

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 zászlájára, 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 kitéző 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 szakadékaival” 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 látteleleteket 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-

da falusi miliójében állították fel festőállványaikat. A budai hegyeket is festették, de ha néha a Dunát és a folyóparti házakat választották témául, a Gellérthegy és a folyó együttese inkább tájképet, mint városképet eredményezett.

Annak, hogy a budapesti művészetben a XX. század elején a modern város – egyáltalán: a nagyváros – képzete Budapest helyett Párizshoz kapcsolódott, és Párizs vált városmítosz, nemcsak Budapest sajátos magyarországi helyzete volt az oka, hanem a francia festészetben már meghonosodott Párizs-ikonográfia is. Párizs kora huszadik századi életét és városrészleteit, polgárainak viseletét, szokásait, lakásait, épületeit, jellegzetes párás városi fényeit elevenen magunk előtt láthatjuk a korszak festményei alapján. Berlin két háború közötti metropolismítosza is részben abból az érzékletes, hol élesen szarkasztikus, hol hűvösen realizstikus, hol fotómontázsokból és filmekből előlépő képéből táplálkozott, amit a korszak művészei rögzítettek. A New York-i festők nem a külvárosok lankáit, hanem Manhattan felhőkarcolóit, hullámzó embertömegét, építkezéseit és a Brooklyn Bridge-et festették. Nemcsak a felgyorsult városi ritmusok és a városi képek, hanem a modernizáció hatalmas folyamata, technikája, tudománya, gondolkodása és társadalmi is megjelentek a festészetben és a képzőművészet más, új műfajaiban. Mindennek csak egyik, de emblematikus megfogalmazása volt a nagyváros festői megjelenítése.

Mindezzel meglepő ellentétben a századforduló és a kora huszadik század Budapestjéről nem tudunk képet alkotni a magyar festészetből. A város, a városi színterek és a városi polgár a maga sokrétű tapasztalatával, megváltozott idegzetével, látásával, mentalitásával együtt kimaradt a magyar képzőművészetből. A magyar festészetben, nagyon kevés képet kivéve, a főváros nem volt festői téma. Nincs Budapest-ikonográfia.

A helytörténeti gyűjteményekben természetesen vannak Budapest-ábrázolások. Mára ismeretlenségbe merült festők, akik a maguk korában sem számítottak kimagasló művészeknek, festettek olykor budapesti részleteket és életképeket a XX. század elején. A modernitás iránt fogékony festőink azonban inkább elutaztak Párizsba, ahol a francia festők képeinek hatására festettek párizsi utcaképeket és háztetőket, mint például Czöbel Béla, vagy Dél-Franciaországba, ahol kisvárosok részleteit festették a kubizmushoz közel álló stílusban, mint Galimberti Sándor és Dénes Valéria. Nem vagy alig festettek budapesti házakat, utcarészleteket. Kubista felfogású városrészletként Kmetty János 1912-es KECSKEMÉTI VÁROSRESZLET TEMPLOMTORONNYAL című falusi utcarészletet ábrázoló festményére szokás hivatkozni, Nemes Lampérth József 1917-ben a Tabánban festett HORGONY UTCAI RÉSZLET-e pedig tájkép. A XX. század elején a magyar festők több párizsi, berlini, amszterdami városrészletet festettek, mint budapestit.⁴

Várnai Vera *FESTŐI BUDAPEST* című könyve, amely Budapest grafikai és festői ábrázolásait gyűjti egybe a reformkortól az 1930-as évekig, számos pályázatról és tárlatról számol be, amelyeknek a célja a város ábrázolásának az ösztönzése volt. Egy 1913-as kiállítás kapcsán írja, hogy a korabeli sajtó sem értette, miért nem népszerű festői téma a főváros: „Nagy szeretetet és figyelmet a főváros eddig nem kapott a magyar piktoroktól. Idegenkedtek a fővárostól. Buda, a Tabán, a Duna-part, a Liget voltak a kedvelt részletek, amelyeknek festői akadtak. De Budapest nem ment úgy át a vérkeringésbe, mint például London vagy Párizs.”⁵ Idéz a *Művészeti Krónika* korabeli cikkéből is, amely, ha nem is a modernizáció képeit hiányolja, szinte segélykiáltás a festőkhöz: „A mi városunk élete rövidebb és gyorsabban változó, mint a világ bármelyik metropolisáé. A régi Pest eltűnik a szemünk elől, és nemsokára emléke sem marad annak a városnak, amelyben a nagyapáink éltek, s amely finom, meghitt formában tükrözi vissza az egész kor stílusát és hangulatait. A művészet kötelessé-

