

---

## MODERNSÉG

Angyalosi Gergely

### AZ IMPRESSZIONIZMUS MINT VILÁGNÉZET ÉS ÍZLÉS

(Egy régi tanulmány margójára)

„A megformálandó is csak annyiban van,  
amennyiben megformált.”<sup>1</sup>

Boldogult ifjúkorom (merthogy úrfi, sajnos, sohasem lehettem) nagy és maradandó élménye volt Vajda Mihály festészet-tanulmánya. Valamikor a hetvenes évek közepén olvashattam, kéziratból, ugyanis akkoriban a szerzőt publikációs tilalom sújtotta. Kétségtelen, hogy ettől a tiltástól különös ízt nyert a szöveg (tiltott gyümölcs, édes méz, énekelték egy korabeli slágerben). Saját szellemi fejlődésem szempontjából (ha ugyan volt ilyen) azonban éppen azért volt különösen hasznos ez a tanulmány, mert Vajda itt semmiféle politikai tabut nem sértett. Egyszerűen okos volt, koncepciózus, mégpedig minden dogmatizmus nélkül, tele volt jobbnál jobb ötletekkel, amelyek mindegyikét érdemesnek látszott tovább gondolni. Arra volt eleven példa (ha esetleg addig nem fogtam volna föl), hogy az aktuális hatalom nem egyszerűen szövegeket, hanem *embereket*, személyiségeket tilt be. S hogy ez elfogadhatatlan. Ezért „a festészet-tanulmány”, ahogy egymás között emlegettük, mélyen beépült abba, ahogy megtanultam *látni* a világot.

Negyven évvel ezelőtti jegyzeteimet lapozgatva jól látom, mi mindent tanultam egy olyan filozófustól, aki sohasem tartotta magát elsősorban esztétának. Talán éppen ezért volt képes arra, hogy megnevezze az esztétika bizonyos belső ellentmondásait és paradoxonjait anélkül, hogy valamilyen nagy, megnyugtató „meta-diskurzusban” akarta volna feloldani azokat. Lehetséges, hogy ma már nehéz is megérteni, mi volt annyira radikális és gondolatébresztő egy-egy megállapításában (ehhez bele kell helyezkednünk az akkori idők általánosnak mondható – főleg marxista alapú – szemléletmódjába). Egy példát idézek csupán. Vajda kimondja, hogy

---

<sup>1</sup> Vajda Mihály: *Gondolatok a festészet ürügyén*. In: *Uő.: Változó evidenciák*. Budapest, Cserépfalvi–Századvég, 1992. 264.

már csak azért sem foghatjuk fel a jelentős műalkotásokat, a nagy festményeket valamely *meghatározott* világnézet »formára talált« megjelenésmódjaiként, mert a legkülönbözőbb világnézeti alapokról lehet ugyanazt a képet egyformán nagynak és jelentősnek elfogadni (ilyen esetekben a verbális interpretációk alapvetően különbözni fognak, s ki lenne illetékes eldönteni, hogy melyik az igaz). A befogadás pedig a műalkotás konstituense.<sup>2</sup>

A szerző tehát egyazon mozdulattal leválasztja a műalkotás-értelmezést attól a feladattól, hogy feltétlenül *egy tőle függetlenül is létező és leírható* világnézettel kapcsolja össze; s teszi ezt úgy, hogy közben nem nyilvánítja fölöslegesnek a világnézet-elemzést. A befogadónak ugyanis – ha akarja, ha nem – mindenképpen van világnézete, amelynek szerepe is lesz a befogadásban. Ám a műalkotás jelentőségének elismerése (bizonyos korlátok között) nagyon erőteljesen eltérő világnézeti alapon is megtörténhet. Felszabadító erejű gondolat, amely ugyanakkor nem kínál egyszerű megoldást arra a kérdésre, hogy végül is miképpen működik bennünk a műalkotás, hanem további kérdések sorát nyitja meg. (Nem is beszélve az akkori időkben szélsőségesen provokatívnak tekinthető megjegyzésétől, hogy nincs „illetékes”, aki dönthetne az interpretációk igazságát illetően...)

