

1
2016

irodalomtörténet

iit

Bódi Katalin:
Kazinczy
a múzeumban

Bicskei Éva:
Kazinczy Ferenc
egy portréjáról

Fried István:
A Tövisek és Virágok
– tágabb kontextusban

irodalomtörténet

97. ÉVFOLYAM (XCVII.) • 2016 • 1. SZÁM

Főszerkesztő Kulcsár Szabó Ernő Felelős szerkesztő Eisemann György
Szerkesztőbizottság Gintli Tibor Szerkesztők Scheibner Tamás
Margócsy István Vaderna Gábor
Szilágyi Márton
Kritika Vincze Ferenc



www.irodalomtortenet.hu



Az ELTE BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének,
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak és a Magyar Tudományos Akadémiának folyóirata.
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia

SZERKESZTŐSÉG

Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366
e-mail: irodalomtortenet@folyoirat.elte.hu
Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg, és nem küldünk vissza.

Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap,
valamint a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány támogatásával.



KIADÓHIVATAL

Ráció Kiadó
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.* (www.mondat.hu)
ISSN 0324 4970

Ára számonként: 600 Ft • Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft •
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága, 1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

TANULMÁNYOK**BÓDI KATALIN**

- Kazinczy a múzeumban
Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú cikkeinek értelmezési esélyeiről 3

BICSKEI ÉVA

- Viszonyok intézményesülése
Kazinczy Ferenc egy portréjáról 31

FRIED ISTVÁN

- Kazinczy kérdései a purizmusról, a nyelvről, szokásról és a német klasszika
A Tövisek és Virágok – tágabb kontextusban 56

GERGYE LÁSZLÓ

- Kazinczy Ferenc költői pályakezdése az egykorú dán irodalom
kontextusában 73

KRITIKA**CSUKA BOTOND**

- Balogh Piroska: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi
tudásáramlásban 1800 körül* 82

SZALISZNYÓ LILLA

- Ki vagyok én? Nem mondom meg. Tanulmányok Petőfiről*, szerk. Szilágyi Márton 92

BALOGH GERGŐ

- Halász Hajnalka: *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között.*
Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger 105

SCHEIN GÁBOR

- Géher István László: *Dekonstruált ritmika. A vers szótagidőtartam-lüktetésének
szimetriarendje* Weöres Sándor *Magyar etüdök* verseinek 1. sorozatában 111

REICHERT GÁBOR

- Vörös Boldizsár: *Történelemhamisítás és politikai propaganda. Illés Béla
elmeszüleményei a magyar szabadságküzdelmek orosz támogatásáról* 116

Kazinczy a múzeumban

Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú cikkeinek értelmezési esélyeiről*

Közelítések és távolítások

Kazinczy Ferenc és a képzőművészetek kapcsolatának vizsgálata sajátos státuszban van a Kazinczy-filológiában: első ránézésre úgy tűnik, hogy a téma kiemelt érdeklődésre tart számot a kutatásokban, hiszen az életmű rétegei és nem utolsósorban a szerző életeseményei nem engednek megfélekezni irodalom, nyelv, ízlés és képzőművészet szoros kapcsolatáról. A téma monografikus feldolgoása¹ a mai napig várat magára, aminek részben maga Kazinczy az „oka”, hiszen képzőművészeti eszményét nem dolgozta ki módszeres tézisekben, a művészetekről való gondolkodását levelezésében, önéletírásaiban elszórt reflexióiból, feljegyzéseiből, listáiból, metszetgyűjteményéből, néhány újságcikkéből, illetve verseiből lehet kivonni, a spekuláció bizonyos veszélyével.² Az irodalomtörténet és a művészettörténet különböző alapvetései és kérdésfelvetései sem kedveznek egyértelműen ennek a kutatási irányynak, ami a szerző kanonizálásának történetétől sem független: ízlésújításának feldolgozásában jellemzően nyelvészeti és irodalmi tézisei, fordítói koncepciója, irodalomszervező tevékenysége és önéletírásai kaptak kiemelt helyet.

* Jelen tanulmány az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával jött létre.

¹ Csatkai Endre 1925-ben írt doktori disszertációja jó érzékkel mutat rá a Kazinczy-életmű művészet-történeti szempontú feldolgozásának lehetőségeire. Az egyes fejezetek által felvetett szempontok (képzőművészeti és irodalmi elvek együttes vizsgálata, képzőművészeti tárgyú írások, képzőművészet és költészet, ízlésújítási törekvések) a mai napig relevánsak a kutatásban. Az értekezés esszéisztikussága és a Kazinczy-életmű korabeli feltáratlansága azonban korlátozzák konklúzióinak érvényességét. Vö. CSATKAI Endre, *Kazinczy és a képzőművészetek*, szerk. GALAVICS Géza, MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja, Budapest, 1983 [1925].

² Csetri a következőképpen összegzi az alaphelyzetet monográfiája *Kazinczy esztétikai nézeteiről* című fejezetében: „A fejezet címe azt is akarja jelezni, hogy Kazinczy esztétikájáról nem lehet beszélni, mert rendszeresen, tanulmányokban kifejtett esztétikája nem maradt fenn, csak szétszórt megjegyzései, valamint művei és életvitele tanúsága. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a nézetek ne lennének nagyon is markánsak, s kortársai számára éppúgy, mint a vizsgálódó utókor számára, szinte kézzelfogható realitások.” CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 116.

SZÁMUNK SZERZŐI

Bódi Katalin, *egyetemi adjunktus* (Debreceni Egyetem)

Bicskei Éva, *tudományos munkatárs* (MTA BTK Művészettörténeti Intézet)

Fried István, *professor emeritus* (Szegedi Tudományegyetem)

Gergye László, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Csuka Botond, *PhD-hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Szalisznyó Lilla, *tudományos munkatárs* (Szegedi Tudományegyetem)

Balogh Gergő, *egyetemi hallgató* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Schein Gábor, *egyetemi docens* (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

Reichert Gábor, *tudományos segédmunkatárs* (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet)

Ebben a folyamatban Kazinczy intenzív érdeklődése a képzőművészetek iránt inkább referenciaként, megerősítésként és metaforaként szolgál, ami alátámasztja az irodalomtörténeti-esztétikai belátásokat. Ki ne ismerné a nyelvújítás kiáltványaként is értett levélrészletet, amelyben képzőművészet és irodalom, fordítás, másolat és eredeti egymást magyarázza, illusztrálva nem utolsósorban az imitáció rendkívül terhelte fogalmát:

A' fordítások' érdemét éreztetni kell az által, hogy a' melly hazában még nincs festő iskola, a' melly hazában még nem virágozik a' festés és faragás, ott a' Gypsabguszoknak 's Copiáknak nagy a' haszna. A' fordításnak nagyobb mint a' Copiáknak, mert a' Copia merő (hibás) originális; de a' fordítás lassanként az idegen nyelvek' szépségeit hozza a' miénkbe, és éreztetvén, hogy hol maradunk sokkal hátrább az idegeneknél, végre meggyőz a' felől, hogy ha egy lineában akarunk valaha ezeknek írójokkal állani, újítani kell nyelvünkön.³

A művészettörténeti kutatások ugyanakkor speciális területekre irányulnak, amelyek a hazai szépművészetek történetének feldolgozását bővítik, rendkívüli részletekkel gazdagítva a Kazinczyról való tudásunkat.⁴ Szükségképpen nem végzik el azonban kutatásaik összekapcsolását Kazinczy irodalmi életművével, hiszen kérdésfeltevéseik középpontjában a képzőművészet magyarországi története áll. Vizsgálati módszereiknek és konklúzióiknak a visszavezetése a teljes életműbe így feladat marad.

Egyértelműen nehezíti a kutatások együttműködését a szövegeknek és a Kazinczy által ismert képzőművészeti alkotásoknak a mediális különbözősége: a kéziratoknak, a nyomtatásnak és a textusok későbbi digitalizálásának köszönhetően a szöveges hagyaték nagyrészt ismert vagy legalábbis a megismerés lehetőségével kecsegtet. Ezzel szemben a Kazinczy által birtokolt vagy figyelemmel kísért festmények, metszetek, szobrok és egyáltalán maguk az alkotók sokszor csak éppen az ő leírásaiból, említéseiből ismertek, s rendkívül nehéz visszajutni magukhoz a műalkotásokhoz, aminek részben a képzőművészeti kánon, részben a képzőművészeti alkotások digitalizálásának problémái szabnak határt. Nem véletlen tehát, hogy éppen az esztétikai tapasztalat nyelvi közvetítettsége, illetve a képzőművészet és az irodalom közötti mediális átjárhatóság problémája (az *ut pictura poesis*-elv vizsgálatát is integrálva) válik sok esetben a kutatások tárgyává. Kiemelkedők azok a két irányt ötvöző és jellemzően a Kazinczy-szövegkorpusz egy-egy részterületét kitüntető tanulmányok, amelyek azt bizonyítják, hogy mennyire gyümölcsöző és sok esetben mennyire elválaszthatatlan az életműben a textualitás és a vizualitás, amiből kiindulva Kazinczy (irodalom- és

³ Kazinczy Ferenc Kis Jánosnak, 1805. január vége körül = KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI., kiad. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1890–1911, III., 256. (A továbbiakban: *KazLev.*)

⁴ Vö. például SINKÓ Katalin, *Kazinczy és a műgyűjtés*, *Ars Hungarica* 1983/2., 269–276.; SZABÓ Péter, *Kazinczy portré-esztétikája*, *Ars Hungarica* 1983/2., 277–282.; CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia, *Kazinczy Ferenc és a magyar művészettörténeti nyelv*, *Ars Hungarica* 2008/1–2., 93–178.; PAPP Júlia, *Könyv és kép a 19. század elején: Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*, *Argumentum – MTA BTK*, Budapest, 2012.

művészet)esztétikai alaptéziseihez juthatunk közelebb.⁵ Kétségtelen, hogy a kutatóknak felelőssége van abban is, hogy bevonják a köztudatba azoknak a szövegeknek a körét, amelyeken keresztül vizsgálható, s végeredményben mégiscsak koncipiálható a teoretizálásnak látszólag ellenálló töredékes szövegkorpusz Kazinczy életművében a képzőművészetek vonatkozásában.

A Petőfi Irodalmi Múzeum *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek* című kiállítása, illetve a kiállítás katalógusa mutat rá legújabbban az interdiszciplinaritás megkerülhetetlenségére, ami többek között tehát az intermedialitásból és a szövegek műfaji sokféleségéből adódik. Az átjárás alaphelyzete a képek (festmények, térképek, grafikák, metszetek, szobrok) láthatóvá tételével és Kazinczy leveleiből, útleírásaiból, verseiből, folyóirat-közleményeiből vett idézetek mellérendelésével válik megtapasztalhatóvá. A kiállítás természetesen létrehoz egy markáns narratívát, ami (szükségképpen) a kronologikus rendet választja: a műfaji-mediális sokféleség, illetve Kazinczy gondolkodásmódjának alakulástörténete másként talán nem lehetne befogható a kiállítás terében, ugyanakkor ez a koncepció mégiscsak rá tud mutatni a plurális értelmezések lehetőségére.⁶ A kiállítás és a katalógus mindazonáltal szimbolikus is, hiszen

⁵ Pál József az *Egy gyermek sírkövére* című epigramma és az Árkádia-per elemzésében mutat rá arra, hogy képzőművészeti kontextus nélkül végeredményben értelmezhetetlenek Kazinczy szövegei és vitapozíciója. PÁL József, *A neoklasszicizmus poétikája*, Akadémiai, Budapest, 1988, 115–120., 159–169. Borbély Szilárd tanulmányai gondolják tovább az Árkádia képzőművészeti eszményének alkalmazhatóságát Kazinczy és Csokonai életműve vonatkozásában: BORBÉLY Szilárd, *Az Árkádia-per előképe = Uő., Árkádiában*, Csokonai, Debrecen, 2006, 7–26.; Uő., *15 paragrafus az utánzásról. Az Árkádia-per ikonográfiai összefüggései kapcsán = Uő., Árkádiában*, 73–83.; Uő., *Csokonai karaktere és az Árkádia-per = Uő., Árkádiában*, 103–124. Fried István Csatkai Endre értekezésének címéből kiinduló tanulmányában Kazinczy képzőművészeti tájékozódásának az egész életmű értelmezésének szempontjából megkerülhetetlen jelentőségére figyelmeztet. FRIED István, *Kazinczy és a képzőművészetek = Uő., Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996, 99–113. (A tanulmány eredetileg az *Ars Hungarica* 1986/2. számában jelent meg, a 165–176. oldalakon, irodalomtörténeti recepciójáról azonban csak a tanulmánykötetben való megjelenése óta beszélhetünk.) Bartók Péter Szilveszter az *ut pictura poesis*-elv problémáját járja körül az *Egy gyermek sírkövére*, illetve a *Kis és Berzsenyi* című versek elemzésével Winckelmann és Lessing vitájának kontextusában: BARTÓK Péter Szilveszter, *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában. Mediális olvasatok*, *Szkhion* 2006/2., 66–82. Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiájának második „exkúrsusában” Kazinczy neoklasszicizmus-fogalmát Winckelmann felől értelmezi: RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*, Atlantisz, Budapest, 2010, 461–510. Legújabb Balogh Piroska, Fórizs Gergely és Tóth Orsolya mutattak rá Kazinczy esztétikai fogalmainak rétegzettségére és képzőművészeti tájékozódásának összetettségére. Vö. BALOGH Piroska, *Szöveg és kép interakciója. Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében = A nyelvújítás világa. Tanulmányok Kazinczy és a nyelvújítás máig tartó hatásáról*, szerk. BALÁZS Géza, Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest, 2009, 15–21.; FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, *It* 2011/4., 451–474.; TÓTH Orsolya, *Kazinczy Win(c)kelmannat olvas*, *Holmi* 2013/8., 978–994. Szintén nagyon lényegesek újabbban az angolkert esztétikáját vizsgáló tanulmányok Kazinczy művészeti gondolkodásának megértésében, ehhez lásd GRANASZTÓI Olga, *Kazinczy és korai angol tájképi kertek Magyarországon = Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila – GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 193–206.; HERMANN Zoltán, „Béjáróm a sok kertet”. *Tájképek és képtájak a Bácsmegeyben = Ragyogni és munkálni*, 207–221.

⁶ *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek. Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2009. május 27. – 2010. február 28.* [kiállításkatalógus], szerk. Kovács Ida, PIM, Budapest, é. n. A katalógusban helyet kapó

a múzeum terébe helyezi azt az embert szövegein, portréin, gyűjteményén keresztül, akinek közvetítésével hazai viszonylatban tanulmányozhatóvá válik a 18–19. század fordulóján születőben lévő múzeumi kultúra, a (személyes) esztétikai tapasztalat és a képzőművészetek intézményesülése.

A tanulmányom címébe emelt „Kazinczy a múzeumban” természetesen annak a metaforája is, hogy Kazinczy maga miként integrálja képzőművészeti írásaiba a szemlélődő tekintetet, a műalkotás előtt álló érzéki ember esztétikai tapasztalatát. Kazinczy a képzőművészetek iránti rajongásában, gyűjteményének bővítésében, könyvkiadói gyakorlatában, leveleiben, útleírásaiban, verseiben, folyóirat-közleményeiben elhelyezett szétszórt reflexióiban olyan képzőművészeti kánont mutat fel, amely stílustörténeti szempontból meglehetősen heterogén, homogenitását jobbra a szemlélődő személye képes megadni. Fried István, reflektálva Németh László negatív Kazinczy-képére („Kazinczynak az ízlése volt a képzelete”), elfogadja, hogy „Kazinczy ízlésében volt egyoldalúság”, ugyanakkor zárójelben hozzáteszi, hogy „talán nem oly mértékben, mint hiszik”. Ezt a megengedő megjegyzést azonban a Winckelmann-hatás hangsúlyozásával árnyalja: „azt sem volna helyes vitatnunk, hogy bizonyos arányeltolódások mutatkoztak művészi gondolkodásában fogságából kijövet; és azt is készséggel elismerjük, hogy Winckelmann műveinek alapos tanulmányozása például a németalföldi festők értékelésének kevésbé kedvezett.”⁷ Radnóti Sándor és Tóth Orsolya azonban arra figyelmeztetnek, hogy a német teoretikus írásainak hatás az elmúlt évtizedek kutatásai túlhangsúlyozzák, vagyis nem járunk el helyesen, ha szűkítően Winckelmann tézisei felől próbáljuk Kazinczy művészetesztétikai nézetét megérteni.⁸

Kazinczy figyelme a képzőművészetek iránt, galériálátogatásai, műgyűjtő tevékenysége, az általa gondozott kötetek metszetekkel való díszítése, illetve képzőművészeti reflexióit tartalmazó folyóirat-közleményeinek megjelenése azokhoz az évtizedekhez kötődik, amikor Európa-szerte megváltozik a művészetek státusza azáltal, hogy megszületik a művészet modern értelemben vett fogalma, amivel szoros összefüggésben jön létre a múzeum megint csak modern értelemben vett intézménye.⁹ A múzeumi kultúra kialakulásának időszaka és nemcsak egyszerűen a neoklasszicizmus esztétikája, hanem a neoklasszicizmus időtapasztalata is mint kontextusok hatékonyan segíthetnek egy olyan perspektíva kijelölésében, ahonnan nézvést jó eséllyel kezelhetővé válik a Kazinczy-életmű képzőművészeti tárgyú írásainak műfaji és nyelvi heterogenitása, valamint pontosíthatók Kazinczy képzőművészet-esztétikai alapfogalmai.

Tanulmányomban azzal próbálom számot vetni, hogy Kazinczy képzőművészeti tárgyú folyóirat-publikációjából kibontható-e valamiféle tételes művészetesztétikai

tanulmányok is az átjárás szükségességét teszik hangsúlyossá, nem utolsósorban azzal, hogy szerzőjük egy művészettörténész, illetve egy irodalomtörténész: MAROSI Ernő, *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek = A Szép és a Jó*, 7–12.; GYAPAY László, *A műalkotások megítélésének szempontjai Kazinczynál = A Szép és a Jó*, 15–24.

⁷ FRIED, I. m., 112.

⁸ Vö. RADNÓTI, I. m., 470–472.; TÓTH, I. m., 990.

⁹ Vö. RADNÓTI, I. m., 19–54.

egyfajta alapító jellegű művészetesztétikai teória, amelynek háttérben egy jól körvonalazható művészeti kánon áll. Azért tartom lényegesnek elsősorban az újságok hasábjain közzétett írásainak vizsgálatát, mert a mediális közeg által (implicite) előírt szövegszerkesztési technikák, illetve annak nyilvánossága feltételez(het) egy koncipiáló tudatosságot a szerző részéről. Fried István idézett tanulmánya elsősorban Kazinczy képzőművészeti reflexióinak töredékességét, s mindezzel együtt azoknak egyfajta univerzalizisztikus jellegét emeli ki az életmű vonatkozásában. Amellett, hogy jó érzékkel emel ki különféle listákat és reflexiókat Kazinczy kézíratos hagyatékából és levelezéséből, arra a következtetésre jut, hogy a képzőművészetek iránti érdeklődés része az egész életművet meghatározó ízlésújítási törekvésnek, olyan inspirációs forrás, amely „biztosítja a rálátást az életre, éppen azáltal, hogy magasabb erkölcsiséggel ajándékoz meg, s biztosítja az eligazodást az életben, hiszen az élet helyes értelmezését sugallja.”¹⁰ A feszültség jól érzékelhető: miként lehetséges spekuláció nélkül az ilyenfajta koncipiáló konklúzió levonása, ha a szövegmozaikok variálásától nem lépünk tovább? Nem kevésbé nyugtalanító kérdés, hogy mi történik akkor, ha valóban számot vetünk a Kazinczy-életmű szintézis-jellegű íásaival a képzőművészetek tárgyában.

A fenti mediális szempontot figyelembe véve elsőként érdemes összegezni a Kazinczy életében nyilvánosságot kapó képzőművészeti tárgyú írásokat és tematikus csomópontjait, amit követően lehetőség nyílik a szövegekben megfogalmazódó látásmód és művészeti kánon összefoglalására. Mivel valójában meglehetősen kevés a szoros értelemben képzőművészeti tárgyú közleménye Kazinczynak, némiképpen túlzásnak hatna kategóriák létrehozása, célszerűbbnek tűnik a kiinduláshoz az egyszerű időrendi felsorolás és egy rövid jellemzés.

Elsőként az Árkádia-per részeként ismert *Még egygy szó Árkádiáról* című közleményt érdemes kiemelni,¹¹ ami teljesen egyértelművé teszi Kazinczy vitapozícióját, vagyis az Árkádia-fogalom képzőművészeti értésmódját. A közlemény Charles Paul Landon festő és népszerű művészeti író tézisét ismerteti, majd az általa gondozott kiadványsorozat recenzálásába fordul át. Az Árkádia-per időszakában jelenik meg a hotkóci angolkerttről írt cikksorozat is,¹² amelyben Kazinczy az útirajz diskurzusában beszél el az utazási élményeit és bemutatja a Csáky-birtokot. Az angolkert teóriájának összegzése ugyanakkor általános neoklasszicista művészetesztétikai alapelvek rögzítéseként olvasható.¹³ Hasonlóképpen nem képvisel letisztult tudományos diskurzust az a háromrészes cikksorozat, ami a *Mesterségek. Festés, faragás nálunk* címet viseli.¹⁴ A közlemény nemcsak a címe, hanem a szerkezete alapján is a képzőművészeti tézisek módszeres kidolgozását ígéri. Már az első bekezdésből kiderül, hogy Kazinczy

¹⁰ FRIED, I. m., 106.

¹¹ K. F. [KAZINCZY Ferenc], *Még egygy szó Árkádiáról*, Hazai Tudósítások, 1807/I., 47. sz., toldalék, 389–391. (A továbbiakban: HazTud 1807.)

¹² K. F. [KAZINCZY Ferenc], *Hotkócz, Anglus-kertek*, Hazai Tudósítások, 1806/I., 31. sz., 262–263., 32. sz., 268–271., 33. sz., 276–279. (A továbbiakban: HazTud 1806.)

¹³ A cikksorozat részletesebb elemzését lásd korábbi tanulmányomban: BÓDI Katalin, *Gölyfészkek és angolkert. Az Árkádia-per kontextusai Kazinczy folyóiratközleményeiben és levelezésében*, ItK 2014/6., 820–824.

¹⁴ KAZINCZY Ferenc, *Mesterségek. Festés, faragás nálunk*, Hazai 's Külföldi Tudósítások, 1812/I., 29. sz., 233–234.; 30. sz., 241–242.; 31. sz., 248–250. (A továbbiakban: HazKülfTud 1812.)

megszólalása a 18. lapszámban közzétett hírhez kapcsolódik, amely beszámol a bécsi akadémia növendékeinek kiállításáról, ahol a „Historiai Képirásban” a második helyezést egy Höfel¹⁵ nevű, pesti születésű festő nyerte el. A híradás annak a reménynek is hangot ad, hogy „Országunkban is lábrakap a’ Mesterség, tsak legyen pártfogója”. Erre a kommentárra reflektál a cikk bevezető mondatában Kazinczy, hogy azután összefoglalást adjon a Magyarországon látható kiemelkedő festmények és szobrok soráról. Három recenziójával is érdemes továbbá számot vetni, az első az Igaz Sámuel szerkesztésében megjelent Hébe 1825-ös kiadványáról készített ismertető, amelynek meghatározó részében a zsebkönyv metszeteivel foglalkozik, a második a *Wanderungen durch Pompej* című kötet bemutatása, a harmadik pedig *A’ művészség barátjaihoz* című közlemény, amely három kötetet recenzál – mindhárom írás a Felső Magyar Országai Minervában jelent meg.¹⁶

Az elősorolt közlemények mindig valaminek az ürügyén hozzák játékba a képzőművészetről való beszéd lehetőségét, s bár nem egyszer felvillantják a módszeres teoretizálás diskurzusát, végül képzőművészeti részterületek, ismeretterjesztő gondolatmenetek és a személyes élmény közvetítői lesznek.¹⁷ Hogy ne a számonkérés

¹⁵ Bayer József Kazinczy cikksorozatát ismertető tanulmányában utánajár Johann Nepomuk Höfel személyének, aki 1786-ban született Pesten, s 1804-től volt a bécsi szépművészeti akadémia hallgatója, majd itáliai útjáról hazatérve Bécsben telepedett le. Johann Peter Krafft édesapjának, Joseph Krafftnak tanítványa volt, elsősorban oltárképeiről ismert. BAYER József, *Vázlatok a magyar művészet múltjából I. Kazinczy Ferencz adalékai a magyar művészet történetéhez*, ItK 1916/2., 160.

¹⁶ 1. KAZINCZY Ferencz, *H É B E . Zsebkönyv MDCCCXXV. Kiadta Igaz Sámuel*, Felső Magyar Országai Minerva 1825/február, 43–47. (A továbbiakban: FMOM 1825); 2. KAZINCZY Ferencz, *Wanderungen durch Pompeji. Von Ludwig v. GORÓ von Agyagfalva, Hauptmann im k. k. Österreichischen Genie-Corps. Ritter des kön. Sicilianischen militärischen St. Georg-Ordens der Wiedervereinigung. Wien, 1825. - Nyomt. Strauss Antal, egész ivben, velintre. XI. és 178 lap, és XX. egész Tábla és II. Vignette*, Felső Magyar Országai Minerva 1826/december, 977–983. (A továbbiakban: FMOM 1826); 3. KAZINCZY Ferencz, *A’ művészség barátjaihoz*, Felső Magyar Országai Minerva 1827/augusztus, 1339–1342. (A továbbiakban: FMOM 1827). Recenzált kötetek: *Magyar Pántheon*, 1825. 1826. és 1827. *Pozsonyban tartott Országgyűlés emlékeztetere*, kiad. PONORI THEWREWK József, h. n. [Pozsony], é. n. [1827]; MEDNYÁNSZKY Alajos, *Maleische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn*, Conrad Adolph Hartleben, Pest, 1826.; *Zwey hundert vier und sechzig Donaz*, kiad. Adolph KUNIKE, Grund Leopold, Wien, 1826.

¹⁷ Nem utolsósorban a szövegek körének meghatározása sem egyszerű, hiszen Kazinczy számos más közleményében tematizálja a képzőművészetet, sok esetben sajátos retorikai eszközként, többek között párhuzamként, példaként, ami nem egyszerűen az adott tézis megerősítését szolgálja, hanem művészetelméleti belátásokat is rögzít. Ilyen szöveg hely például az Iliázi pörben Kazinczy egyik kommentárja, amelyben a Pheidiasznak ihletet adó Homérosz-sorokat idézi, melléhelyezve a szobor elkészítésének anekdotáját. A közleményben először saját fordítása, majd Kölcsey és Vályi-Nagy verziója olvasható. Természetesen a pörben elfoglalt pozícióját erősíti Pheidiasz történetével, vagyis nem a fordítás eredetiségének kérdésével vet számot, hanem Homérosz nagyszerűségét helyezi előtérbe: „Phidiász azon parancsolattal tiszteltetik meg, hogy készítené Zeüsznek egy szobrát, melly a’ játékaírói híres Olympiában fogna oltárra állítani. Midőn képzelte gyúlasztgatá, hogy míve a’ várakozásnak megfelelőhessen, egy Rhapszódoszt halla-meg véletlenül, ki Homérnak e’ verseit éneklé. Megvan a’mit keresék! kiálta Phidiász; ‘s ki nem érzi, hogy a’ hasonlíthatatlan három hexameter, hozzá véve, a’mit az Istenek’ és emberek’ atyja a’ könyörgő Thétisznak feljebb monda, alkalmas vala a’ Művész’ lelkébe a’ nagyságnak azt az ideáját lobbantani, mellyet munkája kívánt.” KAZINCZY Ferencz, *A’ Homér’ Iliásának Iső Éneke*, Élet és Literatúra 1827/II., 387.; Felső Magyar Országai Minerva, 1826/Március, 877. Hasonlóképpen megkerülhetetlen a képzőművészeti tézisekkel való számvetés például a Rádayokról írt családportréjában, amelyben a péceli kastély leírása során hosszasan foglalkozik az Ovidius-illusztrációkból készí-

gesztusával és a be nem teljesített lehetőség fölötti csalódással kezeljük ezeket a szövegeket, szükségképpen arra kell figyelünk, hogy milyen funkciója is lehetett a képzőművészeti diskurzusnak a folyóirat-közleményekben. Az alábbiakban elsőként a *Mesterségek*-cikksorozatot, majd a könyvismertetőket tartalmazó közleményeket és a recenziókat elemzem, azzal a céllal, hogy a bennük jelenlévő képzőművészeti reflexiókat hozzáférhetővé tegyem a Kazinczy-kutatások számára.

Múzeumi kalauz – első terem

Felkapom a szót, mellyet ez Ujság Kiadója minap a’ 143. lapon teve. Minthogy a’ Mesterség szeretete nem tanító munkákból, hanem a’ remekeknek gondos szemlélekből merítetik: megnevezek némelly helyeket a’ Hazában, a’ hol azok, a’ kik a’ Mesterség eránt vonszódást érzének, szemeiket gyakorolhatják, lelkeiket emelhetik.¹⁸

A *Mesterségek*-cikksorozat bevezető sorai látványos feszültségben állnak az írás folytatásával, amely végeredményben tételekbe szedett felsorolás. A szöveg objektivitását, tudományos karakterét ugyanakkor nem csupán a számozás, hanem a felsorolás koncepciója és nem utolsósorban a folyóirat médiumának nyilvánossága biztosítja, azzal együtt, hogy az írás személyes vallomásként is értelmezhető. A cikksorozat elemzésében számot próbálok vetni a tárgyalt műalkotások listája mellett a szöveg diszkurzív építkezésével, ami közelebb vihet a közlemény céljának megértéséhez, illetve az említett recenziók értelmezéséhez.

A fent idézett bevezető mondat arra mutat rá, hogy a műalkotások befogadását nem tudományos munkákon keresztül, hanem a személyes megtapasztalásból, a látás egyéni cselekvésével kell megvalósítani, a „gondos szemlélés” és a „szemek gyakorlása” azonban arra int, hogy ez a folyamat nem mentes a tanulástól. Az ehhez hozzárendelt válogatás pedig segíti, tanítja a látást, amely folyamat a 18. század végi esztétikai gondolkodásban nem spontán folyamatként, hanem tudatos cselekvésként vezet el a szépség entuziasztikus megtapasztalásához.¹⁹

A cikksorozat első két darabja hat tételben²⁰ a magyarországi katolikus templomokban található festményeket és szobrokat mutatja be, majd a harmadik darabban helyet kapó öt tétel a nem egyházi intézményekben található festményekkel és a szob-

tett falfreskókkal és az azok alá helyezett, Ráday Gedeontól származó magyar nyelvű hexameterekkel. KAZINCZY Ferencz, *A’ Rádayak*, Felső Magyar Országai Minerva 1827/Június, 1225–1233.

¹⁸ HazKülfTud 1812, I/29., 233.

¹⁹ Winckelmann autopszia-fogalma, illetve az utánzás-tézisét illusztráló Nikomakhosz-anekdota („Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta –, s akkor istennőnek fog látszani neked.”), valamint Diderot látás- és imitáció-koncepciója arra mutatnak rá, hogy a 18–19. század fordulójára elsődlegessé válik az esztétikai tapasztalat személyes karaktere. Ennek részletes kifejtését lásd jelen tanulmány előzményében: BÓDI Katalin, *Jöjj, de hogyan láss? A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban*, It 2014/3., 293–310.

²⁰ Az első közlemény négy tételt tartalmaz, pontosabban a negyedik szakasznak csak a felét közli a lapszám, amit a második közlemény eleje egészít ki, majd további két tétel kap helyet benne.

rokkal foglalkozik. A felosztás alapelve tehát nem elsődlegesen a műalkotás műfaja és médiuma, hanem az a hely, ami végeredményben funkcionálisan együtt létezik a műalkotással, ahová el kell menni, hogy megszemlélhető legyen. Világosan megmutatkozik ebben a vonatkozásban a kegyességi használat és a műalkotásként való befogadás radikális elválasztottsága, ami egyébiránt újra előtérbe helyezi a 18–19. század fordulóján a katolikus és a protestáns felekezet eltérő képhasználati és képértelmezési módját. A katolikusok, a kálvinisták és az evangélikusok eltérő nyelvhasználata és alapjaiban is különböző oktatási gyakorlata a 18. század végére a magyar nyelvhez, a nyelvújításhoz és az irodalmi nyelvhez való viszonyban is lényeges különbségeket mutat, amely eltéréseket Kazinczy a művészetekre való nyitottságban is pontosan érzékel.²¹ Míg nyelvi vonatkozásban a protestánsok magyar nyelvhasználata felel meg kizárólagosan a nyelvtisztaság eszményének – bár konzervativizmusuk egyáltalán nem segíti elő az ízlésújítási törekvéseket –, addig sem az európai irodalomra, sem az antik irodalomra, sem pedig a korabeli zenére és képzőművészetekre nincs meg a nyitottságuk. Tóth Orsolya megállapítása szerint Kazinczy Winckelmann iránti figyelmében kiemelkedő helyen szerepel a drezdai tudós katolizálása.²² Winckelmann 1754-ben katolizál, miután Drezdában megismerkedik Alberigo Archinto pápai nunciussal, akinek 1757-től a könyvtárosa lesz Rómában. Ez a konverzió vallási értelemben üres tehát,²³ praktikus álláshoz juttatja, s egyáltalán lehetővé teszi számára az antik műkincsek tanulmányozását, mégsem vonható ki belőle a katolikus felekezet képhasználati gyakorlatának esztétikai vetülete, amelynek kegyességi eredete és funkciója van.²⁴

Kazinczy a katolizálás esztétikai vonatkozásait a képek iránti rajongás igazolásként is rögzíti Friedrich Schlegel esetére reflektálva:

Aestheticus ember könnyebben lesz pápista mint a' ki nem aestheticus, mert a' catholicusok értelmetlenn cultussa hatalmasan hat az érzésekre, holott a' protestánsoké csak értelemhez szól, és a' melly sokszor értelmes, az az értelem is. Én semmi ok által nem tudnék arra indíthatni hogy pápista legyek, noha, IV Henrich voltam volna, nem kértem volna tanácsot, vagy engedelmet reá a' kolos-consistoriumtól. Azonba mégis értem, miként történt az illy által térés; — meg lehet hogy a poéta Schlegel azzal a' cselekedettel csak eleven emlékeztetőjét akarta bírni, hogy Romát láthatta.²⁵

²¹ Vö. DEBRECZENI Attila, *Tudós hazafiak és érzékeny emberek*, Universitas, Budapest, 2009, 334–341.

²² TÓTH, I. m., 985–987.

²³ RADNÓTI, I. m., 104.

²⁴ „Mégis, a szem, a látás növekvő igénye, amely a negyven felé közeledő könyvtáros képzeletét kitölti, s amely Róma utáni vágyában is kifejeződik, távoli összefüggésben van azzal a vizuális-orális katolikus diszpozícióval, amely a látványnak méltó helyet biztosít az ige mellett, s bizonyára ez is hozzájárult ahhoz, hogy a végzett teológus számára a vallásváltás környezete előtt ugyan kínosnak, bensőleg azonban elfogadhatónak bizonyult. Róma megér egy misét.” Uo. Vö. még Friedrich Kittler megállapításait a jezsuiták „optikai pompájáról”. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok. Berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 68–89.

²⁵ Kazinczy Ferenc Sípos Pálnak, 1809. november 22. = *KazLev VII.*, 78. Kazinczy Friedrich von Schlegel konverzióját a klasszicizmus változatlan esztétikai normarendszere felől értelmezi, nem pedig a roman-

A műalkotásokhoz való viszony ez idő tájt még erősen összekapcsolódik tehát a felekezeti meghatározottsággal, ugyanakkor már a múzeumi kultúra formálódásával is, amely a modern művészetfogalom kialakulásából ered, felmutatva annak történeti tudatát, a művészeteknek a mesterségektől végérvényesen elválasztott rendszerét. A muzealizálódás folyamata együtt jár a szimbolikus térként is értelmezhető helyek (paradox módon sokszor csak szimbolikusan értett és nem valóságos) létrehozásával. Ezekben a specializálódott terekben válik szemlélhetővé a műalkotás (amit tehát sok esetben csak az autonóm művészetfogalom tesz azzá) a látogató befogadói teljesítményében.²⁶ A Kazinczy által a cikksorozatban ismertetett templomi képeket és szobrokat tehát az esztétikai tapasztalat és a muzealizálódás történeti kontextusában szükséges megvizsgálni.

A jelenlét élményét maguk a leírások folyamatosan játékba hozzák: Kazinczy a hat felsorolt templomban személyesen járt, s pontosan kijelölhető azoknak az írásainak a köre, amelyekben ezekről az eseményekről korábban számot ad. A Kazinczy-filológia egyik közhelye és jellegzetes textológiai problémája, hogy végeredményben lehetetlen az ultima manus elvét alkalmazni a folyamatos újraírások és a szövegváltozatok miatt.²⁷ Szintén gyakori jelenség a korpuszban az „újrahasznosítás”, vagyis az a jelenség, hogy egy adott szövegegység más és más mediális közegben jelenik meg, amelynek háttérben természetesen ott áll az újraírás, a közegváltásnak és a hozzárendelt műfajnak azonban elsődleges jelentősége van. A *Mesterségek* megírásához Kazinczy több mint két évtizedes utazási élményeket is felhasznál. Példaként: Kazinczy iskola-felügyelőként jár Egerben 1789. októberében, utazási élményeit az Orpheus második száma közli, illetve a *Pályám emlékezetének* szövegcsoportja is több változatban tartalmazza, amelyek mindegyikében hangsúlyos a líceumi freskó leírása.²⁸ A *Mesterségek*-cikksorozatban felhasznált önéletrírói szövegek arra mutatnak példát, hogy a folyóirat nyilvános befogadói közegében a *Pályám emlékezete* keretében inkább autobiografikusként olvasandó szövegegységek elsősorban a látás és a befogadás személyes, érzelmi folyamatára, a perspektíva személyességére irányítják a figyelmet, semmint a személyes életpálya konstruálódására.²⁹ Kétségtelenül korlátozza a személyesség az elősorolt

tika történelemtapasztalata és kereszténység-konceptiója felől szemléli – példája így Kazinczy számára koncepciójának megerősítését szolgálja az esztétikai érzékenység felekezeti vonatkozásában.

²⁶ RADNÓTI, I. m., 19–54.

²⁷ Az újraírások az önéletrírói szövegek (és a levelezés) sajátja, de Kazinczy költészetében és fordításában is jellegzetesen az alkotói folyamat része. Vö. ORBÁN László, *A tinta színe = Leleplezett mellszobor. Nyomozások Kazinczy birtokán*, szerk. CZIFRA Mariann, Gondolat, Budapest, 2009, 199–247.

²⁸ *Utazások. Eger, Orpheus 1790 = Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2001, 59–62.; a *Pályám emlékezetében*: KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, s. a. r. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2009, 513., 616. (A továbbiakban: *PEml.*) A pápai templom leírása a *PEml*-ben: Uo. A váci templom leírása a *PEml*-ben: 543., 662.

²⁹ Vö. még Orbán László szövegkritikai megjegyzéseivel a *Pályám emlékezetében*: „Kiadásunk műfajelméleti megalapozottságú szövegválogatás helyett gyakorlati szempontokat érvényesített. Ennek oka, hogy Kazinczy önéletrajzi szövegeinek műfajai összemosódnak. Például *Az én naplómban* Kazinczy útirajzaira jellemző alcímet találunk: *Pásztói út*. Az Orpheusban *Utazások* cím alatt megjelent Kazinczy-szövegek a kéziratok eredeti, de törölt címei szerint életrajzként keletkezettek, majd a javítások nyomán megjelent a (fiktív) levél műfajára utaló címzés: »Kazinczy NN-hez; Kassa, Jún. 21. 1789.« (Szemere-tár, 1. kötet, 833–839/6–12). Tehát gyakorlatilag csupán a paratextusok megváltoztatásával három

helyek és műalkotások körét, ugyanakkor vezérfonallá, a határok világos kijelölésévé is válik, amely koncepció a közlemény második szakaszában is megmarad.

Az egyházi terek ismertetései rendkívül terheltek adatokkal, olyan megrendelők, művészek, egyházi méltóságok neveivel, akiknek jellemzően a 18. század második feléhez kötődik működésük, s akik valószínűleg szélesebb körben is ismertek lehetnek – kérdés azonban, hogy a cikk megjelenésekor mennyire volt informatív ereje ezeknek a neveknek.³⁰ Az elősorolt művészek (például Maurer, Maulpertsch, Schröpf, Stunder, Hickel, Krakker) nagyrészt bécsi kötődésűek, akik a 18. századi magyarországi katolikus templomépítésekben (vagy újjáépítésekben) számos egyházi megbízást kaptak, s emellett jellemzően portréfestőként vagy metszőként dolgoztak.³¹ Kazinczy a templomok leírásában nem használja a *barokk* jelzőt,³² leírásai általában is nélkülözik a stílustörténeti terminusok alkalmazását. Nem csak arról van szó, hogy a ma közhasználatos és hozzávetőlegesen konszenzusos művészettörténeti korszakok és fogalmak taxonomikus elrendezése és struktúrája hiányzik a korabeli gondolkodásból. A 18. századi magyarországi templomépítéssel a nyugat-európai mintázatot követi, ahogyan a templomdíszítés is a korabeli katolikus ikonográfiát. Ebben a kontextusban reflektálatlanul van jelen, mint látni fogjuk, Raffaello, Pompeo Batoni vagy éppen Anton Raphael Mengs neve: a festészeti korszakok időbelisége és a korstílusok esztétikai különbözősége nem tárgya Kazinczy leírásának. Az az indulat, ami Winckelmannban munkálkodik a „trón és az oltár művészete”, illetve nevezetesen Gian Lorenzo Bernini ellen, Kazinczyból teljes mértékben hiányzik. Ugyanakkor Winckelmann esetében is történelmietlen lenne a reneszánsz és a barokk tudatos, fogalmi szinten is létrehozott oppozíciójáról beszélni.³³ *Utánzás*-tanulmányában az imitáció helyes módját több alkalommal is Gian Lorenzo Bernini látásmódjához és

műfajt utazott be ugyanaz a szövegcsoport. Mindez arra a megfontolásra vezetett, hogy a hagyományos műfaji felosztás helyett összefoglalóan önéletrírói szövegcsoportról vagy autobiografikus szövegekről beszéljünk.” *PEml*, 785. A *Pályám emlékezetében* szükségképpen praktikusán leegyszerűsített műfaji sokféleség a képzőművészeti tárgyú írások esetében kiemelten fontos, ugyanis a személyes jelenlét és a látás tematizálásával az adott szöveg műfaji paktumában hangsúlyossá válnak az olvasó számára a műalkotás befogadásának mintázatai. Amellett érvelek tehát, hogy a *Pályám emlékezetének* teréből kilépve egyáltalán nem lényegtelen a műfaji keret, hiszen a szavak szintjén majdhogynem identikus szövegek más és más szempontból nyílnak fel az olvasásnak, amihez ráadásul hozzáadódik a megváltozó mediális közeg.

³⁰ A *Kazinczy Ferenc Művei* első kötetében (szerk. SZAUDER Józsefné, Szépirodalmi, Budapest, 1979.) a szövegközléshez mindössze öt jegyzet tartozik a függelékben, ami azzal együtt is rendkívül kevés, hogy a sorozat maga nem a kritikai kiadás igényével készült. A szövegjegyzetek nélkül majdhogynem értelmezhetetlen, részben a ma már ismeretlen művészek nevei, részben a képzőművészeti szakkifejezések miatt, amelyeket Kazinczy nagyrészt németből vesz át. A szövegnek mindmáig ez a legfrissebb kiadása.

³¹ Johann Jakob Stunder (1759–1811) neve mellett nem szabad szó nélkül elmennünk, hiszen őt Kazinczy személyesen ismerte, két portréját is vele készítette el.

³² A *barokk* jelző a magyar nyelvben 1842-ben jelenik meg először nyomtatásban.

³³ A barokk mint korstílus-fogalom megalkotása Jacob Burckhardt, majd tanítványa, Heinrich Wölfflin művészettörténeti kutatásaihoz kapcsolódik. Burckhardt 1860-ban adja ki a *Die Kultur der Renaissance in Italien* című munkáját, Wölfflin pedig az 1915-ben megjelent *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* című tézisében rendezi a reneszánsz és a barokk korstílust bináris oppozíciókba.

szobrászatához képest, pontosabban annak ellenében határozza meg, az idealizálás helyébe lépő individualizmust és naturalizálást elítélve.³⁴ Ehhez kapcsolódik Bernini (vagy egyáltalán a barokk) művészetének időbeli és funkcionális vetülete (az udvari kultúra, az abszolút monarchia és a katolikus reform „kiszolgálása”), ami szemben áll a Winckelmann-féle klasszikus szépség örökkévalóságával és az eredeti kultusztól való megfosztással, vagyis a műalkotás abszolutizálásával. Az idealizálás művészeti gyakorlata és a szépség időtlenségének képzete Kazinczynál is meghatározó, ugyanakkor a *Mesterségek*-cikksorozatban felsorakoztatott műalkotások vonatkozásában reflektálatlan marad az időbeli vagy a stílustörténeti különbözőség. A leírásokban megjelenő szemlélő a műalkotással való találkozás pillanatában újra és újra a szépség abszolút időtlenségét tapasztalja meg, amely mellett mindig hangsúlyos a személyes élmény színre vitele, Raffaellótól Maulpertschig, az egri líceum freskójától a dolgozószoba falára tűzött metszetig.

A templomok leírásában Kazinczy a tájékoztató adatokon túl az imitáció képzőművészeti gyakorlatát, illetve a reneszánszból eredő, s az akadémiai intézményrendszer által hagyományozódó kánont tematizálja. A pápai templom belsőjéről, a képekről és a szobrokról – a viszonylag hosszas ismertetés ellenére – keveset tudhatunk meg, bár nem érdektelen művészettörténeti szempontból az az anekdota, hogy a Hubert Maurer által készített oltárképet vandál módra körbevagták, mert az előre elkészített keret kisebb volt. Kazinczy egyedül a Mária-kápolnában látható képről ír bővebben, amelyben felismeri Raffaello *Madonna della tendájának*³⁵ (1514) másolatát: „Tomkins által metszett reze a Purling Úr birtokában lévő Originálnak dolgozóasztalom felett függ, s nints olly borúlt momentuma életemnek, mellyet fel ne derítsen.”³⁶ Lényeges kérdés természetesen az eredeti és a másolat viszonya, a festészeti imitáció gyakorlata vagy a festmény és a metszet esztétikai és üzleti relációja. Elsődlegesen azonban a szemlélődés alaphelyzetével érdemes számot vetni: hogyan lehetséges a szentképet a szépségéért csodálni, s mennyire okoz ez konfliktusokat felekezeti szempontból. Ezek a feszültségek valószínűleg nem vonhatók ki a kép korabeli befogadási folyamatából, a festmény, a metszet esztétikai autonómiája csak ezekkel a vonatkozásokkal együtt gondolható el. A kép a templom terében vagy Kazinczy dolgozószobájában másként működik-e a befogadásban? A válasz nyilvánvalóan igen, de a funkcióváltásból, a befogadási forma változásából, a muzealizálódásból eredő paradoxonok megmaradnak. Kazinczy egyik levelében pontosan rögzíti ezt a feszültséget egy olyan párhuzammal, melyet a reneszánsz művészet gyakorlata termel ki: „Az újabb mesterség a Madonnákat olly czállal dolgoztatja, mint a régi a Vénuszokat. Protestáns Poéta

³⁴ Lásd Radnóti Sándor elemzését az *Utánzás*-tanulmány mint Bernini-cáfolat tárgyában. RADNÓTI, I. m., 279–320.

³⁵ A British Museum gyűjteményében is megtalálható metszeten nincs feltüntetve a Raffaello-kép ma ismert címe, csak tematikus megjelölésként annyit, hogy „The Virgin, Child, and St John”, a kép alatti sáv szövegében hangsúlyosan szerepel viszont Raffaello, Tomkins mint Bartolozzi tanítványa, illetve Purling, a korabeli tulajdonos. Kazinczy a *PEml*-ben (513., 617.) a Raffaello-képet *Madonna della Seggiolaként*, vagyis a *Székes Madonnaként* azonosítja, valószínűleg tévesen hagyományozódik ez a cím, a Tomkins-metszet egyértelműen a *Madonna della tenda* alapján készült.

³⁶ HazKülfTud 1812, I/29., 233.

is írhat ezekre tisztelő epigrammát.³⁷ A reneszánsz festészet és szobrászat egyik alapvető jellemzője ugyanis, hogy emberábrázolásában az antik testeszményt (testarányokat, érzékiséget stb.) alkalmazza, ami a bibliai figurák és történetek megfestésében sokszor meghökkenítő. Venus és Mária alakjának párhuzamba állításában az idealizálás fogalma és gyakorlata lehet segítségünkre, radikálisan eltérő kultuszuk és történeteik azonban egyértelműen ellehetetlenítik metaforikus azonosságukat.³⁸

Kétségtelenül csábító párhuzam a Raffaello iránti rajongásban a *Sixtusi Madonna*³⁹ drezdai recepciója a 18. század második felétől, annál is inkább, mert Raffaello, illetve a hozzá köthető jellegzetes figuraábrázolás rendkívül fontos a neoklasszicista teóriákban az imitációról szóló vitákban. Az élete utolsó évtizedét a Vatikánban töltő festő szentábrázolásai a barokk festészetre is nagy hatást gyakoroltak, a 18. században pedig az tapasztalható, hogy a valláshoz való viszony radikális megváltozása ellenére is nagy kultusza van Raffaello vallási tárgyú képeinek. A *Sixtusi Madonna* című festménye a szentkép muzealizálódásának az egyik közismert példája, amely II. Gyula pápa megbízásából készült oltárképként a piacenzai Szent Sixtus kolostori templom számára. III. Frigyes Ágost szász választófejedelem a képet 1754-ben megvásárolja drezdai képgyűjteménye számára – állítólag egyenesen a templom oltáráról, varázslatos szépsége miatt: a Gyermeket magához ölelő Szűzanya éppen a szent térből való kivonással, s a múzeumi környezetben való elhelyezésével a kegyességi funkciót felváltja a műalkotás autonómiája. Ugyanakkor a kép perspektívája, ami az alulról fölfelé néző, a földet és az eget összekapcsoló emberi tekintetre van szerkesztve, kiiktathatatlanul teszi a vallási áhitatot. Ez a hatás végeredményben megismétlődhet a múzeumi térben is, ahogyan az a winckelmanni esztétikában hangsúlyossá is válik, hiszen az ő interpretációjában maga a művészet lesz vallássá.⁴⁰

³⁷ Kazinczy Ferenc Gróf Dessewffy Józsefnek, 1813. április 21. = *KazLev* X, 386. Az idézet utolsó mondatában Kazinczy utalást tesz saját „görög értelemben vett” epigrammájára, amit Carlo Dolci Madonna-festményére írt *Dolce’ Madonnája* címmel: „Melly báj, melly fenség, melly isteni bánat ez arczon, / És melly szent megadás ’s gyermeki bizodalom! / Bús anya, mennyei szűz, e’ kép látatja mi voltál: / Vidulj fel, ’s e’ kép fogja mutatni mi vagy.”

³⁸ A Kazinczy által hozott példa valószínűleg egy vándorló párhuzam lehet a reneszánsz óta, egy variánsát Dürertől ismerhetjük, aki az asszimiláció gyakorlatát a következőképpen határozza meg: „A pogány emberek a mindenek felett álló szépséget a pogány Abblo istenüknek tulajdonították [...], így mi azt Krisztus Urunkhoz fogjuk mérni, aki a legszebb ember és éppúgy, ahogy Venust a legszebb nőként ábrázolták, mi tisztán ugyanezeket a tulajdonságokat fogjuk felfedezni a Szent Szűz, Isten anyja képében.” Idézi Erwin PANOFSKY, *Idő Atya*, ford. LAZÚR Brigitta = *Az ikonológia elmélete*, szerk. PÁL József, JATEPress, Szeged, 1997, 298.

³⁹ RAFFAELLO Santi, *Sixtusi Madonna*, 1513–1514, 270×201 cm, olaj, vászon, Drezda, Gemäldegalerie Alte Meister

⁴⁰ Hans Belting elemzése bemutatja, milyen vallási rajongáshoz hasonlatos művészi élményt váltott ki a képet tanulmányozókból 18. század második felében Raffaello festménye, amelyet ekkor a par excellence mesterműnek tekintenek. Belting – Kazinczyhoz hasonlóan – Friedrich Schlegelre, illetve az eltérő katolikus és protestáns képértelmezői gyakorlatra hivatkozik, ami arra mutathat, hogy a jelenség elbeszélésének alapelemei még a 18–19. század fordulóján rögzülnek és állandó hivatkozási alappá válnak: „A kép a katolikus egyházművészet ismerete nélkül felnőtt művelt németek számára hamarosan a *par excellence* mesterművet jelentette. Nagyban hozzájárult ehhez Winckelmann is, aki az antikok művei mellett ugyancsak utánzásra ajánlotta a művészek számára [Raffaellót]. Drezdában a kép hosszú ideig nem is kerülhetett a gyűjteménybe, minthogy »folytonosan a tanulók előtt állt a festőállványon«, írta

A cikksorozatban a második templom leírása hamar kifut a reneszánsz művészeti kánonra, ráadásul úgy, hogy Kazinczy inszenírozza saját, szemlélődő-megrendülő figuráját az épület hatásának érzékeltetéséhez: „Alig érzettem valaha magamat kisebbnek ’s nagyobbak, mint, midőn ennek tornáczában, véletlenül egy oszlop mellett megállottam, ’s az óriási nagyságú ’s testű oszlopon végig pillantottam.”⁴¹ Egyedül a váci székesegyház esetében foglalkozik építészeti vonatkozásokkal, kiemeli a vatikáni Szent Péter Bazilikához való hasonlóságát, de mindezt a figyelmességet végül le is leplezi Kazinczy azzal a pragmatikus alaphellyel, hogy egyszer sietve, másodsorú pedig már az alkonyi homályban járt a belsejében. Így pótolja ki képzeletében a neoklasszicista kánonnal azt a templombelsőt, amellyel „a Cardinalis a ’Világ’ első Templomának miniatúr-Copiját akará teremteni”. Raffaello *Krisztus színeváltozásának* (1520) másolatát helyezné a főoltárra, a mellékoltárokon pedig Daniele da Volterra *Krisztus levétele a keresztről* (1545 k.) című képét és Domenichino *Szent Jeromosát* (1614) tenné másolatban. Mindhárom festő teljesített jelentős egyházi megrendeléseket, festett gigantikus méretű oltárképeket és templomi freskókat – Raffaello négy méter magas táblaképét azonban amiatt érdemes kiemelni, mert a kép értelmezésében jelentős fordulat történik a 18–19. század fordulóján, ami hatással van Raffaello korabeli kultuszára, illetve a képnek jelentős a szerepe a muzealizáció történetében. A *Transzfiguráció*⁴² Raffaello utolsó festménye, amit a franciaországi Narbonne katedrális számára készített – azonban halála után a képet Giulio de Medici bíboros Rómában tartja és a San Pietro in Montorio templomban helyezi el. A képet Napóleon 1797-es hadjárata során Franciaországba viteti és a Louvre-ban helyezi el (amelynek gyűjteménye 1793-tól látogatható nyilvánosan). A képet az 1798-as Grand Salonon mutatják be, majd az 1801-ben megrendezett, több mint húsz képet bemutató Raffaello-kiállítás fő darabja lesz a Louvre Grande Galérie-szárnyában. A kép párizsi karrierjének csúcspontját Napóleon házasságkötése jelenti Mária Lujzával: a képet az esemény dekorációjaként használják fel, a nászmenetről készült rajzon a *Transzfiguráció* is felismerhető a háttérben.⁴³ A képet hosszú ideig Raffaello művészete kiteljesedésének tekintik, amiben kétségtelenül szerepe lehet a festő korai halálának, illetve Giorgio Vasari ítéletének, s nem utolsósorban a kép szerkezetében és perspektíva-

1799-ben, az *Athenäum* második kötetében Schlegel, aki hosszú képleírásában jól tanúskodott a zavartottságról, amelyet a »jámbor kép« a protestánsokból kiváltott. »Félő, hogy katolikusokká válnak«, hangzottak némelyek. »Nem baj az, ha Raffaello a pap.«, válaszolták mások. Schlegel maga nem sokkal ezután ténylegesen katolizált. Hans BELTING, *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*, ford. SCHULCZ Katalin – SAJÓ Tamás, Balassi, Budapest, 2000, 508. Belting, ahogyan Kazinczynál fentebb láttuk, hasonlóképpen az esztétikai tapasztalatra szűkíti Schlegel katolizálásának okait, amely tézis nemcsak a *Sixtusi Madonna* apoteózisát, hanem a winckelmanni esztétikai elvek kiterjesztését is generálja, ebben a vonatkozásban tévesen. Friedrich von Schlegel katolizálásában egyértelműen nem a klasszicizmus abszolút időtlenségének eszméje, hanem a romantika kereszténység-recepciója és történelemfogalma játszik szerepet, ami óriási különbség – mindemellett azonban kiváló példája az egyidejű egyidejűtlenség jelenségére, illetve a klasszicizmus és a romantika közötti átmenet érzékelésére.

⁴¹ HazKülfTud 1812, I/29., 233.

⁴² RAFFAELLO Santi, *Krisztus színeváltozása*, 1516–1520, olaj, fatábla, 405×278 cm, Vatikáni Képtár

⁴³ Martin ROSENBERG, *Raphael’s Transfiguration and Napoleon’s Cultural Politics*, *Eigteenth-Century Studies* 1985–1986/2., 193–196.

használatában megmutatkozó invenciónak. A 18–19. század fordulójának időszakában éppen a racionálisan nehezen értelmezhető képszerkezetet vonják kritika alá, vagy éppen emiatt rajonganak érte, amely valóságatlanság végeredményben csak a hit alázatában, a hívő embernek az isteni nagyságban való megsemmisülésében élhető át.⁴⁴

Kazinczy a képek elősorolása után a másolók személyére is azonnal javaslatot tesz, egyikük Anton Raphael Mengs, aki a Raffaello iránti tiszteletből veszi fel második keresztnévét – a cseh származású német festő 1741-től tartózkodik Rómában. 1754-ben történő katolizálása után a vatikáni festőiskola vezetője lesz, s nem sokkal később a Rómába érkező Winckelmann barátja, aki benne látja utánzásteóriájának legpontosabb megvalósítóját. A másik festő, akit Kazinczy alkalmasnak tartott volna a reneszánsz templomi kép másolására, az a Pompeo Batoni, aki az 1730-as évektől azzal kereste a kenyerét Rómában, hogy az Itáliába érkező Grand Tour-utazók portróját elkészítse az antik romok és egyéb műkincsek díszlete előtt. Mengs és Batoni figurájának kijelölése jól példázza a neoklasszicizmus imitációs gyakorlatát, ami az utánzás utánzásának is nevezhető: Winckelmann szerint Raffaello ugyanis tökéletesen megvalósította az antik művészet szépségének adoptációját, az ő utánzásával tehát szintén megtörténhet a tökéletesség elérése.