*ge lenne, hogy az utókor számára megmentse ennek a stílusnak az emlékeit, ezeket a hangulatokat... Ismeretes Oscar Wilde mondása, hogy a londoni köd azóta szép, mióta Turner megfestette. Mennyi szépséget, mennyi nemes harmóniát fedezhetnek fel a magyar művészek a mi napfényes, ragyogó városunkban...*⁶ De mint Várnai is írja, a későbbiekben még kevésbé jelent meg Budapest a magyar művészetben, mint a „boldog békeidőkben”.

Ez annál is kevésbé magától értetődő, mivel Budapest 1867-től kezdve, de különösen 1873, Óbuda, Buda és Pest egyesítésétől fogva az első világháborúig Európa legdinamikusabban fejlődő fővárosa volt olyan mérnöki alkotásokkal, mint a kontinens első földalatti vasútja és a Duna-hidak, eleven belvárosi élettel, markáns atmoszférájú külvárosokkal, feltehetően zsúfolva olyan látványokkal, amelyek lakóit egyik bámulatból a másikba ejtették, és nagyon is érdekelhették a festőket. De bármilyen látványt nyújtott is Budapest, a festészet és a fotográfia történetében alig van példa arra, hogy a művészek ne rajzolták, festették vagy fényképezték volna azt a környezetet, amelyben éltek. Reneszánsz táblaképek háttéréiben meghúzódó városrészletektől a XVII. századi Amszterdam házaig és Delft látképig, a Mont St. Victoire-ig, Atget Párizs-fotóig és Nádas Péter vadkörtefájáig a lakóhely a festői és fotográfiai életművek bensőséges, lényeges önéletrajzi motívuma. A Budapest-ikonográfia hiányának az okait tehát nem a város szépségének vagy izgalmasságának a hiányában, hanem másutt, a modernitással való kapcsolat és a budapesti identitás vállalásának a problematikuságában kell keresnünk. A festészetből jól látható, hogy más városok festői nem kerültek meg a metropolisok új realitását. Kimeríthetetlenül gazdag témát találtak a városi élet szövedékében, amire rávetették magukat. Párizs, Berlin, Milánó vagy New York festői a történelmi változások tudatos tanúiként csodáltak vagy szenvedélyesen kipellengezték metropolisaikat. A modernitás rémítő idegenségét tanulták, miközben ábrázolták. Nemcsak a magas városi házakat festették, hanem a városi embert, az arcot és ruhát, amit nyilvános tereken viselt, az új városi szerepeket, a sétáló, tüntető, a rendfenntartókkal szembeszegülő tömegeket is. Az Eiffel-torony vasváza az új század emb-lémája lett.

A budapesti festők azonban elsiettek lakóházuk, utcájuk, kocsmájuk, a korzózó polgárok, prostituáltak, koldusok – szűkebb városi környezetük mellett. Hagyomány és modernitás kiegyensúlyozására törekedtek, vagy a letűnőben lévő életmód romantikáját választották témául. Így tett közönségük is: az épülő modern Budapest polgárai időtlen tájképekkel és csendéletekkel díszítették lakásaikat.

Míg New York festőit nem foglalkoztatta a mögöttük elterülő amerikai kontinens vidékisége, amely mindig is idegenkedett a nagyvárostól, és New York-iságukat problémamentesen azonosítottak amerikaiságukkal, a budapesti festők számára megoldhatatlan konfliktust jelentett a magyar vidék és a magyar főváros ellentéte.