Mindazonáltal úgy érzem, hogy van egy pont Vajda dolgozatában, amelyről már negyven évvel ezelőtt is vitáztam volna vele – de hát csak néhány évvel később ismertem meg személyesen. Ez pedig az impresszionizmus kérdése, amelyet a tanulmány az „illuzionizmus” végső kiteljesítésének, vagyis a naturalizmus rokonának, nem pedig a vele való szakítás első mozzanatának nevez. A szerző előre látta ezt a vitapontot, nevezetesen, hogy sokan lesznek majd, akiknek a számára az impresszionizmus „éppen valami gyökeresen újat hoz a naturalizmussal szemben”. Ám fenntartja azt a véleményét, hogy a „modern művészet” éppen a poszt-impresszionistákkal veszi kezdetét; az impresszionizmus erre a státusra nem tarthat számot, még akkor sem, ha az új tendenciákat éppen ő maga „iniciálta”. Meglehet, a kérdés éppen olyan kevésbé megoldható, mint minden hasonló probléma (ez most a vége vagy a kezdete valaminek?). Mégis próbálok érvelni amellett, hogy az impresszionizmus (akár festészeti, akár irodalmi irányzatról beszélünk) más-ként is felfogható, mint az illuzionizmus „utolsó bástyája”. Amennyiben elfogadjuk, hogy „a naturalizmusban, az impresszionizmusban valamiféle olyan világlátás talál formára, amely közvetlenül még nem került ellentétbe a megismerés = szabadság világnézetével”, akkor nehéz megérteni azokat a hihetetlenül erős ellenséges indulatokat, amelyeket akarva-akaratlan felkorbácsolt Franciaországban – és még nálunk is.<sup>3</sup>

A *Hét* című folyóiratot indító Kiss József például 1889 karácsonyára időzítve kiad egy „mutatványszámot”, figyelemfelhívó célzattal. Ennek a lapszámnak az élén közli Jókai Mór *Vanderguld úr* című elbeszélését, amelyben az élő klasszikus „az impresszionisták iskolájának”, vagyis a modernség egyik válfajának rovására élcelődik. A kifejezés már önmagában önellentmondás, írja Jókai, mivel az imp-

<sup>2</sup> Vajda: *Gondolatok...* 277.

<sup>3</sup> Vajda: *Gondolatok...* 312.

---

resszionizmus éppen azt jelenti, hogy az illető egyáltalán semmit sem tanul, hiszen mindent magától kell kitalálnia. Kérdéses persze, hogy Jókai valójában mit tudott a francia impresszionizmusról; ám mindenképpen jellemzőnek vélhetjük, hogy számára ez a gunyoros értelmű kifejezés a hagyományokkal való merev szembenállást, egyszerűbben fogalmazva a tudatlanságon alapuló újdonsághajhászást jelenti. Más néven, magát a modernséget. Ez a gesztus egyúttal azt a feltételezést is tükrözi, hogy olvasói osztják az álláspontját ebben a kérdésben, vagyis az „impresszionista” kifejezést úgy értik, ahogy kiötlője: csúfnévként. (Louis Leroy 1874-ben írt egy cikket a *Le Charivari* nevű újságban „az impresszionisták iskolájáról” Monet festményének címéből emelve át a szót; az utókor innen datálja az elnevezést.) Mire Jókai írása megjelenik, már fel is oszlott az impresszionista festők első csoportosulása az 1886-os utolsó közös kiállításuk után –bár természetesen a francia impresszionizmus története ezzel nem ért véget.

