

BÓDI KATALIN

Látásgyakorlatok

Kontextusok Kazinczy Ferenc
képzőművészeti tárgyú írásaihoz

IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK

184. szám

Szerkeszti:

FŐRIZS GERGELY

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZET, ELKH

BÓDI KATALIN

Látásgyakorlatok

**Kontextusok Kazinczy Ferenc
képzőművészeti tárgyú írásaihoz**

r e c i t i
Budapest · 2021

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap, valamint a Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat (ELKH) támogatta

Lektorálta: BARTHA-KOVÁCS KATALIN

A borító Joseph Benoît Suvée *A rajzművészet feltalálása* című festményének, valamint Kazinczy Ferenc rajzának és kéziratának felhasználásával készült.

© Bódi Katalin, 2021



Könyvünk a Creative Commons

Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább! 2.5 Magyarország Licenc
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)

feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jogaival!

HU ISSN 0075-0840

ISBN 978 615 6255 12 9

Kiadja a reciti,

a BTK Irodalomtudományi Intézete (ELKH)

tartalomszolgáltató portálja • www.reciti.hu

Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa

Nyomda és kötészet: Kódex Könyvgyártó Kft.

TARTALOM

Bevezetés	9
I. LÁTÁSGYAKORLATOK	19
I.1. A látás színrevitele	21
I.1.1 A Tribuna-terem	21
I.1.2 Neoklasszicizmus – a fogalomhasználat határaitól	30
I.1.3 A szemlélődés lehetőségei	50
I.2. Médiumváltás és hagyományfelejtés a neoklasszicista művészetben – <i>A belvederei Apollón</i> példáján	54
I.2.1 Apollón születése	54
I.2.2 Istenek harca	58
I.2.3 A látás gyakorlata	61
I.2.4 Szoborból szobor	64
I.3. A látás mint tevékenység Diderot és Winckelmann teóriáiban	67
I.3.1 Autopszia-gyakorlatok	67
I.3.2 Nikomakhosz szemei	74
I.3.3 Diderot esete a Medici Venusszal	78
I.3.4 Levél a látás antropológiájáról	87
I.3.5 A néma költészet lehetőségei	93
I.3.6 Exkurzus: Philippe Mercier <i>A látás érzéke</i> című festményéről	94

II. KAZINCZY ÉS A MŰVÉSZETEK	97
II.1. Kazinczy Ferenc görögös epigrammái a neoklasszicista művészet kontextusában	99
II.1.1 Filológiai problémák és a perspektíva irányai	100
II.1.2 Az epigramma autopoétikája	109
II.1.3 Az érzékek retorikája	115
II.1.4 Emlékművek a lélek halhatatlanságának sírkertjében	128
II.1.5 A lista zavara és a hálózat összegabalyodása	131
II.2. Kazinczy a múzeumban: Kazinczy Ferenc képzőművészeti tárgyú cikkeinek értelmezési esélyeiről	133
II.2.1 A nyilvánosság tere	133
II.2.2 Múzeumi kalauz – első terem	136
II.2.3 Múzeumi kalauz – második terem	152
II.2.4 Múzeum shop	159
II.3. Gólyafészek és angolkert: Az Árkádia-per kontextusai Kazinczy Ferenc folyóiratközleményeiben és levelezésében	168
II.3.1 Az Árkádia-per mint szövegcsoport	168
II.3.2 Allegória	174
II.3.2.1 A levelezés labirintusai	177
II.3.2.2 A <i>Természeti História</i> olvasói	187
II.3.3 Séta a sírkertben – A hotkóci angolkert és Fizsi halála	193
II.3.3.1 A levélben megírt angolkert	195
II.3.3.2 A folyóiratban megírt angolkert	198
II.3.3.3 Egy gyermek sírköve	205
II.3.4 Kontextusok, médiumok, beszédmodok	208
II.3.5 Exkurzus: Et in Arcadia ego és felboncollak	209
II.4. Az Iliászi per képzőművészeti vonatkozásai	215
II.4.1 Szöveghatárok	215
II.4.2 Mediális határok	217
II.4.3 Vissza a szöveghatárokhoz	221

II.4.4 Vissza a mediális határokhoz	225
II.4.5 Élethatár	229
II.4.6 A komolytalanság határa	231
II.4.7 Ki a szerző?	232
II.5. A portré műfajai Kazinczy életművében	237
II.5.1 A portré keretei	237
II.5.2 „Az arcz magán hordja a' mit az emberről mondhatni” – a fiziognomikus portré	241
II.5.3 Portrék vetélkedése – fiziognómia kontra eszményítés?	248
II.5.4 „megpillantása egészen elborzasztott” – a szemlélődő inszcenírozása	256
II.5.5 Exkurzus – Dürer Ádám és Éva-metszetéről	259
Epilógus	261
Függelék	265
1. függelék	265
2. függelék	268
3. függelék	269
Bibliográfia	271
1. Források	271
2. Képzőművészeti alkotások	280
3. Szakirodalom	284
Névmutató	297

BEVEZETÉS

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 a szerző életseményei nem engednek megfeledkezni irodalom, nyelv, ízlés és képzőművészet szoros kapcsolatáról. Csatkai Endre 1925-ben írt doktori disszertációja jó érzékkel mutat rá a Kazinczy-korpusz művészettörténeti 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.¹ Az értekezés esszéisztikussága és a Kazinczy-életmű korabeli feltáratlansága azonban korlátozzák konklúzióinak érvényességét. A téma monografikus feldolgozása így a mai napig várat magára, aminek részben maga Kazinczy az „oka”, képzőművészeti reflexióit ugyanis nem dolgozta ki módszeres tézisekben, a művészetekről való gondolkodását levelezésében, önéletírásaiban elszórt gondolataiból, feljegyzéseiből, listáiból, metszetgyűjteményéből, néhány folyóiratközleményéből, illetve verseiből lehet kivonni, a spekuláció bizonyos veszélyével. Csetri Lajos a következőképpen összegzi ezt az alaphelyzetet:

A fejezet címe [*Kazinczy esztétikai nézeteiről*] azt is akarja jelezni, hogy Kazinczy esztétikájáról nem lehet beszélni, mert rend-

¹ Vö. CSATKAI 1983.

szeresen, 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 vizsgáldó utókor számára, szinte kézzelfogható realitásúak.²

Csetri meglátása szerint Kazinczy habitusában elsődleges volt a művészetközelség, egyfajta gyakorlati művésztudomány, amely viszont az esztétika tudománya irányába mutatott bizalmatlansággal párosult,³ ez pedig valóban igazolhatja a teoretikus kidolgozások elmaradását, és a művészetek iránti figyelem sokféle témában és műfajban való megjelenését.

Az irodalomtörténet-írás és a művésztörténet-írás különböző alapvetései és kérdésfeltevési szintén nem kedveznek egyértelműen ennek a kutatási iránynak, és ez a szerző kanonizálódásának történetétől sem független: ízlésűjításának feldolgozásában jellemzően nyelvészeti és irodalmi tézisei, fordítói koncepciója, irodalomszervező tevékenysége és önéletírásai kaptak korábban kiemelt helyet. 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 nyelvűjítás kiáltványaként is értett levélrészletet, amelyben képzőművészet és irodalom, fordítás, másolat és eredeti egymást magyarázzák, illusztrálva nem utolsósorban az imitáció rendkívül terhelt fogalmát:

A' fordítások' érdemét éreztetni kell az által, hogy a' melly hazában még nincs festő oskola, a' melly hazában még nem virágzik 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

² CSETRI 1990, 116.

³ Uo. 116–117.

hol maradunk sokkal hátrább az idegeneknél, végre meggyőz a felől, hogy ha egy lineában akarunk valaha ezeknek íróikkal állani, újítani kell nyelvünkön.⁴

A művészettörténeti kutatások ugyanakkor speciális területekre irányulnak, amelyek a hazai szépművészetek történetének feldolgozását bővítik, nyilvánvalóan rendkívüli részletekkel gazdagítva a Kazinczyról való tudásunkat.⁵ Szükségképpen nem végzik el azonban eredményeik összekapcsolását Kazinczy irodalmi életművével, hiszen kérdésfeltevéseik középpontjában a képzőművészet magyarországi története, pontosabban elsősorban stílustörténete áll.⁶ 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 – ennek részben a képzőművészeti kánon változása, részben a magyarországi képzőművészeti alkotások hozzáférhetőségének, illetve digitalizálásának problémái szabnak határt. Nem véletlen tehát, hogy éppen az esztétikai tapasztalat nyelvi közvetítettsége, illetve a képzőművészet és az irodalom közötti mediális átjárhatóság eseménye válik sok esetben a kutatások tárgyává. Kiemelkedők azok a két irányt ötvöző és jellemzően a Kazinczy-szövegkorpusz egy-egy részterületét kitüntető tanulmányok,

⁴ Kazinczy Ferenc Kis Jánosnak, h. n., 1805. január vége körül, in *KAZLEV*, 714. lev., 3:253–258, 256.

⁵ Vö. például: *SINKÓ* 1983; *SZABÓ* 1983; *CSANÁDI-BOGNÁR* 2008; *PAPP* 2012.

⁶ A 19. századi magyar képzőművészeti tárgyú kutatások történetének és tudományselejtetének összefoglalását lásd: *SISA* 2018, 15–31.

amelyek azt bizonyítják, hogy mennyire gyümölcsöző és sok esetben mennyire elválaszthatatlan az életműben a textualitás és a vizualitás, amiből kiindulva Kazinczy (irodalom- és művészet) esztétikai alaptéziseihez juthatunk közelebb.

Szauder József azokat az (általa erotikusnak nevezett) epigrammákat elemzi az 1810-es évekből, amelyeket Kazinczy a Gyulay Lotti iránti szerelem hatása alatt írt, s megjelennek bennük a költő személyes élményei a Belvederében látott festményekről és szobrokról.⁷ 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.⁸ Borbély Szilárd tanulmányai gondolják tovább az Árkádia-fogalom képzőművészeti eszményének alkalmazhatóságát Kazinczy és Csokonai életműve vonatkozásában.⁹ Fried István Csatkai Endre értekezésének címéből kiinduló tanulmányában Kazinczy képzőművészeti tájékozódásának az egész életmű értelmezése szempontjából megkerülhetetlen jelentőségére figyelmeztet. Azt is hangsúlyozza, hogy nem szerencsés a művészetek iránti rajongást a valóságból történő menekülésként értelmezni, sem alárendelni nyelvészeti, irodalmi, fordítói tevékenységének.¹⁰ Bartkó 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.¹¹ Radnóti Sándor Winckelmann-monográfiájának második „exkúrsusában” Kazinczy művészetszemléletét Winckelmann felől értelmezi.¹² Legújabban Balogh Piroska, Főrizs Gergely és Tóth Orsolya mutattak rá Kazinczy esztétikai fogalmainak rétegzettségére és képzőművészeti tájékozódásá-

⁷ SZAUDER 1970b, 378–390.