Budapestnek a reformkorban megkezdett modernizációja és a polgárosodás ehhez kapcsolódó folyamata, amelyet a magyar nemesség határozott el és irányított, jelentős szerepet szánva a bevándorolt német és zsidó lakosságnak is, az 1848–49-es szabadságharc leverésével megakadt. A Batthyány-kormány még egy szélesebb fejlesztést tervező várospolitikai jegyében egyesítette Budát és Pestet, ezt azonban a kivégzések és a megtorlás közepette az osztrák hatalom, mintegy mellel, érvénytelenítette. Az ország több mint másfél évtizedre lebényult, a terrorisztikus elnyomásra, kivégzésekre gyűlölettel válaszolt. A modern Budapest azzal a tehertétellel került a magyar történelembe, hogy az iparosodás és kereskedelem, amelynek révén nagyváros lett, a kiegyezés árán indult meg. A magyar modernizációra, amelynek Budapest volt a kézzelfogható jelképe, hosszú árnyékot vetett az árulás, a nemzeti függetlenség készpénz-

re váltásának az érzése, amely a deáki reálpolitikát, az 1848-at véresen leverő Habsburgokkal való kézfogást kísérte. A reformkor felvilágosultsága és nemzeti összefogása nem élte túl Haynau korszakát. Visszaidézve a „haza vagy haladás?” korábbi, II. József korából ismerős dilemmáját, amely szembeállította az urbánus, felvilágosodás- és európaizálódáspárti jozefinistákat a nemzeti függetlenséget mindennél előbbre való értéknek tekintő nemességgel, a kiegyezés sötét bélyegét nyomott minden gazdasági előnyre, ami a modernizálásból származott. A reformkor vívmányainak budapesti megtestesülései, mint például a Magyar Tudományos Akadémia épülete vagy a Lánchíd, nem az autonóm nemzeti fejlődés diadalmas jelképei lettek, hanem egy elvetélt függetlenségi álom tragikus elbukásának az emlékművei. 1867 után a város fejlődése olyan tempóban haladt, ami példa nélküli volt az európai kontinensen, és a fejlesztésekkel járó prosperitás átstrukturálta a társadalmat. Miközben a korszak mérnökileg legkorszerűbb pályaudvarai, földalatti vasútja és hídjai épültek, német, zsidó és osztrák iparosok, kereskedők és bankárok különféle vállalkozásokba, gyár- és lakóépületekbe fektették be tőkéjüket, és együtt gazdagodtak magával a várossal. Mindez túl gyorsan történt ahhoz, hogy az autentikusként felfogott magyar valóság részének számíthasson. A kismemesek nem tudtak büszkékké lenni egy olyan új világra, amely látványos elszegényedésüket, és, mint gondolták: a kárukra, mások meggazdagodását hozta. Az új kultúrát legkönnyebb volt azzal elintézni, hogy idegen és bűnös. Újgazdag. Gyorsan növekvő monstrumnak látták Budapestet, ahol semmi sem szent, ahol ismeretlen erők és emberek működnek, beleértve a terjedő városi bűnözést, és valami egészen más történik, mint ami lassabban mozduló hagyományaik alapján valaha is elképzelhető volt. Míg a Brooklyn Bridge a New York-iak szemében a város és a modern technika diadalmas szimbóluma volt, Budapesten Arany János HÍDAVATÁS című balladája fejezte ki az újhoz kapcsolódó baljós érzéseket és félelmeket, a Margit híd felavatását haláltánc és vízbe merülő öngyilkosok sötét tónusú képeivel kísérve.

Budapest képeit néhány fényképész örökölte meg a századforduló éveiben. A legismertebb felvételeket Klósz György készítette. Főútvonalak és kis utcák, piactér és kávéház, Budapest építészete jelennek meg a fényképein, kávézó, szivarozó, hírlapokat olvasó emberek, járókelők – értékes részletek, amelyeket ebből az egyetlen forrásból ismerhetünk, és amelyek nagyméretű üvegnegatívjaikról jól kinagyíthatók. Klósz, aki megörököltette Budapest Duna-partját, kávéházi teraszait, lebontásra ítélt régi belvárosát, utcáit, piacait és polgárait – mindazt, ami festményeken nem jelenik meg – nem művészként, nem a társadalom valamely csoportja szellemi képviselőjében, hanem iparosként és üzletemberként fényképezett, sokszor állami hivatalok megrendelésére. Amikor felvételeit 1959-ben elővették, Budapest addig sohasem ismert látványai kerültek napvilágra.

