

programozott visszhang, sziklaszilárd következetességgel hajtogatja 1990 óta ugyan-
ezt: a Magyar Nemzeti Galériának nincs pénze Ferenczy Béni domborművének bronz-
ba öntésére és köztéri elhelyezésére. Mi pedig hiába ismételtetjük, hogy javaslatunk
megvalósításának anyagi támogatását nem valamely intézménytől várjuk és kérjük, ha-
nem „az adófizetők pénzével” gazdálkodó magyar államtól. – De hát „zord apánk, az ál-
lam”, amely a demokrácia ethosának szellemében epedve várja polgárainak közhasz-
nú javaslatait, ebben az ügyben, a jelek szerint forró ólmot öntött a fülébe. S „anyánk,
a lány nemzet” se „kap karjaiba”, mert inkább Győzikét nézi.

Gyáni Gábor

A FESTETT FŐVÁROS TÖRTÉNETEI

Lewis Mumford, a neves amerikai urbanista harmincas évek közepi, A NAGYVÁROSI MI-
LIÓ című esszéjében szülővárosa, New York fejlődését értelmezi. Néhány év múlva így
kommentálja írását: „A nagyvárosi milió a város szubjektív értelmezése: szubjektív abban az
értelemben, hogy emberi személyiségek egymást követő sorára fókuszál, mint Whitman, Ryder és
mindenekelőtt Alfred Stieglitz; megkísérli bemutatni, miként történhet meg az, hogy egy bizonyos
környezet nem csak formálja, de gyakran újra is élesíti az ember személyiségét, kibontakoztatva
benne azt a kompenzáló érdeklődést, amely a városból áradó rossz ellensúlya, és ami lehetővé te-
szi a teljesebb emberi növekedést.” Majd így folytatja: vizsgálódása szorosabban vett anya-
gát a városról szerzett tapasztalatai adták. Nyomban kiderül azonban, hogy impresszi-
óit többnyire és alapjában mások által közvetített benyomások és ismeretek szabták
meg. Mindenekelőtt a nagypapja „szemüvegén” át látott és megismert New York képe
hatott rá. Gyermekkorában (tízéves koráig) gyakran sétált együtt Mumford a nagyap-
jával alsó Manhattan utcáin, melynek során bepillantott, egyebek közt, a könyvkö-
tők és a cipészek mikrovilágába is. S persze az anyja „szeme” is sokban hozzájárult a
New Yorkról szerzett tudásához, aki viszont gyerekként a városrész egyik szegényne-
gyedében nevelkedett. S végül annak a hűséges cselédlánynak a tapasztalati világa is
mélyen beépült Mumford New York-képébe, aki a bevándorolt New York-i ír miliót
hozta számára életközelsébe. Így jut végül szerzőnk arra a megállapításra: „jóval azelőtt,
hogy tudatosan gondolkodni kezdtem volna a városról, már sokat befogadtam belőle a pórusai-
mon keresztül”.¹

Mumford azért is értékeli oly sokra a fényképész Stieglitz New York-képeit, mert (1)
Stieglitz vizuális reprezentáció tárgyává avatta az egyébként teljesen festőietlennek tar-
tott modern városi kőrengeteget; mert (2) felvételein érzékeltette a metropolis rend-
szerint láthatatlan arcát (a földet, az eget, az intimitás világát, a hely érzelmi telítet-
tségét); (3) s végül emberi világgént idézte meg és ezáltal egyúttal rehabilitálta is a mo-
dern nagyvárost.² Amiatt fontos mindez Mumford számára, mert egyébként a legke-
vésbé sem kedveli a nagyvárost, és különösen nincs ínyére a modern (az ipari) város.

Egy még ezt megelőzően írt esszéjében így vallott például róla: „Az ipari város nem képviselte a civilizáció alkotó értékeit; az emberi barbarizmus új formáját testesítette meg.”³ Kritikájának éle mindenekelőtt a nagyvárosi élet embertelenségére és az egyéni szabadságot veszélyeztető voltára irányult.⁴

Ha a jelen városát tudományosan fürkészők is már ily mértékben ki vannak szolgáltatva a közvetítők kényének-kedvének, mennyivel inkább így van ez a történész esetében, aki eleve csak a tapasztalatok és az ismeretek esetlegesen fennmaradt nyomait kutatva fér hozzá a város tapasztalati világához. A várostörténészek ennek ellenére hosszú időn át feltűnő közönnyel viseltettek az effajta közvetítők iránt, és bár tőlük szereztek a város historikumát illető minden tudásukat, mégis úgy kezelték őket, mint akik igaz és hamis tényeket egyaránt hátrahagyhattak. A történész dolga ez esetben is az lehet csupán, hogy megrostálja a kortársak városi tapasztalatait, kiszűrve és megőrizve belőlük azt, ami a városról szóló helyes (történelmi) beszédhez valóban elengedhetetlen.

De felülbírálnak-e vajon az utókor a kortársak percepcióit? S ha ezt teszi, mivel indokolja eljárását? Azzal, hogy az utótörténet fényében a retrospektíve kutakodó feltétlenül többet tud és helyesebben ítél, mint mindenki más, aki történetesen „csak” átélte ezt a múltat, melyből a történész elbeszélése barkácsol utólag történelmet? Ez ma már egyre nehezebben védhető tudományos álláspont. Az a szem, amely láttatni enged számunkra saját világunkat, és az a szem, melynek tekintetét követve láthatóvá lesz előttünk az immár végképpen elvesztett múltbeli világ, éppoly érvényes tapasztalati univerzumot és tudást képvisel, mint a forráskritikai szelekció utólagos bölcsességével megalkotott történelmi kép. Hiszen milyen igazság nevében hazudtolható meg a múlt ama tapasztalata, amely valamely utólagos tudás és vélekedés rostáján fennakadva hullik ki a történelmi tények sorából? Lássuk be tehát, hogy a sok különböző egyedi tapasztalatnak helyet adó nagyvárosi heterogenitás „tény”-ét semmiképp sem érvénytelenítheti az urbanizáció valamely tetszőleges későbbi pontjáról visszatekintő ítélkezés.