⁸ PÁL 1988, 115–120, 159–169.

⁹ BORBÉLY 2006a; BORBÉLY 2006b; BORBÉLY 2006c.

¹⁰ FRIED 1996c, 99, 111. (A tanulmány eredetileg az *Ars Hungarica* 1986/2 számában jelent meg, a 165–176. oldalakon.)

¹¹ BARTKÓ 2006.

¹² RADNÓTI Sándor, „»Xenidion s Etelke«. A magyar winckelmannianizmus határai.” In RADNÓTI 2010, 461–510.

nak összetettségére.¹³ Szintén lényegesek az angolkert esztétikáját vizsgáló tanulmányok Kazinczy művészeti gondolkodásának megértésében.¹⁴ Kétségtelen, hogy a kutatásoknak 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 szövegtörzset 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 a plurimedialitásból és a szövegek műfaji sokféleségéből adódik. Az átjárás alaphelyzete a képek (festmények, térképek, grafikák, metszetek, szobrok) láthatóvá tételével és Kazinczy leveleiből, útleírásaiból, verseiből, folyóiratközleményeiből vett idézetek mellérendelésével válik megtapasztalhatóvá. A kiállítás természetesen létrehoz egy markáns narratívát, amely (szükségképpen) a kronologikus rendet választja: a műfaji-mediális gazdagság, illetve Kazinczy gondolkodásmódjának alakulástörténete másként talán nem lehetne befogható a kiállítás terében, ugyanakkor ez a koncepció mégiscsak rá tud mutatni a plurális értelmezések lehetőségére.¹⁵ A katalógust bevezető tanulmányok is az átjárás szükségességét teszik hangsúlyossá, nem utolsósorban azzal, hogy a szerzők egyike művészettörténész (Marosi Ernő), a másik pedig irodalomtörténész (Gyapay László).¹⁶ A kiállítás és a katalógus mindazonáltal szimbolikus is, hiszen a múzeum terébe helyezi azt az embert szövegein, portréin, képgyűjteményén 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 2018-ban kiadott 19. száza-

¹³ Vö. BALOGH 2009; FÓRIZS 2011; TÓTH 2013.

¹⁴ Vö. GRANASZTÓI 2010; HERMANN 2010; GRANASZTÓI 2017; ORBÁN 2017.

¹⁵ *A Szép és a Jó* 2010.

¹⁶ Vö.: MAROSI 2010; GYAPAY 2010.

di képzőművészet-történeti akadémiai kézikönyv szintén az életmű interdiszciplináris értelmezését alkalmazza, ahogyan kiemeli Kazinczy műkritikusi tevékenységét, valamint portré- és metszetmegrendeléseit, amelyekkel korának képzőművészeit látta el megbízással. Továbbá azt, hogy az általa gondozott kiadványokat a gondosan kiválasztott metszetekkel illusztrálta és díszítette, ami a korabeli kulturális életre számottevő hatást gyakorolt.¹⁷

Kazinczy a képzőművészetek iránti rajongásában, gyűjteményének bővítésében, könyvkiadói gyakorlatában, leveleiben, útleírásaiban, verseiben, folyóirat-közleményeiben elhelyezett szétosztott reflexióiban egy olyan képzőművészeti kánont mutat fel, amely stílustörténeti szempontból meglehetősen heterogén, de összességében a római antikvitás márványszobraira épülő itáliai reneszánsz festészetten alapul. Egységét jobbra a szemlélődő személye képes megadni, az a folyamat, ahogyan Kazinczy diskurzusba emeli a tekintetet, a műalkotás előtt álló érzéki ember esztétikai tapasztalatát. 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.¹⁸

Radnóti Sándor és Tóth Orsolya azonban arra figyelmeztetnek, hogy a német teoretikus írásainak hatását az elmúlt évtizedek kutatásai túlhangsúlyozzák, vagyis nem járunk el helyesen, ha

¹⁷ SISA 2018, 59–61.

¹⁸ FRIED 1996c, 112.

szűkítetten Winckelmann tézisei felől próbáljuk Kazinczy művészetesztétikai nézeteit megérteni.¹⁹

Kazinczy figyelme a képzőművészetek iránt, galerialátogatásai, műgyűjtő tevékenysége, az általa gondozott kötetek metsetekkel való díszítése, a képzőművészeti alkotások által inspirált versei, 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 különféle társadalmi és művészeti gyakorlatok eredményeként, amivel szoros összefüggésben jön létre a múzeum megint csak modern értelemben vett intézménye.²⁰ A képzőművészeti és irodalmi gyakorlatban a 18. század második felétől megjelenik és Európa-szerte elterjed (korántsem kizárólagosságra törve) a neoklasszicizmus alkotói és befogadói praxisa, amelyet az antikvitás újonnan megélelőkül hatása katalizál. A fogalom tartalma és használhatósága ellen felmerülhetnek kételyek, hiszen annak bevett használata a művészettörténetben és az irodalomtörténetben nem általános az európai gondolkodásban. Számptalan olyan vonása van, amely más korabeli jelenségekhez hasonló, illetve egy másik nemzeti értelmezői hagyomány részéről más elnevezés alatt jelenik meg. Meglátásom szerint mindazonáltal a neoklasszicizmus esztétikája és időtapasztalata 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. Fried István idézett tanulmánya elsősorban Kazinczy képzőművészeti reflexióinak töredékességét, s mindezzel együtt azoknak egyfajta univerzalisztikus jellegét emeli ki az életmű vonatkozásában. Amellett, hogy jó érzékkel választ ki különféle listákat és reflexiókat Kazinczy kéziratok hagyatékából, illetve le-

¹⁹ Vö. RADNÓTI 2010, 470–472; TÓTH 2013, 990.

²⁰ Vö. RADNÓTI 2010, 19–54; BOURDIEU 2011, 18–19.

vezéséből, arra a következtetésre jut, hogy a képzőművészetek iránti érdeklődés része az egész életművet meghatározó ízlésújítási törekvésnek, alapvető inspirációs forrás:

[...] biztosítja a rálátást az életre, éppen azáltal, hogy magasabb erkölcsiséggel ajándékoz meg, s biztosítja az eligazodást az életben, hiszen az élet helyes értelmezését sugallja.²¹

A feszültség jól érzékelhető: miként lehetséges spekuláció nélkül az ilyesfajta 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 néhány szintézist ígérő írásával a képzőművészetek tárgyában.

Könyvem célja Kazinczy és a képzőművészetek kapcsolatának vizsgálata kettős fókuszból. Elsőként a 18. század végének egyik jellegzetes művészeti-befogadói gyakorlatát, a neoklasszicizmust a már jól ismert fogalmi keretek alkalmazásával mutatom be, figyelve arra is, hogy a magyar irodalomtörténet-írásban hogyan jelenik meg a fogalom Kazinczy vonatkozásában. Mindemellett lényegesnek tartom a neoklasszicizmus fogalmának tárgyalását kiegészíteni kifejezetten a látás és az érzéki recepció gyakorlatának antropológiai szempontú vizsgálatával a műalkotás befogadásának eseményében, ami a neoklasszicizmus időtapasztalatát és az önreferenciális szépséghez való viszonyát is árnyalhatja. Ez amiatt (is) lényeges, mert kiegészítheti, illetve a képzőművészetek irányából világíthatja meg Kazinczy „elragadtatottságát”, amely nemcsak alkotói és befogadói attitűdjét, de életmódját egészében is jellemzi.²² Az első egység (*Látásgyakorlatok*) három tanulmányában így a neoklasszicizmus fogalmi problémáit, a neoklasszicizmus látásgyakorlatát és a képzőművészeti hagyományokhoz való viszonyát vizsgálom illusztratív példák segítségével, il-

²¹ FRIED 1996c, 106.

²² A fogalom esztétikai tisztázásához lásd BODROGI 2012, 57–61, 211–221.

letve Winckelmann és Diderot látásfogalmának összevetésével. Ezekben a fejezetekben olyan esztétikai, történeti antropológiai és kultúrtörténeti kontextusok bonthatók ki, amelyek a neoklasszicizmus fogalmi használatának összetettségét, belső feszültségeit, esetlegesen önellentmondásait is felszínre hozhatják. A kontextusok felvázolása, vagyis a külső fókusz alkalmazása után Kazinczy szövegvilága felől teszek kísérletet arra, hogy bemutassam az életmű műfaji-tematikus csomópontjai segítségével a szerző művészetszemléletét. A második nagy egység (*Kazinczy és a művészetek*) öt tanulmányában így Kazinczy képzőművészeti tárgyú írásait elemzem a neoklasszicizmus látásgyakorlata, hagyományfogalma és diszkurzív praxisa szempontjából. A »görög értelemben vett« epigrammák, a főként recenziók formájában megírt képzőművészeti tárgyú folyóiratcikkek, az Árkádia-per szerteágazó anyaga, az Iliászi per képzőművészeti vonatkozásai, illetve a folyóiratokban megjelent, de az önéletrírói szövegekben is alapvető szereppel bíró portrék öt csoportjában tartom összegezhetőnek a Kazinczy-életműben a képzőművészet kérdéskörét, elsősorban a kánon, a befogadás, az ízlés és az ízlésújítás kulcsszavai köré rendezve. Ez az öt, meglehetősen terjedelmes szövegcsoportha nem is fedileg egészében a felmérhetetlen bőségű életművet, segíthet a sokféle műfajú szöveg, illetve sokszor a lezárásig és a kiadásig el sem jutó feljegyzés és szövegváltozat áttekintésében.