A századforduló és a századelő éveiben, amikor Budapest a leglátványosabban fejlődött, a progresszív festők nem Budapesten éltek. Az akadémia tradícióitól és a korábban kötelező történelmi témáktól éppoly távol, mint modernizálódó fővárosuktól, Nagybánya idilli elszigeteltségében plein air, azaz természetes fényben látott tájakat festettek, és ezzel, mintegy negyedszázados késéssel, honosították az impresszionizmust, majd – a következő generáció – a posztimpresszionizmust a magyar festészetben. Ezek az őszinte, öntörvényű, a színeket és fényeket bátran használó képek, amelyek nem igazodtak semmilyen autoritás normáihoz, hanem új szellemet, friss szemléletet képviseltek a magyar kultúrában, megmaradtak a tájkép, csendélet és zsánerkép műfajainál, és éppen ezzel találtak rá arra a budapesti polgári közönségre, amely szívesen vásárolta őket. Ezekben az években alakult ki a budapesti művészeti élet új struk-

túrja. Mint Pernecky Géza írja, a nagyvárossá váló Budapesten „a korábban szórványos kiállítások és a rájuk reflektáló műkritikák rohamosan megszaporodnak”,⁷ a verniszázások eseményé válnak, s immár „a nagyközönség a képeket mint a polgári egzisztencia szükséges tartozékát vásárolta”.⁸ De nem kerestek olyan képeket, amelyek Budapest realitását, utcáit, vadonatúj középületeit, lakóit ábrázolták volna. A vásárló közönség sem kívánta urbanizmusát hangsúlyozni: a „bűnös város”-nak titulált Budapesten éppen hogy a „romlatlan vidék” képeit illett a szalonokban a falra akasztani. A nagypolgárság nem egészen ismerte be budapesti illetőségét, mert az a hazában éppolyan gyökértelesen tűnt fel, mint amilyenek a fővárost tartotta a konzervatív köznévelkedés, amely a családi vagyoni elkártyázását elfogadható, bár sajnálatos dolognak tekintette, az üzleti befektetéseket azonban idegenek gyanús praktikáinak. Az elszegényedő és a gyorsan meggazdagodó csoportok kölcsönösen törekedtek az együttélésre is: a Noszty fiúk felajánlották társadalmi legitimációjukat a Tóth Marik újgazdag családjainak, s az új tőkésék mohón keresték is ezt a jóváhagyást. A budapesti polgár, többek között a zsidó nagypolgárság, ha tehette, vidéken nyaralót tartott fenn, igyekezett gyökeret eresztetni, és ez a vidéki otthonosság a fővárosi életet szinte csak „a szezon”-ra, illetve a munkavégzés elkerülhetetlen periódusaira korlátozta. Paradox módon a Nagybányán dolgozó művészek szerencséje volt, hogy megmaradtak a vidék ábrázolásánál, mert az otrombának, közönségesnek és idegennek tekintett nagyvárosi festői tematika nem fordította volna feléjük sem a modern művészetet pártoló közönség, sem a kritika jóindulatú figyelmét.

A világ más nagyvárosaitól eltérően, a festészetben a modernitás Budapesten még az első avantgárdnak tekinthető budapesti művészcsoport, az 1909-ben megalakult *Keresők* (1911-től: a *Nyolcak*) műveiben sem párosult modern tematikával – amin természetesen nem feltétlenül a nagyvárosi motívumok értendők. Új szemléletük stílusukban öltött testet. Hagyományos témájú aktaikban, csendéleteikben, portréikban és Árkádia-fantáziáikban Cézanne világos szerkesztését, a kubizmus kevésbé radikális változatát, a fauve-ok és az expresszionisták tiszta színeit és a formákat önhatalmúan stilizáló gesztusaik enyhén szelídített változatát kombinálták. Született néhány kiemelkedő alkotás, amely, mint például Tihanyi Lajos 1912-ben festett *ÖNARCKÉP-e*, megváltozott világképet sugall, újfajta komplexitás felismerését, a látható és sejtető dimenziók közötti határok elmosódását; de ami miatt megjelenésük megosztotta a magyar képzőművészet kritikussait és közönségét, az az új formanyelv idegensége, ismeretlensége, elrajzolttsága volt; nem volt levezethető a már elismert és megszokott festészeti előzményekből.