A modern kori Budapest historiográfiája szintén jó példája ennek a hermeneutikai meghatározottságnak. Az utóbbi időben született hatásos Budapest-történelmi narratívák szerzői ugyanis mondhatni könnyű kézzel válogattak a város jellegadó vonásai között. John Lukacs világszerte ismert és a számos magyar nyelvű kiadás után Magyarországon immár angolul is (!) megjelentetett Budapest-könyve például a szerzőnek azon a határozott feltevésén nyugszik, mely szerint Budapest egyszerre volt kozmopolita és nyersen vidékies hely, és e kettő sűrű keveredése adta a város sajátos *couleur locale*-ját. Krúdy Gyula számít Lukacs szemében az „autentikus” Budapest-tapasztalat megszólaltatójának, mivel Krúdy írásművészetében szétválaszthatatlanul keveredett egymással a fővárosi bohémság és a vidéki (kisvárosi) biedermeier nosztalgikus életérzése.⁵

Másképp értékeli a várost Hanák Péter. Nem kevésbé ismert (magyarul két – különböző – kiadásban, ezenkívül németül és angolul is közzétett), Lukacs munkájánál ugyanakkor összehasonlíthatatlanul szakszerűbb Budapest-történelmi narratívájában a korszerűsített nacionalizmus megfogalmazására kész újító, reformer és tette kész, a Műhely metaforájával kifejezett és a Kert metaforával jellemezni szokott Bécstől (Schorske) ilyenformán élesen különböző Budapest képe rajzolódik ki.⁶

Megelégedhetünk-e azonban az említett munkákban alkalmazott nézőpontok szerint, olykor csak egy bizonyos nézőpont *nevében*⁷ előadott történettel; nem kellene a megszokottnál jobban méltányolnunk a valamikori sokféle látószöveget (élményt és ta-

paszlatatot), melyek nagyvonalú mellőzése képezi a szóban forgó Budapest-narratívák szemléleti alapját? A jelzett feltűnő feledékenység (tudós szelektálás) azonban nem csupán a történészek kiváltsága, de szinte mindenki osztozik benne, aki némi időbeli perspektívában fogalmazza meg a maga Budapest-vízióját.⁸

Historikusként úgy kecmereghetünk ki ebből a helyzetből, ha megfigyeléseinket lehetőleg a múlt elsődleges kontextusához igazítjuk. Így, ennek során kerül (kerülhet) előtérbe a napló, a memoár, a publicisztika forrásszerű faggatása avégett, hogy tisztába jöjjünk a „nagy átalakulás” szubjektív folyamatával, a város percepciójával és lakói hozzá fűződő kognitív kapcsolatával.⁹ A kreatív művészek városimázsát hasonló célból firtató elemzések ugyanakkor a költői képalkotást helyezik a nagyítóüveg lencséje alá a város poétikai tapasztalatát feltérképezendő.¹⁰ S nem feledkezhetünk meg végül a város (a modern nagyváros) vizuális reprezentációjáról sem, mivel hozzásegíthet bennünket ahhoz, hogy megtudjuk: mit „látott” a korabeli szem, mit vett észre, vagy mit tartott különösen fontosnak megfigyelni, és miként hatott rá, ami vizuálisan különösen megragadta a fantáziáját. Ez utóbbi okán van vagy lehet nagy jelentősége a korabeli városfényképésznek, miután a fényképezőgép lencséje maradandó emléket állít a városi ember tekintetének; eközben ráadásul hat is az utóbbira.

A város vizuális reprezentációjának fényképeszeti produktumait vizsgálva jutottam korábban arra a következtetésre: az a tudatos vagy inkább öntudatlan szándék vezette a századfordulón egyre áttekinthetlenebb Budapestet lencsevégre kapó fényképeszket, hogy valamiféle racionális (áttekinthető) térbeli rend benyomását keltsék a nézőben. E célnak felelt meg a színekdochikus megjelenítés gyakorisága, amely a téma dekontextualizálását is mintegy kötelezően „előírta” számukra. Sűrűn alkalmazott, mondhatni jellegzetes megoldásnak számított, hogy egy-egy épületet vagy épületegyüttest önmagában és a nyilvános térben izgó-mozgó emberek látványától egyaránt megtisztítva örökítsenek meg.

Mi rejlik vajon eme törekvések mögött; mi az oka, hogy Klösz György és társai szembeszökően mellőzik a nagyvárosi tér mint épített környezet képi megjelenítésekor a nagyvárosra már kezdettől jellemző – és másféle (az írott) források szerint ekkoriban is olyannyira jellemző – tömegéletet? S mi magyarázza továbbá, hogy a vizuális dokumentálás e módja (nálunk legalábbis) nemigen vesz tudomást a nagyváros mérhetetlen mocskáról, a városban honos szegénységről, a sivár környezetről és az emberi rút-ság megannyi nagyvárost jellemző sötét tényéről? A velük kapcsolatos nyilvánvaló feledékenység, fűzzük hozzá, a már említett két historikus Budapest-elbeszélését is fokozottan jellemzi.¹¹

Míndez, megítélésünk szerint, arra vezethető vissza, hogy a fényképész tekintete épp a felettebb szelektív látás eredményeként tudta csupán kifejezni a nagyvárosi ember *fenségesség* utáni sóvárgását, és vált képessé arra, hogy meggyökerettesse benne annak hőn áhított élményét. Ezt a feladatot pedig a tágas és szellős terek jól áttekinthető rendjének kinagyított bemutatásával és a kor embere számára mindenekelőtt művészi alkotásokként ható építmények esztétikumának hangsúlyozottan realista (mimetikus) ábrázolásával oldotta meg.¹²

Ez az, amit a szakirodalomban a *látvány* (spectacle) reprezentációs módusának szokás nevezni, melynek majd csupán a két háború közt adja át a helyét Budapesten a *survey* jellegű képalkotás, a neki megfelelő városi imázs. Ez utóbbin a felmérő (kutatóvizslató) pillantás vizuális megnyilvánulását, a hozzá igazított vizuális reprezentáció

módozatát értjük.¹³ S mi vajon a helyzet a képi ábrázolás hagyományos formájával, a városi festéssel? E kérdés vázlatos áttekintésére vállalkozunk írásunk most következő részében.

A festett képen elbeszél város

Jonathan Crary a történeti konstrukcióként felfogott látás problémáját, valamint a látás útján gyakorolt megfigyelés modernizálódását esetelve állapítja meg, hogy Leibniz a látványt illetően éles különbséget tett a *scenográfia* (a perspektíva) és az *ichnográfia* (a madártávlát), vagyis aközött „*ahogy egy testet mi látunk, és ahogy azt Isten látja*”. A városreprezentáció vonatkozásában pedig így konkretizálja Leibniz distinkcióját. „*Egyrészt Jacopo de' Barbari VELENCE LÁTKÉPE című festménye 1500-ból a város mint egy egységes entitás prekopernikuszi, egyszerre áttekinthető, összesítő felfogását példázza. Ez a nézet teljesen kívül esik a camera obscura episztemológiai és technikai előfeltevésein. Másrészt Canaletto 18. századi Velence-látképei egy monadikus megfigyelő szeme elé táruló látványt fedeznek fel egy olyan városon belül, amely csak összetett és különböző nézőpontok felhalmozódásaként ismerhető meg.*” Magyaratzatképpen utóbb még hozzáteszi: „*Canaletto pályája során a scenográfia tudományában mélyült el, díszlettervezőnek tanult, figyelmét teljesen lekötötte a város teatralitása, és használta a camera obscurát. Egy adott helyszín érthetősége a színpad, a városstervezés vagy a vizuális képkalkotás esetén is egy behatárolt nézőpont és egy kép pontosan meghatározott viszonyán múlik. [...] A világ egyre erőteljesebb rendtelenségében a camera bizonyos értelemben az észlelő legracionálisabb lehetőségeinek metaforájává vált.*”¹⁴