A csoportok közötti átjárás és a csoportok esetenkénti egymásba csúszása bizonyosan a kategóriák szigorú alkalmazása és a rendszer létrehozása ellen dolgozik első pillantásra, ugyanakkor úgy vélem, azt is megerősíti, hogy Kazinczy meglehetősen jól körülhatárolható módon gondolkodott a képzőművészetekről. Konceptiójának tézisszerű kifejtése ugyan elmaradt, a kulcsszavak módszeres alkalmazása, a jellegzetes befogadói attitűd állandósága és a konklúzió-jellegű belátások ismétlődése mindazonáltal feljogosíthatja jelen kötet szerzőjét arra, hogy Kazinczy művészetszemléletéről összefoglalóan, és nem csupán az életmű egy-egy területén érvényes megállapításokkal szöjjon.

I. LÁTÁSGYAKORLATOK

I.1. A LÁTÁS SZÍNREVITELE

I.1.1 A Tribuna-terem

Charlotte királyné, III. György brit király felesége 1772-ben megbízást adott Johann Zoffany-nak, hogy készítsen festményt a firenzei Uffizi Képtárról. Zoffany 1777-ben fejezi be a vásznat, amelyet a következő évben szállítanak Londonba. A kép nem váltja ki a királyi pár tetszését, s a negatív kritika általános: Zoffany eszerint túlságosan zsúfolt jelenetet alkot a festmények, a szobrok, illetve a korabeli képnézők számára jól felismerhető angol utazók és kereskedők műértő gesztusait egyesítő belső tér szinte nyomasztó látványával.¹ A kép ugyanakkor éppen ezzel a zsúfoltságával válik intenzív hatásúvá, s adhat arra nézvést iránymutatást, miként is gondolható el ember és képzőművészeti alkotás viszonyrendszere a 18. század végén, s milyen kapcsolódó jelenségei lehetnek a pusztán műélvezetnek látszó tevékenységnek a korabeli kultúrában.

A Tribuna nyolcszögletű, kupolával fedett monumentális belső tere a 16. század végétől a 18. század hetvenes éveinek végéig a Medici család gyűjteményének elhelyezésére szolgált, vagyis szerepe a műalkotások muzealizálásával párhuzamosan a család hírnevének reprezentációja is volt a műgyűjtés tevékenységén keresztül. Zoffany festménye még éppen az Uffizi átszervezése, átépítése és a híres terem lerombolása előtt készült el. Tudni kell ugyanakkor, hogy a kép nemcsak az abban az időszakban ott kiállított műalkotásokat ábrázolja, hanem az Uffizi teljes gyűjteményéből és a Pitti-

¹ ZOFFANY 1777.

palota kollekciójából is bemutat reprezentatív darabokat, vagyis nyilvánvalóan nem dokumentatív pillanatkép, ahogyan mai fogalmainkkal megneveznénk. A kép 2009-ben a Buckingham Palota Queen's Galleryjében volt látható a *The Conversation Piece: Scenes of Fashionable Life* című kiállításon, ahová olyan festményeket válogattak be a kurátorok, amelyek a társalgás jelenetét ábrázolják. A ›conversation piece‹ a 18. századi angol festészet sajátos festményműfaja volt, amely abban különbözött a portré tradicionális műfajától, hogy a magas társadalmi osztályok tagjait családi vagy baráti társaságban, természeti (jellemzően angolkerti) vagy épített környezetben (például egy kastély szalonjában) ábrázolta. Lényegi eleme volt továbbá a társasági időtöltés és a beszélgetés helyzete, esetleg valamilyen jellemzően elit tevékenység (zenélés, lovaglás, vadászkutyákkal vagy ölebekkel való időtöltés, műgyűjtés) megmutatása. Ez a festészeti műfaj tehát a portré sajátos megvalósulása, amennyiben a körülövező tér és a tevékenység reflektál az ábrázolt ember tulajdonságaira. A tér heterotopikus természete így egyben a portré alanyának belső, lelki tájéka is. A németalföldi festészetben már a 17. században megjelenik a Zoffany-képhez hasonlítható műfaj, a galériabelső ábrázolása, a hangsúly itt azonban a térképzésen, illetve a gyűjtemények, a képek elrendezésén és szemlélésén van, nem pedig a ›conversation‹ aktusán. Az alábbi képelemzésben ennek a két műfajnak a határosságát hangsúlyozom.

Zoffany festménye egy olyan összetett, időben és térben egyaránt kiszámított kompozíció, amely a recepció tevékenységét is ábrázolva eleve reflektál a kép nézőjének tevékenységére, és a képen megjelenő narráció kibontását szorgalmazza. A kép megrendelésének motivációjában a királyi pár részéről ott lehet természetesen a képzőművészetek iránti érdeklődés, illetve ezzel párhuzamosan a kifinomult ízlésnek emléket állító gesztus mellett a személyes látogatás helyettesítésének lehetősége, továbbá az élmény átélése utáni sóvárgás. A kép megalkotásában viszont láthatóvá válik annak szándéka, hogy a korabeli kánonban előkelő helyen álló festmények és szobrok a műalkotásokat csodáló emberek társaságában nyerjenek aktualizált jelentést. Vagyis a képzőművészeti



1. kép: Johann Zoffany, *Az Uffizi Galéria Tribuna terme*,
forrás: Google Arts & Culture

alkotások és a befogadás együttes látványa a kultúra történeti rétegzettségét teszi láthatóvá. Így lehet Zoffany festménye ma mindenekelőtt a művészet önreprezentációjának sajátos dokumentuma, amely egyúttal rámutat a műalkotások korabeli recepciójára és funkciójára is. A Tribuna-festmény térképző mechanizmusa abban a tekintetben egyáltalán nem szokatlan, hogy a kép tere és a kép nézőjének tere között nem dolgoz ki átmenetet, ami a látvány hatását nyilvánvalóan felerősíti. A néző tekintete és egyáltalán jelenléte a nyolcszögletű terem belsejébe van szerkesztve: a padló perspektívája és a három látható fal monumentális magasodása a teremben látható műértők alakjainak méretéhez vannak igazítva. Az ábrázolt térszerkezethez és térelemekhez képest azonban meglehetősen kisméretű a festmény (124 × 155 cm), így a

néző csak egyfajta kicsinyített résztvevőként járhat körbe a Galéria kiemelt gyűjteményében.

A műértők jól megkülönböztethetően öt kisebb-nagyobb csoportba tömörülnek, hatástörténetük alapján jelentős műalkotás körül, megmutatva egyúttal a »conversation piece« műfajának alapötletét, jelen esetben a közös műértésben megvalósuló arisztokratikus tevékenységet. A kép előterében s középpontjában Tiziano *Urbinoi Venusa* látható, a képet megtámasztó férfi a festmény nézőjének szemébe pillant, amivel egyúttal a kép bemutatásának gesztusa és a nézőnek a kép terébe invitálása is érzékelhetővé válik. A csoport többi tagja pedig hasonlóképpen a rámutatást és a műalkotásról való beszédet teszi hangsúlyossá. Tiziano aktja mögött jobbra a *Medici Venus* márványszobra látható, amely 1638-tól szerepel a római Villa Medici gyűjteményének katalógusában,² és a század végétől a Grand Tour majdhogynem kötelezően megtekintendő műalkotása lesz. A szobrot övező kontemplatív csoport egyik figurája, akinek a többi taghoz mért túlzott magassága nem igazolható a perspektívával, szintén kitekint a kép nézőjére, amely gesztussal a szobor megfigyelésének folyamatára vonja a figyelmet. A szobrot félkörben körülövező műértők egészen kicsinek hatnak tehát az ívet kifelé megnyitó alakhoz képest. Nem lehet elvitatni a látvány ironikus hatását sem, amennyiben a szoborban gyönyörködő férfiak alulról fölfelé és alapvetően hátulról csodálják az istennőt.

A csoportok, amelyek a műalkotásokat szemlélik, egyben a kép nézőjének tekintetét irányíthatják: a kép középpontjától jobbra, majd a terem hátsó ívén tovább haladó virtuális látogató ezután a harmadik csoporthoz érkezik, a Praxitelésznek tulajdonított *Táncoló faun* című szoborhoz, amely a test megcsavarodásával sokkal inkább Laokoón szoboralakjának fájalmát, semmint a rítusban megjeleníthető önfeledtséget érzékelteti megkomponáltságában. A szobrot néző két férfi a megfigyelésből kibontakozó beszélgetés alaphelyzetét, a tekintet irányait, illetve az arc és a test

² HASKELL-PENNY 1981, 325.

szemből, illetve profilból ábrázolásában rejlő lehetőségeket viszi színre, s nem utolsósorban a szobor körüljárásának performatív tevékenységét. A Zoffany-festmény egyik kulcsfogalma, az idő talán ebben a jelenetben a leginkább érzékelhető. A múzeum mint heterotopikus tér egyébként is reflektál az időre, amennyiben a múltban keletkezett műalkotásokat teszi hozzáférhetővé a mindenkori jelenben, azzal együtt természetesen, hogy megfosztja a műtárgyakat eredeti kontextusuktól és funkciójuktól. Ugyanakkor új kultuszt teremt körük az esztétikai tapasztalat kibontakozásának feltételezésével, illetve a befogadás intézményesített és szinte rituális jelentőségének kiemelésével. A *Táncoló faun* annyiban fokozza az idő folytonosságának és megszakítottságának tapasztalatát, hogy a múlt egy darabjának hozzáférhetővé tételével a recepció időbeliségét is megmutatja. A szobor jelentőségét ugyanis a 18. század végére már nemcsak a római eredet, hanem Michelangelo restauratori tevékenysége is hangsúlyozza. A műalkotás restaurálása a múlthoz való viszonyulás egyik fontos cselekvése lehet a birtokba vétellel és az értelemadással, ugyanakkor az időbeli távolság megszüntethetlenségének felismerésével is. Közvetlen hozzáférés tehát nincs, a *Táncoló faun*hoz már csak azon az itáliai reneszánsz szobrászon keresztül juthatunk el, aki restaurálta a márványalakot. A szobor megfigyelése az idegen rítussal és a kulturális távolsággal való szembesülés, amit a csodálat és a nagyság felismerése szublimálhat a 18. század végén.