A győri templom leírása rendkívül rövid – Kazinczy csupán Maulpertsch freskóira utal, majd az utolsó mondatba helyezi az ízlés finomítására vonatkozó megjegyzését, amely végeredményben az egész cikksorozatra érvényes – miszerint a művészeti alkotások befogadása tanulási folyamat eredménye: „Melly kár, hogy a' Gazdagok fel nintsenek avatva a' Mesterség' titkaiba, s néha vakon követik, a' mit más tanátsol, néha a' magok' phantasiájik által még nagyobb kárt tesznek, mint a' tanátstalanok követésével!”⁴⁵ A nagyváradi templom leírása tartalmazza a legtöbb konkrétumot, valószínűleg ezt a helyszínt ismerte mind közül a legjobban Kazinczy. A templom belsejét ezzel együtt is csak röviden jellemzi, ennek során ugyanakkor számos építészeti és képzőművészeti szakkifejezést használ (Architectura, Compositio, tableau, Colorit, Kupola), illetve az ízlésre vonatkozóan bíráló megállapításokat tesz, hasonlóképpen, mint a győri templom esetében.⁴⁶ A főoltáron látható Mária mennybemenetele témájú kép jellemzését csupán a Rubensre való utalással és a zsúfoltság kiemelésével oldja meg. Nagyobb hangsúlyt kap a püspöki palotában található festmények és alkotók leírása: három festményműfajt különít el, a szentképet, a portrét és a „holmi allegorikai tableaukat”, kiemelve, hogy utóbbiak alá a püspök, Patatich Ádám írt latinul két disztichont. A két portréfestő, Hickel és Stunder munkája dicséretet nyer, míg Schröpf bibliai tárgyú képe ismét bírálatot kap a képnézőre tett hatás kiemelésén

⁴⁴ Daniel ARASSE, *Az ellenáthatatlan isteni robbanás = Uő., Raffaello látomásai*, ford. PATAKI Pál, Typotex, Budapest, 93.

⁴⁵ HazKülfTud. 1812, I/29., 234.

⁴⁶ „A' Váradi Templom imponál mind nagysága, mind pompája által: Báró Patatich Ádám Püspök 's később Kalocsai Érsek mindenben e' kettőt szerette, néha még a' Szépnek kárával is. A' Váradi nem veres, hanem lángoló piros márvány vesztegetve van az oldaloltárokon.” Különösen fontos a színek érzékeltetésében elhelyezett rosszállás: „A' Kupolát Schröpf festette, ha a' kifejezés botsánatot nyerhetne – pokolbeli színekkel.” HazKülfTud. 1812, I/29., 234.

keresztül, ezúttal az arcképek ellenében: „Ennek darabjairól, kivált a' Fezületről, melly képzelhetetlenül grell, ijedve szökik a' szem a' Therésia 's József igen szép képeikre, mellyen mind az arcz, mind a' leplezet bájoló.”⁴⁷ A cikksorozat első közleménye ezzel a hangsúlyos kijelentéssel zárul le, s a második darab még folytatja a portrék (Teleki Sámuel, Brunsvik József) és festők (Stunder, Hickel) dicséretét, hiszen azok „méltók a' figyelmes tekintésre”. Kazinczy az ő arcképeikről szólva is érzékelteti a portréműfaj jelentőségét, amely majd a nem templomi festményeket méltató szakaszban kap nagyobb hangsúlyt.

A jászói templom a Krakker által készített oltárkép és a freskók miatt kap figyelmet, aminek apropóján Kazinczy a festők Magyarországra hozásának fontosságára, illetve a festészeti alkotások jelentőségére utal: „Jászónak nagyobb dísz ad a' Krakker' festése a' Templomban, mint a' Sauberer András által 1790 körül épített roppant Praepositura; mert nagy épületet kiki építhet, ha pénzze van, de Krakkert pénzen nem teremünk. Ezt a' nagy Mívészt a' most megnevezett Prépost hozá honnunkba, nem tudom honnan.”⁴⁸ Az elvégzett munka nagyságának érzékeltetésére Raffaello és Rubens templomi festészetét hozza párhuzamként, majd megint csak anélkül, hogy részletesebben írna a templomban látható festményekről, laza asszociációk egymásba fűzésével említ újabb és újabb neveket és helyszíneket. Itt válik egészen pontosan érzékelhetővé, hogy bár látványosan törekszik a katalógusszerű felsorolásra és leírásra, az egyes helyszínek ismertetése során mégis a műalkotások szemléléséből kibontakozó hatás, a lenyűgözöttség és a csodálat alaphelyzete kap hangsúlyt. Ebben a szakaszban valójában Krakker személye, s nem a jászói templom köré koncentrálódnak a képzőművészeti kommentárok: Kazinczy, a saját maga által birtokolt Krakkerportrék (Fráter György, Esterházy Imre, Széchényi Pál) dicsérete után az egri líceum könyvtárának plafonján látható freskót „az ő mesterségének koronájaként” említi. A tridenti zsinatot ábrázoló trompe-l'oeil freskó a barokk templomfestészet térábrázolási technikáját alkalmazva a mennyezetet kupolaként teszi érzékelhetővé a szem számára. A katolikus reform emblemikus eseménye (mint a kép tárgya) vagy akár az égi szféra irányába megnyíló építmény nem kap helyet Kazinczy leírásában, sokkal inkább a mesterségbeli tudásra kerül hangsúly a lezáró anekdotában. A történet szerint a püspök a Bécsben működő Maulpertschet hívja meg a líceumi kápolna mennyezeti freskójának megfestéséhez, ám azt olyannyira lenyűgözi Krakker munkája, hogy saját tehetségét alábecsülve lemond a munka elkészítéséről: „ennek leszállván a' szekérből az vala első dolga, hogy a' Bibliothéca' Plafondját láthassa, 's felkiáltott: Én ennyit nem tudok!”⁴⁹

Fentebb már említettem, hogy Kazinczy a cikksorozatban végig előtérbe helyezi a befogadóra (alapvetően őrá, az egri anekdotában Maulpertschre) tett hatást, amivel párhuzamosan elsikkad a műalkotás ismertetése, sok esetben még tematikus szinten is. Ebben az esetben ugyanakkor az is figyelmet érdemel, hogy olyan anekdotát olvashatunk, amelynek a tárgya a festészet maga. A festők vetélkedéséről és a műveik

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ HazKülfTud. 1812, I/30., 241.

⁴⁹ Uo., 242.

megítéléséről szóló történetek idősebb Plinius *Természetrájából* hagyományozódtak tovább az újkori művészeti gondolkodásban. Zeuxisz és Parrhasiosz vetélkedése, Nikomakhosz, Apellész figurái természetesen mesterségbeli tudásuk nagyszerűségével válnak közismertté, műalkotásaik csodálatra méltóságát mindig a hatáskeltés, a lenyűgözés, a megtévesztés mértéke teszi nyilvánvalóvá. Winckelmann utánzástézise kifejtésében említi Nikhomakhosz és Zeuxisz nagyszerűségét,⁵⁰ Falconet pedig, a Plinius-fordításához készített kommentárjában a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló anekdota közismertségére utal, illetve XIV. Lajos udvari festőjének, Charles le Brunnek az egyik képét hozza fel újkori párhuzamként, amelyről egy számár le akarta legelni a bogáncsot.⁵¹ Krakker és Maulpertsch „vetélkedése” ezen művészettörténeti-anekdotikus hagyomány felől olvasható, ami részben szórakoztatja az olvasót, részben azonban a műalkotások természetéről rögzít olyan téziseket, amelyek a műalkotások esztétikai autonómiájáról vallanak – s ebből a szempontból sem lényegtelen, hogy Kazinczy ilyen hosszasan foglalkozik a templomi képekkel.

A tornai templom Maurer által festett oltárképének szánja az utolsó bekezdést Kazinczy, szembeállítva a község jelentéktelenségét a mesterművel, megnevezve a festőt megfizető Keglevics József tornai főispánt, amivel a művészetek magyarországi jelenlétének és terjedésének ismételt hangsúlyozza pénzügyi feltételeit.

Múzeumi kalauz – második terem

A második nagy egységet – amely a cikksorozat harmadik, lezáró darabja – Kazinczy megint csak a műalkotásoknak helyt adó tér alapján hozza létre, s majd az öt pontba szedett felsorolás végére érve válik világossá, hogy miért csak az egyházi színtérrel szembeállítva működik ez a csoportosítás. A „nem templomi festések és faragások” nem kizárólagosan a publikusan látogatható gyűjteményekben található, amelyek a korabeli múzeumi formák tipikus, bár Magyarországon akkortájt még meglehetősen ritka képződményei –, hanem részben magánpaloták kincsei. Az öt ponthoz nem rendelhető egy bizonyos helyszín vagy személy, ezek a kategóriák részben a műgyűjtés különféle célú formáiként, részben egy képzőművészeti kánon körvonalazásaként olvashatók, és nem utolsósorban Kazinczy személyes élményeihez kapcsolódnak. Ebben a szakaszban Kazinczy mindenekelőtt a műgyűjtésnek és a nyilvános képtáraknak írja meg a sajátos propagandáját. A magángyűjtemények (Koháry Ferenc, Brunszvik József, Marczibányi István)⁵² és az azokból kinövő publikus kiállítótérek (a bécsi Esterházy-gyűjtemény és az egri Fáy-galéria) csak felsorolás szintjén, de tulajdonosaik nevét és nemes cselekedetét hangsúlyosan kiemelve kapnak helyet az első pontban. Konklúziójában nem egyszerűen a műgyűjtés anyagi feltételei, hanem eszmei

⁵⁰ Johann Joachim WINCKELMANN, *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* = Uő., *Művészeti íráskönyv*, ford. RAJNAI László – TÍMÁR Árpád, Helikon, Budapest, 2005², 8.

⁵¹ Étienne Maurice Falconet szobrász (1716–1791) 1754-től a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagja, a *Salonok* többszörös kiállítója, Diderot barátja. 1773-ban jelenik meg Plinius-fordítása, az *Histoire naturelle*, idézi KIBÉDI VARGA Áron, *A realizmus alakzatai. Zeuxisztól Warholig*, ford. HÁZAS Nikolettá = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 131–132.

⁵² Marczibányi a régiséggyűjteményének egy részét 1802-ben a Nemzeti Múzeumnak adományozta.

nagysága is megjelenik: „Galeriák állítására temérdek pénz kívántatik; e’ szerént a’ nélkül hogy másoknak érdemből legkissebbet levonni akarnánk, bátran részük a’ kérdést: ki tett erejéhez képest többet?”⁵³

A második pontban tárgyalt magánpaloták és vármegyeépületek („nagy házaink”) festményeinek, illetve festményekkel történő díszítésük gyakorlatának ismertetésében már kifejezetten az ízlés fogalma kap jelentőséget. A fogalmi kontextus különösen jelentős, az ízlés a fényűzés, a vagyonosság, a tetszés, a tudatlanság és a megtévesztés hálózatában kap helyet, s Kazinczy éles bírálatában végeredményben vereséget szenved: „Nagy házainkban a’mi festések vannak, azok tsak a’ luxus’ szüleménye ‘s a’ Brokantörök játéka. Izlet és előismeretek nélkül vásároljuk a’ mi a’ szemnek tetszik ‘s a’ mit a’ csalfaság reánk tól. Ezek is ritka jelenségek.”⁵⁴ A tézisként értelmezhető kezdőmondatokat ismét egy kaotikusnak tűnő felsorolás követi, amelyben tulajdonosok, helyszínek, festők és festményalanyok követik egymást, a megképződő csomópontok mentén azonban mégis megmutatkozik az értelmezés lehetősége. A kiindulásban újra a szemlélődő figurája válik elsődlegessé: az egyéni élmény, a jelenlét, a megtapasztalás érzékisége fogja össze az olvasó számára végeredményben hozzáférhetetlen képanyagot. Az először említett, az Orczy László palotájában őrzött két tájkép (Joseph Fischernek az Orczy-kertet és egy budai látképet ábrázoló munkái) után a figyelem kizárólagosan a portrékra irányul. Az arckép egyértelműen alkalmazott műforma, ami az alkotók számára az egyik legfontosabb jövedelemforrás a reneszánsz festészet-től kezdődően, alanyaik, vásárlóik számára pedig többek között a társadalmi rang kifejezője, a társadalmi önreprezentáció meghatározó médiuma. A portré gazdasági vonatkozása azonban egyáltalán nem rendíti meg esztétikai jelentőségét, az arc ábrázolása nem kizárólagosan a mai értelemben vett emlékéllítés, hanem a reprezentáció egyik módja, az ember megismerésének lehetséges formája, ami nem utolsósorban a festő mesterségbeli tudását is láthatóvá teszi. A francia festészeti akadémia 1667-ben közzétett előadaskötetében André Félibien az előszóban összegzi a festészeti műfajok hierarchiáját, amelyben a történelmi festészet (integrálva a vallási tárgyú képeket és az allegóriákat is!) kapja az elsőbbséget, amit a portré követ, hiszen az emberalakok ábrázolásával a festő az isteni teremtés tökéletességét utánozhatja.⁵⁵ Az antikvitástól jelenlévő, de Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmentéjével* (1775–1778) a 18. század végére a fiziognómia tana és gyakorlata rendkívüli lendületet kap, ami a portré (mediális sokféleségű) műfajára is hatást gyakorol. A festményként, metszetként, textusként is népszerű portré szerteágazó funkciói (társadalmi reprezentáció, emlékéllítés, antropológiai tanulmány, esztétikum stb.) Kazinczy érdeklődésében és életművében is jelen vannak.

⁵³ HazKülfTud. 1812, I/31., 248.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ „Celuy qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; Et comme la figure de l’homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, Il est certain aussi que celuy qui se rend l’imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres.” A. FÉLIBIEN, *Conférences de l’Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l’année 1667*, F. Léonard, Paris, 1668, [32–33.]

Kazinczy a cikksorozatnak ebben a szakaszában ismét nevek elősorolására korlátozza a portrékról való értekezést, vagyis semmi olyan teoretikus kidolgozását nem adja a műfajnak, amit a festett és a metszett arcképek iránti rajongásait vagy biográfiáinak sokaságát ismerve esetlegesen várnánk. Utóbbiak ugyanis jellemzően olyan irodalmi portrék, amelyek leírják a bemutatott személy külső jegyeit, összekapcsolva azokat tulajdonságaival, természetével, amely egység a megismerés ígéretét hordozza. Két olyan megjegyzést tesz a cikkében azonban, ami a befogadó irányából határozza meg az arckép művészi nagyságának feltételeit, azt bizonyítva, hogy nagyon pontos elképzelésekkel bír a műfaj kritériumairól. Elsőként a luxus veszélyére mutat rá az ízlés ellenében, eszerint az előbbi elnyomhatja a művészi érték felismerését: „Portraiteket aranyozott igen széles rációkban függesztgetünk fel, 's azt véljük, hogy valami szépet bírunk, 's nem látjuk, hogy a' lelketlen arcz, az a' szederjes piros, az a' barnában feketébe tsapó fehér, bántja a' szemet.”⁵⁶ Egyetlen mondatba sűrűsödik a hozzá nem értő képtulajdonos hamis ítélkezése („azt véljük, hogy valami szépet bírunk”), a festő mesterségbeli tudásának hiánya („lelketlen arcz”) és a helyesen ítélkező befogadói tekintet („bántja a' szemet”). A példák sorával vezeti el Kazinczy az olvasót a nagyszerű portrékig, a művészek (Füger, Lampi, Kreutzinger, Oelenhaynz, Weikand, korábról Mányoki, Kupeczky és Dürer nevét említi) és a portréalanyok megnevezésével (Orczy László, Teleki József, Splényi Mihály stb.). Éppen a portré műfajában jelenlévő kettősség, az alkalmiság és a személyesség, valamint a magas művészi érték időtlensége jelenik meg Kazinczy második téziszjellegű megjegyzésében: „Igy, azon felül, hogy ábrázatjaik azzoknak, a' kiket velek a' természet vagy a' szív érzései öszve fontak, általadatnak, egyszersmind olly Mestermíveket is kapnak, melly egykor talán a' Belvederében lél helyet.”⁵⁷

A portrék vonatkozásában áttételesen megjelenik Kazinczy idealizáció fogalmának lényege, vagyis a művészet eszményítő teljesítménye a természettel szemben, amely tézis a *Tövisek és virágokban A' két Természet* című epigramma jegyzetében kapja a leginkább megvilágító kifejtést, de az életmű számos más darabjában is felbukkan. Fórizs Gergely az εἰς το κρεῖττον jelmondatát és jelentésrétegeit kutatva arra is rámutat, hogy miként ad Kazinczy képzőművészeti alapozást irodalmi nézeteinek.⁵⁸ A portré műfaja szempontjából érdemes azonban idézni a jelmondat egyik olyan előfordulását, ami Fórizs tanulmányában érthető módon nem szerepel, hiszen nem jelenik meg benne a képzőművészeti gyakorlatnak az irodalmi-nyelvi gyakorlatot illusztráló karaktere. Kazinczy itt Napóleon valóságos figuráját és művészi ábrázolásait helyezi egymás mellé a francia császár 1805-ös bécsi bevonulásának felidézésével, vagyis itt kifejezetten a portrékészítés művészi gyakorlatához rendeli az eszményítés jelmondatát: „Niny csakugyan látta későbbben Napóleon, Berthiével lovaglott, 's azt írja, hogy Napóleon eggyikéhez sem hasonlít azon sok képeinek, a' mellyeket láttunk. A' dolog természetes, mert a' Művész εἰς το κρεῖττου μιμει.”⁵⁹

⁵⁶ HazKülfTud. 1812, I/31., 249.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ FÓRIZS, I. m., 451–457.

⁵⁹ PEml, 219–220.

A „Faragás míveinek” bemutatása a harmadik pontba korlátozódik, ismételtelen a művészek (Zauner és Ceracchi, akik a bécsi udvar szobrászai, illetve Bosch) és az ábrázolt személyek (Stoll, Born) elősorolásával, valamint egyetlen szobortípus, a márványbüszt megnevezésével – vagyis ebben a vonatkozásban is a portré kap hangsúlyt. A cikksorozat egészére jellemző diskurzushoz hasonlóan itt is csak utalás formájában válik hozzáférhetővé egy-egy esztétikai alapelv, ami adott témában orientálhat Kazinczy látásmódjának vonatkozásában: ez jelen esetben a márvány anyagának természetét érinti. Eszerint a márványbüsztök akkor értékelhetők mesterműként, „ha tudniillik az nem kívántatott tőle, hogy a' főket mostani ruhákkal 's hajfodrással dolgozza”.⁶⁰ A márvány anyaga természetéből adódóan a nyugalmat, az örökkévalóságot reprezentálja, masszívuma és ridegsége ellenére képes túlmutatni a letisztult formának köszönhetően az anyag emberi megmunkáltságán, s teret nyitni az emlékezésnek,⁶¹ illetve nyilvánvalóan az eszményítés gyakorlatának.

A negyedik pontban olvasható ismertetésben Kazinczy újra a cikk építkezésének ötletszerűségét mutatja azzal, hogy ezt a néhány sort Adam Friedrich Oeser festőnek szánja: a felvezetésben azt ünnepli, hogy a lipcsei festőakadémia egykori vezetője Magyarország szülőltje. Az országban található munkáinak ismertetésében válik világossá, hogy említését a Kazinczy birtokában található egyik festmény indokolja, ám csak annyit rögzít róla, hogy „tsak nem három lábnyi magasságú”. Beszédes lehet azonban a részletokról való hallgatás is. Kazinczy 1794. április 5-én írt levelében⁶² Oesertől egy festményt rendel részletes útmutatással, hogy annak metszetét majd Messiás-fordítása elé helyezze.⁶³ Kazinczy kapcsolata nem sokkal ezután megszakad a lipcsei festővel decemberi letartóztatása miatt, Oeser pedig 1799-ben meghal. Kazinczy majd csak Háger Dániel 1801. október 4-én kelt leveléből⁶⁴ szerez tudomást a kép hollétéről, ami után az időközben Kolozsvárra került képet magához szállíttatja. Kozma Gergelynek írt levelében írja meg véleményét a képről: „A' kép meg nem felel a' róla támasztott reményemnek: de az Oesernek munkája, a' ki Magyar volt, a' kit egész Európa tisztelt, és a' ki meghalálózván, nékem új festést nem tehet”.⁶⁵ Az újságcikkben Kazinczy pedig csak Oeser magyar(országi) származására és nagyságára tett megjegyzését ismétli meg, a képről való véleményét nem hangsúlyozza.

⁶⁰ HazKülfTud. 1812, I/31., 249.

⁶¹ A szoborkompozíció kiegyensúlyozottsága, könnyed kecsessége, ugyanakkor a márvány ridegsége és fehérsége azt a nyugalmat reprezentálja, amit Winckelmann rögzít a görög műalkotások utánzásáról írt értekezésében. WINCKELMANN, I. m., 25. Lásd még: „Menj szellemeddel a tetetlen szépség birodalmába, és kísérel meg, hogy égi természet teremtoje légy, hogy a szellemet a természet fölé emelkedő szépséggel töltsed el; mert itt nincs semmi, ami halandó, sem pedig olyan, mit az emberi szűkösség megkövetel. Sem erek nem hevítik, sem inak nem mozgatják ezt a tetet, hanem valamilyen szelíd áradatként szétáramló égi szellem tölti be mintegy az alak egész felületét.” Uő., *A belvederei Apollón leírása* = Uő., *Művészeti írások*, 87.

⁶² Kazinczy Ferenc Oeser Ádám Frigyesnek, 1794. április 5. = *KazLev* II., 351–353..

⁶³ Oeser hírnevét nemcsak akadémiai posztja, hanem kapcsolatrendszere is emeli: pozsonyi és bécsi tanulmányai után Drezdában megismerkedik Anton Raphael Mengsszel, s még Lipcsébe költözése előtt egy évig a Winckelmann családnál él tanítóként, majd a hatvanas években Lipcsében Goethe rajztanára.

⁶⁴ Háger Dániel Kazinczy Ferencnek, 1801. október 4. = *KazLev* II., 41.

⁶⁵ Kazinczy Ferenc Kozma Gergelynek, 1801. december 1. = *KazLev* II., 513.

A cikksorozat utolsó, 5. pontjában Balkay Pál tevékenységének bemutatásán keresztül a „copiák” hasznosságára hoz példát: a Bécsben tanult festő Kassán állítja ki a Belvederében készített másolatait. Az alkotók és a képek felsorolásával Kazinczy fókusza ismét kettős, hiszen – cikkének céljából adódóan – magyar kontextusba helyezi az általa nagyra tartott képzőművészeti kánont. A képekhez fűzött kommentárjai szűkösek, legfeljebb a lista lehet tehát az olvasó számára beszédes:

Melly szerentse azoknak, a' kik Kassán megjelennek, a' Mengs' hatalmas musculaturájú Józsefét, a' Mengs szép Máriáját az isteni gyermekkel, Guidónak Ártatlanságát, Correggiónak veres öltözötű szenvedőjét, Furínónak Kesergőjét, az Angelica' Ossziáni darabját, 's néhány igen szép főt az Alföldi Iskolából mintegy tükörben ismét megláthatni.⁶⁶

A festők korabeli kanonikus pozíciója s ezzel együtt Balkay válogatása természetesen fontos kérdés: Mengs korabeli jelentőségét például nemcsak itáliai tartózkodása, Winckelmann-nal való ismeretsége és a „régiek utánzása”, hanem még a Drezdában, egyházi megrendelésre készített képei, illetve portréi adják. Correggio, Furino és Guido Reni neveinek kiemelését bizonyosan nem stílustörténeti összetartozásuk indokolja, s ma már inkább másodvonalbeli alkotóknak tekinthetők: a korabeli Bécsben azonban az itáliai festészethez való hozzáférés lehetőségét jelenthették. Ebben a felsorolásban sokkal lényegesebb lehet számunkra a kassai múzeumi térben való kiállítás, Kazinczy ugyanis azt jegyzi le, hogy Balkay ezeket a képeket „köz haszonra rakta ki”. A vallási képek, Angelica Kauffmann Osszián-tárgyú képei, illetve a németalföldi portrék megismétlik azt a tematikai és stílustörténeti sokszínűséget, ami Kazinczy egész közleményét jellemzi, s ahogyan az a korabeli műértői gyakorlatban is jellegzetes. Segítségünkre lehet a heterogenitás megértésben Johann Zoffany 1777-ben befejezett festménye, ami az Uffizi képtár Tribuna-terméről készült az angol Charlotte királyné megrendelésére.⁶⁷ A kép terébe helyezett festmények alkotói részben megegyeznek a Kazinczy által is kiemelt művészekkel (Reni, Coreggio, Raffaello, Rubens, Annibale Caracci stb.) és műfajokkal (szentképek, portrék, mitológiai tárgyú képek). Mindannyian a korabeli akadémiai festészeti kánon részei, amely mérték a műgyűjtés és a múzeumi kultúra gyakorlatában és intézményeiben kap szélesebb nyilvánosságot a 18. század végére, de a németalföldi festészetben már az 1630-as évektől van példa a galéria-ábrázolásokra. Kazinczy tehát végeredményben ehhez az intézményi-esztétikai keret-höz idomítja a hazai viszonylatban számottevő műalkotásokat, azzal együtt, hogy nem kevés esetben csúsztat, amennyiben lendületes (erőltetett) asszociációs láncolatokon keresztül hozza játékba az akadémiai kánont, a műalkotások hiányában.

⁶⁶ HazKülfTud 1812, I/31., 250.

⁶⁷ A kép 1778 óta a királyi gyűjtemény darabja, vö. <http://www.royalcollection.org.uk/collection/406983/the-tribuna-of-the-uffizi> A képről bővebben lásd: BÓDI Katalin, *A látás színrevitele. Johann Zoffany Az Uffizi Galéria Tribuna terme című festményéről. Kommentár Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiájához*, 2000 2013/5., 70–74.

A lezáró bekezdés ismét hangsúlyossá teszi a cikksorozat alapkérdését, mely azokat a nyilvános tereket érinti, ahol a szépművészetek iránt rajongók „gyakorolhatják szemeiket és emelhetik lelkeiket.” Kazinczy felhívással alakítja a lezárást, amennyiben azt kéri, mások is osszák meg ismeretüket a hazában létező „szépről”, s kifejezetten a nagyszombati Bruckenthal-gyűjteményről,⁶⁸ illetve ígéretet tesz egy Stunder-tárgyú és egy pozsonyi szobrászt tárgyazó cikk megírására – egyik írás sem készül el.

Múzeum shop

Kazinczy képzőművészeti tárgyú recenzióiban természetesen mindenekelőtt a kötetek kiválasztása érdemel figyelmet, illetve az a diskurzus, amely a folyóirat olvasója számára hozzáférhetővé teszi az adott kötetet. Nem szabad azonban megfelekedni a műfaji szempontokról sem az értelmezésben, hiszen ezekből a könyvismertetésekben szükségképpen hiányzik a disszertatív jelleg, ugyanakkor jellemzően ismétlődik néhány olyan tézis, ami Kazinczy művészetfelfogására jellemző.

Az Árkádia-per utolsó Kazinczy-kommentárjának (*Még egy szó Arkadiáról*) vizsgálatában megkerülhetetlen a vita mint kontextus, illetve a perben a Kazinczy által elfoglalt pozíció: ő az érveit az *Et in Arcadia* ego-felirat mellett következetesen a képzőművészetből, nevezetesen Nicolas Poussin *Et in Arcadia* ego című festményéről veszi, amelyet Charles Paul Landon németül is kiadott metszetgyűjteményéből⁶⁹ ismer. Kazinczy hosszasan idézi a német nyelvű kiadvány kommentárját a Poussin-kép vonatkozásában, amely természetesen az ő Árkádia-konceptióját erősíti. Az idézet első egysége Árkádiát mint a pásztorok lakhelyét mutatja be, majd a második egységben egy rövid képleírás kap helyet, mely bemutatja a festmény alakjait és feliratát, a következő kommentárral: „Mely értelem van benne a' legnemesbb egyszerűséggel kinyomva.”⁷⁰ Ez a tézisként is érthető állítás biztosítja a Poussin-kép 18–19. század fordulóján tapasztalható irodalmi karrierjét, amely a kép címének hibás fordításából ered („Árkádiában éltem én is.”).⁷¹ Vagyis Poussin festménye helyesen képes imitálni az antikvitás ideális szépségét, ami – az Árkádia-perben Kazinczy által elfoglalt pozíció szerint – példa lehet az irodalom és egyáltalán az ízlés finomítására. A közlemény második felében Kazinczy a Landon-sorozatot mutatja be, illetve az Árkádia-per kontextusától távolabb lépve már kifejezetten a kiadványban megjelenő klasszikus

⁶⁸ Kazinczy 1816-ban erdélyi utazásai során eljut a szebeni gyűjteménybe, de nincs jó véleménnyel az 1803-ban elhunyt gyűjtő ízléséről: „De szíves tiszteletem mellett, mellyet szívesebben nálamnál a' nagy férjfiú eránt kevés Magyar-Magyar, sőt kevés kevés Szász-Magyar érezhet, ki kell mondanom, hogy ő a' festéshez olyan formán érte mint Mummiusz a' Korinth' kirablásakor.” KAZINCZY Ferenc, *Erdélyi levelek*, s. a. r. SZABÓ Ágnes, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013, 45.

⁶⁹ Elsőként a *Magyarázó jegyzések a' Csokonai sírköve eránt tett jelentésre* (HazTud 1806, I/30., 252–255.) című közleményben hivatkozik Poussin festményére és Landon kötetére, amely utalást meg is említ a *Még egy szó Arkadiáról* című közleményében. A festmény adatai: NICOLAS POUSSIN, *Et in Arcadia* ego, 1637–1639, olaj, vászon, 185 × 121 cm, Musée du Louvre, Paris. A kiadványsorozat franciául: *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*, C. P. LANDON, Paris, 1801–1835.; németül: *Französische Kunst-Annalen*, szerk. C. P. LANDON, Müllhausen, 1802–1809.

⁷⁰ HazTud 1807, 390.

⁷¹ A felirat értelmezéséről és képzőművészeti kontextusáról lásd PÁL, *I. m.*, 159–169.

akadémiai kánonnal ismerteti meg az olvasót. Felsorolásában a *Belvederei Apolló*, a *Velletri Pallas*, *Domenichino Szent Jeromosa*, *Raffaello Transzfigurációja*, a *Belvedere Torzós* és *Daniele da Volterra depozíció-képe* jelenik meg, ami – a klasszicista művészet szemlélet értelmében – így elmosza az antikvitás és az újkor közötti időbeli távolságot a klasszikus szépség időtlenségében. A korabeli festők közül a neoklasszicizmus közismert francia művészeit nevezi meg Kazinczy (Jean-Baptiste Isabey, Jacques Louis David és Robert Lefèvre, akik nem utolsósorban Napóleon portrémegrendeléseinek köszönhetően tettek szert hírnevükre). Az újságcikk utolsó harmadában jelenik meg az a gondolat Kazinczy diskurzusában, ami a *Mesterségek*-cikksorozatban előtérbe kerül öt évvel később:

Hazánkban melly felette kevés az, a' ki a' Mesterséghez ért, a' kinek szeme a' szép érzésében gyakorolva van, sőt a' ki csak azt is tudná hogy az efféle ismérteket honnan kell méríteni! Azt tartom, tehát, hogy valóságos szolgálatot nyújtok a' Hazának, ha kimutatom, mellyik az az út, melly e' Szentségekhez vezet, 's ez által az ízlést terjeszthetem.⁷²

Míg az Árkádia-pert lezáró Landon-kommentárban és a *Mesterségek*-cikksorozatban hangsúlyos a képzőművészetek értő befogadásának és az ízlés finomításának célként való megfogalmazása, a későbbiekben elmarad ez a tézisjelleg a folyóiratban megjelent írásokban.

A Felső Magyar Országí Minerva 1825-ben, 1826-ban és 1827-ben közöl recenziókat Kazinczytól képzőművészeti tárgyban, amelyek igazodnak a csaknem két évtizeddel korábban megfogalmazott tézisekhez, vagyis az a képzőművészeti eszmény, amit Kazinczy az Árkádia-perben rögzít, változatlan marad a későbbiekben. Az 1825-ös *Hébe* című zsebkönyv metszeteinek ismertetésében Kazinczy végeredményben a metszetek ürügyén beszéli el újra a korábbi közleményeiből már ismert képzőművészeti preferenciáját. A recenzió első egyharmada csak a zsebkönyvet díszítő rézmetszetekkel foglalkozik, ami egyrészt az akadémiai kánon időtlen szépségfogalmát, az imitáció gyakorlatának mediatizáló teljesítményét propagálja („a' Megváltó, Blaschkétől, pontozott munkában, Caracci Hannibál után, képzelteheti velünk, millyen lehetett a' Phidiász' Jupiterere”),⁷³ és ami ugyanakkor összekapcsolódik a befogadás személyes érzelmességével és a kifejezhetetlenség toposzával: „De itt érzeni kell és hallgatni, nem szóllani.”⁷⁴ Hasonlóképpen fontos Kazinczy képzőművészeti ízlésfogalma szempontjából a Ferenczy-féle *Graphídion*, vagy a *Pásztorlányka* című szoborról készített rész ismertetése, amelyben a magyar képzőművészet alapító aktusát látja a recenzens:⁷⁵

A' harmadik tábla bennünket Magyarokat még közelebből érdekel: imhol a' mi Ferenczynk' *Graphídion*a (így nevezzük-el mi a' rajzoló-leányt a' rajzolat,

⁷² HazTud 1807, 390.

⁷³ FMOM 1825, 43.

⁷⁴ Uo.

⁷⁵ A szoborról és a Kazinczy-életműhöz való további kapcsolódásairól a tanulmány lezárásában írok bővebben.

festést jelentő görög szótól; mert a' Pásztorleány a' dolgot közelebből nem bélyegzi). A' Mesterség' Mythológiája szerint egy leány, szerelmes andalgásában a' tenger' szélén, még a' Rajzolás' feltalálása előtt, vessejével egy figurát vona a' fövényben, és íme a' csuda! a' rajzolat a' fövényben a' szeretett ifjú' profilképét adá! a' lány látja ezt, 's lelkében az a' gondolat támad, hogy így tehát lehetne képét adni minden tárgynak, 's ez a' feleszmélet lesz a' Mesterség' feltalálásának szempillantása. A' kedő Ferenczy választhata e méltóbb tárgyat első munkájára mint a' Mesterség' kedő? Valóban neki e' gondolatot egy kegyes Isten adá. – A' Plastica' (faragás) műveiről az ítélt méltólag, a' ki magát látta a' mívet, Recensensnek pedig e' szerencséje még nem leve: s' valljuk-meg, a' szobrok' legnemesbb nemei a' fenn-állók, mert azok láttatják a' növés' szépségét 's a' köd-lepel' lefolytának szép játékát: de itt a' történet, mellyet adni kelle, nem állást kívánt, hanem guggolást: 's illyen a' Bernini' Vénusza is, melly bizonyos tekintetben megelőzi a' Mediciszi Vénuszét; inkább illvén a' ruha nélkül talált asszonyi szeméremhez.⁷⁶

Az 1826. évi negyedik negyedévi lapszámban megjelent közlemény Ludwig Goró von Agyagfalva, vagyis Goró Lajos 1825-ben Bécsben megjelent *Wanderungen durch Pompeii* című munkáját ismerteti. Nem lehet feladatunk a kötet nagyszerűségének méltatása, annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy a dévai születésű hadmérnök munkája a korabeli Európában is nagyszabású vállalkozás. A szerző ugyanis itáliai szolgálata során 1821-től Nápolyban tartózkodott, ahol szabadidejében a pompeji ásatásokat látogatta, s igen komolyan elmélyedt az eltemetett város kutatásában, illetve képzőművészeti affinitása is kiemelkedő volt: rajta kívül tizenegy művész dolgozott a kötet illusztrálásán.⁷⁷ A 18. század végére módszeressé váló ásatások rendkívüli hatást gyakoroltak a korabeli Európára, Pompeji és Herculaneum jelentősen módosította az újkortól érvényes antikvitásképet, így Goró munkája nem lehetett érdektelen: Pompeji részletező leírása és vizuális újraképzése jól illeszkedett a személyes megtapasztalás és az érzéki befogadás eszményéhez. Kazinczy ebben a recenziójában sajátos utat választ: kivonatolni próbálja a kötetet, aminek köszönhetően hozzáférhetővé teszi Pompeji történetét a magyar olvasóknak, illetve közli a Goró által használt korabeli Pompeji-szakirodalmat. Ami ezt a rezümét mégiscsak lényegessé teszi a kötet témáján felül, az a szövegben színre vitt átélése a város bejárásának – Kazinczy arra mutat példát, hogyan lehetséges az olvasás által jelen lenni és érzéki tapasztalatot szerezni:

E' szerint a' ki a' könyvet forgatja, minden nyomon tudja, hol áll, és mit lát. – Melly szívet-borzasztó, szívet-elkeserítő, 's szívet-emelő látvány! Egy két perczentés alatt az után, hogy e' gátorba béereszskedénk, tizen-nyolcz századot ugránk-

⁷⁶ FMOM 1825, 43–44.

⁷⁷ Goró életútjáról bővebben: PAPP Júlia, „... nem csak karddal, hanem pennámmal is használni...” Adatok Agyagfalvi Goró Lajos (1786–1843) hadmérnök életrajzához és pályaképehez, Századok 2008/3., 673–696.; Uő., Adatok Goró Lajos itáliai régészeti kutatásaihoz és erdélyi hadmérnöki tevékenységéhez = Stílusok, művek, mesterek. Erdélyi művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére, szerk. ORBÁN János, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Marosvásárhely–Kolozsvár, 2011, 235–248.

viszsa, 's azon úczán, azon köveken járunk, a' hol Cicero, kinek Pompéjiban is vala háza, 's igen kedves háza, bizonyosan járt; 's azokat a' falakat látjuk, mellyeket az ő tekintetei is megszenteltek. De az ő háza még fel nincs találva. – Nem fosztjuk meg Olvasóinkat a' meglepetés' örömétől, de nem késhetünk elmondani, hogy itt egy nagy Író' házat is látni fogják, és már megtisztítva szemetjeitől. – ⁷⁸

Az idézet végén tett ígéret és késleltetés a folytatásban ismertetett Sallustius-házra vonatkozik, amivel hosszasan foglalkozik a cikk, többek között a Dianát és Akteónt ábrázoló falfestés és a házhoz tartozó kert bemutatásával. A Sallustius-ház iránti kiemelt figyelem nyilván nem lehet független Kazinczy hosszasan készülő Sallustiusfordításától, amely végül csak halála után jelent meg.⁷⁹

Az 1827-ben, szintén a Minervában megjelent recenzió három kötet ismertetését vállalja: egy portrégyűjtemény és két illusztrált útikönyv kerül egymás mellé a szövegben, amelyeket nemcsak a metszetek képzőművészeti értéke, hanem magyarországi vonatkozásuk is összeköt. A cím, *A' Művészség barátjaihoz* mindenekelőtt a megszólítás személyességét és a műalkotások befogadásának hétköznapi gyakorlatát viszi színre. A *Magyar Pantheon* című, elsőként ismertetett kötet a vármegyei követek portréit tartalmazza, a portréalanyok egyszerű felsorolása mellett azonban a portréesztétikai kommentárokra kerül hangsúly a bevezetésben. A portré fiziognómiai karaktere és az ábrázolt személy megismerésében kijelölt feladat itt szembekerül az eszményítés gyakorlatával, a klasszicizmus imitációs praxisával:

Nem azon törekedett, hogy a' fejnek az ideálozás által több nemességet 's kedvességet adjon, a' mit az első rendű Mívészek mindég tesznek; hanem hogy ezen historiai tekintetben nevezetes arczokat a' szerint adhassa, a' hogyan őket a' tükör kapja-fel; 's a' ki azon gondra tekint, mellyel Lütgendorf [a rajzoló és a metsző] mindenikének nézését, haját, ruháját, álmétkodást érdemlő különbözőésekben adja [...]. Az arcz magán hordja a' mit az emberről mondhatni.⁸⁰

A két magyarországi tárgyú utazási album ismertetése a fenti portrégyűjteményhez hasonlóan inkább praktikus adatközlő, ugyanakkor a *Malerische Reise*-kötet bemutatásában az egyes metszetek részletező képleírásokban válnak az olvasó számára hozzáférhetővé. A kötet belső címlapja mellett álló metszet leírásában érvényesül a legrészletesebben a szemlélődés személyessége és a tekintet konstruáló ereje,⁸¹

⁷⁸ FMOM 1826, 979.

⁷⁹ Folyóirat-közleményei adnak számot a fordítás készülésének folyamatáról: *Jelentés Sallustiusnak magyar fordítása felől*, Baronyai Decsi János által. 1596. kisdéd 8 rétbén, Erdélyi Múzeum 1815/3., 176–177.; Kazinczy' Előbeszéde az általa fordított Sallustiushoz; a' Cicero' első Catilinariájának első fejezetével. Előbeszéd Sallustnak Fordításához, Kedveskedő 1824/I., 42. sz., 329–335.; 1824/I., 43. sz., 337–343.; Magyarázatok Sallustiusnak fordításához, Élet és Literatura 1829/IV., 165–191. A fordításról és történetéről lásd SZÖRÉNYI László, *Kazinczy Sallustius-fordítása = Ragyogni és munkálni*, 112–118.; HORVÁTH Balázs, *Kazinczy Ferenc Sallustius-fordítása*, Corollarium 2014, 4–16.

⁸⁰ FMOM 1827, 1339.

⁸¹ „A' Könyv' cím-lapja előtt áll V á r a l j a , Thurócz Várm. egygyike a' legbájosbb tábláknak. Jobbra emelkedik a' kösziklás oldalú, és kékelő fenyők által elborított hegy, mellynek ormán a' levegőben lebeg

ami a kép szöveg általi hozzáférhetőségét sem vonja kétségbe. Kép és szöveg kapcsolata a kötet ismertetésének felvezetésében már fókuszba került, amely gondolatmenetben a kép egyértelműen a szöveg alárendeltjévé válik, hiszen nem képes annak narratív teljesítményét helyettesíteni:

igen szép 's a' rajzolatokhoz illő a' Typographus' munkája; és nem örvend e minden Olvasó, hogy a' textust hozzá a' tudományai, 's lelke és nemes szíve által köztünk annyira tiszteletes Báro Mednyánszky Aloyz dolgozta? 's úgy dolgozta, hogy ne a' Munka láttassék a' Rajzolatok' kedvéért készülve lenni, hanem azért ezek. A' textus nem csak a' holt természetet festi előttünk, hanem mind azon nevezetesbb történeteket, mellyeknek emlékezete e' varázs völgyön lebeg.⁸²

A harmadik kiadvány ismertetésében Kazinczy szóhasználatában ismét megjelenik az a különbségtétel, amit a Pantheon-kötet ismertetésében már alkalmazott. Itt azonban annál is inkább fontos a differenciálás, mert a tájképek vonatkozásában használja a *portré* terminusát az *ideálozás* ellenében, vagyis a 'valóság'hoz való 'hűség' értelmében: „'s ezek a' tárgyakat portréi hűséggel rajzolák; a' staffirozás' figuráinak megválasztásaikban pedig az forga szemek előtt, hogy a' kép a' maga Nézőjít a' hely' lakosainak ruházatjaival és foglalatosságaikkal is megismertesse.”⁸³ Ebben a Minerva-recenzióban tehát finomítható az a zárt művészetszemlélet, amely jellemzően megképződik Kazinczy gondolkodásának vonatkozásában. A különbségtétel funkcionálisan jön létre, hiszen a portrék és a tájképek a megismerést és az azonosítást szolgálják, ugyanakkor itt is jelen van a befogadás élményszerűsége és személyessége. Az 1820-as évek végén mindazonáltal a képzőművészet esztétikai vonatkozásainak tárgyalása, az ízlésújításhoz való viszonya már nem volt olyan ritkaság, mint az Árkádia-per idején vagy a *Mesterségek*-cikksorozat megjelenésekor. Kultsár István a Hazai 's Külföldi Tudósítások melléklapjaként kiadott Hasznos Mulatságokban 1817-től rendszeresen közöl képzőművészeti tárgyú írásokat a *Szép Mesterségek*⁸⁴ rovatcím alatt, amelyek részben átfogó, ismeretterjesztő jellegű témájúak (például *Képfaragók a' Görögöknél*, *Flamandi iskola*, a Laokoón-csoport ismertetése) vagy speciálisan egy művész munkáira irányulnak (például Poussin, Rubens). Az 1817-es első évfolyamban jelenik meg Winckelmann belvederei Apolló-leírásának fordítása,⁸⁵ ami feltételezhetően szintén Kultsár munkája, aki más szerzők nevét kiadványában mindig feltünteti. A Tudományos Gyűjtemény, az Élet és Literatura, illetve a Magyar Kurir is közöl

a' még nem minden részeiben elhagyott Vár, 's annak alatta fekszik a' Helység a' maga Klastromával, a' Vág' bal szélén. Ezzel ált-ellent nyúl-be egy föld-nyelv, 's nyesett topolyájának képe játszik a' víz' tükörében. A' kép' fenekében egy bokros, erdős szigetecske, 's ez megett egy viola-szín hegy, és legtávolabb egy rózsaszínnel előtött rengeteg. A' lég estvelgyést mutat; a' kép' elején pedig egy Sáfrányos vezeti portékákkal megrakott lovát, míg neki egy itt-lakos az útát mutatja.” FMOM 1827, 1340–1341.

⁸² Uo., 1340.

⁸³ Uo., 1342.

⁸⁴ A fogalom nem csupán a szépművészetek mai értelemben vett területét fedi le, hanem itt kap helyet a poétikai műfajok vizsgálata is, többek között az elégia, a szonett vagy az episztola tárgyában.

⁸⁵ Hasznos Mulatságok 1817/II., 35. sz., 281–282.

képzőművészeti tárgyú írásokat, amelyek alapvetően követik az akadémiai hagyományokban rögzített képzőművészeti eszményt.⁸⁶ Az 1820-as évek második felében Kazinczy Minerva-recenzióinak aktualitását legfeljebb annyiban bírálhatjuk, hogy a szellemi központtá vált Pest helyett a cikkek egy kassai folyóiratban vélhetően kevesebb figyelmet kaptak.

Tanulságok helyett

A Magyar Nemzeti Galéria 2010. november 5. és 2011. április 3. között megrendezett *Nemzet és művészet. Kép és önkép* című időszaki kiállításán Ferenczy István *Pásztorlányka* című szobra, illetve a szintén általa készített Csokonai-büsztt várta a kiállítótérbe lépő látogatót: ebben a pillanatban megvalósulhatott Kazinczy művészeteszménye, amely nem egyszerűen a régi mesterek utánzásában, hanem az akadémiai kánon meghonosításában látta a nemzeti művészet felemelkedésének lehetőségét. A Rómában tanuló magyar szobrász Bertel Thorvaldsen tanítványaként és Canova rajongójaként készíti el a szobrot, amiben persze benne van Winckelmann utánzás-tézisének jól ismert paradoxona: „Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánzóhatatlanná váljunk: a régiek utánzása.”⁸⁷ A görög szépségeszményt követő *Pásztorlányka* mellett a Csokonai-figura magyaros öltözete és babérmagányos feje a nemzeti művészet alapításának gesztusát teszi hangsúlyossá. *A szép mesterségek kezdete* címmel is illetett *Pásztorlánykát* Ferenczy 1822-ben hazaküldi Rómából, amely gesztus szimbolikussága nyilvánvaló, s teljes mértékben illik Kazinczy elképzeléseivel a szép művészetek magyarországi státusáról és a hozzá kapcsolódó feladatokról.

Kazinczy, amikor tudomást szerez a szobor hazaküldéséről, levélben keresi fel a még Rómában tartózkodó Ferenczyt. Elküldi számára szoborra írt epigrammát, amelyben kifejezetten a művészet és az alkotás mibenlétéről, a produkció és a recepció izgalmas metonímiájáról vall *Ferenczy' Graphidionára* címmel. Az 1823-as levélből az is kiderül, Kazinczy még azelőtt írja meg az epigrammát, hogy látta volna a szobrot,⁸⁸ ami nem utolsósorban a Ferenczy-mű korabeli közismertségét mutatja.⁸⁹ Az epigramma a Hébe Zsebkönyv 1825-ös kiadásában jelent meg a szoborról készített metszettel szomszédos oldalon, cím nélkül,⁹⁰ de ismerve a megírás körülményeit, ironikusan szemlélhetjük az epigramma képfelirat funkcióját, ami szükségképpen nem tartalmaz semmi

⁸⁶ A Tudományos Gyűjtemény második évfolyamában elindul a művészeti rovat, amelynek célja a „hazai mívészek és az ő mívészi termékeik megismertetése” (1818/II., 135.), az Élet és Literatúrában megjelenik Kölcsey Ferenc *Képző művészség és költés* c. tanulmánya (1827/2., 252–262.), Szemere Pál *Miként szabad rézre metszeni?* című tanulmánya (1826/1., 260–265.), a Magyar Kurirban Döbrentei Gábor *Ferenczy István született Magyar Képfaragó két munkája* (1822, 395.).

⁸⁷ WINCKELMANN, *Gondolatok...*, 8.

⁸⁸ „Ezen Epigrammára gyúlaszta engem az, a' mit az Úr' Lyánykája felől az Igaz' Barátom' Ujságlevelében olvastam, mert még nem látám a' szobrot.” Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1823. január 17. = *KazLev* XVIII., 236.

⁸⁹ Vö. MELLER Simon, *Ferenczy István*, MTA – Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1905, III., 10. fejezet; IV., 4–5. fejezet.

⁹⁰ *Hébe: Zsebkönyv 1825*, kiad. IGAZ Sámuel, Grund Leopold, Bécs, 27.

konkrétumot Ferenczy szobráról, helyette a művészet allegóriájának megfogalmazása válik tárgyává:

Lyányka, találva van ő! 's te mosolygva csudálod hogy arczát,
A' homok illy híven szökteti vissza feléd.
Szólj, ki vezette karod? ki sugalta kebledbe hogy ezt merd?
Mert e' gondolatod' eggy kegyes Isten adá.
„Ámor hagyta hogy azt újam rajzolja szeretve,
'S a' mit nékem hagyott, hagyta Ferenczynek is.”

Az epigramma egy sokszoros kicsinyítő tükör, ami egyszerre vall általában a művészet, illetve Ferenczy szobrászművészetének és Kazinczy esztétikájának hitvallásáról az *ut pictura poesis*-elv evidenciájával leírás–kérdés–válasz–válasz szerkezetben. Ráadásul a látás tevékenysége is megsokszorozódik: a pásztorlánykát és az általa rajzolt arcot a szobrász és a költő figyeli, a szobrást pedig a költő az alkotás mindannyiukra vonatkozó tevékenységében. A Graphidion figurája a rajzolás, a képi ábrázolás feltalálásának allegóriája, akit áttételesen Ámor tanít meg szerelmese portréjának elkészítésére, ez az, amit a szobor maga kifejezhet.⁹¹ Ennek reflektálttá tétele történik meg az epigrammában a szobor nézőjének gondolataiban, aki a pásztorlányka figuráját és cselekvését Ferenczyre vonatkoztatja az utolsó sorban. A Graphidion megszólítója azonban a szerelmes pásztorlányka és a remekművet alkotó szobrász mellett a költő ars poeticáját is láthatóvá teszi a negyedik sorban, a harmadik sorban megfogalmazott kérdésre adott válaszként, amivel a Graphidion jelentőségét nyilvánvalóan messze elvonatkoztatja az egyszerű pásztorlányka bájos figurájától. A már idézett 1823-as levelében, amelyben Kazinczy a megírás körülményeiről ír, a pásztorlányka allegóriáját pontosan feltárja a harmadik sorban feltett kérdések magyarázatával, s nem érdektelen az epigrammai és a prózai diskurzus működésének különbségeire való reflektálás sem:

Epigrammámnak harmadik Distichona, általöntve a' poetai (sokat hallgatva mondó) beszédből a' prózai (mindent elmondó) beszédbé, ezt jelentheti: – Ámor vezete e' találmányra, 's bízta, hogy szerencsés leendek, ha munkámat con amore dolgozom. Ferenczy meghallá a' leczkét, követte azt, 's úgy lőn szerencsés az én képem dolgozásában, mint én valék az arcz' rajzolásában.⁹²

⁹¹ „A' Mesterség Mythologiája szerint eggy leány szerelmes andalgásában a' Tenger szélén, még a' Rajzolás feltalálása előtt, vesszejével eggy figurát vona a fővenyben, és íme, a' csuda! A' rajzolat a' fővenyben a' szeretett ifjú profilképét adá! A leány látja ezt, 's kebledben az a' gondolat támad, hogy így tehát lehetne képet adni minden tárgynak, 's ez a' feleszmélet lesz a' Mesterség feltalálásának szempillantása.” KAZINCZY, *Könyvbírálat, Hébe MDCCCXXV*, 43. Kazinczy ezt a részletet megküldi levélben Ferenczynek engedélyeztetésre január 4-én, de kicsi a valószínűsége, valóban számított-e Ferenczy beleegyezésére, aki Rómában tartózkodott: ennyi idő alatt nem érkezhett meg válasza, inkább csak egy sajátos gesztusról lehet szó Kazinczy részéről. Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1825. január 4. = *KazLev* XIX., 275.

⁹² Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, 1823. január 17. = *KazLev* XVIII., 236.

Az ábrázolás ábrázolásának játéka rá az epigramma sűrítő képesége, amelyben a szerelmes pásztorlányka és a szobrász alkotói folyamata mellé, illetve fölé rendelődik a költő szemlélő-értelmező tevékenysége: ezt a hármas ábrázolást sűríti tehát a *Graphidion*-ra írt epigramma hat sora.

A *Pásztorlányka* címvariációi, vagyis a Kazinczy által használt, illetve a Ferenczy által adott megnevezés – a *Graphidion* és *A szép mesterségek kezdete* – képesek metaforikusan sűríteni Kazinczy művészetelméleti téziseit és ízlését, s rámutatni az alapító aktussal a nemzeti szépművészet fogalmára, s ahogyan ez a Ferenczy-szobrok körüli diskurzusokból lesűrítendő, ebben a korabeli gondolkodásban konszenzus van. Kazinczy, amint a tanulmány bevezetőjében említettem, nem szintetizálja képzőművészeti koncepcióját, annyi azonban bizonyos, hogy a *Mesterségek*-cikksorozat és a recenziók mellett életműve egészébe beleszövi a képzőművészet-esztétikai nézeteit, ami különösen erős például a görög értelemben vett epigrammáknak nevezhető verseiben, amelyek a „múzeumi bolyongásoknak” egy rendkívül sűrített és absztrahált módját valósítják meg.

Az alapító szándékokon azonban túllép az idő: a működő művészeti élet alappilléreinek tartott intézmények Pesten csak az 1830-as évek végén és az 1840-es évek folyamán jönnek létre: a korabeli művészeti életről keresztmetszetet nyújtó kiállítások szervezését az 1839-ben alapított Pesti Műegylet vállalja, 1846-ban nyit meg a Nemzeti Múzeum új épülete, amely nyilvános képtárként kezd működni, s ugyanabban az évben alapítja meg Marastoni Jakab az Első Magyar Festészeti Akadémiát. Annyi bizonyos, hogy a század első felének képzőművészeti gyakorlata alapvetően Bécs-központú, ugyanakkor az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni politikai helyzet radikálisan hatást gyakorol a szépművészetekre, amennyiben a nemzetihistorizáló témák és a nemzeti panteon hosszú ideig uralni fogják a század második felében azt a nemzeti kánont, amelyben a morális alaphelyzet nem egyszer felülírja az esztétikai vonatkozásokat. Ez a folyamatba helyezés azonban Kazinczyt (és nyilván Ferenczyt is) torzító narratívába helyezi, s visszaolvassa rá a későbbi korszakkonstrukciókat és képzőművészeti alapfogalmaikat – emiatt is válik megkerülhetlenné a képzőművészeti tárgyú szövegek (továbbá a képek, a szobrok, a metszetek stb.) újraolvasása. A perspektívák letisztázása és pontosabb kijelölése sem mentesít azonban attól a belátástól, hogy Kazinczy képzőművészeti téziseit szintézisekben nem lehetséges tanulmányozni, a töredékek hálózatba rendezése azonban bizonyosan lényeges belátásokhoz vezethet.

Viszonyok intézményesülése

Kazinczy Ferenc egy portréjáról

A 19. század képzőművészetéről szóló történetek általában a nemzetté válás során (és különösen a nemzet központjává, fővárosává váló Pest-Budán) kiépülő kulturális intézményhálózatra – kiállítási, oktatási, szakmai fórumokra –, az azokban feltűnő, azokat működtető hazai tehetségekre (vagy megtelepedő alkotókra), illetve a „nemzeti” eszméjét megtestesítő témákra, személyiségekre ábrázolására koncentrálnak. Az intézményesülés alapját jelentő és meghatározó személyes kapcsolatok, baráti viszonyok, vagy éppen az egymással szembenálló, konfrontálódó érdekcsoportok eltérő preferenciái azonban éppúgy láthatatlanok maradnak ezekben az értelmezési keretekben, mint a helyi (lokális vagy regionális), illetve az országhatárokon túlnyúló – azaz a „nemzeti” síkja alatt, illetve felett húzódó – művészeti közeg. Az átutazók és a vándorfestők, a különböző városok, régiók és országok közt ingázók sem illeszthetők a historiográfiai fővonulatokba, hiszen a szétszóródott, töredékesen ismert életművek – gyakran mindössze egy-két alkotás – nem biztosítanak helyet a nemzeti (vagy az egyetemes) historiográfiában. A „nemzetire” való fókuszálás így tulajdonképpen leegyszerűsíti a történeti kontextus összetettségét és sokrétűségét. Jó példa erre Bonifaz (*alias* Thugut) Heinrich (1798–1850–60-as évek?); egy sem a német, sem az osztrák, sem a magyar, sem a horvát művészettörténet-írásba nem integrálódó, jórészt ismeretlen művész hiátusokkal teli élete és *oeuvre*-je; különösen pedig egy (jelzetlen) festménye, valamint annak tulajdonos-, így kontextus- és jelentésváltásai, recepciója. Mégsem historiográfiai dekonstrukció következik, hanem a kép autenticitásának korabeli – jórészt ismert, de félreértett vagy nem az arcmással kapcsolatba hozott – források alapján történő rekonstrukciója, ami egyben bepillantást enged a kanonizáció folyamatába, azaz a „nemzeti” formálódásába is.

