformáló kapcsolatok a 19. század utolsó harmadának irodalmi életében*. Ráció, Bp., 2017. 13–257. old.

25 ■ Friedrich Nietzsche: *A történelem káráról és hasznáról*. Ford. Tatár György. Akadémiai, Bp., 1989. 39. old.

hatállyal. Ennek a kánonnak az égisze alatt munkálkodva a művész többnyire azon buzgólkodik tehát, hogy „a múlt nagy motívumait az utókor színe elé hozza”, annak a horizontjára emelje. A témáját tekintve előírt módon a múltból merítő mű ilyenformán „aktuális tartalmakkal, jelentésekkel telítődik, amelyek révén a kortársaknak szóló értelemközvetítés végbemegy” (Király Erzsébet, 545. old.). Ekként és ezáltal aktualizálódik, lesz úgymond jelenvalóvá, és telítődik élettel egyebek közt Than Mór *Kun László a marchfeldi csata után az elesett Ottokár fiát a többi fogollyal együtt átadja Habsburg Rudolfnak* (1873) című képe, vagy Székely Bertalan vászna, a *Zrínyi Miklós kirohanása* (1879–1885), vagy Benczúr Gyulától a *Vajk megkeresztelése* (1875–76), hogy néhány különösen ismert műalkotást megemlítsünk a számos kínálkozó közül.

Feltűnő egy-egy ilyen történeti kép hosszadalmas, szándékoltan leíró címe, ami nem kizárólag Than fenti műalkotását jellemzi. Ez a kérdés nyomban ráirányítja a figyelmünket arra is, hogy mennyire volt, mennyire lehetett önálló valamely képzőművészeti alkotás, főként egy festmény az értelemadás terén, amikor tehát meghatározott történelmi mondanivalót igyekezett tolmácsolni. Rábízhatta-e vajon a festő a kép nézőjére, hogy ő maga dekódolja a képen látott múltbeli eseménnyel és történelmi személyiséggel összefüggő, s a művész által többnyire allegóriába csomagolt jelentést? A vallási allegorizáció esetében rendszerint adott volt az ekként közölni kívánt jelentés közvetlen befogadói felismerésének, a megértésnek a lehetősége, amit a bibliai történetek széles körű ismertsége biztosított. S mi a helyzet vajon a nemzeti történelem különféle történeteivel: azok is annyira közzismertek voltak, hogy közvetlen referenciául szolgálhattak a képbe foglalt jelentés megfejtéséhez? Aligha. A történészek történelmének a korabeli társadalmi ismertsége és elfogadottsága, a vonatkozó ismeretanyag ekkor még igencsak elégtelen ehhez, dacára annak, hogy a történelem iskolai tanítása immár a XIX. század elejéig visszavezethető gyakorlat volt.²⁶ A historista képzőművészet nemcsak azzal szolgálja tehát akkoriban a nemzeti identitás ügyét, hogy „közvetlenül érzékelhetővé és szemléletessé teszi” a nemzeti történelem igazságait, ahogy Király Erzsébet írja egy osztrák–német archeológus és irodalomtudós 1835-ben tett kijelentését idézve (545. és 905. old.).

Továbbmenve: a képzőművészeti reprezentációnak ekkoriban komoly kognitív szerepe is lehetett a történelem „megismerésében”, midőn újabb le-

hetséges témákat, megannyi, addig ismeretlen történeti referenciát „talált ki” és emelt be a nemzeti köztudatba azzal együtt, hogy egyfajta jelentést is társított hozzájuk. A kötetben gyakran foglalkoznak a szerzők egy-egy konkrét műalkotás kapcsán azzal a kérdéssel, hogy mit tanult és mit nem tudhatott meg a művész a történeztől, akihez pedig azért fordult, hogy segítse őt a képi megjelenítés történeti realizmusában. A *Vajk megkeresztelése* vissza-vissza-



Székely Bertalan: A vérszerződés, 1897.

térő témája kapcsán például a műelemzés szerzője regisztrálja, hogy e téma képi ábrázolásai a realiztikus megjelenítés érdekében hol Wenzel Gusztáv, hol a nála korábbi történészek (pl. Fessler Ignác Aurél) szakmunkáinak az adatain és tudományos előadásán alapultak. Benczúr Gyula viszont a kép megfestése során Pauler Gyula akadémiai történész útmutatásait vagy tanácsait követte (Király Erzsébet, 553–554. old.).