A *Táncoló faun* mellett balra ismét egy nagyobb csoportosulás látható, az itt álló férfiak Raffaello *Madonna a Gyermekkel* (az ún. *Niccolini-Cowper Madonna*) című festményét veszik szorosan körbe úgy, hogy az egyikük szinte ölelve tartja a táblaképet, s feszült figyelmük, illetve a kezek mozdulata társalgásuk intenzitását mutatja. A kép színre vitt befogadása a rituális vallási használatból való kivonást is jelenti, amelyre párhuzamos példa a *Sixtusi Madonna* iránti, ekkortájt tapasztalható intenzív rajongás a drezdai képtárban.³ Az utolsó, ismét csupán kétfős csoportosulás *Ámor* és

³ Vö. BELTING 2000, 508.

Psyché 2. századból származó márványszobrát tanulmányozza, a tekintetek és a gesztusok különleges láncolatában: a hátrébb álló alak az előtte ülő, tekintetét a szoboralakokra szegező férfi jegyzeteit figyeli. A tollas szárnyú Ámor és a lepkeszárnyakkal megjelölt *Psyché* figurája a Praxitelész nyomán hangsúlyossá váló kontraszt testtartással a klasszikus alakábrázolás példái. Testük kicsinysége, végtagjaik rövidsége és arcuk megformáltsága felidézti azt a gyermekiséget, amelyet rendszerint Ámornak, mint *Venus* és *Mars* sarjának szokás tulajdonítani a képzőművészeti ábrázolásokban. Ámor gyermeki testének paradoxona majd a 18–19. század fordulóján mutatkozik meg, a *Psyché*vel beteljesedő szerelmét tematizáló festményeken és szobrokon. (Nevezetesen: ha Ámor egyik attribútuma éppen gyermekisége, hogyan integrálható a történetbe a nemiség, vagyis az, hogy *Psyché* szenvedélyes szerelme és férje lesz.) Az *Apuleius Metamorphoses*éből hagyományozódó történet a 18. század második felétől válik kiemelt szobrászati és képzőművészeti témává úgy, hogy nemcsak az antikvitás újraértelmezett szépségisményének egyik illusztrációjaként érthető, hanem a testtől egészében függetlenedni tudó lélek platóni tézisé is hangsúlyozza a keresztényi antropológiával szemben.

A *Tribuna* mint építmény a teljességet implikáló szerkezetével hasonlóképpen ezt az időbeliséget, a hagyományok ötvöződését, a különféle tudásformákat, illetve az esztétikai autonómia létrejöttének folyamatát őrzi. Detlef Heikamp 1964-ben megjelent tanulmánya nyomán rögzült az a meggyőződés, hogy a *Tribuna* közvetlen mintája az építész Bernardo Buontalenti számára az athéni Szelek Tornya volt, amelyet Vitruvius római építész a Kr. e. 1. században készült értekezésében ír le.⁴ Bár a nyolcszögletű építmény, amely praktikusán az idő mérését, szimbolikusan a természeti erők antropomorf isteneinek kultuszát szolgálta, valóban hasonló a Medicek impozáns épületrészéhez, ám minden valószínűség szerint arról van szó, hogy az oktagonális alaprajz teszi őket hasonlóvá. Vitruvius szerint a nyolcszögletű alap a kozmosz-

⁴ Vö. CORBOZ 2008, 109; HEIKAMP 1964.

szal való kapcsolatot reprezentálja, amelyet az oldalakon megjelenített nyolc fő szél antropomorfizációi erősítenek meg, vagyis az oktagonális alaprajznak szakrális jelentése van. Az ókeresztény szakrális építészetben továbböröklődik a nyolcszögletű alap, de a 12–13. században is épülnek nyolcszögletű épületek, épületrészek. Nevezetesen az 1298-tól épített firenzei dóm középponti, nyolcszögletű része, amelynek Filippo Brunelleschi majd 1434-ben fejezi be a kupoláját, vagy az annak szomszédságában álló, római alapokra épített Szent János-keresztelőkápolna, amely 1150-ben készült el, díszes kapuit pedig háromszáz év múlva fejezik be.⁵ A tribuna elnevezés ugyanezt a rétegződést és hagyománykeveredést mutatja: az adminisztratív-katonai funkciót jelölő, személyre utaló megnevezést egy idő után a helyre, az emelvényre kezdik vonatkoztatni, ahonnan a szónoklat elhangzik. A reneszánsz építészetben a kerek vagy nyolcszögletű, oszlopos, kupolás terem a gyülekezet tereként használatos: Bernardo Buontalenti, Francesco de Medici építész pedig majd éppen a firenzei szakrális minták, a dóm és a baptisztérium nyomán építi meg az immár tulajdonnévvé vált Tribunát. Az angol kastélyok újra köznevesülő tribunái, azaz itt már egyértelműen galériái a 18. század végén éppen a Zoffany festménye körül kibontakozó divat nyomán épülnek.⁶ Egyáltalán nem evidens azonban, hogy a nyolcszögletű, Firenzében egyértelműen szakrális építészeti forma miként ad helyet a műgyűjteménynek, azaz miként lesz galéria a Medici-palotában. Szó sincs arról, hogy a terem az esztétikai autonómia jegyében fogadja be a műkincseket. André Corboz tanulmánya bemutatja, hogyan helyeződik át az eredetileg a Palazzo Vecchióban található titkos dolgozószoba, a természettudományos (alkimista) kísérleteknek és a misztikus természeti erők tiszteletének helyet adó »studiolo« funkciója a Tribunába, amely eleinte a csillagászati megfigyelések színtere, pontosabban, Corbozt idézve, egy „asztro-

⁵ MILLIKIN 1970, 445; CORBOZ 2008, 111, 113.

⁶ MILLIKIN 1970, 442, 446.

lógiai kápolna”⁷ A kozmoszsal, a teljességgel, az Isten (az istenek) által teremtett világgal való kapcsolata a Tribunának tehát ugyanúgy megvan, mint a Szelek Tornyának, a firenzei dómnak vagy a baptisztériumnak, és nemcsak alaprajzában, hanem belsőépítészeti kialakításában is.⁸ A térszerkezet kiszámított kompozíciója az eget ábrázoló boltozattal az emberi perspektívából érzékelhetővé váló univerzum tökéletességét és lenyűgöző, ugyanakkor belátható nagyságát teszi láthatóvá. A négy elem (kupola – levegő, kupola belső díszítése tengeri kagylókkal – víz, vörös kárpittal borított falak – tűz, márványpadló – föld) egyesítése a tér konstrukciójában és dekorációjában szintén ezt erősíti. Ebben a térben, amint az a studiolóban is működött,⁹ az antik istenségeket ábrázoló szobrok és festmények egy-egy természeti erő deifikált képviselői, és mindemellet egyenrangú darabjai a természet teljességét ünneplő és titkait megismerni vágyó gyűjteménynek például a drágakövekkel vagy az archeológiai leletekkel. Nyilvánvaló, hogy a Tribuna ebből a funkcióból alakul át először műgyűjteménnyé, amely a Mediciek egy ideig ingatag hatalmát legitimálja,¹⁰ majd a 18. század végére már bizonyosan galériává, és számolja fel a Francesco de Medici által megálmodott funkciót.

Zoffany festménye ennek a funkcióváltásnak a végpontját ábrázolja, az esztétikai autonómia kialakulását, amikor a (szinkretikusan) szakrális tér lényegében múzeumává válik. A Tribuna belső tere még a kiegyensúlyozottan elrendezett csomópontokkal együtt is zsúfolt a festményen, de ez a telítettség is a látás sajátos középpontba helyezését erősíti, hiszen a falon körbefutó polcokon elhelyezett fej- és mellszobrok, illetve a földön szétszórt plasztikák mintha figyelnének, mintha jól meghatározható helyekre szegeződne kőből faragott tekintetük. A padlón szertehagyott eszközök, a jobbra látható festőpaletta és festőállvány, il-

⁷ CORBOZ 2008, 124.

⁸ Uo., 117–118.

⁹ A »studiolo« felépítéséről és funkciójáról lásd összefoglalásomat: BÓDI 2019b, 100–104.

¹⁰ CORBOZ 2008, 119.

letve a középen elől heverő kalapács és rongykupac hasonlóképpen a műalkotásokkal való kapcsolatra tesznek finomabb utalást. A restaurálás egyrészt az alkotás kiigazítása, sokszor a saját korszak és a saját ízlés nyomainak jellemzően reflektálatlan elhelyezése a műtárgyon, amely felerősíti a megérintés és az újrafarmálás gesztusainak eredményeként a tárgy materiális karakterét, emellett pedig a műalkotás időben változó természetét teszi hangsúlyossá. Zoffany festménye az említett perspektívahasználtnak az eredményeként lenyűgözően szembesít a képnézés korabeli tapasztalatával, vagyis a kép a művészet befogadása fölötti reflexióként is értelmezhető. A korabeli műfaji kategóriák alkalmazása szerint – ahogyan már említettem – a festmény ugyanakkor egy sajátos ›conversation piece‹-nek tekinthető, a műkincsek-ről folyó bizalmas beszélgetések dramatizált látványával.¹¹ A befogadás irányítottsága a zsúfoltság kibontásában nyer értelmet, s egyúttal egy sajátos, teret és időt elbeszélő narrációt hoz létre: a pillanatkép csupán illúzió, a látás mint testi érzék szükségképpen és magától értetődően utalja rá magát a mozgás antropológiai és az értelmezés narratív folyamatára.

Zoffany festményének hatása abban is állhat, hogy a műalkotások a zavarosnak tűnő felhalmozás ellenére a látás strukturaló hatásának eredményeként belesimulnak egy sajátos rendbe, így a látás aktusa mintha legalább annyira hangsúlyos lenne a képen, mint a látás tárgyát képező művek és alakok. Ez nyilvánvalóan egy ›mise en abyme‹-technika, amely eredetét tekintve részben a látvány megkettőződéseként (megsokszorozódásaként), részben a megértés alakzataként interpretálható.¹² A ›kép a képben‹-elem a festészetben segítheti a kép befogadjának önreflexióját, amennyiben hangsúlyossá teszi a recepció folyamatát,

¹¹ A műalkotásokról való bizalmas beszélgetés, az elmélyedés, sőt, a heves véleménynyilvánítás élő társadalmi gyakorlat a Franciaországban 1667-ben először megrendezett, éves, majd kétéves gyakorisággal látogatható, a 18. század folyamán pedig már tömegeket vonzó *Salon* festészeti és szobrászati kiállításokon, ami a műkritika gyakorlatát is katalizálja. Vö. BELLEGUIC 2007, 3–4.