* * *

A bécsi képzőművészeti akadémián végzett fiatal festőt, Thugut Heinrichet nem halmozhatták el megrendelésekkel.¹ A pályakezdőt az 1820-as évek közepén egy hivatalnokok mellett zenekedvelőkből, filantrópokból és feministákból álló arisztokrata család tagjai, a Brunsvikok karolták fel. A festő a grófi rangra emelt Antal (1746–1793)

¹ Georg Kaspar NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon, oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher und Lithographen*, VI., E. A. Fleischmann, München, 1838, 65.; Constantin von WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, XVIII., K-k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien, 1862, 231.; *Allgemeines Künstlerlexikon*, LXXI., Saur, München–Leipzig, 2011, 220–221.

gyermekéhez költözött Budára: kezdetben Teréz (1775–1861) unokahúgát, Teleki Blankát (1806–1862) tanította rajzolni.² De ő – és apja, Joseph – volt az is, aki Terézzel megismertette a kiseddóvás eszméit. 1826 májusában ugyanis Joseph szerezte meg a nyomdából és Thugut vitte el a grófnőnek Budára Samuel Wilderspin (1792–1866) kiseddóvókat népszerűsítő könyvének, az *Infant education* című műnek (London, 1825) német fordítását – a bécsi izraelita kereskedőcsaládból származó, filantróp Joseph Wertheimer (1800–1887) munkáját (Bécs, 1826) –, Teréz pedig e könyv hatására kezdett hasonló intézmények magyarországi szervezésébe.³ A festő ügy melletti elkötelezettségét (és személyiségének sokszínűségét) jelezheti – választott beszélő néven túl: „Thu(e) gut” –, hogy Teréz őt akarta Londonba küldeni 1827 őszén, az ottani intézetek tanulmányozására.⁴ (A terv a férfi nyelvismeretének, illetve az anyagiaknak a hiánya miatt hiúsulhatott meg.) Az első kiseddóvó Teréz anyjának krisztinavárosi, Mikó utcai bérházában nyílt meg – ott, ahol a festő korábban lakott – 1828. május 27-én, és erről az örvendetes eseményről a grófnő, érthető módon, először éppen Joseph Heinrichet értesítette.⁵

Thugut persze elsősorban művész volt; jó portretista, miniatűrfestő és litográfus. Ismert művei, ha nem is egyedülálló, mégis rá jellemző képi világgal rendelkeznek. A korabeli akadémiai, „tükörsima” festésmódtól elütő, pasztózus ecsetvonásokkal dolgozott; a bársonyos bőrfelületek helyett plasztikus, erősen modellált és strukturált, étellel és személyiséggel teli arcokat festett. A pózokat tekintve viszont szívesen nyúlt bevált sémákhoz. Férfiportréi esetében különösen kedvelt egyet: az ábrázoltakat

² BRUNSVIK Teréz, *Félszázad életéből = Gróf Brunsvik Teréz élet- és jellemrajza*, szerk. CZEKE Marianne – H. RÉVÉSZ Margit, A 'Kiseddóvelés' kiadása, Budapest, 1926, 89.

³ Teréz a Heinrichék közvetítő szerepéről a későbbiekben is megemlékezett: *Gr. Brunsvik M. Terézia életéhez adatok*, 240. sz., MTAK Kt, M. Irod. lev. 4.r.4. (Magyarul megjelent: „Az mondják, az Isten magának tartotta fenn a véletlent, s ebbe ember nem kontárkodhatik bele. Ilyen «véletlen» folytán ismerkedtem meg a skót nevelő módszerrel, amely egy teremben 100-200 kisgyermeket foglalkoztat. Bécsben egy Wertheimer nevű fiatalember lefordította és kiegészítve kiadta az angol Wilderspin könyvecskéjét, melyet Thugut Heinrich, a festő azon melegeben a nyomdából hozott el nekem Bécsből. A harmadik lapot olvasva éreztem: ez kell nekünk itt! Az utolsó lapon pedig: ezt meg kell valósítanom, kerüljön bár életembe!” *„Törekedjétek a szeretetre!” Emlékműsor Brunsvik Teréz halálának 125. évfordulóján*, szerk. HORNYÁK Mária, MTA Mezőgazdasági Kutatóintézet, Martonvásár, 1990, 17); Brunsvik Teréz kiadatlan naplója, FSZEK Budapest Gyűjtemény, B 0910/55/IV. J 18. 29. (1837. december 28.); CZEKE – H. RÉVÉSZ, *I. m.*, 20.

⁴ Wertheimer József válaszevelei gróf Brunsvik Terézhez, ford. PETRICH Béla, közl. CZEKE Marianne, *Kiseddóvelés* (53) 1928, 39–41.

⁵ Brunsvik Teréz (Joseph) Heinrichnek, Buda, 1828. június 7., OSZK Kt, Levelestár. (Magyarul megjelent: „nem várhatunk eredményeket a nevelés vonalán, csak ha van erőnk és hatalmunk ahhoz, hogy izoláljuk magunkat: el kell vágni minden régivel való kapcsolatot! Ha egy szálcaska megmarad, a rothadás tovább folytatódik. Az Ön fia, Thugut, már több mint egy éve mindent feladott. Én még ragaszkodom a hitemhez és meggyőződésemmel, és afelett kesergek, hogy fogyóban a fizikai erő. Budán a gyermekiskola Thugut lakásában megnyílt. Magyar és német nyelvű, az egészen magyar még nem jött létre. A szülők már 125 gyermeket jegyeztek elő; 42-t máris foglalkoztatunk. [...] Pünkösdi utáni keddtől, vagyis 27-től van foglalkozás. A tanítót ki kellett cserélnem, s most csak egy bentlakó tanító van feleségüstül. [...] Van Önben következetesség és vasakarat úszni az ár ellen, s mindig csak menteni, miközben minden nap ezer veszéllyel fenyegeti és lesújtja? Ha igen, akkor csak jöjjön! Éhen halni nem fogunk.” HORNYÁK, *I. m.*, 19.)

frontálisan állította be, arcukat viszont kissé elfordította az izgalmasabb fény–árnyékhatások érdekében, és karjaikat mellkasuk előtt határozottságot vagy éppen váraozást sugallóan összefonta. Így tűnik fel Brunsvik Antal öccse, a nógrádi főispán József (1750–1827) is egyik képén (a művet Adam Ehrenreich [1791–1844] metszésében ismerjük).⁶ Ludwig van Beethoven (1770–1827) pártfogójának és barátjának, a Brunsvik lányok testvérének, a kiváló csellista Ferencnek (1777–1849) kisméretű mellképéről hiányzik ez a jellegzetesség, az arc jellemző tagoltsága viszont nem.⁷ Ugyancsak az 1820-as évek második felében festette Thugut azt a nagyméretű, reprezentatív, ma már csak reprodukcióból ismert portrét is, amelyen a gróf feleségével – korának egyik elismert zongoraművészeivel –, Justh Szidóniával (1800–1866) együtt pózol újonnan átépített martonvásári kastélyuk erkélyén; a háttérben a kert és a település egy része látható (előbbit vagy a mintagazdaságot ábrázolhatja a gróf kezében tartott alaprajz is).⁸

De nemcsak a születési, hanem a szellemi arisztokrácia köreiben is nagy könyvedséggel mozgott Thugut. Ezt tanúsíthatják a Franz Schubert (1797–1828) dalait népszerűsítő énekesnőkről, a Fröhlich kisasszonyokról készült – és neki tulajdonított – krétarajzok⁹ vagy a Franz Grillparzert (1791–1872) ábrázoló tusrajz,¹⁰ továbbá azok a litográfiák, amelyeket Melegh Gáborral (1801–1832) együtt készített a (bécsi) kulturális élet szereplőiről.¹¹ Pest-budai tartózkodása alatt kerülhetett kapcsolatba

⁶ „B. Heinrich pinx. A Ehrenreich sc.” „Korompai gróf Brunsvik József, Ország Birája Nógrád Vármegyének Fő Ispánja s a' t. / Josephus Comes Brunsvik de Korompa Judex Curiae Regiae, Comitatus Neogradensis Supremus Comes cet. Cet. Eleven Képéről rajzolta.” MNM TKCs, ltsz. 916. A múzeumban található két jelzetlen festmény is, amelyek hasonlítanak a metszet elrendezésére: olaj, vászon, 69,5×54, 5 cm. MNM TKCs, ltsz.: 53.40, illetve olaj, vászon, 66×49 cm. 53.45.

⁷ Olaj, karton, 19×16 cm. Hátulján felirat: „»Graf Brunswick«, gemalt in Pestt [sic!] in den 20er Jahren von Tugut Heinrich”. Historisches Museum der Stadt Wien, ltsz.: 56.417. (Jelenleg a Beethoven-Pasqualatihuusban kiállítva.)

⁸ Régi műtárgyfotográfia a bonni Beethoven-Haus gyűjteményében. NE 81, Band VI, Nr. 1031. Ugyanez: Mária HORNYÁK, *Ferenc Brunsvik, ein Freund von Beethoven*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (32) 1990, 226. Abb. 1. „Um 1826”.

⁹ Josefina FRÖHLICH (1808–1878): Kréta, fedőfehér, papír. Jelzés nélkül. Historisches Museum der Stadt Wien, ltsz.: G 3; Katharina FRÖHLICH (1800–1879): Kréta, fedőfehér, papír. Jelzés nélkül. Historisches Museum der Stadt Wien, ltsz.: G 4; Maria Anna FRÖHLICH (1793–1880): Kréta, fedőfehér, papír. Jelzés nélkül. Historisches Museum der Stadt Wien, ltsz.: G 5. Reprodukálva: Richard PETZOLDT, *Franz Schubert 1797–1828. Sein Leben in Bildern*, Veb Bibliographisches Institut, Leipzig, 1953, 36–37. kép. (Josefine és Anna), illetve Marcel SCHNEIDER, *Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 56–57. (Katherina és Josephine). A műveket 1897-ben még nem sorolták Thugut oeuvre-jébe: *Schubert-Ausstellung der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien verbunden mit einer Ausstellung von Werken der Maler Moriz v. Schwind – Josef Danhauser und Leopold Kupelwieser*, Verlag des Gemeinderaths-Präsidiiums, Künstlerhaus, Wien, 1897. kat., 207–209. 1930-ban azonban már az ő neve alatt tűntek fel: *Grillparzer im Bilde*, szerk. Rudolf PAYER – Hermann REUTHER, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, Wien, 1930, Tafel 4, 5.

¹⁰ Kréta, fedőfehér, papír. Jelzés nélkül. Historisches Museum der Stadt Wien, ltsz.: G 16. Reprodukálva: PAYER–REUTHER, *I. m.*, 7, Tafel 8.

¹¹ VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes említi ezeket: *Ein Unbekanntes Porträt Franz Schuberts. Das Schicksal Des Einigen, Nach Leben Gemalten, Representativen Bildnisses Des Tondichters*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (28) 1986, 401–443., különösen 414–428. Itt jegyzem meg, hogy az általa felhozott példákban a férfiak személyazonossága vitatható, mint – már az általa is megkérdő-

Kisfaludy Károllyal (1788–1830), valamint az almanachja, az Aurora körül csoportosuló írókkal: a Döbrentei Gáborral (1785–1851) és gróf Dessewffy Józseffel (1771–1843) szemben – nem életkoruk, hanem (irodalom- és nyelv)szemléletük miatt – „fiataloknak” tekintett¹² Vörösmarty Mihállyal (1800–1855), Bajza Józseffel (1804–1858), Kölcsey Ferencel (1790–1838), Czuczor Gergellyel (1800–1866), Toldy (Schedel) Ferencel (1805–1875), Helmezy Mihállyal (1788–1852) és Fáy Andrással (1786–1864). Az almanach 1830-as kötetébe egy novellához rajzolt mozgalmas, drámai illusztrációt *Judith* címmel (a kompozíciót Karl Heinrich Rahl [1779–1843] metszette rézbe).¹³ Thugut személye és művészete a fiatalabb pesti irodalmárgeneráción túl azonban a Széphalmon élő és alkalmanként a fővárosba ránduló idős Kazinczy Ferenc (1759–1831) is hatást gyakorolt.¹⁴ Olajképeit és akvarellejt látva 1829 tavaszán az író öt szemelte ki egy művelt hazai férfiuat felvonultató litográfiasorozat rajzolójának.¹⁵ Az elképzelés szerint a tizenkét lapból álló együttes Révai Miklós (1750–1808), Horvát István (1784–1846) és Ferenczy István (1792–1856) arcképével indult, az életrajzi szövegekért Kazinczy felelt, a körrajzokat pedig Párizsban, Godefroy Engelmannál (1788–1839) nyomtatták volna. Az író sokáig nem tett le a tervről: levelek és különböző

jelezett – Anton Mitterwurzer-portréé (Bild 9), illetve Rosty Károlyé (Bild 11). Utóbbi litográfia ugyanis gróf Esterházy Vincét (1787–1835) ábrázolja, akiről Melegh már egy évvel korábban is készített körrajzot (ezt egyébként reprodukálta is Vayerné Zibolen, de nem vette észre az azonosságot: Bild 12). A két képen látható férfi azonosságát kitüntetései is alátámasztják: a Mária-Terézia-rend, illetve a VII. Piusz által ritkán adományozott Krisztus-rend keresztyje. A cikk néhány téves információt is tartalmaz Thugutról, ezeket szükségesnek vélem itt korrigálni. Említ például egy Schuberttel való közös alpesi túrát, illetve neki tulajdonít egy, a zeneszerzőt ábrázoló portrét (414.). Valójában Leopold Kupelwieser (1796–1862) és Johann August Heinrich (1794–1822) festők kirándultak együtt; az arcmást pedig Kupelwieser készítette a zeneszerzőről. Rupert FEUCHTMÜLLER, *Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik*, Österr. Bundesverlag, Wien, 1970, 15., 22., 81., 161., 210.

¹² SZINNYEI Ferenc, *Levelek a régi Pestről*, Napkelet 1924/1–5., 147–152.

¹³ „Th. Heinrich inv.” „C. Rahl sc.” Lásd VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly*, Akadémiai, Budapest, 1973, 44.

¹⁴ 1830. június 18-án egy ismeretlen művésznek írott levelében a Heinrichhel folytatott művészeti diskurzusaira utalt. Lásd Soós István, *Kazinczy Ferenc levelei az osztrák nemzeti könyvtárban*, ItK 1986/5., 589–590. De máskor is elismeréssel nyilatkozott Thugutról, a „tiszteletet érdemlő Művész[ről,] egyzersmind tiszteletet nagyon érdemlő ember[ről]”. Kazinczy Ferenc Kraynik Imrének, Széphalom, 1829. november 7. = KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. VÁCZY János, I–XXI., MTA, Budapest, 1890–1911, XXI., 142. (A továbbiakban: *KazLev.*) Máshol: „Heinrich Úr lelkes Művész, 's Munkáji érdemlik hogy a' Belvederben függjenek.” Kazinczy Ferenc Kraynik Imrének, Széphalom, 1829. december 25. = *KazLev XXI.*, 172.

¹⁵ Kazinczy Ferenc Thugut Heinrichnek, Pest, 1829. május 4. = *KazLev XXI.*, 56–57. Néhány héttel később erről már másképp számol be Bártfay Lászlónak: „Heinrich Úr magától teve nekem ajánlást, hogy együtt adjunk ki lithographolt képeket; ő a' fejeket fogja festeni 's Párizsba utazik, 's Engelmann által lithographoltatja oly formán mint a' levelet kezében tartó Canningé: én adjam a textust; 's ő nekem hat ezer forintot ad. Két ízben írtam neki innen, 's egy sor feleletét sem vehetem. [...] Sok dolgod van, barátom; de még is kérek, gondold-meg, hogy e' dolgomban ügyesebben eljárni egy barátom sem tud, 's [...] menj Heinrichhoz, járj végére, mit akar? tetszik e még szolgálatommal élnie? 's fogadd neki, hogy én mindent teszek, valamit tőlem kívánni fog, 's tudósíts szándéka 's végezése felől.” Kazinczy Ferenc Bártfay Lászlónak, Széphalom. 1829. július. 24. = *KazLev XXI.*, 81. Az előképként említett mű feltehetően Maurin 1827-es litográfiája volt George Canningról (1770–1827), amit Párizsban, Engelmannál nyomtak.

küldemények formájában többször is kereste a művészt,¹⁶ a sorozat azonban mégsem valósult meg.

Valami más viszont készült, sőt el is készült. A saját magát oly sokszor és oly szívesen portretírozató (és másokat is erre buzdító) Kazinczy¹⁷ pesti tartózkodásának utolsó napjaiban, 1829 májusának elején többször is ült Thugutnak.¹⁸ Az idő rövidsége miatt azonban csak az arc készülhetett el; a részletek – mint például az öltözet – felől pedig meg sem egyeztek; és még csak részletfizetésre sem került sor. Mindennek ellenére, hazatérése után Kazinczy lelkesen újságolta Guzmics Izidornak (1786–1839) újabb képmása készülését: „feste Heinrich arcközépben, a' legmelegebb ecsettel, 's kemény árnyékban, mely a' fejnek gömbölyűséget ad.”¹⁹ A műnek híre ment a pesti literátuskörökben. Az akkor még Kazinczy közeli barátjának számító Toldy Ferenc (1805–1875) így július közepén arról értesítette az idős mestert, hogy az őt nagyra tartó²⁰ Kisfaludy Károly „azt izeni, hogy képe, melyet Heinrich festett, már kész. H. húsz aranyat kíván érte. Ha a Tek. Úr megegyez benne, Kisfaludy a maga számára kiváltja.”²¹ Jól jött ez a váratlan ajánlat a pénzsűkében lévő Kazinczynak, aki így „nem csak megkönnyítve, hanem meg is tisztelve” érezhette magát. „[L]egforróbb köszönet[ét]” küldte ezért Kisfaludynak Bártfay Lászlóval (1797–1858), és ugyan csak Bártfay volt az, akinek a kifizetetlen festő felé a megrendelésből való kihátrálását, a nagyvonalúság látszatát keltve, közvetítenie kellett: „egyedül azt kérem, sőt várom a' Kisfaludy' barátságától, hogy engedje majd [a kép] párját vétetnem. Téged pedig, arra kérek, hogy Heinrich Úrral szóllván, tégy szót a' kép átengedése felől Kisfaludynak, világosan éreztetvén [...], hogy én ezt barátságból teszem, és épen nem azért, mintha a munkával megelégedve nem volnék, mellynek egész becsét ismerem [...] helyre hozván így becsületedet.”²²

Ugyan Kazinczyhoz közel állt annak eszméje, hogy barátok egymás portréját bírájk,²³ most mégis olyan arcképén kellett túladnia, amelyet befejezve nem is látott. A megjelenítés tekintetében oly kényes és igényes férfi még azt sem tudta, hogy elképzelése szerint vitte-e vászonra őt a művész. Ugyancsak Bártfaytól kért felvilágosítást arra nézve – ha már úgy is Thugutnál jár –, hogy „melly öltözetben adá a' képet, 's micsoda színből a' mentét. Szándéka elébb aranyba szegett fekete tafota cravat volt, a' mitől én irtózom; bajúsz is kell az afféléhez – végre bugyogó fejer kendőt ígért, és

¹⁶ Heinrichnek többször írhatott az ügyben, de az nem válaszolt. Egyik Kraynik Imrének szóló levelében a festőhöz még 1829 novemberében írtakra hivatkozik: Kazinczy Ferenc Kraynik Imrének, 1829. december 9. = *KazLev XXI.*, 162. Egy füzet körülményes átadása is ezzel függhetett össze. Kazinczy Ferenc Thugut Heinrichnek, Széphalom, 1830. január 21. = *KazLev XXI.*, 193.

¹⁷ RÓZSA György, *Kazinczy Ferenc a művészetben*, Művészettörténeti Értesítő 1957/2–3., 174–192.; CSATKAI Endre, *Kazinczy és a képzőművészetek*, MTA MKCs, Budapest, 1983 [1925], 51–52.

¹⁸ Kazinczy Ferenc Thugut Heinrichnek, Pest, 1829. május 4. = *KazLev XXI.*, 56–57.

¹⁹ Kazinczy Ferenc Guzmics Izidornak, Széphalom, 1829. május 27. = *KazLev XXII.*, 428.

²⁰ Kisfaludy Károly levelei Kazinczy Ferencnek, Pest, 1820. március 15.; Pest, 1821. május 13.; 1821. október 28. = KAZINCZY Ferenc *levelezése Kisfaludy Károlylyal s ennek körével*, szerk. KAZINCZY Gábor, Emich Gusztáv, Pest, 1860, 3–14.

²¹ Toldy Ferenc Kazinczy Ferencnek, Pest, 1829. július 18. = *KazLev XXI.*, 80.

²² Kazinczy Ferenc Bártfay Lászlónak, Széphalom, 1829. július 24. = *KazLev XXI.*, 81.

²³ CSATKAI, I. m., 51–52.

egy prêmes phantasiai-mentét.”²⁴ A lelkiismeretes Bártfay utána is járt a dolgoknak, azonban a – feltehetően a fizetség elhúzódája miatt – hűvösen és kimérten viselkedő festőnél, tulajdonképpen érthető módon (bár Kisfaludy és Toldy értesülésével ellentétben), befejezetlenül találta a portrét.²⁵ Néhány hónappal később, 1829 késő őszen Kazinczy a Pesten járó unokaöccsét, Kraynik Imrét (1803–1859) is elküldte Thugut-hoz, hogy „láttassa veled az én fejemet és a gróf Brunsvick gyönyörű képét. Mind ez mind az mesteri műv; ha szemed talán ki nem látná azt rajtok, a’ mi bizonyosan a’ te hibád volna, őrizkedjél legalább azt hogy nem látod rajta a’ mit én, Heinrich Úrral éreztetni. Az ötlet leverné.”²⁶ Kraynik annak rendje és módja szerint el is zárandozott a művészhez, a kép részleteiről azonban ő sem tudott felvilágosítással szolgálni. Thugut ugyanis, állítása szerint, nem fejezte be azt. Mert ugyan Kazinczy egyre jobban kapaszkodott Kisfaludy ajánlatába,²⁷ az állandósult pénzhiányban szenvedő író-szerkesztő sem jelentkezhett a fizetéssel.

Hogy Thugut mégis rászánhatta magát a megkezdett arcmás befejezésére, az esetleg az 1830 májusának végén nyíló első hazai – pontosabban pesti – (ipar- és műtárlattal is összefüggthetett, amelyet jótékonykodó hölgyek szerveztek Brunsvik Teréz vezetésével a kisdedovók javára, és ezért vélhetően a festő aktív közreműködésével.²⁸ Az eladásban bízva szerepeltethette ott a portrét, bár erre csak a műkitételről meglehetősen későn értesülő Kazinczynak az a levele utal, amelyben a kiállítás egy feltételezett látogatójánál, Szalay Lászlónál (1813–1864) érdeklődött a képen látható öltözete felől – mindhiába.²⁹ Továbbra is csak a már nagybeteg Kisfaludy tarthatott igényt a képre; végül egy – mindezidáig ismeretlen – kötelezvény ellenében meg is szerezte

²⁴ Kazinczy Ferenc Bártfay Lászlónak, Széphalom, 1829. július 24. = *KazLev XXI.*, 81.

²⁵ „Van tíz napja, hogy Heinrich Úrral szólottam. Vevé leveleidet, ‘s azt monda, hogy felel. Kímélve hozám elő a’ portrét általengedését ‘s hogy ez csak barátságból történik ‘s a’ t. – H. Úr erre azt válaszolá: Das Original gehört aufjedem Fall dem Herrn von Kazinczy: Copien werde ich vermuthlich mehrere machen, da ich merke, dass mehreren Herren es zu besitzen wünschen. – Egyéb iránt a’ kép még akkor nem vala kész ‘s így nem írhatom meg, mely színű ‘s szabású ruhában fog adadni, annál inkább, mivel úgy érthettem ki H. Úr szavaiból, hogy e’ részben még nincs egészen elhatározva.” Bártfay László Kazinczy Ferencnek, Pest, 1829. augusztus 18. = *KazLev XXI.*, 100.

²⁶ Kazinczy Ferenc Kraynik Imrénnek, Széphalom, 1929. november 7. = *KazLev XXI.*, 142–143.

²⁷ „Nagyon óhajtom, hogy képemet Heinrichtól Kisfaludynk vátsa-ki. Mondd ezt neki.” Kazinczy Ferenc Bártfay Lászlónak, 1829. november 6. = *KazLev XXI.*, 142.

²⁸ „Kunstausstellung in Pesth.” *Der Spiegel für Kunst, Eleganz und Mode*, 1830. május 29., 43. (Hirdetés); „In der Bilder-Gallerie verdienen ausser mehreren sehr gelungenen Porträts (worunter ein treffliches Familienstück von Heinrich besondere Auszeichnung verdient)”. Anton Ritt. V. REHLINGEN, *Erste vaterländische Kunst- und Industrie-Ausstellung zu Pesth*, *Der Spiegel* 1830. június 9., 46.; *Der Spiegel* 1830. június 26., 405.; BRUNSVIK, *I. m.*, 104.; CZEKE – H. RÉVÉSZ, *I. m.*, 22.

²⁹ „Lehetetlen az hogy az Úr, a’ Pesti képkitétel (Ausstellung) darabjait ne látta volna. Nem mondhatná e meg nekem hogy az én fejemhez micsoda színű ‘s metszésű ruhat veve Heinrich Úr? Még ezen kérdésemre senki sem tuda felelni mind azok közül a’ kik az Austellungon jelen voltak.” Kazinczy Ferenc Szalay Lászlónak, Sátoraljújhely, 1830. december 3. = *KazLev XXI.*, 419. Feltehetően erre alapozva állítja a szakirodalom, hogy Kazinczy portréja szerepelt a kiállításon. Vö. CSATKAI Endre, *Budapest művészeti viszonyai a múlt század harmincas éveiben*, *Magyar Művészet* (1) 1925, 225.; BENCE János, *Az első művészeti kiállítások Magyarországon*, *Szépművészet* (3) 1942, 260.; SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella, *A Pesti Műegylet története. A képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a 19. században Pest-Budán*, *Egyetemi, Miskolc*, 2007, 31–32.

azt. Az 1830. november 18-án szignált jótállás szerint, ha Kazinczy egy éven belül nem fizetné ki a húsz dukátra tartott portrét a festőnek, akkor ő egyenlíti ki a számlát.³⁰ Három nap múlva Kisfaludyt kiterítették; mélységesen megrendítő, sőt *romantikus*, hogy a haldokló életének utolsó pillanataiban a szépség megtetszésével – (régóta vágyott) festményekkel – vette körbe magát.³¹ Nemcsak saját másolataival vagy műgyűjteményének darabjaival, illetve az általa olyannyira tisztelt pályatárs Thugut által készített arcmásával, hanem az ifjabb Johann Baptist Lampi (1775–1837) lenge öltözékű hölgyeket ábrázoló műveivel is. (Utóbbiakat gróf Károlyi Lajos megbízásából Bártfay vette át Kaunitz herceg hagyatékából értékesítésre; Kisfaludy 1830 szeptemberében, Bártfay távollétében, egyszerűen elszállította azokat annak lakásáról anélkül, hogy erről bármiféle papírt hagyott volna hátra, éveken át tartó vesződséget és utána-járást akasztva így a férfi nyakába.)³²

Így vált a Thugut által festett Kazinczy-portré a Kisfaludy-hagyaték részévé; annak a hagyatékknak a részévé, amely a vér szerinti örökösök meglátása szerint személyes tárgyakon, könyveken, kéziratokon és (különböző magánszemélyek tulajdonába tartozó, kifizetetlen) műtárgyakon túl csak adósságokból állt. A vagyont ezért a vármegye vette zár alá – a Thugutnak szóló kötelezvényről is készült másolat –, és adta át 1831. március 5-én a tömeggondnoknak kinevezett Fáy Andrásnak.³³ Hogy Kisfaludy tartozásait kiegyenlítsék, „kotya-vetyét” hirdettek. A március 17-i árverésen azonban csak a személyes tárgyak és a könyvek keltek el maradéktalanul (előbbieket gyakran a kikiáltási ár többszöröséért az Aurora-kör tagjai között).³⁴ A lakásban lefoglalt, sok esetben vitatott tulajdonjogú festményeknek és metszeteknek viszont csak egy része talált gazdára, azok is értékükön alul.³⁵ Az ok abban keresendő, hogy például a Lampi-féle képekre vagy a Kazinczy-portrét az intéző, illetve a még mindig kifizetetlen festő is igényt

³⁰ „Gutstehung // für zwanzig Ducaten die als Honorar für der Kaziczysche (sic!) Portrait dem Herrn Tugut v Heinrich zu kommen, sollte H. Ferenz v Kaziczzy (sic!) bis einem Jahr nicht zahlen, so bin ich Schuldene des Herrn v. Heinrich und ich verpflichte mich seinen Bevollmächtigten die obige Summe zu jeden Stunde auszuzahlen. // Pesth den 18 Nov. 1830. Carl v Kisfaludy mp // Prasentem copiam cum suo originali per me collatum, eidemque in omnibus conformem esse, testor. Pesthini die 10a Decembris 1830. Nicolaus Szén cittis pur ord. Notarius”. Kisfaludy Károly szerződése és anyagi ügyeire vonatkozó írások, MTAK Kt, Kisfaludy Társaság Gyűjteménye, *Analecta*, K 378/94. Vayerné Zibolen Ágnes csak a – jócskán félreérthető – iktatókönyvi bejegyzését találta meg ennek a hivatalos másolatban fennmaradt kötelezvénynek. Ezért vélhette úgy, hogy a kép árát Kisfaludy még korábban kiegyenlítette. VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly képgyűjteménye*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve (8) 1969–1970, 165. A Kazinczyt ábrázoló kép Kisfaludy általi megvásárlását említi ugyan csak ő: *Ein unbekanntes...*, 418., 427.

³¹ Ahogy ezt környezete látta: „A’ mi Kisfaludynk’ napjai számítva vannak. Óriás lépésekkel siet sírjába. Ballától tudom, hogy Forgó három napot sem ad neki. Hagyjunk fel állapotjáról, az a’ gondolat, hogy negyven esztendőskorában onnan kisorvad, hol annyi fáradozások gyümölcsit nem látta, borzasztó!” Szalay László Kazinczy Ferencnek, Pest, 1830. november 19. = *KazLev XXI.*, 406.

³² VISZOTA Gyula, *Kisfaludy Károly hagyatéka*, A Kisfaludy Társaság Évlapjai, (38) 1903–1904, 104–106., 111–117.

³³ *Uo.*, 83–84.

³⁴ Többek közt Helmezy, Fáy, Toldy, Bártfay, Stettner, Bajza és Bene Ferenc orvos vásárolt. Lásd *Uo.*, 84., 94–100.

³⁵ *Uo.*, 84–100.

tartott, de maga Kazinczy is visszakérte két, Kisfaludynak még korábban másolásra átadott rézmetszetét – hiába.³⁶ A Tudós Társaság alakuló ülései miatt Pesten tartózkodva az árverésen is megjelent; ekkor láthatta először befejezett arcképét – azt, hogy a festő az öltözet kialakításában mennyire vette figyelembe kívánságait –, és a művész egy, ugyancsak Kisfaludy tulajdonába került, bár témáját tekintve közelebről meg nem határozható, „Napkeletit mutató”, nagyméretű képét is.³⁷ Anyagi viszonyairól, körülményeiről és lehetőségeiről viszont ékesszólóan tanúskodik, hogy saját, 150 forintra tartott arcképét nem váltotta ki, hanem Kisfaludy „fekete színű posztó pantalon[ját]”, „avit kék posztó köpönyeg[ét] prém gallérral”, négy ingét, két használt és „három új lepedő[jét]”, „hét türrüklöző kendő[jét]” és „egy portzellán findzs[áját]” vette meg – egyetlen könyv kísértésének sem engedve – 65 forint értékben.³⁸ Sokáig azonban ezeket a javakat sem élvezhette: 1831. augusztus 23-án, néhány napos szenvedés után a Széphalmot is elérő kolera áldozata lett.

Fáyra a hitelezők, valamint a kifizetetlen festményeiket és metszeteiket visszakövetelő gyűjtők, kiadók, árusok nem szűnő nyomása nehezedett. A férfi azonban – akinek első publikációi éppen Kazinczy biztatására láttak napvilágot az 1800-as évek elején, és aki később Kisfaludy közeli barátjaként az Aurora-kör tagja lett, hogy majd a formálódó Tudós Társaság tiszteletbeli tagjává is megválasszák – a hagyaték gondos kezelőjének bizonyult. Az almanachban megjelent illusztrációk részlemezéről újabb levonatokat készítettett, hogy a bevételeket növelje; Kisfaludy értékes, de részben széthullott metszetgyűjteményének árát pedig igyekezett magasabbra srófolni.³⁹ És mindent megtett Kazinczy portréjának elkallódása ellen, főleg annak halála után. Az újonnan fundált Akadémiában találta föl azt az intézményt, amely meglátása szerint nemcsak a szükséges anyagiakkal rendelkezett a mű megszerzéséhez, hanem annak méltó elhelyezését is biztosíthatta. Ezt a tervét nemcsak magánbeszélgetéseken vehette elő, hanem az akadémiai kisgyűléseken is újra és újra felvethette, még ha ez a letisztázott és jócskán polírozott jegyzőkönyvekben nem is hagyott nyomot. Mindenesetre éppen elég alkalommal és éppen elegendő nyilvánosság előtt ahhoz, hogy a Tudós Társaság első titoknoka – az arisztokrata mecénásokat ügyesen manipuláló, ezért Kazinczy, illetve Fáy és a körülötte csoportosuló Aurora-körösök nagy ellenlábásának számítót⁴⁰ – Döbrentei Gábor kényszerítve érezze magát erről az ala-

³⁶ „A megholt Kisfaludy Károly Urnal nékem két rézmetszésem van: az egyik Vernettől, Calme cím alatt; holdvilági scena; a másik is Vernettől, aquarellben, s elkezdte a festést, de el nem vegezhetette. Ha a két réz és az említett olajfestés enyém nem volna, nem fognam reklamálni; de a Kisfaludy barátai tudják, hogy igaz a mit mondok. [...] alázatosan kérem, méltóztassék a két rezes s az említett festést elköttyálás alá nem eresztteni, sőt azokat nekem kiadatni.” Kazinczy Ferenc Fáy Andrásnak, Pest, 1831. március 16. = KAZINCZY Ferencz *Levelezése*, XXII., s. a. r. HARSÁNYI István, MTA, Budapest, 1927, 444. Az inventárium Kisfaludytól kilenc befejezetlen – közelebről meg nem határozott – képet említ; ezek mind elkelték. Kazinczy egyet sem vett – ellentétben Földváry Miklóssal, Bene Ferencsel, Mérey J. bíróval, illetve talán a sebész Eckstein János (1751 körül–1812) egyik fiával. *VISZOTA*, I. m., 93–95.

³⁷ *Uo.*, 93. Az inventárium 44. és 43. tétele.

³⁸ Az idézeteket hol a március 5-i inventáriumból, hol a március 30-ai árverési jegyzékből vettem, attól függően, hogy melyiket találtam az adott tárgy kifejezőbb leírásának. Lásd *Uo.*, 89., 94–96.

³⁹ *Uo.*, 124., 126–128.

⁴⁰ Maga Fáy így emlékszik vissza Döbrenteire és akadémiai tevékenységére: „Francziás külcsinű társalgsági modora és némi tolakodása okozta, hogy [Erdély után] Magyarországon is csakhamar bejáratos

pítónak beszámolni, persze a megfelelő indignáltsággal. A Kisfaludy által kiállított jótállás és a hagyatéki eljárás ismeretében könnyen értelmezhető Széchenyihez 1831. szeptember 25-én intézett szavai: „Fáy megint elérte, hogy Kazinczy képét a Társaság válcsa ki Heinrichtől 20 duc. s tegye szálájába. Akárkié legyen, én azt mondom, még most nem kell oda kép. Előbb buzgóságunkat, létünk jelét lássa a magyar föld, különben ezt fogják mondani: mit csinál a Magyar Társaság? Képeket akaszt szegre s alszik. A cholera elvivé Kazinczyt is 72 évében. Érdeme van, de közünk egy marakodóval is kevesebb van.”⁴¹ Széchenyinek – aki egy évvel korábban maga küldte meg tisztelete jeleként a *Hitel* egy példányát Kazinczynak, hogy cserébe attól Pyrker János László (1772–1847) érsek németül írott eposzának, a *Szent hajdan gyöngyeinek fordítását vegye*⁴² – a levélre adott, a Társaság számára feltehetően meghatározó válasza azonban nem ismert. Pusztán valószínűsíthető.⁴³

lett a magasabb aristocrazia köreibbe, mikben fájdalom, akkoron még kevéssé ismerttetvén a magyar irodalom, s annak bajnokai, Döbrentei tekintetett csaknem egyedüli képviselőjének a magyar irodalomnak. Minek az lett a következtése, hogy Pozsonyban, a magyar tudományos akadémia első megalakítása ügyében az alapítóknál Döbrenteinek sokkal nagyobb befolyása volt, mint óhajtható volt volna. Ugyanis többeket mellőztetett, kik diszei fogtak volna lenni a társaságnak, s kik később meg is választattak, és többeket, mint Gebhárdot, Horváth Józsefet, Pergert csúsztatott le, kikkel semmit sem nyert az akadémia. Nem volt neki nehéz feladat, magát hivatalnukul neveztetni ki. Az akadémia működésében Döbrentei ellenünk, úgy nevezett oppositio (Vörösmarty, Bajza, Kölcsey, én, sat.) antioppositiot képezett, s felhasználta az alkalmakat, nevezetesen, ha a mi embereink kevesebb számmal jelentek meg a választó közgyűlésekre, arra, hogy pártját, gyakran jelentéktelen irodalmi egyénnel nevelje.” Fáy András emlékjegyzetei kortársokról. Badics Ferenc gyűjtése, MTAK Kt, MS 10.057/j. Kisfaludy sem értékelte másképp Döbrentei közvetítő szerepét az arisztokrácia és magyar irodalmárok között: „Egy országban, hol az írók úgy is úgy tekintik mint valami haszontalan ingyenélő embert és a nyelvet a kocsis és a béres köréből nem akarták kiemelni, ha ily példát látnak, melyet a Bors és Consortes mutatott, valóban nem szolgál ösztönökre, azokat tiszteletre méltatni. Döbrentei is már a galériáknak él; nem munkája ártalmas, hanem nagy urakkal levő társasága, kik tudatlanul a literatúra orgánumját benne hiszik és ő utána papolnak.” Kisfaludy Károly levele Bajza Józsefhez, Pest, 1826. március 19. = KISFALUDY Károly *Minden művei*, VI., szerk. BÁNÓCZI József, Franklin-Társulat, Budapest, 1893, 415–416. Az irodalomtörténész Szinyei Ferenc egy fiktív levelében (1826. november 2.) pedig így jellemzi Döbrenteit „nagy tudománya s literatori érdemei dacára kevesen szeretik, mert igenis nagyra becsüli önmagát, s főként a fiatalok irányában néha gőgösen viselkedik, kik vélekedéseit sok dologban elavultnak tartják.” Illetve: „Hogy a felállítandó Tudós társaság milyen lesz, nem tudjuk. Némelyek azt hiszik, hogy meg se fogják engedni, mások előre félnek tőle. Döbrentei nagyon buzgólkodik benne s erős influxust gyakorol mágnásainkra, ez pedig nem örvendetes. Kisfaludy semmi jót sem vár tőle, s attól tart, hogy oda nem valók, maradi, deákos, feszes öregek társasága lesz s nem az igazi talentumoké. Majd elvlik.” SZINYEI, I. m., 147., 152. Döbrentei munkásságának kiegyensúlyozottabb értékeléséhez lásd CSETRI Lajos, *Kazinczy és Döbrentei = Uő., Amathus. Válogatott tanulmányok*, I., vál. SZAJBÉLY Mihály – ZENTAI Mária, L'Harmattan, Budapest, 2007, 143–149.

⁴¹ Döbrentei Gábor Széchenyihez, Pest, 1831. szeptember 25. = *Adatok gróf Széchenyi István és kora történetéhez 1808–1860*, szerk. BARTFAI SZABÓ László, Posner, Budapest, 1943, 130.

⁴² Kazinczy Ferenc Széchenyi Istvánnak. Széphalom, 1830. június 23. MTAK Kt, Ms 5967/13.

⁴³ Széchenyi ellenérzéseiről árulkodik Toldy Ferenc a grófhoz intézett egyik levele, amelyben az idős mester elhunytá föltört érzett gyászt a következőképpen kommentálta: „Engedje elhinem Nagyságod, hogy ha személyesen nem kedvelte is, de tiszteli érdemeit s felosztja vélünk azon fájdalmat, mellyel elhunytát gyászoljuk.” Toldy Ferenc Széchenyi Istvánnak, Pest, 1831. október 3. = *Adatok gróf Széchenyi István...*, 134.

Mert az 1832. május 28-án lezajlott második árverésen, amikor a visszamaradt képek és metszetek kerültek kalapács alá,⁴⁴ az intézmény hivatalosan nem vásárolt. A művek most is jóval a becsérték alatt keltek el néhány – jórészt Aurora-körös és/vagy akadémiai – vevő között. A szóban forgó arcmást a mind Kazinczyval, mind Kisfaludyval közeli kapcsolatban levő Toldy Ferenc váltotta magához, a 150 forintos kikiáltási ár helyett 141 forintért.⁴⁵ Az előbbi által a magyar irodalmárok körébe bevezetett, az utóbbi irodalmi örökségét pedig Fáyval együtt továbbvivő – és ezért egy, a mindenkori kortárs magyar irodalmat pártoló egyesület létrejöttén fáradozó – férfit ebben személyes indítékok motiválhatták. Például az a büntudat, amelyet a *Szent hajdan gyöngyei* (prózában való) fordítását ostorozó – mestere váratlan halála előtt mindössze néhány hónappal közölt – kíméletlen kritikája miatt érezhetett. Szellemi atyja szimbolikus meggyilkolásáért vezekelt;⁴⁶ engesztelését kereste a kép kiváltásával, a tisztelet utólagos megadásával – ami mögött ott bujkált az irodalomtörténész kanonizációs és önlegitimizációs szándéka is. Ekkor ugyanis már készen lehetett az az arcmás, amelyet Kisfaludy Károlyról rendelt meg annak halála után, még 1830 végén.⁴⁷ Ezt Pesky József (1795–1865) festette, aki ugyan jól ismerte az elhunytat, mégis felhasználta annak halotti maszkját is a kép készítésekor (ennek Toldy szerint az lett a következménye, hogy túl szélesre vette az arcot, már nem a fiziognómiát, hanem az izmok megereszkedését adva vissza).⁴⁸ Kisfaludy festői, romantikus öltözetben jelenik meg a néző előtt; ruházatában azonban lehetetlen fel nem ismerni azt az „avit kék posztó köpönyeg[et] prém gallérral”, amelyet aztán éppen Kazinczy vett meg a hagyatékából. A két arckép – egy rövid időre – felsorakozott egy harmadik, sőt egy negyedik mellett Toldy tulajdonában: a Kisfaludy portréját beállításával, formátumával és kivágatával idéző, stílusában pedig hasonló – bár feltehetően más, az 1804 és 1831 között Pesten működő Philipp Anton Richter keze által festett –, állítólag 1830-ban készült saját,⁴⁹ illetve (vér szerinti) apja arcmása mellett.⁵⁰ A magyar

⁴⁴ VISZOTA, I. m., 124.

⁴⁵ Uo., 124.

⁴⁶ DÁVIDHÁZI Péter, *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Akadémiai–Universitas, Budapest, 2004, 225–265., különösen 252–255.

⁴⁷ Erről abban a levélben értesíti Kazinczyt, amelyben Kisfaludy haláláról is tudósítja: „Képe nem maradt. Volt tehát gondom reá, hogy a festő még is valami alappal bírjon, s levéttetem arcát gipszben. De ah! mely holt, mely hideg kép ez! Peschky ismerte őt, s reménytem, a kép nem lesz hasonlatlan hozzá.” Toldy Ferencz Kazinczy Ferencnek, Pest, 1830. november 26. = *KazLev XXI.*, 411. A jelzés nélküli kép ma: Olaj, vászon. 76,6×60,5 cm. MTA Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 7. 1891-ben az idős Barabás Miklós is Pesky Józsefnek attribuíta a művet: „a képet ismerem, és a kép festési modorából azt ítélem hogy azt az öreg Pesky festette.” Barabás Miklós Szily Kálmánnak, Budapest, 1891. október 4., MTAK Kt, RAL 120/1891.

⁴⁸ BICSKEI Éva, *Székely Bertalan elfeledett portréi a Magyar Tudományos Akadémián. A Kisfaludy Társaság arcképcsarnoka*, MTA MKI, Budapest, 2005, 14–15.

⁴⁹ Olaj, vászon, 68×55 cm. PIM, Művészeti és Relikviatár, ltsz. 2002. 35.1. „Toldy Ferencz fiatalkori arcképe. 1830. évi festmény.”-ként reprodukálva: SCHÖPFLIN Aladár, *Toldy Ferencz emlékezete*, Vasárnapi Ujság 1905. október 20., 701.; Richter Antal Fülöpnek tulajdonítja a szerzőségeit Kazinczy leveleiben található információkra alapozva: Ismeretlen művész: *Toldy Ferenc*, é. n. = *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek. Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2009. május 27. – 2010. február 28.*, szerk. Kovács Ida, PIM, Budapest, é. n., kat. III/6 (Gyapay László – Kovács Ida).

⁵⁰ Olaj, vászon, 67,8×53 cm. PIM, Művészeti és Relikviatár, ltsz. 2002. 36.1. „Toldy Ferencz édesatyja”-ként reprodukálva: SCHÖPFLIN, I. m., 702.

irodalmi kiválóságokkal való baráti viszony a családi kapcsolatokkal keveredve így személyes eredetmítosszá állt össze a portrégalériában, az irodalomtörténészt a magyar irodalom alapítóival egy szintre emelve.⁵¹

Toldynak ez a vezeklő gesztusa azonban a Tudós Társaság Aurora-körből érkező vagy azzal szimpatizáló – azaz „Döbrentei-ellenes” – tagjainak Fáy által vezetett informális szervezkedésével konvergált, sőt gyaníthatóan eggyé is vált. Az akadémiai főpénztári főkönyv szerint ugyanis 1833. január 26-án „Kazinczy Ferencz olajban festett képéért” ötven forintot fizettek ki egy meg nem nevezett személynek.⁵² Tehát a tiszteletbeli tag Fáy – nem tudni, mi módon, de mégis – keresztülvihette a titoknok Döbrentei ellenében akarátát, ami már önmagában is a hányatott sorsú (és nem egy másik) arckép megszerzésére utalhat. De ezt támaszthatja alá közvetetten az is, hogy a mű éppen a Toldy-féle Kisfaludy-portréval együtt érkezett az Akadémiára. Az 1833. november 15-i nyilvános ülésen ugyanis „azt kérdezé az Elölülő ur [azaz gróf Teleki József (1790–1855) elnök a jelenlévőktől], kíván-e a Társaság Kazinczy Ferencz’ és Kisfaludy Károly’ olajba festett képeiknek a teremben felfüggesztéséről végezni, minekutána amazt a Társaság’ pénztára, az évkönyvek’ első kötete’ elejébe metszetes végett megszerzette, emezzel pedig Schedel Ferencz a Társaságnak kedveskedett.”⁵³ A Társaság jóváhagyta a kifüggesztést; de már az is beszédes, hogy nem a hasonló (azaz jegyzőkönyvezett) eseteket jellemző egyhangú lelkesedéssel, hanem pusztán a „többség” határozatára.⁵⁴ A szerzői jogra való hivatkozás deklarált korrektsége se téveessen meg senkit; nem több ügyes húzásnál, hiszen a korabeli közösségi arcképmegrendelésektől eltérően előbb szerzeményeztek, aztán szavaztak (a „kifüggesztésről”). Ráadásul a későbbi Évkönyvekben publikált metszetek előképűl szolgáló portrékat egyetlen további esetben sem vették meg az akadémikusok (ennek nem mond ellent az, hogy néhány kép, hagyatékok részeként, idővel mégis az Akadémia tulajdonába jutott). A képvásárlás mögött más okok állhattak, nem a sokszorosítással járó szerzői jog biztosítása.

Ez persze nem jelenti azt, hogy ezt a (közel sem az összes akadémikus egyetértésével megszerzett) Kazinczy-portrét ne reprodukálták volna. Gróf Teleki József vitte azt a vétel után rögtön, 1833 februárjában Bécsbe. A már befutott művész és illusztrátor, Johann Nepomuk Ender (1793–1854) készített a korabeli grafikai sokszorosítás folyamatához nélkülözhetetlen, fordított állású és a részletek tekintetében kissé leegyszerűsített előrajzot⁵⁵ arról – emiatt hozhatták vele összefüggésbe később a festményt –, de a metszés is a császárvárosban készült.⁵⁶ Az „[ö]reg bajtárs[ról]” készült előrajz

⁵¹ Így a négy kép – Toldy arcképcsarnoka – minden idézetnél ékesszólóbban illusztrálja Dávidházi Péter szövegekből megkonstruált téziseit az irodalomtörténész pszichotörténetéről. DÁVIDHÁZI, I. m., 225–265., különösen 252–255.

⁵² Naplókönyv. Főpénztári főkönyv. 1831–1851. A magyar tudós társaság pénztárának bevételei a fő és naplókönyv szerint, MTAK Kt, K 1626. Fol. 21.

⁵³ A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei, (1) 1833, 53–54.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Hogy átrajzolásért kapott összeget, bizonyítja: MTAK Kt, RAL K1287. Fő- és mellékpénztári számlák, levelek 1833.

⁵⁶ Az acélmetszet felirata: „Joh. Ender. del. M. Hofmann sc. Vienna.” Michael Hofmann (1797–1867) a metsző. Megjelent: A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei, (1) 1833, belső címlappal szemben.

kiválóságáról egyébként Teleki – az előzmények ismeretében érthető, mégis érdekes módon – nem a titoknok Döbrenteknek, hanem az akadémiai levéltárnok-segédjegyzőnek, azaz Toldynak számolt be.⁵⁷ (Ezzel egyidőben a főpénztári főkönyv is dokumentált „oklevél nyomtatásáért 's Kazinczy képe rajzáért” egy 186 forintos kifizetést.⁵⁸) Az 1834-es Évkönyv belső címlapján megjelenő metszet révén pedig végre – ugyan redukált formában – magunk is fogalmat alkothatunk a bekerült festményről, és azt egy ma is az Akadémia tulajdonában álló, az idős író szemből, mellkasa előtt összefont karokkal és kissé oldalra pillantva ábrázoló, jelzetlen Kazinczy-portréval azonosíthatjuk.⁵⁹ A festő nevét azonban a grafika nem tünteti fel; az Ender neve utáni *del.* (*delineavit*) csak az előrajzoló személye felől informál (akárcsak Teleki levele vagy az átrajzolás számlája). A *mások* festményeit metszésre előkészítők tűntek így fel a sokszorosított grafikákon (illetve azok az illusztrátorok, akik eleve csak rajzoltak); *inv.* (*invenit*) vagy *pinx.* (*pinxit*) szerepel, ha ők voltak az eredeti mű (olajkép vagy akvarell) alkotói (is).⁶⁰

A kép festőjét egy másik, jóval későbbi sokszorosított grafika nevezheti meg. A Kazinczy születésének 100. évfordulója alkalmából az Akadémia – közelebről: Toldy – által szervezett ünnepségek idején, 1859-ben napvilágot látott egy olyan kőrajz is, amelynek kompozíciója megegyezett az intézmény szignálatlan festményével (valamint fordított állásban, az Ender által előrajzolt metszetével), és Rohn Alajos litográfus mellett a portré festőjét is feltüntette: Thugut Heinrichet.⁶¹ A kép

⁵⁷ „Hofmannal a Kazinczy képe nézve mindent tisztába hoztam. Ender a' rajzolatot már elvégezte és ítéletem szerint öreg bajtársunkat igen jól találta. Hofmann is elkezdte a metszést, és kezeskedik érte, hogy munkája mind neki, mind a' Társaságnak becsületére fog válni.” Gróf Teleki József Toldy Ferenchez, Bécs, 1833. február 12. MTAK Kt, M. Irod. 4drét 100. levelezés. I–LIX. köt. Összefoglalóan: *Adatok gróf Széchenyi István...*, 165.

⁵⁸ Naplókönyv. Főpénztári főkönyv. 1831–1851. A' magyar tudós társaság pénztárának bevételei a' fő naplókönyv szerint. MTAK Kt, K 1626. Fol. 22. 1833. február 20.

⁵⁹ Olaj, vászon. 81×63 cm. MTA, Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 27.

⁶⁰ Johann Nepomuk Ender festményeinek sokszorosított grafikai változatai is tükrözik ezt. Gróf Dessewffy Józsefről (1771–1843) készített olajminiatúrját például Johann Baptist Clarot (1797–1854) litográfálta; Ender neve után a „pinx” megjelölés szerepel. (Papír, litográfia, 359×278 mm. Felirata „J. Ender Professor pinx. Nyomt. Steimle Öz. J. Clarot lithogh. / Gróf Dessewffy József. / Az Életképek-hez kiadja Frankenburg Adolf.” MNM TKCs ltsz.: 24/a.) A képről korábban egy másik sokszorosított grafika is készült, ennek Peter Fendi volt az előrajzolója („del.”: Papír, kézzel színezett pontozó modorú metszet, 176×125 mm. Balra lent: P Fendi del. jobbra lent: I. Krepp s.c. Graf Joseph Dessöffy. MNM TKCS ltsz.: 222/1952.).

⁶¹ Litográfia, papír, 625×459 mm. „Heinrich Thugut füstv. után kőre rajz. és nyomt. Rohn Pesten 1859. / Kazinczy Ferencz. / Kiadja Heckenast Gusztáv Pesten.” MNM TKCs ltsz.: 2469. Werfer Károly is készített, ugyancsak fordított állású litográfiát a festményről: „Kazinczy Ferencz. / Pest 1860. Werfer Károly műnyomdájából.” MNM TKCs, ltsz.: 58.3321. Egy ugyancsak fordított állású acélmetszet is készült: „Heinrich Thugut füstv. után. Acélba metsz. Brockhaus F. A.-nál Lipsceben. / Kazinczy Ferencz. / Kiadja Heckenast Gusztáv Pesten.” MNM TKCs, ltsz.: 7144. A festményről fametszet is megjelent, a festő nevét ez azonban nem tüntette fel. KEMPELEN Győző, *Kazinczy-Ünnep Magyarországon 1859-ben*, Burger Zsigmond, Szeged, 1860. Belső címlap (Középen: „Kazinczy Ferenc.” b.l.: „R. W”, j.l.: Nyom. Haske és Társa Pest 1860.) Fontosabb, hogy a képről egy jó minőségű fotografikus reprodukció is készült – egyértelműen az akadémiai arcmást mutatta, de az előhíváskor megfordulva –, a festő nevének feltüntetése nélkül. *Szabadkai Kazinczy-emlény*, szerk. MUKITS Ernő, Bittermann Károly, Szabadka, 1860. Belső címlap. „Simonyi fényírdájából.”

tulajdonosaként a hirdetésekben azonban a Nemzeti Múzeum szerepelt.⁶² (Feltehetően tévedésből; a Kazinczy-ünnepségek miatt a múzeumi képtárban őgyelgő Jókai Mór ugyanis a gyűjtemény sajátosságai felett morfondírozva arra a spekulatív felismerésre jutott, hogy abban egyetlen magyar íróról vagy színészről – köztük Kazinczyról – sem őriznek *festett* arcmást, csak faragott büsztöt.)⁶³

Ezek az elszórt, töredékes és mindig közvetett utalások, adatok, reprodukciók perdöntően sohasem bizonyíthatják, hogy valóban a Thugut által festett, majd Kisfaludy hagyatékából Toldyhoz került kép jutott végül, Fáy szervezkedésének köszönhetően, az Akadémiára – pusztán valószínűsítik azt. Akárcsak az a Kazinczy-portré, amely már a néhai Fáy tulajdonából került 1882-ben oda, és amelyet az intézmény rögtön továbbadott a széphalmi kegyhelynek.⁶⁴ Nem volt értelme ugyanis egy olyan

⁶² „(Kazinczy új könyomatu arczképe.) Heckenast G. kinek megbizásából Rohn készíté a nagy férfinak muzeumi arczképe után.” Vasárnapi Ujság 1859. október 30., 523.

⁶³ „Millyen sajátos természetű tünemény az, hogy a művészek közül a festők az énekesekkel és zenészekkel, a szobrászok pedig az írókkal és drámai színészekkel rokonszenveznek. A muzeum képcsarnokában egyetlen magyar drámai színész, magyar író, költő vagy tudós arczképét sem lehet feltalálni. Keresi valaki Vörösmartyt, Kazinczyt, Kölcseyt, Petőfit, Bajzát, Lendvayt, Szentpéteryt, Gregust, igen természetes, hogy magyar nemzeti muzeumi képtár levén a világon, annak termeiben véli azokat mind együtt megtalálhatni s csatlakozni fog; hanem a helyett megtalálja Liszt Ferenczet, Schodelnét, Hollósy Kornéliát, Egressy Bénit, Biharit, meg talán Boka Károlyt, s minthogy szintén az énekes osztályhoz tartozott, a felejthetetlen Hegedüsnet, a kik bizonyosan megérdemelték, hogy ott legyenek, elismerem; sőt még azt is helyeslem, hogy azon több pesti magyar hölgy, a kik Stéger Ferenc hazánkfiaának ezüst övet készítettek, a felülmaradt összegből azon derék énekesünk életnagyságú arczképét fogja a muzeum számára lefestetni, a mi iránt tisztelt barátunkat Sz...ssy Józsefet már fel is hatalmazták; hanem csak mégis sajátos tüneménynek találok azt, hogy a festőművészet kizárólagos ideáljai azok, a kik a zene és ének búbajos muzsájával foglalkoznak; a két könnyűvéri művészosztály önkénytelenül, hogy vallja be egymás iránti szerelmét! Ellenben a szobrász mind író, költő, és színész testvéreivel foglalkozik. Ott állnak a szobortermében Kölcsey, Kazinczy, Berzsenyi, Kisfaludy szobrai; másutt Katona álló szobra, Széchenyi, Vörösmarty, Petőfi mellszobrai.” [JÓKAI MÓR.] *Kakas Márton levelei. CXVI. Furcsa ötletek. Hauser Miska ur.*, Vasárnapi Ujság 1859. december 11., 597.