A csoport vezetője, Kernstok Károly programbeszédében⁹ radikálisabb volt, mint festészetében. Érzelmek és esztétikai örömök helyett az értelemre hivatkozott, amelynek szűrőjén át a festő a természetet felfogja; „*tisztulási folyamat*”-ra, ami „*a művészetet megtisztítja a formalizmusoktól*” – ezen végső soron valószínűleg absztrakciót kell érteni –, és határozottan elvetette a művészet ideológiai szolgátságát. „*Az átkos Ausztria, Bécs politikai küzdelmek idején felszínen volt a cigány és gatyá piktúra, jött a feudális reakció s meg lettek pingálva a nagy díszülések, a díszmagyar felvonulások általános nagy gyönyörsóhajok közepette. A tudóbajos munkás kép pedig állítólag proletárművészet*”,¹⁰ mondta, s mindezzel szemben a „*kutató művészet*”, az elmélyült, megismerő folyamatot szorgalmazta: „*értelmet a festésben, fegyelmezett emberi agymunkát*”.¹¹

Ebben a dolgok felületi látványa helyett a mélyen fekvő struktúrák és rejtett tartalmak feltárására, a kor szavával: a lényegre való törekvésben a *Nyolcak* találkozta a kor

fiatal budapesti értelmiségével, a *Huszdik Század és a Társadalomtudományi Társaság* polgári radikálisairól éppen leváló idealisták, a Galilei-kör és az irodalmi modernitás új fóruma, az éppen induló *Nyugat* gárdáival. Fülep Lajos, Lukács György és a vele való levelezésén keresztül Popper Leó, akik a művészet és esztétika kérdéseit artikulálták, szoros baráti és intellektuális kötelékben Bartókkal, Balázs Bélával, Kodállal, Mannheim Károllyal, Antal Frigyessel, Hauser Arnolddal és másokkal, egy új metafizikai világkép távlatában értelmezték az új művészetet. Fülep már 1907-ben tanulmányt írt Cézanne-ról, amelyben kiemelte, hogy Cézanne, az impresszionisták sok lokális színből létrehozott képeivel ellentétben, „összetömörítéssel, egyszerűsítéssel, a széles színfoltok közös hatásának monumentálissá fokozásával”¹² dolgozik. Bár a fiatal esztéták nem pontosan ugyanazt értették monumentális művészetben, a nagyság új megteremtésén, ez a motívum többek írásában megjelenik. Lukács például, sokat idézett *AZ UTAK ELVÁLTAK*¹³ című előadásában, amelyben Kernstok programjára reagált, inkább egy új, az impresszionizmus felületiségét, esetlegességét és individualizmusát¹⁴ felülíró klasszikus rend nagyságát látta az új törekvésben, semmint a modernitás új, radikális hullámát. „Ma ismét rend után vágyunk a dolgok között”, írta. „Állandóságok után vágyódunk... ez a művészet a régi művészet, a rend, az értékek művészete.” Balázs Béla is azonosította az új művészetet és a nagyság képzetét. 1905-ben naplójában leírta egy beszélgetését Kodály Zoltánnal. „Beszéltem neki az én titkos, legszentebb álmairól. [...] A nagy magyar kultúráról, amelyet meg kell csinálnunk. [...] Beszéltem neki szövetségről, melyet meg kellene csinálni mindazok között a fiatalságban, akik nagyra termettek és nagyra vállalkoztak... még egy cél is van, mely közös, melyben találkozoznánk. A nagy magyar kultúra... egy szellemi forradalom, amivel [az új kultúra] beléphet az európai fejlődésbe, és ne tartozzék többé az obszúr [sic!] Balkánhoz... A művészet rehabilitálásáról beszéltem. A művészeti vallásról, mely azé az új kultúráé legyen. Temploma a hangversenyterem, képtár vagy színház. A művészet megváltó hatalmáról.”¹⁵