¹² Vö. DÄLLENBACH 1996, 53–54, 61.

vagyis szükségszerű időbeliségét és rétegzettségét, illetve magának a befogadásnak az aktusát is megjeleníti. Zoffany festménye egy sajátos megrendelés szintén sajátos megvalósítása, amelyben a tárgyválasztásnak, a referencialitásnak és a látvány hűséges visszaadására való törekvésnek természetesen elsődleges szerepe van. A kép megfestése idején is már régi műalkotások megmutatása (ami a deixis fizikai mozdulatában válik szinte nyomasztóan nyilvánvalóvá) azt az időtapasztalatot teszi érzékelhetővé, amely rendkívüli hatást gyakorol a 18. század végének művészeti gyakorlatára, illetve nevezetesen a neoklasszicizmus képzőművészetére és irodalmára. A neoklasszicizmusban mintha együttesen válna láthatóvá a múlt egy kitüntetett szakasza és az arra reflektáló ember alakja: a történetiség megtapasztalásával és a kultúra hagyományrétegzettségének felismerésével. A reneszánsz időszak után az antikvitás formakincsének ismételt befogadása már egyértelműen más antropológiai, filozófiai és esztétikai problémákat fogalmaz meg. Zoffany festménye a 18. század végén ezért lehet egyfajta illusztrációja a neoklasszicizmus gyakorlatának, mert látható aktussá alakítja a régiség befogadását, a műalkotások megfigyelését, a belőlük eredő inspirációt és a művészetek autonómiájának megfogalmazását.

I.1.2 Neoklasszicizmus – a fogalomhasználat határaitól

Nem vállalkozom a neoklasszicizmus fogalmának, fogalomhasználatának történetének teljes körű feldolgozására, ahogyan nem tudom vállalni azt sem, hogy körbejárjam általában a korszakolás elméleti-retorikai problémáit. A fogalom szakirodalmának teljeskörű feldolgozása nyilvánvalóan illúzió, ugyanakkor kiindulópontként feltétlenül érdemes arra figyelemmel lenni, hogy a 18. század második felének eleve szerteágazó irodalmi jelenségeit rendkívül heterogén fogalmi készlettel írja le a nyugat-európai irodalomtörténeti gondolkodás.¹³

¹³ Vö. CSETRI 1996, 15–26.

A másik alapvetésem a neoklasszicizmus fogalmának értelmezési kísérletében, hogy nehéz pontosan elválasztani a 18. század második felének más irodalmi, esztétikai, művészetörténeti jelenségeitől. Nem célom a neoklasszicizmus fogalmának definíciószerű rögzítése, illetve esetleges újrakoncipiálása, arra szeretnék inkább rámutatni, hogy Kazinczy esetében milyen hangsúlyokkal használható ez a fogalom, amely egyfajta kijelölt nézőpontként szolgál, hogy irányából elbeszélhetők és összegezhetőek legyenek az életmű különféle műfajú, művészeti tárgyú írásai. Gondolatmenetemben fontos kiindulópontnak tartom a neoklasszicizmus poétikájának magyar monográfiája, Pál József szikár – de kötetében természetesen történetileg, fogalomtörténetileg, esztétikailag, poétikailag és esettanulmányokban kontextualizált – meghatározását, amely szerint:

a neoklasszicizmus a felvilágosodás eszmei-filozófiai rendszerének és a korszak klasszikus művészeti és irodalmi megnyilvánulási formáinak önálló egységet alkotó, utolsó fázisa. A neoklasszicizmus zárja le azt az Európában a reneszánszsal kezdődő folyamatot, amely az antikvitást tekintette modellnek és mércének.¹⁴

Szintén kiemelem Csetri Lajos fogalomhasználatát, aki Kazinczy esztétikájának vizsgálatában a (művészi) szép és az ízlés fogalmait vizsgálva reflektál a neoklasszicizmus esztétikai különállóságára:

ami a hagyományos racionális klasszicizmus esztétikumszemléletéhez képest a XVIII. századi neoklasszicizmus egyik legnagyobb hozadéka, de ami szorosan összefügg a század esztétikai gondolkodásának egyik nagy eredményével: a szép titkát meg kell érezni, szabályok és az objektív szép elmélete értelmében szinte mérhető proporciók ítéletet nem mondhatnak róla, csak a művelt, ízléssel bíró, mégis spontán műélvezői reagálás.¹⁵

¹⁴ PÁL 1988, 7.

¹⁵ CSETRI 1990, 123.

Már előzetesen érdemes arra utalni, hogy az utóbbi évek fogalomhasználatában egyre erősödő hangsúlyt kap az antropológiai vetület, nevezetesen az, hogy a neoklasszicizmus egy olyan esztétikai attitűdként érthető egyúttal, amelyben a testi-érzéki bevonódásnak is kiemelt szerepe van a képzőművészeti inspirációval párhuzamosan. Az alábbiakban csupán arra vállalkozom, hogy a fogalom irodalomtörténeti és művészettörténeti használatát a teljesség igénye nélkül összefoglaljam, illetve Kazinczy vonatkozásában bemutassam, miként jelenik meg a »neoklasszicista« jelző életművének értelmezéstörténetében, illetve miként is segít ez a »címke« a képzőművészeti tárgyú írásainak áttekintésében és rendszerezésében.

A neoklasszicizmus azért is sajátos szakasza az európai képzőművészet és irodalom történetének, mert viszonylag rövid időn belül, a reneszánsz kort követően másodjára is lezajlik az antikvitás képzőművészetének recepciója. Ennek folyamata azonban markánsan különbözik az évszázadokkal korábbi itáliai praxistól, mindenekelőtt abban, hogy az inspirációját „a régészeti alapon föltámasztott és eszményített antikvitás”¹⁶ adja, illetve művészei, műélvezői és teoretikusai Rómába zarándokló németek, franciák, angolok, vagy más tartományból érkező itáliaiak.¹⁷ A reneszánsz művészetben az antik képzőművészeti formákkal és szöveghagyománnyal való számvetés alapvetően tematikus és formai inspirációt jelent, amelyek krisztianizálása, illetve morális átértelmezése is megtörténik. „Az ókori istenek és istennők nem száműzték a középkori szenteket az itáliai művészetből, hanem egyfajta kölcsönhatásban együtt éltek velük.”¹⁸ Aby Warburg „gondolatilag üres” ismétlését látja a festészetben az antik motívumoknak, amelyekből hiányzik „a képzőművészek megfontoltsága”.¹⁹ Peter Burke a reneszánsz képzőművészet vallási és politikai funkciója mellett kiemeli ugyan a gyönyörködés befogadói attitűdjének megjelenését és erősödését, azonban annak egyszerűségére és te-

¹⁶ PÁL 1988, 10.

¹⁷ STAROBINSKI 2006, 107–108.

¹⁸ BURKE 1994, 28.

¹⁹ WARBURG 1995, 54.

oretikus kidolgozásának korlátaira figyelmeztet.²⁰ A reneszánsz művészet ókoriépét és a műalkotások befogadását nagyban meghatározta az, hogy az antik szövegeket, nevezetesen „Ovidius egy-egy költeményét erkölcsi allegóriaként értelmezték”, vagy éppen „morális és fizikai tulajdonságok jelképeit látták az ókori istenekben”, illetve rejtett politikai jelentések keresése is megjelent az interpretációkban.²¹ A világnézeti pluralizmus teszi lehetővé, hogy a bibliai és az antik történetek az antik formakincsben simuljanak össze, amelynek feszültségeit, ellentmondásosságát csak utólagosan lehet érzékelni.

Az antikvitas öröksége a 18. század második felében egészen új értelmezői kontextusba kerül, köszönhetően a Grand Tour részeként Itáliába zarándokló utazóknak, a Vezúv által elpusztított városokat a 18. század folyamán feltáró ásatások iránti hatalmas érdeklődésnek, illetve a műkincsekhez kapcsolódó számos tudományos és irodalmi-művészeti kiadványnak. Az antik műalkotásokból kivont esztétika és az utánzás eszménye egy olyan „retrospektív” művészeti és teoretikus praxist hoznak létre, amelynek „a múlt egy meghatározott korszaka volt a világnézete”.²² Jacques Chouillet a klasszicizmus imitáció-fogalmához képest jelöli ki a neoklasszicizmus alapjellegzetességét, amely szerint tehát ez a jelenség metaforikusan az antikvitas művészetének újrafeltalálása és újraalkotása („une ré-invention, une ré-creation”), azaz nem a klasszicizmus változatlan továbbélése.²³ A reneszánsz és a neoklasszicizmus eltérő viszonyulását az antikvitas művészetéhez és világképéhez jól példázza a *Laokoón-csoport*, amelyet 1488-ban megtalálnak ugyan, de mivel ekkor nem kerül be egyik római gyűjtemény óvá közegébe sem, újra betemetődik. Majd csak közel két évtized múlva, 1506-ban ássák ki újra Róma egyik szőlődombján, ezúttal Michelangelo jelenlétében.²⁴ Míg a reneszánsz idő-

²⁰ BURKE 1994, 147–148.

²¹ Uo., 175, 177.

²² RADNÓTI 1995, 126.

²³ CHOUILLET 1974, 187.

²⁴ Vö. RADNÓTI 2010, 227.

szakában a *Laokoón* a keresztényi gondolkodás számára egyfajta exemplum dolorisént, vagyis a méltósággal viselt krisztusi szenvedés példázataként kerül értelmezésre, addig a szobor a 18. század második felében a neoklasszicista esztétika iskolapéldája lesz Winckelmann teóriájában, amennyiben ő a szoborban a test fájdalomán felülemelkedő lélek halhatatlanságát és a szépség örökkévalóságát látja. Az utánzás-tanulmány²⁵ *Laokoón*-értelmezését Lessing a tiszta esztétika szempontjából bírálja, amellyel szemben Winckelmann-nál a forma nem önmagában szép, hanem etikai jelentésével együtt:²⁶ már itt megjelenik tehát az a fogalmi összetettség, amely a későbbi értelmezésekben kitüntetett lesz. A *Laokoón*, illetve a *Belvederei Apollón* leírásában kiemelten fontos a szemlélődés folyamatára való reflektálás, a befogadás élményének átélése és tudatosítása. Winckelmann szoborleírásainak hangvételében az az ihletettség van jelen, amely általánosan jellemzi a neoklasszicizmus beszédmódját mind a teoretikus, mind pedig a szépirodalmi szövegekben, amelyekben mindig kiemelt hangsúlyt kap a szemlélődés személyessége és érzéki tapasztalata, illetve entuziasztikus attitűdje.