S tanultak vajon a történészek is a festőktől és a szobrászoktól? Nem zárhatjuk ki ezt az elvi lehetőséget sem. Mint ahogy azt sem, hogy a történelmi regény, amely a szépirodalom vezető műfaja ebben

26 ■ Vö. Lajtai L. László: „Magyar nemzet vagyok”. Az első magyar nyelvű és hazai tárgyú történelemtankönyvek nemzetdiskurzusa. Argumentum – Bibó István Szellemi Műhely, Bp., 2013. Különösen 159–195. old.

27 ■ Hites Sándor: A magyar regénytörténet „megalapítása”. In: Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Gondolat, Bp., 2007. 202. old.

28 ■ John Keegan: *A csata arca. A közkatona háborúja, 1415–1976. Agincourt, Waterloo és a Somme*. Ford. Kőrös László. Akadémiai, Bp., 2013. 143. old.

29 ■ Marshall Berman: *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Simon & Schuster, New York, 1982. passim; Robert Wohl: *Heart of Darkness: Modernism and Its Historians*. *Journal of Modern History*, 74 (2002. szeptember 3.), 573–621. old.

30 ■ David Frisby: *Cityscapes of Modernity. Critical Explorations*. Polity, Oxford, 2001.

a korban, szintén sokat tett a történelmi tudatosság-
nak, sőt magának a történetírói érzékenységnek az
elmélyítéséért. Már pusztán azzal is, hogy a vizuális
alkotóművészethez hasonlóan az epikának ez a vál-
faja többnyire szintén allegorizált. „Jósika regénye
[az *Abafi*] nem a történelmi múlt önmagáért való
megjelenítésére, hanem etikai normák közvetítésére
tett kísérlet” – jegyzi meg az irodalomtörténész.²⁷ A
hadttörténész John Keegan pedig – a waterlooi csatát



Székelly Bertalan: I. Ferenc József királlyá koronázása, 1897.

elbeszélve – azt a revelatív megállapítást teszi, hogy
a festészet (és a szobrászat) komoly ihlető forrása, sőt
olykor ismereti kiindulópontja volt akár még a törté-
nelmi beszédmód tudományos válfajának is:

„A írók és olvasók vizuális fantáziáját közben fo-
lyamatosan táplálta a sikeres szalonfestők ármá-
diájának műterméiből özönlő, élénk színekben
pompázó festmények áradata [...], melyeken] a
részletek fotografikus pontosságú visszaadása a
fizika alaptörvényeinek figyelmen kívül hagyásá-
val párosul.”²⁸

A történész ezzel arra is felhívja ugyanakkor a fi-
gyelmet, hogy a történet(írói) realizmus és például a
történelmi festészetben lehetséges realizmus kívánal-
ma nem feltétlenül esett (esik) egybe.

KIRÁNDULÁS A TÉRBE

A historizmus vége – a modernizmus áttörése című zá-
rófejezet a művészet öntörvényűségének az ideáljá-
tól áthatott szimbolizmus és szecesszió művészeti
mozgalmainak a bemutatásával szolgál. Ahogy a
kanonikus történelmi képzőművészet, úgy a belőle
majdan kiágazó, tőle azon nyomban eltávolodó új
művészeti törekvések szintén külföldi hatásra ver-
nek nálunk gyökeret. A különbség legfőképpen annyi,
hogy Bécs, Itália, München és a többi szokványos