A művészet felruházása egy új kulturális szövetség, új, megváltó hatalmú vallás funkciójával, amelynek nagyvárosi kulturális intézmények a templomai, éppannyira kifejezte Balázs vágyát a zsidóság asszimilációjának visszavonhatatlan, végleges elfogadtatására,¹⁶ mint amennyire Lukács rend és állandóság utáni sóvárgása sem lehetett mentes a biztonság utáni vágytól, és az asszimilációt – bármily sikeresnek látszott, különösen Lukács családját illetően – árnyékoló szorongástól. A századforduló és a századelő liberális Magyarországon, ahol egy 1895–96-os törvény engedélyezte a zsidók és nem zsidók közötti ún. vegyes házasságot, a XX. század első évtizedében a budapesti zsidó értelmiség viszonylagos nyugalomban érezhette magát. Lukács és generációja otthonos volt Európában, a német egyetemeken és saját városában is. Az első világháborút megelőző évek társadalmi feszültségei, a szegények, illetve elszegényedők és a vagyonosodók között szélesebbre nyíló olló azonban megingatta ezt a relatív nyugalmat és a prosperitásba vetett hitet, és felélesztette, más indulatok között, az antiszemitizmust is. A Monarchia és Németország városi zsidó polgársága, a *Bildungsbürgertum*, a műveltség univerzalizmusában, „megváltó erejében” hitt, a vallások és nemzeti kultúrák felett álló képzettség új, az egyenlők közösségét megteremtő erejében. Hogy eközben élt bennük a szorongás, azt nemcsak a fent idézett gondolataik jelzik, hanem például Balázs 1906-ban írt, DR. SZÉLPÁL MARGIT című drámája is, amelynek ki-csengése az egyetemes tudományos képzettség racionalizmusa és az irracionális hazatudat, a helyhez való érzelmi kötődés közötti dilemma feloldhatatlansága.

Ez az értelmiségi kör a magyar értelmiség egy még kisebb csoportjához kötődött, a progresszív, Magyarországot Európához felzárkóztatni akaró írókhoz. A zsidó *Bil-*

dungsbürgertum, mint Varga László mondta egy beszélgetésben, „a magyarság e lángjához, Adyhoz, Móriczhoz, a Nyugathoz asszimilálódott. Nem vették észre, hogy nincs mögöttük senki, hogy csak ők asszimilálódnak Ady Endréhez, a keresztény középosztály nem. Hogy a politikailag disszimiláltak kis csoportjához asszimilálódnak, amelyet a magyarság nem zsidó tömegei értetlenül, sőt ellenségesen néznek”.¹⁷ A Galilei-kör és a *Nyolcak* tagjai nem érzékelték, vagy nem akarták felfogni, vagy nem találták jelentősnek ezeket a velük szemben ellenséges indulatokat, vagy hittek abban, hogy az általános haladás majd elmossa őket.¹⁸ De nem lehetett nem érzékelti Budapest és az ország többi része közötti különbséget, a fővárosi kultúrának a magyar népi hagyományok helyett a modern európai kultúra felé tekintését és azt, hogy Budapest szimbóluma is volt ennek az orientációnak, amely pusztá létezésével megosztotta az országot. A modern festők, akik fontosabbnak találták az új formanyelveket és a párizsi vagy müncheni festészettel való közösséget, mint a hazai kulturális és politikai ellentétekkel kapcsolatos állásfoglalást, megmaradtak annál, hogy csendéleteik és aktképek formanyelvében fejezték ki progresszív esztétikai programjukat, s eleve eltekintettek a közönséget megosztó város tematizálásától. A képeiket vásárló polgársággal együtt elnéztek Budapest mellett. Szelídítetten európeér festészetük is tükrözte e konfliktuskerülést. Megpróbálták egyszerre modernnek és sikeres magyar festők lenni.

Egészen más hangot ütött meg az avantgárd következő generációja. Az első világháború évei alatt összekovácsolódó *Aktivisták* szocialista, szociáldemokrata csoportját az arisztokráciánál is kevésbé érdekelte a polgárság véleménye, a képek eladását és megvásárlását pedig erkölcstelennek és egy eljövendő univerzális szocializmus felől nézve történelmileg is meghaladottnak látták. Ha Budapest túlságosan modern volt a *Nyolcak* körének, az avantgárd új generációja azért nézett át rajta, mert éppenséggel nem találta elég modernnek. Számukra a főváros óriási proletár tömegek kilátástalanul és felháborítóan nyomorúságos otthona volt, amelyet avítt neoreneszánsz bérpaloták cukordíszre koronáztak. Szemükben a polgári belváros éppúgy a múlthoz tartozott, mint a külvárosi nyomortelepek, egyiket sem kívánták képeken megörökíteni. Budapestet agitációk és akciók terepének tekintették, nem kontempláció tárgyának, és nem akadtak olyan motívumra a fővárosban, ami merészségével megragadta volna a képzeletüket; ami egyszerre válhatott volna saját radikalizmusuknak és a városnak az emblémájává. Kassák 1918-as *MESTEREMBEREK* című verse a modernitás tényleges fizikai valóságát írja le, és sokkal távolabbra tekint, mint Budapest panorámája: „*Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból életet dobunk a romokra / s félre az álomdekorációkkal! A holdvilággal! És az orfeumokkal! / Hatalmas felhőkarcolókat építünk majd és játéknak az Eiffel-torony mását. / Bazalt talpú hidakat. A terekre új mithoszokat zengő acélból / s a döglött sínekre üvöltő, tüzes lokomotívokat lökünk...*”