Új fejezetet nyitott e tekintetben az ír Robert Barker azzal, hogy 1787-ben feltalálta a körképet. A teljesen kör alakú első panorámán, melyet 1792-ben mutattak be Londonban a Leicester téren felállított rotundában, London madártávlati képe volt látható, ahogy az Albion Steam Mill épületének, „*az új kor monumentumá*”-nak (William Blake) a tetejéről a szemlélő előtt feltárult. Ezt követően azonban szinte nem akadt európai nagyváros, melyről ne készült volna legalább egy vagy inkább több panoráma-városkép.¹⁵

A XVIII. század elejétől igen nagy közkedveltségnek örvendő városkép, a *veduta* festőinek a körében szintén gyakori eljárás volt a madártávlati perspektíva hasznosítása, noha a vedutafestők – megbízóik kívánságainak eleget téve – többnyire inkább a *camera obscura* által megszabott (vagyis a canalettoi) megfigyelő pozíciójához tartották magukat.¹⁶ Ezt egyébként számos hazai példa is megfelelően alátámasztja. Azért részesítette például Rudolf von Alt is nemegyszer előnyben a perspektivikus ábrázolást, mert nem találta Pest-Budát elég festőinek, és emiatt inkább távlati képen örökítette meg a várost, mint tette 1855-ben is (PEST-BUDA LÁTKÉPE ÉSZAKI MADÁRTÁVLATBÓL). Amikor pedig színekdochikus módon járt el, megfestvén Pest nevezetes középületeit (a régi pesti Városházát, a Nemzeti Múzeumot, a Pesti Megyeházát, a Nemzeti Színházat stb.), csupán megbízói akarata szerint járt el. Legalábbis erre vall a feleségéhez 1843-ban írt levele, melyben panasolja, hogy mennyire nehéz a többnyire sablonos klasszicista épületeket festői módon megjeleníteni.¹⁷

Könnyen lehet, hogy másokra is hasonló hatást tett a város látványa, s ez okból tartózkodtak Pest-Buda, majd Budapest megfestésétől.¹⁸ Ha pedig ennek ellenére mégis rászánták magukat erre, akkor viszont ragaszkodtak a madártávlati, a perspektivikus látványhoz, s ezt olykor a természetábrázolással kapcsolták össze. Ezt kerülendő tette nyilvánvalóvá a tanács 1884-es pályázati felhívásában, hogy: „*nem az úgynevezett tájjes-*

teszetet (*Landschafts-Malerei*) kívánta támogatni, nem madártávlati képet kívánt szerezni – hanem az úgynevezett építészeti festészetet kívánja érvényre emelni, mely nemét az olajfestésnek ez idő szerint – bizonyára a megrendelések hiányában – elhanyagolva látja, és nevezetesebb pontjait a folyton fejlődő és változó városnak kívánja olajfestésű képekben a későbbi kor számára megörökíteni”.¹⁹

Raadásul Budapesten a XIX. század végéig nem tudott gyökeret verni a panorámafestészet műfaja, és az ilyen képek iránt megnyilvánuló nézői igények sem hatottak még ez időben.²⁰ Amikor pedig (1885-ben, majd az azt követő egy-másfél évtizedben) késve, de végül nálunk is tért hódított ez az Európában fölöttébb népszerű médium, akkor sem kifejezetten a panoráma-városképek váltak a legkelendőbb árucikké.²¹

Ha megvizsgáljuk a perspektivikus, magyarán a nem a *camera obscura* szemléletmódja által ihletett Pest-Buda-ábrázolásokat, a topografikus szemlélet XVII. századtól érvényben lévő két alaptípusát véljük bennük felismerni: a kvázi térkép jellegű madártávlati ábrázolást, valamint a panorámaszerű megjelenítést. A holland festészet példáját tekintve, kettőjük egyértelmű különbsége állítja szembe egymással az 1515-ben ismeretlen festő által készített ANTWERPEN LÁTKÉPÉ-t vagy Hendrick Vroom 1610-es években festett két DELFT LÁTKÉPÉ-t, illetve Jan Vermeer XVII. század derekán festett, DELFT LÁTKÉPE című alkotását. Az ezúttal nem részletezhető eltérések közül az a legfontosabb, hogy Vermeer nem a város extenzív teljességét, hanem csak egy részét vitte vászonra; továbbá a földközeli és a horizontális perspektíva által biztosított globális látványt ragadta meg, tehát nem az egyszerre vertikális és horizontális látószög perspektíváját alkalmazta. Ez a kép így nem sorolódik be a frízszerű városábrázolás példái közé, mivel a beléje foglalt látványnak mélységbeli kiterjedése is van.²²

Ha ezek után Alt 1855-ös madártávlati perspektívából festett Pest-Buda-képét Ligeti Antal 1864-es BUDA ÉS PEST LÁTKÉPE című művével vetjük egybe, ehhez hasonló distinkciót tehetünk. A két festő egyaránt a Dunát helyezte a festmény középpontjába, ám míg Alt a kvázi térképszerű ábrázolás elvét követte, addig Ligeti a város horizontális távlat biztosította perspektivikus ábrázolására törekedett. Azt persze nem állítjuk, hogy Ligeti Vermeerhez fogható képet alkotott – ami különösen nem igaz a két kép művészi kvalitásait illetően; hiszen Ligetinél a város mégiscsak a frízszerű látvány képét mutatja, bár a festmény a mélységbeli dimenziót sem nélkülözi maradéktalanul. A festő által megfigyelőként elfoglalt térbeli pont viszont földközeli, következésképpen a kép előterében megfestett emberi alakok, állatok (lovak) és tárgyak (csónakok, hajók és szekerek) mind jól kivehetők, és önálló látványt kínálnak a nézőnek. Egy ilyen megoldás pedig teljességgel elképzelhetetlen a határozottan madártávlati látványt előnyben részesítő festőknél, annál inkább jellemzi viszont Vermeer városábrázolásait. A *camera obscura* jellegű képkalkotás analógiája (vagy alkalmanként akár a műszer tényleges használata) az utóbbiak esetében – a fénykép feltalálása előtt – a fotografiai hűség hatását szavatolta.²³ A fényképezés hőskorában, a XIX. században (a század derekától) viszont a hangsúlyosan realista ábrázolást már a fénykép után való festés gyakorlata segítette.²⁴