külföldi akadémiai és nem akadémiai műhely helyett
az alkotók ezentúl már Párizsba tartanak, ahol nem
a *juste milieu* festészetével, hanem főként a barbizo-
niakkal létesítenek szorosabb kapcsolatokat. A váltás
szembeötlő témabeli átalakulással jár együtt: a tör-
ténelem mint kiemelt referencia helyébe a természet
kerül. Mondhatnánk azt is, hogy az Idő fogalmát
egyszeriben átveszi a Tér úgyszintén szemléletfor-
máló fogalma, amely a későbbiek során a művészi in-
vencióra is döntő befolyást

gyakorol. Ez így a moder-
nitás elleni lázadás egyik
szembetűnő megnyilatko-
zása, amely azáltal teremt
kulturális modernizmust,
hogy leváltja a művészeti
historizmust. A kulturális
modernizmus egyszerre
fordult szembe az anyagi
modernitás tárgyi univer-
zumával, tagadva annak
„igazságát”, és a moderni-
táshoz szorosan illeszkedő
művészeti világlátással, a
historizmusmal.²⁹

Az új és már nem tör-
ténelmi festészeti törekvé-
sek szembeötlő tematikus

változásokat eredményeznek: a történelmi múltból
a jelenbe átmentett cselekményes történetek ábrázo-
lása helyett a természet és a hétköznapi élet emberi
történelmi válnak az ábrázolás közkedvelt toposzai-
vá. Az utóbbi a jelenidejűség növekvő vonzerejéről
látszik tanúságot tenni, a természetábrázolás divat-
ja pedig arra az átható mentális átalakulásra utal,
amely a térbeliség metaforizációját helyezi előtérbe
– és mindez a legkevésbé sem a véletlen műve.

A modernitás tárgyi fejeménye a gazdaságban,
amely közvetlenül a társadalomban és a politikában
bekövetkező radikális változások feltartóztathatat-
lan egymásutánjában nyilvánul meg, térbeli tör-
ténésként hat igazán eleven erővel a kor emberére.
A modernitást a modern nagyváros, a metropolisz
képviseli a maga póre anyagiságában és sajátos szo-
cio-lélektani hatásmechanizmusával. A nagyvá-
rosban pedig döntően az elvontság, a körforgás, a
szüntelen mozgás és változás, valamint a monumen-
talitás hatja át és szabályozza pillanatról pillanatra
az életet. *A modernitás fogalma annyi, mint modern
nagyvárost teremteni és működtetni* a modernitás ér-
dekében.³⁰

Ez odavezet, hogy a kulturális modernizmus je-
gyében alkotó művész számára a tér az, ami a legin-
kább képes felkelteni benne a művészi képzelőerőt
az addig megszokott, a kánonba is belefoglalt idő-
képzet, a múltba révedő gondolkodás helyett. Így
kerülhet végül előtérbe a festői témaválasztásban a
városi, vagy csupán a városon belüli és kívüli ter-
mészet. Ezzel együtt a szubjektív én mint művészi

teremtőerő szintén kiköveteli a maga jogait, ami „új szint vizs” a tárgy képi megjelenítésébe. A személyiségen átszűrt látvány, a „szubjektív táj” ábrázolása – erről külön fejezet szól a könyvben – határozottan modernista művészi beállítottságra vall.