⁶⁴ Kiírt cikk az MTA 1882. október 8-án tartott igazgatósági ülésének jegyzőkönyvéből. „61. Akadémiai elnök bemutatja Kazinczy Ferencnek egykorú eredeti arczképét, melyet Fáy András készítettett és örököse megvételre felajánl. Az arczképnek a széphalmi mausoleum számára 150 fton való megvásárlása határozatlik, a vételár a Kazinczy alapból fizettetvén.” MTAK Kt, RAL. 644/1882. A képet ma is az emlékhelyen őrzik: Olaj, vászon, 65×53 cm. jelezve jobbra lent: „pinxit Donat”. Széphalom, Kazinczy Emlékmúzeum, ltsz.: 56.7. Publikálva: „Kazinczy Ferencnek Donát által olajba festett életnagyságú idősbkorú mellképe; Kazinczy Eugénia ítélete szerint a kép nincsen hűen eltalálva. E kép a M. Tud. Akadémia által küldetett a mausoleumba.” BÉCSKEHÁZI BÉCSKE BÁLINT, *A széphalmi Kazinczy-mausoleumban Kazinczy Ferencz unokájától, Becskeházi Becske Bálinttól összegyűjtött emléktárgyak jegyzéke*, Akadémiai Értesítő 1909. október 15., XX/10., 567–580.; RÓZSA, I. m., 2–3. sz., 191. kat., 13.a; BAKÓ Zsuzsanna, *Donát János magyarországi német festő munkássága 1744–1830*, Mirio Kulturális Bt., Budapest, 2012. (Különlenyomat a Budapesti Történeti Múzeum évkönyvének XXXVI. számából 2012., 3–84.), kat. 167. Megjegyzem, hogy a festményen olvasható jelzés – beható autopsziát végeztem – nem tűnik egykorúnak a képpel. Ennek jelentősége abban áll, hogy Donát János 1830. május 11-én halt meg, 86 évesen, azaz csak hosszú élete legutolsó hónapjaiban másolhatta volna le a festményt, ha egyáltalán Thugut a kifizetetlen képhez engedett bárkit is replika készítése céljából. Kazinczy egyébként maga írja 1829. májusának végén, azaz néhány héttel azt követően, hogy Thugutnak ült, hogy „[a]z öreg Dónát él, de már elsiketülve és elvakulva. Még tavaly dolgozott.” Kazinczy Ferenc Guzmics Izidornak, Pest, 1829. május 27. = *KazLev* XXII., 426. Levelezésében nincs nyoma ennek a késői képnek, kópiának. Azt valószínűsítem, hogy a jelzés utólag, tévesen került az arczképre; látható, hogy a kerethez illeszkedik; az eladáskor vihették rá. Ezt támasztaná alá a szignatúrának a megfogalmazása

kép megtartásának, amely az Akadémián őrzött időskori arcmás – kisebb és kevésbé kvalitatív – replikája volt. Az viszont, hogy Fáynak volt egy ilyen képe Kazinczyról, arra utalhat, hogy a tömeggondnoknak alkalma nyílhatott a Kisfaludy-hagyatékban másfél évig elfekvő portré lemásoltatására. De Szinnyei József (1830–1913) Kazinczy-életrajza – amely elsőként írta össze az író festett arcképeit – is azt sugallja, hogy az Akadémián őrzött változat a Thugut-féle portréval azonos. Szinnyei ugyanis, úgy tűnik, kizárólag az irodalmárnak a tudós társaság palotájában található ábrázolásait sorolta föl – köztük említve a mára már elfeledett művészetét is.⁶⁵ De a kép szemrevételezésével is arra a következtetésre juthatunk, hogy az ő művéről van szó: az ő férfi-portréiról ismerős a beállítás, valamint az az ecsetkezelés és plasztikus formaképzés, amely gróf Brunszvik Ferenc ma Bécsben látható arcmását is jellemzi. Képi világára is illik a mester korábban már idézett meghatározása: „feste Heinrich arcközépből, a’ legmelegebb ecsettel, s kemény árnyékban, mely a’ fejnek gömbölyűséget ad”. A portré azonban jóval több, mint az idős mester vonásainak visszaadása: személyiségét közvetíti. Azt a testi hanyatlással dacoló szellemi frissességet, amely a szemek felcsillanásában és a már-már mosolyra húzó ajkakban tükröződik, és amelynek megragadása Jean-Antoine Houdon (1741–1828) életteli és szarkasztikus (a metszetmásolatok révén Európa-szerte ismert) Voltaire-ábrázolásai⁶⁶ óta a *les philosophes*-ok megjelenítéseinek mintegy kötelező elemévé vált, és nem lehetett ellenére Kazinczynak sem. Az öltözet kialakításánál viszont Thugut ötvözte saját és az író elképzeléseit: a „bugyogó fejér kendőt” ugyan egy fekete kraváttal átkötött ingnyakká redukálta, de Kazinczyra egy „prémes phantasiái” köpönyeget is borított.

A kezdeti hányattatás után így tehát a kép végül megtalálhatta a helyét a Tudós Társaság Deron-(Nákó-)házban bérelt üléstermék falán, a Pesky által festett Kisfaludy-arcmással együtt. Ezt a gyűlések helyszínéül szolgáló „szálát”, illetve a levéltárat, a kancelláriát és az előlülő, valamint a pénztárnok szobáját még 1831 nyarán alakították ki; többek közt kifestettek és bútoroztattak. A kolera miatt Cenken tartózkodó Széchenyit levélben értesítették a munkálatok előrehaladásáról, például

is, amely nem a festőre jellemző név és évszám, illetve a szokásos „Donat pinxit” megjelölés, hanem pont fordítva „pinxit Donat”. A megcserélt szórend jelezheti, hogy nem egy szignót látunk, amely révén a művész deklarálja, hogy ő festette a képet, hanem inkább egy harmadik személy tájékoztat bennünket (tévesen) arról, hogy Donát volt az, aki a művet készítette.

⁶⁵ Kazinczy „[a]rczképei: olajfestés Stunder Jánosé, 1791-ben készült és egykor Kulcsár István birtokában volt, 1859-ben Csorba Sándor főtörvénytörvényes tanácsos ajándékozta a m. t. akadémiának; Tugut Henrikől is van egy festett képe; Kreuzinger József által 1808. okt. Bécsben festett arcképét özv. Splényi Sarolta bárónő 1868. febr. ajándékozta a m. tudom. akadémiának; egykorú festett arcképét, melyet Fáy András készíttetett, 1882. okt. 8. a m. tudom. akadémia 150 ftért vette meg a Fáy-örökségtől a széphalmi mauzóleum számára”. SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, V., Hornyánszky, Budapest, 1897, 1284.

⁶⁶ Talán nem is annyira az első, még Voltaire életében készült, és a későbbi változatok előképének tekintett heroizáló büszt (1778, Musée des Beaux-Arts, Angers), mint inkább a filozófust korabeli öltözékben – köpenyvel, nyakkendővel és parókával – ábrázoló művek említhetők. A verziók közül egy terrakottát érdemes kiemelni (1778, Musée des Beaux-Arts, Orleans), illetve egy márványbüsztöt (1780, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften Archiv). A büsztökre és a róluk készült sokszorosított grafikákra lásd Jean-Antoine Houdon. *Sculptor of the Enlightenment*. Exh. Cat. National Gallery of Art, Washington, 4 May – 7 September 2003., szerk. Anne L. POULET, kat. 23. 154–155; kat. 24. 160.

arról, hogy azokban „minden nap lehetne már gyűlést tartani. A szobafestő elvégezte munkáját már ez előtt két héttel. A mi a magam [azaz Toldy] izlését illeti, nekem az tetszik: a formák egyszerűek, a színek haloványak s így nyájasak; de Helmezy (ki csak tegnap jött vissza Törtelről s Nagyságodat tiszteli) nem lel az egészben elég változatoságot, a palotát pedig »pauvre«-nak találja. Van valami mondásában. De a legnagyobb csinoságot ezen festéstől nem lehet megtagadni.”⁶⁷ A nyelvújítás élharcosaként Helmezy nem is mondhatott volna rosszabbat a házra; de a termék, különösen a szála kialakításánál is a visszafogottság és egyszerűség, nem pedig az elegancia érvényesülhetett. Ezen a kora ősszel a pesti Prückner József asztalosmester műhelyéből érkező bútorzat⁶⁸ sem változtatható. Az öt tucat szék és a hatalmas tárgyalóasztal beszállításáról Döbrentei értesítette Széchenyit, utóbbi bútorarabot (félíg) tréfásan úgy kommentálva, hogy az „oly széles, hogy keresztül azon a tagoknak lehetetlen egymás hajába kapniok.”⁶⁹ Ez az első generációs akadémiai tagok közt uralkodó viszonyokra, valamint üléseik hangulatára nézve oly árulkodó megjegyzés – együtt a szála és berendezése futólagos ismertetésével – választhatja fel azt a kontextust, amelybe másfél évvel később, 1833 kora tavaszán Kazinczy és Kisfaludy képe került, az intézmény későbbi gazdag arcképcsarnokának első hírnökeiként. Mert ugyan a két portré enyhíthetett az Akadémia reprezentációjának kezdeti szegénységén, ám az alatt, az asztalnál marakodókat immáron az örökkévalóságból figyelő irodalmárok ábrázolásának funkciója, használata, és így jelentése is – az ismételt tulajdonosváltással – újabb átalakuláson ment át.

Kazinczy portréjának ez a hányattatott sorsa – „provenienciája” – ugyanis egy 19. századi arckép tulajdonos-, így kontextus- és jelentésváltásainak izgalmas története, amely egyéni vonzalmaktól és sajátos elképzelésektől szakmai kapcsolatokon és személyes tiszteletadásokon át szűkebb körben vallott értékek akadémiai kanonizációjáig ível; magánemberek barátságaitól viszonyok, sőt értékrendek intézményesüléséig. Megrendelése mögött Kazinczy gyűjtőszervezője és művészetfelfogása, a portréfestetésnek a magánviszonyokban – barátok között, illetve magánszemélyek utóéletében, a rájuk való megemlékezéseknél – való nélkülözhetetlensége áll. Hasonló eszmék kultiválása miatt válhatott a tisztelet és elismerés kifejeződésévé Kisfaludy tulajdonában is, egyben az elérhető és megszokott esztétikai kvalitáson tülemlkedő műtárggyá. További vándorolása során a barátságot és a tiszteletet lassan a megdicsőülés váltotta fel, ahogy az akadémiai tagokká és tisztviselőkké avanzsáló barátok és tanítványok pártolása alá került. Toldy avatta azt, Kisfaludy portréjával együtt, az önlegitimációhoz szükséges kisajtított múlttá, azaz irodalomtörténeté: dicsővé, de lezárttá és meghaladottá is. Ebben a folyamatban fontos elem a Kisfaludy képével való összekapcsolódás: az Aurora-körbeli tagok közül ugyanis sokan emlékezhetek Kazinczynak arra az – adott körülmények között pusztán gesztusértékű – elképzelésére, hogy a Kisfaludy által bírt arcmásának ő majd a „párját” vegye. Így egy félíg valós, félíg képzeletbeli irodalmi „barátságportré”

⁶⁷ Toldy Ferenc Széchenyi Istvánnak, Pest, 1831. augusztus 28. = *Adatok gróf Széchenyi István...*, 122.

⁶⁸ MTAK Kt, K 1287. Fő- és mellékpénztári számlák, levelek 1831.

⁶⁹ Döbrentei Gábor Széchenyi Istvánnak, Buda, 1831. szeptember 25. = *Adatok gróf Széchenyi István...*, 165., 130.

materializálódott Toldy birtokában és vált, Fáy révén az Akadémiára kerülve, nemcsak az uralmat lassan átvevő érdekközösség csoporttudatának, sőt értékrendjének szimbolikus kifejeződésévé, hanem új korszakot megalapozó történeti múlttá is: mintegy a magyarországi irodalmi klasszicizmus és romantika kiegyezésévé. Mert az országos intézményben mindez nemzetivé is emelkedett; az Akadémia reprezentációján túl egy általa fenntartott és vallott kánonná – hogy 1859-ben sokszorosítva aktuálpolitikai konnotációkat is hordozó populáris gyászkep legyen.⁷⁰

Hogy Thugut meddig kísérté képe sorsát figyelemmel, nem tudni. Az 1830-as évek elején megerősödtek osztrák és délnémet kapcsolatai.⁷¹ Helyváltoztatását néhány hátramaradt mű jelezheti: például a császárvárosban élő Jakob Nikolaus Craigher (1797–1855) költőről készített 1831-es tuszrajza (a férfinak több versét barátja, Schubert zenésítette meg);⁷² Eduard von Sachsen-Altenburg (1804–1852) bajor hercegről készített reprezentatív portréja 1833-ból, amely aztán litográfiaként terjedt el;⁷³ vagy a bajor királyi kamarást, Hermann Paumgarten grófot (1806–1846) összefont karokkal ábrázoló miniatúrje;⁷⁴ illetve az ugyancsak bajor August von Leuchtenberg herceget (1810–1835) vadászat közben, puskáját megragadva ábrázoló portréja.⁷⁵ 1835-ben azonban már a Honművészen jelent meg (legalább) egy divatképe, magyaros öltözékű arslánokkal,⁷⁶ 1836-ban pedig a halberstatti kiállításon szerepelt egy zsánerképpel.⁷⁷ Az 1840-es években Zágrábban bukkant fel rajztanárként,⁷⁸ litográfusként,⁷⁹ arcképfestőként. Egy reprezentatív portréján például az osztrák seregben szolgáló – származását tekintve spanyol – Antun Rubido (1817–1863) és felesége, Erdődy Szidónia grófnő (1819–1884) látható;⁸⁰ utóbbi nemcsak operaénekesként, hanem az illír nemzeti

⁷⁰ Révész Emese, *A „játékba hozott kép”. Kazinczy képi reprezentációja az 1859-es emlékévkben*, Tanulmányok Budapest múltjából (25) 2009, 55–92.

⁷¹ Theodor von Frimmel, *Ein Bildnis aus den Wiener Musikkreisen um 1820. Portrait des Grafen Franz Brunszik*, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde, Wien, II/3–4, Februar 1916, 67; NAGLER, I. m., 65.

⁷² *Schubert-Ausstellung der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien verbunden mit einer Ausstellung von Werken der Maler Moriz v. Schwind – Josef Danhauser und Leopold Kupelwieser*, Verlag des Gemeinderaths-Präsidiiums, Künstlerhaus, Wien, 1897, kat. 300.

⁷³ Gottlieb Bodmer (1804–1837) litografálta, Münchenben.

⁷⁴ Gouache, elefántcsont, 97×118 mm. Jelezve jobbra lent: Heinrich. Leon Wilnitsky Alte Kunst, Bécs. http://www.altekunst-vienna.com/frontend/scripts/index.php?groupId=0&productId=766&setMainAreaTemplatePath=mainarea_productdetail.html&query=

⁷⁵ „Gemalt v. Th. Heinrich. Gedr. bey Hanfstaengl in München. AufSteing es.v. J. Fertig.” Österreichische Nationalbibliothek, Bécs. <http://www.bildarchiv.austria.at/Preview/4888829.jpg>

⁷⁶ Honművész 1835. október 8., 42. Divatkép. Jelezve balra lent: „Heinrich T. rajz”; jobbra lent: „Kohlmann m.”

⁷⁷ „Thugut Heinrich's »Kartenspielende Kindern« überbieten in zarter und delikater Ausführung alle andern Genrebilder. Die Kinder sind lieblich und schön, voll Munterkeit und Ausdruck.” [N. N.,] *Die Kunstausstellung in Halberstadt*, Kunst-blatt 1836. július 5., 223.

⁷⁸ Például Fany Daubachy (1832–1882) festőnőt tanította.

⁷⁹ A már ismert mozdulattal, azaz összefont karokkal és elszántan áll a néző elé Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889) horvát politikus, történész, író, az illír nemzeti mozgalom tagja, 1860-tól az Akadémia levelező tagja is egy 1846-os litográfiáján. De Josip Jelačićról (1801–1859) is készített – „ad vivum” – rajzot, amelyet Michael Stohl litografált.

⁸⁰ Olaj, vászon, 125×101 cm. Jelezve jobbra lent: Th. Heinrich. MNM TKCs, ltsz.: 55.47. Rózsa György, *A Magyar Történelmi Képcsarnok néhány újabb biedermeier képe*, Folia Archaeologica (13) 1961, 292–294. Reprodukciója: XLII. tábla, 1. kép.

mozgalom aktív szereplőjeként is beírta magát a történelembe. A piramidális kompozíció a Brunszviki házaspárét idézi; itt is a férj magasabb és frontális alakjához igazodik az ugyancsak oldalra forduló és a nézőre tekintő feleség figurája, de a korábbi képhez hasonló az arcok plasztikussága is. Thugut ismert életművének egyedi darabja az a nagyméretű falikárpit, amelyet útmutatásai szerint több patrióta nő hímezett Szidóniával együtt Franjo Kulmer (1806?–1853) báró számára köszönetképpen azért, mert az 1843-as pozsonyi országgyűlésen (is) szót emelt a magyar nyelv kizárólagos használata ellen.⁸¹ A forradalmi események feltehetően ismét helyváltoztatásra kényszerítették a festőt: 1850-ben a budai helytartóság egészségügyi tanácsosáról, Pest város főorvosáról, Dr. Tormay Károlyról (1804–1871) készített színes krétarajzot,⁸² majd különböző bécsi kiállításokon bukkant fel akvarelljeivel,⁸³ hogy végül nyom nélkül tűnjön el a szemünk elől.

Az akadémiai alapítók generációjának letűnésével pedig Kazinczy-portréjának szerzősége is elhomályosult. Ugyan a feledés nem csak az ő alkotását sújtotta, mégis jellemző, hogy amikor 1891-ben a főtítkár Szily Kálmán (1838–1924) a képes teremben lévő festmények készítői felől érdeklődött az első festőtagnál, Barabás Miklósnál (1810–1898), az idős mester Kazinczy arcmásáról csak egy bizonytalan attribúciót adhatott: fenntartásokkal „Richternek” – vagy Antonnak, vagy Philipp Antonnak – tulajdonítva azt.⁸⁴ Végül Divald Kornél (1872–1931) volt az, aki a 20. század elején a bizonytalanságnak véget vetve – feltehetően az Évkönyvben megjelent sokszorosított grafika felirata miatt – Johann Nepomuk Ender műveként attribúálta a jelzetlen képet.⁸⁵ Helytelen azonosításához egy újabb csatlakozott az 1940-es évek elején, ezúttal a Széchenyi-kutató Bártfai Szabó László (1880–1964) tollából. Ő Heinrich személyét határozta meg rosszul: a gróf pest-budai javait gondozó Jánosnak – és nem a festő Thugutnak – vélve a levelezésben feltűnő alakot.⁸⁶ Divald és Bártfai Szabó melléfo-

⁸¹ Gyapjúhímzés, 415×515 cm. Hrvatski Povijesni Musej, Zágráb. A textíliát harmincöt öt sorba rendezett rozetta díszíti; a középső öt rozettán Szlovénia, Horvátország, Illíria, Dalmácia és a Kulmerek bárói címere látható. A szegélyen felirat: „DOMORODCU B. FRANJJI KULMERU. ZA MUŽEVNO SLOVO. OD KČERIH DOMOVINE. MDCCCXLIII. ISKREN HVALE ZNAK.”

⁸² Jelezve jobbra lent: „Th. Heinrich 28. Apr. 1850” MNM TKCs, ltsz. 9487. Rózsa, *A Magyar Történelmi Képcsarnok...*, 294. Reprodukciója: XLII. tábla, 2. kép.

⁸³ WURZBACH, I. m., 231.

⁸⁴ Kazinczynak „tudtommal két képe van az akadémiában, egy ifjúkori, és egy mint kopasz emberé. Ez utóbbit gondolom, de nem állok jót érte, mint homályosan emlékezem hogy említették, miszerint valami Richter nevű német művész festette.” Barabás Miklós Szily Kálmánnak, Budapest, 1891. október 4., MTAK Kt, RAL 120/1891. Barabás hosszú élete során Ender több képéről készített másolatot, ezért figyelemre méltó, hogy a kép azonosításakor nem vetette fel az osztrák mester nevét. *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képekben* sorozat 9., Budapesttel foglalkozó kötete is szűkszavúan csak úgy hivatkozott a képre, mint „A Magyar Tud. Akadémia képestermében levő festmény után.” *Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képekben*, RUDOLF trónörökös főherceg ő császári és királyi fensége kezdeményezéséből és közreműködésével, *Magyarország III. kötete*, A Magyar Királyi Államnyomda, Budapest, 1893.

⁸⁵ DIVALD Kornél, *A Magyar Tudományos Akadémia palotája és gyűjteményei*, MTA, Budapest, 1917, 58. Divald látni vélte a szignatúrát is: „Joh. Ender 1828.”

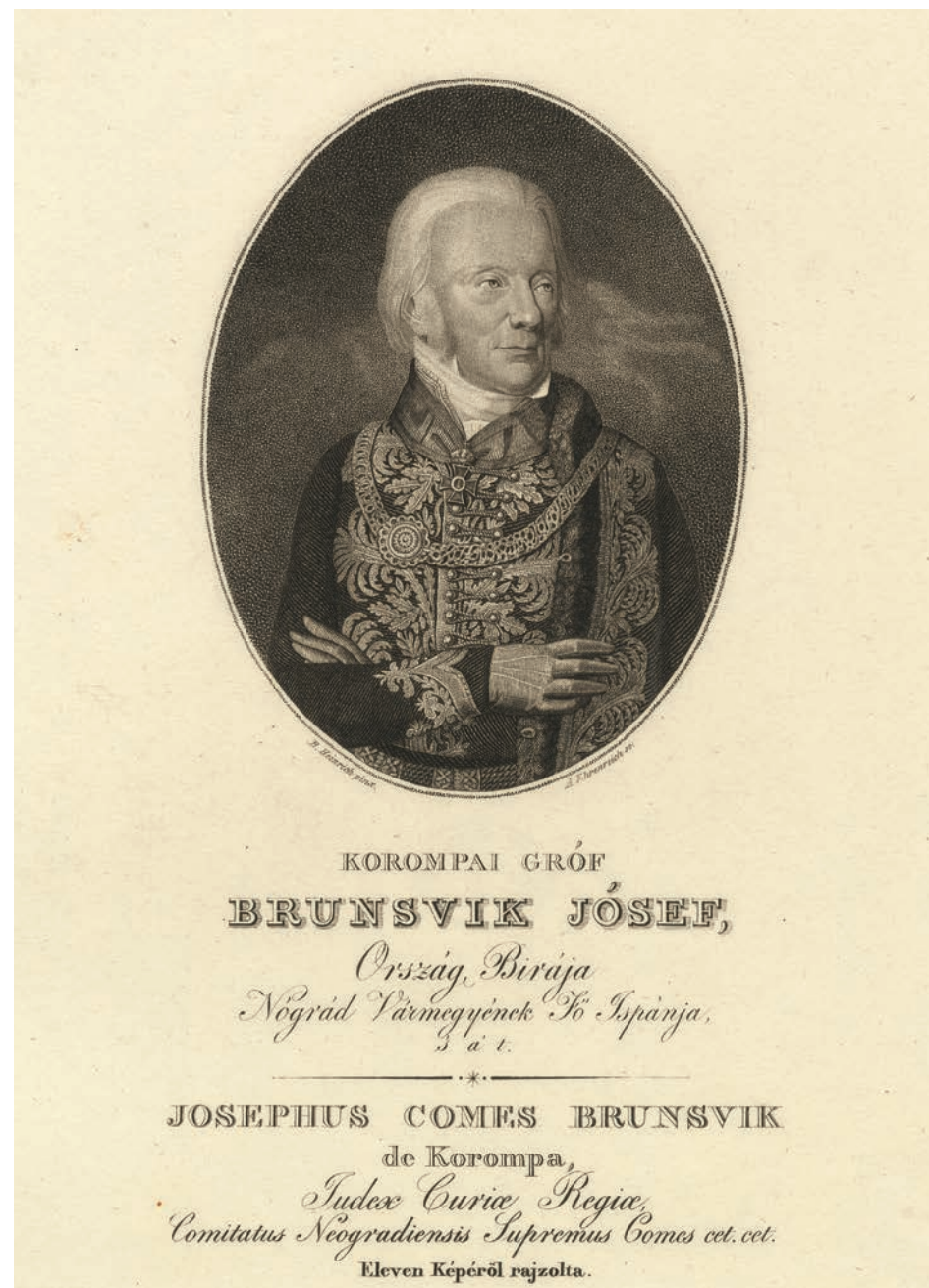
⁸⁶ Döbrentei Gábor Széchenyi Istvánnak, 1831. szeptember 25. = *Adatok gróf Széchenyi István...*, 130. Valamint: „Kétségtelenül Széchenyi javaslatára festette meg az Akadémia Kazinczy Ferenc arcképét Enderrel 1828-ban. Döbrentei egyik leveléből (1831. szeptember 25.) kitérnek, hogy a képet Heinrich

gásai pedig, összekapcsolódva és egymást erősítve, vakvágányra vitték a további kutatást.⁸⁷ A portré így egy, a magyar művészettörténet-írásba Széchenyivel való kapcsolata révén integrálódott jeles osztrák biedermeier festő *oeuvre*-jének részévé vált (annak ellenére, hogy hasonló műnek sem a festő önéletrajzi feljegyzéseiben,⁸⁸ sem az irodalmár kiterjedt – saját arcmásaival oly szívesen kérkedő – levelezésében nincs nyoma); és mivel egy nemzetivé váló intézmény tulajdona lett (sőt, mint láttuk, alapítójának adományává is), minden együtt volt ahhoz, hogy a jeles irodalmi személyiség ábrázolása egyben remekmű is legyen: egy ikonikus és kanonikus portré. Ezekkel a „nagy narratívákkal” szemben azonban a *res gesta* nek megvan az az előnye, hogy nagy emberek – gyakran a szó szoros értelmében – viselt dolgairól szólva életszagúbb, izgalmasabb és hitelesebb képet ad.

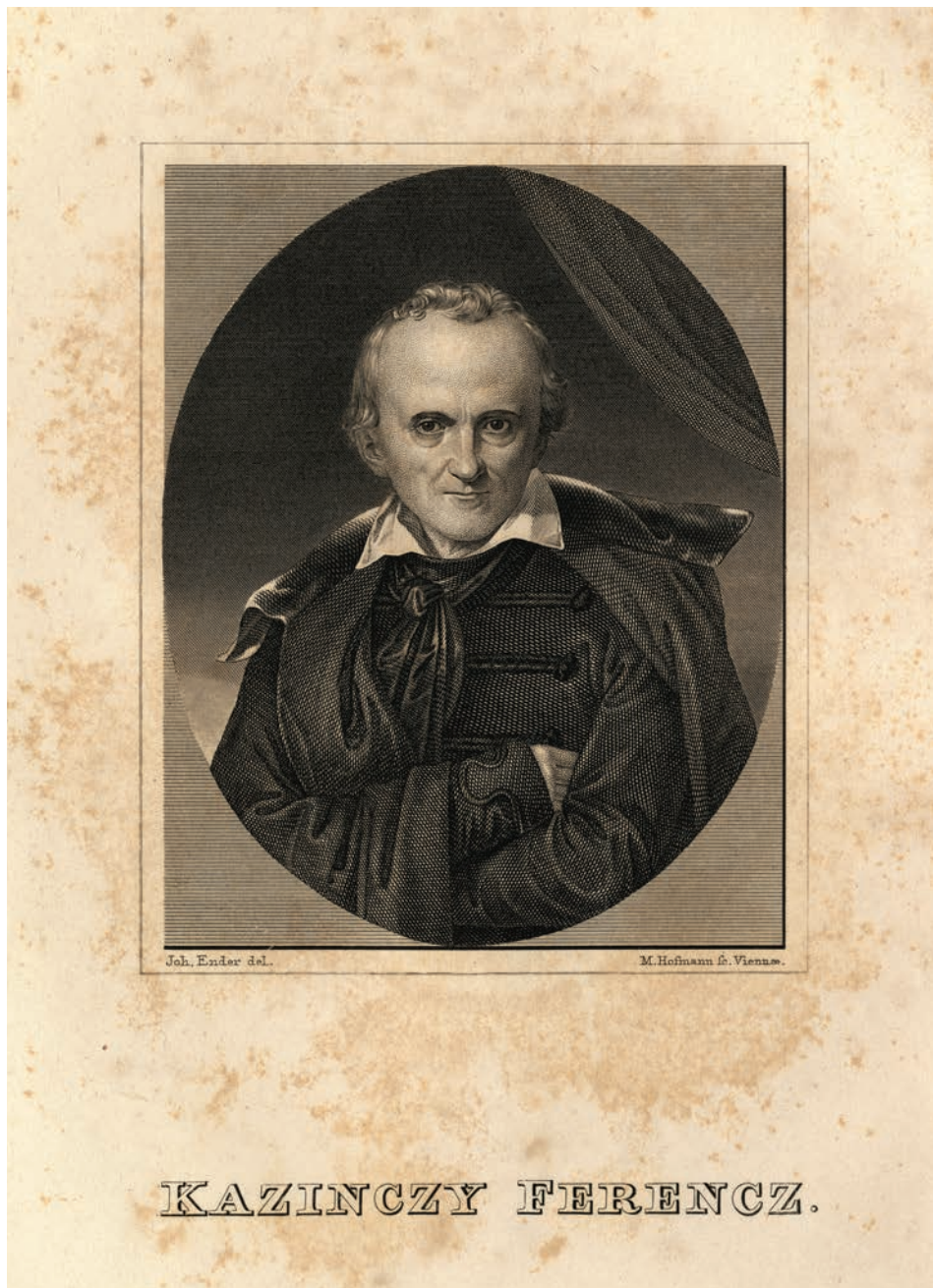
János fizette ki, s tőle kellett azt később kiváltani.” BARTFAI SZABÓ László, *Gróf Széchenyi István művész kortársai és barátai*, Magyar Művészet 1930/9., 588.

⁸⁷ „Heinrich Thugut is Ender [az Akadémián őrzött, 1828-as] kompozícióját használta fel képmásához, bár Kazinczy ült is neki. 1829-ben készült festménye nem maradt fenn, csak közel egykorú reprodukciókból ismerjük”. RÓZSA, *Kazinczy Ferenc...*, 183; „1828-ból való Ender portréja, amely az Akadémiában függ (levelezésében nincs szó erről a képről).” CSATKAI, *Kazinczy és a képzőművészetek*, 53; „Ender a 20-as évek második felében Széchenyi javaslatára Heinrich János kérte fel a portré megfestésére, általa került a festmény az Akadémiára.” *A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a 19. században*, szerk. SZABÓ Júlia – MAJOROS Valéria, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1992, kat. 15; Bártfai Szabónak a Teleki-leveléről adott összefoglalása is félrevitte a kutatást, Ender által festett posztumusz arcképként tüntette fel Kazinczy portréját. GONDA Zsuzsa, *A bécsi Dioszkuroszok. Johann Nepomuk és Thomas Ender művészi pályája = Johann Nepomuk Ender (1793–1854) – Thomas Ender (1793–1875) emlékkiállítás*, MTA Művészeti Gyűjtemény, 2001. február – május, szerk. PAPP Gábor György, MTA MKI, Budapest, 2001, 23.; „Ender lehetséges előképei között szóba jöhet egy Thugut Heinrich által festett portré, amelynek csupán fénykép, illetve metszet-reprodukciókból ismert kompozíciója fordított állásban, de megegyezik az Akadémia festményével.” *A Magyar Tudományos Akadémia képzőművészeti kincsei*, szerk. PAPP Gábor György – ANDRÁS Edit, MTA, Budapest, 2004, kat. 57 (Gonda Zsuzsa); „Ender festménye Heinrich Thugut, mára elveszett kompozícióját követte.” RÉVÉSZ, *I. m.*, 55–91, különösen: 72–73; „A megbízást a kép megfestésére Széchenyi István javaslatára Heinrich János adta Endernek.” JOHANN ENDER, *Kazinczy Ferenc, 1830–1833 = A Szép és a Jó...*, kat. III/7 (Gyapay László – Kovács Ida).

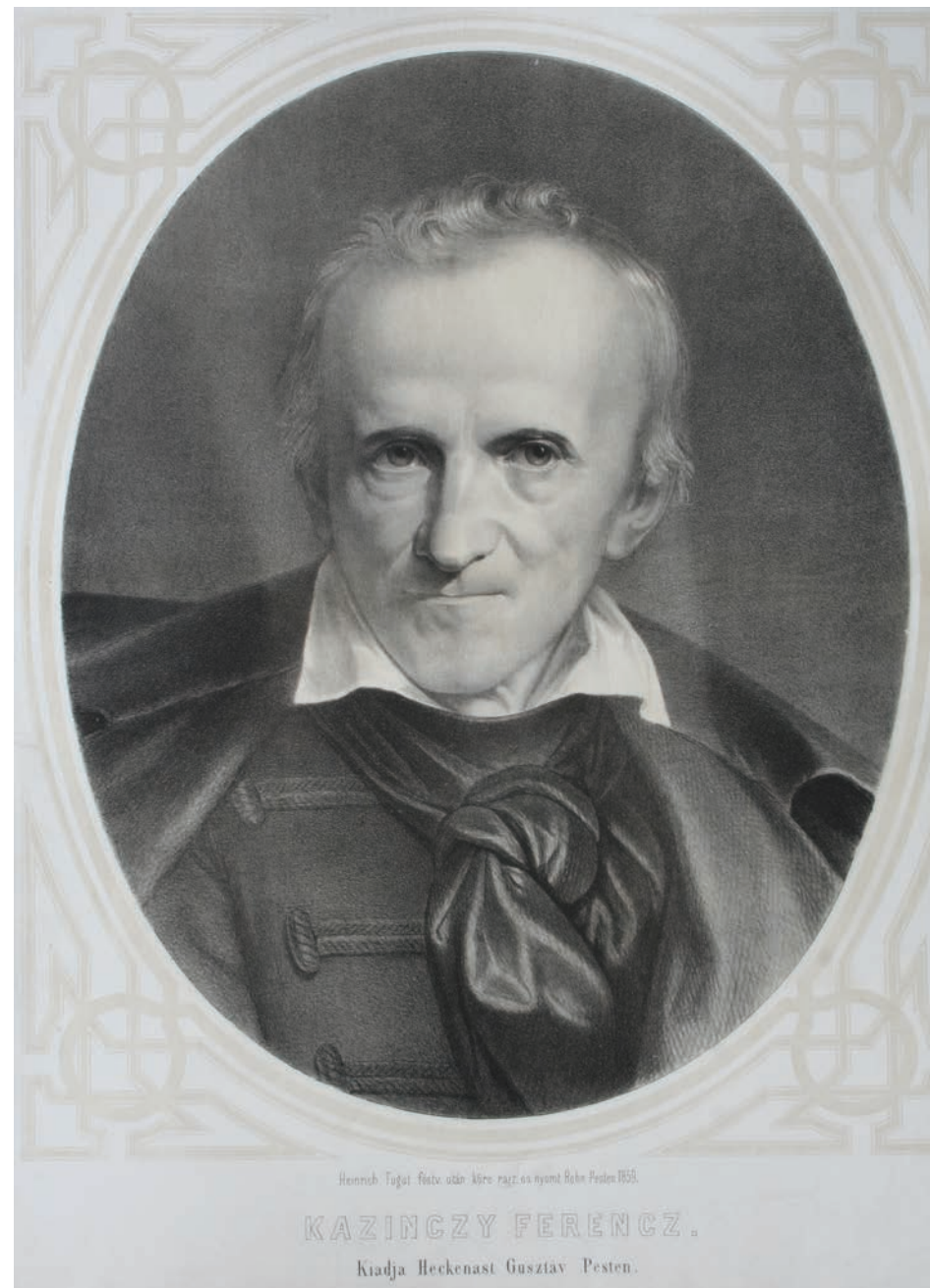
⁸⁸ F. H. B., *Wanderung in die Ateliers hiesiger Künstler*, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst 1827/136., 742–744.; JOHANN NEPOMUK ENDER *Önéletrajza = Johann Nepomuk Ender (1793–1854)*..., 28–30.



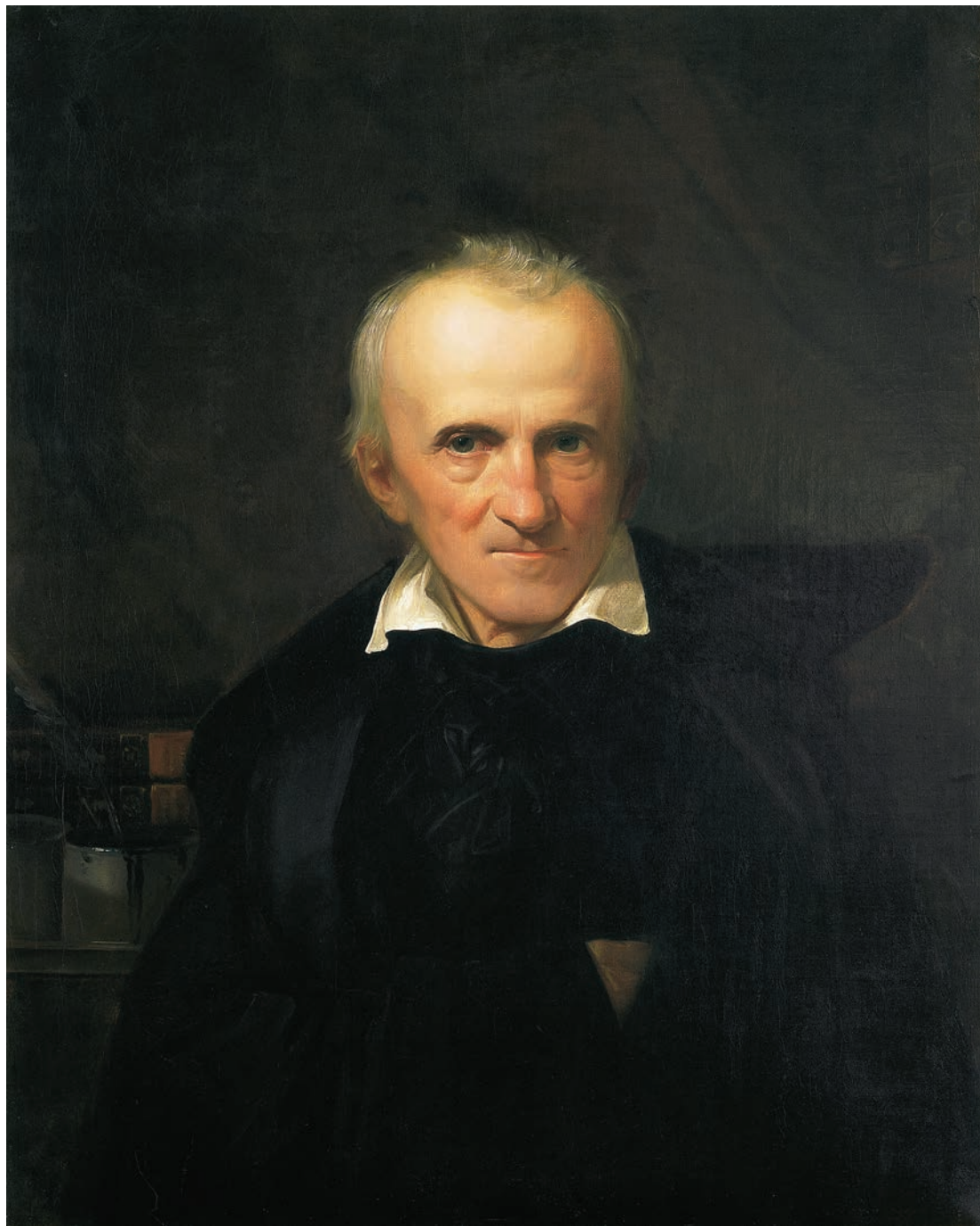
Thugut Heinrich után Adam Ehrenreich: *Gróf Brunsvik József arcképe*, 1826
Papír, rézmetszet. 250×180 mm. Felirata: „B. Heinrich pinx. A Ehrenreich sc. / Korompai gróf Brunsvik József, Ország Birája Nógrád Vármegyének Fő Ispánja, s a t. / Josephus Comes Brunsvik de Korompa, Judex Curiae Regiae, Comitatus Neogradensis Supremus Comes cet. cet. Eleven Képeről rajzolta.”
Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 916



[Thugut Heinrich festménye után] Johann Nepomuk Ender előrajza után Michael Hofmann:
Kazinczy Ferenc arcképe, 1833. A Magyar Tudós Társaság Évkönyvei, I., Trattner-Károlyi, Pest, 1833.
Belső címlappal szemben.
Papír, acélmetszet. 269×198 mm. Felirata: „Joh. Ender del. M. Hofmann sc. Viennae. / Kazinczy Ferencz.”
Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kéziratok és Régi Könyvek Gyűjteménye



Thugut Heinrich után Rohn Alajos: *Kazinczy Ferenc arcképe*, 1859
Papír, litográfia. 625×459 mm. Felirata: „Heinrich Tugut föstv. után körre rajz.
és nyomt. Rohn Pesten 1859. / Kazinczy Ferencz. / Kiadja Heckenast Gusztáv Pesten.”
Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnok, ltsz.: 2469



Thugut Heinrich: *Kazinczy Ferenc arcképe*, 1829–1830
 Olaj, vászon. 81×63 cm. Jelzés nélkül.
 Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 27



Philipp Anton Richter: *id. Schedel Ferenc arcképe*, 1830 körül
 Olaj, vászon. 67,8×53 cm. Jelzés nélkül.
 Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti és Relikviatár, ltsz. 2002. 36.1



Philipp Anton Richter: *Toldy [Schedel] Ferenc arcképe*, 1830 körül
 Olaj, vászon. 68×55 cm. Jelzés nélkül.
 Petőfi Irodalmi Múzeum, Művészeti és Relikviatár, ltsz. 2002. 35.1



Id. Pesky József: *Kisfaludy Károly arcképe*, 1830
 Olaj, vászon. 76,6×60,5 cm. Jelzés nélkül.
 Magyar Tudományos Akadémia, Művészeti Gyűjtemény, ltsz.: 7

FRIED ISTVÁN

Kazinczy kérdései a purizmusról, a nyelvről, szokásról és a német klasszika

A *Tövisek és Virágok* – tágabb kontextusban

Értsd! s nem fogja tovább sérteni gyenge füled.

(Kazinczy Ferenc)¹

Wer uns am strengsten kritisirt –
Ein Dilettant, der sich resignirt.

(Goethe)²

Ha valóban beszélhetünk „nézőpont-váltás”-ról³ a Kazinczy-kutatásban, ahogy némelyek teszik – s ezt a minden eddiginél alaposabb, megannyi filológiai elemzés,

¹ Kazinczy epigrammait az alábbi kiadásokból idézem: *Tövisek és Virágok. Széphalom 1811*, egykorú bírálataival együtt kiad. BALASSA József, Franklin-társulat, Budapest, 1892., KAZINCZY Ferenc *Összes költeményei*, s. a. r. GERGYE László, Balassi, Budapest, 1998. A továbbiakban az e kötetekből vett hivatkozásokat külön nem tüntetem föl. A kötet történetéről, tárgyáról összegzően VÁCZY János, *Kazinczy Ferenc és kora*, s. a. r. KOVÁTS Dániel, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012, 545–549.

² Johann Wolfgang GOETHE, *Sämtliche Werke. Erster Teil. Die Gedichte der Ausgabe letzter Hand*, bev., szerk. Emil STAIGER, Artemis, Zürich, 1961.; *Zweiter Teil aus dem Nachlass*, szerk. Hellmuth Freiherr von MALTZAHN – Emil STAIGER, Artemis, Zürich, 1953.; *GOETHE'S Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, szerk. Erich TRUNZ, I., *Gedichte und Epen*, s. a. r. Erich TRUNZ, Beck, München, 1989.; Johann Wolfgang GOETHE, *Gedichte 1800–1832*, szerk. Karl EIBL, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1988. A xéniákat – minthogy általában közös művek – összevettem a Schiller-összkiadásban közltekkel. SCHILLER'S *Werke. Nationalausgabe*, I., *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799*, s. a. r. Julius PETERSEN – Friedrich BEISSNER, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1943.; Friedrich SCHILLER, *Gedichte*, szerk. Georg KURSCHIEDT, Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main, 1992. Az e kötetekből idézett verseket a továbbiakban külön nem hivatkozom.

³ Biró Annamária előbb a *Leplezett mellszobor* című gyűjteményes kötetről közölt ismertetésében (*Változatok Kazinczy Ferencre*, Erdélyi Múzeum 2010, 174–179.) bírálja a régebbi(?) Kazinczy-kutatást, melyvel szemben az ifjabb nemzedék már kiismeri magát a Kazinczy-kéziratok valóban nehezen átlátható erdejében. Megjegyzem, már a 19. század végén megkísérelték rendezni az MTA Könyvtárába került hagyatékot, amelynek azóta újrendezésére is sor került. Ezt a megfelelően akkor csak részben rendezett hagyatékot kutatta nem akármilyen eredménnyel Váczy János, akit több tisztelet illette meg. Biró újabb ismertetésében, melyet Czifra Mariann joggal fontosnak nevezett könyvéről írt (*Kazinczy Ferenc és az ortológusok. Árnyak és alakok az 1810-es évek nyelvújítási mozgalmában*, Ráció, Budapest, 2013.) még szigorúbban rója meg az eddigi kutatást (*Nézőpontváltás a Kazinczy-kutatásban*, Erdélyi Múzeum 2015/3., 169–171.). Meglehetősen túlfeszíti Czifra állításait, melyek lényegi kérdésekben támaszkodnak a levelezésre, a korábbi kutatásra. Nem mellékesen jegyzem meg, hogy a Kazinczy-epigrammákról több, összehasonlító jellegű, esztétikai, nyelvészeti tanulmány jelent meg: NYIRI Péter, *„A magyar szó, ha rossz is, jobb mint az idegen”. A német (nyelvi) purizmus és a magyar nyelvújítás = Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila – GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 32–41.; BENCE Erika, *Művészetszemély és irodalomértés. Kazinczy Ferenc Tövisek és Virágok című kötetében = Ragyogni és munkálni...*, 52–57;

a lendülettel induló és ezt a lendületet megőrizni képes kritikai kiadás kötetének szövegfelfogása és jegyzetanyaga erősíteni látszik –,⁴ az korántsem szűkíthető egyetlen könyvre, nem köthető egyetlen személyhez, még csak az sem állítható, hogy egyetlen részterület újszerű vizsgálata fordította volna meg (át, „előre”) a Kazinczy-értelmezések irányát. A magyar felvilágosodás és klasszicizmus újszerűként elgondolt összefüggéseinek előtérbe kerülése, néven nevezve, Szauder József egykori programtanulmánya⁵ és legalább két, életrajzi és műelemző tárgyú értekezése⁶ óta folyamatosan készül. Talán nem egyszerűen „nézőpont”-váltás, hanem szabadulás ez, a részint csupán forrásfeltárára szorító, mégoly szükséges tanulmányoktól, részint egy, a magyar nyelvterület jeles és kevésbé jeles szerzőinek olykor mozgalommá, olykor egyedi, bár tipizálható törekvéssé alakuló, tevékenységének többnyire reflektálatlan bemutatásától, részint attól, hogy nyelvújításra szűkítsük Kazinczy tevékenységét. És bármily jelentékeny eredményeket hoz egy-egy részterületet (életrajzi vonatkozásokot, szövegváltozatokat, kéziratkiadást) szűkebb összefüggéseiben leíró, analízáló tanulmány, akár az eddigi adatokat, nézeteket helyesbítő, új megvilágításba helyező, terjedelmesebb értekezés, mindez még mindig nem bizonyul elegendőnek új korszak bejelentéséhez – kiváltképpen, ha megidézzük Szauder nemzetközi szakirodalmat mozgósító programtanulmányának célkitűzéseit, amelyeket egy-egy dolgozattal maga prezentált, hogy az utóbbi évtizedek kutatásait (Csetri Lajostól Orbán Lászlóig) ne értékeljük túlzóan magasra.

Némelykor Szauder egy-egy, odavetettnek tűnő megjegyzése nyitott távlatokat; így Kazinczy egy levélrészletéhez „mellékelte” a talán önkéntelen emlékezet működését igazoló hivatkozást: Kazinczy a jó halálról (halálábrázolásról) szólva (nem nevesítve) Lessing egy fontos tanulmányát idézi meg,⁷ mintegy ezzel jelezve egyrészt, hogy az „értő”-nek nincs szüksége arra, hogy az európai irodalmak nagy neveit leírja, elegendő a leírt tárgyról nyomatékos szólás a felismeréshez, másrésztől viszont Kazinczynak a levelekben sem elfedett „költői” magatartására, ha úgy tetszik, esztétikai

SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *Kazinczy-epigrammák szerkezete = Ragyogni és munkálni...*, 58–64. Magam is leltem vitathatót e dolgozatokban, miként a Kazinczy-kutatás más darabjaiban, de nem vetném el őket csak azért, mert ezúttal nem használtak kéziratot anyagot.

⁴ Minderről Kazinczy-könyveimben bőségesen írtam: *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely, 1996.; *„Aki napjait a szépek szentelé”. Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora emlékezetéből*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely–Szeged, 2009.; *Kazinczy Ferenc és a vitatott hagyomány*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely, 2012.; *Kazinczy Ferenc önképe és üzenetei*, Győr, 2015.

⁵ SZAUDER József, *A XVIII. századi magyar irodalom és a felvilágosodás kutatásának feladatai = Uő., Az estve és Az álom. Felvilágosodás és klasszicizmus*, Szépirodalmi, Budapest, 1970, 5–56.

⁶ SZAUDER József, *A kaszai „Érzelmek iskolája” = Uő., A romantika útján. Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1961, 115–141.; Uő., *Veteris vestigia flammae. Kazinczy szerelme = Uő., Az estve és Az álom*, 347–433.

⁷ SZAUDER József, *Veteris vestigia flammae*, 388–389. Lessing *Wie die Alten den Tod gebildet* című értekezésére emlékezik Kazinczy. Ha ezt az elfogadható fejtegetést továbbgondolnám, idéznem kell Schiller *Görögország istenei* című versét, majd ennek epigrammába tömörített ellentétét, mely Lessing tanulmányára játszik rá: *A géniusz a lefordított fáklával*. Bár kedvesen tekint ki kialvó fákla mögül, de, uraim, a halál mégsem ily esztétikus. („Lieblich sieht er zwar aus seiner erlöschenden Fackel, / Aber, ihr Herrn, der Tod ist so aesthetisch nicht.”)

meggyőződésére deríthető fény, hiszen magától értetődőleg kapcsolódik be egy/az európai irodalmi/esztétikai diskurzusba, irodalomközi cselekvésével belép abba a „tudós-közértársaság”-ba, a 18. század felvilágosodott klasszicizmusának utópiától sem mentes világába, melyben elfoglalt virtuális tagságát nem annyira bizonyítja, mint inkább példázza. S hogy talán merésznek ható állításom nem merőben egyetlen példa alapján levont következtetés, kiváltképpen nem Kazinczy önnön helyzetének erősítését szolgáló múltidézése, ezúttal messze nem fordítói igyekezetével igazolnám, hanem műveit kíséző paratextusaival, nem egyszer negatív példával, még inkább a német klasszicizmus és a weimari klasszika szüntelen szem előtt tartásával, antikvitásszemléletének a göttingai kutatások felől érkező inspirációk felfogásával,⁸ valamint – és talán ez volna a legfontosabb, mivel erről alig szólt a feltételezett spontaneitásról szóló „nézőpont-váltó”(?) kutatás – azokkal a párhuzamosságokkal, amelyekre rá lehet ismerni, ha összeolvassuk Goethe, Goethe–Schiller és Kazinczy epigrammatikus verseit, valamint a közmondásszerű (*sprichwörtlich*) címszó alá sorolt lírai rövidformákat, íródtak legyen klasszikus metrumban vagy más versformában. Olvasmányaimból számomra is meglepetésszerűen buktak ki ezek a párhuzamosságok, melyek nem magyarázhatók a forráskutatással. (Akad az elemzésbe bevont körbe olyan Goethe-vers, mely a *Tövisek és Virágok* kiadása után öt esztendővel készült, és talán olyan filológus nem akad, aki a Goethe-re tett Kazinczy-hatást emlegetné!) Ezzel együtt kockázatos, ha kellő körültekintés nélkül a német és a magyar irodalom párhuzamairól vagy Kazinczynak a német „példakép” vak követéséről szólunk; jöllehet Kazinczy hivatkozásai között, a Gottsched–Bodmer-vitától a klasszika xéniáiig, nyilvánvalóan a német irodalmat idéző megjegyzések, versek, ritkábban az irodalmi nyelvet tárgyaló fordítások (Wieland Adelung ellen)⁹ a leggyakoribbak. Olykor (s ezt Kazinczy érvül szánja a nyelvújításra szűkített, valójában stílusújítási, ízlésfejlesztői, az irodalom teljes rendszerét átfogni igyekvő, nem egyszer egyszemélyes, máskor kevés számú híveivel együtt folytatott küzdelmében) az idegenszerűség fogalma és gyakorlata szegül szembe a „szókás”-ok védőivel.

Itt jegyzem meg, hogy feltehetőleg a korszak terminológiáját vette át a „maradék”, a részben nyelvészeti, részben irodalomtörténeti utókor, mikor az új(ított) szavak elfogadására-ellenzésére szűkítette a neológus–ortológus-vitát, egyenlőségjelet téve a szóújítók és neológusok, *versus* az ellenzők, azaz ortológusok között. A *Tövisek és Virágok* vékonyka kötete ennél jóval szélesebb frontot nyitott, ezt a versformák változatossága is érzékeltetni látszik, az új nemcsak a szóalkotásra, a szintaktikai (elismerendő, sokszor erőszakos, erőszakolt, nem egyszer indokolatlan, ám kísérletként

⁸ A Baróti Szabóról írt kevéssé méltányos epigrammát több bírálat érte (KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, kiad. VÁCZY János, I–XXI., MTA, Budapest, 1890–1911, 396., 449. [A továbbiakban: *KazLev.*]) Kazinczy emígy indokol (Uo., 464.): „Nem emelkedett-fel lelke soha annyira, hogy a Római Költöket úgy értse, mint Heyne tanítja őket érteni.” A *Tövisek és Virágok* fogadtatására Kazinczy 1819-es tanulmányában visszatér. CZIFRA, I. m., 208–209.

⁹ A közöltnél (Felső Magyar Országai Minerva 1825, 268–286.) jóval korábban merült föl a fordítás szándéka. Ezt a lábjegyzetet használok föl arra, hogy emlékeztessék: bár Kazinczynak nemigen voltak publikációs nehézségei, de nem mellőzhető, hogy részint meglehetősen szegényes volt a publikációs tér, részint anyagi nehézségek hátráltatták a közlésekben.

meggondolkodtató, vitára gerjesztő, az irodalmi életet mozgásba hozó, ingerlő) beavatkozásokra vonatkozik, hanem a formálódóban lévő, a „tudomány”-tól már levált, de új jelentésében még nem teljesen kikristályosodott irodalomfogalom egészére, beleértve a klasszicista–klasszikus irodalomba tartozó, oda még talán éppen hogy beleférő, ám onnan kiszorítandó, esetleg csupán helyére utasítandó művek kanonizációjának vagy dekanonizációjának kérdését, a vers és próza egymáshoz való viszonyának problémáját (mely nem oly egyszerű, mint hinnők, tekintettel Kazinczynak már létező útleírásaira, sikeres próza fordításaira,¹⁰ nem utolsósorban művészen fogalmazott leveleire), továbbá a költői-írói szuverenitásra, amely az író-költő nyelvalkotó jogának értelmezése körül forog.

Mindez jórészt az eddigi kutatásokból is kiolvasható-kiolvasható. A *Tövisek és Virágok* megcélzott ellenségeinek felismerése és felismertetése azonban újabb szempontokkal gyarapodhat, ha Goethe és Schiller xéniáinak, epigrammáinak¹¹ néhány darabját Kazinczy felől kíséreljük meg olvasni. Visszatérve ahhoz, amit a „negatív” hivatkozásokkal kapcsolatban megjegyeztem, Kazinczy 1809-ben (néhány epigramma készítése korábbra tehető) úgy fogott hozzá a későbbi kötetbe (*Tövisek és Virágok*) szervezett epigrammái készítéséhez, azaz a nyelvújításnak nevezett harc megindításához (melyet aztán két életrajz, a Daykái meg a Báróczié, azaz egy költőé és egy prózaíróé követett, együtt Dayka általa némileg átírt verseivel, saját verseivel és fordításaival), hogy elismerte, el akarta ismertetni, csak szóbeli értesülései vannak Klopstock és Schiller ilyen irányú munkáiról, noha Goethe 1806-os verseskötetében belelapozott, és Schiller egynemely idevonatkozatható epigrammáját olvasta, sőt felhasználta a *Tövisek és Virágok* kiadásakor. Többféle következtetés vonható le a följebbi adatból. Csetri Lajos talán némileg lekicsinylőleg figyelmeztetett, Kazinczy hallott harangozni (így!) a weimari klasszika xéniáiról. Hadd jegyezzem meg, hogy nemcsak ezekről hallott „harangozni”, hanem elsősorban arról, hogy – hiszen tudott a német irodalom számos epizódjáról – az epigramma miként lett német irodalmi viták eszköze. Ugyanakkor a közös forrás révén (s itt Kazinczy emlegethette volna tudását az antikvitás oly epigrammaszerzőiről, mint Catullus és Martialis) mégis igyekezett valami képet alkotni magának, annál is inkább, mivel Goethe „aktuálpolitikai” velencei epigrammái a kezébe kerültek, utóbb fordított is belőlük, illetőleg Klopstock költészetével már behatóbban foglalkozott, a *Messiással* mint a 18. századi eposz példájával, meg az ódákkal, melyek a (neo)latin és gyér magyar előzményeket követőleg a magyar műfaji rendszer kiteljesítésekor, egy hangnem, egy hangoltság népszerűsítésekor (is) jó szolgálatot tettek. Hogy egy kevésbé vizsgált Catullus-áthallást említsek, magyar fordításban írok le négy sort:

¹⁰ Ide Gessner *Idylliumai* éppen úgy besorolhatók volnának, mint a megkezdett, de befejezetlenül maradt *Werther*-átültetés. Kazinczynak és a korszaknak ki kellett találnia a műfajrendszert (némileg) bontó lírizáló prózanyelvet, de az útleírását is. A popularitással érintkező Wieland-fordítások ellenében kíséreltezzék Kazinczy, szintén Wielandhoz fordulva, a műmesei-orientális hangvétellel, a szabadvers ossziáni változata ugyancsak beilleszthető a sorba.