Budapest madártávlati perspektívából való ekkénti megfestéséhez kézenfekvő lehetőségét kínált a folyópart felőli optikai nézőpont, ahonnan széttekintve, a várostól tehát viszonylag nagy távolságra már biztosítva volt az a perspektíva, amely valóban átfogta Pest és Buda egészét.²⁵ Ennek a festészeti eljárásnak volt Ligeti az egyik mintateremtő előfutára, és szintén az ő nevéhez fűződik a természetábrázolás összekapcsolása a városképfestészettel (a lakatlan soroksári Duna-part minuciózus pontosság-

gal történt megjelenítése kitűnő lehetőséget teremtett erre). A festmény, amely a művészettörténet megítélése szerint is sokkal inkább táj-, mint kifejezett városkép,²⁶ könnyen követhető mintául szolgált ama későbbi festőknek, akik már eleve több kedvet éreztek magukban a természetfestésbe oltott városképfestés, mint a tisztán városi téma megörökítése iránt. Jól példázza ezt a *FESTŐI BUDAPEST* című kötet képanyaga is, amely feltűnően sok – főként a budai városrészt ábrázoló – természeti-városi képet ölel fel.²⁷

Visszatérve a *camera obscura* ihlette látványfestészethez, a Vermeer révén megújuló városkép-ábrázolásnak a németalföldi művésznél később élt Canaletto nevével korábban már összekapcsolt válfaja más okból is megérdemli tüzetes figyelmünket. Vermeer volt az első európai festő, aki önálló témává tette és ezzel az esztétikai reprezentáció rangjára emelte a városi nyilvános teret (az utcát), valamint a félnyilvános teret (az udvart) – nem beszélve az általa és a többi németalföldi festő által szintúgy festőinek talált lakásentérióról, templombelsőről stb. Híres képe, *A KIS UTCA*, melyen egy háromemeletes lakóház homlokzatának mintegy a háromnegyede, továbbá egy az épület nyitott ajtajában ülő és kötögetésbe merülő nőalak, a ház előtt kutyával játszó lány, illetve az épület nyitva álló kapuján betekintve a bejárati udvar, benne egy serénykedő nő alakja, végül pedig a szomszéd ház kis szöglete (a kapuja és egyetlen földszinti ablaka) látható, a színekdochikus városábrázolás klasszikus remeke (és prototípusa is egyúttal). A kora újkori modern urbanitás fényképszerű közvetlenséggel megörökített zsánerképe beszédesen árulkodik a holland hétköznapi prózai világáról. Vermeer megjeleníti (elbeszéli) a napközbeni városi élet egynémely eseményét, bemutatva az otthon világához kötött alakokat (a nőket és a gyerekeket), amint jellemző tevékenységeikbe (a házimunkába, a játszózásba) merülnek. A városi szociográfiának is beillő képi dokumentáció egyúttal sajátos festői látásmóddal is párosul, amit – tömören – a *látni annyi, mint tudni* korabeli meggyőződésékként határozhatunk meg. Ez készítette a festőket arra, hogy minden tőlük telhetőt megtegyenek a leírás iránt megnyilvánuló élénk érdeklődés kielégítésére, célul tűzve maguk elé, hogy a „leírásból merített gyönyörűség” élményével lássák el képeik szemlélőit.²⁸

Tovább tallózva a XIX. század végén és a XX. század elején festett budapesti városképek között, melyek alkotói zömében kismesterek, másod- és harmadvonalbeli művészek, akik nemegyszer az „építészeti festészetet”, nem pedig a „festői látásmódot” alkotókat képviselték,²⁹ hébe-hóba bukkanunk csupán eme „leíró érdeklődés” nyomára. Akadnak persze kivételek is, mint amilyenek (1) a természetben megragadott zsánerképek, vagy (2) az utcai piacokat, a piaci árusítást és a tömeg képi megjelenítését ambicionáló ábrázolások. Az előbbire Lotz Károly 1887-ben festett *RÁKOSPALOTAI HÍD* című képe említhető példa gyanánt, melyen patakban ruhát mosó nőket, körülöttük pedig játszó gyerekeket látunk (lásd Vermeert). S itt említhető Keleti Gusztáv kirándulókati piknikezés közben ábrázoló, *NORMAFA* című képe is (1895).

Ennél azonban gyakoribb a piac folytonos megfestése, ami a XIX. század közepétől töretlen hagyománynak számít nálunk. A piaci zsánerkép műfajában Bruck Lajos szerepe talán a legszembetűnőbb (*AZ ALSÓ-DUNAPART A PETŐFI TÉRNÉL*, 1885; *A DÖBRENTEI TÉRI PIAC*, 1890-es évek; *A DÍSZ TÉRI PIAC*; *A SZENTHÁROMSÁG TÉRI PIAC*), rajta kívül szót érdemel még Skuteczky Döme (*A FŐVÁM TÉRI PIAC*, 1892), Pörge Gergely (*ÚJPESTI VÁSÁR-RÉSZLET*, 1912) és Szobotka Imre (*PIAC*, 1924–26).

Létezett továbbá olyan piaci zsánerképfestési hagyomány is, amely különösen sok alkotást ihletett a XIX. század közepétől kezdődően. Már Rudolf Alt 1845-ben festett *A PESTI VIGADÓ* című képén is komoly szerephez jutott az épület előtti tágas teret elfog-

láló piacozók megörökítése. Vagy: Telepy Károly KEREPESI ÚT című (kb. 1852) felülnézeti-madártávlati festményén szintén központi helyet foglalt el az utcai piac látványa. A század végén festett utcaképeken (egyes terek képein, mely utóbbiak egy-egy épület vagy épületcsoport valóságghú megörökítését tartották szem előtt, ami a pályázati kiírás követelményéből is fakadt) szintén elmaradhatatlan látványelem, még ha melléktéma is, a piac (legalábbis az utcai árusítás). E sorba illik, egyebek közt, Schickedanz Albert SZENTHÁROMSÁG TÉR (1887–1892), Nádler Róbert BOMBA TÉR (1887), Balló Ede PETŐFI TÉRI PIAC (1890) vagy Rosenmayer Ferenc VÁROSHÁZ TÉR (kb. 1890) című festménye. A szó szoros értelmében vett piaci zsánerkép, valamint a festmények ez utóbbi típusa ott és abban tér el egymástól, hogy az előbbiben úgyszólván testközelből, az embertömeg sűrűjében rögzített nézőpontból vehetjük közelről is szemügyre a nyüzsgő sokaságot; a kép tehát betekintést enged az emberi interakciók szűkebb világába. A háttérben, a piaci tömeg mögött felsejlő város (az épületállomány és a domborzat) ennél fogva kulisszaként hat csupán. A másik festői megoldás ugyanakkor az épített környezet megjelenítésére helyezi a hangsúlyt, amit ezúttal inkább csak kiegészít, néhan színesít a piac némi távolságból (olykor fentről) megragadott perspektivikus látványa. A piac mint (mellék)téma itteni szerepeltetésének az lehet talán a szerepe, hogy érzékelhetővé tegye a város nyilvános terét elfoglaló, sőt azt többnyire uraló tömeg valódi jelentőségét. De miért épp a piacra hárul a városi élet tömegességének vizuális jelzése?