Johann Joachim Winckelmann rendszerint a neoklasszicista művészetszemlélet programadójaként²⁷ jelenik meg a fogalom-meghatározási kísérletekben, személye azonban nem elsősorban alapítóként határozható meg, hanem olyan csomópontként, akinek szemléletmódja, fogalmi rendszere fontos hivatkozásai alapja a korabeli gondolkodóknak, művészeknek és a későbbi rendszeralkotóknak. Római tartózkodása és az antikvitás tárgyi örökségét gondozó tevékenysége különleges kanonizációs folyamatokat indít el a 18. század utolsó évtizedeiben. Képzőművészet-történeti tárgyú tanulmányai, szoborleírásai nemcsak a hagyományokhoz való viszony újraértelmezése, hanem az általa megfogalmazott befogadási folyamat hangsúlyozott élményszerűsége miatt

²⁵ WINCKELMANN 2005a.

²⁶ Lásd KOCZISZKY 1995, 644–647; illetve LESSING 1982.

²⁷ RADNÓTI 2010, 31.

válnak meghatározóvá közvetlen utókora számára. A szépség felismerése az antikvitás műalkotásaiban az egyéni esztétikai tapasztalat és az érzéki befogadás felértékelődésével párhuzamosan sajátos időértelmezést tesz láthatóvá: az európai kultúra történetiségének reflektált hagyománnyá tételét az emlékezés és a felejtés paradox egységében. A művészet történetiségének felismerésében látja Édouard Pommier a neoklasszicizmus különbözőségét a klasszicizmustól, vagyis abban, hogy Winckelmann a művészetet egy adott társadalom adott korszakának részeként szemléli.²⁸ Ez együtt jár annak felismerésével, hogy a klasszikus kor Athénja és saját kora között felszámolhatatlan szakadék húzódik, amelyet válságtapasztalat kísér.²⁹ Winckelmann az antik görög szobrászatban jelöli meg a művészet lényegét, amely a természet eredendő szépségéből származik, és végül a művész megfigyelő-alkotó tevékenységéből születik meg.³⁰ A barokk „trón és oltár” funkcionista művészetgyakorlatát visszautasítva a római szobrokat (elvileg) önmagukban, az eredeti rituális-kultikus szerepüktől és az évszázadok során rájuk rakódó különféle mediális kontextusoktól megtisztítva szemlélheti. Ez egy olyan hagyományválasztás, amely egyrészt visszautasítja az elmúlt évszázadok összetett és folytonosnak feltételezett viszonyát az antikvitáshoz, másrészt pedig új perspektívából teszi láthatóvá az antikvitást mint az európai kultúra egyik forrását. A művészet autonómiájának megfogalmazása éppen ebből az új látásmódból adódik, amely a műalkotásnak az alkotójától különváló létet tulajdonít, s olyan lehetséges világgént kezeli a műtárgyat, amely függetlenedik a hétköznapi valóságtól.³¹

Itália a 18. század folyamán tömeges kulturális zarándoklatok helyévé válik, a híres műkincsgyűjtemények pedig nemcsak a személyes látogatásnak, hanem például a kanonikussá váló alkotásokról készített metszetek és másolatok terjedésének, illetve a műkincs-

²⁸ POMMIER 2003, 169.

²⁹ Uo., 167.

³⁰ VÖ. HORKAY HÖRCHER 2013, 271.

³¹ RADNÓTI 2010, 28–29.

kereskedelem (és a műkincshamisítás) erősödésének köszönhetően is hatalmas nyilvánosságot kapnak Európában. A Winckelmann által megfogalmazott művészeteszmény a század végére jelentős hatással van a korabeli képzőművészeti és irodalmi gyakorlatra. A művészeti akadémiai ösztöndíjaknak következtében, vagy éppen a francia forradalmat követő emigrációk, továbbá a különféle művészeti megbízások és ösztöndíjak miatt Rómában tartózkodó angol, német, francia és itáliai művészek³² az antikvítás formakincsét saját festészeti és szobrászati gyakorlatukba emelik át, megvalósítva Winckelmann utánzás-alaptézisét, amelyben a művészeti gyakorlatra vonatkoztatott törvény egyébiránt az irodalommal kerül párhuzamba:

 Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánnozhatalanná váljunk: a régiek utánzása, s amit valaki Homéroszról mondott, hogy aki megtanulja jól megérteni, az tanulja meg csodálni őt, érvényes a régiek műalkotásaira is, különösen a görögökére. Ismeretségben kell velük lennünk, mint a barátainkkal, hogy a *Laokoónt* éppoly utánnozhatalannak találjuk, mint Homéroszt.³³

Érdemes ugyanakkor hangsúlyozni, hogy az imitáció tárgyát valójában nem közvetlenül a görög műalkotások képezik, hanem az a látásmód, ahogyan a görögök a természethez viszonyultak, és az általa újra hozzáférhető görög szépség.³⁴ Winckelmann ezt az alapító és előíró tézist még római tartózkodása előtt, Drezdában összegezte, ráadásul nem a drezdai gyűjtemény akkoriban rendkívül mostohán raktározott antik kincseinek vizsgálata nyomán, hanem a művészeti szakirodalomból, valamint a metszetekből és a gipszmásolatokból ismert alkotások tanulmányozásának konklúzióiból.³⁵ Édouard Pommier kiemeli, hogy az utánzás-ta-

³² STAROBINSKI 2006, 107–108; PÁL 1988, 30.

³³ WINCKELMANN 2005a, 8.

³⁴ POMMIER 2003, 109, 161.

³⁵ Vö. RADNÓTI 2010, 95, 107.

nulmány kidolgozásában nagy szerepe volt Winckelmann orvosi és természettudományos érdeklődésének. Lényegesek továbbá a drezdai választófejedelmi galériában való látogatásai: a képtár 1754-ben 1446 festménynek ad helyet, rovábbá ebben az évben kerül birtokába Raffaello *Sixtusi Madonnája*.³⁶ Winckelmann Rómába érkezése nem változtat lényegében a fentebb hangsúlyozott alaptéziseken, ennek oka a német gondolkodó „idegensége” Róma szimbolikus terében. Az itáliai város kapcsolata saját antik múltjával – amelynek fontos eleme a 15. századtól egyre szigorúbban gyakorolt, a város önazonosságának folytonosságát biztosító műemlékvédelem – inkább része Róma organikus identitásának és (szellemi, vallási, építészeti, képzőművészeti stb.) nagyszerűségének, semmint a hagyományok rétegződésével, recepciójával és hatásmechanizmusaival való tudatos számvetés.³⁷ Winckelmann belépése ebbe a közegbe éppen azért jelent radikális szemléletbeli változást, mert ő idegenként, a szimbolikus tér autonóm működését nem ismerve vet számot a múlt rétegződésével, így számára az idődimenziók létezése és távolsága adott, jól felismerhető és értelmezésre váró. Ugyanakkor egyáltalán nem szisztematikus, hiszen számára a múltnak csak egy kitüntetett sávja, a klasszikus görög művészet hatását megőrző római szobrászat a lényeges, amelyen keresztül, a tökéletes utánpótlásban megmutatkozik a görögök szellemi-morális-esztétikai nagysága. Ebben az esztétikai tapasztalatban egyrészt kivetül az antikvitás értékének időtlensége és morális nagysága, másrészt pedig éppen a tanulmányozás és az adaptálás lehetősége. Az időtlenség paradoxonja persze éppen abban rejlik, hogy Winckelmann „találja fel” és kapcsolja az antikvitáshoz ezt az örökérvényűséget. Az antikvitás ebben a winckelmanni értelmezésben tehát ismét egy szimbolikus teret formál, amelyben a nagyság megrendítő élménye a szobrok befogadásában éri a szemlélődőt. Horkay Hörcher Ferenc a következőképpen összegzi a sajátos tértapasztalatot: „Bizonyos értelemben

³⁶ RAFFAELLO 1513–1514.

³⁷ RADNÓTI 2010, 225–229.

fiktív, imaginatív érzéki-szellemi tér, melyet maga Winckelmann épít – ebben az értelemben nem annyira »filozófia«, mint inkább maga is művészi alkotás.”³⁸ Ennek a térnek a létrehozásában elsődleges a válogatás, a kiemelés és a sarkítás gesztusa a recepció szubjektív folyamatában.

A neoklasszicizmus művészeti-esztétikai-irodalmi irányzatában ennek nyomán a kánonban kitüntetett antik műalkotások formakincsének közvetlen hatása válik lényegessé, amely kiegészül a befogadás folyamatának tudatosságával és tudatosításával, illetve egyúttal a régiek műalkotásainak szemlélésében kialakuló önreflexióval. Jacques Chouillet arra figyelmeztet, hogy a görög-római és a keleti antikvitás iránt a figyelem már azt megelőzően megerősödik, hogy a Vezúv környéki elpusztult városokban végzett, Herculanumban 1738-ban, Pompeiben 1748-ban megkezdett ásatások eredményeit elkezdénék közzétenni – külön utalva arra is, hogy Winckelmann római tartózkodását és herculaneumi látogatását megelőzően készül el az utánzás-tanulmánnyal.³⁹ Kiemeli például William Warburton teológiai munkájának (*The Divine Legation of Moses*, 1741) az egyiptomi hieroglifákkal foglalkozó, a nyelv eredetére alapozott fejezetét, amely 1744-ben franciául önállóan is megjelenik, illetve 1752-ben németül a teljes munka hozzáférhetővé válik. Az útirajzok közül Joseph Spence *Polymetis* (1747) című gazdagon illusztrált kötetét említi, amelyben a szerző az itáliai utazásainak emlékeit rögzíti különleges módon: műtárgygyűjteményének darabjai és a római költők munkái között von ugyanis párhuzamot. Ahogy Chouillet fogalmaz: Winckelmann utánzás-tanulmánya egy olyan kedvező szellemi közegbe érkezik, amely valamiféle kinyilatkoztatást vár a maga eredetiségében és hozzáférhetőségében feltárulkozó antikvitástól, valami megnevezhetetlen titok leleplezését. Ezt az időszakot a 16. század szellemi hangulatához hasonlítja, amikor Platón szövegeit elkezdik

³⁸ HORRAY HÖRCHER 2013, 269.