¹¹ A kérdéskört a német irodalmi viták közé helyezi Franz SCHWARZBAUER, *Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik*, Metzler, Stuttgart, 1992.

Khedvest mond, valahányszor kedvest mondana, mindig
Arrius, és csheleket mond, amikor cseleket;
s azt is képzeli, hogy bámulnunk kell a beszédét,
míg nagy hangsúllyal mondogat ily *cseleket*.¹²

Kazinczynál ez(?) ekképpen módosul:

Kárischt mond, s Pszikhét, ha Pszüchét kell mondani, s Cháriszt,
És Témisz-tók-lescht Győri The-mi-sztocleszért,
S Kiosch- s Lezbóschnak, Kémiának s Mekhanikának,
A mi Chiósz, Lezbósz, Chemia, Mechanica.

Két szempontból is érdekes lehet az összevetés. Az egyik, a (számomra nyilvánvaló) Catullus-áthallással igazolódik, azaz távlatosabb lesz/lehet az idegen, a görög szavak honosítása, nem kizárólag a „szép” kiejtés, ezzel együtt az idegenszerűség meghagyása „eredeti” alakjában. A másik szempont az lehetne, elhallgatva vagy a szelektív emlékezetből hirtelen felbukkanva: a problematizálás során nem csupán nemzeti irodalmi érvényessége volna a töredékesen idézett epigramma tétje, hanem egy, az idegen szavakra vonatkozatható kiejtési-helyesírási elv következetes használata, melyből kiindulva az általánosabb nyelvi befogadás szabályaihoz lehet hozzájárulni. Nem önmagában érdemes szemlélni Kazinczy epigrammáját. Azaz nem csak azért, mivel az általa becsült Catullus magyar utóéletét egészíthetjük ki, hanem inkább azért, mert Kazinczy számára fontos jelzés az antikvitas költői-művészeti-történeti terminológiájának olyan integrálása, amely egyben a német szabályozástól sem teljesen független, és amely nem ellentétes a magyar kiejtés, írás meghonosítandó szabályaival. Catullus epigrammáját rövidtörténetbe ágyazza, Arrius nyelvi vétkeivel „világ”-ot szennyez, Kazinczy nem tágít a maga epigrammaküzdélme egyik epizódja mellől, a nyelvet torzító (nevével) a vers csattanójában nyelvi torzítás áldozata lesz,¹³ az „ügy” megmarad az epigrammatista és kipécéztette viszonylatában, hogy az antik hivatkozás biztosítsa a tágabb kontextust. Ezzel azonban visszaértünk oda, ahonnan elindultunk: 1) S bár Kazinczyhoz nem jutott el a tisztelt német klasszika szerzőinek nem egy munkája, az antikvitas forrásként hasonló felhasználása révén inkább elképzeli, feltételezi, miként jártak el *hasonló* esetekben. 2) S talán még jobban hangsúlyozandó: Kazinczy nem kételkedik abban, hogy a német irodalom feltételezett műveivel analóg módon kell eljárnia; az általa ismert irodalmi anyagból következtet vissza (vagy előre): Klopstock és Schiller akkor nyúlt a nem-görögös epigramma fegyveréhez, amikor

¹² Caius Valerius CATULLUS *Összes versei*, ford. DEVECSERI GÁBOR, Magyar Helikon, Budapest, 1967, 87. Eredetiben és Devecseri korábbi fordításában: „Chommodus dicebat, si quando comoda vellet / dicere, et insidias Arrius insidiasch, / et tum mirifice sperabat se esse locutum, / cum quantum poterat, dixeret insidiasch.” – „Khéjt mond Arriusunk, ha a kéjről szólni kíván, / törbecsalást nem mond, többecsalást szívesen, / nyilván azt gondolja, hogy őt mindenki csodálja / szörnyen hangsúlyos többecsalásaiért.” CATULLUS *Összes költeményei*, ford. DEVECSERI GÁBOR, bev. KERÉNYI Károly, Officina, Budapest, 1942, 180. Catullus „az arisztokratikus kiejtés majmolását gúnyolja ki.” 14.

¹³ „a svábnál Győri Ghieri leve.”

a német irodalomban Kazinczy által tapasztalt *hasonló* jelenségekbe ütköztek.¹⁴ S ha a szükséges „anyag”-hoz ekkor nem jutott is hozzá, a weimari klasszika irodalmi gondolkodása nem volt előtte egészen ismeretlen. Ahhoz a kutatóhoz volna hasonlítható ilyen tevékenysége, aki az általa ismert rendszer „üres helyei”-re az általa nem teljesen ismeretlenből következtet. S ha csupán „harangozni” hallott is a xéniahadjáratról (később azonban tudomást szerzett róla), tévedhetetlen biztonsággal nevezte meg, mi hiányzik tudásából, mi az, ami célzásait kockázatmentesebbé tehetné; a magyar irodalomnak a 19. század elején Kazinczy által diagnosztizált állapota összevethető-e, ha igen, hogyan, milyen mértékben a weimari klasszika működése tíz esztendőjének (1795–1805) német irodalmi viszonyaival.

Következzék ezután Kazinczy önigazolása, elveinek kifejtése, amelyre jó okot kínált a *Tövisék és Virágok* új kiadásának tervezése (1815-től), amely egybeesett kilenckötetes fordításgyűjteménye darabjainak megjelenésével. A tervezett és meg nem valósult kiadás előszavában részben kiszélesíti, értekezéssé szervezi az első kiadást előkészítő levelezés néhány megállapítását, belefoglalván az első kiadás jegyzetanyagának néhány tézisét.

Tudjuk, hogy nyelvünk keleti nyelv és nem nyugati, s inkább érezzük e szerencse becsét, mint hogy erről lemondani akarnánk. [...] De minekutána a görög, deák, német, francia, olasz literatura nem csak görögöknek, rómaiaknak, németeknek, francziáknak, olaszoknak, hanem magyaroknak is literaturája, s ez a tekintet közöttünk és ezen nemzetek közt egy rokonságot sző, mely ér annyit mint az a másik, mely által zsidóknak, araboknak, töröknek és tatárnak vagyunk rokoni: vétünk e, ha azokhoz szólván, a kik ezen lelki testnek szintűgy tagjai mint mi, a kik úgy szólunk, úgy ejtjük a szólást, hogy beszédünkhöz ki ismerszik, kinek társaságokban éltünk.

Amit rövidre zárva olyaténképpen értelmezhetnénk: a magyar irodalom „nyugati” és nem „keleti” típusú irodalom, ebből akár nemzetkarakterológiára is visszakövetkeztethetnénk. A magam részéről ezúttal, kissé merészebben, a transznacionális gondolkodás egy kezdetlegesebb formájára, ezáltal a világirodalom ekkor még inkább körülírt, sejtett, mint megnevezett fogalmához kísérel meg irányítani.¹⁵ S ebben a vonatkozásban nemcsak a goethei szellemre, hanem a Schlegelek távolról hasonló elgondolásaira sem vétek ráismerni.

Egy másik nézőpontból szemlélődve, arról lehetne töprengeni, hogy a hasonlóságok, az olykor szó szerinti egyezések Kazinczy ama törekvése alapján volnának értelmezhetőek, miszerint a magyar irodalom (és irodalmi nyelv) „európaizálása”, az európai standardhoz közelítése a kétségtelenül perdöntően fontos szerephez juttatott fordítások mellett a műfaji, nyelvi, ízlésbeli újítások révén érhető el. Ilyen módon

¹⁴ Schiller Klopstockot sem kímélte: „A vallást megajándékozta ez a vers, / fordítva is? – Ne kérdezzék ezt tőlem.” („Messiade. Religion beschenkte dies Gedicht, / Auch umgekehrt? – Das fragt mich nicht.”)

¹⁵ A transznacionális-nemzetközi irodalmi törekvésekről vö. Dieter LAMPING, *Internationale Literatur. Eine Einführung in das Arbeitsgebiet der Komparatistik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2013.

még akkor is meg lehet szólaltatni a német klasszikával rokon/hasonló nézeteket, ha szövegiségükhöz esetleg nincsen közvetlen hozzáférés. Ez nem jelentheti azt, hogy a magyar nyelv (és irodalom) lemondana a maga „eredetiség”-éről, „keleti” voltáról, csupán azt, hogy a műveltség megszerzésének, terjesztésének, strukturálásának iránya a „nyugoti” modell szerint történhet, legalábbis ez az út az, ami a nyelvet/irodalmat elfogadottabbá teheti a „nyugoti” nyilvánosság¹⁶ számára. Ezzel függ össze, hogy a (meg)értésnek változnak a kritériumai, az ortológus az, aki szerint „minden rossz, ami új vagy régi, s csak az jó, a mit minden ért vagy a mit maguk csináltak.” Ezzel Kazinczy elismeri, hogy az általa ortológusnak nevezettek is részesei a nyelvújításra szorító mozgalomnak (Kisfaludy Sándor esetében nem a szonettet helyettesítő strófaformát kifogásolja, bírálatában, epigrammájában sem hivatkozik a német szonettvitára, nem Goethe célzatosan ellentmondásos állásfoglalására a szonett ügyében, hanem a túlírtást veti Himfy szemére, a válogatás, az önmérséklés hiányát, valamint egyes helyek korrektségét, klasszicista nézeteinek megfelelően); ugyanakkor az ortológusok – ekképp magyarázom Kazinczy kijelentését – szűkebbre vonják az újítások, az újíthatóság körét, sőt nem elég tájékozottak a régi magyar irodalomban. Jellemző rá, hogy ennek a bevezetésnek hangsúlyos helyén olyan példával hozakodik elő, mely részint világirodalmi tájékozottságát dicséri, részint a (költői, prózai) beszéd új minőségének formálódására utal. Sterne (Yorick) általa fordított útirajzának karikatúrisztikusan megrajzolt figurájával, Smelphungusszal hozakodik elő, Beregszászi Nagy Pál disszertációjában a „nyelvrontók”-at szinte efféle akadémikuskodó színben tüntette föl. Innen visszatekintve értelmezhető a *Purismus* című epigramma:

A Génie s sanctionál¹⁷ füledet bosszantja. Nem érted.
Értsd s nem fogja tovább sérteni gyenge füled.

Meglepő volna a vers fordulata, ha a weimari klasszika poétája szintén nem fogalmazott volna meg verset *Der Purist* címmel, eszerint a német kolléga törekvése, hogy megtisztítsa a nyelvet az idegen szavaktól, csak hogy fölmerül: miképpen németesítené a *Pedantot*? („Sinnreich bist du, die Sprache von fremden Wörtern za säubern, / Nun so sage doch, Freund, wie man *Pedant* verdeutscht.”) A martialis minta szerint a megszólítás alakzatával élnek a weimariak is, Kazinczy is, létrehozván a megszólítottat, akinek tömören összegzett nézeteinek fonákját mutatják be, a csattanóig vezetvén

¹⁶ A magyar irodalmi és nyelvi események rendszeres megismertetése vezeti Kazinczyt, mikor német nyelvű folyóiratokban teszi közzé recenzióit. Más kérdés, hogy részint jelentéktelen, részint ismerethiány miatt érdektelen magyar művekről szóló, olykor polemikus beszámolóit nem ébresztettek érdeklődést, inkább „befelé” szóltak. Kazinczy irodalomközvetítése nem mondható eredményesnek. Kisfaludy Sándor német nyelvterületen nem lett sikerszerző, de megjelent, némi hatástörténeti jelentőségre is szert tett német közvetítéssel a szlovák és a cseh irodalomban.

¹⁷ A kifejezés és az epigramma kontextusába helyezendő el egy Aranka Györgyhöz, 1810. július 1-én küldött levél (*KazLev* VIII., 1–3.), mely többek közt ezt tartalmazza: „A világosság még nincs elválasztva a sötétségtől, s egy némellyikünk azt tartja jó Magyarorságnak, amit a szokás sanctionált: más némellyikünk nem a szokást tartja Kánonnak, ha nem azt nézi, hogy millyennek kell lenni a nyelvnek, hogy az Légyen, a minek lennie kell, ha bár erőszakkal esné is.” *Az iskola törvényei* című epigramma a „Purismus” felé mutat: „S a génie pártozott fövel jó s sanctionálja / A mit az iskola tilt, a mit az Aesthesis hágy.”

(adott esetben a pentameter csonka lábjáig) az érvelést. Egyébként a purizmus, a purista időnként a „pedant” képében ágál, így Goethe nem győz gúnyolódni rajta. Miután őket, működésüket abszurd jelzővel illették, akképp vágnak vissza, csak a *Pedant* az abszurd („Was hast du uns absurd genannt! / Absurd allein ist der Pedant”), nemcsak a rímhívásra felel a csattanó, hanem a vád visszafordítására a kérdés–felelet-szerkezet is szolgál, Kazinczy (többek között) a *Fentebb stylus* disztichonával jegyez efféle szerkezetű verset. Ő maga pedig *A Pedánt* ellen négysorosával küzd, az egymással szembeszegezett terminusok játéka a könnyedebb és a nehezkesebb szólás ellentétét jeleníti meg, a párbeszédes forma segítségével. Goethe 1816-ban tér vissza a nyelvtisztítás kérdésére, valójában a xéniák purizmusának német nyelvi megfelelőjére bukkanván. Az eddigiéknél valamivel terjedelmesebb versike túllép a szűkebb értelemben vehető nyelvművelési problémán, s – nem túlzás – világpolitikai keretek közé helyezi. Felfoghatjuk ezt akképpen, hogy (maradjunk meg a korábbi jelölésnél) a puristák az elzárkózás, a magukba fordulás reprezentánsai, így akadályai a nyelvek, a szólás és általánosabban értve: a kultúrák természetes cseréjének. Jóval a névadás előtt előlegeződik (ezúttal *ex negativo*) a világirodalom, amely a nemzetközi szellemi cserekereskedelem hathatós segítségével hozhatja el a világirodalmi korszakot. A transznacionális elgondolás Goethénél is, Kazinczynál is korai periódusában mindig valaminek ürügyén, valamivel szemben, fokozatosan fogalmazódik meg, különféle minőségek, helyzetek olvashatók egymásra, egyben eltérő életterületek összegződnek. Goethe versikéjéről egy naplóbejegyzésből tudható, mi váltotta ki: jénai diákok követelése, hogy a professzorok a tudományos terminológiát németül mondják. Goethe ezt különös hóbortnak nevezi, és a Napóleon bukását követő korszak jellemzéséből a „nyelvtisztító”-i magatartás e változatára következtet. Hála Istennek, sóhajt föl a versike beszélője, hogy a zsarnok már Szent Ilona szigetén ül, csak az a baj, hogy egyet égettek meg, így egy helyett most száz zsarnokunk van, igen kényelmetlen új rendszert kalapáltak nekünk össze, egy új kontinentális zárlatét. Németország (*Teutschland*) egészen elkülönülhet, a határra kiépülhet egy pestis kordon, azaz egy egészségügyi zárlat, hogy ne lopózzék be folytonosan az idegen szó feje, teste és farka (*Schwanz*).¹⁸ Talán nem túlzás olyképpen olvasni Goethe versikéjét, hogy ironizálásával nem vonja vissza a kétségtelen időszerű politikai megnyilatkozást, hanem szembesíti a közvetlen tapasztalható nyelvi törekvéssel, amely nem csupán a Rumy Károly György segítségével Kazinczy előtt ismeretessé vált, a német irodalomban előforduló (nyelvi) grécizmusokra és gallicizmusokra vonatkoztatható, hanem éppen a nyelv és a hatalmi meg-

¹⁸ *Poetai epistola Vitkovics Mihályhoz*, Pest, 1811. Akár jóslatnak is felfogható az egyik változat néhány sora: „Meséidet./Mellyekre Lessing is javalva néz, / S Epigrammáidat gúnyolva fogja / Recenseálni Hőgyész.” Igen tanulságos egy nemrég előkerült levél (KAZINCZY Ferenc, *Levelezés*, XXIV/3., s. a. r. ORBÁN László, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2013, 133–137.), melyet Kazinczy Fejér Györgyhöz küldött 1811. február 27-én. Részint magyarázza néhány epigrammáját: *Herculeshez*, *A szavas Idióta*, *a Szép és a Jó*, részint Goethe-re és Schillerre hivatkozva védi álláspontját. Minthogy nem neveződik meg, mely Goethe-versről van szó, s a futó megjegyzésből nem tetszik ki, imitatív jellegű-e vagy első-sorban ironizáló, nem azonosítható, talán a *Velencei epigrammák* 29-es, 33-as, 34-es számú epigrammáiról lehet szó. A Schiller-vers azonosítható: *Die Teilung der Erde* (*A Föld szétosztása*). A hivatkozott *Antanacclasis*, Quintilianusnál *contraria significatio*, itt alkalmazható jelentése: egy szó egy másik értelemben történő használata.

fontolás összelátásával, összefüggésével mutat rá, e „nyelvtisztítás” mind a politikai, mind a nyelvi terület autonómiáját vonja kétségbe. Az egy helyébe lépő száz tirannus olyan szerzőt és olyan nyelvfelfogást készítet megszólalásra, amely és aki tisztában van a nyelv hatalmi lehetőségével, a nyelvszabály előírása (az idegennek minősülő szavak kiiktatása) egyben az önmagába zárkózás zsarnokságát hozza magával. Noha Goethe verseiben nagyon ritkán élt idegen szavakkal (szemben Kazinczyval, aki azonban epigrammáiban felhasználta az idegen szavakkal élésben rejtőző ironizáló, szatirizáló potenciált), értekezéseiben, prózájában azonban e téren nem tartóztatta meg magát.

Hogy az elzárkózás ostromozása, kigúnyolása miféle indulatokat hívott elő Kazinczyból, arra a Vitkovics Mihályhoz címzett episztolája árulkodik (csakhogy Kazinczy a magyar irodalomtörténet közegébe helyezi polémiáját); és kurta epigrammában Kazinczy is kinyilvánítja „hovatarozás”-ának összetevőit, állást foglal egy későbbi – tervezett – kötet számára írt *A nyelvrontókkal*, mely akár a goethei versike kontrafaktúrája lehetne, tekintetbe véve, hogy nem a világtörténet, „csak” a művészettörténet kínálja messze ható példáját a nyelv küzdője számára. Még inkább provokatív egy másik vers, mivel a címbeli idegenség alá foglalja össze, a saját mellé, az integrálódott idegen közös disztichonát: *Misoxenia*. Az elkülönülés tagadása mellett a hazai és a nagyvilági, a belső és a külső térhez kötött, a mesterségesen gerjesztett ellentéttel szemben az emberiség mint centrum és Pest-Buda tája mint periféria komplementer és nem hegemonikus elképzelése, az állítás és cáfolat egymásba játszása teszi (ennek következtében polemikus mondandójával együtt) jelentékennyé Kazinczy versét:

Jó nem kell, ha az emberiség s nem nemzeted adja,
Nékem az emberiség s Pest s Buda tája hazám.

Goethe nemcsak följebb idézett versében tartózkodott az érzelmi töltésű *hazám* megnevezésétől, mivel kezdettől fogva szemben állt a napóleoni háborúk során szerveződő (nagy)német nacionalizmussal, és akár a maga hajdani, a gótikát német művészetként számon tartó, ifjú elgondolásától messze térve, a koraromantikus szerzők, főleg a Schlegelek „megtérését” is megfelelő iróniával kezelte. Kazinczy ehhez kissé távolabbról hasonlóan nem tudta elfogadni és eléggé méltányolni, ha bárki (beleértve Kisfaludy Sándort)¹⁹ a költészetet elsősorban és reflektálatlanul „hazafias” tettnek minősítette, némileg (vagy talán nem is némileg) háttérbe szorítván az esztétikai vagy éppen műfajelméleti megfontolásokat. Kazinczy emberiségképzete rokonítható Schiller (és Goethe) *rein-menschlich* feltételezésével: az egyik, a német nemzeti jelleget vitató xénia felrója, hogy hiába reménykedtek, németek, ahhoz, hogy nemzeté alakítsátok magatokat, képezzétek, képesek vagytok, kellene lennetek arra, hogy

¹⁹ *A boldog szerelem* V. énekében olvasható: „Szeretem a szittyá lantot / Szittyá hangon hangzani – / Hol a lantos jól szippantott / Költő szeszből – hallani.” Az előszó szerint: „S csak ezen részről érdemelhetek dicséretet, a fellebb említett hazafiakkal egygyütt; csak azért, hogy magyarul írtam.” KISFALUDY Sándor *Munkái*, I., s. a. r., bev. HEINRICH Gusztáv, Franklin-Társulat, Budapest, 1903, 178., 83. Életpályáját összegző, regeköltői hatyudalából idézek: „Így lön belőlem költő, / nyelvünk műveléséért; / Nemzetemnek tán javára, – / S magyar nőknek kedvéért.” Kisfaludi KISFALUDY Sándor *Minden munkái*, kiad. ANGYAL Dávid, Franklin-Társulat, Budapest, 1892, 388.

szabadon emberré legyetek.²⁰ A törvényszerűen, természeténél fogva előbb emberi, aztán nemzeti felvilágosodott elgondolás olyan transznacionális kultúrafelfogásnak kedvez, amely feltétele és nem akadály a hatékonyabb, mert a humanista hagyományhoz jobban kapcsolódó, a tevékeny, mert mozgásban lévő, a merev határokat átlépő (mondjuk így) patriotizmusnak. Goethének és Kazinczynak ezúttal egy-egy, nem túlságosan terjedelmes versére hivatkozom, másutt részletesebben és más locusok alapján igyekeztem a Kazinczy–Goethe-viszonyt bemutatni. Ezen a helyen az tetszik fontosnak, hogy a nyelv státusa, a „nyelvújítás” (szépítés-bővítés-rontás) polémiái közepette miféle rokon állásfoglalásokra bukkanhatunk, ha a szövegek szorosabb olvasásán túl a szövegek lehetséges kontextusát is bevonjuk a vizsgálatba, lényegében egy és ugyanazon tézisnek (a nyelvnek mint megújítható, az újabb periódusokhoz alkalmazható, dinamikus-dinamizálható jelenségnek) nem pusztán a grammatikára szorító (bár arra is tekintettel lévő) minőségét a költészet és a nemzeti meg a világban-lét oldaláról egyként szemléljük. Ha innen indulunk ki, akkor újabb hasonlóságokra bukkanunk. A xénia közt leljük a már (ismét címevel figyelmeztető) epigrammát. Egy német meseterdarab: Minden tökéletes ebben a versben, nyelv, gondolat, ritmus: csak egy valami hiányzik még: ez nem vers („Alles an diesem Gedicht ist vollkommen, Sprache, Gedanke, / Rhythmus; das einzige nur fehlt noch, es ist kein Gedicht!”) Kazinczy – ezt a kortársak pontosan tudták – élő modell alapján dolgozott, s ezúttal ő tért el a klaszikus mértéktől:

Te cifra szókkal élsz, s poéta nem vagy,
Képben bujálkodol, s poéta nem vagy,
Ömölnek rendeid, s poéta nem vagy,
Csók és bor éneked, s poéta nem vagy,
Mi híjod? Értem én: Poéta nem vagy!

A hasonlítás külső körén említődhet a hiány kiemelődése, valamint a felkiáltójellel nyomatékositott befejezés. A xénia címadása újra rámutat esztétikai és „hazafiasnak” hirdett érdemek szétválására, a cím nem kevés iróniát tartalmaz, a szókratészi irónia bevetése (*Meisterstück*ként emlegetni azt, ami egyáltalában nem az) határozottabb kontúrokat kölcsönöz az epigrammának, mint Kazinczy versikéje teszi, ahol viszont a ráolvasásszerű, ismétlésekkel az emlékezetbe véső, csattanóként immár véglegesnek tűnő ítéletben kicsúcsosodó (már nem feltételezés, hanem) bizonyosság félreérthetlenné teszi az előfeltevést, mely éppen az eredeti nevet távolabbról utánzó hangzás segítségével típust jelenít meg. A xénia nem tagad meg minden érdemet a német mesetermüdtől (így is fordíthatnók), hiszen ami megtanulható, ami a költészet külső formájaként megjelenítésre kerül, megvolna. De a költészet nem pusztán külső forma, nem kizárólag jelenség, hanem mindenekelőtt lényeg, a vershez nem elegendő néhány fogás el-sajátítása. Kazinczy névadása: *Lukai* (nem könnyen talált rá)²¹ eleve a hiányt feltételezi,

²⁰ „Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens: Bildet, ihr könnt es, dafür freier Menschen euch aus.” Az önképzés felvilágosodott-neohumanista eszméje Kazinczytól sem idegen, nála iskola-felügyelői-jozefinus elkötelezettségében kereshetjük realizálódását.

²¹ Gergye László jegyzete szerint (KAZINCZY *Összes Költeményei*, 327.) a Hubaira rájátszó Subait a túlságos hangzásbeli hasonlóság miatt cserélte Kazinczy Lukaira. Nem tartom elképzelhetetlennek, hogy a vers-

s ami a verseket jellemzi, szintén eleve a hiányérzetet tematizálja. Lukai verseinek jellemzője a túlzás, a fölös bőség, a proporcionalitás, az előadásbeli ökonómia hiánya, amely egy harmóniás-klasszicista verselképzelés szerint megbocsáthatatlan vétség. Újra arról lehetne értekezni, hogy még a nyelvi mozgalmak periódusában sem feltétlenül érdem, ha valaki anyanyelvén versel (a tézis időszerűsége Kisfaludy Károly epigrammájával ugyancsak igazolható volna),²² a poeta nem utolsósorban (költői) nyelvéről ismerszik meg. Ennek érdekében kell megvitatni a szólást, „helyes kimondása a szónak” nem akármilyen érdem. Ennek jegyében illeszti be Kazinczy vékony kis kötetébe Schiller versét, tanúságot tévén arról, miként ültethető át magyarra a weimari klasszika epigrammája:

Frey von Tadel zu seyn ist der niedrigste Grad und der höchste,
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Grösse dazu.

A foltatlanság fő érdemed és legutolsó,
Mert csak aléltásod kútfeje, vagy nagy erőd.

A Schillertől *Korrektheit*nek, Kazinczytól *Correctiónak* címzett epigramma a „foltatlanság” szélső eseteire, ezáltal a legnagyobb és a tehetetlen (aléltásod) közötti oszcillálásra utal anélkül, hogy a *correctio* elérésére törekvést vagy az abban maradást minősítené, elítélné. Kazinczy visszaadja az eredeti olvasása nyomán támadható kétséget, végül mi vezethet el a korrektséghez, és egyáltalában: mikor érdem a korrektség, mikor a gyengeség, a beletörődés, a tehetetlenség jele. A schilleri vers magyar változata még fokozza ezt a kétséget, hiszen a „correctio”, a még nem tökéletes javítása elsőrangú kötelessége mindenkinek, aki tollat fog a kezébe. Ugyanakkor ott rejlik az epigrammában, ami egyébként az irodalmi tárgyú epigrammák sajátossága, hogy a beszélő mellett a megcélzott is belekomponálódik az előadásba, nem kizárólag akkor, ha párbeszédese a forma, a megszólításos előadásmód sem tér el ettől, ennek következtében az előadói meg/kinyilatkoztatásba belefoglaltatik a megszólított, a kipellengérezett, már csak azáltal is, hogy a portrévázlat áttetszik a sorokon. Elismerem, mindez föllelhető már Martialnál is, így az a korábban leírt Kazinczy-mondat, miszerint a xéniák után hiába nyomozott, a messzi vidéken számos akadály van a könyvbeszerzésnek, valószínűsíthető. S ha ennek ellenére, több epigrammát tekintve, legalábbis a weimariakéval hasonló gondolkodás nyomai mutathatók ki, jöllehet az epigrammák keletkezési körülményei, megjelentetései, nem utolsósorban visszhangja meglehetősen eltérők, az irodalom-létesítés akarásával magyarázhatók. Míg Goethe és Schiller összehangolt támadást intéztek olyan szerzők, műtípusok, magatartásmódok ellen, akiket/amelyeket egy német klasszika megteremtésének, saját irodalmi szerepük feltétlen elfogadtatásának akadályaként tartottak számon, Kazinczyban lépésről-lépésre, fokozatosan

béli „Mi híjod?” hívta elő a Lukait, a cím és a csattanó összejátszását. Ide vezetném vissza Kisfaludy Károly egy szatirizáló Himfy-strófáját: „Mert rímed bár minő szép, / Hidd el, versed még nem szép.” KISFALUDY Károly *Munkái*, I., s. a. r. BÁNÓCZI József, Kisfaludy-társaság, Budapest, 1883, 149.

²² Uo., 143. Kisfaludy e verseit xéniáknak nevezte.

érlelődött a terv, hogy epigrammáival megcélozza a károsnak, visszahúzóknak, avítnak, költőiségre törő költőietlennek, a korrektség ellen vétőknek minősített jelenségeket, vitaszöveget konstruáló epigrammákkal él (melyek, mint láttuk, mintegy egy esztendő alatt készültek el),²³ és polémiáit, kritikáit olyképpen teszi szemléletesebbé, könnyebben felfoghatóvá, hogy a szatirizáló tónust kísérli meg elfogadtatni, világosabbá téve azt, ami elválasztja epigrammái tárgyaitól, nemcsak személyektől, legalább oly mértékben nevesítetlen felfogásoktól. Lényegében Goethe és Schiller hasonlóképpen jártak el, igaz, a 18. század végére a német (nyelvű) irodalom jóval rétegzettebb volt, mint az 1810-es évek elejére a magyar lett. Ez eredményezte, hogy folyóiratával (*Die Horen*), almanachjaival Schiller (és vele együtt Goethe) elérte az érdeklődő olvasókat, főleg azok aktívabb hányadát, s a xéniák igazi botrányt keltettek. (*Skandal* és annak görög előzménye keletkezett – minden értelmében).²⁴ Kazinczynak efféle, „zengzetes” betörésre a magyar irodalomba sem pénze, sem kapcsolatrendszere nem volt, levelezésével terjesztette verseit, és azzal, hogy megírt epigrammáit olykor már másnap azzal a sugalmazással küldözgette levelezőtársainak, hogy mással is olvassák el; de a tervezett ötven vers 1811-re nem készült el, a *Tövisek és Virágok* ennél kevesebbet adott, a példányszám minimális volt, s a terjesztést sem lehetett professzionálisnak mondani. Megjelenése mégis eseményként tartható számon, mivel megalapozta Kazinczy küzdelmét, amelyet szövegkiadásával, leveleivel, fordításköteteivel, majd tanulmányaival folytatott.

Lehetséges a kötetnek olyan olvasata, miszerint a különmemű epigrammákból nem volna egységes koncepció kiolvasható (ilyen módon indokolatlan a még oly óvatos összevetés a weimari klasszika xéniáival), ennek következtében jelentősége sem volna oly nagy, mint azt a „kazinczyánus” kritikai hagyomány(?) állítja. Ezzel szemben felhozható, hogy a két kortársi, igen baráti (jellemző módon Magyarország határain kívül megjelent, így nem túlságosan sokakhoz eljutó) ismertetés ugyan felértékeli Kazinczy kötetkéjét, ám részint azzal, hogy jól meghatározható irányzatot tulajdonít neki, részint a sokféle epigrammai hang eltalálásának érdeme miatt, rámutat a kötetke újszerűségére. Kis János a maga szelídebb módján veti a magyar költők szemére, hogy nem eléggé vettek tudomást arról: a művelt népek az újabb felvilágosodást az ízlés és a művészet területén mily hathatósan érvényesítették. E megbocsáthatatlan gondatlanság és a még inkább megbocsáthatatlan gőg (*Eigendünkel*) miatt – írja Kis, hozzátéve,

²³ Cserey Farkasnak 1810. szeptember 10-én: „A mi kedves Uralkodónk Monarchiájában felette sok a himpellér író, ezeknek korbács kell.” *KazLev* VIII., 86. Cifra Mariann szintén a levelezésből rekonstruálja a *Tövisek és Virágok* darabjainak kötetbe rendezési folyamatát: Cifra, I. m., 21–27. Azt azért érdemes megjegyezni, hogy a kötetke megjelenését követően a levelezőtársak többnyire pozitívan reagálnak. Az 1811–1813 között sorra megjelenő Kazinczy-alkotások a nyelv- és a költészetteremtés koncepciójáról árulkodnak. Goethe és Schiller sem csak xéniákban (Goethe több szelíd xéniákban) körvonalazták klasszikájukat, hanem levelezésükkel, tanulmányaikkal – és nem utolsósorban szép-irodalmi alkotásaikkal. Schillerről népszerű összefoglalás a Goethe-kort dokumentum-regényeivel körbeíró, az egykorú forrásokból építkező írónő életrajzi műve: Sigrid DAMM, *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung*, Insel, Frankfurt am Main – Leipzig, 2004, 231–263. A kérdéskör jobb ismeretéhez még mindig hasznos: Günter SCHULZ, *Schillers Horen. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1960.

²⁴ SCHWARZBAUER, I. m., 340–354.

hogyan ez rendszerint együtt jár – egy ideje veszély fenyegeti a magyar Parnasszust. Hogy ennek a helytelenségnek határt szabjon, ebben jelölhető meg a jelen értékes esztétikai produktumának tendenciája. A recenzens a jóízű kecses versekbe öltöztetett törvénykönyvével azonosítja Kazinczy kötetét, melyről meggyőződése, hogy a magyar szépirodalom egy korszakát kezdeményezi. Romy Károly György rövidebb terjedelmű ismertetése Kazinczy szándékául tünteti föl, hogy a sok káros szokást, amely az ifjú és zsenge magyar irodalomban megtalálható, az epigramma mindenféle változatával megrója. A fő irány abban jelölhető meg, hogy az értelmes licenciákat, melyek kitüntetik a zseniális írókat, az ultrarigorozisták(!) kifogásaitól megvédje, de az érthetetlen újítások ellen is küzdjön, védje a jóízűt, egyben határait is kijelölje. A szerző bele-szötte finom ítéleteit a legkiválóbb magyar szépírókról, olyan ítéleteket, amelyekből eléggé kiolvasható a dicséret és az elmarasztalás.

Mindennek megértéséhez ismerni kell a legújabb magyar irodalmat és harcait, amelyeket Kazinczy úr főleg a debreceni grammatikusokkal és részben a puristákkal vívott.²⁵ Szemere Pál kései, 1824-es recenziója meglepő módon szinte szabad fordításban közli Kis János ismertetésének bevezető bekezdését, hogy aztán egyenként szóljon, bő tartalmi kivonatot adva olykor, az egyes epigrammákról, néhány ponton érintve Kazinczy másutt kifejtett nézeteit.²⁶ Így a Kis által nem érintett *Soloecismus*-hoz fűzött megjegyzések rekonstruálják az epigramma „háttéranyag”-át, majd állást foglalnak a *Tövisek és Virágok*-ban még versbe nem foglalt „eredetiség” kérdésében. A költő nyelvi jogait hangsúlyozandó a különbözős példaadó voltát emeli ki. Majd új bekezdésben így szól: „Minekutánna bennünket az idegen istenek imádása elég hosszú ideig fogva tartott, most ellenkórság ragadoz reánk: különbözni erőlködünk mindenben, hogy Originalisoknak tekinthessünk; mit kíván a szép érzése, arra semmi gondunk.”²⁷ A továbbiakban aztán az epigramma által szóvá tett kiejtési „anomáliá”-ról elmélkedik Szemere. A három recenzió (kiváltképpen a kortársi kettő) megkérdőjelezi az esetleges állítást a visszhangtalanságról, de nem engedi, hogy a kötetke fogadtatásáról túlzó vélemény alakulhasson ki. Szemere azáltal, hogy Kis recenziójára támaszkodva, viszonylag terjedelmes beszámolót közöl, nem annyira a kötet epigrammáinak közvetlen időszerűségére látszik utalni, hanem részint Kazinczynak az 1820-as esztendőkre erősen megingott pozícióját véli erősíteni (noha a közlés helyének kiválasztása nem a legszerencsésebb), részint az epigrammák ismertetésével a régbbi problémákhoz újakat fűz, szinte folytatja, amit Kazinczy kötetkéje megkezdett.

A közvetlen környezet, irodalmi közeg, múltválasztás/értelmezés, nem utolsósorban irodalmi nyelvalkotás lényegi eltérései ellenére, mégsem hiszem, hogy vissza kellene vonnom, amit a weimari klasszika xéniahadjárata és a *Tövisek és Virágok* feltételezett összefüggés-lehetőségéről állítottam. Itt csak említhetem Goethe (és részben Schiller) messze nem teljesen azonos metodikájú és célzatú tanulmányainak azt a jellegzetességét, hogy a Goethe által irodalmi sansculottizmusként megbélyegzett

²⁵ Kazinczy Romyhoz küldött leveleiben általában részletezi álláspontját, melyet Romy a legtöbbnyire elfogad, s ebben a szellemben tájékoztatja a magyar irodalomról a német nyelvű sajtót.

²⁶ SZEMERE [Pál], [Bírálat a Tövisek és Virágokról], *Aspasia* 1824/1., 61–73.

²⁷ Uo.

jelenségekkel leszámoljanak, és fölvevessék: mi az akadályja annak, hogy létrejöjjön a klasszika német irodalma, nem egy-két költő törekvéseinek klasszikája formájában, hanem szélesebb körű nemzeti irodalmi valóságában. A magam részéről Kazinczy neoklasszicista fordulatáról gondolkodtam, mely a fogság magányában kiszenvedett gondolatokkal kezdődött, konkrétan Winckelmann-olvasással indult, hogy a 19. század első két évtizedére körvonalazódjék, a leginkább talán a *Poetai berek*, valamint a levelezésben elszórt nyilatkozatok s a képzőművészeti tárgyú, valamint Goethe és Raffaellóra hivatkozó értelmezések révén igazolják vissza a „görögös epigrammák” kezdeményezéseit e téren.

Ebben a folyamatban a *Tövisek és Virágok*-nak is szerep jut: Goethe-mottója a művészetértő és az innen önhibájukból kizárt csoportok szembenállását látszik előlegezni, az antikvitas meghatározó jelenléte nem idegen sem a schilleri, sem a goethei irodalom/művészetfelfogás fontos tényezőitől (ideszámolva a kötet beszédes, nyomda-technikailag is jelzett-kiugratott görög idézetét, amely egyszerre érzékelteti a wielandi gráciaképzet nem múló hatását, és mutat Goethe „grécizmus”-ának irányába). Még egy, jelentéktelennek tetsző epizódra is figyelmesek lehetünk: Goethe 1816-ban így versel visszapillantva a xéniák okozta skandalumra. „So sei doch höflich« – Höflich mit dem Pack? / Mit Seide näht man keinen groben Sack.” („Légy mégis udvariasabb!« – Udvarias a csőcselékkel? / Selyemmel nem varr az ember durva zsákot.”) Másutt Böttigert és Kotzebue-t célozza meg Goethe, elkenésről, öndicséretéről, a csőcselék (Kazinczy Goethe-idézetében is előfordul a *Pöbel*) elismeréséről szólva. „A te javallásod, pór rend, gyalázat” – íme, Kazinczy szava, másutt: „Engemet a sokaság ért s kedvel.» – Pór sereg, erre! / Lőrét árulok s nyír vizet; édes ital.” Az epigramma szerkezete hasonló a Goetheéhez. Az *olvasóhoz* címezi alábbi négysorosát, melyben szintén fölfedezhető olyasmi, ami által (bármily távolról) Goethevel rokonítható:

„Apróságok ezek!” – Vaj azok! De ki várakat épít,
A legapróbb szegnek, tudja, mi haszna vagyton.
Krajnyai vásárookra daróc kell, és olaj. A ki
Közre bocsát minket, ismeri Publicumát.

Ugyancsak ebbe a körbe sorolnám az *Epigrammai morál* című verset, melynek nemcsak indítása emlékeztet a Goetheére. Goethe képes beszéde nyersebb formában nyilatkozik meg, ami ott az avatatlanok körét illeti, Kazinczynál az íráság egyik esetét hozza elő, szóhasználatával jelzi (ma már ekképpen olvasható) az eltéréseket a goethei szituációtól. Míg Goethénél a „Höflichkeit”-ban ott rejtőzik a *Hof*, leképezvén a kisfejedelmi udvarokra szétszabdalt államiséget, általa azt a típusú széttagoltságot, amely kitűnő lehetőséget kínál a törekvő, szorgalmas, elfogadott, a szokások szerint munkálkodó irodalmi munkásoknak, hogy együttesüket ajánlják német irodalomnak, addig Kazinczy megelégszik a *lélektelen íróval*, közelebről meg nem nevezett, mert pontosan aligha megnevezhető, ám fölismerhető/fölismerendő típusal, aki (a legjobb esetben) egy nemesi kúria – vendégszerető – támogatását élvez, semmiképpen nem

királyi, nádori, főnemesi udvarét.²⁸ Ugyanakkor Goethe és Kazinczy egyaránt a társadalmi érintkezés keretei közé illeszti ezt a fajta „vitát”, amely a másik kiszorítását, nézetei nevetségessé tételét, leleplezését szolgálja.

„Bántani mást vadság..” – S más a lélektelen Író?
Azt hozzád, s hozzám nem köti semmi kötel.
Csípd, döfd, rúgd, valahol kapod a gaz latrot! Az illyet
Ütni, csigázni, s agyon verni (nevetve) szabad.

A túlfeszített előadást Kazinczynál a „nevetve” enyhíti, amely az epigrammai hangvételnek a sajátja. S ha fölmerül, hogy a xéniák és Kazinczy versikéi a mulattatást is megcélozzák, inkább azt volna érdemes bemutatni, hogy a szatirizálás miként tartalmazza a humort, a kinevetetés mellett (vagy helyett – esetleg) a szórakoztatást, az irodalompolitikai szándék (s ezt aligha vonhatjuk meg a *Tövisek és Virágok* szerzőjétől, s itt érdektelen, hányan olvasták, hányan reagáltak rá, közvetlen és közvetve, a megjelenést követő rövidebb és hosszabb távon) nyer-e, s ha igen, mennyit a humorosnak ható előadással. Goethe és Schiller xéniáinak egy – számottévő – hányadáról állítja monográfiájuk, miszerint a tréfás csúfolódás és a csúfolódó tréfa együtt-nevetésre (*Mit-lachen*) hívnak. Az effajta kinevetés még azoknál az olvasóknál is kedvező visszhangra lelt, akiket a xéniák más gáncsoskodásai bosszantottak. Akár Bahtyin karnevalisztikus familiarizálásáról is lehetne beszélni, ugyanis ezek a xéniák, legalábbis egy pillanat erejéig és irányzatosságukat tekintve, idehatnak. Mivel azok az emberek, akiket a társadalmi hierarchia áthághatatlanul szétválaszt, a karnevál nyilvános piacán „családi” kapcsolatba kerülnek, az olvasókat ez a nevetés összehozza – minden irodalompolitikai pártoskodás ellenére. Ez a hatás bizonyult uralkodónak; eltűnt vagy eltűnni látszott a szatirizáló negativitás, amely az epigrammák egy részében benne rejlett. A nevetés, amelyet a tréfálkozó xéniák megcéloztak, a tiszta komikumhoz lettek hasonlatossá. Egyébként maga Schiller a tréfás/tréfálkozó szatírákat közelebb látta a humorhoz, mint a szatírához, mivel a komédiával érezte párhuzamban, míg a patetikus szatírákat a tragédiával.²⁹

Feltehetőleg hiba volna a *Tövisek és Virágokat*, együtt az epigrammákra vonatkozó levelekkel, reflektálatlanul ebbe a körbe bevonnai. De elsősorban Kis János, majd nyomában Szemere Pál, felsorolásszerűen, tehát kifejtetlenül, mutatott rá a kötet sokszínűségére, a tónusok különféleségére, a Kis által Witznek, Szemere tolmácsolásában *elmésség*nek nevezett hangvétel jelentőségére. Szemere átültetésében ekképpen hangzik az epigrammák jellemzése:

Azon negyvenkét verszetben, mellyből ezen munka (lap 1–38) áll, csak nem minden nemei feltalátlanak azon alakoknak, mellyekbe az Epigramma öntetni

²⁸ Ma már Martialis epigrammáinak címzettjeit is ritkán vagyunk képesek megnyugtatóan azonosítani, jóllehet a kortársak még talán tudták vagy sejtették, kiktől van, lehet szó, Kazinczy költői nevei is csak részben feleltethetők meg a korban ismert szereplőkéivel, a levelezés tájékoztat a leginkább.

²⁹ SCHWARZBAUER, I. m., 281–282., 287–297., különösen 287.

szokott; mint: képecskék, elbeszélletek, leíratok, elmélkedések, allegóriák és dialógus, – s mind ezekben proportionált öszve illése a várásnak és felfejtődésnek, velős kifejezés, foglalatbéli egység tűnnek szembe; a legtöbbeket pedig a gáncs elevensége lepte el, s a mellyeket ez nem éleszt, azoknak vagy valamely ravaszúl elrejtett való (Verum) adja érdemét, vagy a fő gondolatnak, s az ő felöltöztetésének gazdagsága, vagy elméssége.³⁰

Sem Kis János, sem Szemere Pál nem élt a Schiller fölkinálta terminológiával, hivatkozási anyaguk az antik szerzőknél (Quintilianusnál, Cicerónál) található, és Kazinczy kötetkéje sem készítette recenzenseit arra, hogy Schiller és Goethe teoretikus munkáiban elmélyedjenek. A Kazinczy idézte vagy sugallta Schiller-vonatkozásokra ráismerés nem zárta ki arra a racionalista megfontolásra ráismer(tet)ést, amely nem idegen a xéniák természetétől sem, és amely Kazinczy esetében elsősorban (az ókori példákat követve) a szemléltetés mellett a meggyőzésben, valamint az „elmésség”-ben (Witz) tárul föl. Emellett a xéniák oly mennyiségű ellenepigrammát és vitairatot gerjesztettek maguk ellen, amelyekhez hasonló nem volt elképzelhető a németnél jóval szegényesebb, éppen szerveződő magyar irodalmi életben, jóllehet a személyes sértettségnek nagyjában-egészében mindenütt hasonló/azonos tulajdonságaival kell számolni.

Mindennek ellenére, kiváltképpen, ha a magyar epigramma történetében gondoljuk el Kazinczy kötetét, nem ragadhatunk le az 1811-es esztendőnél. Igaz, Bajza úgy vezeti be tanulmánya Kazinczyra vonatkozó fejtegetéseit, hogy a széphalmi mester a „martiáli iskola”-ba sorolható, hozzátéve: „magyar literatúra barátja örvendett egy új, csínnal teljesebb Martiált saját nemzete költői között bírhatni”. Ezek után Bajza Kazinczyt Goethe mellé állítja (!), főleg azért: „Kazinczynak elmésség és lírai szellem [...] jeles mértékben juttat.” „Megfoghatatlan báj” és „egy bizonyos klasszikai szín” Kazinczy nemcsak tréfás csúfolódású epigrammáinak érdeme.³¹ Innen visszatekintve azonban inkább a föltáratlanul maradt értelmezési lehetőségek buknak ki, Kazinczy elhárító megjegyzésénél maradván: miszerint 1810/11 körül csak hallott a xéniákról. Később azonban nyugtázta azok üdvös hatását a német irodalomra, nem kizárt, hogy avval a hátsó gondolattal, miszerint az ő epigrammáinak is tulajdonítható efféle érdem.

Schiller halálát követően Goethe magára maradván folytatta a lírai rövidformák művelését, közmondásszerű kétsorosokat is bőségesen ontva, hogy egy részük a hagyatékából kerüljön elő – ám a xéniák egyben olyan műfaji ajánlatokat tettek, amelyeket részint a megbíráltak is átvettek, részint hagyományként lehetett hivatkozni a későbbi évtizedekben. Effélét a *Tövisek és Virágoknak* is tulajdoníthatunk: fölvethető ama megválaszolhatatlan kérdés, miszerint Kazinczy kötetkéje nélkül milyen epigrammákat írt volna Kisfaludy Károly és Vörösmarty Mihály, s vajon Bajza első, nagyobb szabású elméleti értekezését a magyar epigramma történetének szentelte volna-e. Ennél azonban feltehetőleg fontosabb annak megfontolása, hogy az 1810-es esztendő irodalmi életét, vitákat provokáló Kazinczyja miként hasznosította (és mennyire hasznosította),

³⁰ SZEMERE, I. m.

³¹ BAJZA József, *Szó és tett jellemzik az embert, vál., bev., jegyz.* KERÉNYI Ferenc, Kriterion, Kolozsvár, 2004, 46–71., kiváltképpen 55–57.

amit az olyannyira becsült weimari törekvésekről valóban, kimutathatóan tudott, illetőleg amit (meg)sejtett, s aminek legalább feltételezése a kései filológiai „maradék”-ra hárul. Mert a szövegösszevetéseknek annyi tanulsága mégiscsak lehet, hogy a német irodalom alakulástörténetét figyelmesen követő Kazinczy Ferenc még akkor is érzékelte, merre tarthat a weimari klasszika, ha könyvbeszerzéseivel, az általa részben elérhető folyóiratok tanulmányozásával csak részleges ismeretekre tehetett szert; annyit azonban tudott: melyek az antikvitásbefogadás újabb, kutatásokkal is alátámasztható lehetőségei (a göttingai neohumanizmust elsősorban Rummy Károly György közvetítette, a feltételezés annak szól, hogy Rummy levelei igen hézagosan maradtak ránk), és a martialisi alapozású epigramma német történetének néhány fejezetével is tisztában volt. Ezúttal nem tértem ki Lessing magyar irodalmi utóéletének bemutatására, de Bajza idézett tanulmánya int arra, hogy a jövőben fokozott mértékben tartsuk számon. A *Tövises és Virágok* kötetként fontos kezdemény, fölvezette a határt az üdvözlendő és az elutasítandó között, közvetve esztétikai állásfoglalást tartalmazva, nem utolsósorban a lírai rövidformák változatokban gazdag tónusaira hozott példát, miközben nem maradt el a provokatív gesztus sem. Hogy a xéniákkal rokon megoldásokra bukkanhatunk, ez lehet műfaji sajátosság, de lehet a megsejtett, kikövetkeztetett irodalmi vitára reagálás is.

Kazinczy Ferenc költői pályakezdése az egykorú dán irodalom kontextusában

Közismert és gyakran emlegetett körülmény, hogy Kazinczy Ferencre milyen mély hatást gyakorolt a német irodalom. A minden irányban nyitott széphalmi vezér világirodalmi tájékozódásának látószögébe azonban a kisebb nemzetek kultúrája is bekerült. Ezek közül mindeztáig jóformán semmi figyelmet sem kapott a dán, noha már csak a némettel való közeli nyelvi rokonság és földrajzi közelség okán is az ilyen irányú megközelítés eleve kézenfekvőnek tűnik. Kazinczy Ferencet nemcsak a korabeli dán képzőművészet és irodalom érdekelte, hanem a dán nyelv is, mint ahogy azt egyik kéziratot kötetének bejegyzése is igazolja.¹

Kazinczy Ferenc munkásságának költészettörténeti jelentőségét többek között az adja, hogy elsőként adaptálta hazai talajra a 18. századi német gráciaköltészet (*Graziendichtung*) eljárásait. Ez a főként Wieland, Götz, Hagedorn, Gleim és mások által képviselt rokokó jellegű irányzat az ókori görög Khariszok (Gráciák) figuráját állította ábrázolásának középpontjába. Kevésbé ismert azonban, hogy Kazinczy e sajátos líra műveléséhez milyen közvetlen és erőteljes impulzusokat kapott a dán képzőművészettől és irodalomtól. Bertel Thorvaldsen *Gratierne og Amor* (*A Gráciák és Amor*) című szoborkompozíciója valósággal lenyűgözte,² mint ahogy nagy elragadtatással nyilatkozott a dán késő felvilágosodás vezéralakjáról, Jens Immanuel Baggesenről is.³ *Parthenais* című hexameterekben írt eposzának görögös hangulata olyan mélyen megérintette, hogy összes versei kiadásának címlapjára a Gráciák képe mellé éppen a dán költő művének vignettáját szerette volna állítani.⁴

Baggesen a dán irodalom fejlődéstörténetében pontosan azt a helyet tölti be, mint a magyarban Kazinczy. Nálunk Kazinczy volt az, aki elsőként kultuszt teremtett a Gráciák körül, aki igazán avatott, kifinomult művelőjévé vált a magyar nyelvnek,

¹ „Dán nyelv hangzása. Írtam Stunder Jakab koppenhágai születésű Festő után Bécsben, 1791. Jún.” Kazinczy fonetikusan, hallás után jegyezte le magának az alábbi versrészletet: „Pó roszen szkir szinker aftenen níd fra Olymp / Den bléje Heszper blinkern / Og nú ferfriszked Wórens szmikke vinkern / Med sztille gléder til szín ven.” KAZINCZY Ferenc, *Sáduimok*, I., MTA KIK Kt., Magy. Irod. RUI 2r. 2. I. 30.f.

² „Három Gratziáji mindent felülhaladnak a’mi szépet képzelhetni. [...] Gratziájit és Merkúrját az Augustenburgi Nagy Herczeg vette meg, a’ Nagy Sándor bemenetelét Babylonba a’ Dán király 17.000 talléron.” KAZINCZY Ferenc, *Az én Pandektám*, III., MTA KIK Kt., K633/III. 3.f.

³ „A Parthenais annyira elfogott, hogy csaknem neki nyújtám a’ Góthe Hermannja előtt a’ koszorút, elígézve a’ költemény Homériusisága által.” KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI., kiad. Váczy János, MTA, Budapest, 1890–1911, V., 39. (A továbbiakban: *KazLev.*)

⁴ „E lapra csak két stróphát. Felül lesz a’ Gráziák képe a’ Baggesen’ Parthenaisza’ Vignettje után.” KAZINCZY Ferenc, *Cikkek, versek, családi emlékek*, MTA KIK Kt., 608. 81.f.

metrikának.⁵ Akárcsak Baggesen, akiről a 19. század legjelentősebb dán kritikusa, Georg Brandes az alábbiakat írta: „Baggesen a Gráciáknak járt kedvében. Ő volt az első dán, aki bájjal, kecsességgel bírt. Virtuózként játszott a nyelvi és metrikai problémákkal.”⁶ Baggesen maga is mutatott érdeklődést a magyar irodalom iránt, ebben a körben elég Pyrker János Lászlót üdvözlő versére utalni.⁷ Talán ennél is érdekesebbek azonban azok az átfedések, amelyek a 18–19. század fordulójának másik fontos dán költője, Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt és Kazinczy Ferenc között mutathatók ki. Staffeldt is írt 1802-ben egy költeményt a Gráciákhoz (*Til Charis. Prof. Sander tilegnet*), programverse, az *Indvielse (Felavatás)* pedig 1804-ben jelent meg. Ez a költemény, amely számos ponton rokonítható Kazinczy – *Az áldozó* mellett – talán legfontosabbnak számító *A tanítvány* című ódájával, valóságos kvintesszenciáját nyújtja a természet misztikumát fürkésző koraromantikus létérzésnek. Közvetlen filológiai bizonyíték ugyan nincs arra, hogy Kazinczy ismerte volna Staffeldt költészetét, de a Kazinczy-hagyatékban fellelhető német nyelvű újságkivágatok jellege legalábbis erőteljesen valószínűsíti ezt.⁸ A két vers összehasonlítása sokat elárul a kései klasszicizmus és a koraromantika alapvető szemléleti különbségeiről.

A Magyarországon jóformán teljesen ismeretlen Schack Staffeldt szülei német származásúak voltak, s ő maga is Rügenben látta meg a napvilágot. Mivel korán árvaságra jutott, már kilenc éves korában egy koppenhágai kadétiskolába vetette a sors. A katonai karrier lehetősége azonban nem vonzotta, kezdettől fogva inkább a művészetek iránt mutatott fogékonyságot. Életének fontos fordulópontját jelentette az a pillanat, amikor 22 évesen elnyert egy göttingai állami ösztöndíjat. Itt ismerkedett meg többek között Herder és Schelling filozófiai gondolataival, Schiller és Klopstock költészetével. Később Franciaországban és Olaszországban tanult, mély hatást gyakoroltak rá Platón és Plótinosz tanai is. Élénken foglalkoztatta a platóni és az érzéki karakterű szerelem ambivalenciája.⁹ Költészetének különös gondolati feszültsége abban az ellentmondásban gyökerezik, hogy miközben minden igyekezete egyfajta elvont ideál érvényesítését célozza, annak gyökerei nagyon is a földi, érzéki valóság alakzataiba kapaszkodnak.

Az *Indvielse* felütése olyan alaphelyzetet tár elénk, amelyben a költői én a természet egy jól körülhatárolható pontján, a tengersizoros szélén foglal helyet. Az alkonyatba

⁵ Ennek jele, hogy minden bizonnyal Kazinczy írta például az első, esztétikai értékekkel is bíró aszklepiadészi strófaszervezetet, amikor 1787-ben papírra vetette *Az áldozó* című ódájának összvegét.

⁶ „Baggesen føjede hertil Gratien. Han var den første Dansker, som havde Ynde. Han legede som Virtous med sproglige og metriske Vanskeligheder.” GEORG BRANDES, *Tale i London* 5. Juni 1906. = Uő., *Samlede Skrifter*, XVIII., Gyldendalske Boghandel – Nordisk, Kjøbenhavn og Kristiana, 1910, 480.

⁷ Baggesen német nyelvű reflexiója a Drezdai Reggeli Újság 1827. évfolyamának 105. számában jelent meg.

⁸ Baggesen és Staffeldt költeményei nemcsak dánul jelentek meg, hanem a korabeli német napilapokban, folyóiratokban németül is. Német nyelvű változata itt elemzendő költeményének, az *Indvielsen*nek is van. A vers később *Die Einweihung* címmel egy antológiában is megjelent. *Dania. Auswahl von Gedichten aus dem Dänischen*, übertragen von Emil BENETT, Leipzig, 1841, 90.

⁹ Erről részletesen lásd Hakon STANGERUP, *Schack Staffeldt*, Gyldendal, Copenhagen, 1940. Magyarul röviden: Ács Péter, *Adolph Wilhelm Schack Staffeldt = Világírodalmi Lexikon*, XIII., Akadémiai, Budapest, 1992, 503–504.

hajló táj andalító nyugalmát aztán felhőkön átszűrődő hangszeres muzsika taktusai török meg. Kisvártatva a földre ereszkedik egy Múzsza, aki – nyilván a költővé avatás szándékával – hárfát nyújt át a lírai ének. Égi adományát egy csókkal pecsételi meg, majd alakját elnyeli a naplementétől lángoló tenger. Közben teljesen beesteledik, a természet pedig hirtelen átlényegül. A szelek emberi nyelven beszélnek, a felhők mögül szellemek szava szól. Az eksztatikus pillanat csúcspontján a költői én valósággal eggyé válik a természettel. Ez azonban nem bizonyul többnek egy villanásnyi eufórikus sejtelennél. A következő másodperben már az tudatosul, hogy az ember számára a földi lét börtönéből („Jorden er Fængsel”) valójában nincs szabadulás. Mert noha vágya az égi felé hajtja, evilági sorsa csak az örökös beteljesületlenség lehet: porhüvelyében igazából sehol és semmiben nem lel tartós megnyugvást („jeg kjender ei Fred / Førend jeg drager Himlene ned!”).