Számos magyarázat adható a kérdésre. Elsőként arra a gyakorlati körülményre utalunk, amely a vásárcsarnoki rendszer 1890-es években történt bevezetésével és szándékolt következményével, a nyíltszíni piacok felszámolásával áll közvetlen kapcsolatban. Az 1879-től folyton a tanács tervei közt szereplő³⁰ iménti elgondolás előrevetítte egy nagy hagyományú városi intézmény végleges eltűnését, ami viszont arra ösztönözhetette a festőket, hogy törekedjenek mind gyakoribb megörökítésére. Ez ráadásul tökéletesen egybe is vágott az 1884–85. évi látképpályázat programjával, nevezetesen, hogy az utolsó pillanatban lehetőleg mindent rögzítsenek, aminek hamarosan nyomavész (ami, tegyük hozzá, ez esetben végül nem következett be).

Egy másik lehetséges magyarázat a John Lukacs által sugalmazott Budapest-kép hitelét erősíthetné. A vidékieket (kofákat) a nagyvárosi polgárokkal (vagy a szintén vidéki eredetű és küllemű cselédlányokkal) elegyítő ábrázolás, a piaci zsánerképek uralkodó motívuma, az egyszerre vidékies és kozmopolita nagyvárost tematizálja. Az ennek megfelelő imázs ráadásul társadalomtörténeti értelemben még igaznak is tekinthető az 1900-at megelőző évtizedek vonatkozásában (amikor a legtöbb ilyen témájú kép is készült egyúttal). Hiszen az 1880-as és 1890-es évtizedben volt a legintenzívebb a vidékiek Budapestre való beáramlása.³¹ A piaci zsánerkép ilyenformán a nagyvárosi heterogenitás nyilvánvaló tapasztalati valóságára utal. Sugallhatja ugyanakkor azt is, hogy a városi nyilvánosság, még ha csupán a kommerciális kapcsolatok, az eladó-vevő viszonylatán belülre szűkülve is, nincs teljesen híján a kötetlen informalitás és személyesség alkalmainak és megannyi lehetőségének.³² Ez utóbbi – rejtett – utalás vitathatatlanul enyhít valamelyest a nagyvárosi idegenségből fakadó kínzó érzületen, s egyúttal hozzá is járul a Budapest-kép, a nagyvárosi imázs „provinciálizálásához”.

A piacot mindezekén túl a nagyváros modernségének a metaforájaként is fel lehet fogni, kivált, ha arra gondolunk, hogy az emberek közötti kapcsolatok jellemzően az árucserre és a piaci tranzakciók közegébe ágyazódnak. Ami teljes mértékben kiszolgáltatja a nagyvárosi embert a személytelen, a tisztán funkcionális kapcsolatok könyörte-

len logikájának. Hiszen: „Az eladó és a vásárló viszonyában ki van kapcsolva a személyiségek tényleges különbsége. Ebben a viszonyban csupán csak az számít, hogy az egyiknek eladni-valója van, a másiknak pedig pénze, hogy vásároljon. [...Következésképpen:] A gazdasági életben az egyik ember nem különbözik a másiktól...”³³ A piaci zsánerképeken ábrázolt alakokat közelebbről szemügyre véve meg kell azonban állapítani: egyéniesített társadalmi típusokat és kategóriákat látszanak képviselni. A vidék paraszti és a város polgári társadalma, helyesebben, az őket képviselő batyus, fejkendős, sokszoknyás kofa vagy szűrbe öltözött, csizmás, kucsmás, kezében botot tartó vidéki férfi találkozik itt az olykor már (noha nem mindig) városias külsőt öltő, szintén vidéki eredetű cselédlánnyal, valamint az elegáns kalapos dámával, olykor pedig a szakettes, sétapálcás úriemberrel. S ha tovább nézelődünk, nyomban ott találjuk a nagyváros körülöttük serénykedő számos póriás elemét is, a statisztikákban külön megnevezés nélküli (k. m. n.) napszamosokként számon tartott foglalkozások egyes képviselőit (a küldöncöt, a hordárt, az utcaseprőt).

Mindezek után nem lenne célravezető a piaci zsánerképet egyszerűen és közvetlenül a nagyvárosi modernitás metaforájaként felfogni. Ha ezeket a képeket összevetjük a Belváros egyik-másik fő útjáról és teréről a XIX. század végén és a XX. század elején készült alkotásokkal, magától adódik a következtetés, hogy elsősorban a nagyvárosi heterogenitás jelzésére szolgálhatott a piaci életkép gyakori megfestése. Ez utóbbiakon ugyanis kizárólag csak a középosztály vagy a tőle külsőleg alig megkülönböztethető kispolgárság tűnik fel fizikai valójában. S persze a paraszti társzekerek helyét is hintók és bérkocsik (netán építési anyagot szállító társzekerek) foglalják el rajtuk. A kínálkozó példák oly számosak, hogy elég, ha csak néhányukat soroljuk fel ezúttal: Háry Gyula (AZ ERZSÉBET KÖRÚT A NEW YORK PALOTÁVAL, 1900; NEMZETI SZÍNHÁZ, 1901; FORTUNA UTCA, 1930), Schickedanz Albert (FERENCZIEK TERE, 1887; AZ OPERAHÁZ, 1890 körül), Lechner Gyula (RÓZSA TÉR, 1890-es évek; A KRISTÓF TÉR, 1901), Molnár József (CALVIN TÉR, 1885), Bruck Lajos (PÁRISI UDVAR, 1909), Fáy Sándor (AZ ORCZY HÁZ, 1910) és Tölgyessy Artúr (KÖRÖND AZ ANDRÁSSY ÚTON, 1880-as évek) vásznai említhetők bizonyoságképpen.

