

## ARGEJÓ ÉVA

### *Égi és földi város. A város toposza az európai festészetben*

*Endrének szeretettel utazásaink, múzeumlátogatásaink és cívódásaink emlékére*

A város sűrített emlékezet, mely épületeivel, nyílt tereivel, színeivel és térszerkezetével összegzi a városlakók megélt tapasztalatait. A letelepedett közösség gazdasági, vallási, politikai és kulturális középpontjának szimbólumaként a város a festészetnek kezdetektől kedvelt témája volt, s napjainkig fontos szerepet tölt be a képzőművészeti alkotásokban. Jan *Bialostocki* kerettémának nevezi azokat a különlegesen erős jelentésű toposzokat, melyek egyértelmű szellemi szimbolikát tartalmaznak. Egyazon képi szimbólumok különböző jelentést kaphatnak abban a sajátos történeti keretben, amelyben előfordulnak – írja a lengyel művészettörténész.<sup>1</sup>

Meglátásom szerint a *város* toposza a művészettörténet egyik ilyen jelentős kerettémája. Mivel témám bonyolult és rendkívül szerteágazó, az európai festményeket vizsgálva, tanulmányomban a következő három kérdéskörre fókuszálok:

- Hogyan változott a városábrázolások *funkciója* a különböző korszakokban?
- Választ keresek arra a kérdésre, hogy történetiségük során miként alakult az *újdonosság* motívuma a városképeken. A motívumokat illetően a művészet története állandó harcot mutat tradíció és újítás között. *Bialostocki* a motívumokról szólva „ikonográfiai gravitációról” beszél: „A már meglévő kép mágnesként vonzza az új, de mégis hasonló ikonográfiai formákat, és mintegy hasonulásra kényszeríti őket”<sup>2</sup> – írja.
- Nézetem szerint a *perspektivikus ábrázolás* változása is fontos szerepet tölt be a városábrázolásokon. Erwin *Panofsky* szerint a perspektíva szimbolikus forma, melynek történetét éppen úgy tekinthetjük a külvilág megszilárdításának és rendszerezésének, mint az énhatárok kiterjesztésével a szubjektum megnyilvánulásának.<sup>3</sup>

Festményeken a város éppúgy megjelenhet egy korszak értékvilágának reprezentánsaként, mint a művész által megélt szubjektív élményként. Kiindulásképpen a festményeken megjelenő városokat a következő *típusokba* sorolom:

---

<sup>1</sup> Bialostocki, Jan: *A „kerettémák” és az archetipikus képek*. In: Bialostocki, Jan: *Régi és új a művészettörténetben*. Művészet és elmélet. Corvina Kiadó, Budapest, 1982. 170. o.

<sup>2</sup> i m. 168. o.

<sup>3</sup> Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. 195-196. o.

- Valóságos, jól felismerhető város, valós topográfiai környezetében
- Valóságos város más történeti, topográfiai vagy időbeli kontextusban
- Elképzelt város jól ismert, jellegzetes épületek, épületegyüttesek elemeiből
- Elképzelt város a valóságban nem létező épületek, épületegyüttesek elemeiből

A művészi ábrázolás eleve sűrített forma, s nézetem szerint a képeken megjelenő városalakók *életvilága* két fő típusba sorolható:

- Az „*időmetszet*” városképeken az „itt és most” pillanatában szemlélhetjük a városlakókat. Képbe kristályosodott idő ez, miként Pompejii hajdan volt életét átéljük, ha ma végigsétálunk a lábába szilárdult városon.
- Az *ideáltipikus* városképeken mindazt láthatjuk, ami akkoriban megtörténhetett, magába foglalva az „itt és most” pillanatát, de annál jóval többet is.

### ***A középkori város***

A középkori ideológia Isten visszfényét keresi a világi hatalomban, s a korszakot egyfajta keresztény vallásos átszellemültség hatja át. Ebben a korszakban nem létezik a hittel szembenálló művészet, az egyház szolgálatában álló festők vallási tárgyú alkotásai az egyházi művészet didaktikus erkölcsi célzatú ikonográfiáját követik. A román kor festészeti alkotásai az építészettel álltak szoros kapcsolatban lévén, hogy freskókként maradtak fenn, míg kisebb részük kódexek miniatúráiként váltak ismertté. A korszak ábrázolásmódját az egyszerűsítésre és stilizálásra való törekvés, és a fény-árnyék teljes hiánya jellemzi, így képeik a megközelíthetlenség, a statikusság és az időtlenség élményét közvetítik. A kora középkor festményeinek háttéréként megjelenő városábrázolások szakrális funkcióval bírnak: a várost a kozmikus rendszer tükröződésének, az égi minta földi vetületének tekintik.

Jurij *Lotman* szerint ebben a kultúrában a dolgok szimbolikus jelentéssel bírnak, s minden csakis az abszolútumra utaló jelként értelmezhető.<sup>4</sup> Városábrázolásaik nem valós topográfiai térben jelennek meg, így az épületelemek nem adhatnak összefüggő térélményt, csupán a szentek spirituális háttéréül szolgálnak. A középkori ábrázolásmódban, s így a városok esetében is, a „*fordított perspektíva*”<sup>5</sup> elve érvényesül, vagyis az arányoknak az ábrázolt tárgyak szellemi jelentőségéhez mért alakítása. A moszkvai művészeti főiskolán tanító *Florenszkij* orosz ortodox szerzetes „*Fordított perspektíva*” című könyvében kifejti, hogy a reneszánsz előtti európai festészet nem azért nem élt a perspektíva alkalmazásával, mintha nem ismerte volna, hanem mert tudatosan elutasította azt.<sup>6</sup> Valamivel később, *Heidegger* ugyanezt írja le „*A világkép kora*” című esszéjében. Eszerint a perspektivikus ábrázolás a világot egy képpé, egy tárggyá változtatja, a világ azonban nem tárgyszerű.<sup>7</sup> A kora középkor imaginárius-spirituális művészetfelfogásának valóban nem felelt meg a világ ilyesfajta tárgyszerű leképezése.

<sup>4</sup> Voigt Vilmos: *Bevezetés a szemiotikába*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1977. 109. o.

<sup>5</sup> Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. 1. kötet. Gondolat Kiadó, Budapest, 1968. 99.

<sup>6</sup> Böhringer, Hans: *Artex*. In: [http://www.c3.hu/+tillmann/forditasok/bohringer\\_szintesemmi/03](http://www.c3.hu/+tillmann/forditasok/bohringer_szintesemmi/03)

<sup>7</sup> Heidegger, Martin: *A világkép kora*. In: Heidegger, Martin: *Rejtektak*. Osiris Kiadó, Budapest, 2006. 82. o.

A legősibb városok égi előképpel rendelkeztek, mivel az archaikus ember felfogása szerint a valóság az égi archetípusok mása. Ilyen szent városnak tekinthető a számtalan középkori festményen is megjelenő mennyei Jeruzsálem, mely nem valóságos volt, sokkal inkább a mögötte álló szellemi szubsztancia archetípusa. Az égi Jeruzsálem középkori ábrázolásának őse egy „*Szent Szeverusz Apokalipszise*” néven ismertté vált, 11. századból fennmaradt kézirat rajza, mely nem egy valóságos várost mutat be, hanem annak vélhetően csak a központi terét, síkban kiterített, ortogonális technikával. A négyzetes tér oldalait íves árkádok falak határolják, s a tizenkét kapuban a tizenkét apostol áll, fölöttük egy-egy angyallal.<sup>8</sup> A szent város ellentéte a bűnös földi város, mely ellentét képezte az alapját a középkorban e szimbolikus jelentéstartalmakat kikristályosító szembeállításnak.<sup>9</sup> Szent Ágoston a platonizmus hatására építi fel az „égi” és „földi” várost az „*Isten városa*” című művében. Tekintve, hogy Isten városában a társadalom összetartó ereje a hit, ez egyben az örök város szimbóluma, melynek helye az abszolút tér, ideje az örökkévalóság.<sup>10</sup> Mivel Ágoston műve a város kinézetét illetően nem tartalmaz konkrét leírást, évszázadokra tág értelmezési keretet kínál ezzel Jeruzsálem festői ábrázolásának.

Önmagában álló városábrázolások még a román kort követően sem jellemzőek, csupán kisebb építészeti együttesek bukkannak fel: magaslatra épült várak, hatalmas kőfallal körülvett apró középkori városok, középen templommal.



*A freskófestészet alakulása:*

felül: Masolino 1300 körül, Firenze

alul: Giorgo Vasari: Firenze 1560 körül, Firenze

A gótika kialakulásának idejére a politikai, gazdasági és társadalmi életben beállt fordulat a középkori Európa gyökeres átalakulását, az ember világlátásának megváltozását és szellemi megújulását eredményezte. A mind szélesebb körre kiterjedő kereskedelem jólétet

<sup>8</sup> Meggyesi Tamás: *Az égi Jeruzsálem*. In: régi-új Magyar Építőművészet. 2007/ 5. sz. 28-30. o.

<sup>9</sup> Hajnóczi Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1994. 22. o.

<sup>10</sup> i.m: 31-32. o.

és gyarapodást hozott számos észak-itáliai városállamnak és északi országnak. Bár *Hauser Arnold* szerint a gótika naturalizmusában még a világ igenlésének és tagadásának labilis egyensúlya fejeződik ki,<sup>11</sup> már jelentősen lazult az egyház tudomány és művészet fölötti fennhatósága, s a középkor transzcendens világképe helyébe lépő világi tudásszomj a festészetet is alapjaiban megújította. Az 1400-as évektől *internacionális gótika* néven egységes európai stílusirányzat bontakozott ki, melyre a finom vonalvezetés, a lágy festőiség, a pontosságra törekvő, részletező hűség volt jellemző. Ez az irányzat - bár Lengyelországban is jeles táblakép-festők működtek -, az itáliai, a francia és a németalföldi festészetben fejtette ki igazi hatását. A városi élet magasztalása ekkora már a korszak felfogásának részévé válik, és *Aquinói Szent Tamás* a király számára össze is foglalja nézeteit a tökéletes városról: „...meg kell határozza, mely területet szánják majd a templomnak, melyeket a törvényszékeknek és a különféle foglalkozásoknak. Ezenkívül össze kell hívja az embereket, akik majd kijelölik a saját tevékenységeik szempontjából megfelelő helyeket. Végül gondja kell, hogy legyen (a városalapítónak) arra, mi szükséges az emberek életfeltételeihez és jólétéhez, mert enélkül a királyság vagy állam sohasem tud fennmaradni.”<sup>12</sup>

Ennek a városfelfogásnak a képi ábrázolását láthatjuk az itáliai gótika kiemelkedő festőjének, *Ambrogio Lorenzetti*<sup>13</sup> „*A Jó és a Rossz kormányzat*” címet viselő, a város vezetőinek megrendelésére készült tíz méter hosszú sienai falfestményén, melyen az igazságos kormányzás hatását mutatja be egy idealizált városi életképen. A festmény egyik feliratán ez meg is fogalmazódik: „... és milyen édes és békés az élet a városban, ahol ez az erény (az igazság) van érvényben”. Az itáliai trecento idején alkotó Lorenzetti képén Siena egy jól szervezett társadalom prototípusaként jelenik meg idealizált formában. A festmény egy virágzó várost örökít meg, melynek épületei áttekinthetetlen zsúfoltságban sorakoznak ugyan egymás mellett, de a perspektivikus ábrázolás már mélységhatást is kölcsönöz a freskónak. A városkép itt már nem pusztán háttérül szolgál, hanem a világi társadalom életében a mindennapi élet ideáltipikus helyszíne, ahol jól megfigyelhető a társadalmi rétegek, a vidéki földművesek és a különböző kézműves tevékenységek elkülönülése is.<sup>14</sup> Az 1348-as pestisjárvány Siena ragyogásának elvesztésén túl, a perspektivikus ábrázolás mesterről-mesterre átadott tudását is elveszítette, így az majd csak száz év múlva fog visszatérni.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Hauser: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* .85.o.

<sup>12</sup> Hajnóczy: *Az ideális város a reneszánszban*. 32. o.

<sup>13</sup> Ambrogio Lorenzetti olasz festőművész (1290 körül-1348)

<sup>14</sup> Hajnóczy: *Az ideális város a reneszánszban*. 32-33. o.

<sup>15</sup> Krausse, Anna-Carola: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig* .Kulturtrade Kiadó, Budapest, 1995. 8. o.





Ambrogio Lorenzetti: A Jó és a Rossz kormányzat (freskórészlet)

A 14. századtól az érett középkor gótikus stílusa nyomán a művészek már nemcsak a szenteket, de a környező világ szépségét is meg akarják mutatni. Ennek legkorábbi példáit a kódexfestészet őrizte meg számunkra, melynek egyik legszebb példányát a francia gótika legfőbb támogatójának számító, művészetpártoló és műkincsgyűjtő *Berry herceg* számára készítették a szolgálatában álló *Limbourg fivérek*<sup>16</sup>. Berry herceg híres „*Nagyon gazdag óráskönyv*”-e<sup>17</sup> az egyik legszebb, illusztrációkkal ellátott francia kézirat a 15. század elejéről. Az évszakokat bemutató kalendáriumok képeinek háttérében a várkastélyok mellett a *ville enveloppée*, a fallal körülvett francia város típusa is jól felismerhető, az októbert ábrázoló miniatúra háttereként pedig a Louvre királyi palota tornyai magasodnak.

### ***Reneszánsz***

A 14. századtól kezdődően Európa politikai, társadalmi és kulturális viszonyai döntően megváltoztak, lezárult a középkor, és új korszakot nyitottak. Az észak-olasz városok tulajdonosainak és kereskedőinek kezében ekkorra jelentős tőke halmozódott fel, minek következtében több itáliai város jelentősen meggazdagodott. Az új korszak szellemi irányzata a humanizmus és reformáció, művészete a reneszánsz, mely kultúra hordozója a megerősödött polgárság lett. A reneszánsz festészet két nagy centruma délen Itáliában, északon pedig Németalföldön és Németországban bontakozott ki. A németalföldi mesterek vizuális gazdagsága és mély érzelemvilága nagy hatással volt az itáliai festészetre, de fordítva ez nem volt érvényes. Az előző koroktól eltérően a reneszánszban már nem misztikus, teológiai vagy filozófiai kérdések határozzák meg a világról alkotott gondolkodást, helyébe sokkal inkább természeti és emberi szempontok lépnek, a világban való boldogulás

<sup>16</sup> A Limbourg fivérek 1402-1416 között alkottak Franciaországban.

<sup>17</sup> óráskönyv: középkori imakönyv típus, amely az év bizonyos időszakaira más és más imák kiválasztását tette lehetővé. A óráskönyveknek nagy szerepük volt a tájképfestészet kialakulásában.

kérdései, s nő az önmagáért való világba kitekintés igénye is. „Az igazi reneszánsz kiváltsága volt, hogy a klasszikus témákat és a klasszikus motívumokat egy nullpontoszerű pillanattól kezdve újraegyesítse.”- írta erről a korszakról Panofsky.<sup>18</sup> E stíluskorszak másik nagy újdonsága a művész helyzetének változása volt a társadalomban: „A művésznek már nemcsak megrendelésére, de rendeltetésére is gondolnia kell”- szögezi le Gombrich,<sup>19</sup> s ez a szellemi horizont új kontextust teremt a művész számára. Ekkora tehető a tudományos világkép kialakulása is, mely a festészetben a perspektívakutatásokban bontakozott ki. A perspektívát Firenzében „találták ki” az 1400-as évek elején. Mivel a perspektivikus megjelenítés és a térképészet szoros kapcsolatban állnak egymással, a felfedezésben közrejátszott, hogy a város ekkoriban a régió jelentős térképészeti központja volt.<sup>20</sup> A középkor spiritualizmusától eltérően a reneszánsz ideáltipikus városa a külső, társadalmi valóságot jeleníti meg a „világ” reprezentánsaként.

Az ókor óta a 15. században jelennek meg ismét nem vallási kontextusban portréábrázolások, melyeken a városok az itáliai és északi portréfestészetben egyaránt kedvelt „nyitott ablak”<sup>21</sup> motívum részeként kapnak szerepet. A reneszánsz festők elégedetlenek voltak a külső táj izolált egységként való ábrázolásával, s mélységet kifejező, illuzionista térélményre törekedvén, a belső és külső teret egységnek fogták fel.<sup>22</sup> Középkori vallási tárgyú képeken is láthatók elképzelt városrészletek a „nyitott ablak” motívum részeként, de ott ez a szakrális és a fizikai világ elkülönülését volt hivatott jelképezni. Változást jelentett az előző korszakhoz képest az is, hogy a képzeletbeli városábrázolások helyébe a megrendelő már a saját városát festeti meg az ablakából látható háttérként. Ez egyfelől a megrendelő topográfiai pozicionálását szolgálta, másfelől a városára büszke polgár lokális identitásérzését közvetítette.<sup>23</sup> Az itáliai és az északi festészetben a városábrázolások olyan ideát tükröznek, mely az ember és a teremtés rendje közötti harmóniát szimbolizálja, s képeiken a város a rendezett civilizáció szimbólumaként jelenik meg.<sup>24</sup>

A quattrocento idején keletkezett festmények legtöbbje még sajátos intellektuális és lelki igényeket kielégítő vallási tárgyú kép, melyeknek eleget kellett tenniük a keresztény vallásos ábrázolásokra vonatkozó kívánalmaknak.<sup>25</sup> Ám az egyházi vezetők is hamarosan ráéreztek arra, hogy a képeknek a befogadók számára érthetőnek, emlékezetesnek és megindítóknak kell lenniük. A 14. századtól megváltozott a keresztény tematikájú képek funkciója: a kora középkori didaktikus hiterjesztéssel szemben festményeikkel a képzelet megmozgatásán keresztül, inkább közvetlenül az *érzelmekre* akartak hatni. Panofsky szerint a

---

<sup>18</sup> Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. 300. o.

<sup>19</sup> Gombrich, Ernst H. J.: *A művészi haladás reneszánsz koncepciója és e gondolat utóélete*. In: Gombrich, Ernst Hans Josef: *Reneszánsz tanulmányok*. Művészet és elmélet. Corvina Kiadó, Budapest, 1985. 83. o.

<sup>20</sup> Arasse, Daniel: *Festménytörténetek*. Tipotex, Budapest, 2007. 48. o.

<sup>21</sup> Bialostocki: *Régi és új a művészettörténetben*. 252. o.

<sup>22</sup> Jeffares, Bo: *Landscape Painting*. Phaidon Press Limited Oxford, 1979. 12-16. o.

<sup>23</sup> Dunkerton, Jill - Foister-Dillian Gordon, Susan - Penny, Nicholas: *Giotto to Dürer*. Yale University Press, New Haven and London Nationale Galery Publications Limitid, 1991. 97-99. o.

<sup>24</sup> Cosgrove, Denis: *The geometry of landscape: practical and speculative arts in sixteenth-century Venetian land territories*. In: *The Iconography of Landscape* (Edited: Cosgrove, Denis - Daniels, Stephen), Cambridge University Press, 1988. 265. o.

<sup>25</sup> Baxandall, Michael: *Reneszánsz szemlélet- reneszánsz festészet*. Corvina Kiadó. Budapest, 1986. 48. o.

középkori műalkotás nem az emberek természetéhez való viszonyának tisztázásából keletkezik, hanem egy belső kép kivetítéséből a matériába.<sup>26</sup> Az 1454-ben fiatal lányok részére írt „*Zardino de Oration*” (Az imádság kertje) című kézikönyv éppen egy város példáján keresztül magyarázza el a hívőknek, mi a belső megjelenítés útja és szerepe az imádság folyamatában: „Például, hogy elképzeld Jeruzsálem városát, végy egy várost, amelyet magad is jól ismersz, és ebben a városban nevezd meg azokat a helyeket, ahová a Passió történéseit képzelni fogod”. A quattrocento festészet legfontosabb alkotásai ezért főként általános, nem egyénített, egymással felcserélhető típusokat, helyszíneket és alakokat jelenít meg, s erre aggathatja rá a néző a saját belső, képi világát, amihez azonban szüksége van a tényleges fizikai látványra.<sup>27</sup>

Mivel a polgárosodó társadalom erre az időszakra már nagyban a városokhoz kötődik, az építészetelméletben is fontos szerepet kap a város és az ember kapcsolatának alakulása. A reneszánsz idejére Isten városából ember városa lesz, ami Itáliában - ahol a város és a társadalom összefüggésének tudata oly erős, hogy kihat az elképzelt városok felépítésére - az „ideális város” képében ölt testet.<sup>28</sup> Filippo *Brunelleschi*<sup>29</sup> és Leon Battista *Alberti*<sup>30</sup> perspektívára vonatkozó tudományos értékű tanításai ebben a korszakban hódítanak. Az eszményi város egy elvont, tiszta gondolati séma, mely a festészetben épp úgy teret nyert, mint a korabeli építészeti elgondolásokban és színpadi díszlettervezésben. A festők egyre kevésbé merítik megalkotandó városképeiket a valós, ám anakronisztikussá vált középkori városokból, helyette ők is a jövő elképzelt, ideális városának képét próbálják megfesteni. Ezeknél a városábrázolásoknál tendenciának tekinthető az egységes és mindinkább középpontosított tér kialakítása, valamint a geometriai szabályosságra törekvés következtében az elvontság erősödése, melynek következtében a festmények egyre inkább színpadi kép jelleggel bírnak.<sup>31</sup> Az ideális város koncepcióját magukévá tevő festők ily módon egy stilizált elemekből álló, dobozszerű képzőművészeti tér létrehozására törekedtek, melybe kompozícióként belehelyezik a festményük témájául szolgáló történeteiket.

---

<sup>26</sup> Panofsky, Erwin: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*. Corvina Kiadó, Budapest, 1998. 28. o.

<sup>27</sup> Baxandall: *Reneszánsz szemlélet–reneszánsz festészet*. 54. o.

<sup>28</sup> Hajnóczy: *Az ideális város a reneszánszban*. 34. o.

<sup>29</sup> Filippo Brunelleschi itáliai építész (1377-1446)

<sup>30</sup> Leon Battista Alberti itáliai építész, író, költő (1404-1472)

<sup>31</sup> Hajnóczy: *Az ideális város a reneszánszban*. 79. o.



Piero della Francesca: Ideális város

A 15. századig ehhez eszközként a tájképi vedutát és az építészeti elemekből felépített, színpadszerű belső vagy külső teret, illetve a kettő kombinációját használják a festők. Ez egészült ki a *Giotto* után fellépő alkotóknál az építészeti elemekből „felépített” város perspektivikus ábrázolásának újszerű felépítésével. A képzőművészeti tér és a színpadi tér közötti kapcsolat erősödésében fontos szerepet játszott a perspektíva, mint közös ábrázolási technika. A korszak színházi előadásainak városi látképeit olyan festők és tanítványaik festették, mint Piero della *Francesca*<sup>32</sup>, s így színpadi díszleteiken és festményeiken egyaránt a kor építészeti teoretikusainak ideális várostervei kelnek életre.<sup>33</sup> Pierre *Francastel* szerint e festményeknél a középkori színpadi díszlet hagyománya érvényesül a kompozíció terének megkonstruálásánál, s emiatt a tér elrendezése közelebb áll a színpadkép díszletéhez, mint a kortárs város valóságához.<sup>34</sup> A korszak valós városépítésének hiányában a festészet és színpadi díszlettervezés jelentette a reneszánsz ideális városának megvalósulását. E városokat később, a barokk korában kezdik majd felépíteni.

A politikai helyzet alakulása folytán, intrikák, összeesküvések és hatalmi villongásokat követően Firenze elveszítette vezető szerepét, s az érett reneszánsz Rómában és Velencében bontakozik ki az 1500-as évektől kezdődően. A cinquecento idején a városábrázolások különösen Velencében virágoztak. A lagúnák városa gazdagságának köszönhetően, a realisztikus ábrázolásmód helyett sokkal inkább az érzéki-színes látvány visszaadását valósították meg a város megörökítői. A hiteles városábrázolást nyújtó veduta (látkép) az európai tájrajzolásban már az 1400-as évektől szerepet kapott, de önálló festészeti műfajjá ebben az időben válik. Az utazókedv növekedésével ekkortájt egyre több „városportré” készül: várossziluettek, madártávlatból készült látképek, esetleg egyes épületek ábrázolásai. E képeket azért készítették, hogy az utazók vizuális emlékként hazavihessék őket, de egyúttal azért is, hogy felmutassák, a polgárok büszkék a városukra, és ezzel is

<sup>32</sup> Piero della Francesca itáliai festőművész (1410/16 k.-1492)

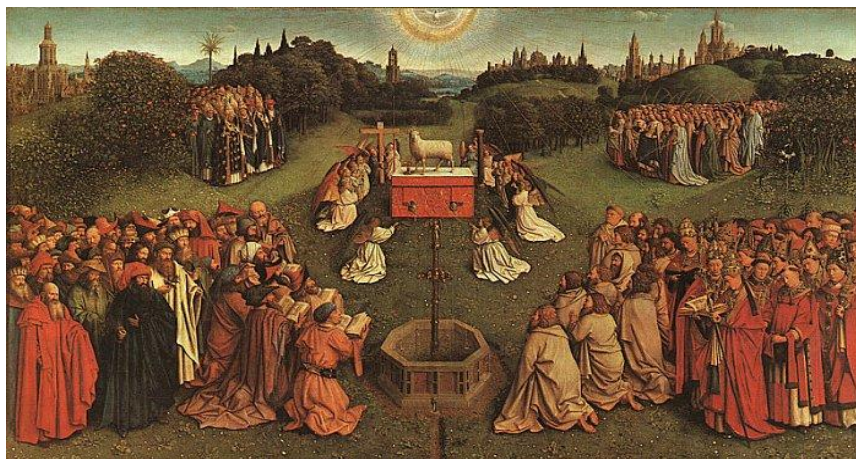
<sup>33</sup> Hajnóczy: *Az ideális város a reneszánszban*. 84. o.

<sup>34</sup> Francastel, Pierre: *Egy tér megszületése. Mítoszok és geometria a Quattrocentóban*. In: Francastel, Pierre *Művészet és társadalom*. Válogatott tanulmányok. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972. 37. o.



tükrözzék a várost fenntartó társadalmi és politikai rendet.<sup>35</sup> Az ezt követő évszázadokban a városábrázolások a tájképfestészet szerves részévé válnak. Velencéről számtalan festmény keletkezett ekkortájt, melyeknek az volt az újdonsága, hogy a táj képe és az épületek egymáshoz tartozó egységet képeztek. Az olajfestés térnyerése különösen kedvezett a gyönyörű színárnyalatokat felvonultató, pompás látványvilágú városképeknek. A nyirkos levegőjű Velencében az olajképek jóval tartósabbnak is bizonyultak a freskóknál.<sup>36</sup> Nagy előnyükül szolgált még a freskókkal szemben, hogy az olajjal vászonra festett képeket össze lehetett göngyölni, lehetővé téve a városképek elszállítását, ami különösen kedvező volt az utazás elterjedésével. A velencei festészet a tájképfestés fejlődését eredményezte, melynek a művészeti piac divatja is fontos meghatározója volt. A térképészet fejlődésével, a pontos helyszíni megfigyelések révén e tájkép és városábrázolások is kifinomultabbakká váltak.

A reneszánsz képviselői az Alpoktól északra egy évszázaddal később jelentek meg. Németalföld Európa egyik leggazdagabb és legfejlettebb vidéke volt, ahol a városi polgárság mind nagyobb befolyásra tehetett szert. Itt nem volt az Itáliához hasonló nagymérvű újítás, és a festészet még sokáig a középkori hagyományokhoz kötődött. Németalföldön továbbtartott az egyházi behatás, és az egyház gyengülésével az északi vallási kultúrában fontos szereppel bíró magánájtatosság kap nagyobb szerepet. A korszak műfajává lép elő a középkorban használatos kihajtható szárnyasoltár, melyek bibliai ábrázolásainak háttéréként gyakran városábrázolások, nevezetesen a mennyei Jeruzsálem képei fedezhetők fel. Ezen szárnyasoltároknak és táblaképeknek szolgálatják különösen szép példáit a burgundiai herceg udvarában tevékenykedő *Van Eyck*<sup>37</sup> testvérek és követőjük, *Hans Memling*<sup>38</sup> alkotásai. Jan van Eyck „*A bárány imádása*” című genti oltárképén látható városábrázolása is Jeruzsálemet örökíti meg. A háttér fantasztikus, képzelet alkotta gótikus palotái az égi Jeruzsálem földi másai, melyek a mennyország képzetét keltik a befogadóban.



Jan van Eyck: *A bárány imádása*

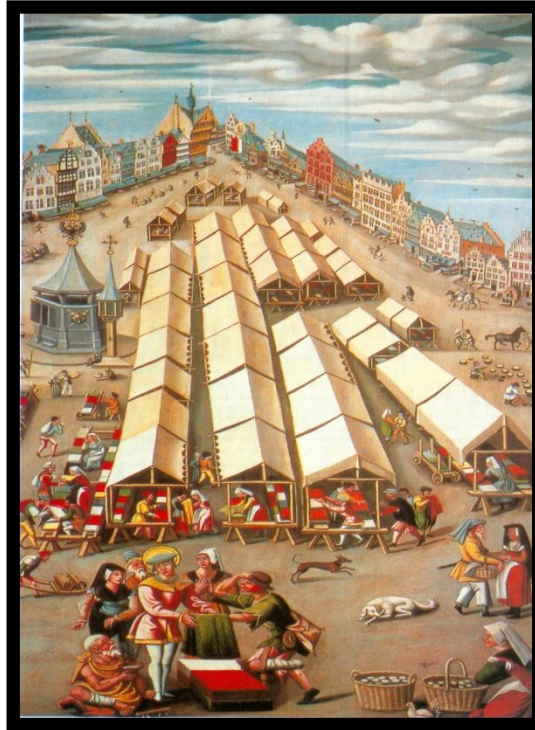
<sup>35</sup> Sturgis, Alexander: *Városképek*. In: Sturgis, Alexander: *A festészet titkai. Útmutató a festészet megértéséhez*. Octopus Publishing Group Ltd, 2000. 176-177. o.

<sup>36</sup> Krause: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig*. 20. o.

<sup>37</sup> Jan Van Eyck németalföldi festőművész (1390 k. –1441)

<sup>38</sup> Hans Memling németalföldi festőművész (1433–1494)

Az északiak is alkalmazni kezdték a perspektívát, de nem tudományos-geometriai alapon, mint a déli festők, hanem az aprólékos megfigyelés és egyfajta intuíció révén. Míg az itáliai mesterek belülről komponálták meg a képeiket, addig a németalföldiek földi környezetbe helyezett alkotásaikat kívülről, apró részletekből építették fel. Látványfestészetükben azt festették, amit láttak, ám teljesítményüket tekintve ugyanoda jutottak, mint a perspektívát pontosan megszerkesztő itáliaiak.



Ismeretlen németalföldi festő 1530 körül: Kelmepiac

Képeik témáját tekintve is különbség mutatkozott a két irányzat között. Míg az itáliai festészet az ember újjászületését és az élet derűs megélését hirdette, s városábrázolásukban is ez jelenik meg, addig a németalföldiek a társadalmi konfliktusok, háborúk és járványok következtében a középkori képzeletvilág szörnyeivel is küszködnek.<sup>39</sup>

Több németalföldi városábrázolásról mai napig folyik a találgatás: vajon a képeken látható épületek, városrészletek kitalációk, „kreatív utánczások”, netán korabeli városok realista megjelenítései? Így például a gótikus szakrális épületek és városi épületegyüttesek aprólékosan kidolgozott ábrázolását nyújtó Jan van Eyk képről, a „*Rolin kancellár Madonnájá*”-ról máig nem eldöntött, hogy a korabeli Maastrichtot, Lyont esetleg Prágát ábrázolja, de van aki úgy véli, a városkép teljességgel a képzelet szülötte.<sup>40</sup>

Németország a 15-16. század fordulóján is szorosan kötődött az egyházhoz és annak ikonográfiai követelményeihez. Az oltárképfestészet különösen fontos szerepet töltött itt be,

<sup>39</sup> Krausse: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig*. 27. o.

<sup>40</sup> Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*. 332. o.

melynek fő mestere Matthias *Grünwald*<sup>41</sup> volt, akinek a táblaképein helyenként megjelenő városrészletek sokkal inkább a pokolt idézik, mintsem a földi világot. Az Itáliát is megjárt *Dürer*<sup>42</sup> megismerkedett a képszerkesztés ott honos perspektivikus módjával, s azt városábrázolásainál híven alkalmazta is. Az első reális városportré is Dürer nevéhez kötődik: Innsbruck városának topográfiailag hű mását készítette el. A német művészek életében fontos állomásnak bizonyult az ábrázolással szemben ellenséges reformáció térnyerése, minek következtében a festők komoly megrendelésektől estek el, s ezért kénytelenek voltak más témák felé fordulni.<sup>43</sup> A világi megrendelők számára ilyen témának bizonyult a realista városábrázolásokat is magában foglaló tájképfestészet, mely az északi országokban a műfaj virágzását eredményezte, s ezzel az elkövetkezendő évszázadok kedvelt témájává lépett elő.

### **Manierizmus**

A manierizmus akkor lépett fel internacionális stílusként, amikor a művészi haladás reneszánsz eszméjének belső ellentmondásai nyilvánvalóvá váltak. Walter *Friedländer* nézete szerint az új festői irányzat lázadás a reneszánsz klasszikus szemléletével szemben. Megváltozott ugyanis a természetutánzás alapelve: már nem az volt a cél, hogy a művész megfigyelés alapján úgy ábrázolja a valóságot, miként azt látja, hanem szubjektíven, saját művészi elképzelése szerint, rendszerint úgy, ahogy az nem is látható. Ennek okait *Friedländer* abban véli felfedezni, hogy a klasszikus reneszánsz művészek a dolgokat lényegi mivoltukban, általános érvénnyel kívánták bemutatni, ám nem jutottak el a lényegig, csak a harmonikusát, a szépet és a szabályosat látták meg. A manierizmus ez ellen az egyoldalú szemlélet ellen lázadt fel azzal, hogy észrevette a csúnyát és a periférikusat is.<sup>44</sup> *Friedländer*rel szemben *Antal Frigyes* és *Hauser Arnold* a társadalmi és gazdasági viszonyok megváltozásában keresik a manierizmus kialakulásának okait. *Antal* Itália gazdasági hanyatlásával hozza ezt összefüggésbe: az északi és nyugati vetélytársak megerősödésével az olasz kereskedők és iparosok elveszítik korábbi jelentőségüket, s hamarosan a kultúra és a művészetek terén is visszaszorulnak. Az addig uralkodó polgári értékeket és ízlésvilágot arisztokratikus ideálok váltják fel, ennek eredménye egy szubjektív, individualista, imaginatív művészeti irány, a manierizmus.<sup>45</sup> *Hauser* nézete szerint a régi rend összeomlása bizonytalanságot és tiltakozást váltott ki a valóságtól elidegenedett, narcisztikusan befeléfordult művészekből, minek következtében megtagadják a rációt, a természetest és festészetükben ezért kap mind nagyobb teret a túlzás, a deformáció és a kétértelműség. Felfogásában a manierizmus a kilátástalanság, a gyökértelenség és az illúziótlanság művészete, ezért is kap benne oly nagy teret a vágyalom és a képzelet.<sup>46</sup> A manierizmus, ez a hűvös, bonyolult és intellektuális irányzat megbontja a klasszikus művészet szigorú

---

<sup>41</sup> Matthias Grünwald német festőművész (1470/83–1529)

<sup>42</sup> Albrecht Dürer német festőművész (1471–1528)

<sup>43</sup> Krause: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig*. 30.o.

<sup>44</sup> *Friedländer, Walter: Az anti-klasszikus stílus keletkezése az itáliai festészetben 1520 körül*. In: Kelényi György: *A manierizmus*. Corvina Kiadó, Budapest, 1995. 13. o.

<sup>45</sup> *Antal Frigyes: Az itáliai manierizmus társadalmi háttere* In: *Antal Frigyes: Stílustörténet-kortörténe*. Corvina Kiadó, Budapest, 1997. 104-105. o.

<sup>46</sup> *Hauser: A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. 282-283. o.

szabályosságát és szubjektív, szuggesztív, expresszív kifejezési módot állít a helyébe. Festményein megszünteti a reneszánszt jellemző színpadszerű tér képzetét. A manierista festők igyekeznek elkerülni az összefüggő, folyamatos térélményt, inkább megtörik, részekre tagolják, áttekinthetlenné teszik a háttérrel, dinamikus, bizonytalan mélységű képi teret létrehozva ezzel.<sup>47</sup> E sajátos manierista téralakítás a városábrázolásaikban is jól nyomon követhető. A művészeti irányzat fő alakjának, *El Greconak*<sup>48</sup> két festménye is mintául szolgálhat erre. „*Toledó villámfényénél*” című, misztikus-földöntúli atmoszférát sugárzó képén nehéz elválasztani a valóst a valószerűtlentől. A dombon épült város tölcészerűen fűrődik a térbe, a kép egységes téregysége felbomlik, s a város szilánkjaiiban szóródik szét a képmezőben. *Hollmann* szerint: „El Greco ezen a képén úgy akarta bemutatni Toledót, ahogyan ő látta: titokzatos, furcsa, mégis vonzó városnak”<sup>49</sup> El Greco festészetében mindinkább elszakadt a tapasztalati valóságtól, tájai és alakjai egyre inkább képzeletének szülöttei voltak. A „*Jézus kiűzi a kufárokat a templomból*” című képén a templomból a háttérben látható város sokkal inkább emlékeztet egy európai nagyvárosra, leginkább talán Rómára, mintsem a Jézus korabeli Jeruzsálemre.

Franciaországban *Antoin Caron*<sup>50</sup>, a fontainebleau-i iskola jeles képviselőjének több képén is egyesülnek mitológiai és allegorikus elemek, melyek bizarr városábrázolásai híven tükrözik a manierista felfogást. A festő dekoratív stílusú képeit azok a mesterkelt formai megoldások jellemzik, melyek koránt sem voltak idegenek az irányzat követőitől. A manierizmus feloldja a tér struktúráját, és az ábrázolandó jelenetet egyes, egymástól elkülönített, különféleképpen szervezett téregységekre bontja.<sup>51</sup> Caron perspektívát nélküli archeológiai festményein több egymás mögé sorolt, egymáshoz nem kapcsolódó képsík látható. Elképzelt városai a valóságban nem létező épületek, épületegyüttesek különálló részelemeiből építkeznek. Az egységes térstruktúrát teljességgel mellőző festmények nagyszabású épületegységei közé állít Caron különböző embercsoportokat. Képein mind e különös városok téregységei, mind a szereplők közötti reális összefüggéseket megszünteti, a dolgok közt absztrakt kapcsolatot létesítve ezzel.

---

<sup>47</sup> Kelényi György: *A manierizmus*. Corvina Kiadó, Budapest, 1995. 16. o.

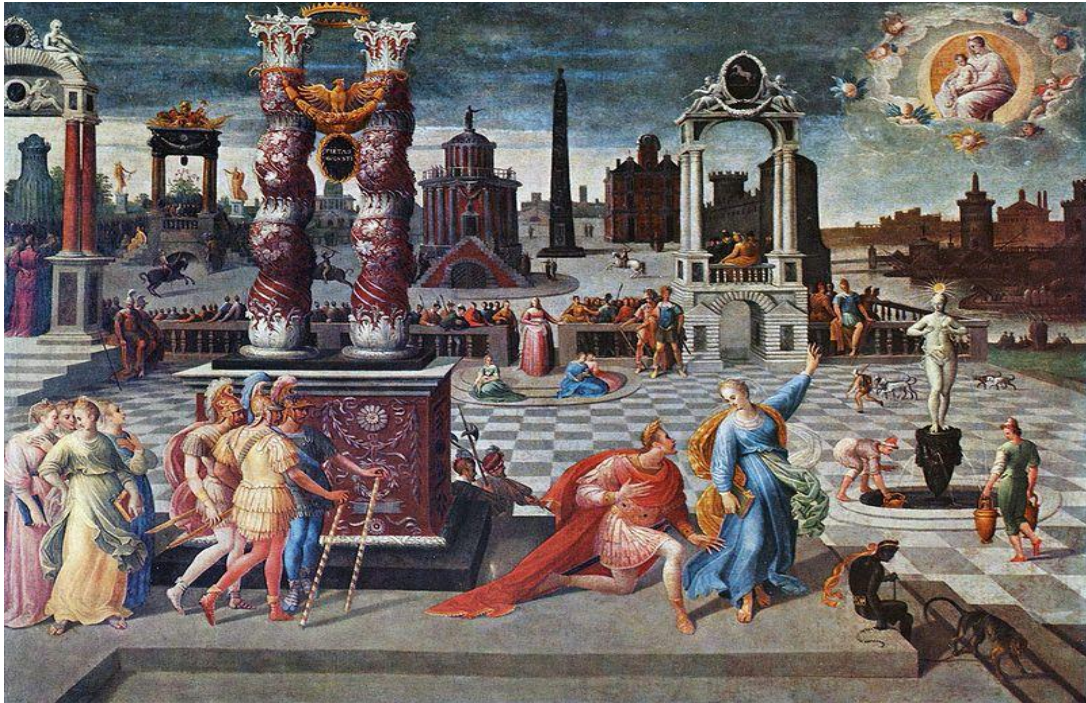
<sup>48</sup> El Greco spanyol festőművész (1541 k.–1614)

<sup>49</sup> Eckhard Hollmann–Helmar Penndorf: *A festő és a táj* Corvina Kiadó Budapest, 1981. 14. o.

<sup>50</sup> Antoin Caron francia festőművész és üvegműves (1521-1599)

<sup>51</sup> Hauser: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. 284. o.





Antoin Caron: Augustus és Sibyl Tiberisben

### **Barokk**

A barokk a művészettörténet utolsó nagy összeurópai stílusirányzata, melynek születése az ellenreformációhoz kapcsolódik. Kevés korszakban találkozott annyiféle szellemi irányzat és oly sokféle művészi felfogás, mint ebben a mozgalmas, érzéki, emocionális művészeti irányzatban, melyben tovább élt a manieristák átszellemített képi világa is.<sup>52</sup> A korszak egyházi vezetői hamarosan ráéreznek arra, milyen lenyűgöző hatással is bír a hívőkre az illuzionista festészet. A barokk látványművészetében a rekatolizáció kiváló eszközét látják, amely képes az érzelmeiken keresztül hatni az emberekre, s monumentális, szédítően mozgalmas és érzelmileg felkavaró festményeken örökítetik meg a hitbuzgóság példáit. 1562-ben a tridenti zsinaton arról is határozat születik, hogy ezentúl a vallásos élmény misztikus és természetfeletti oldalát állítják az egyházi művészet homlokterébe.<sup>53</sup> A perspektivikus ábrázolás tökéletes technikájának birtokában a barokk festők képesek voltak a valós tér szemet tévesztő megnövelésére, elmosva ezzel a határt valóság és vízió, realitás és transzcendencia között. Azért, hogy a képek örvénylő kompozíciója szét ne essen, bonyolult térszerkezeti „hálóra” fűzik fel festményeik motívumait, a képi elemek belső kapcsolataiból létesítve ezzel egy összefüggő rendszert.<sup>54</sup> A barokk homogén stílusnak tekinthető, de Európa országaiban különböző formát öltött, s ily módon beszélhetünk itáliai, francia, holland és német változatáról.

<sup>52</sup> Kelényi: *A manierizmus*. 107. o.

<sup>53</sup> Krausse: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig* i. m. 25. o.

<sup>54</sup> Hauser: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. 340.o.



A 17. századi Itália archaikus felfogású városábrázolásának két francia festő: Nicolas Poussin<sup>55</sup> és Claude Lorrain volt jeles képviselője. Rómában töltötték életük jelentős részét, s ők ketten a római barokk csúcspontját képviselik. Poussin leginkább az antik világban érezte otthon magát, s klasszikus antik városként Róma hatott rá leginkább. Heroikus emelkedettséggű festményein a mitológiai jelenetek háttérének városképei legtöbbször képzeletének szülöttei. A „*Phokion temetése*” című képén Athén elképzelt városképe látható a háttérben, „*Orpheus és Euridike*” című alkotásán pedig egy olyan képzeletbeli városrész jelenik meg, melynek épületei között felfedezhetők a római Angyalvár körvonalai is. Claude Lorrain<sup>56</sup> épületeket és tájképeket festő mestereknél töltötte a tanulóéveit, s ez festészetén is érződik. Lírai-romantikus képein az ábrázolt városok archaikus romvárosokként jelennek meg, ezért őt az eszményített tájképek mestereként tartják számon. Kortársait is nem egyszer ókori romvárosokban jeleníti meg.

A 18. század felfedezte a városok költészetét, és addig ismeretlen utazási vágyat ébresztett az emberekben. A távlati hatást keltő városi látképek, a veduták rendkívül népszerűvé válnak ebben az időben. Különbséget tesznek a *veduta esatte* (topografikus városkép) és a *veduta ideate* (imaginárius városkép) között, valamint az előbbieket között a hazai tájon, vagy vándorúton készült veduták közt.<sup>57</sup> A topografikus városképek az épületek, személyek és domborzati elemek topográfiai pontos helyzetét tükrözik, míg az imaginárius képek fantáziaszülötte városok.<sup>58</sup> Mind az utazók, mind a festők továbbra is legkedveltebb célpontja Velence, a boldogság városa. A velencei iskola a korszak tájképfestészetének jellegzetes ágát képviselte. Legjelentősebb művelői Giovanni Antonio Canal, ismertebb nevén Canaletto<sup>59</sup>, valamint unokaöccse és utánzója Bernardo Bellotto<sup>60</sup>, aki ifjabb Caneletto néven vált ismertté, s legjelentősebb városképeit Bécsben, Varsóban és a drezdai udvarban alkotta.<sup>61</sup> Bellotto terjesztette el a fényben úszó városi tájkép sémáját Európa valamennyi udvarában.<sup>62</sup> Canaletto színes, barokkos „fényfestészetével” Velence látványát örökítette meg közel negyven évig topográfiai pontossággal. A fény beható tanulmányozása képessé tette őt, hogy a vízparton álló paloták pompáját a víz tükröződésével emelje ki, és érzékletesen jelenítsen meg minden apró részletet. Canaletto azonban nemcsak a ragyogó Velencét örökítette meg architektonikus képein, betekintést nyújtott a kulisszák mögé is. „*A kőfaragó udvara*” című korai képén megmutatja a „szegény” Velencét is, amit az odalátogató utazók nem, csak az „öslakosok” láthatnak. A rendezetlen, szemetes udvarrészlet egészen más arcát mutatja a boldogság városának, de Canaletto Velencének még ezt a sötét zugát is bensőségesen tudta megfesteni. Angliában is hasonló sikerrel dolgozott, s festészetével nagy hatást gyakorolt az angol tájképfestészetre. Ő volt korának egyik legrangosabb topografikus tájképfestője. Velence másik híres vedutakép festője az eredeti

<sup>55</sup> Nicolas Poussin barokk festőművész (1594–1665)

<sup>56</sup> Claude Lorrain barokk tájképfestő (1600 körül–1682)

<sup>57</sup> Szabó Júlia: *A misztikus és a történeti táj*. Balassi–MTA Művészettörténet Kutató Intézet Budapest, 2000. 124.o.

<sup>58</sup> *A művészet története. A rokokótól 1900-ig*. (Sorozat. Szerk: Corvina) Corvina Kiadó, Budapest, 1989. 42. o.

<sup>59</sup> Giovanni Antonio Canal olasz festőművész (1697–1768)

<sup>60</sup> Bernardo Bellotto olasz festőművész (1720–1780)

<sup>61</sup> *A művészet története. A rokokótól 1900-ig*. 52. o.

<sup>62</sup> André Chastel: *Itália művészete* Corvina Kiadó Budapest, 1973. 229. o.

látásmódú Francesco *Guardi*<sup>63</sup> volt, aki azonban több is volt annál: ő a város korabeli eseményeit is megörökítette a képein, nagy szolgálatot téve ezzel az utókornak. Míg Canaletto „szilárd” várost épített, addig Guardi fényvel villódzó, anyagtalán, „dinamikus” Velencét teremtett, mely stílusával szinte előkészítette a terepet William *Turner*nek és az impresszionistáknak.<sup>64</sup>

Franciaországban a 18. századra ért tetőpontjára az uralkodói hatalomhoz és az állami tekintélyhez kötődő abszolutizmus. Festészetükben a „barokk klasszicizmus” nyert tért, mert nem felelt meg számukra az itáliai művészek dagályos formanyelve. Joseph *Vernet*<sup>65</sup> városi látképeivel és Rómáról készült városképeivel, színvilágának finomságát idézve már *Corot* művészetének előhírnöke. Vernet egy királyi megrendelés révén megfestette tizennégy francia kikötőváros látképét, nagy hírnevet és komoly megrendeléseket szerezve ezzel magának.<sup>66</sup>

A korabeli festészet divatos motívuma volt a rom, s kora kiemelkedő híró romfestőjének számított Hubert *Robert*<sup>67</sup>, aki 1770-ben új műfajt teremtett: a város modernizálódásához kötődően Párizs utcáinak krónikásává lett. A város bontásának eseményeit ábrázoló képein fantázia és realitás keveredik. Teremtett valóságot ábrázoló festményein Robert inkább komponált, semmint ábrázolt: képzeletből vett épületeket, utcákat, házakat és szereplőket társított ahhoz, amit Párizs utcáin látott.<sup>68</sup>

A 17. századi Hollandia a világ egyik leggazdagabb államává fejlődött, ahol sokan halmoztak fel úgy pénzt, hogy nem tudták mindig hasznot hozó módon befektetni, így műtárgyakat vásároltak. Ez a szokás divattá vált alsóbb társadalmi körökben is, minek következtében átalakult a műkereskedelem piaca, s a műhelyekben azt festették, amire kereslet volt. Bár vallásosak, a derűsebb és barátságosabb holland barokkban ritkák a bibliai történetábrázolások, mert a közönség tájképet, zsánerképet és csendéletet szeretett leginkább otthona falán látni. A holland tájképfestészet éppúgy kedvelte a természetábrázolásokat, mint a városok látképeit. A protestánsoknak a közvetlen környezetre irányult a figyelmük, minek következtében a holland városábrázolásoknál egyfajta személyes nézőpontú polgári realizmus nyert tért.<sup>69</sup> Sajátos naturalizmusuk „időmetszet” képei elütnek az ideáltipikus ábrázolására törekvő európai barokktól. Egyik legjelentősebb festőjük *Vermeer*<sup>70</sup> „*Delft látképe*” című festménye jól tükrözi ezt a fajta irányzatot. „Vermeer megállította az időt, rögzítette azt, ami elillan, ami változik, ami múlandó – a kora reggeli fényben fürdő város ébredésének pillanatát az örökkévalóság képévé alakította.”<sup>71</sup> - írja róla a barokk kutató Pierre Cabanne.

---

<sup>63</sup> Francesco Guardi itáliai festőművész (1712–1793)

<sup>64</sup> Michael Levey: *A festészet rövid története. Giotto–Cézanne*. Corvina Kiadó Budapest, 1972. 236. o.

<sup>65</sup> Joseph Vernet francia festőművész (1714–1784)

<sup>66</sup> Cabanne, Pierre: *A barokk és a klasszicizmus*. Helikon Kiadó, Budapest, 2001. 115. o.

<sup>67</sup> Hubert Robert francia festőművész (1733–1808)

<sup>68</sup> Cabanne: *A barokk és a klasszicizmus*. 117. o.

<sup>69</sup> Krause: *A festészet története a reneszánsztól napjainkig*. 32.o.

<sup>70</sup> Jan Vermeer van Delft holland festőművész (1632–1675)

<sup>71</sup> Cabanne: *A barokk és a klasszicizmus*. 75. o.



Gerrit Adriaensz Beckhejde: Haarlem

A topografikus látképen, mely a korabeli városi látképfestés kánonjává vált, a központi épületekről, a városi lakóházakról és terekről érezhető, hogy ezek a városi élet valós színterei.

Hollandiában ebben az időben hódított tért a „*térképből festmény*” műfaja, a topografikus látkép, mely divatnak maga Vermeer is hódolt. A térképek és a képalkotás közötti kapcsolat régi keletű, egészen *Ptolemaiosz* „*Geographiá*”-jáig megy vissza. A módszer lényege szerint topográfiai térképeket városképekké transzformálnak, ily módon a térképészeti módszer átalakul tájképbábrázolássá. Az egyik a tudományhoz van közelebb, míg a másik művészet.<sup>72</sup> Vermeer „*Festőművészet*” című festménye egy térképet is ábrázol, melynek két oldalán húsz darab ovális keretbe foglalt, kisméretű városkép sorakozik. A képek különös madártávlatból láttatják a városokat, ám a tengert, felette a Nappal és rajta a hajókkal, mintha alulról felfelé mutatnák.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Alpers, Svetlana: *Hű képet alkotni. Holland művészet a XVII. században*. Corvina Kiadó, Budapest, 2000.156.o.

<sup>73</sup> Fogarassy Miklós: *Veermere: a festőművészet*. Corvina Kiadó, Budapest, 1987. 92. o.



Vermeer: *Festőművészet*

Az ilyen „dekoratív térképek” a kartográfiai anyagoknak egy sajátos részét alkotják. Az ily módon készült topografikus városképek azoknak próbáltak távoli városokról földrajzi ismereteket nyújtani, akik nem keltek vándorútra, inkább otthon maradtak. A városok iránti általános érdeklődést az is növelte ebben a korban, hogy a polgárok büszkék voltak a lakóhelyükre, ezért a városvezetők gyakran adtak megbízást városuk hű másának elkészítésére. A városfejlődés következtében a korabeli festményeken bővült az ábrázolandó épülettípusok köre, így lassanként megjelentek az államigazgatáshoz kötődő hatalmi építmények és modern középületek is. A társadalom élete is jól megfigyelhető ezeken finoman kidolgozott ábrázolásokon, s megmutatkozik az is, mi várható el egy városi környezettől. E képeken nyoma sincs zűrzavarnak, valamennyin rendezett városi környezetet láthatunk a korabeli életvilág hű lenyomataként. A látvány érdekében e korszak városképeit gyakran vizuálisan manipulálták is, különös enyészpontokat alkalmaztak rajtuk, a városrészleteket átvariálták a látvány kedvéért, s az emberek is ritkán aránylanak helyesen az épületekhez.

### ***Romantika***

Már a manierizmustól kezdődően változás figyelhető meg a képi ábrázolásokon: a külső világról a belső világra, az érzelmekre tolódik át a hangsúly, s ez jól nyomon követhető a városábrázolások alakulásában is. A változás egyben érték váltást is jelent: a külvilág értékei,

úgy mint erő, hatalom, vagyon, belső érzésekre váltanak, emlékek, álmok, félelmek és szorongások sejlének át a városokat ábrázoló képeken, melyek az ember belső világának kifejeződéseivé is válnak. A romantika elfordult a klasszicizmus hűvös szabályosságától s szellemi fegyelmétől és az *egyéniség*, a *személyes érzékenység* és az *ösztönvilág* válik a művészet új tartalmává. A romantika ikonográfiai törés kifejeződése is volt, a korábbi szimbólumok és allegóriák *hangulatoknak* adták át a helyet. Az érzelmek kifejeződése mellett fontossá vált az eredetiség, mely előtte csak egy kritérium volt a sok közül. A tájképfestés a legkedveltebb műfajok egyike lett, mivel a természetet a lélek tükrének és az egyéni függetlenség jelképének tekintették. Ez a természetre nyitás tört utat az álmodozásnak és érzékenységnek, s ez vezetett 1800 körül a táj-és városképnek, mint önálló műfajnak a térnyeréséhez is, bár ez eleinte csak a holland kismesterek utánzásában merült ki.<sup>74</sup> A romantika ikonográfiájáról Bialostocki a következőként vélekedik: „A romantika világnézete nem az elemek alárendelésén alapuló rendszer, hanem sokkal inkább az univerzumnak olyanként való felfogása, amilyenként az egyén szubjektumában visszatükröződik. Ez a szubjektívizmus az ikonográfia előtt megnyíló új tartományokban találta meg a maga kifejeződését. A romantika repertoárjának új témái születtek, ilyen volt többek között az ember és a társadalom, az ember és a távoli országok, városok tágas világa is”<sup>75</sup> A romantikus ikonográfia szívesen alkalmazott a barokk festészet által is kedvelt vanitas-motívumként romos tájakat, történelmi helyszíneket, városrészleteket. Festményeiken háttérbe szorul a városok realiztikus, hű ábrázolása és helyébe a töredezett, részelemeket felölelő ábrázolás lép. A romantika festői a barokk mesterektől kölcsönözték az éles fény-árnyék hatásokat és különleges fényeffektusokat, ám annál letisztultabbak voltak, mint semhogya a barokk szemfényvesztő-illuzionizmusával éltek volna. A 19. század elején fellépő művészeti irányzat német, francia és angol változata különböző stílusirányzatokat valósított meg.

A német romantikusokat a világfájdalom, a magány és a természetbe vágyódás jellemezte leginkább. A romantika patetikus és heroikus változatának fiatal nemzedéke magába zárkozva, az érzelmeibe temetkezett. Rég letűnt korok iránti érzelmes sóvárgásba menekültek, melynek tipikus megjelenési formája a gótika múltból való megidézése volt. Ezen irányzat ikonja volt Karl Friedrich *Schlinkel*<sup>76</sup> építész-festőművész, akinek gótikus városrészleteket, épületegyütteseket ábrázoló képein sajátos egységgé olvad össze a romantikus vágyódás és a klasszicista tisztaság.

---

<sup>74</sup> Legrand, Gérard: *A romantika művészetete*. Helikon Kiadó, Budapest, 2001. 15. o.

<sup>75</sup> Bialostocki, Jan: *Romantikus ikonográfia*. In: Bialostocki, Jan: *Régi és új a művészettörténetben*. Művészet és elmélet. Corvina Kiadó, Budapest, 1982. 248-249. o.

<sup>76</sup> Karl Friedrich Schlinkel német festőművész (1781–1841)





Carl Gustav Carus: Gótikus templom látványa egy romos kastélyból

Festményei karcsú tornyainak áttört sziluettjei élesen rajzolódnak ki a ragyogó égbolton, a már-már földöntúlian erős fény szinte látomássá fokozza az épített tájat, középkori misztikus színezetet kölcsönözve neki. A német romantika több alakja is a középkor és a klasszicizmus ókor kultúrájában a nemzeti megújulás eszméit fedezte fel. Kortársa a filozófus Carl Gustav Carus<sup>77</sup> festményein egy gótikus fantáziavárost teremtett, ám ezt a stílust már a korabeli művészetkritika is túlhaladottnak tekintette.

Párizsban Robert Fulton<sup>78</sup> - a gőzhajó későbbi feltalálója - 1799-ben bemutatta körképét: egy száz méter hosszú, tíz méter magas vásznat körpanorámaként megfestett városképpel, melynek a közepébe állva lehetett szemlélni a város képét.<sup>79</sup> Fulton óriási sikert aratott az újdonsággal, mellyel megteremtette a polgári romantika egyik újdonságát, a panorámakép műfaját. Franciaország jeles tájképfestője, Jean-Baptist Corot<sup>80</sup> éveken át minden nyarát utazgatással töltötte Európában, és amerre járt azt megörökítette. A tájképfestésben volt kiváló, de számos képén megjelentek városok és városrészletek is. A fény iránti rajongása egész életében végigkísérte, s kései tájképein minden addiginál különösebb hatást ért el: festményein az épületformák nem oldódnak fel a fényben, miként az később az impresszionistáknál lesz majd látható, hanem megőrzik áttetszőségüket.<sup>81</sup> A „Firenze a Boboli park felől” című képén Firenze szinte megbújik a fák között, belesimul a tájba, de jellegzetes épületegyütteseivel mégis rendkívül figyelemfelhívó.

<sup>77</sup> Carl Gustav Carus német filozófus és festőművész (1784–1869)

<sup>78</sup> Robert Fulton amerikai feltaláló, a gőzhajó megalkotója (1765–1815)

<sup>79</sup> Legrand: *A romantika művészetete*. 47. o.

<sup>80</sup> Jean-Baptist Camille Corot francia festőművész (1796–1875)

<sup>81</sup> Legrand: *A romantika művészetete*. 119. o.

Az angol romantikus tájképfestészet két fő alakja John *Constable*<sup>82</sup> és William Turner<sup>83</sup> főként a természet megjelenítői voltak. Turnernek azonban több várost ábrázoló képe is van, melyek stílusa teljességgel megegyezik tájképeinek stílusával. A romantika festőinek a városi környezet egyre több eredeti témát kínált, s Turner a városi katasztrófák iránt tanúsított felfokozott érdeklődést. Városképei közül több hatalmas tűzpusztítást örökít meg. Mind „*A londoni Parlament égése*”, mind a „*Róma égése*” című festményén a városoknak csak alig kivehető körvonalai fedezhetők fel, mindkét kép középpontjában az örvényszerűen kavargó tűz játssza a főszerepet.

### ***A 19. századi modern város***

Az ipari forradalom gyökeresen átalakította Európát, s a 19. század társadalmi folyamatai létrehozták a modern nagyvárost milliós lakosságával, nyomornegyedeivel és elegáns bérházaival. Az ekkor még kedvelt vedutafestés európai mércével mérve is egyik legkiemelkedőbb osztrák mestere Rudolf *Alt*<sup>84</sup> volt, aki számtalanszor keresztül-kasul utazva a kontinenst, megfestette Európa fővárosait, ám művészete legszorosabban Béccsel forrott össze. Városképei nem statikus, építészeti veduták, sokkal inkább Bécs, az arany-Prága, Budapest vagy más birodalmi városok dinamikus, modern életét tükrözik vissza. Alt akkor érezte magát elemében, ha a nyüzsgő nagyvárosok, az élénk, szinte már balkáni hangulatú kereskedővárosok atmoszféráját adhatta vissza képein. A hagyományos vedutafestészet azonban válságba került ekkorra, mivel képtelen volt megújítani önmagát. Olyan európai nagyvárosok, mint Berlin, Frankfurt, London vagy Párizs sem tudott már ihletet adni ennek a souvenir-art kommersz színvonalára lesüllyedt, önmagát túlélő műfajnak.<sup>85</sup>

Az új városkép típusa Párizsban született meg és szorosan nyomon követte a városszerkezet modernizálódását. Ehhez hozzájárultak a vasutak és az elegáns, új pályaudvarok is. A főváros megújult, sugárutak, körutak, parkok épültek, hidak a Szajrán, és kiépült a modern világítási rendszer is.<sup>86</sup> Az újfajta városkép, a megváltozott életmód, a felgyorsult idő s a hagyományok felbomlása mind-mind hozzájárultak egy új típusú városábrázolás megszületéséhez. Párizs a haladás és a modernitás szimbólumává vált, és az új generáció művészeit, akiket nem engedtek kiállítani a tekintélyes Szalonban, egyre inkább a modern világ témái kezdtek foglalkoztatni. Az ekkor született képzőművészeti alkotásokon jól nyomon követhetők az olyan társadalmi makrofolyamatok, mint az iparosítás, a modernizáció vagy az urbanizáció, de a festményeket nézegetve képet kaphatunk a város igazgatási és kulturális funkciójáról, valamint a városlakók vagyoni, társadalmi, etnikai hovatartozásáról is. Ebben a században lett a város az impresszionisták kedvelt témája, s az új művészeti irányzat gyökeresen átalakította a festői látásmódot. Martin *Schuster* szerint: „Az impresszionizmus az utolsó lépés a művészeti haladás terén a természethű leképezésben. Az

---

<sup>82</sup> John Constable angol tájképfestő (1776–1837)

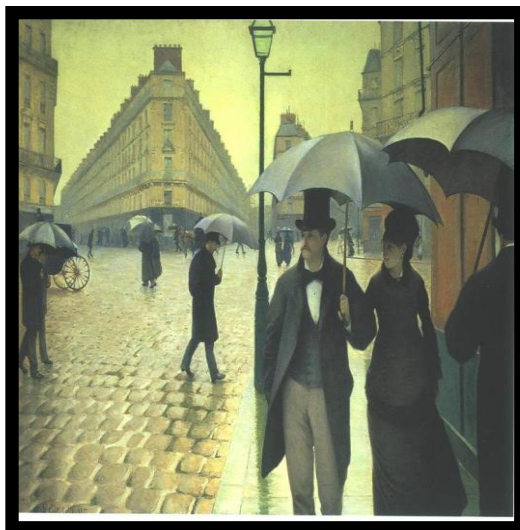
<sup>83</sup> William Turner angol festőművész (1775–1851)

<sup>84</sup> Rudolf Alt osztrák festőművész (1812–1905)

<sup>85</sup> Sármány Ilona: *Ecset által homályosan? Fővárosok és festőik. Bécs, Prága és Budapest vedutái, avagy szeretik-e a festők a várost?* Budapesti Negyed.1996./4. sz. 59. o.

<sup>86</sup> Rajkó Andrea–S. Nagy Katalin: *Művészettörténet. A 19. és a 20. század.* Typotex, Budapest, 2010. 41. o.

impresszionisták olyannak ábrázolják a világot, amilyenek valóban látjuk, ha kitérünk az automatikus tárgyfelismerés mechanizmusai elől.”<sup>87</sup> A párizsi festők a tradicionális keretmákat új tartalommal töltik meg, s a nagyvárosi élet is ilyen új témának bizonyul. Az irányzat követői ragaszkodnak a következetesen szerkesztett perspektívához, s ehhez már olyan új kifejezésformákat is felhasználnak, mint a fotó. A 19. századig a várost ábrázoló festmények az utcákat, tereket általában barátságos helyként mutatták be, melyeket törvénytisztelő polgárok népesítenek be. Az impresszionisták azonban nem a korábbi festményeken látható rendezettségre és harmóniára helyezik a hangsúlyt, sokkal inkább a modern, iparosodott város színes, nyüzsgő tömege és hangulata érdekli őket. Szubjektív látásmódú képeiken a várost állandó változásában, s a kompozícióikba véletlenszerű elemek beépítésével ábrázolják. Ekkorra már kávéházak tucatjai népesítik be Párizst, s a festményeiken megjelenik a látszólag céltalanul csatangoló *flaneur* mindaddig ismeretlen alakja is. Az impresszionisták városképeit az életből ellesett pillanatok sora és a ragyogó színvilág jellemzi leginkább. Számtalan festményükön örökítik meg a széles *boulevard*okat, a nyüzsgő utcát és a Szajna partot, melynek hangulatát kiváló ecsetkezeléssel érzékeltetik. Festményeiken elevezzé teszik a nagy tereket is oly módon, hogy a tér mélységét a színek változó transzparenciájával érzékeltetik. Az új szemlélettel megfestett veduták többsége Claude *Monet*<sup>88</sup> ecsetje alól került ki, akinek impresszionista festményeire Turner fénymisztikájú városképei is nagy hatással voltak. Monet életszerű képein Párizs megelevenedik és hangulattal telítődik. *Pissaro*<sup>89</sup> főként felülnézetből ábrázol párizsi látképeket, fasoros utakat, omnibuszkat és járókelőket, hidakat és a Szajna-partot.<sup>90</sup> Gustav *Caillebotte*<sup>91</sup> pedig különös látószögek alkalmazásával mutatja be Párizs ezer arcát.



Gustav Caillebotte: Párizsi utca esős időben (1877)

<sup>87</sup> Schuster, Martin: *Művészetlélektan. Képi kommunikáció–Kreativitás–Esz­tétika*. Panem Kiadó. Budapest, 2005. 28. o.

<sup>88</sup> Claude Monet francia festőművész (1840–1926)

<sup>89</sup> Camille Pissarro francia festőművész (1831–1903)

<sup>90</sup> Rajkó–S. Nagy: *Művészettörténet. A 19. és a 20. század*. 53. o.

<sup>91</sup> Gustav Caillebotte francia festőművész (1848–1994)

A 20. század művészete alapvetően különbözik attól, amire a régebbi korszakok alkotói a reneszánsz óta törekedtek, s ennek gyökerei a manierizmus művészeinek egyéni látásmódjában rejlik. A nagyvárosi lét egyre kaotikusabbá válik, és ennek bomlasztó jellege lassan megmutatkozik a festményeken is.<sup>92</sup> A 20. századi képeken jól nyomon követhető, amint a modernizáció térnyerésével a zsúfolt városok a romlottság és az értékek devalválódásának színtereivé is válnak. A várost, s benne a városi létet a festők már egyre inkább úgy ábrázolják, mint ami elidegeníti és elszigeteli a benne élőket. A város toposza egyre inkább a nagyvárosi létet elviselni kénytelen ember belső lelkiállapotának tükrevé is válik. Emlékek, álmok, félelmek és szorongások kifejezőivé lesznek az addig rendezettséget és nyugalmat árasztó városi terek. De mindez már egy következő tanulmány témája.

---

<sup>92</sup> Sturgis: *Városképek*. 177. o.