Az *Indvielsen*¹⁰ az életterünket meghatározó négy természeti elem sajátos elrendezésű konstellációját adja. A víz értelemszerűen a tengert, a levegő az eget, a föld mindennapi létezésünk színterét, a tűz pedig a napot jeleníti meg az olvasó tudatában. Az ihlet érkezésekor a nappalra már az éj árnyéka vetül, s a lírai én az alkonyat kontúrokat összemosó pillanatában a különböző létdimenziók közötti átjárás lehetőségének különleges pillanatára érez rá. Az első strófában azonban még nem aktív részese, hanem pusztán kívülálló szemlélője a természeti erők harmonikus összjátékának. A vágy projekciójának iránya azonban világos: a költő a maga érzéki töltésű fantázia-világát igyekszik integrálni a természet belülről átélt jelenségvilágába.¹¹ A mosolygó ég és az elpihenő hullámok egymással kacérokodó pajzán játéka („Himlene smilte – bølgerne hvilte”), a napnak a tenger keblébe lövellő sugárnyalábjai („da hæded’ Solen til Havets Bryst”) már itt a természeti erők valóságos orgazmusba torkolló energiáinak násztáncát exponálja. A beteljesülés pillanatát a második strófában a lángoló tenger („luende Hav”) szuggesztív képe tárja elénk. Az égboltról alázuhogó fény káprázatában aztán testet ölt a felhők mögül leereszkedő Múzsza, aki kiválasztottját egy hárfával látja el, majd perzselő csókot („Kys”) lehel annak homlokára. Ez a felszentelés, a költővé avatás eksztatikus pillanata, amelyet akusztikailag is hatásosan készít elő – még az első strófa végén – a szikrázó levegőben úszó part fülledt erotikát árasztó látványa („rødne Luft og Kyst”). A természet átlényegülésének szuggesztíója („Da rundt en Anden Natur blev”) ugyanakkor hatásosan szemlélteti a nyelv és a képzelőerő egymásba vetülő alakzatainak romantikus vízióját is. A hold sápatag fényében vonuló felhők mögül szellemek hívószava csendül („Fra Skyer, som blege for Maanen hend-

¹⁰ A vers szövege a következő: „Jeg sad paa Pynnten ved Sundets Bred, / Himlene smilte, / Og saae med Længsel i Dybet ned, / Bølgerne hvilte, / Da hælded’ Solen til Havets Bryst / Og rundtom rødne Luft og Kyst. – Og brat fra Skyerne Strengeleeg / Anelsen vakte, / I Aftenrøde Musen nedsteeg, / Harpen mig rakte, / Og raskt et brændende Kys mig gav, Nedsynkende i det luende Hav. – Da rundt en Anden Natur blev, / Vindene talte, / Fra Skyer, som blege for Maanen hendrev, / Aanderne kaldte, Et Hierte slog varmt og kiærligt i Alt, / I Alt mig vinked’ min egen Gestalt. - Dog blev fra nu for Tanke og Trang / Jorden et Fængsel, / Vel lindrer ved Anelse, Drøm og Sang / Hiertet sin Længsel, / Dog brænder mig Kysset, jeg kiender ei Fred / Førend jeg drager Himlene ned!” Schack STAFFELDT, *Samlede digte*, s. a. r. Henrik BLICHER, C. A. Reitzel, København, 2001, 238.

¹¹ LAUST KRISTENSEN, *Fantasiens Ridder. En studie i Schack Staffeldts liv og digting*, Universitetsforlag, Odense, 1993, 38.

rev / Aanderne kaldte”), az emberi hangon megszólaló szelek („Vindene talte”) pedig már egészen direkt módon involválják a „beszélő természet” közismert koraromantikus toposzát. Ebben a transzcendens közegben a költői szöveg olyan írásként manifesztálódik, amely a maga legbensőbb lényegét – a természeti szférában működő epifánia analógiájára – egyfajta szellembeszédként nyilvánítja ki.¹² A Múzsza epifániája a versben is egyértelműen metafizikai fordulatot ígér, hiszen rövid jelenésével nem kevesebbel kecsegtet, mint a szerves egészként szemlélt világ tökéletes nyelvi leképezésének lehetőségével. Ez a varázslat megszüntetni látszik a lírai én pszichikai értelemben vett valósága és a természet között húzódó markáns határvonalakat: a költő szíve lesz az, amely immáron általános organikus-spirituális rendező elvként a mindenségben dobog („Et Hierte slog varmt og kjærligt i Alt”). A nyelvi megformálás ennek a kozmikus távlatnak magasztos emocionális töltést kölcsönöz. De hogy ez az egységélmény mennyire törekeny és pillanatnyi, azonnal elárulja a következő sor. Mert a nagy mindenségben csupán tükörképszerű vízió formájában verődik vissza a lírai én profilja („I Alt mig vinked min egen Gestalt”). Az önmagát kívülről figyelő szempár pozíciója nyilvánvalóan csak a szubjektum ontológiai határán kívül eső tartományokban lokalizálható, hiszen senki nem lehet része annak, amit éppen szemlél.¹³ Ez a narcisztikus beállítottság tehát eredendő hasadásélményt takar, amelyben soha nem lesz teljesen felszámolható a belső és a külső valóság különbsége. A negyedik strófa ezt a fájdalmas alapélményt fogalmazza meg. A beavatottság a természeti misztériumokba egyfajta átmeneti, lebegő létállapotot produkál. Mert a költői intuíció („Anelse”) magasabb rendű tudása eltávolít ugyan a vulgáris értelemben vett földi valóságtól, gravitációs ereje mégsem bizonyul elégségesnek ahhoz, hogy a földre álmódja a mennyet. A Múzsza tüzes csókja („brændende Kys”) mégis örökre szóló jegyességet eredményez ezzel a magasabb rendű szellemi világgal. Olyan élmény áhítatába merít, amelynek csak kevés kiválasztott – a költő – lehet a részese. Hiába intuitív értője azonban ő a természet morajlásának. Mert a természet ugyan olyan hely, ahol a „kimondhatatlan” élménye egy adott pillanatban valóban emberi nyelvre fordítható költői beszéddé transzformálódhat,¹⁴ de ez a konverzió tartósan még ebben az átlényegült közegben sem működtethető. A megélt teljesség villanásnyi léttapasztalata így a lírai énben csak állandó sóvárgást, hiányérzetet („Dog brænder mig Kysset”) generál. Minél inkább közeledik tehát a földöntúli adottságokkal felszerelt poéta tulajdonképpeni céljához, lényegében annál távolabbra sodródik tőle, mert minden igyekezetével sem léphet túl az emberi létezés ledönthetetlen korlátain. Staffeldt vágyakozásának tárgya tehát lényegében nem más, mint a vágy maga, ezért az eleve beteljesíthetetlen.

Az áldozó párversének tekinthető *A tanítvány* című ódát eredetileg szintén az 1780-es évek végén írta Kazinczy. 1819. november 12-én az alábbi rövid kommentár kíséretében küldte meg Kis Jánosnak a vers egyik véglegesnek szánt szövegváltozatát: „S ím egy Ódám, mellyet 1789. írtam, de kifáradtam elvégezni. – 1809. elégettem ezt

¹² A gondolatmenet lényegét lásd Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesteme 1800/1900*, Fink, München, 1995, 108–113.

¹³ Fleming HARRITS, *Digting og læsning*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 1990, 108.

¹⁴ EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 101.

is: de még emlékezem néhány strophájira. Ez idén újra dolgoztam.”¹⁵ A költemény végül csak 1822-ben jelent meg Kisfaludy Károly Aurórájában. Az autográf szövegváltozatok egybevetéséből az derül ki, hogy a költemény alapkonceptiója nem sokat változott az 1780-as évek összövegéhez képest. Ez közelebbről azt jelenti, hogy az eltelt több mint harminc év alatt Kazinczy költői látásmódját lényegében érintetlenül hagyta az időközben itthon is mind szélesebb teret nyerő romantika. Ha egymás mellé helyezzük Kazinczy és Staffeldt szövegét, első ránézésre is jól észrevehető, hogy – a lényegében azonos tematika ellenére – a dán költő 1804-ban megjelent verse mennyivel közelebb áll az európai kontinensen kibontakozó romantika szellemiségéhez.

Staffeldt költeményéhez hasonlóan *A tanítvány* is egy természeti képpel nyit. Ott a dán költő a lírai én alaphelyzetét rögzíti a tengerszoros egy jól körülhatárolható pontján, míg Kazinczy a születés pillanatát lokalizálja körültekintő részletességgel:

Kékellő violák’ illatozási közt
Szüle egy gyenge leány engemet ott, hol a’
Szirt’ forrása magasról
Tajtékozva szökell alá.”

Eisemann György a kortárs Csokonai *A magánosság*hoz című költeménye kapcsán hívja fel a figyelmet a természetben született költő imaginációjának világteremtő képességére, amelyben olyan természetfelfogás revelálódik, melyet a képzelőerő és a nyelv közvetíthetősége határoz meg.¹⁶ Ez már alapvetően romantika felé mutató attitűd, Kazinczynál azonban nyilvánvalóan szó sincs erről. Költeményeiben mindig igyekeznek megtartani a „vizuális látvány tulajdonságait és a szövegnek a nyelv és a látvány viszonyát összetartó erejét.”¹⁷

A második strófa itt is, ott is a költővé avatás rituáléját ecseteli. Kazinczynál kiderül, hogy az első versszakban szereplő „gyenge leány” nem más, mint maga a Múzsza, aki „kisdede’ homlok”-ára most tüzes csókot hint. Ennek megfelelően a harmadik versszak jól körülhatárolható allúziós jelentésterét egy feltehetően horatiusi-pindaroszi kompiláció uralja. Az *Énekek* harmadik könyvének IV. ódájában a Múzsák oltalma alatt álomba szenderülő gyermek-Horatiusra a vadgalambok borítanak friss gallyakat, míg a közismert mítoszváltozat szerint az egy lombos fa árnyékában álmódó gyermek-Pindaros elnyúló ajkait egy méhecske mézzel hordta tele: ettől kezdve ömlött Pindaros ajkairól a méznél is édesebben az ének. Staffeldtnél a lírai én és a Múzsza között nincs genetikai rokonság, de a felszentelés aktusa nála is egy perzselő csókban

¹⁵ KAZINCZY Ferenc, *Az én verseim*, MTA KIK Kt., K642., 104.v.

¹⁶ EISEMANN, *I. m.*, 101.

¹⁷ BARTKÓ Péter Szilveszter, *Kép és szöveg Kazinczy poétikájában*, Szkhonion 2006/2., 69. Kazinczy és a képzőművészet viszonyáról lásd még BALOGH Pirooska, *Szöveg és kép interakciója. Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében = A nyelvújítás világa. Tanulmányok Kazinczy és a nyelvújítás máig tartó hatásáról*, szerk. BALÁZS Géza, Magyar Szemiotikai Társaság, Budapest, 2009, 15–21.; FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezése Kazinczy körében*, It 2011/4., 451–474.; TÓTH Orsolya, *Kazinczy Win(c)kelmannt olvas*, Holmi 2013/8., 978–994.

teljesedik ki.¹⁸ Az adományozott hangszer, mint a költészet allegóriája, ugyancsak rokonítható motívum. Az *Indvielseben* az égből aláereszkedő Múzsza hárfával látja el kiválasztottját, míg *A tanítványban* egy lantot kap a csecsemő-poéta. A folytatás aztán mind a két versben fordulatot hoz, de ellentétes előjellel. Kazinczynál a költővé válás eseményrajzát a már felcseperedett költőpalánta tevékenységének leírása követi. Ahogy az első versszakban a születés körülményeinek pontos ábrázolására helyeződött a hangsúly, úgy az ismételt felbukkanó névmási határozószók nyomatékosító funkciója révén itt is éles megvilágítás alá esnek a tér konkrét részletei. A fokozatos szűkítés technikáját követő képszerkesztés látószögébe így először az ér szélei, aztán az agg tölgerek által jelzett kanyarulat kerülnek be, hogy aztán a költői hivatás gyakorlásával immár közvetlen összefüggést mutató szirtpatak említésével gondolatban a költemény nyitó képéhez térhessünk vissza. Akkor a patak a Múzsza szülte poéta világ-rajövetelének színtere volt, most „vad zajgási”-ból a komponáló költőt segítő rejtjeles égi üzenet szól, amelyet azonban a felserdült isteni gyermek már gond nélkül át tud fordítani a „szent jelenések” képi nyelvére. A jelenés nyilvánvalóan a természetfeletti valóság produktuma, amikor az a konkrét tárgyi valóság terébe-idejébe hatol. Kazinczyból azonban ez az élmény nem vált ki sem euforikus állapotot, sem pedig tárgyaltalan sóvárgást. A természet morajlásából kiszűrt, megképzett hang ekphrasziszra nála nem veti fel a romantikus képzelőerő nyelvi transzformációjának esztétikai problémáját sem. A „szent jelenések” terében zavartalanul simul egymásba a képiségből kivont hang és a szó, csendül fel a Múzsza által megszentelt költészet. Az ötödik versszak így egyfelől a költői tevékenység kezdetének fontos pillanatát rögzíti, míg másfelől a két fő tematikai irány megjelölésével azonnal kézzelfogható programot is hirdet: „Már már zengi dalom: honjomat egykor, és / Lelkes nagy fíjait: most / Még csak gyöngö szerelmeket”.

Staffeldtnél viszont a Múzsával való bensőséges találkozás merőben új fordulatot hoz. A költővé avatás mozzanata a természet nyelvének megértését involválja, amelynek lényegét az a herderi felismerés adja, hogy a természet nem más, mint a létezés lényege, minden dolog anyja. A vele való egyesülés eksztatikus pillanata azonban csak átmenetinek bizonyul, a szubjektum és az objektum közötti távolság tartósan semmilyen módon, még a költészet eszközeivel sem hidalható át. A parttalan sóvárgás romantikus léttapasztalata ez, amely a határtalanná tágított emberi tudatban igazán sehol és semmiben nem lel megnyugvást. Örökké égetni fogja a Múzsza teljességet ígérő csókja („Dog brænder mig Kysset”), amely azonban itt a földön, úgy tűnik, már sohasem hozhat megváltást. Staffeldtet romantikus vágya az ég felé ragadja, a fiatal Kazinczy azonban szemmel láthatólag nagyon jól érzi magát itt, a földön is. *A tanítvány* messze tekintő, a jövőre nézve nagyszabású költői terveket kovácsoló fiatal szerzője jól érzékelhetően még nem is annyira a jövő, hanem kifejezetten csak a jelen dimenziójában mozog. Az *Indvielse* zárósorának tanúbizonysága szerint Staffeldt addig nem lel nyugtot, amíg nem sikerül a földre álmodnia a mennyet („jeg kiender ei Fred / Førend jeg drager Himlene ned!”), Kazinczy versének utolsó strófája azonban – hami-

¹⁸ TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Gondolat, Budapest, 1983, 71.

sítatlan módon idézve kassai éveinek sajátos atmoszféráját – a költő majdani fényes jövőjét feltáró látomást feltűnő zavartalansággal siklatja át az éppen a kedvesével kergetőző poéta önfelédlt képébe. Staffeldtnél az erotikus fantáziavilág tárgya a természet maga, amelynek nincs közelebből meghatározható, konkrétan feminin tárgya. Kazinczynál azonban nagyon is van:

És a 'lyányka' szemét, a'ki remegve fut
Lobbant lángom elől kertje' homályiba
S ott, a' csintalan! Önkényt
Hull keblembé, de fut megint.

Ez a hirtelen tematikai váltás az akkori időszak irodalmat és szerelmet magától értetődő természetességgel vegyítő világában nem okozhat semmiféle törést, sőt az ár-kádiai jelenet bája mintha csak egyfajta könnyedséggel mutatna a tökéletes szépség kifejezésének vágyától sarkallt költőnek számárfület: ahogy a szerelmes ifúnak meg kell elégednie a pajkos kedvestől olykor-olykor elcsent csókkal, úgy úzhat olykor tréfát a Múzsza gyermekével is a szavak hálója elől gyakran elillanó gondolat.¹⁹ Okkal-joggal vetődhet fel azonban a kérdés: ha Staffeldt Kazinczyra tett hatása filológiaiilag közvetlenül nem mutatható ki, akkor fellelhető-e esetleg olyan közös forrás, amelyből mind a dán, mind pedig a magyar költő eredményesen meríthetett?

A fentiekben említettük már, hogy Staffeldt göttingai tartózkodása során többek között Schiller költészetével is mélyrehatóan megismerkedett. Az 1759-ben írt *Die Teilung der Erde (A föld felosztása)* című verse²⁰ például egyértelműen olyan alkotásnak tűnik, amely minden különösebb nehézség nélkül emelhető be a staffeldti költészet gondolatterébe. Ez a költemény részletesen beszéli el azt, hogy Zeus miként mérte ki az egyes tevékenységi körök profilja szerint az emberek számára a föld kincseit. Mivel a költő ebből a felosztásból véletlenül kimaradt, az Olümposz ura csak úgy kárpótolhatta, hogy az égben állandó lakhelyet biztosított számára maga mellett. Ez a különleges perspektíva, az isteni látásmód képessége tette aztán alkalmassá a szerencsés kiválasztottat arra, hogy az általa érzékelt szépség minden egyes felfedezett részletében embertársai elé tárhassa az aranykor végén elvesztett egészt. Ennek a toposznak ugyan az *Indvielseben* közvetlenül nincs nyoma, de a *Digterbekiendelse (Költői hitvallás)* címet viselő másik Staffeldt-versben már kimutathatóan van.²¹ Ezt sejteti már

¹⁹ Maga a kép Kazinczy Salomon Gessner-fordításának élményhátterére utal. A német rokokó jeles képviselőjének művét *Idylliumok* címmel ültette át magyarra. A III. könyvben olvashatjuk az alábbiakat: „S' te, a'ki csintalan enyelgésekkel vonakodál-fel ajakomhoz, 's megcsókoltál. Ide rejtem magamamat, 's elmerülve bús elmélkedéseim közzé, a' fenyves'éjébe dőlök-el, 's kaczagom az ólálkodó szerelmet, 's a fák' sikaforiba fogok tévelygeni, 's ... De, Istenek! Mit látnak szemeim a' part homokjában? Reszketek. Ah, valamely leányka' nyoma! Utána indúlok. Lyányka, lyányka! Sietek nyomod után. Oh, ha reád találhatnék! Mint szorítálnak karjaim közzé, és ... Ne szaladj, édesem! Vagy úgy szaladj, mint a' rózsa szalad a' Zefyr' csókja elől, elhajlik előle, 's még édesbb mosolyodással tér-vissza csókjaihoz!” KAZINCZY Ferenc, *Gessner: Idylliumok*, MTA KIK Kt., K617 108.f.

²⁰ Friedrich SCHILLER *Verssei*, Európa, Budapest, 1977, 142.

²¹ Staffeldt 1804-ben megjelent *Digte (Költemények)* című kötetének első verse az *Indvielse*, záródarabja

a költőben lobogó égi tűz is, amelyet semmiféle hatalom sem olthat ki („en himmelsk Ild, som ingen Magt kan dæmpe”), de még inkább a 9. strófát bevezető interrogatio, amely arra kérdez, hogy ugyan ki más tudná művében a mindenséget és az egyet oly avatott módon egyesíteni, mint éppen ő? („Hvo i sit Værk kan Alt og Eet foreene:”) Az 5. versszak egyik fordulata pedig – már egy egészen direkt allúzió keretében – a poétát olyan ég és föld között ingázó, magas röptéből az olümposzi bércekre („Paa Høiden af olympiskt”) ereszkedő sasként jeleníti meg, aki a hatalmi jelvényét tartó Zeus oldalán pihen meg. („Paa Zeus-Kronions Septer han udhviler / Og med hiin første Ild til Jorden iler.”)²²

Aligha lehet kérdéses, hogy Schiller szóban forgó versét Kazinczy és szellemi környezete is ismerte. Fried Istvántól tudjuk, hogy Schiller – Kazinczy önvallomása szerint is – hatást gyakorolt költészetére,²³ levelezőpartnerei közül Szemere Pál pedig le is fordította a *Die Teilung der Erdét*.²⁴ Schiller termékenynek bizonyuló gondolata a költői kiválasztottságról aztán igazán a jénai romantika zsenikultuszában (Schlegel testvérek, Novalis) teljesedett ki. A weimari klasszika búvkörében élő Kazinczy Ferenc habitusához nyilvánvalóan nagyon közel állt ez az önérzetes szellemi attitűd. A költő-zseni figurája az 1750-es évektől datálhatóan egyre szerveesebben kezd beépülni az európai köztudatba. A dán irodalomban pedig éppen Staffeldt fogalmazta meg elsőként, hogy a költő immáron nem a mecénás nagyurak megrendelésére, afféle megbízható mesterember módjára alkot, hanem ösztönösen, a belső inspiráció szellemi erejét mozgósítva, ráadásul nemcsak az emberek, hanem egyenesen az istenek gyönyörűségére is.²⁵

A 18. század derekán nálunk is érzékelhető lesz a költészet presztízsének hirtelen növekedése, mégpedig főként Ráday Gedeon és a deákos költők munkássága révén. A schilleri megközelítésmód adaptálásán túl, Kazinczy erre a nyiladozó hazai hagyományra is építve emeli ki *A tanítványban* a költő és az őt segítő Múza genealogikus egylényegűségét, ezáltal is nyomatékosítva a költő privilegizált státuszát. Az égi és a földi, a szellemi és a fizikai princípium összehangolása azonban problémátlan marad, sehol sem feszíti szét a rokokó-neoklasszicista életérzés harmonikus kereteit. Számára a természet soha nem válik belülről átélt, misztikus-spirituális élménnyé, pontos külső megfigyelésen alapuló természetleírásai – ragaszkodva a *pictura* iskolás szabályrendszeréhez – véletlenül sem tévednek az imagináció ingoványosnak vélt terepére. Jellemző, hogy még a kassai évekből származó vers emlékezetből való rekonstruálásának, véglegessé csiszolásának idején (1819-1822) sem érinti meg Kazinczyt a romantika tragikus léttapasztalata, noha ilyen karakterű impulzusok nemcsak a német, hanem a korabeli dán irodalom alkotói irányából is folyamatosan érkeztek.

pedig éppen a *Digterbekiendelse*. A gyűjteményben elfoglalt helyük tehát már önmagában véve is hatáson láttatja kirajzolódni a költői ars poetica gondolati ívét.

²² STAFFELDT, I. m., 449–453.

²³ FRIED István, *A magyar neoklasszicizmus választójai. Szempontok a magyar Schiller-recepció kérdéséhez*, It 1987–1988/3., 450.

²⁴ GÁLOS Rezső, *Adatok Szemere Pál forrásaihoz*, ItK 1929/3., 339.

²⁵ SUNE AUKEN, *Den første forsinkede romantiker Schack Staffeldt = Dansk litteraturs historie 1800–1870*, II., Gyldendahl, København, 2008, 94. Erre utal Staffeldt egy korábbi versének (*Digteren. Rhapsodie 1792.*) „Guders Fryd” kifejezése.

Adam Gottlob Oehlschläger²⁶ *Correggio* című darabját például 1815-ben németül is bemutatták Bécsben, melynek korabeli visszhangjáról többek között a Kazinczy Ferencsel szoros kapcsolatot tartó szobrász, Ferenczy István feljegyzéseiből is képet nyerhetünk.²⁷ Ebben a színműben – hasonlóan Oehlschläger főművéhez, az *Aladdin eller den forunderlige Lampe* (*Aladdin és a csodalámpás*, 1805) című mesedramához – arról van szó, hogy zseninek születni kell, az elsőrangú művésszé válás lehetősége égi adomány, a kiválasztottak privilégiuma. Ez az alaptétel persze még bőven belefért Kazinczy neoklasszicista ihletésű gondolatvilágába, de a kópia-elv egyértelmű elvetése például már nyilvánvalóan nem. Oehlschläger éppen a Kazinczy által csodált Coreggio élettörténetének egyes epizódjain keresztül mutatja be, hogy a hangyaszorgalom, a régi mesterművek szolgálai követése önmagában véve mit sem ér. A késő reneszánsz olasz festőjének kreatív vezérelve sem ez, hanem az égi ihlet spontaneitásából és a felesége iránt érzett szerelemből áramló, mindent átható primer esztétikai energiaforrás. Kazinczy programverseinek a dán kortársak műveivel való egybevetése tehát egyszerre mutatja fel Kazinczy értékeit és korlátait: a nagyjából azonos tematika teljesen különböző feldolgozása pedig illusztratív magyarázata lehet annak, hogy az 1820-as évek magyar romantikájának zászlóbontói miért igyekeztek már megkerülni a sokáig megfellebbezhetetlen szaktekintélynek örvendő széphalmi irodalmi vezért.

²⁶ A. G. Oehlschläger a dán romantika ikonikus alakja. Hallatlan népszerűségét illusztrálja, hogy a nagy kortárs svéd költő, Esias Tegnér kezdeményezésére 1829-ben a lundi székesegyházban „Skan-dinavía költőfejedelmévé” koronázták.

²⁷ VESZPRÉMI Nóra, *Romantika és művészi közízlés a reformkori Magyarországon*, PhD-értekezés, Budapest, 2011, 74–75.

KRITIKA

CSUKA BOTOND

Balogh Piroska: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül*

A 18. századi európai és magyarországi tudományosság tereinek bejárása, azok kapcsolódásainak és viszonyainak feltérképezése embert próbáló feladat, e terek útvesztőkkel válhatnak. Balogh Piroska új tanulmánykötetének esztétika-, irodalom-, média-, kapcsolat- és intézménytörténeti tanulmányai e terekbe bocsátkoznak, hogy megvizsgálják a latin nyelv komplex mediális szerepkörét, teljesebb képet kínálva ezáltal a korabeli magyar „tudásképzésről” és „tudásközvetítésről”, valamint feltárva utóbbiak elszakíthatatlanságát a tágasabb nemzetközi diskurzusoktól. E vibráló és dinamikus neolatin kulturális térnek ezen medialitás szempontú elemzése révén nem csupán a korabeli tudományos és kulturális kapcsolati hálók és egyéb transzkulturális „be- és átépülési” folyamatok válnak hozzáférhetőbbé (*Medialitás*), hanem az esztétika magyarországi születése is (*Teória*) – különös tekintettel az első szisztematikus esztétikai munkánkra, Szerdahely György Alajos (1740–1808) latin nyelven írt *Aestheticájára* (1778), mely Balogh fordításának köszönhetően 2012-től már magyarul is hozzáférhető,¹ ráadásul kivételesen szép, eleven nyelven.

Mielőtt az esztétika magyar kezdeteihez fordulnánk, időzzünk egy pillanatra a latinitásnál. Szerdahely nyelvválasztása meglepőnek tűnhet, hiszen az ízlés évszázadát gyakran tekintik a nemzeti nyelvek felemelkedése időszakának is. Ennek ellenére a magyar és nemzetközi (szak)tudományosság még az 1770–1780-as években is jelentős mértékben latin nyelvű, melynek révén – Szerdahely *Aestheticája* rá a bizonyíték – a magyar szakpublikációk könnyen bekapcsolódhattak a nemzetközi szellemi vérkeringésbe. A latin azonban ezen túlmenően „nyelvközösséget kereső” és „csoportképző hatású” nyelv is ekkoriban, amint azt Peter Burke állítja: Balogh a 18. század latin nyelvű magyarországi újságírásának elemzésével finomítja a burke-i modellt, felmutatva a latinitás politikai és szociális szerepkörét, a közösség „önideológiájával” való szoros összefonódottságát. A latin tehát egyfelől katolikus, akadémiai, és diplomáciai rétegnyelv, ám ezen túl (1) „egyfajta területi közösségen alapuló nemzettudat,

¹ SZERDAHELY György Alajos *Esztétikai írásai*, I., *Aesthetica* (1778), ford., jegyz. BALOGH Piroska, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2012.

az úgynevezett hungarus-tudat reprezentálója”, lévén képes közösségként megszólítani a különböző nyelvű magyarországi népcsoportokat. Ugyanakkor (2) Magyarországon – eltérően az örökös tartományoktól, ahol inkább a német nyelv ez a szerep – a latin a Habsburg „birodalmi közösségtudat” letéteményese is a multikulturális és soknyelvű közösség megcímzésével. Tovább színesíti a képet, hogy (3) II. József 1784-es nyelvrendelete után a latin a „független magyar államiság jelképe” lesz, de (4) a kilencvenes években, az etnikai alapú nemzettudat megjelenése idején, egy radikális magyar nyelvi program is jó okkal választja a latin közvetítését, amint azt a Balogh Spielberg Pál *Ephemerides Budendes* című folyóirata kapcsán feltárja. (206–229.)

A kötet esztétika- és irodalomtörténeti írásai a történeti elemzések és hatástörténeti vizsgálódások párját ritkító metodológiai reflektáltságával és azok lehetőségeire való szüntelen rákérdezéssel vizsgálják, hogy egy probléma vagy fogalom története, illetve egy mű lehetséges forrásai kapcsán mit tudhatunk biztosan és mit nem; hogy miképpen tudhatjuk azt, amit tudunk; azaz, hogy hol is vannak tudásunk határai, mi képezheti interpretációnk kereteit. Akárha szerzőjük követné a kötet egyik középpontját képező Szerdahely-mű metódusát: Balogh az *Aestheticát* sokszor „útleírás-ként” vagy „kalandregényként” (18.), tehát a személyes tapasztalati alapra helyezett filozófiai megismerés folyamatán való (baconi ihletettséggű) átkalauzolásként értelmezi, ellentétbe állítva a dogmatikus tudomány szemlélettel. Hasonlóképpen, legyen bár szó tudományos kapcsolati hálózatok rekonstruálásáról vagy (időnként a kapcsolat-történettől nem függetlenül) egyes esztétikai fogalmak vagy gondolatmenetek gondos interpretációjáról vagy hatástörténetéről, a *Teória és medialitás* tanulmányai végigkísérik olvasójukat a filológia ezekhez vezető *kritikai* útján. Ezeknek az aprólékos filológiai vizsgálódásoknak köszönhető, hogy a korabeli (élet)műveket vagy fogalmakat elemző tanulmányok mentesek a mai tétet és értelmezési kereteket visszavetítő olvasattól, fennforgó terminológiai szótárak vagy tudományos trendek agresszív kolonializációjától, valamint egy kizárólagos történeti narratíva vagy kontextus erőltetésétől is, legyen szó nyelv- és kultúrterületek, filozófiai iskolák vagy központinak kikiáltott fogalmak mentén történő elhatároló konstrukciókról. Balogh tanulmányai – szem előtt tartván a korabeli tudásáramlás többirányúságát és sajátosságait – elkötelezettek a különféle tradíciók és kontextusok együttlátása mellett; arról nem is beszélve, hogy Szerdahely *Aestheticája* is, mint Balogh meggyőzően bizonyítja, a különböző 18. századi esztétikai diskurzusok termékeny ütközésének és együttműködésének következtében formálódik.

Talán egyetlen nagy, átfogó modell vagy narratíva található a kötetben, Kosáry Domokos tudománytörténeti narratívájának² – néhány jellemzőnek tekintett tudóseletpályával (köztük a jezsuita retorikatanárból az első magyarországi esztétika-professzorrá váló Szerdahelyével) alátámasztott – meglehetősen tág keretként applikált „hasított modellje”, mely szerint megfigyelhető egy átfogó szemléleti átstrukturálódás az 1760-as és 1770-es évekbeli Magyarországon: „a szaktudományok beszédmódja, önreflexiója, a tudományok univerzumának modellje átalakulóban van”. (14.) Az iro-

² KOSÁRY Domokos, *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*, Akadémiai, Budapest, 1996.

dalom- és művészetelmélet szempontjából ez annyit jelent, hogy a jezsuita poétikai és retorikai stúdiumok példatárakká válnak, s immár ekként funkcionálnak tovább egy „szemléletében és módszertanában, sőt előadásmódjában is más habitust, eltérő horizontot” megjelenítő „diszciplináris keretben”, azaz az *esztétika* égíse alatt. (16.)

De mit is kellene esztétika alatt értenünk, és mit jelent az esztétika kezdetéről való beszéd? Természetesen a Szerdahely esztétikaszemléletét is alapvetően meghatározó Alexander Gottlieb Baumgarten, és az ő 1735-ös disszertációja, előadásai, illetve 1750–58-as nagyszabású töredéke jelölheti a kezdetet: a terminus gyors elterjedésével az érzéki megismerés önálló, szisztematikus filozófiai diszciplínája indul útjának, esztétikatanszékek, esztétikaprofesszorok alkotta akadémiai hálózat kiépülésével a rákövetkező évtizedekben. Ez utóbbi jelentékenységet Balogh számos helyen kiemeli, többek között Christian Gottlob Heyne és az esztétikaprofesszor Schedius Lajos jelentős „teoretikus dimenzióval” bíró levelezése mentén vizsgálva a tudományos interakció egy modelljét Göttinga szellemi vonzásterében. Mint ismert, a leibnizi metafizika örököséként és a Christian Wolff-i logika „kishúgaként” bemutatott baumgarteni diszciplína területét az alsóbb megismerési képességek és az általuk szállított zavaros, tagolatlan és mindegyre tökéletesedő, ám a fogalmi tökéletességet soha el nem érő ismeretek alkotják. Az „értelem enklávéján túli, sűrű és hemzsező territórium”³ nyílik meg a vizsgálódás – és nem mellesleg a tökéletesítés – számára: Baumgarten 1739-es *Metaphysicájában* (Wolff nyomán) ide sorolja a dolgok összehasonlításának és megkülönböztetésének képességét, a kitalálás képességét, az érzékek emlékező- és jelhasználó képességét, a képzelőerőt, az ítélőképességet és az előrelátást.⁴ A baumgarteni modell átvételével Szerdahely „a korábbi, elsősorban a poétikában rendszerezett témákat a megismerés alapjelenségéig vezeti vissza, és egy új rendszert alakít ki”. (16.)

Azonban a wolffi katedrafilozófiával és a baumgarteni alapítógesztussal, valamint az esztétika intézménytörténeti kezdeteivel korántsem intézhető el az esztétika kezdetére vonatkozó kérdés. Még az esztétika 18. századi történetét a Leibniz–Wolff–Baumgarten-tengely mentén író Alfred Baeumler is felhívja a figyelmet 1923-as esztétikatörténete bevezetőjében, hogy az esztétika diszciplínája „új életbeállítódást jelez”.⁵ Habár ezen „életbeállítódás” mibenlétét illetően számtalan eltérő álláspontot találunk, maga az a történeti belátás, miszerint az esztétika eredetvidékének földerítése érdekében nem annyira egy diszciplína megszületését, hanem egy vele valamilyen

³ Terry EAGLETON, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell, Oxford, 1990, 13.

⁴ Vö. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor, bev. BACSÓ Béla, utószó V. HORVÁTH Károly, Atlantisz, Budapest, 1999, 11.

⁵ Vö. Alfred BAEUMLER, *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában Az ítélőerő kritikájáig*, ford. V. HORVÁTH Károly, Enciklopédia, Budapest, 2002, 23.

⁶ Baeumler például a konkrét, a szubjektív, az individualitás kimondhatatlanságának, „minden logikai átvizsgálás elől elhúzódó lényegének tiszta belátásaként” határozza meg ezt a beállítódást. Lásd Uo., 25. Ennek baeumleri azonosítása az irracionálissal persze már problematikus, amint arra Kisbali László rámutat: egyfelől Baumgartennél az esztétikai terrénuma az ésszel „analóg” módon szerveződik, másfelől a racionális–irracionális oppozíció anakronisztikus, és egy romantikus ellentétpár előtörténetévé redukálja a 18. század diverzitását. Vö. KISBALI László, *Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században* = Uő., *Sapere aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*, szerk. SZÉCSÉNYI Endre, L'Harmattan, Budapest, 2009, 62–63.

kapcsolatban álló eszmetörténeti átrendeződést, ideológiai fordulatot stb., s ettől elválaszthatatlanul egy *beszédmód vagy diskurzus egyberendeződését* kellene keresnünk, már-már közhelynek számít. Paul Guyer ennek kapcsán szellemesen (és a problémát persze erősen leegyszerűsítve) fogalmazott úgy, hogy Baumgarten szimbolikus alapítógesztusa, amelynek a terminust köszönhetjük (mely persze nem jelentette az esztétikafogalom szemantikájának megszilárdulását), inkább „felnőttkori kereszteléseként” értelmezhető:⁷ a század második és harmadik évtizedeire ugyanis kialakul-összeáll egy korántsem homogén, különböző teoretikus programok mentén szerveződő, dinamikusan alakuló, szókészletében, teoretikus, kulturális, mediális, institutionális és szociális-politikai kereteiben, valamint meghatározó elméleti problémáiban változó-kony diskurzus, az *esztétikai diskurzusa*.⁸

E diskurzus teremtette meg annak feltételeit, hogy a 17. század végén és a 18. század elején megjelenjék egy újfajta tapasztalatomód, illetve fogékonyság.⁹ A diskurzus korai gondolkodói legtöbbször egy, az értelem hatáskörén kívül álló, gyakran a „puszta” érzéki gyönyörökkel analógiába állított *minőségtapasztalatot* kívántak konceptuálisan megragadni, továbbá azt a *képességet vagy fogékonyságot* (mint az ízlés, a képzelőerő vagy a szépérzék), mely – ha csiszolt vagy képzett – képessé tesz bennünket a világhoz és önmagunkhoz való sajátos viszonyulásra – hogy *más fényben lássuk a világot*, annak bizonyos gyönyörököt, a korábbi „konstrukciós paradigma”¹⁰ szabályabroncsaiból kicsúsuló minőségeire érzékenyen,¹¹ irányuljanak bár e különféle esztétikai programok e minőségtapasztalatok individualitásának és illékonyágának belátására (mint a francia *délicatesse*-kultúrában), vagy empirikus analízisére (mint a britek introspektív pszichológiájában). Mindez természetesen kiegészítendő azzal a nagyvonalú általánosítással, hogy egy hermetikusan magába záruló szépségfogalom, és egy minden morális, politikai, spirituális vagy kognitív vonatkozástól megfosztott esztétikai tapasztalatkonceptió, amint azt sokan hangsúlyozták, és amint arra Szerdahely kapcsán visszatérek még, alapvetően idegen a századtól. A korszak sokkal inkább érdekelt egy, a „minden oldalúan képzett ember” kimunkálását célzó stúdium kidolgozásában és a társadalmi együttélés csiszolásában, mint a „tisztán esztétikai” absztrakciójában.

⁷ Guyer a 18. század második és harmadik évtizedeit tekinti az esztétika forrásvidékének, kiemelve Shaftesbury 1711-es *Characteristics*-kötetét, Addison 1712-es, *A képzelőerő gyönyöreiről* írott esszé-sorozatát, Dubos abbé 1719-es *Kritikai reflexióit*, Francis Hutcheson 1725-ben kiadott *Vizsgálódását*, s végül természetesen Baumgarten 1735-ös disszertációját. Lásd Paul GUYER, *The Origins of Modern Aesthetics. 1711–35 = A Blackwell Guide to Aesthetics*, szerk. Peter KIVY, Blackwell, Oxford, 2004, 15–16.

⁸ Persze az esztétika forrásainak kutatása e diskurzus összerendeződése előtt válik igazán izgalmassá, az egyre vékonyuló szájak felfejtésékor, vezessenek azok bár a spirituális tapasztalat, a retorika vagy a tudom-is-én-micsoda stb. vidékei felé. Ehhez példaként lásd az esztétika kezdeteivel számos írásában számot vető Szécsényi Endre egyik tanulmányát: SZÉCSÉNYI Endre, *Gustus spiritualis. Megjegyzések a modern esztétika kialakulásához*, Holmi 2012/12., 1506–1520.

⁹ Ahogy Kisbali László fogalmaz: „az esztétikai tapasztalat valamiképpen az esztétikai beszédmód függvénye is.” KISBALI, I. m., 64.

¹⁰ Lásd Meyer H. ABRAMS, *From Addison to Kant. Modern Aesthetics and the Exemplary Art = Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, szerk. Ralph COHEN, University of California Press, London, 1985, 16–48.

¹¹ Vö. Joseph ADDISON, *A képzelőerő gyönyöre [411. szám]*, ford. GÁRDOS Bálint, Jelenkor 2007/11., 1187.

Fontos továbbá hangsúlyozni, hogy még a század második felében is képlékeny a „szépművészet” új, modern fogalma,¹² s ezzel együtt a modern kétpólusú „esztétikai mozgástér” is,¹³ valamint még ekkoriban sem jellemző az esztétika problémátlan leszűkítése a „szabad és esztétikai művészetek”¹⁴ filozófiájára, habár látni e redukció irányába tartó gondolatvezetéseket vagy definíciókat, mások között például Szerdahelynél. Végül pedig emlékeztetnék arra is, hogy az „önmagában kiteljesedett”, autonóm műalkotás gondolata csak a század vége felé nyert teoretikus megalapozást.¹⁵ Összességében tehát elmondható, hogy mint Kisbali Lászlónál olvassuk, „az önállóvá lett elmélet az öntörvényű műalkotásban találja meg egyetlen és elégséges kiindulópontját”, azonban a „műalkotás öntörvényűségének, az esztétikai tapasztalat eredendőségének romantikus teóriája, úgy gondolom, az esztétikai beszédmód »fejlődésének« az a pontja, amely az elméletet eljuttatja oda, ahol elnyeri ma is érvényes alakját, s ami – visszamenőleg – az elmélet adott kérdésfeltevései felől értelmezhetetlenné teszi saját történetét.”¹⁶

Ezek elkerülésében a *Teória és medialitás* írásait jellemző filológiai kritika hathatós segítség lehet, főként, hogy az utóbbi évtizedekben felélénkült Szerdahely-recepció nyitánya, Margócsy István 1989-es nagy tanulmánya az „esztétikai öntörvényűség” és a „művészeti autonómia” hőseként méltatta Szerdahelyt. Mint írja, a jezsuita esztétikaprofesszor „legnagyobb tette nyilván az esztétikai öntörvényűség felismerése, s az esztétikai látásmódnak a logikai igazságkeresés metódusától és igazságfogalmától való függetlenítése volt: Szerdahely ott valóban radikális, ahol kimondja, hogy a szép nem haszonelvű [...], hogy a szép – szemben a jóval, amely tartalma és irányultsága révén tetszik – formájával kelt tetszést bennünk [...], s azt is vállalja, hogy a szépet birtokolni még csak nem is akarjuk.” Ekképpen „összes ellentmondása visszavezethető arra az egyszerű tényre, hogy miközben úttörő módon meghirdette a műalkotás auto-

¹² A művészetfogalom megjelenéséhez a 18. század nagy „szingularizáló”-teljesítményei (R. Koselleck) sorában lásd például Larry SHINER, *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001. Persze érdekes kérdés, látva a „művészetek ránk hagyományozott gyűjteményének” (Noël Carroll) történeti kihívásai nyomán egyre nehezedő összetarthatatlanságát, hogy mennyiben is volt kegyelmi időszak a Művészet korszaka, azaz hogy meddig is tartotta magát e nagy konstrukció egységessége, és vajon nem védhetőbb-e az álláspont, mely nem megszilárdult rendszerként, hanem, ahogy például Radnóti Sándor hangsúlyozza, „nyitott és állandó mozgásban lévő halmazként” tekint a modern művészetre, mely halmaz határait (többek között) a művészeti és értelmezői autonómia- és heteronómia-törékvések „ingamozgásai” alakítják. Lásd RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következők műveinek, Atlantisz*, Budapest, 2010, 48–50. Ennek belátása persze a Művészet átfogó filozófiájaként értett esztétika illuzórikusságának bejelentéséhez vezette a kortárs elmélet számos képviselőjét. Lásd Peter KIVY, *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge UP, Cambridge, 1997.

¹³ Vö. RADNÓTI, I. m., 39–54.

¹⁴ SZERDAHELY, I. m., 33. E Szerdahely-szöveghelyen az „esztétikai művészetek” a „szépre irányuló” művészeteket jelölik, név szerint a poétikát, az ékesszólást, a zenét, a festészetet, a szobrászatot, az építészetet és a kertművészetet. Valamennyi más, kérdéses művészet visszavezethető ezekre, utal rá ugyanitt Szerdahely, rövidre zárva a tánc-, a színművészet vagy az ércművészet pozíciójának kérdését a művészet modern rendszerében.

¹⁵ Vö. Karl Philipp MORITZ, *Az önmagában kiteljesedett fogalmáról (1785)*, ford. KERBER Zoltán, Janus 1987/ősz, 68–72.

¹⁶ KISBALI, I. m., 64–65.

nómiáját, valamint a szép érdeknélküliségét, a művészet legáltalánosabban értett hasznosságát, s nevelő funkcióját (a »dulce« mellett az »utile«-t, a »delectare« mellett a »docere«-t) mint végső célt, egy pillanatra sem volt hajlandó kétségbe vonni.”¹⁷ Margócsy érvelésével annyiban vitatkoznék, hogy az említett „radikális” tényezők – melyek nagyon is összhangban vannak a század ízlésfilozófiáival, sőt már-már azok közheleynéinek számítanak – nem implikálják az „esztétikai öntörvényűség” olyan koncepcióját, mely összeférhetetlen lenne a neveléssel/képzéssel, s éppen ezért nem is érdemes számon kérni a racionális reflexiótól és önérdekektől eloldott esztétikai gyönyörnek a „magasabb érdekekhez” való hozzákötését – az ellentmondások a késői értelmezői tekintet előtt rajzolódhatnak ki. A „művészet legáltalánosabban értett hasznossága” nem kelt feszültséget az elméletben: a szépség és a vonzó, gyönyörködtető hatás, a művészet közvetlen céljai, éppen hogy az *utile* és a *docere* feltételeiként jelennek meg.

Balogh tanulmányai esztétikai interpretációk és hatástörténeti elemzések révén pozicionálják Szerdahelyt és a korai magyar esztétikai diskurzust a fentebb vázolt tágabb kontextus viszonylatában, feltárva Szerdahely gondolkodásának eredőit, a hatások közvetítő csatornáit. *Aestheticájában* Szerdahely is reflektál az esztétika fenti értelemben vett modernségére. Mint írja, az esztétika, „az ízlés mostani tudománya eltér az ókoritól nevében, művelésében, hatókörében, módszerében és könnyedségében”, és művelői között Baumgartenen, Meieren és Sulzeren kívül megemlíti a britek közül Shaftesburyt, Edmund Burke-öt, és Lord Kamest, a franciák közül pedig Dubos abbét és Batteux-t.¹⁸ E névsorral nem csupán az új diszciplína, hanem egy új diskurzus viszonylatában is elhelyezi önmagát, ami persze nem független a diszciplína önértelmezésétől sem. E csoportozat munkálkodása természetesen nincs híján közvetlen előzményeknek: Szerdahely véletlenszerűnek tetsző felsorolásában az esztétikatörténeteken edzett szem Petrarcán, Bouhours-on, Boileau-n és Pope-on ragad meg.¹⁹ Amint Balogh hozzáteszi, Schedius 1828-as *A philokáliának, azaz a szépség tudományának alapelvei* című kézikönyvében (mely szintén Balogh munkájának köszönhetően olvasható magyarul)²⁰ hasonló listával találkozunk. (49.)

A fentiekhez hasonló felsorolások és az ismerős fogalmak azonban félrevezetőek lehetnek. A magyarországi Burke-recepciónak szentelt tanulmányának eredményeire támaszkodva Balogh arra inti a korszak magyar esztétikai irodalmának kutatóit, hogy „genetikus hatástörténeti egymásra következéseket kimutatni [...] sok esetben leegyszerűsítő, illuzórikus”. Figyelembe kell venni a közös, antik auktorszövegek jelentőségét, valamint hogy „számos definíció és magyarázó példa toposzszerű sajátosságokat ölt, vándorlásának iránya sok esetben nem azonosítható.” (53.) E vándorlás közvetítő közegét a kor „szakirodalmi hálózata” alkotja: Szerdahely fenséges fogalmát például feltehetően Riedel és Sulzer kézikönyvei, Lord Kames, Mendelssohn, Shaftesbury

¹⁷ MARGÓCSY István, *Szerdahely György művészetelmélete*, ItK 1989/1–2., 26.

¹⁸ SZERDAHELY, I. m., 41–42.

¹⁹ Uo., 35.

²⁰ SCHEDIUS Lajos János, *A philokáliának, azaz a szépség tudományának alapelvei = Doctrina pulcri. Schedius Lajos János széptani írásai*, ford., szerk. BALOGH Pirokska, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2005, 253–379.

munkái, Addison esszéi és Baumgarten esztétikája közvetíthették. Schediusnál, mutat rá a szerző, már jobban látható az akadémiai hálózat, kiemelten Göttinga szerepe, hasonlóan a Tomáš Hlobil által rekonstruált német Burke-recepcióhoz.²¹

Rendkívül fontosnak tartom Balogh Piroska azon törekvését, hogy feltárja Szerdahely esztétikájának a baumgartenianus kereteken túlmutató dimenzióit, elhelyezve azt az angolszász ízlésfilozófia és empirikus pszichológia viszonylatában is: a Szerdahely-elmélet „lényege tehát – írja Balogh –, hogy legyen hatást generáló erő, és legyen azt befogadó, arra mozduló indulat”. (17.) A brit befolyás, a megindításra való fókuszáltság az oka, állítja Balogh, hogy Szerdahely esztétikájába egy szenvedélyelméletet is beépít, és ez áll a műre jellemző „etikai jellegű célzatosság” mögött is. Utóbbi állítások azonban, igen sajnálatos módon, nem kapnak kifejtést a kötet tanulmányaiban. Az mindenesetre bizonyos, hogy az érzéki megismerés baumgarteni tudománya helyett/mellett, azt „dinamizálva” sokkal inkább egy olyan szépségbölcseleti megalapozású művészetelmélet kidolgozása a cél, amelyben a hatásra (*Vis*) adott affektív válasz (*Motus*) középponti jelentőségű. Kérdéses persze, hogy mennyire kell a britekig mennünk az affektivitás kidomborításáig, s nem találni-e azt meg a Szerdahelyhez közelebbi német esztétika antropológiai/pszichológiai áramlataiban is, amint arra Debreczeni Attila felhívta a figyelmet.²²

E művészetelméletbe torkolló szépségfilozófia egyben az „ízlés tudománya” is, amennyiben kifutása végső soron nem más, mint hogy „az ízlést valamennyi, minden egyes humán művészet tekintetében oktassa, hogy így a szépet felismerni és megalkotni is tudjuk.”²³ Amint arra Debreczeni imént idézett írásában rámutat, ez a művészetelmélet, szépségfilozófiát és ízléskritikát egybeforrasztó esztétikafogalom válik majd bevetté szélesebb körben az 1790-es években, Szerdahely hatására.²⁴ De álljon itt Szerdahely saját esztétikadefiníciója, mellyel gyönyörűen idézi meg az esztétikatörténet kezdetének fentebb vázolt különböző kontextusait: „A szép filozófiája és ismerete ez a mi jó ízlés tudományunk, amelyet már sokan esztétikának neveztek vagy az érzékelésről, vagy az ízlelésről, amiatt, hogy az elébe kerülő dolgok szépségét vagy csúfságát az ember mintegy ízl(el)ésén át érzékeli.”²⁵

Balogh Szerdahelynek a nyelv vizuális erejére irányuló és a „posztmodern vizualizáló szövegjelzésekhez” hasonlított *iconismus*-elméletét is összefüggésbe hozza az

²¹ Lásd Tomáš HLOBIL, *The Reception of Burke's Enquiry in the German-language Area in the Second Half of the Eighteenth Century*, *Estetika* 2007/1–4., 125–150.

²² Szerdahely a „mintaként hivatkozott baumgarteni *Aesthetica* alapvető kettősségéből valójában csak az egyik vonulaton képviseli igazán, s ezáltal annak a század második felében virulens pszichológiai-antropológiai átértelmezései sorába illeszkedik. Az *aesthetica* fogalma tehát nem az eredeti baumgarteni intenciókat követi elsősorban, vagyis nem annyira az érzéki megismerés tudományaként jelenik meg (mint például Schediusnál), s nem a tökéletesség érzéki formájának vizsgálatát látja a fő céljának, hanem mindenekelőtt a retorikai hatáskeltés átértelmezését végzi el, az *utile et dulce* keretei között maradvá.” DEBRECZENI Attila, *Az „aesthetica” fogalma és a Magyar Museum programja*, *Laokoon* 2009/6., <http://laokoon.c3.hu/szamok/6.html#debreczeni>. E hagyományhoz lásd még Ernst STÖCKMANN, *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*, Max Niemeyer, Tübingen, 2009.

²³ SZERDAHELY, I. m., 34.

²⁴ Lásd DEBRECZENI, I. m.

²⁵ SZERDAHELY, I. m., 31.

angol és skót felvilágosodás elméleteivel. A szép tárgyak „kisugárzással”, „esztétikai fénnel” rendelkeznek Szerdahely elméletében, mely „impulzusszerűen hat a befogóra”: a kisugárzás, művészi hatás árnyalatait nevezi ő „színeknek”, melyek egyik alcsoportját alkotják az alakzatok, s azokon belül a képek. (83.) Balogh komplex, a vizuális művészetek eszközeivel élő szövegelemekként értelmezi a költészet Szerdahelyénél megjelenő képeit (*iconismus, pictura*), melyek szerepe a dolog láttatása, színpadra állítása, a narrátor perspektívájából történő jelenvalóvá tétele, s így az effektus érzékeltetése is. Az utóbbiakat a Kazinczy-szövegek vizualitása viszonylatában is olvasó Szöveg és kép című tanulmány rámutat, hogy Szerdahely ezen keresztül állást foglal nem csak a Lessing által az *ekphrasisz*ról írottakkal kapcsolatban, nem csak a művészetek versengése kapcsán, hanem az érzékek hierarchiáját illetően is: az első helyre kerülő látás pedig a vizuális inger lehengerlő közvetlensége, intenzivitása és erőteljessége, *Gorgó-szerű karaktere* miatt kerül kiemelt helyre Szerdahely hatásorientált elméletében. (85–88.)

Ugyancsak a brit elméletek kontextusában helyezi el Balogh Szerdahely ízlésfogalmát, mely a művészeti „hatás és indulat interakciójában” egyfajta „átersztő médiumnak” tekinthető. (18.) Szerdahely 1778-as esztétikájában az ízlés már egyértelműen mint *szépérzék* határozódik meg (ahogyan többek között már Sulzernél is korábban), mely ráadásul már „a művészetek és az irodalom reszpublikájában” lel legsajátabb otthonára: „Tudom, hogy az ízlés szót időnként másképp és szélesebb értelemben használták; nem-csak a szép, hanem az igaz és a jó ítélőbírájaként [...]. De valójában, amint ki fog majd tűnni, más az igaz és a jó ítélőképessége, és más a szépsége.”²⁶ Szerdahelynél az „ízlés tudományaként” definiált esztétika, mint utaltam rá, *már a szép-művészetek elméleteként* határozódik meg, mely fogalom egybefogó alapja a szépség filozófiáján alapuló helyes *mimesis* által létrehozott *művészi szépség*.²⁷ Rendelgetése pedig az „ártatlan gyönyörködtetésen” keresztüli erkölcs- és társadalomformálás lesz. Szerdahely ekképpen egy csiszolt, társias kultúra, a *humanitas/paideia* letéteményesévé avatja a „nyájas művészeteket”, és így az esztétikát is.²⁸

Legyen bár kimondottan szépérzék az ízlés és szépségbölcseleti megalapozottságú művészetelmélet az esztétika, Szerdahely ízlésfogalma éppúgy magában rejt „egy valódi humanitást”, s végső soron „egy kultúrtársadalom ideálját”²⁹ és a hozzá vezető képzést, mint a fogalom történetének korábbi, nem művészet- és nem szépségorientált időszakában. Szerdahely szemében „az ízlés a legtöbb cselekedet ura”, mely „az élet legtöbb cselekvésében elegánsan kitűnik”,³⁰ tehát egy közösség *ethos*ának és kulturálist-politikai klímájának kialakítója és fenntartója, mely felfogást tovább árnyal másfelől a művészetek és a műélvezet társadalmi funkciójáról alkotott kép. Az esztétika, elsősorban tehát a politikai és etikai relevanciával is bíró művészi ítélet és alkotás tudományaként, az ízlésformálás elsődleges organonjaként jelenik meg: az esztétika segítségével,

²⁶ Uo., 25.

²⁷ Uo., 260.

²⁸ Uo., 42–45.

²⁹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003, 67–68.

³⁰ SZERDAHELY, I. m., 30., 269.

írja Szerdahely, „újraéled az ízlés, megtisztul, gyarapszik, és sokféle remekmű révén felmagasztosul”³¹ – hiszen (a baumgarteni struktúrával élve) az „általános esztétika”, az „elméleti metatudomány” (26.), belátásait fölhasználó „gyakorlati esztétika” közvetlen instrukciókkal is ellátja a széptudományokat és szépművészeteket.