A nagyvárosi ember festői reprezentációját tekintve két megoldást látunk, egyfelől az egyéniesítő jellegű, másfelől a tömegszerűséget kiemelő megjelenítést. A piaci zsánerképek, szükségtelen is talán megjegyezni, az elsőként említett festői ábrázolás (egyszerűsített jellegzetes korabeli látásmód) dokumentumául szolgálnak. Elszórtan azonban akad rá példa, hogy olykor még a vedutafestő számára is fontos a nagyvárosi társadalmi kavalkád realista igények szerinti megörökítése. Egerváry Potemkin Ágost KE-REPESI ÚT (1886) című festménye úgy ábrázolja – nagyjából egy a Rókus Kórház mellett elfoglalt pontról szemlélődve – a már álló Keleti pályaudvar által lezárt utca teljes hosszanti képét, hogy nem felejt el megörökíteni az emberek és a járművek (hintók, bérkocsik, húzható-tolható kocsik) sokaságát sem. Ha tüzetesen megvizsgáljuk például a Nemzeti Színháznak az utcaképbe benyúló sarka körül szép számban ácsorgó vagy lődörgő alakokat, kiderül: a festő nagy súlyt helyezett az alakok egyéniesítő megjelenítésére. Ami ez esetben is a leíró és szociografikus igényű elbeszélés célját szolgálja. Egerváry festményén könnyűszerrel azonosíthatjuk a nagyvárosi úri népet (s azon belül több generáció tagjait), továbbá az utcai árust, a hordárt, a színházi takarítót vagy a cselédlányt.

A nagyvárosi tömeg festői megjelenítésének jellegzetes eszköze továbbá az is, hogy a monumentális (tágas és szellős, egyúttal ormóttan épületekkel szegélyezett) nagyvá-

rosi teret (a körutakat, a sugárutat) arctalan és egy masszába vagy tömbbe olvadó, mozgásban lévő csoportosulás látványával tölti ki az alkotó. Ezt a főként a francia impresszionisták által meghonosított modernitásimázst mindmáig úgy tartják számon, mint a nagyvárosi lét adekvát festői „felfedezését”. Tagadhatatlan a szembeszökő különbség például a Jean-François Raffaëlli által 1890 körül festett BOULEVARD SAINT-MICHEL című kép és Egerváry Potemkin szakasztott hasonló távlati utcaképe között. Nem a két festő kétségtelen művészi kvalitásbeli különbségeiről van ez esetben csupán szó (az esztétikai megítélés elemzésünkben nem játszik érdemi szerepet), hanem főként arról, hogy gyökeresen más a két képen a látványelemek (az épületek és az utcai tömeg) festői megjelenítése. Raffaëlli képén szinte nyomát sem találjuk a részletező (leíró) realizmusnak: az épülethomlokzatok elmosódó függönyként töltik ki a kép háttérét, a kép előterében sétáló (kocsikázó), választékosan öltözött emberi alakok pedig szintén tömeggé stilizált voltakban mutatkoznak meg előttünk. Kizárólag a festmény előterében elhaladó, a következő pillanatban a képből szinte ki is lépő fiatal közepeosztályi párt ábrázolja Raffaëlli némileg egyéniesítő módon.

Midőn tehát a honi művészettörténet-írás ismételten kénytelen megállapítani, hogy modern festőink feltűnően mellőzték Budapestet útkereső festészeti törekvéseik során,³⁴ akkor a francia impresszionisták – ezúttal Raffaëlli képével szemléltetett – törekvéseinek a hazai hiányát teszik imígyen szóvá. Tény viszont, hogy a hazai veduta-festők egyikétől-másikától sem állt nagyon távol a tömeg vizuális percepciója és ábrázolásának határozott törekvése. Ez nem kapcsolódott ugyan össze az impresszionista vagy a modernista festői látásmóddal, ám ennek ellenére érdemes a tüzetesebb vizsgálódásra.

Két megoldásra találni emlékezetes példákat: az egyik a bulvárfestészet, helyesebben a körüti miliő festői megörökítésének az igényéből, a másik az ünneplő (a szabad idejét a nagyvárosi nyilvánosságban töltő) tömeg megörökítésének a szándékából fakad. S bár mind a két téma egyaránt kedvelt volt az impresszionisták körében is,³⁵ Budapesten nem az impresszionisták léptek fel e tekintetben kezdeményezőként. Első helyen említendő a téma feldolgozása kapcsán Hány Gyula két festménye, az 1900-ban alkotott AZ ERZSÉBET KÖRÚT A NEW YORK PALOTÁVAL, valamint az egy évvel később készült NEMZETI SZÍNHÁZ című kép, de szintén ezt a sajátos nagyvárosi imázst árasztja magából Mednyánszky László 1890 körül festett VÁCI KÖRÚT című alkotása.

Mi jellemzi az utóbb szóba hozott vedutákat? Elsőként az, hogy a nagyváros épített környezetét kulisszaként jelenítik meg csupán (a New York-palota „mérnöki” látásmódra valló ábrázolása épp ezért áll kontrasztban a körülötte álló épületek elmosódó látványával). Másodsorban az, hogy az egyszerre arc nélküli és személytelen tömeg, valamint a nagyvárosi nyüzsgés (a mozgásban lévő emberek és a szállító járművek által előidézett káosz) s nem utolsósorban a nyilvános tér funkcionális használatának az érzékeltetése kerül a vászra előterbe.

Elvértve a szórakozó vagy az ünneplő közönség megörökítése adott mindehhez kézenfekvő apropót, bár – tegyük hozzá – ez esetben sem az impresszionisták vagy a modernisták jóvoltából lett a nagyváros és a városi tömeg a festői reprezentáció külön toposzává. Ezek a festmények rendszerint egy monumentális (nagyvárosi) épület áll a látvány középpontjában, mely objektum pontos és részletező leíró bemutatását a szintén nyomatékosan leíró (a miniatűr méretek ellenére is kivehetően egyéniesített) emberábrázolás teszi teljessé (noha tömeget örökítenek meg képeiken az alkotók). A téma legismertebb megvalósítása Nádler Róbert ORSZÁGOS KIÁLLÍTÁS (AZ IPARCARNOK ÉS

KÖRNYÉKE) című, 1886-ban festett vászna, illetve E. Bischoff 1896-ban készült akvarellje, Az ORSZÁGOS MAGYAR IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM ÉS ISKOLA TÁVLATI KÉPE. A felavatása alkalmából fotográfiai hűséggel megőrkített nevezetes szecessziós múzeumépület, valamint az azóta már megsemmisült Iparcsarnok épülete előtt álló, illetve sétálgató emberek tömegét a két festő egyaránt apró életképek együtteseire széttagolt csoportosulások összességéként ragadja meg. Gyökeresen eltér tehát a tömegről szóló eme vizuális „beszámoló” attól az erősen stilizált, az emberek összetorlódó nagy halmazát elmosódott masszaként megjelenítő látványtól, ami – különösen a francia impresszionisták jóvoltából, de egyes hazai vedutafestők erőfeszítései révén szintén – a modernitás üzenetét volt hivatott közvetíteni a képet szemlélőnek.