³⁹ CHUILLET 1974, 203.

kiadni, valamint a bibliafordításoknak köszönhetően nemzeti nyelveken válik hozzáférhetővé a Szentírás.⁴⁰

A Winckelmann életművében kikristályosodó kulcsfogalmak, az antik múlthoz, Róma szimbolikus teréhez és a műalkotásokhoz való viszonyulási formák jelentősége abban van a neoklasszicizmus meghatározási kísérleteikor, hogy megvilágítják az antikvitás „újralfeltalálásának és újraalkotásának” folyamatát mind a művészi, mind a befogadói gyakorlatban. A kiemelés és a sarkítás praxisa, amely a perspektíva rögzítéseként, a tekintet szigorú vezetéseként is érthető metaforikusan, megkísérli kiiktatni a régmúlt időbeli távolságát és jelentésbeli összetettségét. A szelekció és az elfedés ugyanakkor együtt jár a felejtéssel, történetek mellőzésével, vagy éppen céltudatos átértelmezésével. A bibliai tárgyú alkotások kegyességi vetületei háttérbe vonódnak, esetenként csak közvetítettségükben válnak érdekessé, vagyis például a reneszánsz festészet tanulmányozásában abból a szempontból, hogy melyik mester volt kiválóbb az antik szépség megragadásában. Azáltal, hogy Winckelmann az antik művészetet, azon belül elsősorban a (római szobrászaton keresztül rekonstruált) görög plasztikát emeli az újonnan létrehozott művészeti kánon középpontjába, „intenzív redukciót”⁴¹ alkalmaz, hiszen kiszakítja, új kontextusba helyezi és egyfajta modern mitológia részévé teszi a szinte vallási rajongással illetett műalkotásokat.

A neoklasszicizmus fogalmi meghatározásának nehézségeit termékeny módon használja fel Mario Praz értelmezői habitusa, amely egyúttal ellenáll a teoretizálás módszerességének és a definíciós kísérlet szigorúságának. Kötetének eredeti olasz címe (*Gusto Neoclassico*) jól rámutat arra, hogy a neoklasszicizmusra ne művészettörténeti stílusfogalomként tekintünk, hanem az antikvitáshoz való viszony alkotói és befogadói attitűdjeként. Az előszóban kiemeli, hogy munkája nem laza tematikus szál mentén szerkesztett tanulmánykötet, hanem olyan aspektusok, motí-

⁴⁰ Uo., 204.

⁴¹ RADNÓTI 2010, 27.

vumok és (irodalmi, képzőművészeti, tudósi) életművek elemzése, amelyek a neoklasszicizmus időszakát több irányból, komplexitásának megragadása érdekében világítják meg.⁴² Poussin festészetének hatása, a herculaneumi romok feltárásának következményei, Canova szépségeszménye, Winckelmann antikvitásképe, a költészetben megjelenő antikvitásélmény mellett foglalkozik a francia forradalom és az első császárság antikvitásértelmezésével, továbbá a György-korabeli házak stílusára, a lakberendezés és az öltözködés jelenségeire is figyel. A felsorolás második része jól mutatja, hogyan gyakorol közvetlen hatást a neoklasszicizmus esztétikája az életmódra, a magánkörnyezet újrendezésére egy művészeti eszmény alapján, amelyet intenzívebbé és személyesebbé tehetett a Vezúv környéki városok magántereinek, faliképeinek, emberábrázolásainak élményszerű megismerése az ásatásoknak köszönhetően. Praz módszere összegzések, konklúziók hiányában megkérdőjelezhető ugyan, elemzései azonban olyan metonímiákként működhetnek, amelyek az egyes részletekben végeredményben megmutatják az egészet, anélkül, hogy zárt fogalmi rendszerbe kényszerítenék a neoklasszicizmusként megnevezett jelenséget. Azzal, hogy Nicolas Poussin (1594–1665) festészetének (és Milton költészetének) szánja a kötet első tanulmányát, azt is világossá teszi, hogy a francia művész igazi hatása a 18. század utolsó évtizedeiben jelentkezik Európában.⁴³ Az 1624-től Rómában élő festő nemcsak a reneszánsz mestereken, köztük kiemelten Raffaellón keresztül szerez tapasztalatot a régiség formakincséről, hanem közvetlenül az ókori Róma építészeti és szobrászati maradványaiból. Praz szerint Poussin az antikvitás direkt módon hozzáférhető hatását, a jelenlétben felerősödő

⁴² PRAZ 1969, 8.

⁴³ Franciaországban a 17. század második felében kibukkanó *querelle du coloris*-ban (a kolorit és a rajz hívei között zajló vitában) a kontúros rajz primátusa mellett érvelők a festészet platonikus örökségét, a kép metafizikai koncepcióját, és az ábrázolásban a gondolat kifejezésének elsődlegességét hirdették, s egyik legfőbb példájuk az 1665-ben elhunyt Nicolas Poussin volt. Vö. részletesen: LICHTENSTEIN 1989, 153–182.

esztétikai tapasztalat eredményét dolgozza bele a bibliai és az antik mitológiai témák megfestésébe, de a tájképekbe és a portrékba is. Ugyanezt a módszert alkalmazzák majd a klasszikus ókorban öngigazolást találó napóleoni korszak francia neoklasszicista festői – akik egyúttal Poussinben saját közvetlen előzményüket ismerik fel.⁴⁴ Ez a jelenség pedig kiváló példa annak megmutatására, hogy a Vezúv környéki városok feltárásával mégsem egyértelmű „az eredetihez való hozzáférés”, hiszen Poussin és egyúttal Raffaello sem iktatható ki a „régiek utánzásának” láncolatszerű folyamatából. Hugh Honour 1968-ban megjelent monográfiájában (amelyet az eredeti, *Neo-classicism* címe ellenére magyarul *Klasszicizmus* címmel adtak ki 1991-ben) a fogalom szinte kizárólag a művészettörténetre szűkített értelmezését végzi el, az új antikvitásélmény által inspirált „művészetek újjászületéseként” értelmezve Jacques Louis David és Antonio Canova 1780-as évekbeli, még pályakezdő alkotásait.⁴⁵ Építészettel, festéssel, szobrászattal, ugyanakkor az azokat kísérő társadalmi jelenségekkel is foglalkozik, mint például a politika (nevezetesen a francia forradalom, majd az első császárság), a nevelés és a műértés közvetlen kontextusaival. A neoklasszicizmus irodalmi vonatkozásai közül Homérosz és Osszián versengése kerül fókuszba.⁴⁶ Ez jól mutatja a fentebb Jacques Chouillet által említett jelenséget, miszerint intenzív érdeklődés irányult a múltra, amelynek sokféleségében csak az egyik volt az antikvitás iránti figyelem. A kötetnek az *Epilógus* megelőző, ötödik fejezete tárgyalja az érzékenység és a fenség esztétikai-antropológiai fogalmait, amelyek a neoklasszicizmus stílustörténeti meghatározásán túllépve az alkotásokban a művész érzelmeinek lenyomatait mutatják meg. Az így megtapasztalható személyességet a halálábrázolásokban és a tájképekben vizsgálja a szerző, ugyanakkor érdemes hangsúlyozni, hogy az érzékenység fogalmát az irodalom felől vezeti be a képzőmű-

⁴⁴ PRAZ 1969, 32–33. Poussin hatásával Jacques Chouillet is részletesen foglalkozik, vö. CHUILLET 1974, 189–192.

⁴⁵ HONOUR 1991, 26–36.

⁴⁶ Uo., 56–62.

vészeti alkotások vizsgálatába.⁴⁷ Kétségtelen, hogy Hugh Honour elsősorban képzőművészeti jelenségként értelmezi a neoklasszicizmust, az irodalommal vont párhuzamai, illetve a kulturális környezetre való figyelme ugyanakkor nyitnak a fogalom antropológiai vetületei irányába.

A neoklasszicizmus fogalomhasználatának történetét, illetve stílustörténeti és poétikai körvonalazásának lehetőségeit a magyar szakirodalomban Pál József dolgozta fel a legalaposabban, elsősorban az olasz szakirodalom korszakmeghatározási kísérleteinek és kételyeinek 1988-ban már másfél évszázados, rendkívül összetett történetét végigkövetve. A képzőművészet-esztétikai jelenségek összefoglalása mellett kiemelt figyelmet szán az irodalomban megjelenő neoklasszicizmusnak, amelynek poétikája az ihletforrásként is érthető „képzőművészet felé közeledik.”⁴⁸ Az a meghatározás, miszerint a neoklasszicista költő a linearitáshoz, a kontúrossághoz igazodik, és alakjait szoborszerűség jellemzi, ami egyúttal morális tartalmat is jelent,⁴⁹ inkább tekinthető az eltérő médiumokon alapuló művészeti ágak metaforikus egyesítésének és egyfajta esszencializáló meghatározási kísérletének, aminek a szövegelemzésekben történő érvényesítése részben esetleges, részben pedig korlátozó lehet. A definiálási kényszer miatt szűkre szabott meghatározást a további fejezetek az irodalmi szövegek tárgyában természetesen kibontják, ugyanakkor szükségképpen láthatóvá válik a fogalom egyszerre restriktív, egyszerre pedig bizonytalanul alkalmazható jellege. A kötet egyik fontos kísérlete a képzőművészeti és irodalmi jelenségek szoros összekapcsolásának vizsgálata az »ut pictura/sculptura poesis« megújított horatiusi elve mentén. Nem szerencsés, hogy ismételten megjelenik az irodalom és a képzőművészet metaforikus azonosítási kísérlete, itt kifejezetten a dráma műfajának példáján a zártság, a kontúrosság, a nagyság, a megfékezett indulat, az erkölcsi hajlíthatatlanság vagy éppen a

⁴⁷ Uo., 130–157.

⁴⁸ PÁL 1988, 20.