1919-es emigrációjukban bekerültek a nemzetközi avantgárdba, és a hamarosan szétszakadó csoport tagjai különféle változatokban, de magukévá tették annak utópikus elképzeléseit egy rövidesen megvalósuló igazságos, kollektív, határok által nem szabdaltn világról. Kassák számára a jövő képeit a technika, New York felhőkarcolói, az acél jelentették. Az *ÚJ MŰVÉSZEK KÖNYVÉ*-ben, amit 1922-ben Moholy-Nagy Lászlóval együtt szerkesztett és adott ki Bécsben, a legnagyobb amerikai hangár, felhőkarcoló-szerű gabonasilók, New York légifelvétele, Tatlin tornya szerepeltek a képek között, de ott van Georg Grosz rajza is, ez a gyilkos vízió Berlin lakosainak és városának mély káoszáról és erőszaktartálékairól. Mindezek a metropolisok és a modernitás olyan látványai, amelyeknek semmi közük nem volt a polgári Budapesthez, egyszerűen átlépték a magyar főváros képi tematizálását.

A Budapesten maradó festők közül néhányan helyel-közzel festettek városi képeket és jeleneteket. Scheiber Hugó, Schönberger Armand, Derkovits, Dési-Huber és mint Kieselbach új gyűjteményes köteteiből tudjuk, Vaszkó Ödön, Klie Zoltán, Simon György János, Illés Árpád, Duray Tibor, Paizs-Goebel Jenő, Fenyő A. Endre, Varga Hannah néhány képén is megjelennek városi színterek. Kevés kivétellel, mint Scheiber 1920-as BELVÁROS-a vagy Duray Tibor 1937-es KILÁTÁS A MŰTEREMBŐL című utcaképe, ezek a festmények inkább formatanulmányok, tárgyak szögletes ábrázolásai vagy anyalföldi gyárak, gyárkémények szociális töltetű képei, semmint Budapest élményének ábrázolásai. A XX. század elején alig néhány, ismeretlenségben maradt festő képein jelenik meg a főváros mint új, városi táj, sajátos tárgyaival és atmoszférájával, mint például Erdőssy Béla VÁCI UTCA című 1900 és 1910 között festett képén vagy Zord Arnold 1913-as NAGYMEZŐ UTCA című festményén. A néhány budapesti külső és belső tereket ábrázoló festmény találoan adja vissza a város hangulatát, otthonosnak érzett utcák és zenés kávéházak atmoszféráját. Ez a nagyon kisszámú kép mégiscsak rögzített valamit a festők által jól ismert, meghitt városi részletekből, hátrahagyott egyfajta lírai városélményt. Budapest mint a modernitás szenzációja, öröme vagy problémája azonban nem jelenik meg a magyar festészetben.

Hogy a két világháború között a legtöbb festő Szentendrét inspirálóbbnak találta, mint Budapestet, és éppen a kutató szellemű, innovatív festők, az már a Horthy-korszak történetének a része. Szentendre vonzereje nemcsak a dombra épült olasz kisvárosokat, délfrancia falvakat idéző mediterrán hangulatának és az ott élő szerb közösség kultúrájának volt köszönhető, hanem annak a pusztá ténynek is, hogy menedéket jelentett Budapesttől, ahol a mind agresszívabb politikai kurzus és az általa támogatott neoklasszicizmus uralta a művészetet.

Budapest következetes nem ábrázolása a századforduló és a XX. század első harmadának a magyar festészetében a modernitással kapcsolatos ambivalencia mutatója. A főváros nem vált az ország közös jelképévé, szóba hozása inkább zavaró volt, mint vonzó, mert Budapestben az ország megoldatlan konfliktusai sűrűsödtek. Talán a Budapest-ábrázolások hiánya is okozza, hogy a modernitást nem tudjuk vizuálisan magyar helyszínhez kötni.