Mire jó tehát a kép?

A képi dokumentumok, a fénykép és a festmény, bizonyíthatóan jól hasznosíthatók tehát a múlt tapasztalati világának rekonstrukciója és megértése során. Mindamellet forrásként történő kiaknázásuk során sohasem tekinthetünk el teljes mértékben a tapasztalatok művészi megformálását vezérlő – rendszerint korhoz és időnként helyhez kötött – konvencióktól, röviden: a forma mint tartalom égető kérdéséről.³⁶ A festett nagyváros elbeszélései, melyek némelyikének igyekeztünk a végére járni írásunkban, arra utalnak, hogy a kortárs percepció megannyi ténye és a valamikori tapasztalatok változatos valóságképe nem vág egészen egybe azzal, amit tudományos fogalmak és racionális megismerési módszerek birtokában, az utólagos rálátás bölcsességével meg lehet és meg szoktak állapítani erről a valóságról.

A festményekben megteremtett imázs először is jóval sokrétűbb annál, mint amit a történetírói megismerés tudni vél a véglegesen letűnt világról. Hiszen a modernitás akkor volt élménye és tapasztalati világa a legkevésbé sem oly egysíkú (és egyirányú), mint amilyenek a róla folyó tudományos (szociológiai, szociálpszichológiai és társadalomtörténeti) diskurzus beállítja. Ehhez járul még, hogy a vizuális megismerés (világértés) és kifejezési eszköztár, illetve a tisztán fogalmi gondolkodás és verbális megnyilatkozás több ponton markánsan eltér egymástól. Mindez így együtt komoly figyelemzetésül szolgál mindazoknak, akik a képek alkotása és befogadása útján zajló diskurzusok fennmaradt nyomaiból próbálnak következtetéseket levonni a múlt sokrétű valóságára.

Jegyzetek

1. Lewis Mumford: THE METROPOLITAN MILIEU. In: uő: CITY DEVELOPMENT. STUDIES IN DISINTEGRATION AND RENEWAL. New York: Harcourt, Brace and Company, 1945. 26., 27.
2. Stieglitz és kortársai tevékenységéhez vö. Wanda M. Corn: THE ARTIST'S NEW YORK: 1900–1930. In: Thomas Bender–Carl E. Schorske (eds.): BUDAPEST AND NEW YORK. STUDIES IN METROPOLITAN TRANSFORMATION: 1870–1930. New York: Russell Sage Foundation, 1994. Különösen 277–288.
3. Lewis Mumford: THE CITY. In: uő: i. m. 14.
4. Andrew Lees: A NAGYVÁROSI KÖRNYEZET NÉMET ÉS AMERIKAI ELEMZÉSEI ÉS ÉRTÉKELÉSEI. *Budapesti Negyed*, 6–7. 1994. tél–1995. tavasz. 127.
5. John Lukacs: BUDAPEST, 1900. A VÁROS ÉS KULTÚRÁJA. Európa, 1991. Krúdyt e tekintetben hasonlóan értékeli: Miklós Lackó: THE ROLE OF BUDAPEST IN HUNGARIAN LITERATURE: 1890–1935. In: Bender–Schorske (eds): i. m. 360.
6. Hanák Péter: A KERT ÉS A MŰHELY. Gondolat, 1988. A könyv második, az elsőhöz képest

számos ponton módosított kiadása: Balassi, 1999.

7. Különbségükről I. Robert F. Berkhofer, Jr.: NÉZŐPONT A TÖRTÉNETÍRÓI GYAKORLAT NÉZŐPONTJAIRÓL. In: Thomka Beáta (szerk.): NARRATÍVÁK

4. A TÖRTÉNELEM POÉTIKÁJA. Kijárat, 2000. 151.

8. Vö. Gyáni Gábor: BUDAPEST TÚL JÓN ÉS ROSZSZON. *Beszélő*, III. folyam, X., 3–4. 2005. márc.–ápr. különösen 90–93.

9. L. például Gyáni Gábor: BUDAPEST „TAPASZTALAT TÖRTÉNETE”. In: TANULMÁNYOK BUDAPEST MÚLTJÁBÓL, XXXI. BTM, 2003. 333–363.

10. Bednancics Nándor: TOPOGRÁFIA ÉS MITOLÓGIA KÖZÖTT. A NAGYVÁROS OLVASATAI A 19. SZÁZAD VÉGI MAGYAR LÍRÁBAN. In: N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.): TEREK ÉS SZÖVEGEK. ÚJABB PERSPEKTÍVÁK A VÁROSKUTATÁSBAN. Kijárat, 2005. 266.

11. Mely feledékenység különösen szembeötölő Lukacs idézett munkájában.

12. Bővebben Gyáni Gábor: A REPREZENTATÍV VÁROS – A REPREZENTÁLT VÁROS. In: N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.): i. m. különösen 233.

13. Uo. 234–235.

14. Jonathan Cray: A MEGFIGYELŐ MÓDSZEREI. LÁTÁS ÉS MODERNITÁS A 19. SZÁZADBAN. Osiris, 1999. 68–69.

15. Stephan Oettermann: THE PANORAMA – AN EARLY MASS MEDIUM. *Swissair Gazette*, 1986/6. 16–17.

16. Vö. Sármány Ilona: ECSET ÁLTAL HOMÁLYOSAN? FŐVÁROSOK ÉS FESTŐIK. BÉCS, PRÁGA ÉS BUDAPEST VEDUTÁI, AVAGY SZERETIK-E A FESTŐK A VÁROST. *Budapesti Negyed*, 14, 1996. tél. 49–50.

17. Uo. 70.

18. Épp ez készítette a városi tanácsot arra az elhatározásra, hogy a város képzőművészeti megörökítését ösztönzendő látképfestő-pályázatot hirdessen. Elsőként 1884 májusában írt ki a tanács ilyen pályázatot, melynek fő célja egy 12 képből álló sorozat beszerzése volt (akciója, a pénz hiánya miatt, félsikerrel járt). Ezt követően 1928-ban hirdetett a tanács újból pályázatot hasonló céllal, majd 1941-ben hirdette meg „*Budapestet ábrázoló művészi vízfestmények*” címmel újabb pályázatát. Gábor Eszter: Az 1884–85. évi BUDAPEST LÁTKÉPPÁLYÁZAT. *Ars Hungarica*, XIX, 2, 1991. 193.; Várnai Vera: FESTŐK BUDAPEST. GRAFIKÁK ÉS FESTMÉNYEK A REFORMKORTÓL NAPJAINKIG. Corvina, 2004. 12–13., 17.