Az elmúlt bő egy évszázadban főleg arról szóltak az impresszionizmus körül zajló viták, hogy a modernség „alapító irányzatáról” vagy „átfogó korstílusról” van-e szó. Az irodalomtörténészek az impresszionizmust általában stíluskategóriaként kezelték; azok a tanulmányok, amelyek egy-egy író „impresszionizmusának” leírását tűzték ki célul, többnyire bizonyos stílusjegyek leltározására szorítkoztak. Mintegy magától értetődőnek vették tehát, hogy ez az eredetileg a festőművészet történetéhez tartozó, festményekre vonatkoztatott terminus különösebb fogalmi módosítások nélkül alkalmazható az irodalmi alkotásokra. Hauser Arnold nagy-szabású művében, *A művészet és irodalom társadalomtörténetében* azzal a megállapítással indítja az impresszionizmusról szóló fejezetet, hogy a 19. század végére „realizmus és impresszionizmus között elmosódnak a határok; a két irányzatot sem történeti, sem fogalmi szempontból nem lehet egymástól pontosan elválasztani”. (A „realizmus” kifejezés itt nagyjából megfeleltethető a Vajda-féle „naturalizmusnak”). Ha művészettörténeti szempontból tekintjük, az impresszionizmus „a romantika új formájává” válik, miközben fokozatosan elveszíti kapcsolatát a realizmussal.<sup>4</sup> Hauser szociológiailag a technikai vívmányok és a termelési módszerek gyors átalakulásához (tehát a felgyorsuló modernizációhoz), valamint az ezzel párhuzamosan megjelenő válsághangulathoz köti a művészet és az irodalom új fejleményeit. Mint írja, „a modern technika ekként az életérzés hallatlan dinamizálásához vezet; az a dinamikus érzés az, amely az impresszionizmusban kifejezésre talál”. Megjegyzi azt is, hogy az impresszionizmus „városi művészet”, mert a városi ember szemével, egyfajta új szenzibilitás szemszögéből nézi az életet. Amiről szó van, az „a pillanat diadala a tartósság és állandóság fölött, a tünékeny, egyszeri konstellációként való érzékelése...” Egyfajta hérakleitoszi világfelfogás, mely szerint „a valóság nem lét, hanem létezés, nem állapot, hanem történés”. A természet csak folyamat, keletkezés és elmúlás egyben, „mindent, ami stabil és szilárd, metamorfózissá oldja, és a valóságot a befejezetlenség jellegével ruházza fel”.<sup>5</sup> A vi-

---

<sup>4</sup> Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. I-II. Fordította Nyilas Vera és Széll Jenő. Budapest, Gondolat, 1980. II: 324–325.

<sup>5</sup> Hauser: *A művészet*... II: 327.

lág eszerint nem más, mint folyamatosság; az érzékelt különbségek csak a szemléltető változó beállításából adódnak. Mindebből a pillanat, a véletlen, a változás, vagyis esztétikai értelemben a hangulat uralkodó szerepe következik. Mindennek a közéleti magatartás szintjén a passzivitás, kontemplativitás, tartózkodás, kivárási, vagyis egy későbbi terminust használva: az el nem kötelezettség a megfelelője. „Az impresszionizmus az esztétikai kultúra végső formáját és a gyakorlati, tevékeny életről való romantikus lemondás legszélsőségesebb példáját képviseli.” Németh Lajos megfogalmazása szerint ez az irányzat

minden prekonceptió, stílus vagy iskolai sablon nélkül mert látni és látványt rögzíteni, [...] hogy a látványt visszatükröző szem passzív és aktív tevékenysége vált az alkotás mechanizmusának rugójává – minden további, vele esetleg opponáló törekvés indítójává avatta. Az impresszionizmusban állt először az ember minden világszemléleti előítélettől mentesen a valóság elé, és rögzítette szubjektív benyomását, a pillanatot, az első érzéki benyomást. A megmerevedett, az állandóra hivatkozóval szemben a pillanatot, a tovatűnőt választotta, és ezzel utat nyitott a véletlennek, a szabállyal szemben a kiszámíthatatlannak. A minden változik, a minden mozog, a »panta rei« felismerésnek az impresszionizmus volt a művészi megfelelője, ezzel pedig kétségessé vált a hagyományos értelemben vett formaprincípium, a dolgok objektivitásának a ténye, a kompozíció, és lehetőség nyílt új formateremtő aktivitás és a szubjektív vízió kifejtésére.<sup>6</sup>

Kiemelném a véletlen, a kiszámíthatatlan, a szabályok alapján kikövetkeztethetetlen szerepét ebből a leírásból. Szerintem ez nem csupán az impresszionizmust majdan meghaladó irányzatok számára lesz majd fontos, hanem ott munkál a máig nyugtalanítóan izgalmas impresszionista műalkotásokban is.