Jegyzetek

1. Ez az írás részben az 1988-ban készült és a Russell Sage Foundation (New York) kiadásában, Thomas Bender és Carl E. Schorske szerkesztésében 1994-ben megjelent BUDAPEST AND NEW YORK, STUDIES IN METROPOLITAN TRANSFORMATION: 1870–1930 című kötetben szereplő AVANT-GARDE AND CONSERVATISM IN THE BUDAPEST ART WORLD: 1910–1932 (AVANTGÁRD ÉS KONZERVATIVIZMUS A BUDAPESTI MŰVÉSZETI VILÁGBAN 1910–1932) című tanulmány fordítása, részben átdolgozott változata.
2. HOL VANNAK BUDAPEST FESTŐI? *Kortárs*, 1947. nov. 1. 80–81.
3. Például a WANDMALEREI IN DER TÖMŐ UTCA (A TÖMŐ UTCAI FRESKÓ) című cikkében, *Pester Lloyd*, 1942. okt. 5. Abendblatt.
4. Bécset, nyilvánvaló politikai okokból, ugyancsak következetesen elkerülték.
5. Várnai Vera: FESTŐI BUDAPEST. Corvina, 2004. 15.
6. Uo.
7. Perneczky Géza: KORTÁRSK SZEMÉVEL. Corvina, 1967. 8.
8. Uo.
9. Kernstok Károly: KUTATÓ MŰVÉSZET, felolvasás a Galilei-körben 1910. jan. 9-én, megjelent: *Nyugat*, 1910. I. 95–99.
10. Uo.

11. Uo.

12. Fülep Lajos: PAUL CÉZANNE. *Művészet*, 1907. 154–159. Perneczky, 78.

13. Galilei-kör, 1910. febr. 16. *Nyugat*, 1910. I. 190–193.

14. Az impresszionizmust nem egészen megalapozottan tekintették individualistának, hiszen a pillanatnyi fényviszonyok pontos visszaadására való törekvés inkább a tudományos megfigyelések pontosságára törekvő módszerességéhez, mint az individualizmushoz áll közel. Ebben a pontatlan minősítésben részben az fejeződik ki, hogy az impresszionisták lokáliszínhasználatát mechanikusan azonosították a fragmentáltsággal, egyedekre való széteséssel; másrészt, hogy az impresszionista festésmódot mindazzal szemben állónak tartották, amit mint nagyszabásúbb, lényegretörőbb és összefoglaló erejű kifejezésmódot kívánatosnak tartottak.

15. Balázs Béla: NAPLÓ 1903–1914. Magvető, 1982. 219–220.

16. Hogy Kodály számára mindennek nem az volt a tétje, mint Balázsnak, az kiderül a válaszból: „Zoltán pedig avval felelt, hogy beszélt az emberek buta nyomorultságáról, az alig található kivételekről... Belülről kifelé dolgozni – csak magáért a dologért. Fittyet hányni az embereknek. Amiket beszélek, gyerekes örültségek.” (Uo.)

17. Varga László megjegyzése a ZSIDÓKÉRDÉS ITT ÉS MOST. GYÖKEREK ÉS INDÁK című kerekasztal-beszélgetésben Hanák Péter, Juhász Gyula, Karády Viktor, Szabó Miklós, Varga László részvételével, *Világosság*, 1989. június. 433.

18. Ennek részletes és árnyalt elemzését adja Mary Gluck: GEORG LUKÁCS AND HIS GENERATION 1900–1918. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.

Fulvia

CITY CENTER

Ipse locus causas vati facit

Lassan vége a télnek. Nézem az alkonyi várost:
farsangos tömegét görgeti, mint a folyó.

Még egy vad buli, és kész: zajlik a jég, hava olvad,
szél fúj, árad a víz, maszktalan-meztelenül
járnak a lányok az utcán, nyitva a férfiak inge –
fogd hát, tűzre vele: égjen a téli kacat.

Még egy vad buli, öltözz téltemető figurának:
máglyán ég el a tél, öld meg a szalmababát!

Érzik a várakozás, noha sáros, mély pocsolóyák lepik el még,
piszkos hókupacok végig a nagykörutat –
bőrben, bundakabátban, tolldzsekiben igyekeznek
ormótlan alakok, mennek a dolguk után.

Én magam is sietősen, krémszínű hosszú kabátban
(hátnál már csupa sár), vásárolni megyek.

Mára egy partira hívtak, meg kell vennem a jelmezt:
este Heléne leszek, rajta, raboljanak el!