19. Idézi Gábor Eszter: i. m. 194.

20. Holott a külföldet rendszeresen járó magyarok mindig felkeresték a nyugati városok rotundáit. Kovács Ákos: KÉT KÖRKÉP. Sík, 1997. 17–18.

21. Gyáni Gábor: HÉTKÖZNAPI BUDAPEST. NAGYVÁROSI ÉLET A SZÁZADFORDULÓN. Városháza, 1995. 94–97.

22. Vö. John Nash: VERMEER. Amsterdam: Scala Books, 1991. 6–10.

23. Újabban többen is vitatják azt a régóta meggyökeresedett álláspontot, mely szerint nem csak analógiáról van vagy lehet szó, de a műszer tényleges használatából fakadt Vermeer ecsetelt optikai realizmusa. Svetlana Alpers: HŰ KÉPET ALKOTNI. HOLLAND MŰVÉSZET A XVII. SZÁZADBAN. Corvina, 2000. 53–56.

24. Vö. „*További vizsgálat tárgya, hogy a városképfestők milyen mértékben támaszkodtak Klösz György felvételeire. Schickedanz Albert bizonyíthatóan használta azokat. Képkivágásaihoz analógiát lehet találni a Klösz fotóalbumokban [...] Utóbb a Schickedanz család által megőrzött hagyatékban megtaláltam a Torony és Duna utca sarkát, a Nagymező utcát és a Ferencziek terét ábrázoló Klösz fotók 1-1 példányát, rajtuk a perspektíva megszerkesztéséhez használt, berajzott segédvonalakkal.*” Gábor Eszter: i. m. 206. 58. jegyzet. Schickedanz vonatkozó képei: Torony és Duna utca sarok, valamint a Nagymező utca a terézfürdő templommal.

25. A Várnai Vera idézett kötetében közölt 82 festményből 14 tartozik ide.

26. Sármány Ilona: i. m. 72. 38. jegyzet.

27. Várnai Vera: i. m.

28. Svetlana Alpers: i. m. 185.

29. Az 1884–85. évi „*pályázat győztesei... az építész alapképzettségű, festő ambíciójú, korábbi éveiket az Ybl-irodában, főleg távlatok és dekorációk festésével töltő ismert, de még nem befutott művészek, Nadler Róbert és Schickedanz Albert voltak.*” Gábor Eszter: i. m. 198. L. még Sármány Ilona: i. m. 81–82.

30. Vö. Varga Judit: BUDAPEST ÉLELMISZER-ELLÁTÁSA – VÁSÁRCSARNOKOK A SZÁZADFORDULÓN. In: TANULMÁNYOK BUDAPEST MÚLTJÁBÓL, XXVIII. BTM, 1999. 88–89.

31. Katus László: BUDAPEST NÉPESSÉG-NÖVEKEDÉSÉNEK FORRÁSAI A 19. SZÁZADBAN. In: Somogyi Éva (szerk.): POLGÁROSODÁS KÖZÉP-EURÓPÁBAN. TANULMÁNYOK HANÁK PÉTER 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA. MTA TTI, 1991. 25.

32. A budapesti nyilvános tér korabeli természetrajzához vö. Gábor Gyáni: *IDENTITY AND THE URBAN EXPERIENCE: FIN-DE-SIÈCLE BUDAPEST*. New York: Columbia University Press, 2004.

33. Erich Fromm: *MENEKÜLÉS A SZABADSÁG ELŐL*. Napvilág Kiadó, 2002. 183.

34. Vö. „Az új művészgeneráció, amely immár a festészet autonómiájáért küzdött és a tiszta festőiség jelszavát tűzte zászlajára, nem festett sem piaci zsánert, sem Budapest-vedutát. A modern magyar festészet úttörő generációja, a Nagybányaiak és újító kortársaik, Vaszary, Rippl-Rónai, még ha éveken át Budapesten éltek is (elsősorban telente), nem látták meg a fővárosban a festői témát, nem kerestek itt képi motívumot.” Sármány Ilona: i. m. 83. L. még:

„Budapest közvetlenül egyszerűen nem inspirálta [a modern] festőket.” Éva Forgács: *AVANT-GARDE AND CONSERVATISM IN THE BUDAPEST ART WORLD: 1910–1932*. In: Bender–Schorske (eds.): i. m. 317.

35. Az ünnepi vagy szórakozó nagyvárosi tömeg impresszionista ábrázolására kitérő példa Édouard Manet *ZENE A TUILERIÁK KERTJÉBEN* című festménye.

36. A történetírói beszédre vonatkozóan tartalom és forma dialektikáját részletezi Hayden White: *THE CONTENT OF THE FORM. NARRATIVE DISCOURSE AND HISTORICAL REPRESENTATION*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

Forgács Éva

BUDAPEST, A FEHÉR FOLT

A főváros hiánya a huszadik század eleji magyar festészetben¹

„Hol vannak Budapest festői?” – kérdezte Kállai Ernő 1947-ben,² amikor szétnézett a történelemnek a városba vésett nyomain, a szétlőtt bérházak, leszakadt gangok, a „felépített belterek tátongó szakadécai” látványán. A kortárs művészet kritikusaként, aki 1935-ben tért haza másfél évtizedes németországi tartózkodásából, ebben a pusztulásban ott látta mindazoknak az erőknek a lenyomatait is, amelyeket a szürrealizmus és a modern művészet sok más irányzatának a művészei évtizedekkel a második világháború előtt megjelenítettek Európában. Kállai már korábban szóvá tette, hogy a budapesti festők érzéketlenül mennek el városuk különféle részletei mellett,³ de mintha most vette volna észre, hogy valami hiányzik a magyar képzőművészetből. Az nem lehet, hogy a festők nem látják a saját városukat. Vagy hogy nem vették észre, mi történt vele. Nem az olyan korrekt látteleketek hiányolta, amelyeket többek közt Zádor István rajzolt és festett Budapestről és háborús sérüléseiről. A művészek némaságát nem értette, Budapesttel kapcsolatos érzéketlenségüket, a háború előérzetéhez és élményéhez kapcsolódó képek vagy víziók elmaradását. A katalizma nem egyetlen, de egyik leglátványosabb, mindenki szeme előtt lévő képe, évekkel a háború után is, maga a főváros volt.

A Budapest iránti festői érdektelenség nem volt új keletű. Valóban különös, hogy éles ellentétben az európai nagyvárosok és New York festőivel, akiket a város elcsábított a természettől, Budapest utcái, városi látványai és városi élete nemhogy nem jelentettek kényszerítő inspirációt XX. század eleji festő-polgárainak, hanem éppen ellenkezőleg: a századelő budapesti festői kivillamosoztak a zöldbe, s a Tabánban és Óbu-