A ízlés évszázada ekként az antik kultúra folytatójaként tetszeleg; rendkívüli, büszke tudatosság jellemzi a 18. századot méltató szövegrészeket: a fogalom társadalmi vetületét az is jelzi, hogy az ízlés és az esztétika évszázada „a *humanitas* felizzásának” korszakaként jellemeztetik. Szerdahely a baumgarteni esztétikát tehát egyfelől a szépség filozófiájára szűkíti, de még fontosabb, amint Balogh Piroska felhívja rá a figyelmet, hogy az alapul vett baumgarteni modellt azáltal is újrírja, hogy az esztétikát „központi ismeretelméleti bázissá, az ember megismerésének forrásává”, a „*humanitas* teóriájává” alakítja. (16–17.) Az esztétika praktikus, kultúra- és erkölcsformáló karakterrel bír, joggal fogalmaz ennek kapcsán Fórizs Gergely úgy, hogy az esztétika „egy világlátás terjesztése” is Szerdahelynél.³²

Ez persze nem független, emeli ki Fórizs, Szerdahely szépségfogalmától (*Pulcrum*): a humanista képzés letéteményeseként a szépség humanizáló, civilizáló hatással bír, valamint összekapcsolódik vele egy embereszmény felállítása. A *homo aestheticus* „aki a Teremtőtől bőkezűbben kapott tehetségeit az esztétika által úgy kiművelte, hogy finoman érez, sebesen gondolkodik, tárgyát, témáját magának és másoknak élettelen adja elő, hűségesen megőrzi magát, vágját és akarát az értelem szerint irányítja, illőn és tisztességesen cselekszik.” Benne „a szép és jó érzéke kölcsönösen egyesülve van”, ami révén „ő a leginkább alkalmas a közös jó mércéjéül”.³³ Szerdahely szépségfogalmának értelmezése nehéz feladat, egyrészt a szerző módszertana, írásmódja és retorikája miatt. Balogh Piroska kiemeli az angolszász tradíció és kiváltképpen Francis Bacon aforisztikus írásmódjának hatását, a szöveg retorizáltságát, a hangsúlyosan személyes narrátori hang útkeresését, kalandozását, megtorpanásait. (33–37.) Idézett tanulmányában Fórizs is számot vet a szépségfogalom kapcsán a Szerdahely kalandos írásmódjából fakadó nehézségekkel, de végül az *Aesthetica* utolsó oldalain – túllépve a korábban idézett sulzeri koncepción, mely a szép *forma* által kiváltott gyönyörteli választ eloldja a jó (hasznos) és a tökéletes által kiváltott tetszésmódtól – a *kalokagathia* „integratív, magasabb szintű fogalmában” véli megtalálni a pontot, ahol az érvelés megállapodik, rámutatva a cicerói *decorum* és *honestum* egységének megjelenésére is.³⁴ Mindezek után azon sem lepődhetünk meg, hogy az *Aestheticát* lezáró *Végkövetkeztetésben* a szépérzék az „emberi érzék” (*Sensum Humanum*) szinonimájaként jelenik meg, melyhez az út, hangsúlyozza ehelyütt is Szerdahely, a jó ízlésnek az esztétika általi kiművelésén keresztül vezet, amelynek legsajátabb közegeként pedig a szépművészetek neveztetnek meg. Az életmű strukturális olvasata révén Balogh megvilágító módon elemzi a Szerdahely esztétikai rendszerét alkotó tematikus egységeknek (általános esztétika, poétika, poézis) mint *képzésformáknak* a szerepköreit is. (23–30.)

³¹ Uo., 41.

³² Vö. FÓRIZS Gergely, Szerdahely György Alajos *Aestheticájának alapelvei*, It 2013/2., 206.

³³ SZERDAHELY, I. m., 276.

³⁴ Vö. FÓRIZS, I. m., 190–197., 200.

Ezen problémák kifejtésének persze másutt van a helye, azonban az utánuk eredők nem kerülhetik meg a *Teória és medialitás* tanulmányainak belátásait. Balogh Piroska sokfelé tekintő kötetének tanulmányai a korai magyar esztétikai diskurzus alapos és reflektált kontextualizálását, a brit és német esztétikai tradíciók hazai recepcióját érintő kérdések beható feltárását, és egyes fogalmainak és problémáinak körültekintő interpretációját is nyújtják, rámutatva a korabeli tudományközvetítés és tudásáramlás útjaira és ezek interpretációs potenciáljára, mindvégig törekedve a korabeli keretek szem előtt tartására. 2012-es Szerdahely-fordítása eleven, lendületes és rendkívül izgalmas szöveggel ajándékozta meg a hazai esztétikakutatást, és csak bízom benne, hogy az irodalomtörténeti és filológiai vizsgálódások példáját követve a jövőben a magyarországi esztétika is nagyobb figyelemmel fordul majd saját hagyományá kezdeteihez.

(*Argumentum*, Budapest, 2015.)

SZALISZNYÓ LILLA

Ki vagyok én? Nem mondom meg. Tanulmányok Petőfiről, szerk. Szilágyi Márton

A *Ki vagyok én? Nem mondom meg. Tanulmányok Petőfiről* című kötet pop-artos színezetű borítóján két arc látható. Az egyik Petőfi Sándoré; az 1840-es évek közepén készült dagerrotípiájának felnagyított változata tölti ki a fedőlap nagy részét. A másik arc, vagyis inkább arcszerűség alig észrevehető, a megháromszorozott főcím kérdőjeleinek körvonalaiából képződik meg, jelenlétét csupán a kérdőjelekből kitekintő szempár árulja el. Ugyanez a színösszeállítás és képi megjelenítés látható a Petőfi Irodalmi Múzeumban nyílt Petőfi-kiállítás plakátján 2011 szeptembere óta és a tárlatról 2012-ben megjelentetett kiállítási katalógus címlapján¹ is. Az egyezés nem véletlen: a többszerzős, tipográfiaileg igényes tanulmánykötet az intézmény gondozásában jelent meg. Létrejött a kiállítás szakmai szervezőinek köszönhető, akik úgy gondolták, a hagyományfrissítés a tárlaton túl a Petőfi-kutatásra is terjedjen ki. Ahhoz még nem telt el elegendő idő, hogy a kettős vállalkozás szakmai értékét, a Petőfi-kutatásra gyakorolt hatását megítéljük, az viszont nyilvánvalónak tűnik, hogy a képi világ többszöri felhasználásában az összetartozás jelzésén túl valamiféle provokatív szándék is közrejátszott. Ritkaság az ennyire beszédes címlapú irodalomtudományi munka. A vizuális megjelenítés akár a Petőfi-kutatás 2014-es helyzetjelentéseként is értelmezhető. A kérdőjelekbe bújtatott szemek azt sejtetik, hogy Petőfinek még ma is lehetnek (vannak) megrajzolásra váró arcai, még mindig lehet tovább növelni a kötet címmé emelt Petőfi-verssorra adandó válaszok számát. De a megbúvó arcot formáló tintafoltok a költő alakváltásait is jelképezhetik – olyan, mintha a sokoldalú, a sokféle szereplehetőséggel játékosan bánó, egyetlen alakban nem megragadható költőre akarnák felhívni a figyelmet. A középpontba állított dagerrotípiát pedig felfogható a Petőfi-kutatás kétarcúságára rámutató szimbólumként. A költőről készült egyetlen fénykép keletkezésének körülményei időről időre foglalkoztatják az utókort, ám az írásokban tetten érhető a filológiai romlás, az adatok torzulása is. A kifejező borító, a pop-artos színezet, a kérdőjelekben rejtőző szempár és a régről ismert Petőfi-dagerrotípiát ötvözése azt az előfeltevést kelti, hogy a tanulmánygyűjtemény egyszerre tere a hagyományörzésnek és a megújító szándéknak.

Szerkesztője, Szilágyi Márton az előszóban a Petőfi-kutatás kettősségére mutat rá. Petőfi sohasem volt elhanyagolt szerzője a magyar irodalomtörténetnek, a vele való foglalkozás messze lekörözi a klasszikus magyar irodalom többi szerzője iránti érdek-

lődést. Ugyanakkor a Petőfi-kutatás nem mondhat magáénak töretlenül felfelé ívelő utat: recepciótörténetében van balul sikerült kritikai kiadás, az utóbbi évtizedben pedig nem-szakmai körökben egyre nagyobb teret nyertek a költő halálával kapcsolatos legendák. A Petőfit tárgyul választó tanulmánykötetek az 1960-as, 1970-es években jelentek meg,² éppen akkor, amikor a költő életművének első és második kritikai kiadása folyt, illetve kezdődött. E tanulmányok között több olyan is van, amely máig ható érvénnyel bír, de mint Szilágyi megállapítja: csak Kerényi Ferenc 2008-as, *Petőfi Sándor élete és költészete* című monográfiája hozott igazi áttörést. Kerényinek sikerült az évtizedek folyamán felhalmozott anyagból újszerű Petőfi-portrét rajzolni, keze alatt olyan kritikai igényű életrajz született, amely a költő életútjának és alkotói pályájának aprólékos bemutatása mellett egyszerre figyel az öt körülvevő szociokulturális környezetre és az irodalom társadalmi beágyazottságára. Természetesen a tanulmánykötetek és e monográfia megjelenése közötti évtizedek sem teltek el nyomtalanul: a Petőfi-szakirodalom közben két monografikus igényű művel is gazdagodott: Fried István *A (poszt)modern Petőfi*³ és Margócsy István *Petőfi Sándor. Kísérlet*⁴ című munkájának mára már kézzel fogható szakirodalmi hagyománya van (elég e kötet tanulmányainak lábjegyzeteit szemügyre venni). S a pozitív oldalt erősítik azok a kiadványok is, amelyek a költő tárgyi kultúráját⁵ és ikonográfiáját⁶ mutatják be.

A *Ki vagyok én? Nem mondom meg. Tanulmányok Petőfiről* szerzői szembenéznek a Petőfi-kutatás kétosztatúságával, s általában kétféleképpen viszonyulnak az eddigi értelmezői kánonhoz. Egyes írások már korábban is felvetett problémakörök továbbgondolására, megújítására vállalkoznak, új források bevonásával rámutatnak arra, hogy Petőfi sokszínűsége miatt érdemes párbeszédbe, alkalomadtán vitába elegyedni az elődökkel. Más részük pedig hiánypótló szándékkal lép fel: olyan tárgykörök vizsgálatára összpontosít, amelyekről korábban igen kevés szó esett. A szerkesztő úgy véli, a Kerényi-biográfia bemérési pontként szolgálhat a megújulásra szoruló Petőfi-kutatás számára – a társtudományok felé való nyitást életben kell tartani.

A kötet szerzői között több tudományág képviselője jelen van: az irodalomtörténészek mellett helyet kapott színháztörténész, irodalomtörténész-muzeológus, néprajzkutató, művészettörténész és történész is. A szerkesztő egyaránt kíváncsi volt több évtizedes szakmai múlttal bíró kutatók és a fiatalabb nemzedék Petőfi-olvasatára.

A gyűjtemény tizenöt tanulmányt ad közre. Az írások első csoportja a *Kontextusok és problémák*, a másodiké *A Petőfi-életmű értelmezésének újabb lehetőségei* címet viseli. Az első egység három dolgozata az életpálya bizonyos döntéshelyzeteit tárgyalja, négy

² *Tanulmányok Petőfiről*, szerk. PÁNDI Pál – TÓTH Dezső, Akadémiai, Budapest, 1962.; *Petőfi és kora*, szerk. LUKÁCSY Sándor – VARGA János, Akadémiai, Budapest, 1970.; *Petőfi-mozaik*, szerk. PAÁL Rózsa – WÉBER Antal, Tankönyvkiadó, Budapest, 1975.; *Petőfi állomásai. Verseik és elemzések*, szerk. PÁNDI Pál, Magvető, Budapest, 1976.

³ FRIED István, *A (poszt)modern Petőfi*, Ister, Budapest, 2001.

⁴ MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999.

⁵ *Beszélő tárgyak. A Petőfi család relikviái*, összeáll., szerk., bev. KALLA Zsuzsa – RATZKY Rita, PIM, Budapest, 2006².

⁶ *ARCpoetica. Petőfi Sándor életében készült képmásai*, összeáll. ADROVITZ Anna, felelős szerk. KALLA Zsuzsa, utószó E. CSORBA Csilla, PIM, Budapest, 2012.

¹ „Ki vagyok én? Nem mondom meg...”. *Petőfi választásai*, írta, összeáll. KALLA Zsuzsa – ADROVITZ Anna, PIM, Budapest, 2012.

a tágon vett költői pályához kapcsolódik, egy írás az 1849 előtt készült Petőfi-ábrázolásokat veszi sorra, egy pedig a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2011 óta látható új Petőfi-kiállítás tapasztalatairól és eredményéről számol be. *A Petőfi-életmű értelmezésének újabb lehetőségei* című második részben műelemzéseket találunk; sor kerül általános iskolás korunk óta ismert versek, de alig idézett, eddig komolyabb figyelemre nem méltított vagy a recepciótörténet által szinte kitagadott művek értelmezésére is.

Az első egység nyitódarabjában Rajnai Edit Petőfi vándorszínészi próbálkozásainak újragondolására vállalkozik. 1839 májusától, a Pesti Magyar Színháznál töltött napjaitól, egészen 1844 januárjáig, a debreceni társulattól való elszakadásáig követi nyomon mindennapjait. Egyrészt a már feltárt forrásokat rendezi új narratívába, másrészt a Petőfi kapcsán még nem idézett és a szűkebb színháztörténeti szakirodalomban is ritkán hivatkozott egykorú források bevonásával ennek a szűk öt évnek a történéseit ágyazza a korabeli színjátszás belső életébe. Am írásának újdonsága nem csak ebben rejlik, mikrohistóriai léptékű elemzésével eléri, hogy felfedezzük Petőfi színészpróbálkozásai között az ok-okozati összefüggéseket. Felülírja azt az értelmezési hagyományt is, amely jobbra kalandnak állítja be Petőfi színészi pályához való vonzalmát. A Szeberényi Lajosnak 1842. november 2-án írt Petőfi-levél tartalmához kapcsolható kontextusok felfejtése alapján arra a következtetésre jut, hogy Petőfinél az önálló alkotói pályára való hajlam itt már programként fogalmazódik meg. Szakmai esélyeinek megvilágításához bemutatja azoknak a vidéki színtársulatoknak a művészi személyzetét, a társulattagok alapszerepköreit és repertoárját, amelyeknél a költő megfordult. Petőfinak 1843-ban azzal kellett szembesülnie, hogy a nagyobb vidéki társulatoknál még több hónapi színpadi gyakorlat után is kezdő színésznek számít, s *rövid időn belül* nincs lehetősége arra, hogy valamelyik társulat „frontembere” legyen, rábizzák valamelyik alapszerepkört, és nevet szerezzen magának színészként. Rajnai nagyon tapintatosan javít, szinte észrevétlenül teszi hozzá az újdonságokat az elődök megállapításaihoz. Éppen ezért hadd hangsúlyozzam érdemeit. Módszertanilag és a források tekintetében is képes teljesen új alapokra helyezni témáját, s meggyőzően igazolja azt, hogy Petőfinak a vidéki társulatoknál töltött mindennapjai is a tudatos művészi pályaeépítés kontextusában értelmezhetők, értelmezendők.

Gyimesi Emese az „*Iparlova*gok” Szendrey Júlia életműve körül. Szendrey Júlia 1847-es *naplópublikációinak kontextusai* című írásában a Szendrey-naplók 1847 októberéig írott részeinek első, 1847-es Hazánk- és Életképek-beli megjelenését tárgyalja. (Az Életképek-beli közlés egyik időpontjával kapcsolatban benne maradt a dolgozatban egy filológiai romlásra okot adó betűhiba: a főszövegben október 30-a, a lábjegyzetben október 31-e szerepel; a helyes dátum: október 31.) Meggyőzően bizonyítja, hogy a naplók 1847-es kiadására korábban reflektáló szakirodalom figyelmen kívül hagyta Petőfi sajtó alá rendezői és Jókai szerkesztői leleményét: a kéziratot és a sajtóbeli részleteket összeolvasva tévesen jutott arra a megállapításra, hogy a két szövegváltozat között nincsenek markáns eltérések, s hogy a szöveg megjelentetése számunkra már csak az egykorú szenzációhajhászás miatt lehet érdekes. Sarkosabban fogalmazva: egészen eddig senki nem vette észre azt, ahogyan Petőfi és Jókai Szendrey Júlia kéziratot naplóiból a sajtóbeli *Petőfiné naplója* című szöveget megcsinálta. Gyimesi képes meggyőzni az olvasót arról,

hogy Petőfi Jókai szerkesztői közreműködésével saját irodalompiaci sikerének és imázsteremtésének részévé tette felesége naplóinak sajtó alá rendezését és publikálását. Megjegyzésemet tehát nem valamiféle hiányérzet miatt írom le, hanem a téma esetleges továbbírása szempontjából tartom megfontolandónak. Arra a későbbiekben érdemes lenne rámutatni, hogy a részletek publikálásakor nem volt elegendő az, hogy Petőfi felismerte: akkor maradhat igazán állandó rivaldafényben, ha valamilyen szinten, néha már a kedélyek borzolásával, a magánéletét is kitepergeti, s Jókai ügyes szerkesztői lépéseinek köszönhetően intim dolgai iránt is híréhessé teszik az újságolvasókat – kellett neki Szendrey Júlia beleegyezése is. A történetet tehát jó lenne Szendrey Júlia szemzőgéből is végiggondolni és megírni. Érdemes lenne kitérni a dolgozatban már szereplő, Térey Máriától vett idézet következő passzusára: „Olvastam az Életképekbe, úgy a Hazánkba írt cikkeket is Tőled; Te Júlia kitaláltad hogy mit gondolék elolvasása után, de mentettelek is mert tudtam hogy Sándorod kedvéért tetted ezt”. (118.) (Gyimesi pontatlanul idéz, nála „olvastam azt” szerepel.) Jókai 1847. július 11-én harangozta be, hogy Petőfi szíve választotta hamarosan publikálni fog, s július 25-től kezdve közölte az Életképekben a napló sajtóbeli megjelenésének tágabb kontextusához köthető, *Egy nő naplója* című cikksorozatát. Az Életképek 1847. október 31-én és november 7-én az 1846. szeptember 29. és 1847. október 17. között keletkezett Szendrey-naplórészletekből adott közre.⁷ Ha odafigyelünk a dátumokra, feltűnhet, hogy olyan szövegrészek is megjelentek, amelyek július 11-e után íródtak. Vagyis úgy tűnik, Szendrey Júlia is kezdetektől aktív részese volt Petőfi és Jókai fondorlatának – s az 1847. szeptemberi és októberi naplóbejegyzései esetében nem feltétlenül spontán naplóírói szándékról van szó. Mindez nem bolygatja meg a tanulmány következetes gondolatmenetét, csak ennek a kijelentésnek az árnyalására adhat okot: „amíg Szendrey Júlia naplója privát írásgyakorlatnak indult, melynek egyetlen célja az önelemzés, addig Petőfi szövege végig a publikálás tudatában íródott”. (111.)

Hermann Róbert *Goromba tábornokok, goromba költő. A Bem–Vécsey- és a Klapka–Petőfi-affér* című tanulmánya a feltárt forrásmennyiség tekintetében a legtöbb újdonságot hozó írás a kötetben. Mint már a többi tanulmányhoz viszonyított terjedelméből (háromszorosa azoknak) is kitűnik, a hadtörténeti kutatások Petőfit illetően elmaradtak attól a bőséges adatfelhalmozástól, amit az irodalomtörténészek végeztek. Ezzel magyarázható, hogy a főhős, Petőfi tényleges szereplőként a hatvanhat oldalas tanulmányban csak a huszonkilencedik oldalán tűnik fel. Noha a József Bem és Vécsey Károly összetűzését tárgyaló fejezetekben vannak olyan szövegrészek, amelyek elhagyásával vagy rövidítésével hamarabb eljuthattunk volna a Klapka György és Petőfi között kialakult konfliktushoz, az előzmények ismertetése nélkül nem lehetne kellően felvezetni azt, hogy Petőfi miként keveredett bele az egymással gorombáskodó tábornokok tollcsatájába, majd miért került összetűzésbe Klapkával. Mint Hermann a bevezetésében írja, Petőfi a szigorú, merev hierarchikus szabályok szerint működő katonaeletben kitűnt összeférhetetlen természetével, nálánál magasabb katonai rangú emberekkel, közvetlen előljáróival is képes volt vitázni. Az itt megírt, 1849. áprilisi és májusi történet

⁷ Életképek 1847/18., október 31., 561–568.; Életképek 1847/19., november 7., 593–594.

és a Klapkával való affér azonban bonyolultabb annál, hogy arra gondoljunk: öntörvényűsége vezetett odáig, hogy ellenséges viszony alakult ki a vele szinte egykorú, de a katonai hierarchiában fölötte álló helyettes hadügyminiszterrel. Látszik, hogy Kossuth Lajos és Klapka miként hártotta Petőfire a felelősséget akkor, amikor Bem a Vécseyt kárhóztató jelentését eljuttatta a Honvéd című laphoz, majd onnét több sajtóorgánumba is bekerült. Ahhoz, hogy hozzávetőlegesen az egész eseményort rekonstruálni lehessen, jó néhány, sok esetben egymásnak ellentmondó forrás igazságértékét kellett Hermann Róbertnek ellenőriznie. A tanulmánykötet kontextusában elsősorban a Petőfi-életrajz újdonságai érdekesek, de a különböző kútfőkből származó források szavahihetőségének rendkívül precíz elemzésével, a szabadságharc emberközeli oldalának plasztikus megrajzolásával a tanulmány a (had)történet-írás számára is értékes.

Kerényi Ferenc *Egy régi konfliktus, némileg új megvilágításban. Császár Ferenc – Petőfi Sándor* című posztumusz tanulmánya a Császár és Petőfi 1844–1847 közötti költői csatározásával kapcsolatba hozható verseket és forrásokat rendező narratívába. Az Endrődi Sándor által összegyűjtött egykorú nyomtatványok, valamint a Petőfi-adattár első és második kötetének vonatkozó részei mellett hangsúlyos szerepet szán Császár 1956-ban közgyűjteménybe került irodalmi hagyatékának is. Már a felhasznált források sora is mutatja, hogy Kerényi nem enged az azóta kialakult kánon súlyozási gyakorlatának, mindkettőjük nézőpontjára kíváncsi, mindkettőjüket azonos súlyú szereplőnek tekinti. Ez az egyensúly azon külső tényező ellenére sem látszik felbomlani, hogy Császárról elenyésző számú korszerű tanulmány van. Az írás lépésről lépésre rekonstruálja, hogy a békés egymás mellett élést mikor és miként váltotta fel a tolcsata, és Császár mi mindent tett meg azért, hogy egy Petőfi-ellenkánon működésbe lendüljön, és befolyásolja a Petőfi-jelenség iránti odaadó közönségfigyelmet. Kirajzolódik a két küzdő fél nyilvánosság előtt használt fegyvertára. Császár és követői igen nagy energiával igyekeztek Petőfi nevét besározni, elmarasztaló kritikákat írtak a kötetéről, Császár a *Felhők*-ciklus megjelenése után álnéven megjelentette az ötven darabból álló *Esti dalok* című ciklusát, mintegy azt sugallván ezzel az olvasóközönségnek, hogy egyáltalán nem lehetetlen Petőfi költői tehetségével versenyezni. Petőfi nem bocsátkozott ilyen sokrétű ellentámadásba, különösebb erőfeszítések nélkül, leginkább szépirodalmi alkotásaival vágott vissza. Az aránytalanságból jól látszik, hogy Petőfinek az egykorú recepcióban elfoglalt helye már megingathatatlan volt. Császárnak sok mindent mozgásba kellett lendítenie ahhoz, hogy rendíthetetlen vitapartnernek tűnjön, Petőfinek elég volt a minimális energiabefektetés a győzelemhez. Kerényi a bevezetésben utal rá, hogy mivel Császár irodalmi kapcsolati hálójának vizsgálatára levelezése alapján Szilágyi Márton már vállalkozott, előljáróban csak annyit jegyez meg, hogy semmi sem bizonyítja, hogy Petőfi Bajzáéktól örökölte volna a Császárral szembeni ellenszenvét: „Az antagonizmus kettejük között előfeltételek nélkül bontakozott ki az idők folyamán”. (45.) A konklúzióban a bevezető állítás-hoz való visszacsatolás elmarad, pedig láthatóan Kerényi dolgozatának nemcsak az a hozadéka, hogy egy, a Petőfi-szakirodalomban újra és újra előkerülő, de részletekbe menően még nem tárgyalt vita történéseit napról napra rekonstruálja, hanem az is, hogy előreviszi a Császár irodalmi kapcsolatrendszerére irányuló alapkutatót.

Paraizs Júlia *A többes szerzőség poétikája. Petőfi Coriolanus-fordítása* című tanulmánya rendkívül összetett, sokkal több mindenről ad számot, mint amennyit a cím sugall. Tételmondata így hangzik: „Írásom azt a kérdést veti fel, hogy az 1848 májusában megjelent Shakespeare-fordítás kritikátörténetének legnagyobb hatású felismerése – Petőfi és Coriolanus magatartásformáinak és nyelvének teljes vagy részleges azonosítása – milyen módon kapcsolódik ahhoz a korabeli irodalomtörténeti érdeklődéshez, amelyet a kijelentés eredete és számonkérhetősége foglalkoztatott”. (59.) Előszőr oldalak szólnak arról, hogy Petőfi *A királyokhoz* című verses röpiratának megjelenése mennyiben befolyásolta a fordítás egykorú megítélését. Majd a szerző többek között tárgyalja a fordítás létrejöttének körülményeit, Petőfi kezdeményező szerepét a *Shakespeare összes művei* címmel tervezett sorozat körül, a Shakespeare magyar fordítására irányuló törekvéseket, az Egressy Gábor – Dobrossy István *Coriolanus*-fordítását, Egressy *Coriolanus*-értelmezését, a mű és a Petőfi-fordítás kapcsán tetten érhető normasértést. Végül értelmezi a fordítással foglalkozó egykorú kritikákat. Ez egyrészt rávilágít arra, hogy mennyi kontextus rendelhető a fordításhoz, mennyi mindent nem aknázott még ki kellőképpen a szakirodalom, másrészt viszont a befogadó nehezen juthat dűlőre az ügyben: melyik úton halad majd tovább a gondolatmenet. A témaválasztás nagyon időszerű, a költő drámaírói és fordítói munkássága sohasem tartozott a Petőfi-kutatás élvonalába. Amióta a *Coriolanus*-fordítás a Petőfi kritikai kiadás részeként 1952-ben megjelent, hazai és nemzetközi vonatkozásban egyaránt nagyon sok minden változott a Shakespeare-fordítások és általában a fordítások megítélésében. A szerző a különféle habitusú irodalomtudományi irányvonalakat egyszerre igyekezett bedolgozni írásába. Az igyekezet viszont azt eredményezte, hogy a főkérdésnek kijelölt gondolatmenet elvész a sokszempontúságban. Ami kétségbevonhatatlan: Paraizs Júlia jól ismeri választott témáját: a magyar nyelvű Shakespeare-fordítások filológiáját, Petőfi egykorú recepciótörténetét, poétikájának sajátosságait, a *Coriolanus*-fordítás keletkezéstörténetét éppúgy, mint a (fordítás)elméleti szakirodalmat. Ennek a sokoldalú tudásnak a kamatoztatására viszont nem kínál elegendő teret egy vegyes tartalmú tanulmánykötet.

Chikány Judit a *János vitéznek, a Szezelem átkának és a Szilaj Pistának* a ponyva-irodalmi szövegvariánsait tárgyalja. A megközelítés sajátos oldalát mutatja meg a művek közel egykorú recepciótörténetének, és Petőfi és a közköltészet viszonyát sem a megszokott nézőpontból, a művek ponyvaforrásait keresve vizsgálja. Chikány olyan szövegnyemzési folyamatra mutat rá, amely során egy szépirodalmi alkotás válik értékes „nyersanyaggá” a populáris irodalom számára. Kiderül, hogy a *János vitéz*t feldolgozó ponyvatörténeteknek négy csoportja van: teljes átiratok, részletet vagy részleteket átvevő szövegvariánsok, egy juhászbojtár és egy árva leány szerelmi történetét elmesélő, de szövegszintű átvételeket nem tartalmazó elbeszélések, és a névazonosságok miatt szóba jöhető szövegek. Jancsi nem akármilyen művek közötti vándor: az irodalom alattinak tartott világból érkezik az 1840-es években Petőfi elbeszélő költeményébe, majd alakja a 19. század utolsó harmadában újra a populáris regiszterben tűnik fel. Már maga a felsorolás is mutatja, hogy a szerző alapos kutatómunkát végzett, igyekezett utánajárni minden, a tárgykörbe illő ponyvának. A rendelkezésére

álló oldalakat azonban leginkább azzal tölti ki, hogy elmondja, az egyes ponyvaszerzők mit változtattak Petőfi alkotásain. A bőséges lábjegyzetekből látszik, hogy jól ismeri a vonatkozó szakirodalmat, felkészült kutatója a populáris irodalomnak, ezért úgy érzem, szerencsésebben is felmérhette volna a téma „mutatóssabb” oldalát. Amit megcsinált, jó, hasznos és szükséges, de leginkább egy egyszerűsített tanulmánykötetben vagy egy monografikus igényű munkában lenne igazán értéke, ott, ahol hasonló témára specializálódó fejezetek követik. A szövegszintű összehasonlítások során csak nagyon röviden értelmezi az átemelt szövegrészek, nevek kontextusváltásának jelentőségét. Gondosan jelöli a ponyvák megjelenési idejét, de az adatokból nem von le következtetéseket – például nem tér ki a sorozatokban betöltött helyükre, kontextusukra, amikor arról ír, hogy Tatár Péter Bulyovszky Gyula házi szerzőjeként iparszerűen folytatta a ponyvaírást.

Hasonlóan a közköltészet tárgyköréből választott témát Csörsz Rumen István is. A *Pönögei Kis Pál, avagy Petőfi és a közköltészet* című igényesen megírt, adatgazdag tanulmánya a következő kérdésekre keresi a választ: 1) hol és mikor érthették Petőfit közköltészeti impulzusok? 2) milyen közköltési nyomok érhetők tetten verseiben? Mint az írás elején hangsúlyozza: hiba lenne Petőfi közköltészetéhez való viszonyát szoros kapcsolatnak beállítani, érdemes viszont áttekinteni, hogy családi környezetben, diákként és színészként milyen utakon és csatornákon keresztül került többnyire spontán kapcsolatba a populáris irodalommal, illetve mely közköltészeti műfajok, szövegcsaládok váltak számára poétikai nyersanyaggá. A tanulmány *Közköltészeti környezetrajzzal* indul. Csörsz úgy véli, a magát kereskedelemből, a vágóhid és kocsmá üzemeltetésből fenntartó család nagyon heterogén kapcsolati hálót építhetett ki, számos folklór-élmény érhető a gyermek Petőfit egy-egy lakodalom vagy névnap-i köszöntés alkalmával a Kiskunság és a Duna-mellék területein. Valamelyest konkrétan rekonstruálhatók a diákevek és a színészpróbálkozások alatt szerzhető folklór-élmények. Ott van például az aszói diáktársaságban Neumann Károly, akinek 1837–1840-ből fennmaradt az énekeskönyve. A feljegyzett népdalok és műköltői alkotások között több olyan is akad, amelyek korábban például már a (nép)színművekben feltűntek, és a színpad által országos ismertségűvé váltak. Ezzel kapcsolatban nagyon szemléletes példát kapunk Petőfi *Szülőföldemen* című versének refrénjével, a *Cserebogár, sárga cserebogár...*-ral kapcsolatban. Külön érdeme a dolgozatnak az, hogy a szerző egyfajta kontrollként, párhuzamként bevonja Arany János folklór-élményeit is a vizsgálatba. Egyetlen kifogást tennék csak: ilyen példaértékű tanulmányban nem illik másodkézből hivatkozni Déryné naplójára.

Az első tematikus egység két utolsó írása különleges színfoltja a tanulmánygyűjteménynek. Adrovitz Anna *Arco poetica. Petőfi Sándor életében készült ábrázolásai a nyilvánosság és a magánélet tükrében* és Kalla Zsuzsa *Klasszmagyar – irodalomtörténet-írás – és irodalmi muzeológia* című tanulmányáról van szó. Ilyen tárgyú tanulmányok, különösen az utóbbi, ritkán kerülnek be irodalomtörténeti jellegű válogatásokba, általában az izgalmas összeállítású, de szélesebb szakmai körben ritkábban forgatott múzeumi kiadványokban kapnak helyet.

Adrovitz Anna munkájának érdeme, hogy az ábrázolásokat a művész és a modell felől egyaránt értelmezi, Petőfi vizualitáshoz kötött imázsteremtésén túl az egykorú portrékészítés műhelytitkaira is kíváncsi. A vizsgálat tárgyát öt festmény és az 1840-es évek közepén készült Petőfi-dagerrotípiája adja. A nyilvánosság elé szánt képek közül a Barabás Miklós keze alól kikerülő 1845-ös, 1846-os és 1848-as portrékra, csak a család és a barátok körében ismert alkotások közül pedig a Mezey József által 1846-ban, az Orlai Petrich Soma által 1848-ban festett, vázlatban maradt arcképre és a feltehetően Egressy Gábor által 1845-ben készített fényképre esik a figyelem. A szöveg befogadását segíti, hogy az elemzett képek a kötetvégi képösszeállításban fellelhetők. Az olyan apró megfigyelések, mint például az, hogy Vahot Imre milyen Petőfi-írások közzétételével harangozta be a Pesti Divatlapban Barabás Miklós 1845-ös festménye után készült litográfia megjelenését, és a képet közlő lapszámban milyen Petőfi-verseket közölt, az irodalom és az ikonográfia sajátos összefüggéseire hívja fel a figyelmet. De éppen ennél a szöveghelynél némi hiányérzete is lehet az olvasónak. A Vahot és a Petőfi által követett marketingstratégia az 1840-es évek közepén és második felében mennyire volt egyedi irodalompiaci jelenség? Más szerzők és lapszerkesztők is aktivizáltak ezen a téren magukat? Hány előfizetője volt az említett évben a Pesti Divatlapnak? Az ország minden részébe eljutott-e Petőfi „képmása”? Tudom, hogy a tanulmánynak nem ez a főkérdése, ugyanakkor, ha már kitér a képet közlő lapszám tágabb asszociációs körére, érdemes fontolóra venni a téma ilyen irányú esetleges kiegészítését, folytatását is. Némi támpontot adhat *A márciusi ifjak nemzedéke* című kötet, amelyben több Petőfi-kortárs írónak (például Jókai Mór, Garay János) is össze van gyűjtve az ikonográfiája.⁸ Másik észrevételem a Petőfi-dagerrotípiára vonatkozik. Adrovitz Anna tényszerűen állítja, hogy Egressy Gábor 1843–1844 telén Párizsban vásárolt egy dagerrotíp felszerelést. (234.) A tanulmány szempontrendszeré nem kívánja meg, hogy a szerző nekilásson a fénykép keletkezési körülményeinek újbóli tárgyalásához, ugyanakkor tudtommal máig nem tudjuk biztosan, hogy Egressy valóban vásárolt-e Franciaországban fényképezéshez szükséges felszerelést, mindez csak feltételezésként van jelen az irodalom- és művelődéstörténeti hagyományban. A feltételes mód eltüntetésével Adrovitz Anna azt jelzi, mintha megoldotta volna a problémát, és nem kérdés továbbra, hogy ki készítette a dagerrotípiát.

Rendkívül gondolatébresztő tanulmány Kalla Zsuzsáé. Az irodalmi muzeológia és az irodalomtörténet-írás szoros kölcsönhatásáról, a 2011 szeptemberében a Petőfi Irodalmi Múzeumban nyílt Petőfi-kiállítás kivitelezéséről és tapasztalatairól szól. 2011-ben egy olyan, tizenegy évvel korábban életre hívott tárlatot váltott fel az új, amely szoroson követte az életrajzi kronológiát, befogadása akkor volt sikeresnek tekinthető, ha a látogató tisztában volt a közoktatásban Petőfiről tanultakkal. A mostani igazodni kívánt az irodalomtörténet-írás Petőfivel kapcsolatos legújabb eredményeihez, Kerényi 2008-ban megjelent monográfiájához, az irodalomtörténet-írásban egyre markánsabban jelenlévő interdiszciplinaritáshoz, illetve a kor technológiai innovációi-

⁸ *A márciusi ifjak nemzedéke. „Nem küzdünk mi sem dicsőség- sem díjért”, szerk. KÖRMÖCZI Katalin, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2000.*

hoz, ahhoz, hogy az irodalom manapság hányféle médiumban létezik és érhető el. Ez utóbbi szempont érvényesítése azért érdekes és fontos, mert emlékeztet arra, hogy az irodalom alapvetően multimediális alkotás, az iskolai irodalomoktatás, valamint az irodalmi gondolkodás felől látszik csak monomediálisnak, néma olvasásra szánt jelenségnek, a kor technológiai vívmányainak köszönhetően viszont befogadása manapság már messze túlmutat a papíralapú könyveken. A 2011-től látható interaktív Petőfi-kiállítás *nem* arra törekszik, hogy Petőfi teljes életútját rekonstruálja, hanem azt szeretné érzékeltetni, hogy mennyire sokoldalú, sokféle szereplehetőséget működtető, egyetlen nagy narratíva által nem leírható életúttal, művészi teljesítménnyel van dolgunk. Remek ötletnek tűnik a szakirodalom vizualitásba, audiovizualitásba való átfordítása. A kiállítás egy pontján egy holografikus színpadi jelenet azt ábrázolja, amint a Pilvaxban Petőfi, Jókai Mór, Obernyik Károly és Bérczy Károly értesül Czákó Zsigmond haláláról, öngyilkosságáról, majd rekonstruálják az utolsó napok történéseit. A szereplők hangos párbeszédébe történeti utalásokat is beillesztettek.⁹ Nyilvánvaló, hogy a legtöbb érdeklődő nem tud arról, hogy Petőfi életútjának vizsgálata az utóbbi két évtizedben erőteljes interdiszciplináris színezetet kapott, és az irodalomtudományban lezajló kulturális fordulatnak köszönhetően egyre több figyelem esik az irodalom társadalmi használatára, a költő társadalmi státuszára vagy a társtudományok Petőfi-olvasatára. A multimediális alkotássá formált szakirodalmi tételek viszont expliciten életközeli tehetik a múzeumi befogadók számára a jelenkori irodalomtörténeti diskurzust. Tipikusan olyan helyzet teremődik, amelyre manapság egyre többen és többen kérdeznek rá: mi az irodalomtudomány társadalmi haszna? Kalla Zsuzsa annak ellenére, hogy aktív résztvevője, irányítója volt a kiállításnak, tudós tisztánlátással képes kezelni tárgyválasztását, bőségesen jegyzetelt tanulmánya a kiállításra reflektált észrevételeket is figyelembe veszi.

A Petőfi-életmű értelmezésének újabb lehetőségei címet viselő második tartalmi egységben olyan nagy ívű műértelmezéseket olvashatunk, amelyek írására egyre ritkábban szánják rá magukat a klasszikus magyar irodalom művelői.

Margócsy István *A szerelem országa. Petőfi Sándor szerelmi költészetéről* című tanulmányában a Petőfi szerelmi tematikáját tárgyaló irodalomtörténeti hagyomány működési elvének felfejtésével foglalkozik. Nem arra törekszik, hogy a már meglévő értelmezési kánon mellé egy újabbat léptessen életbe, célkitűzése sokkal nagyobb volumenű: ismert vagy ismertnek vélt Petőfi-művekből, leginkább versekből hozott példákkal arra mutat rá, hogy mennyire ellentmondásos Petőfi szerelmi költésze. Úgy véli, két álláspont helyezkedik egymással szembe: az egyik a hűséggel rokonítható, sőt azonosítható, „a megszeretett nő iránti örök és állandó rajongás állapotával” (281.) hozható kapcsolatba, a másik pedig magát a szerelem érzését interiorizálja. Szerinte a korábbi Petőfi-szakirodalom azért nem ismerte fel, hogy milyen szerelemfogalmakat és -képzeteket működtet a költő a verseiben, mert túlságosan az életrajzi tényekre koncentrált, az foglalkoztatta, hogy kik és milyenek lehettek azok a hölgyek, akik a verseket ihlet-

⁹ Az alapötletet SZILÁGYI Márton, „sötét halálával az öngyilkolásnak...”. Czákó Zsigmond halála = Uő., *Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 103–118. tanulmánya adta.

ték. Margócsy nagyon látványosan lendül ellentámadásba, nem úgy igyekszik megdönteni a szakirodalmi állításokat, hogy a szerelmi tematika peremére szorult műveket veszi elő, hanem a szinte legtöbbit idézettekkel kezd. *A Fa leszék, ha...* kezdetű dal és a *Beszél a fákkal a bús őszi szél...* című vers ott van például azon példák között, amelyekkel arra igyekszik rámutatni, hogy Petőfinél korántsem beszélhetünk olyan egységes, biedermeier ihletettséggű, egyetlen nagyelbeszélés formájában leírható szerelmi narratíváról, mint ahogyan azt az elődök állították. Az említett alkotásokban a testi aktussal kapcsolatba hozható konnotációk éppen hogy erőteljesen ellentmondanak a biedermeier szerelemeszménynek. A tanulmány utolsó harmadában a szabadság-szerelem eszmény egymás mellett élése, szembeállításuk kapcsán szóba jöhető művek tárgyalására kerül sor.

Hasonló nézőpontot mondhat magáénak Szilágyi Márton is *A hóhér kötele* regénypoétikai interpretálására vállalkozó tanulmányában. Szembefordul azzal a regényt körülvevő értelmezési hagyománnyal, amely könnyen feledhető alkotásnak tartja mind a 19. századi regényirodalom, mind az életmű vonatkozásában. Olyan rétegeket hoz felszínre, amelyekre korábban nem, vagy csak minimális figyelem esett. Foglalkozik többek között a regény pontos időviszonyaival, a Jancsi–János-névhasználat kapcsán a *János vitézzel* vonható párhuzammal, az intertextualitás szerepével. Az egyik legizgalmasabb megfigyelés a regény időszerkezetére irányul. Összegyűjti a szöveg különböző helyein elszórt időbeli utalásokat, és arra a megállapításra jut, hogy a hetvenéves Andorlaci Máté, a mű én-elbeszélője a történetet 1845-ben írja le, vagyis „keletkezése” egybevág a regény keletkezésének idejével. A regénybeli történések idejének történeti évszámokra való átfordítása azonban nemcsak azért érdekes, mert általuk a későbbiekben még azt is sikerül igazolnia a szerzőnek, hogy a regény belső időszerkezete szerint a rendszeresen Gvadányitól idéző Hiripi Gáspár éppen akkor találkozik Andorlaci Mátéval, amikor a Gvadányi-kötetek már megjelentek, hanem azért is, mert nagyon sajátos adalékot jelent a regény keletkezéstörténetéhez. Sőt az időszerkezet visszafejtése még Petőfi Gvadányi iránti tiszteletét is újabb adalékkal erősíti: Andorlaci 1797-ben kezdi meg csavargását, ekkor találkozik össze Hiripivel, s a „legkésőbbi, idézet formájában szereplő Gvadányi-kötet 1796-os” (318.), vagyis friss irodalmi újdonságnak számít akkor, amikor Hiripi Gáspár idéz belőle. Az intertextualitással foglalkozó szál felfejtését a szerző filológiai feladatnak is tekintette. A tanulmányhoz csatolt *Függelékben* kigyűjtötte a regénybeli Gvadányi-idézeteket, és alattuk feltüntette, hogy miként szerepel az idézet a Gvadányi-kötetek első kiadásában. *A bosszú műve. Petőfi Sándor: A hóhér kötele* című izgalmas tanulmány hiánypótló munka, az első komoly, tudatosan végiggondolt értelmezés a regényről.

Vaderna Gábor Petőfi 1847-ben írt *A Tisza* című versének komplex elemzésére vállalkozik. Tárgyválasztását az a sajátos ellentmondás hívta életre, amely a vers ismertségének és a rávonatkozó elemző-értelmező tanulmányok hiányának relációjában mutatkozik meg. Ahhoz képest, hogy a költemény régóta az életmű és a magyar lírairodalom kultikus darabja, a recepciótörténeti áttekintést látva és olvasva valóban meglepő, hogy érdemi vonatkozásban mennyire kevés figyelem vetült rá. Vaderna a szembetűnő kétarcúságot nagyon szemléletes példákkal illusztrálja. Először fel-

idézi, hogy milyen végeláthatatlan kultusz övezi a születéstörténetét, majd rátér az igen szűk értelmezési kánon bemutatására. A szakirodalommal folyamatos párbeszédet folytatva amellet érvel, hogy *A Tisza* egyidejűleg többféle műfaji hagyományhoz is kötődik. Magán viseli a tájleíró költészet hagyományait (pontos idő- és helymegjelölés, befelé irányuló mozgás), de Petőfi nem követi azt lélekszakadva, inkább egyfajta kettős játszmába kezd. Él a késleltetés eszközével, a bukolikus költészet motívumai-val, a vers elején általában zárópozícióban használja a hasonlatokat, a második részben már gondolatnyitó szerepet szán nekik, először egyoldalú párbeszédet folytat a természettel, végül szóra bírja. A következetesen végigvitt gondolatmenet igazolja, hogy nem feltétlenül van igaza Horváth Jánosnak abban, hogy a vers utolsó négy versszaka csak „utólagos ragaszték”. Vaderna zárásként, rámutatva egy újabb értelmezői kontextus lehetőségére, azt a metszetet elemzi, amely *A Tisza* első megjelenési helyén, a *Honleányok könyve* című kiadványban 1847-ben a vershez társítva megjelent.

T. Szabó Levente *A vas-úton. Az utazás mint látásmód és poétika* című tanulmánya a kötet egyik leglendületesebb, legeredetibb írása. Egy, a Petőfi-verseskötetekben eddig csöndesen megbúvó, figyelemre főként csak az életrajzi tények miatt méltatott vers kerül az értelmezés középpontjába. T. Szabó kiinduló tézise az, hogy Petőfi „az utazás élményéből poétikai látásmódot és egyben társadalmi-politikai víziót épít”. (345.) A tanulmány a vers poétikai elemzésével indul, a Petőfi által a vasúthoz társított metaforákra mutat rá. Utána kiterjeszti a vizsgálatot más, az utazási helyzetet, a mobilitást tematizáló vagy ezek képi világát egy másik érzés, tapasztalat leírásához használó Petőfi-versekre is. Nagyon szemléletes az a példasor is, amellyel azt igazolja, hogy az elmozdulás, a mozgás, a vándor motívumkör már a Petőfi előtti lírában is jelen volt, s Petőfi ezt a poétikai tradíciót miként építette tovább. Jól eltalált értelmezési kontextus Petőfinek és nyugat-európai kortársainak a vasút megjelenéséhez, az utazás területén létrejött forradalmi változáshoz való viszonyának tárgyalása is. Voltak, akik éppen az érzékelés andalító hangulatának elrontójaként tekintettek a vasútra, Petőfi viszont az utazás kapcsán a technikai modernizáció pártján állt. Ezzel a résszel kapcsolatban lenne viszont egy észrevételem. A főszövegben szerepel, hogy a költő „nem ragaszkodott a vers közzétételéhez”. (360.) Nem tisztázódik viszont, hogy mi lett a kézirat sorsa, még egy lábjegyzet sem utal arra, hogy Petőfi végül rászánta-e magát a megjelentetésére. Jó lett volna megemlíteni, hogy a vers nem jelent meg a keletkezésével egyidejűleg, 1847-ben, először abba az 1852-es *Petőfi újabb költeményei. 1847–1849* című, Emich Gusztáv-féle kiadásba került bele, amit elkoboztak és megsemmisítettek.¹⁰ Ez természetesen nem ingatja meg a nagyon meggyőző gondolatmenetet, s T. Szabó maga is lát némi elgondolkodtatót abban, hogy a költő nem ragaszkodott a vers megjelentetéséhez, hiszen, mint írja: a Petőfi-életműben nem túl sok olyan mű van, amely ennyire határozottan a technikai modernizáció elismerése mellett érvel. Az újszerű, a klasszikus magyar irodalom tárgyköréből vett líraelemzésekben eddig kevésbé jelen lévő értelmezési szempontok bevezetése remélhetőleg követőkre fog találni.

¹⁰ PETŐFI Sándor *Összes költeményei (1847)*, s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai, Budapest, 2008, 602.

E tematikai egység többi tanulmányához hasonlóan verselemzésnek tűnik Borbély Szilárd *Férfikor és forradalom. Az ismétlés poétikája* című posztumusz írása is. Akár csak a Vaderna- és a T. Szabó-tanulmány élén, itt is szerepel egy Petőfi-vers az írás elején: az *Itt benn vagyok a férfikor nyarában* című. Ám már a *Megjegyzés* című fejezet világossá teszi: Borbély messze nemcsak Petőfiről és koráról ír, sőt ezekről talán kevesebbet, hanem saját életünkben nyomot hagyó, esetenként azt beárnyékoló, egyetemes érvényű témákról is. A vers egyfajta hivatkozási alappá válik, időközönként feltűnik róla valami információ, rajta keresztül és tőle merőben eltávolodva kerül sor például a modern értelemben vett forradalom fogalmi világának magyar történelmi korok szerinti változásának bemutatására. Abból a tényből, hogy a politikai költészetet a klasszikus poétikák, a poétikai kézikönyvek nem tanították, kibontakozik a különböző korok machinációja a forradalom fogalmával és Petőfi nevével. Az értekezés elemi erővel sodor súlyosabbnál súlyosabb állítások felé. Szembesíti a befogadót azzal, hogy Petőfi a rövid élete során miféle harcokat vívott. Az életrajzi narratívából kiragadott és szorosan egymás után elmondott tételek összesűrítve meghökkentőnek tűnnek, sőt egy idő után már úrrá lesznek magán az olvasón is, maga sem tudja, ez tisztán Petőfi élete lenne vagy saját életének bizonyos eseményei is? Ez az írás nem simul bele a tanulmánykötetbe. Ereje és tétje nem összemérhető a többi, a magát irodalomtudományi normákhoz tartó tanulmánnyal, egyikkel sem rokonítható, de az egész Petőfi-szakirodalmat nézve is társtalannak tűnik. Éppen azt a tudatos felforgató, nyugtalanságot keltő hatást váltja ki, amely az utókor szerint Petőfire a végleteleg jellemző volt.

A többi tanulmányhoz képest másként kell megítélnem a kötet záródarabját, Gerold László *Nemzeti vagy vers? Petőfi Sándor: Nemzeti dal* című írását. A címhez rendelt lábjegyzet ugyanis arra hívja fel a figyelmet, hogy az írás első része egy 1994-ben készült szöveg némileg átdolgozott változata, amelyben Gerold egyfajta drámai monológként tekint a költeményre. Egészen más jellegű a tanulmány azon fejezete, amely a vers utóéletét tárgyalja. Háromféle nézőpont kerül elő: milyen helyet kap a *Nemzeti dal* az irodalomtörténeti gondolkodásban, a jelenlegi gimnáziumi oktatásban és a magyar költészeti hagyományban. Ez utóbbi kategória rendkívül figyelemre méltó és sok újdonságot tartalmaz. Gerold ugyanis nemcsak azt eleveníti fel, hogy milyen egykorú versutánszatok rokoníthatók a *Nemzeti dallal*, hanem arra is rámutat, hogy a címe, egyes szavai, szókapcsolatai miként öröklődnek a magyar költészetben, miként vannak jelen a kortárs magyar irodalomban. A kortárs magyar irodalom különféle regisztereinek *Nemzeti dallal* való rokonítása (a gazdag lábjegyzeteket is érdemes beemlíteni a főszövegben olvashatók mellé) olyannyira figyelemfelkeltő, hogy az olvasó úgy érezheti, kár volt kiemelni a múltbéli, teljesen más alkalomra készült szövegrészt nyughelyéből, mert a tanulmány második része olyan tematikai újdonságot jelent, amelyet Gerold Lászlón kívül más nemigen tudna megírni, és amely önmagában megérdemelt volna egy hosszabb írást.

A szerkesztő és bizonyára a lektor lelkiismeretes munkájának köszönhetően a négy-száz három oldalas tanulmánykötetben csak elvétve található betűhiba. Ezért is szembetűnő az a figyelmetlenség, amely a kötet végéhez illesztett *Képek* összeállításban feltűnik. Két képaláírásban tévesen szerepel az Országos Széchényi Könyvtár

neve, a vezetéknev Széchenyi István, és nem az alapító Széchenyi Ferenc névhasználatát követi.

A *Ki vagyok én? Nem mondom meg. Tanulmányok Petőfiről* című kötet jelentősége nemcsak abban áll, hogy szinte minden tanulmányában van értékes, megvilágító erejű észrevétel, hogy régi kutatási adósságok törlesztésére éppúgy sor kerül, mint az értelmezési hagyományban már valamilyen módon jelenlévő témák kiegészítésére, újragondolására, megcáfolására, hanem abban is, hogy mindez egy, az ún. társtudományok képviselőiből összeállt szakmai közösség érdeme. Az utóbbi évtizedekben nem jelent meg ilyen nagy volumenű, az életpálya és az életmű különböző elemeire rákérdező tanulmánykötet, és bár a Petőfi iránti érdeklődés az elmúlt tizenöt-húsz évben is meglehetősen intenzívnek mondható, általában egyemberes vállalkozássá vált.

A kötet vállaltan követője szeretne lenni a Kerényi Ferenc által érvényesített kultúratudományi szemléletű Petőfi-kutatásnak. Abban, hogy mennyire marad időtálló ez a szemléletmód, már ennek a tanulmánykötetnek is komoly szerepe lesz.

(Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2014.)

Halász Hajnalka: *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között. Jakobson, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger*

Amennyiben a nyelvi differencia visszahúzódása, reprezentációval szemben mutatott ellenállása mindig is már megelőzi nyomainak érzékelhetővé válását, az ezt a mozgást olvasni vágyó tekintet különösen fájdalmas, sőt bizonyos értelemben (és fenomenális értelemben biztosan) áthatolhatatlan akadályokba ütközhet. Az efelett érzett szorongást jelölő talán legemlékezetesebb példa az Archie „de-bunker” Bunker által gyanútlanul feltett, a tropológia rendszereinek való kiszolgáltatottság feltárulását lehetővé tévő, szívet tépő kérdés: „What’s the difference?”¹ Mégsem állítható azonban, hogy ez a probléma csupán a retorikai jellegű kérdésfelvetésekre korlátozódna. A *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között* éppen ahhoz a rendkívül nehezen megragadható problémához szól hozzá, hogy miként azonosítható a nyelvnek ez a mozgása, és az hogyan íródik – mint a nyelvtől magától valójában elválaszthatatlan tényező – a nyelvről való gondolkodás lehetőségeibe a nyelvi fordulatot tanúként és tevékeny résztvevőként alakító életművekben. A könyv tehát arra keresi a választ, hogy a nyelvi tudatunkat messzemenően alakító, meghatározó kísérletek azon igyekezetük során, hogy a nyelvnek ehhez a tapasztalatához minél közelebb kerüljenek, milyen formában juttatják (szükségszerűen) szóhoz a nyelvi differenciát.

Ennek első lépéseként Halász Hajnalka arra tesz kísérletet, hogy a nyelvi differencia effektusait az irodalom médiumainak – vagy pontosabban inkább: az irodalom médiumait a nyelvi differencia – viszonylatában számba véve rendezze ezen oppozicionális kettősséget (végső soron materialitás és immaterialitás fogalmi kettősét) el úgy, hogy azok ne mint egymást kioltó, hanem mint egymást feltételező fogalmak mutatkozzanak meg. Ennek bizonyítása azért kulcsfontosságú, mert a könyv egyik legfontosabb tézise szerint a technikai kódfogalmat vezérmotívummá emelő médiumarcheológiai elgondolások Kittler nyomán (16.) osztoznak abban a tévedésben, amely szerint az emberi kommunikáció csatornáitól eltávolodva, egy matematikai alapokon nyugvó kód égisze alatt kiküszöbölhető a(z) alfabetikus) nyelv okozta bonyodalmak.²

¹ Paul DE MAN, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale UP, New Haven – London, 1979, 9–10.

² Meg lehetne természetesen itt jegyezni, korántsem biztos az, hogy Kittler nyelvszemlélete ilyen egyszerű, a shannoni modellből közvetlenül levezethető alakzat lenne – hiszen Kittler az irodalom retorikai dimenzióját szem előtt tartva, sőt azt mozgósítva olvassa újra a kultúrtörténetet médiumtörténeti perspektívából, és éles különbséget tesz a számítógépek nyelve (ez lehetne Shannon kódjának helye) és az emberi nyelv között –, még ha a követőit illető kritika valóban jogos is.

Amiről viszont ezek az elméletek, éppen sajátos nyelvfeledettségük okán képtelenek referálni – ahogy a szerző Jakobson-olvasatának zárlatában már sejtető – az az, hogy legyen bár struktúrája matematikai, „[a] rendszer [...] nemcsak hogy nem független saját olvashatóságától, de az általa kiváltott és mégis őt megelőző felcserélések eseménye előzi meg és működteti”. (36.) Halász éppen ezért mellőzi a differencia fogalmának történeti áttekintését, és az említett Jakobson mellett Luhmann, Humboldt, Gadamer és Heidegger szövegeinek szoros olvasásával igyekszik ezt az irodalom-, és tágabb értelemben humántudományos szempontból sorsdöntő problémát a nyelv dimenziójában olykor akár automatizmusként jelentkező differenciaképződést szem előtt tartva megvilágítani.

A könyv két nagyobb egységből áll, ezek a *Rendszer – megkülönböztetés – differencia*, valamint az *Idegenség – másik – esemény* címetek viselik. A vizsgált korpusz ennek megfelelően bomlik kétfelé. Az alcímekben is jelzett szerzők közül Gadamer, vele együtt pedig főként a hermeneutikai értésmódok alapjait képező nyelvelméleti tradícióknak a fentebb jelzett konfrontációkból is merítő újraszituálási kísérlete lesz a két egységet összekötő kapocs. Az első tematikus rész nyitófejezete Jakobson fonológiáját *A fonéma sajátos jelszerkezete* felől olvasva teszi a matematikai-logikai kódfogalom érvényesülésének eklatáns példájává, ezért az abban munkáló előfeltevések és a differencia észrevétlen működése miatt a szövegbe épülő ellentmondások és törések transzparensse tétele vezeti az érvmenetet. Ezen a nyomon továbbhaladva azt Luhmann rendszerelméletének alapos rekonstrukciója követi, főként ennek művészetelméleti vonatkozásaira koncentrálna. Ugyan Halász Luhmann, pontosabban az ő differenciafogalmát az ötvenes évek interdiszciplináris érdeklődésű kutatásaival hozza összefüggésbe (37.) – így tulajdonképpen a jakobsoni kommunikációelmélet előfeltevéseiben osztozó szerzőként felmutatva a német gondolkodót –, szerepe mégsem merül ki ennyiben, sőt a luhmanni elmélet és fogalmai (különösen a forma és médium megkülönböztetése) meglehetősen produktívnak mutatkoznak a soron következő fejezetek olvasataiban. Így a Gadamert és Husserlt vizsgáló fejezettel záruló *Rendszer – megkülönböztetés – differencia* nem várt tanulságokkal szolgál. Többek között azzal, hogy a gadameri terminológia látszólagos zártságáról is kiderül, hogy az az észrevétlen differenciaképződés nyelvi műveleteinek kitett alakzatokat, de főként trópusokat generál. Ezt Halász az *Igazság és módszer* „tükrös” szöveghelyeivel – képmás és mintakép, kép és leképzett viszonyait vizsgálva – mutatja meg, amely olvasatban az esztétikai meg- és hermeneutikai meg nem különböztetés fogalmai is új megvilágításba kerülnek, új ténket nyernek (91–92.), így a képszerűséggel (a husserli fenomenológia ennek terét tölti be a fejezetben) Gadamer által szembehelyezett spekulatív nyelvi struktúra a pillantásban feltáruló esemény tanúságaként állhat előttünk. (92.) Ugyan a fejezet képes felmutatni a gadameri „rendszer” (nyelvileg is) konzisztens felépítését, kérdésként hátramarad az, hogy „vajon felismerhető, tapasztalható vagy reprezentálható-e egyáltalán a másik, a nyelv vagy a másik mássága mint olyan?” (95.) Ezt a kérdést immáron a beszéd és hallás felé továbblépő *Idegenség – másik – esemény* című második tematikus egység, a differencia ezeket megszakító, beszéd és hallás között törést konstruáló teljesítményét a „másik” láthatóvá (vagy inkább: hallhatóvá) válásában azonosítva

Heideggert, Humboldtöt és megint csak Gadamert faggató, tulajdonképpen egyetlen monumentális gondolatmenetben teszi próbára a szerző.