Vajon miért a természeti környezet, és miért nem a városkép válik – önnön tájképi minőségében – különösen fontos toposszá a modernista festők számára? Tudjuk, hogy a kezdeti modernista festészeti áramlatok, mindenekelőtt a francia impresszionizmus nem idegenkedett különösképpen a nagyváros, jelesül Párizs önálló témává avatásától; később az expresszionizmus is kultiválta a városkép vizuális megragadását. Nem ez a helyzet a magyar szimbolistákkal, impreszionistákkal vagy a szecesszió jegyében alkotó művészekkel. Kismesterek alkalmadtán festettek ugyan budapesti tárgyú képeket is,³¹ rangosabb festőtől azonban alig ismerünk ilyet. Jelen kötetben sem találni rá elvétve sem példát. Ha a nagyváros megjelenik egyáltalán a festővásznakon, akkor is rendszerint csak a városi parkok kapcsán idézhető ilyen példa, amit Rippl-Rónai József (*Park éjjel*, 1892–1895) vagy Munkácsy Mihály (*A monceau-i park este*, 1897) egy-egy festménye mutat. Mi lehet erre a magyarázat? Talán az, hogy a magyar, ha nem is mindig itthon élő modernista festők nem csupán a historizmus témavilágával, realizmusával és naturalizmusával vagy olykor annak pszichológizáló beállítottságával szálltak szembe, hanem a modernitást alkotó tárgyi világot is taszítónak találták, talán éppen azért, mert az minden volt, csak festői nem. A modernitással kapcsolatos teljes körű ellenérzésük gyakorta attól is távol tartotta őket, hogy a nagyvárost lakhelyüknek válasszák, témaként pedig inkább a faluhoz (Iványi Grünwald Béla: *Fűhász és paraszttasszony*, 1892; Csók István: *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*, 1890), olykor a tanyavilághoz (Olgyai Viktor: *Este a tanyán*, 1900 körül) fordultak.

S nem játszhat itt vajon némi szerepet az is, amit Georg Simmel sugall, hogy azért válik-válhat a természet képileg megragadható tájjá, mert egészében rajtunk kívül áll? „[A] táj objektív lévén, bizonyos távolságot tart velünk szemben” – írja.³² A természet tájképi minőségében, ennek folytán, olyasfajta szellemi képződmény, amely szubjektív és objektív egységbe rendeződhet bennünk.

Nem éppen ez a helyzet a modern nagyvárossal, melyben szakadatlanul és nyakig benne élünk, következőképpen képtelenség úgy kiszakadni belőle, hogy egyszeriben csak tájként tűnhesen a szemünkbe, vagyis objektív-szubjektív egységbe rendeződjön bennünk. A természet, amikor tájképpé alakul át a tekintet számára, nem saját alkotóelemeiben, hanem a saját egységében ölti magára a látvány hanglejtési (és értelmi) teljességét. Mikor és hogyan jö-



Csók István: *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*, 1890.

hetne létre mindez abban a nagyvárosban, ahol a részekre tagoltság, a partikularitásokhoz tartozó emberi helyzetek kusza sokasága szab irányt és értelmet azoknak, akik ebben a világban élnek, vagy csak olykor megfordulnak ebben a világban? Mikor és hogyan jöhetne létre mindez ott, ahol a pillanatnyiség, a kétségbeeső bizonytalanság az úr, ami már eleve kizárja az egységesítő látványnak a pusztá lehetőségét is?³³ Az elidegenedettséggé, ez a sajátosan modern kori életérzés pedig még fel is értékeli a tisztán természetit, amely egyre távolibbnak tűnik, és mind elérhetetlenebb mesz-szeségbe látszik kerülni az önmagába záruló modern személyiségtől.

A XIX. század építészetét, iparművészetét és képzőművészetét feldolgozó vállalkozás tiszteletre méltó munka, amely a humán tudományok mindegyikét megtermékenyítheti. Példamutató a munka koncepcionális következetessége és szemléleti újszerűsége, lenyűgöző a benne fellelhető anyagismeret bősége és az egyes műelemzések gondossága: a keretes műelemzések száma egyébként 99, bennük olykor egy-nél is több műalkotás részletes analízisével. A magyar képzőművészet XIX. századi historikumának itt tárgyalt kézikönyve komoly szellemi kihívás a bölcsészettudományok művelői számára. □

31 ■ Vö. Várnai Vera: *Festői Budapest. Grafikák és festmények*. Corvina, Bp., é. n.

32 ■ Georg Simmel: *A táj filozófiája*. Ford. Berényi Gábor. In: uő: *Velence, Firenze, Róma*. Atlantisz, Bp., 1990. 105. old.

33 ■ David Frisby: *i. m.* 117–118. old.