Az irányzatok közötti viszony szempontjából azonban bonyolultabb feladatot jelent az impresszionizmus leírása. Egyrészt ugyanis felfoghatjuk a realizmus továbbfejlesztéseként, (az absztrakciótól az érzéki tapasztalás felé), másrészt viszont a tőle való eltávolodásként is (mivel a vizuális-optikai elemeket voltaképpen leválasztják a fogalmi, kognitív elemekről). A tiszta láthatóság homogenitására törekvő impresszionista festészet ennek folytán messzebb van a hétköznapi valóságképponttól, mint a fogalmilag feldolgozott érzéki benyomás. Technikájára a redukcionista megoldások jellemzők (korlátozások, leegyszerűsítések); az irodalomra vonatkozólag pedig fontos kiemelni a téma „irodalmi elemeinek” elhanyagolását. „A témának a tónusok és nem a téma kedvéért való feldolgozása az, ami az impresszionistát a többi festőtől megkülönbözteti.”<sup>7</sup> Az impresszionista a plaszticitáson kívül lemond a rajzról, a térbeliségen kívül pedig a lineáris formaalkotásról is. Mindennek tulajdoníthatóan a korban „az impresszionisták hevenyészettégét és

<sup>6</sup> Németh Lajos: *A XIX. század művészete. A historizmustól a szecesszióig*. Budapest, Corvina, 1974. 77.

<sup>7</sup> Georges Rivière: *L'exposition des impressionnistes. L'Impressionnisme*. Journal d'art. 1877. ápr. 6. In: L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*. 1939. 309. Idézi Hauser: *A művészet... II*: 329.

---

formátlanságát az emberek valóságos kihívásnak érezték...<sup>8</sup> A tudott, elvileg érvényes színek helyett visszanyúltak „a tényleges észleléshez”, ami egyáltalán nem magától értetődő gesztus, hanem sajátos művészi attitűdöt igényel, ugyanúgy, mint a „magában való”, vagyis a nem a tárgyhoz kötött színek megragadására való törekvés.

Hauser szerint a 19. század végén a festészet a vezető művészet; az impresszionizmus már akkor önálló stílusként jelenik meg, amikor az irodalomban még a realizmus jogaiért folyik a küzdelem. Az impresszionista festészet története voltaképpen az 1850-es évek közepén kezdődik az első csoportkiállítással (1874), és a nyolcadikkal fejeződik be (1886). A posztimpresszionizmust 1906-ig, Cézanne haláláig szokás datálni. Ha elfogadjuk Hauser jellemzését, a festészet mint a korszak leghaladóbb művészete „az összes többin uralkodik”, s ilyen értelemben a legnagyobb költők ebben az időszakban maguk az impresszionista festők. „Az atmoszferikus benyomások, mégpedig a fény, a levegő és a színreflexek élménye sajátosan festészeti észleletek, és ha a többi művészet is ezeknek a hangulatoknak a visszaadására törekszik, úgy teljes joggal beszélhetünk az irodalom és a zene »festői« stílusáról.” Ha bármelyik művészeti ágban (akár metaforikusan is) körvonal nélküli formákról, a szín- és fényeffektusok dominanciájáról beszélhetünk, ha azt állíthatjuk, hogy a mű egészen belül a részletek elevevénye fontosabb, mint az egységes összbenyomás, akkor joggal beszélhetünk impresszionista stílusjegyekről. Ilyen értelemben Hauser szerint az impresszionizmus az utolsó általános érvényű „európai” stílus, „az utolsó olyan művészeti irányzat, amely az ízlés egyezésén alapul”.<sup>9</sup> Irodalmi stílusként azonban nem élesen körvonalazott jelenség; kezdetben, mint láttuk, a realizmussal, később a szimbolizmussal fonódik össze, noha időben valamivel későbbi, mint az előbbieket.