Sohasem szerencsés egy könyvön azt számon kérni, amit nem tartalmaz. Mégis szembevető és elgondolkodtató lehet, hogy a már Luhmann által is a differencia elméletének „előfutáraként” megnevezett Saussure³ vagy a „différence” metaforájával, így a *différence* fogalmával összefonódó Derrida neve sem szerepel az alcím illusztris névsorában. Azonban a helyzet korántsem ilyen egyszerű, hiszen annak ellenére, hogy jelölt módon csupán egy-egy, mindössze néhány oldalas alfejezet foglalja felük, az általuk felvetett problémák végighúzódnak az egész könyvön. Saussure nyelvi értéke a *Rendszer – megkülönböztetés – differencia* fejezeteit határozza meg háttérként egyáltalán nem elhanyagolható módon. Mint egyfajta referenciapont újra és újra felbukkan (31., 47., 51–53., 86.), ennek során pedig a fogalom eredeti kontextusában való körütekintő elemzését követően mind rendszerelméleti, mind hermeneutikai újraértékelésre sor kerül. Szintén megkerülhetetlen Derrida, akinek Heidegger-olvasatai vezetnek az *Idegenség – másik – esemény* gondolatmenetét, sőt *Az állat a Másikhoz képest is más*. Derrida című alfejezet a könyv második felének kulcsaként olvasható. Saussure-höz hasonlóan fontos, mondhatni lappangó pozícióba kerül Lacan, habár az általa bevezetett megkülönböztetés „Szimbolikus”, „Imaginárius” és „Valós” között, valamint az ezek közötti csereviszonyokat példázó tükörstádium leírása inkább a megértés lehetőségének radikális kritikájaként, (humboldti) „próbakőként” (129.) jut szóhoz. A megkülönböztetéseknek és felcseréléseknek ez a lacani rendszere a Jakobson-olvasatban elsőként ugyan még a médiumarcheológiai vagy „nem-hermeneutikai” eljárásmodokban a saját nyelvi feltételezettség, valamint az ettől elválaszthatatlan figuralitás (34.) nem tudatosulásának fenntartójaként és az elfedés(ek) műveletének észrevétlen működésbe léptetőjeként nyer értelmet. A jelek fenomenalitását materialitásként félreismerés „nem hermeneutikai” pillantás mint a tükörstádium félreismerő-funkciójának való önkiszolgáltatás és az ezen eljárásmod alapját lefektető nyelvi naivítás látványos (35.) példajaként jelenik meg. Azonban később az első Gadamer-fejezetből kitűnik, hogy a tükörbe pillantásban rejlő, Lacan által feltételezett félreismerés még korántsem biztos, hogy menetrendszerűen be is következik, sőt a félreismerés negativitása egy nyelvileg reflektáltabb olvasatban inkább a felismerés pozitívitasaként határozható meg.

Ahogy Halász Hajnalka rámutat, az *Igazság és módszer*nek a nyelv spekulatív struktúráját tematizáló részeiben felbukkanó tükör trópusa „a nyelv »univerzális« dimenzióját megalapozó körkörösségnek a képszerűséggel való szembenállását” (76.) prefigurálja. Az esztétikai megkülönböztetés és a hermeneutikai meg nem különböztetés elkülönülődéseiben, mivel a nyelv médiuma bizonyos értelemben maga a tárgyiasíthatatlan – és a tükör trópusában színre vitt – differencia (78.), a tagadás általi megkülönböztetésben automatikusan előálló megkettőződés (94.) végső soron eldöntetlenné teszi, hogy a kép kapcsán a képmás vagy a mintakép teljesítményéről

³ Niklas LUHMANN, *Bevezetés a rendszerelméletbe*, ford. BRUNCZEL Balázs, Gondolat, Budapest, 2006, 66–67.

kell-e beszámolnunk, hiszen a képbe már mindig is belépett a mintakép mint többlet. (91.) Éppen a meg nem különböztetés elve az, amely ezt az eldönthetetlenséget ki-termeli magából, és ahhoz vezet, hogy a hermeneutikai és esztétikai beállítódás közötti határok – minden ezt a lehetőséget célzó óvintézkedés ellenére – elmosódnak. (91–92.) A gadameri „tükör” sajátosságaiból adódóan azonban a tükörbe pillantás mint esemény (92.) nem esik a megkettőzések és felcserélődések áldozatául, mivel Gadamer a „tükörbe pillantást”, amely saját tekintetének szimbolikus médiumaként áll elő, „nem téves azonosításként, hanem az igazság trópusaként, saját performatív pillantásának újraelsajátításaként érti”. (93.) Ez azt is jelenti, hogy amíg mindenfajta evilági tükör működésének minimális feltétele a tükröződő felület fonákján megtalálható bevonat, Gadamer tükre, mivel a pillantás újraelsajátításának műveletén alap-szik – amely tulajdonképpen a „hagyománnyal [és az azt hordozó nyelvvvel – B. G.] folytatott dialógus” (95.), a partnerek közötti átjárás és a megértés lehetőségességét példázza –, átlátszó kell, hogy legyen. (93.) Ebből következik, hogy egyfelől a Lacan által tételezett, mindig is már a szubjektum (katakretikus) létrejöttével egyidejűleg bekövetkező, majd tovább gyűrűző ellenőrizhetetlen felcserélések és téves azonosítá-sok láncolatának kimenetén elhelyezkedő „én”, másfelől pedig a Gadamer művében inszenírozott hermeneutikai pozitívitás, vagyis a félreismerés és a felismerés ese-ménye áll szemben egymással, noha ez a szembenállás maga a nyelvi differenciának kiszolgáltatott (94.), és ezt a kiszolgáltatottságot talán éppen a művészet luhmanni funkciója teheti láthatóvá (93.) – amely megállapítás a Luhmannnak szentelt fejezetet ismét csak (látszólag) nem várt jelentőséggel ruhazza fel.

A másik másságának a könyv két része közötti csatolást tulajdonképpen végrehajtó, már jelzett kérdése lesz az, amiben „artikulálódhat” a nyelvnek ez a körköröséget meg-bontó differenciája. Heidegger *Az út a nyelvhez* című írását elemezve Halász a szöveg érvmenetének körkörös felépítését emeli ki, valamint azt, hogy a nyelvet nyelvként elgon-doló gondolkodás számára a beszéd és hallás kezdetben feltételezett cirkularitásában (100.) bejárando út megtétele csakis egy (hallás utáni mondva) ismétlés lehetőségében adódhat és állhat elő mint feladat. (108.) Mivel ebben a relációban a nyelv beszédéről vagy „mondásáról” az derül ki, hogy Heidegger számára a hallásnál eredendőbb, vala-mint a gondolkodással egyidejűleg jelentkezik (112.), a rá való hallgatás – amely a meg-szólalás eseményének feltétele – nem teszi lehetővé a saját beszéd érzékelését (117.), vagyis a nyelvként azonosítható másik olyan törést állít elő, mely megszakítást ékel a hallás és beszéd általában körkörösésként felfogott ökonómiájába. A legfontosabb kérdés itt tehát talán valóban az, hogy *ki* vagy *mi* karakterrel bír a „*mint olyan*” feno-menológiai dimenzióját megnyitó másik. (104.) *Az út a nyelvhez* persze erőteljesen támaszkodik Humboldt nyelvelfogásának kritikájára/(affirmációjára?), ezért Halász Humboldt egy kevésbé ismert értekezését, majd a Humboldthoz szintén erőteljesen kötődő Gadamer (újra)olvasva igyekszik ezt a karaktert láthatóvá tenni.

Halász Hajnalka látványos elemzése Humboldt szövegeit az artikuláció, ezzel pedig a beszédképesség fellépésének mikéntje felől faggatja, hiszen a német szerző esetében a hallás és artikuláció olyan viszonyával kell számolni, amely maga is körszerű struktú-rába törekedve, ám a saját és a másik hangjának elválasztottságából (128.), a másiknak

a sajátot láthatóvá tévő teljesítményéből indul ki. *Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségéről...* azért bír Halász számára fokozott jelentőséggel, mert segítségével nemcsak a Humboldt nyelvelfogás alapfogalmainak berendezkedése, de a másik mi-benléte is transzparenssé tehető. Az *én*, a *te* és az *ő* névmások szerepének leírásakor ugyanis Humboldt vélhetőleg „a gondolatnak a hanggal való összefüggését fogalmazza újra, amennyiben ebben az *én* a gondolkodás, a *te* a nyelv, az *ő* pedig az érzékelhető külvilág paradigmájává válik”. (135.) Az elemzett szöveg vonzereje továbbá, hogy a beszédképés antropomorf (egyszersmind biológiai) karakteréről leválva, pusztán gram-matikai viszony, egy szembeállítás és egy ellentét rendszere (*én/te↔ő / én↔te/ő*) állítja elő a hang lehetőségét. (138–139.) Az antropológiai és nyelvi hierarchiájának felmérése tehát itt arról tanúskodik – hasonlóan természetesen a heideggeri szöveg-helyekhez –, hogy a nyelv elsőbbségéből kell kiindulni, mivel bármiféle individuum létrejötte és az ennek nyomában járó megszólalás a nyelv ezen elemi grammatikai para-digmáinak kiszolgáltatott. (136.) Ebben az értelemben tehát a névmások differenciája hozza létre az „embert”. Azonban nem lehetünk benne biztosak, hogy ez a létrejövés mindenkor a gondolkodás ellenőrzése alatt áll, sőt az állati hang és az artikuláció ket-tőssége nélkül a nyelv fenti formalizmusa sem vált volna láthatóvá. Ennek a nyelvi mű-ködésnek a nem ellenőrizhető – mert nem tudatos (137.) – tényezője éppen az a nyelvi differencialitás lesz, amely így észrevétlenül teszi lehetővé a megszólítást, vagyis egy olyan másik, amelyen az *én* mindenfajta önkimondása (148.), de könnyen lehet, hogy a nyelv képessége (144.) maga is áll.

A nyelvnek mint világnak az eseményszerű feltárulása az *Igazság és módszerben*, tehát a hermeneutikai tudat létének meghatározhatósága Halász könyvében szintén az ember–állat-dichotómia felől tűnik elgondolhatóknak, hiszen ebből a perspektívából nemcsak a tudat (tudatos), de a nyelvi differencia (észrevétlen, tehát tudattalan) mű-ködése, valamint az ezek között meglévő konstitutív feszültség is átmenthető az előző fejezetek olvasatainak tanulságai közül. Gadamer-nél az állat, helyhez nem kötött létező lévén, radikálisan helyhez, környezetéhez kötött, míg az ember viszonylagos (és min-denekelőtt hermeneutikai) szabadsága éppen abban áll, hogy a nyelv „*mint olyanként*” ismerteti fel vele a környező világot, és ezzel bejárhatóvá teszi azt. (162.) Már szó esett a felcserélések lacani negativitásának igazságként való értelmezéséről Gadamer filozófiájában korábban, azonban ez igazi helyét a könyv (már-már hálózati) össze-függérendszerében csak ezen a ponton nyeri el. A „*mint olyanként*” való felismerés képességével bíró hermeneutikai tudat mivel már eleve magában foglalja a differencia tudattalan műveleteit és az esztétikai megkülönböztetések önleplező tendenciájának kritikai tudását, „az esztétikai-metafizikai tudat tudatosságának és az állat tudatlan-ságának a kereszteződésékként tűnhet föl”. (163.) Vagyis a Gadamer által leírt dialógus utat enged „a nyelv szabad és tervezhetetlen” eseményeinek, ezzel pedig fenntartja a hagyomány szóhoz jutásának *valódi* lehetőségét, sőt mindez olyan pillanatnyi pasz-szivitást követel meg, „amelyet az elemzett diskurzusok rendre az állattal, az állati tudattal mint pusztá öntudatlan reakcióval rokonítanak”. (164.) Az állat fogalma így arra is rávilágíthat, hogy az, ami Gadamernek biztosan, de már Humboldt számára is – a beszédre való képességet megnyitó tudattalan nyelvi mozgások okán – bizonyos

mértékben lehetőség, vagyis a nyelv tudattalan, nem önreflexív mozgásának, retorikai működésének és állandó, leginkább automatikus differenciaképződésének hatalma, valamint ennek a hatalomnak a megnyilvánulása a gondolkodásban, Derrida eseményértelmezése felől éppen Heidegger gondolkodásán reked kívül. (166.) Hallás és beszéd megkülönböztethetőségének kérdése felé visszakanyarodva Halász mégis az erőszak és elszenvetés, valamint a fájdalom fogalmait hívja segítségül, Heidegger Trakl-elemzésének irányából megközelítve a problémát, hiszen ez az olvasat ellentétben az előzőekkel, arra kérdez, hogy a tudattalan struktúrák ellenében mi az vagy mik azok a feltételek, amelyek a „kései” Heidegger gondolkodásában az embert konstituálják és/vagy érzékelhetővé teszik.⁴

Halász Hajnalka gondos, a szöveg „akarátát” messzemenően becsülő *olvasatai* az *olvasás* legalapvetőbb dilemmáival szembesítik *olvasójukat*. Szigorú, pontos elemzései rendkívüli, főként német orientációjú szakmai felkészültségről tanúskodnak, amely felkészültség nem csupán az itt bemutatni igyekezett kérdések tárgyalásakor érvényesül, hiszen például Luhmann-nak az irodalomtudomány perspektívájából végrehajtott, és így annak szempontrendszerén belülről helyezett értelmezése a legkiválóbb ezt célzó munkák egyike. A *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között* magas színvonalon valószínűleg megcélküzéseit, igencsak releváns (részben a kritika elején is említett konfrontációtól elválaszthatatlan) kérdésfelvetéseivel és megállapításaival – noha a recepció előre nem tervezhető mivolta okán tulajdonképpen beláthatatlan, hogy ez bekövetkezik-e vagy elmarad – minden az irodalmat és az olvasást komolyan vevő, igényesebb szakmunkának számot illene vetnie. Megkerülhetetlen tény, hogy a Jakobsont, Luhmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger, Saussure-t, Husserl és Derridát faggató szerző irodalmi értésmódunk, de mindenekelőtt nyelvünk működésének és az erről való gondolkodásnak (diskurzusnak) mikéntjét annak alapjainál vonja kérdőre. „Így talán még az a félve tett kijelentés is megkockáztatható”, hogy Halász Hajnalka első könyve az utóbbi néhány év magyar nyelvű elméleti munkáinak egyik legizgalmasabb darabja.

(Ráció, Budapest, 2015.)

Géher István László: *Dekonstruált ritmika. A vers szótagidőtartam-lüktetésének szimmetriarendje Weöres Sándor Magyar etűdök verseinek 1. sorozatában*

Jóllehet Géher István László immár könyv formájában is hozzáférhető korábbi doktori disszertációja Weöres Sándor *Magyar etűdök* című művének első verssorozatát, a sorozatba tartozó egyes versszövegek szegmentálásában részt vevő ritmusalkotó jelenségek mögött meghúzódó hangtani minőségek feltérképezését választotta tárggyá, nyilvánvaló, hogy a kötetet elsődleges érdeklődési köre szerint nem a Weöres-szakirodalom összefüggésében érdemes értékelni, hanem a verselméletében. Szó sincs azonban arról, hogy a könyv újabb nézetekkel, esetleg valamely korábbi nézet bírálatával vagy megerősítésével kívánná gazdagítani verselméleti gondolkodásunkat. Géher egy saját fejlesztésű, informatikai alapú elemző módszert ismertet, és annak gyakorlati eredményeit mutatja be. A bölcsészettudományok területén ilyesmi meglehetősen ritkán fordul elő, habár filológusként mindannyian kulturális adatállományokat hozunk létre, őrzünk és kezelünk. Ebben az esetben bizonyára külön kellene értékelni a módszer elméleti aspektusait és gyakorlati működését, alkalmazhatóságát. Az informatikai eszközök és megoldások bírálatára vagy méltatására hozzáértés hiányában nem vállalkozom, recenziómban kizárólag a szótagidőtartam-lüktetés szimmetriarendjének vizsgálatával, azaz a SZILSZ-módszerrel kapcsolatos elméleti megfontolások kapnak helyet.

Ahhoz, hogy a SZILSZ-módszer verselméleti helyzetét világosan lássuk, azokat az egyszerű alapelveket érdemes összefoglalni, amelyekben a különféle, egymással vitatkozó, ma érvényesnek tekinthető verselméleti nézetek osztoznak. Az egyik ilyen közös alapelv, hogy a vers ritmikái és retorikai értelemben erőteljesen rendezett szöveg. Rendezettségének elsődleges feltétele a ritmikái szegmentáció. Ebben az értelemben mondhatja azt Kecskés András, hogy „a felismerhető sorképzés az ismétlődő jelentésbeli, nyelvszerkezeti és hangzati megfeleléseknek az a minimuma, amely nélkül a szöveg nem tekinthető versnek”.¹ További közös belátás, hogy a ritmusképzés nyelvhez, esetünkben a magyar nyelvhez kötött. A kutatás e nyilvánvaló feltételezéseinek kívül érvényesülnek nehezebben hozzáférhetőek is. A verselmélet számára a vers érzékelhető materialitása tárgyi jelleggel bír: az érzékek számára közvetlenül felfogható,

⁴ Hely hiányában álljon itt kommentár nélkül: „Az eddigi kontextusok nyelvén artikulálva a problémát: az ember emberré válásának és a megszólalásnak mindenekelőtt a hallás és az artikuláció szétválása, szétkapcsolása a feltétele, amelynek az eseményében az »ember« mindkét irányban ki van szolgáltatva: a másik beszéde egyszerre sajátítja el a hallást és uralja a hangképző szerveket, a testet mint idegen irányítás alatt álló szervet, miközben másfelől az ilyen formán utánamondó/mutató, önmagát feladó, önmagától eltekintő, és ebben a hallani tudását tanúsító test csak egy mindenkor más számára látható és hallható.” (173.)

¹ KECSKÉS András, *A magyar vers hangzásszerkezete*, Akadémiai, Budapest, 1984, 47.

mérhető és leírható szerkezet hangzóságban, tagolódásban és képi megjelenésben fel-fogott faktikus létező, amely mint ilyen, tudatos humán formálás eredménye. A vers tárgyisága azonban ebben a megközelítésben sosem válhat adottá. Amit faktikus létezőnek vélünk, a vers hangzó vagy látható teste, nem egyéb, mint audiovizuális érzékiség, amely a hang és a kép fordíthatóságának nem teljes mértékben diszkurzív rendszerében érvényesül. Hogy mennyire így van ez, vagyis hogy a kép és a hang fordíthatósága mint tapasztalat szükségszerűen kitér a diszkurzív megközelítések, vagyis a fenomenologizálhatóság elől, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy akik egyébként e fordíthatóságot diszkurzív rendszerbe² illesztik, azok is kénytelenek elismerni, hogy „a jel érzékisége [...] nem iktathatja ki (noha elfedni képes) nem iktathatja ki azt a mediális transzformációt, amely a költői nyelvnek az audiovizuális médiumokban rögzített megjelenését lehetővé teszi, történjék ez a hallucináció (!) vagy a képzelet imaginárius közegeiben vagy valóságosabb akusztikus vagy vizuális effektusokban.”³ A poézis oldaláról ugyanilyen kérdésként merülhet fel, hogy a vers létrehozása mennyiben tekinthető a kevert medialitású nyelvi anyag tudatos humán elrendezésének. Mennyiben állhat az érzékiség a humán diskurzus ellenőrzése alatt, ha figyelembe vesszük, hogy amíg a képi tapasztalat visszahat a róla szóló diskurzusokra, melyet a kép referencialitása és a kulturálisan kódolt látás referencializálása határoz meg, addig az auditív tapasztalatról szóló beszéd nem képes beilleszkedni a képiséggel közös nyelv-játékba, mert ha van egyáltalán referencialitása, az egészen biztosan más természetű, mint a képé, akár csak a befogadását lehetővé tevő kulturális minták.

Könnyen belátható, hogy a Géher István László kifejlesztette SZILSZ-módszer osztja a modern verselméletek legegyszerűbb alapelveit, tehát a verset ritmikái és retorikai értelemben erőteljesen rendezett szövegnek tekinti, a ritmusképzést pedig az egyes nyelvek sajátosságaihoz köti. Ugyanilyen nyilvánvaló azonban az is, hogy ami a háttérben meghúzódó szemléleti feltételeket illeti, eltér a magyar költői szövegek megismerésére kialakított elméletek közmegegyezésétől. Ezért érthető ugyan, miért jelenti ki előre, hogy a zenei transzformációk vizsgálata nem szigorúan vett verstani elemzés, jóllehet szintén a vers egyfajta rendezettségét vizsgálja, de kétséges, nem tompítja-e ez a kijelentés szükségtelenül, már-már a megvitathatóság rovására a vers medialitását megragadó elvi feltevések közt kimutatható feszültségeket. Nem vitás, hogy a SZILSZ-módszerrel hozzáférhető kaotikus rendezettség más természetű, mint azok a vershangtani és szólamnyomatékos ritmuselvek, amelyek leírására a vers-tan hagyományosan vállalkozik, tehát valóban kiegészíti, és nem helyettesíti a hagyományos leírásokat. A matematikai szabályokkal a jóhangzás ösztönös elrendeződése áll szemben, vagyis – amennyiben a módszer más költők verseinek megismerésével megfelelő mennyiségű összehasonlító adatot szolgáltat – lehetővé válik, hogy a poézis mélyebb zenei szerkezeteibe nyerjünk egzakt betekintést. Mindeközben a módszer elméleti előfeltevései termékeny feszültséget mutatnak a fent jellemzett belátásokkal,

² Lásd Kittlerre hivatkozva KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter, Ráció, Budapest, 2004, 92.

³ Uo., 93.

még akkor is, ha éppen ebben a fontos vonatkozásban a könyv kifejtettsége hiányosságokat és bizonytalanságot mutat.

Géher leginkább Amittai F. Aviram nézeteinek ismertetésén és kritikáján keresztül támasztja alá saját felismeréseit. Aviram szerint a vers zeneisége nem tartozik a nyelv fennhatósága alá, és elsősorban a testnek, nem pedig az értelemnek szól. Ami a megállapítás első felét illeti, a könyv a nyelvtől eltérő medialitásként értelmezi a ritmikát. A szótagidőtartam-lüktetés azonban nem csupán a nyelvi felületen fejeződik ki, hanem lényegileg is összefügg a nyelvi struktúrák belső időviszonyaival, így az általa képzett fraktálszerkezetek alighanem a nyelv mediális alakzatai közt is megemlíthetőek. Fontosabbnak látom azonban Aviram megállapításának második felét, azt, amely szerint a ritmus a testnek szól. Talán nem túlzás a megállapítást extrapolálva feltételezni, hogy éppen a SZILSZ-módszerrel feltárt ösztönös rendképzés utalhat arra, hogy a vers mélystruktúráiban feltárt kaotikus rendezettség nem annyira tudatos alkotás eredménye, sokkal inkább a test teljesítménye. Ennek tudatosulása a magyar költészetben éppen Weöres Sándornál jár a legátfogóbb következményekkel, amint ezt Bartal Mária *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája* című munkájában bizonyította.⁴ Ezért messzemenően indokolt, hogy Géher elemzési módszerét éppen Weöres költészetének anyagán mutassa be.

A könyv pontosan látja, hogy a fizikai és a mentális ritmusfelfogások közötti közvetítés megoldatlan. Géher a lacani tükörstádium-elmélet applikálásával kívánja feloldani a verselméletekben húzódó konfliktust, amikor némi bizonytalansággal megjegyzi: „Mindemellett talán nem teljesen erőszakolt gondolat a lacani »tükör stádium« egyedfejlődési fázisának fogalmát a ritmus »individualizációját«, azaz a szegmentált-ság és a szótagok nyomatékelozslásának komplex kifejlődését megelőző szótagidőtartam-lüktetés zenei szimmetriaviszonylatainak jelenségével megfeleltetni. Az általam bevezetett szimmetriavizsgálatok például a transzformációs csoportdinamikai összefüggések bemutatásával épp arra tesznek kísérletet, hogy egyes ritmusfragmentumok a transzformációk ismétléses és tükörviszonylatainak keresztül hogyan válnak a szegmentált-ság következtében kihallható, »individuális« verssor-versláb vagy ütem ritmusává.” (48.) A feloldási kísérlet kétségtelenül szellemes, de kidolgozatlan. Lacan tanítása szerint a tudatalatti metonimikus-metaforikus struktúrával rendelkezik, és az individuum másikának beszédeként íródik az én történetébe. Ebben az összefüggésben a tükörstádium a gyermeki individualizációnak azt a korai fázisát jelöli, amikor az én elkezd megkülönböztetni magát az anyai másiktól és belép a paternális nyelv világába, megkezdődik a szocializáció. A vágyak közvetlen kielégíthetőségének elvesztéséért, amelyet az anyával való testi kontaktus biztosít, a kisgyerek elfogadja a nyelv kínálatát, amely viszont, éppen úgy, mint a nemek közötti kapcsolat, az „apa” törvénye alatt áll. A lacani elmélet alapján könnyen belátható, hogy amit a könyv a fizikai és a mentális eredet vitájaként azonosít, szorosan hozzátartozik ahhoz a vitához, amelyet Aviram kezdeményezett, amikor kijelentette, hogy a ritmus nem tartozik a nyelv fennhatósága alá, illetve hogy a nyelvtől eltérő medialitást képvisel. Az az ismeretelméleti

⁴ BARTAL Mária, *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Kalligram, Pozsony, 2014.

aporia, amelyet Géher István László joggal tárt fel Aviram elméletében, más módon az ő okfejtésében is visszatér, amikor a ritmikai transzformációs műveleteket nyelvi jellegűnek tekinti, ugyanakkor a tudatelőtti szférájához tartozónak is. Ez utóbbi vonásuk miatt hozza kapcsolatba őket a lacani tükörstádiummal. Az elméleti belátások lacani keretei között a nyelvi a testi közvetlenség elvesztéséért kompenzál. Az ellentmondás feloldhatatlansága azonban talán többet mond el a vers alkotáslélektani sajátosságairól, mint bármi egyéb, a nyelvi és a testi feszültsége ugyanis véleményem szerint az a legfontosabb erő, amely a vers alkotásában részt vesz.

Mivel tehát Géher könyvének alapkérdései a hagyományos verselméletek háttérében meghúzódó feltevéseket teszik láthatóvá, érthető, hogy a szerző szempontjából miért bizonyulnak meddőnek a szólamnyomatékos elvű verselésről szóló viták. Ugyanakkor a maga módján mégis javaslatot tesz a vita meghaladására, ahogyan az elmúlt évtizedek szinte minden fontos verstani összefoglalása, közülük is elsősorban Szuromi Lajosé és Kecskés Andrásé. A meghaladás lehetőségét ebben az esetben is a megoldhatatlanság elfogadása, illetve a metrikus elv és a szólamnyomatékok eloszlását követő értelmezés egyidejű ábrázolására tett javaslat kínálja. A könyv egyik tanulsága számomra mindenképpen az, hogy a verselmélet tárgyának mediális sajátosságai miatt aporiákban és feloldhatatlan ellentmondásokban kénytelen megalapozni önmagát, ami hiába erősíti meg az egzaktság, a mérhetőség kompenzatorikus igényét, valójában annak a szituációnak a felismerését teszi szükségessé, amely a hetvenes évektől kezdve – a matematika és a logika biztos megalapozottságába vetett hit megrendülésével – számos tudomány területén kikényszerítette az igazolási racionalizmus feladását és a tudományelméleti önreflexió megerősödését. Géher munkája a maga szellemes módján erre a szituációra utal. Ennek felismerése teszi lehetővé, hogy Aviram aporetikus érvelését komolyan vegye, és a mértéktartás iróniájával fölszerelve kutatását megalapozó következtetéseket vonjon le belőle. Ezek nyomán könyve alapvető jelentőségű munkának tűnik a magyar verselmélet területén. Amennyiben a módszer összehasonlításra alkalmas adatok sokaságával szolgál majd, a segítségével olyan akut kérdések tisztázásához is közelebb juthatunk, amilyen például a szabad- és a próza-vers ritmikai értelmezhetőségének problémája.

A könyv érdekelttsége azonban nem korlátozódik a verselmélet területére, magától értetődően az utóbbi időben örvendetesen új lendületet kapó Weöres-recepcióhoz kapcsolódik. Ezt hivatott erősíteni a stílusában és szemléletében a munka többi részétől elkülönülő „szubjektív kitérő”, amely általánosságban kívánja jellemezni Weöres Sándor költészetét. Ebben a részben sajnálatos módon visszatér az az esszencialista versszemlélet, amelytől a dolgozat egyébként szerencsésen távol tartja magát. Géher István László pontszerűnek, minden alakulástól, változástól mentesnek látja Weöres Sándor költészetét: „helyben járásról” beszél vele kapcsolatban, kijelentve, hogy „Weöresnél mindig ugyanonnan indulunk, ugyanoda érkezünk” (77.), és a műfaji sokszínűség, illetve a műfajokhoz tartozó szöveg-hagyományok és konvenciók sokrétű játékba hozása ellenére egy azonosítható „Weöres-hangot” keres. Az összefoglalást ebben a formájában elhibázottnak tartom, de amit a könyv a költő verselésének kolónokban

megragadható háttérszerkezetéből feltár, az nyilvánvalóan be fog épülni a Weöres-recepció anyagába.

Amint a fentiekből kiderült, a könyv jelentőségét ennél is nagyobbnak érzékelem a vers medialitásáról és materialitásáról szóló viták összefüggésében, valamint a bölcsészettudományok informatikai alapú kutatásának kiterjesztésében. Olyan könyv került a kezünkbe, amely az irodalomtudomány számos területén hathat ösztönzőleg, válthat ki vitákat. Csak kívánni lehet, hogy a benne rejlő ilyen lehetőségek ne maradjanak kiaknázatlanul.

(*Ráció, Budapest, 2015.*)

REICHERT GÁBOR

Vörös Boldizsár: *Történelemhamisítás és politikai propaganda. Illés Béla elmeszüleményei a magyar szabadságküzdelmek orosz támogatásáról*

„Itt nyugszik Illés Béla, ha igaz” – szól az ötvenes években keletkezett tréfás sírvers a korszak emblemikus írójáról. Legalábbis az egyik változata: Vörös Boldizsár könyvének tanúsága szerint forgalomban volt még egy „Itt nyugszik Illés Béla – nem igaz”, illetve egy „Itt nyugszik Illés Béla / De ez nem igaz” variáns is. Persze, nincs nagy különbség az egyes verziók között, és a történész sem tulajdonít az eltéréseknek túl nagy jelentőséget, mégis jellemzőnek, a kötet voltaképpen témáját is illusztráló mozzanatnak tarthatjuk a szájhagyomány útján terjedő szöveg alakváltozásait. Nemcsak azért, mert meglehetősen pontos, a monográfia elolvasása után pedig még inkább telitalálatnak tűnő jellemzést ad az íróról (mely ráadásul sokat elárul Illés korabeli megítéléséről), hanem azért is, mert az általa megalkotott áltörténelmi elméletek is folyamatos módosulásokon estek át – hol az „eredeti szerző” akaratóból, hol tőle függetlenül, a korszak hivatalos történészeinek, íróinak jóvoltából. A Rákóczi-szabadságharc állítólagos orosz támogatásáról és az 1849-es orosz intervenciót ellenző, valójában sosem létezett Guszev századosról szóló „elmeszülemények” – ahogy arról Vörös roppant aprólékos forrásfeltáró munkája meggyőzhet bennünket – leginkább a népmesékhez, vagy még inkább az ismert láncjátékhöz hasonlíthatók. A játék első résztvevője belesuttog valamit a mellébe álló fülébe, aki megpróbálja továbbadni a hallottakat a másik oldalán állónak és így tovább – a sor végén lévőhöz szinte biztosan más fog eljutni, mint ami az eredeti szöveg volt.

Vörös Boldizsár *Történelemhamisítás és politikai propaganda* című, *Illés Béla elmeszüleményei a magyar szabadságküzdelmek orosz támogatásáról* alcímű munkája hosszú éveken át tartó, kiterjedt kutatómunka összegzése. A szerző tucatnyinál is több tanulmányt publikált a közelmúltban Illés Béla kitalációiról: a történész munkáinak köszönhetően az író kétes munkamódszerén kívül a Rákosi-, majd a Kádár-korszak nem kevésbé kétes propagandamódszereiről is rengeteget megtudhattunk. A 2014-ben megjelent monográfia az eddigi részeredmények egymás mellé helyezésével, kiegészítésével és értelmezésével még árnyaltabb képet ad az Illés által létrehozott „kitalált hagyományokról” és ezek – a korszakban előszeretettel emlegetett magyar „haladó hagyományok” megalkotásában és tudatosításában játszott – szerepéről. A könyv elsősorban történettudományi szakmunkának tekinthető, ami a kutatás módszertanát is alapvetően meghatározza: Vörös nem fordít különösebb figyelmet

a vizsgált szövegek esztétikai-stilisztikai elemzésére, sokkal inkább a művek (javarészt minden valós alapot nélkülöző) történelmi állításainak leleplezéséből körvonalazódó történelemfelfogások érdeklik. Valószínűleg senki nem tudja pontosan megmondani, hogy a Nagy Péter cár és Guszev kapitány kitüntetett „magyarszimpátiáját” tárgyaló, valaha keletkezett összes szöveg helyet kapott-e a kötetben (legfeljebb maga a szerző), annyit mindenesetre nagy bizonyossággal állíthatunk, hogy Vörös a fellelhető művek túlnyomó többségét feldolgozta munkájában. (Ennek ellenére hozzá kell tennünk: jó lett volna, ha legalább az első, e tárgyakban született Illés-novellák, illetve -cikkek szerepeltek volna a függelékben.) Elismeréssel kell adóznunk a rendkívüli alaposág előtt, mely a könyvben feltárt forrásművek felkutatásához és kontextusba helyezéséhez szükségeltetett, még akkor is, ha ez az alaposág helyenként azt eredményezi, hogy az olvasó nehezen tudja súlyozni a rázúduló információk jelentőségét. A meglehetősen nagy terjedelmű – a kétségkívül didaktikus, ugyanakkor általában jól használható –, részletesebb belső tagolást nélkülöző fejezetekben ugyanis nem figyelhető meg markáns különbség a lényeges és a kevésbé lényeges szövegelefordulások vizsgálata között: a szerző ugyanazzal a precíz, minden apró eltérést regisztráló metodikával közelít például egy Szabad Nép-publikációhoz (tehát egy feltehetően sokakhoz eljutó, de nem „tudományos” igényű szöveghez), mint egy valószínűleg másfajta hatást kiváltó tudományos-ismeretterjesztő közleményhez. Igaz, hogy kutatóként vagy kutatóként eltérő lehet, hogy mi számít fontos és kevésbé fontos adatnak, jelen esetben pedig az Illés-történetek módosulásai kerültek a vizsgálat fókuszába, talán mégsem lett volna felesleges a korszak irodalmi, tudományos, politikai stb. mezejében esetleg kevésbé otthonosan mozgó befogadó határozottabb orientálása a fejezetek részletesebb tagolásával.

A szerző igyekszik tartani az időrendet a kötet fejezetstruktúrájában, ezt a törekvést azonban olykor felülbírálja a tematikus csoportosítás. Így például külön alfejezetbe kerültek a „Guszev-ügy” sajtóbeli, szépirodalmi, történettudományi és köztéri ábrázolásai, ebből következően pedig előfordul, hogy az egyik alfejezet éveket visszautrik a megelőző egység végéhez képest. Ennek az eljárásnak éppúgy megvannak az előnyei, mint a hátrányai, hiszen könnyebben áttekinthetővé válik általa az egyes alrendszerek működése, ugyanakkor néhol kevésbé követhető, hogy milyen mértékű lehetett az átjárás az Illés-féle fikciók egymástól eltérő műfajú továbbvitelei között. Összességében mégis jó döntésnek tűnik a kronologikus sorrend helyenkénti felülírása, hiszen egy ilyen hatalmas, rendkívül vegyes műfajú korpusz lineáris tárgyalása nehezen visszakereshetővé tette volna az egyes adatokat, ez pedig a könyv használhatóságának rovására ment volna. A bevezetés után Illés történelemhamisításainak lehetséges előzményeiről olvashatunk egy rövid fejezetben, ezt a *Pásztortűz a Verhovinán* című cikk nyomán kialakult, koholt II. Rákóczi Ferenc – I. Péter-kultusz vizsgálata követi, majd a teljes könyv legnagyobb részét kitevő „Guszev-értelmezés” következik.

Az Illés-kitalációk lehetséges előzményei között a kötet fő témáihoz közvetlenül nem kapcsolódó, érintőlegesen mégis velük összefüggésbe hozható eseteket mutat be a szerző. Vörös állítása szerint a pályakezdő Illés 1917-es, *Doktor Utrius Pál honvédbaka hátrahagyott írásai* című, magánkiadásban megjelent munkája a későbbi történelem-

hamisítások – természetesen nem tudatos, előre eltervezett – „előtanulmányaként” is értelmezhető. A fikció szerint az I. világháborúban szolgált, valójában viszont sosem létezett doktor Utrius Pál hagyatékát közlő mű írója által alkalmazott hitelesítési eljárások – Utrius fiktív leveleinek valóban létező címzettjei voltak, a közreadó pontos leírást adott a „hátrahagyott” dokumentumok külsejéről, sőt egy állítólagos fénykép alapján felskiccelt portrét is közöl elhunyt „barátjáról” – Vörös állítása szerint hasonló mintázatot mutatnak, mint az évtizedekkel későbbi, tudatos történelmi koholmányok. Ez részben valóban így van, az érvelés mégsem nevezhető meggyőzőnek, mégpedig azért nem, mert az értekező nem vet számot kellőképpen a fiatalkori Illés-mű irodalomtörténeti kontextusával. A „talált szöveg” toposza nem a 20. század irodalmának – még kevésbé Illés Béla prózájának – leleménye, megtalálható az ókori görögöknél éppúgy, mint a 18. század végének regényeiben. Hogy mást ne mondjunk, a *Fanni hagyományai* első, Urániabeli közlése sem tüntette fel a szerző nevét. A Vörös által hitelesítési eljárásaként említett momentumok inkább ártalmatlan írói játékként foghatók fel, de legalábbis problematikusnak tűnik Illés későbbi propagandahazugságaival egy lapon emlegetni őket.

Mind a Rákóczi-szabadságharc, mind a Guszev századossal kapcsolatos fejezet alapján jól rekonstruálhatók az okok, amelyek Illést kitalációi életre keltésére ösztönözhatték (természetesen, ha nem számítjuk anekdotázásra, tréfázásra, baráti megviccelésre való közismert hajlamát, melyre a szerző is több helyütt utal). Vörös rámutat, a második világháború magyarországi befejeződésének, vele együtt pedig az orosz csapatok közeledtének előkészítése volt a szovjet hadsereg propagandáért felelős őrnagyaként szolgáló Illés elsődleges célja történeti kiagyaltásával. A rendelkezésre álló források sajnos nem egyértelműsítik, hogy vajon az író felsőbb utasításra vagy magánszorgalomból cselekedett-e, kitalációi azonban egyértelműen összhangban voltak a kommunista propaganda azon törekvésével, amely az elmúlt évszázadok forradalmi hagyományainak meghosszabbítását igyekezett láttatni a „felszabadulásban”. A Rákóczi-szabadságharcot és az 1848–49-es forradalmat egyaránt leverő Habsburg Birodalom így több alkalommal – nemes egyszerűséggel – „németekként” szerepel az 1944–45-ben megjelent Illés-szövegekben, folytonosságot sugallva ezzel a Habsburgok és a Harmadik Birodalom között. Ebben a különös fantáziavilágban a kurucok és a Rákóczi megsegítésére küldött cári tisztek a partizánokkal esnek azonos elbírálás alá, a 1849-es orosz intervenciók hadseregeiből kiugrani készülő katonák pedig az 1945-ös felszabadító orosz csapatok elődeiként szerepelnek. Lényeges különbség a két Illés-kitaláció között, hogy míg a Rákóczi-koholmány esetében az I. Péter uralta Orosz Birodalom pozitív „szereplőként” jelenik meg – hiszen a történet szerint a cár tisztekkel és pénzzel támogatta a fejedelem szabadságtörekvéseit –, addig az 1849-es Oroszország önmagát túlélte, zsarnoki rendszerként tűnik fel, Guszev és társai pedig éppen e rendszer elutasítása miatt vannak hősként ábrázolva. Ez a beszédes különbség is jól érzékelteti, hogy a kommunista propaganda nem feltétlenül ragaszkodott a következetességhez, ha a forradalmi hagyományok szelektálásáról volt szó – így tűnhetett fel a cárizmus egy esetben pozitív, máskor negatív színben.

Illés nem túl nagy időbeli eltéréssel publikált írásai – a Rákóczi-féle kitalációt megalapozó *Pásztortűz a Verhovinán* 1944. április 25-én, a Guszev százados hőstétéről és mártíromságáról első ízben tudósító *Orosz tisztek Kossuth Lajosért* 1945. február 10-én látott napvilágot – tehát abból az elsődleges célból születtek, hogy a Szovjetunió iránt nagyrészt bizalmatlan magyar lakosság a „közös forradalmi hagyományok” okán jobban együttműködjön a rövidesen megérkező felszabadító hadsereggel. „E »hagyományok«-nál – fogalmaz Vörös –, amennyiben van rá lehetőség, a történelem a cselekvés legitimálójaként és a csoportkohézió cementjeként használtatik fel, gyakran pedig – a különféle történelmi személyek emlékművei körüli konfliktusokban – a harc valódi szimbólumává válik.” (7.) Nagy valószínűséggel kinyomozhatatlan, hogy eredeti – a „csoportkohézió cementje” szókapcsolattal találoán körülírt – funkciójukat milyen sikerrel látták el Illés kitalációi, további karrierjük azonban arról tanúskodik, hogy a háború utáni években, sőt a Rákosi-korszakban is komoly legitimáló szerepük volt. Érdemes felhívni a figyelmet a két történet eltérő sorsára: míg az I. Péter – II. Rákóczi Ferenc-barátság hamis dokumentuma viszonylag kevés figyelmet kapott a következő években, addig a Guszev-történetet továbbra is nagy érdeklődés övezte. Ennek lényeges oka Vörös szerint, hogy a sosem létezett kapitány nevesítése és alakjának megalkotása nagyobb érzelmi azonosulás kiváltására lehetett alkalmas, mint a néhány tucatnyi orosz katona hősie kiállása Rákóczi mellett – ennél is fontosabb azonban az a gyakorlati ok, hogy az 1848-as forradalom, valamint Guszevék 1849. augusztus 16-i „kivégzésének” közelgő századik évfordulója remek alkalmat szolgáltatott az „évszázados szovjet–magyar barátság” erősítésére. És bár a Rákóczi és az Orosz Birodalom kitűnő kapcsolatát bizonyítani igyekvő elmélet is beszivárgott a legkülönbözőbb korosztályoknak és rétegeknek szánt tudományos és ismeretterjesztő munkákba, a történet sikeressége nem mérhető a Guszev-féléhez. A *Történelemhamisítás és politikai propaganda* vonatkozó fejezeteiben szó esik az orosz százados tiszteletére elnevezett magyarországi közterületek és emléktábla történetéről, a magyar és a külföldi irodalomra gyakorolt közvetlen hatásokról (Illyés Gyula mellett egy holland író, Theun de Vries fantáziáját is megmozgatta a történet), sőt az orosz és belorusz történetírásban kialakult – és jóformán a mai napig valósként elfogadott – Guszev-ábrázolásokról is.

Mind a két fikció esetében elmondható, hogy recepciójukban viszonylag hamar megjelentek az igazságtartalmukat kétségbe vonó hangok. Eleve nem kelthetett nagy bizalmat Illés magyarázata az eredeti forrásanyagok hiányáról: elmondása szerint a minszki levéltárban bukkant Guszev és társainak vádiratára, az intézmény azonban sajnálatos módon megsemmisült a második világháborúban, a dokumentumok másolatai pedig rejtélyes módon eltűntek. Vörös több bizonyítékot is felhoz amellest, hogy sokan voltak olyanok, akik már közvetlenül a történetek megjelenése után hiteltelennek tartották az író történeteit. Nehéz is lehetett komolyan venni őket azok után, hogy a centenáriumi ünnepségre készülő magyar hivatalosság hónapokon át hiába kerestette a megjelölt dokumentummásolatokat a leningrádi Hadtörténeti Múzeumban és egyéb szovjet közgyűjteményekben – éppen ezért jogosan vetődik fel a kérdés, hogy miért állhatott a kultúrpolitika és a hazai szaktudomány érdekében

éveken keresztül fenntartani egy olyan hazugságot, amelynek hazugság voltával nagy valószínűséggel igen sokan tisztában voltak. A szerző Szeberényi Lehel visszaemlékezéséből idézi Illés egyik jellegzetes megnyilvánulását, amely a „kommunista Jókai-ként” aposztrófált író raccsolása mellett jól visszaadja azt a *valós* tényeket a *lehetséges* tények alá rendelő gondolkodásmódot, amely a korban nemcsak az ő sajátja volt: „Guszev létezett... És ha nem létezett, akkor is léteztek más ovoszok!” (178.) A szocialista irodalom egyik legfontosabb követelményét, az egyszerű helyett a tipikusnak – tehát a társadalom folyamataiból úgymond logikusan következőnek – vélt eset megmutatásának ideáját fedezhetjük fel ebben a mondatban, Illés elmeszüleményeit pedig e követelmény tettest öltött megvalósulásaiaként is felfoghatjuk. Főleg a Guszevről elnevezett közterületeket tárgyaló részben láthatjuk bizonyítottan Vörös állítását, mely szerint a hős orosz katona létezését sajátos módon éppen a róla való megemlékezés különböző formái igyekeztek szavatolni. Az efféle tekintélyi érvek mind a Rákóczi-, mind a Guszev-történet utóéletében megfigyelhetők Vörös szerint, amivel azonban csak részben érthetünk egyet. A könyvben rendszeresen (talán túl sokszor is) visszatér az az érv, hogy az egyes történetvariánsok hitelességét a nagyközönség számára a közreadó személyek, szervezetek tudományos, politikai stb. hitele garantálhatta. Bizonyos esetekben valóban működhetek a manipuláció ilyesféle módozatai, azonban nemegyszer a befogadó közeg alábecsülésével vádolhatjuk a szerzőt. Hogy csak egy példát említsünk a sok közül: az 1945 és 1948 között – vagyis a kommunista hatalomátvétel előtti, úgynevezett „koalíciós időszakban” – megjelent munkák esetében lehetetlen nem számolni azzal, hogy a tudatosabb olvasók eleve fenntartásokkal kezeltek egy nyílt kommunista propagandát folytató sajtóorgánumot, ekképp pedig az sem jelenthető ki, hogy az olvasóközönségre automatikusan igazak lehettek az „azt gondolhatták, hogy csakis pontosan ellenőrzött információkat olvasnak”-típusú vörösi állítások. A kötet adós marad az Illés-féle kitalációk hatástörténetének pontosabb elbeszélésével: bár a történetek minden vagy majdnem minden variánsát bemutatja, nem tesz kísérlet annak felmérésére, hogy valójában mekkora károkat okoztak a magyar társadalom saját történelméről való gondolkodásában. Egyes, Illés szavahihetőségét kétségbe vonó kortársi megnyilatkozások arról tanúskodnak, hogy már a saját korában sem feltétlenül vették komolyan az író állításait – erre remek példa Kosáry Domokos 1956. májusi felszólalása a Petőfi Körben, melyet Vörös idéz a kötet 69. oldalán: „Hányszor jöttem hozzám olyasmivel, hogy a középiskolai tankönyvben az szerepel részletesen – pár évvel ezelőtt volt, nem most –, hogy Nagy Péter tüzérsége és katonái hogyan segítették Rákóczit a szabadságharcban. A diákok pontosan tudták, hogy ebből természetesen egyetlen adat sem állja meg a helyét.” Bár nem tűnik egyszerűen kivitelezhetőnek az illési elmeszülemények utóéletének és valós társadalmi beágyazottságának vizsgálata, a további kutatásoknak érdemes lehet ebbe az irányba is tájékozódniuk.

A hangsúlyosan történettudományi szempontrendszer ellenére Vörös Boldizsár munkájának irodalomtörténeti haszna is rendkívüli, hiszen a Rákosi-korszak propagandagépezetének működése mellett az irodalom megváltozott szerepéről is rengeteget elárulnak a kötetbe felvett elemzések, dokumentumok. A művészet korabeli

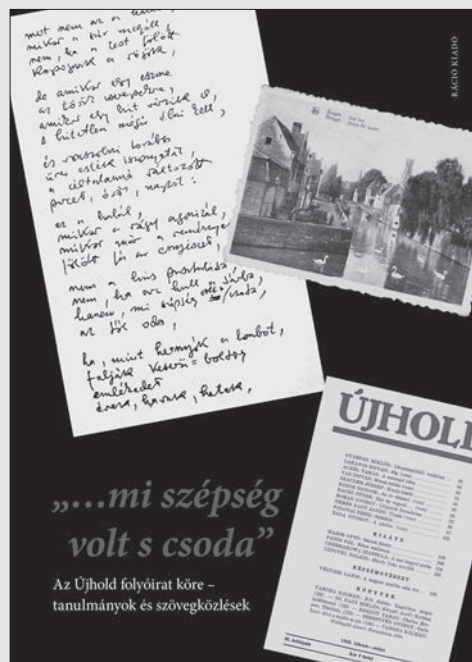
funkciójáról – egyáltalán magáról a tényről, hogy az ekkori hivatalos esztétika szerint egy művészeti alkotásnak pontosan meghatározott *funkciója* kell hogy legyen –, valamint a közélet, a művészet, a történettudomány és a propaganda közötti választóvonalak illékonyságáról tanúskodnak Illés Béla irodalom és történelemhamisítás – ma úgy mondanánk: médiahekk – hatásán egyensúlyozó alkotásai. E művek további, elsősorban irodalomtörténeti szempontú vizsgálata hozzájárulhat ahhoz, hogy árnyaltabb módon közelíthessünk az ötvenes évek hivatalos művészetéhez.

(MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Budapest, 2014.)

„...mi szépség volt s csoda”

Az Újhold folyóirat köre –
tanulmányok és szövegközlések

2015, 336 oldal, 3250 Ft



A Petőfi Irodalmi Múzeum kézirat-tárában található újholdas hagyatékokra épülő második kötet tanulmányai Nemes Nagy Ágnes, Lakatos István, Ottlik Géza és Mészöly Miklós életművének néhány részletét vizsgálják, valamint a névadó folyóirat meg nem valósult folytatását – a Magyar Orfeuszt – dokumentálják. Az írások között akad olyan, amely egyetlen Nemes Nagy Ágnes-verset jár körül, s vannak, amelyek életművének egy-egy verstani vagy tematikai összefüggés alapján egymás mellé rendelhető verseit elemzik. Lakatos István versciklusa, keletkezési naplójának részlete egyfelől önmaga megalkotását szemlélteti, másfelől nyelvének különállását a hetvenes-nyolcvanas évek hazai köl-

tészetében. Míg az előző kötet Ottlik Géza és a rádió kapcsolatát tárta fel, addig az egyik itt közölt tanulmány az író és a filmforgatás kudarcát ismerteti. Mészöly Miklós recepciótörténetének egy szelete pedig az életműnek a közelmúlt magyar prózájában betöltött súlyát húzza alá.

A gyűjtemény második részében Nemes Nagy Ágnes két útinaplójának – a *Brüsszeli útnak* és az *Amerikai naplónak* – az eredeti kéziratokat követő, a szerzői változtatásokat is tartalmazó szövege olvasható, jegyzetekkel és szövegkritikával ellátva. A naplók, közlésük filológiai értékein túl, írójuk személyiségrajzához járulnak hozzá, érzékeltetve azt a folyamatot, amely az idegen földrajzi helyeknek, embereknek, körülményeknek szóló kezdeti tartózkodástól a megismerésen át a lassú elfogadásáig vezetett, miközben az élmények, tapasztalatok, hol ihletforrásul, hol a személyiségnek a külső és a belső világbeli elhelyezésül szolgáltak.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

ADORJÁN VIKTOR

A Laboratórium

Az opolei–wrocławai színházi Laboratórium tevékenysége
és utóélete 1959-től napjainkig

2015, 600 oldal, 4290 Ft



E könyv Adorján Viktor író, rendező, színháztörténész 2012 decemberében a Pécsi Tudományegyetemen megvédett PhD-disszertációjának újraszerkesztett, több mint másfélszáz illusztrációval, részletes kronológiai összeggésszel és névmutatóval bővített változata. A lengyel Jerzy Grotowski a II. világháború utáni egyetemesszínháztörténet egyik legnagyobb hatású rendezője, akinek neve meglehetősen ismert Magyarországon is, munkássága, illetve az általa létrehozott Laboratórium színház tevékenysége azonban kevésbé. „Nálunk ma Grotowski egyáltalán nincs a (színházi) köztudatban, nem beszélünk róla, nem készülnek cikkek, tanulmányok a munkásságáról, s ami talán még fontosabb, a gyakorló színházi emberek, a színház alkotói sem törődnek vele” – írja a szerző. Jelen

munka áttekinti a Laboratórium keretében „1959-ben kezdődött kutatások különböző alkotói periódusait, azok történeti folyamatát és teoretikai hátterét, hogy elegendő és alapos információval megvilágított összefüggésekkel szolgáljon a lényegében napjainkig tartó – illetve jelenleg is folyó – tevékenység további kutatásához”. E könyv „nem kíván Grotowski-monográfia lenni, mi több, negyvenéves szakmai munkásságának részletes pályaképe sem. A kutatásláncolat történeti tényeit, szakmai-teoretikai eredményeit és utóhatását kívánja feltárni, semmiben sem csökkentve ezzel Grotowski vezető szerepét ebben, ám tekintetbe véve olyan eseményeket és aktivitást is, amelyekben neki közvetlen szerepe már nem vagy csak részben volt.”

Adorján olyan alaposággal mutatja be Grotowski és munkatársai, továbbá a Laboratórium színház örökösének – például a Második Wrocław Stúdióinak – a munkásságát, amelyhez egy kutatócsoport esetében is megsüvegezendő mennyiségű adatgyűjtés – források, korabeli dokumentumok, szakirodalom feldolgozása – szolgáltatja a hátteret. A Grotowski-féle „szegény színház” színpadi és előadás-előkészítési gyakorlata kulcselemeinek az eddigi sablonoktól eltérő bemutatásával pedig a kortárs színházelmélet terén nemzetközileg is számottevő eredményeket mutat fel.

Csillag István

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében: Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20.
tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Szépirodalmi Figyelő

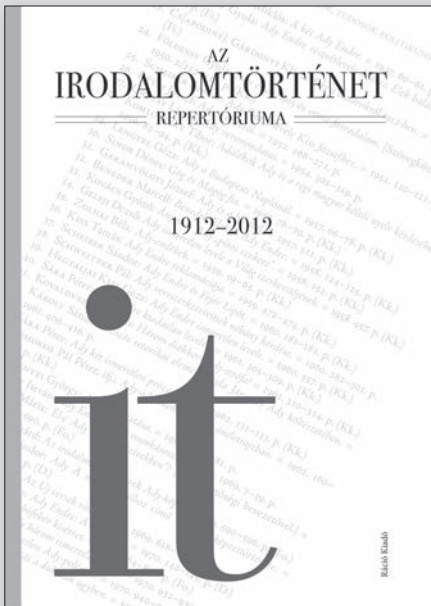
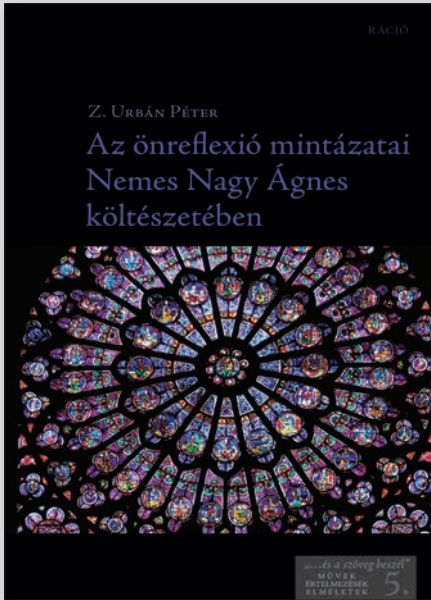
Irodalmi, kritikai, szemlélő folyóirat



2016
2

Vörös István prózája | Babiczky Tibor, Prágai Tamás,
Térey János versei | Molnár Gábor Tamás, Szathmári
Judit, Békés Márton, Hammer Ferenc tanulmányai |
Pápai Gábor képregénye | Kritikák Thomas Pynchon,
Jennifer Clement, Svetlana Alekszijejics, Petru Cimpoesu,
Tan Twan Eng és Rainer Maria Rilke könyveiről

A RÁCIÓ KIADÓ KÖTETEIBŐL



A kötetek megrendelhetők vagy kedvezményesen megvásárolhatók a kiadó szerkesztőségében: • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 fax: (1) 321-4757 • e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ára: 600 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 2000 Ft



TÖRÖK ERVIN
Elmozdult képek
Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben
2015, 292 oldal, 2850 Ft



Az *Elmozdult képek* Heinrich von Kleistnak, a német romantikus irodalom kiemelkedő szerzőjének az esszéit, drámáit és a *Kohlhaas* című novelláját elemzi, abból a szempontból, ahogy ezek az írások a nyelvi kép, a mozgás, a gondolkodás és az erőszak kérdéseit izgalmas mátrixszá kapcsolják össze. A hangos gondolkodásról, a marionettek játékaról írott esszék, a nyugati világ alapvető mítoszairól, valamint a szuverenitásról és a gerillaháborúról szóló fikciók kapcsán a kötet a nyelvi kép, a képzetalkotás és általában a reprezentáció megrendülésének kleisti tapasztalatát tárgyalja.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 321-4757
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu