

MES MEGSZÁMOLNI EGY REGÉNYBEN? In: ÉRETNEK ESSZÉK. Magvető, 1984. 48–49).

## 6

A TÖRT PÁLCÁK 2. kötet áttekintése során első sorban az irodalmi közvéleményben élő Szerb Antal-kép jellemzésére törekedtem, helyenként megkísérelve azt is, hogy magyarázatot adjak e kép létrejöttének okaira, illetve értelmezését nyújtsam e kép egyes meghatározó motívumainak. Keveset vagy egyáltalán nem foglalkoztam azokkal az írásokkal, amelyek a kultikus vagy mitologizáló megközelítésen túlmenően tárgyalják Szerb írásait, életművét, noha ezek – más szempontból – nagyobb figyelmet érdemeltek volna. Ilyen például Petrányi Ilona írása (SZERB ANTAL KAPCSOLATA A VILÁG IRODALMÁVAL), Eisemann György HALÁLMI-TOSZ, NYELV, SZUBJEKTUM című tanulmánya vagy – minden doktriner vonása ellenére – Fehér Ferenc korai írása Szerb Antal és Bálint György életművének összehasonlításáról, amely mindkét szerzőt illetően érdekes megállapításokat tartalmaz, és érdemben kíván hozzájárulni Szerb Antal kritikátörténeti megítéléséhez. A kritikai sablonokból építkező írások tömegében üde színfoltl Ézsaiás Erzsébet tanulmánya is, amely – noha kissé iskolás eszközökkel – Szerb Antal ironiájának stilisztikai eszközökkel történő elemzésére tesz kísérletet.

A Szerb-recepció áttekintésének egyik legérdekesebb tanulsága mégis az, hogy minél többet tudunk meg Szerb Antalról, annál kevésbé ismerjük őt. Szerb Antal és életműve a magyar irodalom egyik nagy mítosza mindenképp, és ha nem történik erőfeszítés az életműnek a *jelen* problémái felől érkező megszólítására, akkor az is marad. Marad, ami – a fogadtatástörténet alapján látható – mindig is volt, mester, példázat vagy példakép. „...oly mértékben ön maga tudott lenni, annyira autonóm személyiség volt, hogy környezete számára megin-gathatatlanul biztos pontot jelentett, mércét, akihez lehet alkalmazkodni, akihez mérni lehet saját tevékenységünket, és aki mindig, minden pillanatban válaszolni tudott feltett és fel nem tett kérdéseinkre. [...] Kiben nem fogalmazódott még meg az ilyen meghatározó barát, mester, apa iránti vágy?” (Petőcz András: MEDÚZA. Noran, 2000. 55.)

Havasréti József

## A TÁJÉKOZÓDÁS TÁVLATAI

Szabó Júlia: *A mitikus és a történeti táj*  
Balassi Kiadó–MTA Művészettörténeti  
Kutató Intézet,  
2000. 352 oldal, 2500 Ft

(Előtér) „Ha a nemzeti becsvágy engedné, magok a francziák volnának kénytelenek bevallani, hogy érvényre emelkedett újabb tájfestészeti iskolájok jelesei: Rousseau, Paul Huet, Corot és Daubigny művészi hírneve összeférhetetlenné vált a francia tájfestészet régebbi hőseinek, Poussin és Claude Lorrain dicsőségével” – állapítja meg Keleti Gusztáv 1899-ben kiadott, idősebb Markó Károly életútjára néhány évtized távolságából visszapillantó kis könyvében.<sup>1</sup> Az új ízlés diktálta összeférhetetlenség, amely elsősorban a tájfestészetben hódított, szélesebben tisztességes anakronistává tette a klasszicista eszményt követő, „szélvészt soha, csak szellőt” festő Markó Károlyt – a heroikus tájképet felváltotta egyfajta „tájfestészeti realizmus”. Keleti szerint a kor szava alapján immár érzélgősségként hat az árkádiai idill, a Markó-képekben hangoztatott „örökös álleluja” pedig dicső mivoltában is fásasztó. Noha a Markó feletti tényleges értékítélet kihirdetését Keleti könnyedén az utókorra hagyja, talán nem sejtette, hogy az a változás, amit ő „a versailles-i torzkertészetet” kiszorító „angol park” metaforájával jellemez, saját festői gyakorlatát is hamarosan avítnak minősíti. Sőt az utókor szemében Keleti Gusztáv ismertségét majd tájrajzai és festményei mellett elsősorban a világhódító festői pályát áhító Kosztka Tivadarral való levélváltása biztosítja.

Markó, Keleti és Csontváry egyaránt szereplője Szabó Júlia könyvének, amelynek szervezőereje éppen a XIX. századi magyarországi tájfestészet sajátos zsúfoltsága. A MITIKUS ÉS TÖRTÉNETI TÁJ tanulmányait a XIX. századi magyar tájrajzolás és -festészet kedvelt és gyakori témáit, az antik építészeti motívumok, romok megjelenését körüljáró szöveg nyitja. A motívumkutatásnak elkötelezett szerző azáltal, hogy Csontváryra összpontosít, bizonyos értelemben társakat teremt annak a magyar festőnek, aki szinte leválaszthatatlanul viseli a neve mellett azt, hogy „magányos”.

Szabó Júlia a tájfestészetet a művészettörténet olyan érzékeny barométerének tekinti, amely a tájbrázolás jellege, motívumtípusai

alapján olvasható le, s amely a XIX. század egyik reprezentatív műfajaként számol be a természetszemléletről, kompozícióról s a festészeti műfajok hagyományos hierarchiájának fellazulásáról.<sup>2</sup> Ikonográfiai adalékokkal, ahogyan ezt a szerző megjegyzi, „*a kvalitás kategóriáját nehezen lehet megközelíteni*” (13.), ami viszont kidomorodik az antik rommotívumok vizsgálata nyomán, az a korszak tájbrázolási katalógusának fejlődési íve: Gróf Karaczay Fedor topografikus rajzai, Kozina Sándor, Libay Károly Lajos topografikus és architektonikus tájbrázolásai, majd idősebb Markó Károly fantáziatájai s végül a Csontváry közvetlen előzményének tekinthető Ligeti Antal emelkedett tájfestészete.

A magyarországi tájképfestészet kialakulását már a kortársak is szoros kapcsolatban látták az utazással. Az utazó festő ecsetjét a hiteles megörökítés szándéka vezeti. Ez azonban nem a természethűséget jelenti, hiszen legtöbbször magának az utazásnak sem az a célja, hogy a festő a tájjal találkozzék, hanem hogy fölkeresse a művészeti gyakorlat színhelyeit. Az utazó a képviselő rajongója és távoli, elérhetetlen tájak meghódítója. Emez okkupáció ösztönzője pedig a szintén többértű küldetésstudat, ami – Szabó Júlia így kommentálja a Ligeti útjáról megjelent korabeli újságbeszámolókat – Csontváryt megelőzően már Ligeti Antal esetében is a magyarság eredetének mitikus rétegeit érintette a távoli tájak kapcsán. Csontvárynál ehhez hozzájárul a saját magára rótt „*vaszorgalmú*” tanulás, amelynek célja a „*nagyok*” utolérése, illetve túlzárnyalása.

Táj és művészet, művészet és táj sajátos összefonódására, a művészettörténet „regressus ad infinitivumára”, a tiszta megfigyelés illuzórikus mivoltára az angol tájképfestészet példája alapján Gombrich is felhívja a figyelmet: Constable tájképeinek formaadása Gainsborough-t tekintti mintának, aki viszont a XVII. századi holland festmények, elsősorban Ruissdael nyomán alakította ki kompozícióit.<sup>3</sup>

A kevesek kiváltságaként adódó utazás, amint arra Keleti Gusztáv ímént idézett tanulmánya utal, a közönség oldaláról is meghatározó tényezője volt a tájképfestésnek: „*az emberek keveset utaztak, s ezért a látképfestészet is csak holmi gyarló, horgsínerezetű vízfestmények által volt a műárosok forgalmában leginkább képviselve*”.<sup>4</sup> Keleti e diagnózisához hozzáfűzhetjük, hogy az Angliában és Franciaországban a Közép-

Európához képest korábban alábbhagyó pasztorális életérzés utáni úrt éppenséggel az olajfestészethez képest hagyományosan alacsonyabb rangúnak tekintett akvarellfestészet töltötte ki. Az akvarell és rajz tradicionálisan inkább segédeszköz, vázlat, a későbbi műtermi „anamnézis” mankója. Az akadémiai hagyományok tartósságának egyik jellegzetes példája az, hogy Pierre-Henri Valenciennes 1800-ban kiadott festészeti útmutatója a fényreflexek, viharok és egyéb természeti jelenségek éles szemű megfigyelésének ellenére az antik szerzők tanulmányozására szólít fel, s az „eszeményi” tájhoz ragaszkodik: „*Mivel számunkra a rom végtére is egy művi tárgy maradványait nyújtja, amely valaha teljességében létezett, így csupán a szomorú, hideg csontvázát jeleníti meg a többé-kevésbé letűnt épületnek... Az érzékeny és filozofikus művész teremtő géniuszától vezetettve előnyben részesíti azt, hogy Görögország és Róma emlékműveit azok fénykorában fesse meg.*”<sup>5</sup> A Valenciennes szentenciában megbújó kettősség a létező táj és az ideális táj közötti különbségtétel hozománya, amely a tökéletesség attribútumát csupán az utóbbi számára tartja fent. A klasszikus akadémizmussal véleg szakító tájfestészet létrejötte előfeltételezi ennek a különbségtételnek a megszüntetését. A romok immár nem hajdani fénykorukra utalnak csupán, a romboló idő visszafordíthatatlan munkája összedolgozza az emberi és a természeti alkotást, megnyitja az architektúrát a táj felé.

**(Középtér)** Az antik romok tablószerű bemutatását Szabó Júlia könyvében a cédrus természeti motívumának ikonológiáját tárgyaló tanulmány követi. A MITIKUS ÉS TÖRTÉNETI TÁJ kötetfelépítésében,<sup>6</sup> úgy tűnik fel, valamiféle átvezető szerep is hárul erre az írásra, amely a cédrus egyetemes szimbolikájának a lehető legbősegebb példatárát idézi fel. (A rom és a természeti motívum ezek szerint együttesen válik a történeti táj alkotóelemévé.) A cédrusokhoz köthető kultuszbeli, képzőművészeti és irodalmi példarengetegnek tulajdonképpen, s cseppet sem meglepő módon, Csontváry a középpontja. Az ő cédrusfestményei jelentik a léptéket a leginkább egy óriási szócikkre hasonlító szöveg időbeli utazásában, amely a Kr. e. III. évezredtől napjainkig tart.

Szabó Júlia interpretációjában a cédrus kultúrák és korszakok különbségének, földrajzi és időbeli távolságoknak „*ellenálló*” motívum, „*az*

örökkévalóság hieroglifája”, amelyhez a nemes-ség, a hatalmasság, a tartósság sokrétű jelentésárnyalatai kötődnek. A cédrus azonban ikonográfiai telítettsége ellenére „sem kitüntetett motívum a nyugat-európai festészetben. Olyan kultúrkörben válhatott középpontba helyezett monumentális motívummá, amelyben még elevenen éltek a biblikus hagyományok, s volt a társadalomnak valamilyen sajátos archaikus érdeklődése múltja és jövője jelképeinek megformálására” (65.). Noha e magyarázat inkább homályban hagyja a cédrusábrázolások nyugat-európai és magyar „karrierjének” különbségeit, az mindenesetre kétségtelen, hogy a magyar századforduló historista, szecessziós közege megkülönböztetett figyelemmel fordult a bibliai és az ősmagyar témák párhuzamosságának szintén már évszázados hagyományához.

A MITIKUS ÉS TÖRTÉNETI TÁJ cédrustanulmányának érdekessége, hogy a tájékozódás végtelensége, a felhalmozott hatalmas forrásanyag egyértelműen demitizáló hatású. Hogy a szerző az olvasót e tekintetben céltudatosan kívánja vezetni, az abból sejthető, hogy A CÉDRUS MA – TUDOMÁNYOS ÉS KÖLTŐI INTERPRETÁCIÓK című fejezet voltaképpen Csontváry befogadástörténetének áttekintése. Csontváry mint pszichózisban szenvedő művész, Csontváry mint a magyar posztimpresszionista törekvések egyedülálló alakja, „a Napút festője” mint ősmagyar sámán, mint a müncheni romantikus tájfestészet honi örököse, Csontváry mint a magyar „belle époque” szecessziós szerepjátékos. Amit ehhez a még folytatható felsoroláshoz Szabó Júlia hozzátesz, az – a filológusi buzgalmon túl – meglehetősen langyosnak nevezhető. Csontváry ezek szerint „a történeti tájfestészet egyik leghiemelkedőbb képviselője” (74.), akinek cédrusa „a természetnek egy magasabb szellemi erővel való kapcsolatát példázza” (80.). A cédrusábrázolások megközelítése kapcsán Szabó Júlia felveti azt a kérdést, hogy „mit olvasott, mit tudhatott Csontváry a cédrus jelentéséről” (83.), s a válasz sem marad el; a szerzőt motívumkutatói lendülete furcsa módon egyre messzebb sodorja a műalkotás értelemautonómiajától, a képi kritériumrendszerrel. Álljon itt a szöveg egyik – szentenciózusságában is feltűnő – mondata, hogy e sommásnak tűnő véleményt alátámassza, valamint a távlatok műre összpontosító mozgásának, leszűkítésének hiányát felpanaszolja: „Véleményünk szerint

Csontváry MAGÁNYOS CÉDRUS-a – minden keleti rokonsága ellenére – európai festmény.” (82.)

A cédrus mint természeti motívum szimbolikáját vizsgáló tanulmány tehát közvetlenül átvezet (az egyébként gyakran redundáns szövegrészeket tartalmazó kötetben) a történeti tájfestészet műfaja köré szerveződő „monográfiavázhoz”, ahogyan Szabó Júlia annak összefoglalásában szövege műfaját meghatározza. Amolyan „Így élt...” módra megkonstruált festői arcképcsarnokba jutunk a történeti tájfestészet műfajtörténeti áttekintésének révén. A vizsgálat tetje pedig: a tájfestészet tipizálásán keresztül, a motívumkincs bevonásával a magyar tájfestészeti hagyomány útjának körvonalazása, a nyugat-európai tendenciákhoz képest megkésett kezdetektől egészen addig, amikor is a tájrész műfaja az önreferenciát és autonómiát zászlajukra tűző törekvések és a fényképezés elterjedése nyomán elveszíti vezető szerepét.

Noha a tájábrázolás (a kérdés persze az, hogy minek tartjuk fenn a *táj* kifejezést) az ókorig visszavezethető, a tájfestészetnek a mítoszok és a szakralitás szorításából való kibontakozása jellegzetesen újkori esemény, amely az esztétizáció fogalmával jellemezhető. A tájfestészet genezise tehát leginkább a kultusztárgyból kinövő kép létrejöttével rokonítható, s emez általánosságában a centrálperspektivikus ábrázolásmóddal és a portréfestéssel kapcsolható össze. A táj képi megjelenítésének a kompozíciót érintő alapkérdése az ábrázolás közeli és távoli dimenzióinak, a távolságbeli elkülönülést és a folyamatoságot egyaránt felmutató térnek a létrehozása. A festmények esetében a kontinuitás hordozója a szín, amely a tónusok és a megvilágítás hatásait alkalmazza. A distanciát és a lépteket a tájban elhelyezkedő motívumok nyújtják. Az a hármas séma, amely a tájalapzatot általában a döntően barna, sötétzöld árnyalatú előtérre, a világoszöld középtérre, valamint a kék színek uralta háttérre tagolja, már a XVI. század elején megjelenik, jelesül a németalföldi Joachim Patinirnél, tájról ekkor még azonban csupán a szakrális táj értelmében beszélhetünk. Pieter Brueghel IKAROSZ BUKÁSA című festményéről írt kismonográfiájában Beat Wyss éppen azt veti ama hagyományos értelmezések szemére, amelyek a képet egyfajta alapvetőnek tekintett polaritásra redukálják, hogy

ezzel a XVI. században még nem létező táj-jeleget tulajdonítanak az ábrázolásnak, és így modern szubjektumelméletet olvasnak bele a képbé. Wyss ikonológiai elemzése szerint Brueghel tája Ovidius alapján Ikarosz bukásának előtörténeteként, a mitikus elbeszélés teréként interpretálható, azaz az előtér jelenetéhez szorosan kötődik.<sup>7</sup>

Az esztétikai táj egyrésztől a „varázstalanított” természet fogalmát előfeltételezi, másrésztől a megfigyelő szubjektumot. „Csak a belső és külső létformák individualizálása, az eredeti kötöttségek és kapcsolatok differenciált alakzatokká oldódása, a késő középkori világ e nagy vívmánya nyomán emelkedik ki számunkra a természetből a táj. Nem csoda, hogy az antikvitás és a középkor nem érzi a tájat; hiszen maga a tárgy még nem döntő fontosságú lelki tény s önálló alakzat – végérvényes létrejöttét majd a tájképfestészet igazolja és úgy szólván betetőzi” – írja Simmel A TÁJ FILOZÓFIÁJA című esszéjében.<sup>8</sup> Az egységes természetértéztől való elfordulás implikálja tehát az odaforulást a tájhoz mint hatásegységhez. Ezt a változást, amely az esztétikai tájfogalom alapját is képezi, pregnánsan fogalmazza meg Cassirer MITIKUS, ESZTÉTIKAI ÉS TEORETIKUS TÉR című 1931-es előadásában. Cassirer a mitikus és az esztétikai teret élesen elhatárolja egymástól, az utóbbi a reprezentáció mint ábrázolás vezérelve nyomán „a lehetséges megformálási módok foglalata, melyben a tárgyi világ egy új horizontja tárul fel”.<sup>9</sup> A mitosz dichotomikus rendszerű, közvetlen életmozgásának terével szemben „a tárgy mint a művészi ábrázolás tartalma egy új distanciába, az Éntől való távolságba került”.<sup>10</sup>

E művészetelméleti megfontolások alapján még inkább megvilágítható az a tétel, hogy a táj szemléletét és a táj fogalmát is a mindenkori szemlélő szubjektummal való összefüggés koordinálja. Basilius von Ramdohr szatirikus kirohanása Caspar David Friedrich híres TETCHENI OLTÁRKÉP-e ellen voltaképpen a tájfestészet műfaji kötöttségeinek, technikai szabályainak megsértésével s a vallásos érzület határainak áthágásával vádolja Friedrich művét: „Valójában arcátlanság a tájképfestészet amaz igyekezete, hogy besurranjon a templomba, és felkússzon az oltárra.”<sup>11</sup> A klasszikus műfaji hierarchiát képviselő Ramdohr szempontjait csupán a romantikus új mitológia művészete törli el. A kerettémák (Bialostocki) megőrzése viszont az egyéni szimbólumrendszer mellett sajátos ön-

referenciát is kölcsönöz a romantika jeles alkotásainak.

Szabó Júlia „a korábbi képtípusokból (vallásos, mitológiai ábrázolás, történeti jelenetek vagy portrék háttéréből)” (193.) kibontakozó tájébrázolás autonómmá válását különféle műfaji kategóriákkal jelzi. A műfaji elkülönítés általa adott fogalomrendszere azonban igen nehezen követhetővé teszi „monográfiaoz”-ának bevezetését. Az önállóság felé törekvő tájhátterek előtörténetét a szerző általában mitikus tájként aposztrofálja, ide tartozó típusok többek között a Paradicsom-ábrázolások, a középkori, reneszánsz szerelemkertek, a hortus conclusus ábrázolásai (114.). A XVII. századra (Poussin a legfőbb példa) datálható az úgynevezett heroikus történeti tájfestészet, az Arkádia-idill mint az európai tájfestészet bölcsője. A tájébrázolások változásában ezután a nagy ugrást az úgynevezett történeti tájfestés megjelenése jelenti, amely, noha a görög-római antikvitás élénk jelenléte jellemzi, műfajként a modern történelem fogalmával függ össze, kifejelett formájában a historizmus terméke. A korszakbeli elkülönítést azonban az ábrázolás témáinak azonossága nehezíti. Talán e nehézség okozza Szabó Júlia tanulmányának olykor enigmatikussá kanyarodó szövegfüzését, túlterhelt mondat szerkesztését, amelynek számomra legfeljebb példája a következő: „Diüner vízfestményeitől, idősebb Pieter Brueghel és népes családja műhelye alkotásaitól, kortársaitól Rembrandt kunyhórajzáig, Rubens viharos tájaiig, amelyeken istenek látogatása kezdődik Philemon és Baucisz történetével (Bécs, Kunsthistorisches Museum), számos példát sorolhatunk fel a köznapi, profán elemeket is tartalmazó tájébrázolásra, amely kiindulópontjában különbözik ugyan a heroikus, szakrális, mitikus tájtól, de a festményeken ezekkel együtt van jelen.” (115.) Különböző kiindulópont, ami együtt van jelen a festményeken? – mintha az osztályozás szigorú szempontjai belemásznának a képekbe. Hasonló problémákat okoz a meglehetősen gyakori ellentételezés: „A történeti tájfestés, noha vannak tradicionális, konzervatívizmusra hajlamos jegyei (szigorú tisztelettel kezelt múlt, hatalmijelvény-funkció), nem merve, változásra képtelen műfaj. Kellékei és motívumai új gondolatok közlésére is alkalmasak. Ilyen például a szabadságvágy, a jövőbe tekintés, a nemzeti történelem tiszteletre méltó emlékeinek megbecsülése, újabb Arkádiák, újabb történeti szférák felfede-

zése s a jelen történelmének átélése” – olvashatjuk néhány oldallal később (119.). Hosszadalmas fejkavarás után sem világos előttem, hogyan lesz „a szigorú tisztelettel kezelt múlt” ellentétévé a „nemzeti történelem tiszteletre méltó emlékeinek megbecsülése”.

A tájbrázolás magyarországi körképét Szabó Júlia e tanulmányában gazdag kultúrtörténeti és életrajzi adalékok segítségével mutatja be. Noha a műfaj honi jellemvonásai megkétszerezve bontakoztak ki, szorosan kapcsolódtak a nyugat-európai fejleményekhez, mindennek előtt a nagy vonzerejű külföldi intézményhálózatához. A helyszínt gondosan megválasztó, azt aprólékosan tanulmányozó, érzelmes és egyszerű tájbrázolások a mai szemlélő számára naivitásukban és programszerűségükben hordozzák bájukat. Caspar David Friedrich magára a tájszemléletre is reflektáló, a képi reprezentáció kérdéseit felvető, háttal álló figuráinak, valamint az ember nélküli tájbrázolások feltűnően a kép centrumában elhelyezkedő motívumainak – Szabó Júlia meditativ-filozofikus tájnak nevezi ezt (194.) – nincs magyarországi kortárs megfelelője. (A MITIKUS ÉS TÖRTÉNETI TÁJ írásaiból hiányzik viszont a képelemzés, a bemutatott műveken, mint például Rombauer János pipázgatva Rousseau-t olvasó IFJÚ PORTRÉJÁ-n Szabó Júlia csupán a referenciákat keresi.) A műfajnak a XIX. század első felében való vizsgálatából tehát az derül ki, hogy a honi ábrázolások jórészt topografikusak vagy életképek kulisszatáji, az ettől való elmozdulást pedig egy ideig mintha csupán a heroikus történeti illusztráció jelenthette volna. A magyar tájfestészet bemutatott tablója – ebben valószínűleg a csupán képekben tetten érhető problémáktól eltekintve s az életrajzi körülményekre összpontosító leírás is ludas – a generációváltásokkal fokozatosan módosul a historista közegeben. A látképfestő Klette Károlyt, Kozina Sándort, Libay Károly Lajost követi a történeti tájfestők nemzedéke: Ligeti Antal, Telepy Károly, Keleti Gusztáv. A kor mestereinek Szabó Júlia által bemutatott egyéni életútjai éppenséggel hasonlóságukban megkapók: bécsi, müncheni akadémiai képzés, utazások, itthon mecénáskeresés. Már-már tökéletesen determináltak tűnnek az életutak, az utazási célok, hasonló katalógust képeznek a motívumok – nehezen érhető tetten az egyéni ízlésvilág. Majd pedig a saját útját járó Szinyei Mersével, Mednyánszkyval és

az iskolaalapító mesterrel, Hollósy Simonnal a műfaj új életet kap, s egyúttal az önmegsemmisítés határait is megközelítve ad új távlatot a festészetnek.

**(Háttér)** Szabó Júlia kötetbe szerkesztett tanulmányainak a címe az első pillanatban egyfajta kizáró kettőséget sugall: ami *mitikus*, az nem *történeti*, s ami *történeti*, az nem *mitikus*. A szövegek azonban bizonytalanságot alakítanak ki: egyszer a *mitikus-történeti* (63.), máskor a *mitikus vagy történeti* (155.) forma szerepel, a történeti tájról pedig azt is megtudhatjuk, hogy „lehet *mitikus-allegorikus*” (116.). Ezeknek az alapszavaknak a közelebbi meghatározása nem lenne feltétlenül hiányosság, azonban az írások fogalomhasználata gyakran zavaró, s nehezen követhető a mondat egységek gyakori alanyváltásai miatt. Ám a dolognak van egy másik oldala is: Szabó Júlia szövegei nem egy korszakokon könnyedén áttekintő esztétikai okfejtés nézőpontjából bontakoznak ki, hanem a művészettörténész aprólékos, részletekre figyelő s a forrásanyagot szem előtt tartó munkáját példázzák. A kötet cím (lehet, hogy csupán számomra adódó) rejtélyessége így viszont megoldódik: a történeti táj lehet mitikus táj, s a mitikus táj is lehet történeti táj. Vagyis: a történeti táj egykori mítoszok helyszínéként is szert tehet történeti jelentőségére, illetve ama mitikus jegyek nyomán, amelyeket csupán egy ábrázolás, a festő műve nyújthat számára. A nehezen eldönthető, sőt nem eldönthető kérdés tehát az, hogy milyen térben (tájban) vagyunk, a látmiválóban vagy a látomásban. Azaz a Csontváry-interpretáció egyik alapkérdése is leselkedik itt.<sup>12</sup> Szabó Júlia kötete pedig megerősíti, hogy a XIX. századi tájképek esetén a képi reprezentációnak egyaránt távlatai nyílnak az ábrázolandó táj és az ábrázolás tája felé.

### Jegyzetek

1. Keleti Gusztáv: IDŐSB MARKÓ KÁROLY. Lampel Róbert (Wodianer F. és Fiai) Könyvkereskedése, 1899. 10.
2. Vö. Szabó Júlia: A TÁJRAJZOLÁS ÉS TÁJFESTÉSZET. In: MŰVÉSZET MAGYARORSZÁGON 1830–1870 I–II. Katalógus. Magyar Nemzeti Galéria, 1981. (Szerk.: Szabó

- J., Széphelyi F. György.) Valamint: Szinyei Merse Anna: A MAGYAR TÁJFESTÉSZET ARANYKORA 1820–1920. Dunakönyv, 1994.
3. E. H. Gombrich: MŰVÉSZET ÉS ILLÚZIÓ. Gondolat, 1972. 287.
4. Keleti G.: i. m. 18.
5. P. H. Valenciennes: ÉLÉMENTS DE PERSPECTIVE PRACTIQUE. Idézi: Jean Starobinski: 1789. DIE EMBLEME DER VERNUNFT. Schöningh, Paderborn/München/Wien/Zürich, 1981. 234.
6. Talán nem túlzás a megszerkesztettség efféle tudatosságát feltételezni: a könyv képanyaga elsősorban irodalmi függeléke rendkívül gazdag.
7. Beat Wyss: PIETER BRUEGEL, LANDSCHAFT MIT IKARUSSTURZ. Fischer, Frankfurt am Main, 1990.
8. Georg Simmel: A TÁJ FILOZÓFIÁJA. In: Uő: VELENCE, FIRENZE, RÓMA, ATLANTISZ. 1990. 101.
9. Ernst Cassirer: MITIKUS, ESZTÉTIKAI ÉS TEORETIKUS TÉR. In: *Vulgo*, 2000/1–2. 244.
10. Uo. 243., vö. Bacsó Béla: PERSPEKTÍVA ÉS ÉSZLELÉS. In: *Vulgo*, 2000/1–2.
11. B. von Ramdohr: ÜBER EIN ZUM ALTARBLATTE BESTIMMTES LANDSCHAFTSGEMÄLDE VON HERRN FRIEDRICH IN DRESDEN, UND ÜBER LANDSCHAFTSMALEREI, ALLEGORIE UND MYSTIZISMUS ÜBERHAUPT. In: KUNSTTHEORIE UND KUNSTGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS IN DEUTSCHLAND I. (Hrsg. W. Busch, W. Beyrodt.) Stuttgart, 1982. 124.
12. Vö. Németh Lajos: CSONTVÁRY. 1970, Jászai Géza: CSONTVÁRY. KRITIKAI JEGYZETEK. München, 1965. A vitáról lásd: Pernecky Géza: VITA A CÉDRUSOK TÖVÉBEN. In: Uő: TANULMÁNYÚT A PÁVAKERTBE. Magvető, 1969.

*Kukla Krisztián*

## BACSO BÉLA: DIE UNVERMEIDBARKEIT DES IRRTUMS

*Essays zur Hermeneutik (A tévedés elkerülhetetlensége – Hermeneutikai esszék)*  
Junghans Verlag, Cuxhaven & Dartford, 1997.  
170 oldal

Bacsó Béla munkái immár több mint másfél évtizede a hazai hermeneutikai kutatások élvonalába tartoznak; sőt nem túlzás kijelenteni, hogy bizonyos területeken az ő dolgozatai képviselik az élvonalat. Ez utóbbi állítással nem csupán írásainak szakmai színvonalára

célzok, hanem mindenekelőtt arra, hogy a hermeneutika múltjának és jelenének egyes fontos területeit éppen Bacsó Béla állította a figyelem középpontjába, vagy éppen ő ismertette meg a szélesebb szakmai körökkel Magyarországon. Ez elsősorban a Schleiermacher-életmű bemutatására és korszerű továbbgondolására tett kísérletére értvényes; de ugyanilyen úttörő érdemeket szerzett Hans-Georg Gadamer hazai recepciójának elősegítésében és kifinomításában. Bátran mondhatjuk, hogy nálunk Bonyhai Gábor halála óta Bacsó Béla tette a legtöbbet a német filozófus munkásságának mind átfogóbb és elmélyültebb megismertetéséért. A harmadik filozófusnév, amely a felsoroltak mellé kívánkozik, természetesen Martin Heideggeré. Noha feltehetőleg mind Schleiermacher, mind Gadamer közelebb áll saját gondolkodói alkatahoz, Bacsó számára Heidegger állandó referencia-pont, hivatkozási alap. Az, hogy a LÉT ÉS IDŐ szerzőjét, legalábbis érzésem szerint, sokszor némi távolságtartással idézi, nem minden jelentőség nélküli Bacsó hermeneutikakoncepciójának megértése szempontjából. Arról a belátásról tanúskodik véleményem szerint, hogy a schleiermacheri és a gadameri hermeneutika között kimutatható vagy (a hermeneutika szellemének inkább megfelelő kifejezéssel élve) *újrászóhető* egyfajta kontinuitás, s ebben az újrászóvási folyamatban Heidegger a maga – helyenként extrém – zsenialitásával hol előremozdító, hol akadályt jelentő tényező. (Nem véletlen, hogy Plátón SZOFISZTÁ-jának 1924-es értelmezése talán a legtöbbet hivatkozott Heidegger-írás a kötetben.)

Bacsó gondolkodói stratégiájának – és a tanulmánykötet felépítésének – következetességére jellemző, hogy a legkorábban született címadó dolgozat (A TÉVEDÉS ELKERÜLHETETLENSÉGE) a későbbi írások felől visszatekintve szinte programtanulmánynak tekinthető. A könyvet végigolvasva az a benyomásunk keletkezik, mintha a szerző egy teljes évtizeden át ennek a tanulmánynak a célkitűzéseit igyekezett volna megvalósítani, az ott éppen csak felvillantott összefüggéseket nagyobb háttéranyag felhasználásával szélesebb alapokra helyezni és kibontani, az intuíciókat és ötleteket pedig szisztematikus keretek közé helyezni és a megfelelő fogalmi eszköztárral ellátva kifejteni.