Sokakkal együtt Hausernek is az a véleménye, hogy főleg Baudelaire-ből indulnak ki a 19. század végétől azok a hatások, amelyek több irányzat születésekor is közrejátszanak. Így például „őt tekintik általában a szimbolista költészet előfutárának és a modern líra megteremtőjének”, de „ő vezeti vissza Bourget és Barrès, Huysmans és Mallarmé nemzedékét a romantikus esztétizmus útjára, megtanítva őket az új miszticizmusnak a régi művészet-fanatizmussal való összeegyeztetésére”. „Az esztétizmus az impresszionizmus korában ér fejlődésének csúcsára,” így módon a két fogalom nem összeférhetetlen egymással. (Hauser szerint Proust volt „az utolsó nagy impresszionista és esztétikus hedonista”, akinek a számára az élet az emlékből, a látomásból, az esztétikai élményből válik értelmes valósággá.<sup>10</sup>) Ha csak a Verlaine-től Mallarméig történő változást vesszük alapul, nyilvánvalónak látszik, hogy a lírai költészetben a szenzualista impresszionizmustól egyfajta spiritualizmus felé való elmozdulást figyelhetünk meg; az utóbbi számára az empirikus valóság már csak egy eszmei valóság mása. Visszatérve az impresszionizmushoz, aligha tévedünk nagyot, ha ezúttal is Baudelaire-t jelöljük meg az

---

<sup>8</sup> Hauser: *A művészet...* II: 330.

<sup>9</sup> Hauser: *A művészet...* II: 333.

<sup>10</sup> Hauser: *A művészet...* II: 337.

egyik szellemi forrásként. Utalhatunk itt a nevezetes írásra (*Salon*, 1846), amelyben kifejti, hogy a modern nem a régivel áll szemben, hanem az örökkévalóval, az időtlennel. Modern tehát az, ami megragadja a relatív, körülményfüggő elemet a korban, az erkölcsökben, a szenvedélyekben (mondhatni, a Szép történeti oldalát képviseli). Ahogy Walter Benjamin megfogalmazta Baudelaire kapcsán: nála a modernség a művészet átmeneti, esetleges, illanó, az időbeli változásnak alávetett fele, míg a másik a változtathatatlan, örök jelen. Ezáltal lehetővé válik a művészetnek a jelenben való elgondolása – ám ez már nem a tiszta Szépség örökös jelene. (A szépség státusa amúgy is alapvetően megrendül a XX. században.) Ez a legelterjedtebb értelmezése Rimbaud hírhedt mondatának: „Modernnek kell lenni mindenestül.” A befejezetlenség, a töredékesség, később az aleatorikusság mint formaszervező elv befogadása, a művészet és az élet közötti határvonal eltörlésére irányuló kísérletek szintén a modernségnek mint sajátos, a jelent megtestesítő időbeliségnek a meghatározásából erednek. Ily módon „az lesz az irodalom fő motívumává, ami bizonytalan, szétfolyó, az érzéki tapasztalat alsó határán mozog; ezek ürügyén mégsem az objektív valóságról ejt szót az író, hanem saját érzékenységről, saját átélőképességétől való meghatottságról”. A prózairodalomban ebből például az következik, hogy „a történet szituációkra, a cselekmény lírai jelenségekre, a jellemrajz lelki diszpozíciókra és állapotokra korlátozódik. Minden egy középpont nélküli lét periferikus epizódjává válik”.<sup>11</sup> Ez egybevág Németh Lajos véleményével, aki szintén úgy látja, hogy Manet szakított „a romantikus, realista, tradicionálisan figuratív képértelmezéssel, festményein a téma elveszítette jelentőségét, a motívumok csupán képépítő szerepet játszottak, pusztán plasztikai, vizuális jelentést tolmácsoltak”. „A kép nem akart érzelmeket ébreszteni” – folytatja. Hozzátehetnénk, hogy talán éppen ezért váltott ki heves érzelmeket, mert lemondott az érzelem kiváltásának megszokott hatásmechanizmusairól.

Mellékessé vált az ábrázolási funkció, nincs benne kritikai tendencia, szimbolikus célzás, hanem csak a formai viszonylatok rendje, plasztikai jelek önelvű rendszere. Leegyszerűsítve *l'art pour l'art*-nak nevezik e jelenséget, pedig nemcsak arról van szó, hogy a művészet nem akar rajta túli erőket szolgálni, pusztán önmagáért van, hanem Manet felfedezte, hogy a vizuális, plasztikai jeleknek megvan a saját világa, önmagában is megálló rendje.<sup>12</sup>

A következő lépés természetesen az, hogy milyen relevanciája – vagy nyelvészeti szakkifejezéssel élve, „pertinenciája” – lehet az irodalom területén az impresszionista festészet jellemzőinek. Valóban olyan magától értetődően alkalmazhatóak más művészeti ágak, jelesül az irodalom vonatkozásában az irányzat leírásakor használt nyelvi eszközök? Bernard Vouilloux, a kérdés egyik francia specialistájának vélekedése szerint a poszt-saussure-iánus stílusztika abban az irányban fejlesztette tovább nézetrendszerét, hogy az impresszionizmus nem csupán bizonyos stílusztikai jegyek összessége. Ezeken a regisztrálható stíluselemeken keresz-

<sup>11</sup> Hauser: *A művészet...* II: 358.

<sup>12</sup> Németh: *A XIX. század művészete...* 66.

---

tül ugyanis álláspontjuk szerint a történelmi korszakokon átívelő diszkurzív állandók mutatkoznak meg, amelyek egy folyamatosan jelenlévő pszichológiai tendenciához kapcsolódnak. Ennek a koncepciónak mind Franciaországban, mind Németországban kedvező volt a fogadtatása, mivel lehetővé tette, hogy a kérdéskörrel foglalkozók megkerüljék a két magyarázó elv (a hatástörténeti és a szellemtörténeti séma) oppozícióját és a konkrét történeti-kronológiai kapcsolatok tisztázását. Annál érdekesebb jelenség, hogy a jelek szerint a kezdetektől konszenzus állt fenn a kutatók között a követendő módszer tekintetében. Vagyis abban, hogy meg kell találni a kromatikus folt ekvivalensét az irodalomban; ez általában a főnevesített jelző, a mellérendelés túlsúlya, s még néhány szintaktikai és szemantikai sajátosság. A lényeg: az érzéklet (*sensation*) autonómiája, a folszerűség primátusa a tárgyi forma felett, feltételezve, hogy ez jellemzi az olyan festők „látásmódját”, mint Monet vagy Pissarro.

A korabeli – és nem csak a korabeli – kritikusok és stílselemzők tehát a látvány sajátosságait keresik az irodalmi szövegben, és az impresszionista írásmód vagy az „écriture artiste” lényegének azt tartják, hogy abban a látvány minőségéhez képest a tárgyi jelleg vagy szubsztancia a háttérbe szorul. Ennek az attitűdnek az lesz a következménye, hogy amikor a kritikusoknak azt kellene jellemezni, ami le van írva, arra kérdeznék rá, amit látunk. Ezáltal az irodalmiság olyan írásművészetként jelenik meg, amely ugyanazokat a vizuális benyomásokat transzponálja a verbális térbe, mint amelyek a festőkre is hatnak, vagy pedig azokat a vizuális effektusokat, amelyeket az impresszionista festészet közvetít az író számára. Axiómaként fogalmazzák meg tehát, hogy az író azért láttatja úgy a dolgokat, mint bizonyos festők, mert maga is így látta őket. Vouilloux a következőképpen foglalja össze az impresszionista festészeztől szóló (és a hatását napjainkig éreztető) diszkurzus két előfeltevését: a kép egy vizuális fenomén restitúciója (fenocentrista előfeltevés), és a fenomént magát az érzéklet primátusa jellemzi (perceptivistista előfeltevés).<sup>13</sup> Noha a művészettörténet és a vizuális szemiotika mai kérdéshorizontja felől szemlélve ezek az előfeltevések számos problémát vetnek fel, jelenleg nem rendelkezünk más, ettől radikálisan eltérő koncepcióval. Mindazonáltal nem árt észben tartani a Vajda számára is igen fontos Gombrich-mű figyelmeztetését: a festő nem reprodukálja, amit lát, hanem átírja egy reprezentációs rendszer koordinátái szerint.<sup>14</sup> Ennek az átiratnak az átiratáról kell beszélünk, ha komolyan vesszük azt a feladatot, hogy „impresszionistaként” beszélhetünk festészeti és irodalmi alkotásokról egyaránt. Ebben a kontextusban helyezhető el az a sűrűn visszatérő gondolat is, hogy a festészeti impresszionizmusnak az irodalomban a metafora lenne az eszköze: hiszen a metafora egyértelműen lehet a szavak és a dolgok közti konvencionális megfelelés felfüggesztője.

---

<sup>13</sup> Bernard Vouilloux: *L'impressionnisme littéraire: une révision*. Poétique, 2000/2, no. 121., 62–93. 63.

<sup>14</sup> Ernst H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. Fordította Szabó Árpád. Budapest, Gondolat, 1972. 269.

Jelenleg talán arra kell a leginkább ügyelnünk, hogy oly módon tudjunk az irodalom kapcsán beszélni az impresszionizmusról, hogy közben ne tegyük magunkévá a kortársak előfeltevéseit. Ez akkor sem könnyű dolog, ha belátjuk, hogy az impresszionizmus „forradalmának” mai jelentése nem az, hogy a természetesebb vagy elfogulatlanabb látáshoz vezetett vissza minket. Hanem sokkal inkább az, hogy megrendítette az ábrázolás reneszánsztól érvényes szabályait; mint Francastel mondta, lerombolta annak plasztikus terét.<sup>15</sup> Jelentősége így nem a mimetikus, hanem a szemiológiai síkon keresendő; így mozdulhatunk el arról az állásponttól, hogy az impresszionizmus nem más, mint az illuzionizmus kiteljesítése.

1863, a »Salon des Refusés« megnyitásának éve, korszakos dátum, a hivatalos és a haladó művészet nagy, nyilvános összeütközésének dátuma, indítója annak a harcnak, amelynek az impresszionisták csoportkiállításai, majd a »Salon des Indépendants« megalapítása voltak a kulminációs pontjai. Ekkor erősödött meg az útkeresés is, amely az impresszionizmus megszületéséhez vezetett. Ennek az útnak több állomása és a folyamatnak több összetevője volt, de mindegyik így vagy úgy az impresszionizmus győzelmét egyengette, és végső soron a modern művészet alapjait vetette meg.<sup>16</sup>

Persze, a modern művészet alapjainak megvetését értelmezhetjük úgy is, ahogy Vajda tette: visszajáról. Vagyis azt állítván, hogy az impresszionizmus azáltal „iniciálta” a modern művészetet, hogy annak szakítania kellett vele, hogy „meghaladja” mint egy „technikai” lehetőség „maximálisan lehetséges realizációját és ezzel kimerülését”.<sup>17</sup> Az impresszionizmus azonban, mint utaltunk rá Hauser és Francastel nyomán (és természetesen bőven idézhetnénk még az impresszionizmus nemzetközi szakirodalmából), jóval szélesebb körű és mélyebben ható jelenség volt ennél. A kor párizsi átlagpolgára ezt pontosan érezte, ezért reagált gúnynyal, felháborodással az impresszionisták képeire – vagy még inkább azzal, hogy esze ágában sem volt megvásárolni őket. Az impresszionizmus ugyanis, hogy Vajda szép tanulmányának címét idézzem, *világnézet és ízlés* is volt egyben. Nagy alkotásainak élményszerű befogadása pedig a legszélsőségesebben eltérő világnézetek felől is lehetséges. Lehet, hogy a verbális értelmezések ilyenkor eltérnek egymástól; de ugyan ki lenne illetékes annak az eldöntésére, hogy melyik az igazabb?

<sup>15</sup> Pierre Francastel: *Művészet és társadalom*. Fordította Lontay László és Nagy Géza. Budapest, Gondolat, 1972. 465.

<sup>16</sup> Németh: *A XIX. század művészete...* 61.

<sup>17</sup> Vajda: *Gondolatok...* 313.