⁴⁹ Uo.

méltóságteljesség fogalmainak elősorolásával.⁵⁰ Kiemelten fontos eredménye ennek a fejezetnek az *Ámor és Psyché*-téma elemzése a neoklasszikus költészetben és szobrászatban. Az értelmezés a halál esztétizálásának és a szenvedélyek uralásának megoldásait, valamint az eltérő médiumok által hordozott tárgy (halál és újjászületés) hasonlóan szimmetrikus szerkezeti kidolgozását követi végig Antonio Canova *Ámor és Psyché*-szobrán,⁵¹ továbbá Kazinczynak az *Egy gyermek sírkövére* című epigrammáján, amely elsőszülöttje halála után készült, sírfelirattervként. Pál József monográfiájának hasonlóan kiemelkedő fejezete az *Árkádia*-perre vonatkozó elemzés,⁵² amelyben szintén kitüntetett jelentősége van a képzőművészeti inspirációnak és mint hivatkozási alapnak a nyelv, az irodalom, a költői eszmény és az önreprezentáció megfogalmazásában. A Nicolas Poussin festményén ábrázolt szarkofágon látható *Et in Arcadia ego* felirat jelentése körül zajló viták a 18–19. század fordulóján, a kép kompozíciójának értelmezési kísérletei, művészettörténeti környezete és a költészetre gyakorolt közvetlen hatása jól illusztrálja a neoklasszicizmus esztétikájának alapfogalmait,⁵³ de egyúttal azok széttartó jellegét is. Az eszményítés folyamatában elmosódik a különféle (antik és keresztény) hagyományok és időrétegek (reneszánsz, barokk, neoklasszikus) különbözősége és esetenként el nem simítható konfliktusa. A szintetizálás szándéka érvényesül az arisztotelészi mimézis-elv megújítására alapozott 18. századi esztétikák és poétikák áttekintését vállaló fejezetben is. A teoretizálási kísérletek egyre inkább eltávolodnak a klasszicizmus előíró és formalizáló elveitől, az ízlés, a fenség és a szép fogalmának szubjektívizálódásával. Itt válik evidenciává az, hogy a 18. század második felének a neoklasszicizmussal párhuzamos esztétikai, irodalmi, művészeti jelenségei és kulcsfogalmai milyen nehezen választhatók el a monográfia vizsgálati tárgyától.

⁵⁰ Uo., 108.

⁵¹ CANOVA 1786–1793

⁵² Az *Árkádia*-perrel részletesen a II. 3. fejezetben foglalkozom.

⁵³ Vö. POUSSIN 1637–1639, illetve a felirat értelmezéséhez: PANOFKY 1955; PÁL 1988, 161–169.

A neoklasszicizmus fogalma köré épülő tanulmányok, ugyanakkor a 18. század második felének esztétörténeti jelenségeire fókuszáló értekezések is rendre hangsúlyozzák a párhuzamosan létező irodalmi, képzőművészeti, filozófiai, kulturális jelenségek, diskurzusok, stílusirányzatok hasonlóságait, nemzetenkénti, művészeti ágankénti variációit, akár egy életművön belüli ›torlódottságait‹. Az egymást keresztező, egymással párbeszédet folytató, esetleg időnként át is nevezett jelenségek (osszianizmus, Sturm und Drang, preromantika, csiszoltság, érzékenység, neoklasszicizmus, fenség-, grácia- és szépségfilozófiák stb.) közös metszeteiket alkotó halmazokként kezelhetők, amelyekben az érintkezések mindenekelőtt a múlthoz való megújuló viszony, a recepció gyakorlat érzékiségének felértékelődése és egy megváltozott embereszmény fogalmaiban jönnek létre. A szintézis műfaji működőképességére ad példát Horkay Hörcher Ferenc esztétikatörténeti kézikönyve,⁵⁴ amely az 1650–1800 közötti időszak ízlésesztétikai irányzatait az időrendi elv, továbbá nemzetenkénti (brit, francia, német), azon belül pedig szerzőnkénti felosztásban tárgyalja. Olyan antropológiai és esztétikai vezérfogalmakat mozgat, mint az ember, a szenvedély, a múlthoz való viszony, a morál, az ízlés, a fenség, a szépség stb. Korszakfogalomként egyedül a felvilágosodás jelenik meg a kötetben, a neoklasszicizmus pedig kizárólag a németeket tárgyaló fejezetben, Winckelmann és Lessing tárgyalásában szerepel. A korabeli (irodalom)esztétikai fogalmak egymás mellett létezésére és egymásra hatására, valamint a sebési pontosságú elválasztás lehetetlenségére ad példát ugyanő *A közelítő tél* című Berzsenyi-vers elemzésében, itt azonban nem használja a neoklasszicizmus fogalmát, hanem a „winckelmanniánus görögség-kultuszhoz” rendeli az alkotót.⁵⁵

Debreczeni Attila korábban Csokonai-monográfiája Lilla-fejezetében alkalmazta a neoklasszicizmus fogalmát, egyúttal rámutatva annak attitűd jellegére, antropológiai vetületére, ahogyan

⁵⁴ HORKAY HÖRCHER 2013.

⁵⁵ HORKAY HÖRCHER 2012, 89.

a terminusnak az érzékenységgel való határosságát hangsúlyozza. A Lilla-ciklusban megteremtett költő a boldogság elvesztésére a felülemelkedéssel, a fájdalom szublimálásával, a boldogság eszménnyé távolításával ad választ.⁵⁶ Legutóbb korszak-monográfiájában, a 18. század vége magyar irodalmának jelenségeit vizsgálva foglalkozik kiemelten többek között az érzékenység fogalmának antropológiai és (irodalom)esztétikai kontextusaival, vagyis nála nem a totális áttekintés szándéka érvényesül, hanem a fókuszba helyezett terminushoz hozzárendelhető jelenségek meghatározása történik meg.⁵⁷ Ez a metódus arra is kiválóan alkalmas, hogy az érzékenység és a neoklasszicizmus kulcsfogalmainak érintkezéseit is megfigyeljük, elsősorban az érzéki bevonódás, a rajongás, a szépség szubjektívizálódása és az esztétikai autonómia vonatkozásában. Ugyanez a módszer működik precízen Bodrogi Ferenc Máté Kazinczy-kötetében, aki a csiszoltság diskurzusa felől vizsgálja Kazinczy önreprezentációs mechanizmusait a shaftesburyánus fogalom angol, német és magyar recepciójának feltárásával, valamint más határos jelenségek, köztük az ízlés, a szépség és a fenség jelentésvariációinak feltérképezésével. Kazinczy esztétikájának tanulmányozásában nála a neoklasszicizmus fogalma nem kitüntetett, sokkal inkább az kap hangsúlyt, hogy a műalkotások iránti viszonyulásában mindig fontos a szenvedélyek megfékezése, a rajongás és a rend „egymást ki nem oltó összege”.⁵⁸

Érdemes röviden arra is kitérni, mikor jelenik meg a magyar irodalomtörténet-írásban, kifejezetten tehát a magyar irodalom vonatkozásában a neoklasszicizmus fogalma. Szauder József a felvilágosodás (európai és) magyar irodalmához rendelt klasszicizmus stílustörténeti fogalmának összetettségére kíván rámutatni, amikor a római költészeti hagyomány közös poétikai alapjához eltérő irodalomfogalmakat, filozófiai-eszmetörténeti inspirációkat és emberképet kapcsol. Ezek a klasszicizmus-periódusok (is-

⁵⁶ DEBRECZENI 1997, 247–279.

⁵⁷ DEBRECZENI 2009, 101–171.

⁵⁸ BODROGI 2012, kiemelten pl. 211–229, idézet: 219.

kolás, voltaire-i/felvilágosult és neo-) időben egymást követik, bár egymástól való elválasztásuk nehézségeire, sőt a magyar irodalomban érzékelhető torlódottságukra is figyelmeztet Szauder.⁵⁹ Az inkább ihletett hangvételő, semmint módszeres meghatározásokkal élő gondolatmenetben a neoklasszicizmus fogalmi kereteinek felvázolásához a göttingai neohumanizmus, az antikvitáshoz való viszony szabadsága, a polgáris érzékenységgel való telítődés, a szentimentalizmus mint a klasszicizmus keretei között kialakult romantikus jelenség, a francia forradalmi klasszicizmus terminusai az irányzaton belüli változatok bemutatásában egyaránt megjelennek.⁶⁰ A korszakdefiníciós kényszer az időben egymásra következőzés és a célirányos haladás narratíváját helyezi a tanulmány fogalomhasználatára, és jól érzékelhető, hogy a neoklasszicizmusnak ebben a konstellációban a híd szerepét kell betöltenie a klasszicizmus és a romantika között: „ez a [winckelmanni] neoklasszicizmus a romantika medrébe vezet át.”⁶¹ A magyar klasszicizmus harmadik fázisának, azaz a neoklasszicizmusnak a képviselőjeként jelenik meg itt Kazinczy, akinél az irodalom és a művészetek olyan menedékek, ahol az étellel szemben megélhető a szépség: ebből a Winckelmannhoz kötött szellemiségből vezeti le Szauder a nyelvújítás, a fordításokban (is) megvalósított imitációgyakorlat kitüntetett fontosságát a 19. század első évtizedeiben. Ennek „a neoklasszikus nyelvújító mozgalomnak” az eredményeként alakultak ki az irodalomtudományi-kritikai műfajok, illetve a szép-irodalmi nyelv.⁶² Kazinczy görögös epigrammáinak, azaz különféle festményekre és szobrokra írt verseinek elemzésében látom egyértelműen pontosabbnak, és az irodalmi alkotásokra jól alkalmazhatónak a neoklasszicizmus fogalmát Szaudernél.⁶³ A *Veteris vestigia flammae* című tanulmányában a Gyulay Lotti iránti szerelem hosszas bemutatásában jut el az 1810-es években írt epig-

⁵⁹ SZAUDER 1970a, 92–96.

⁶⁰ Uo., 101–105.

⁶¹ Uo.

⁶² Uo., 121–122.

⁶³ Ezekkel az epigrammákkal a kötet II.1. fejezetében foglalkozom részletesebben.

rammák elemzéséhez, amelyekben a műalkotások leírásába sűrítve jelennek meg a félig-meddig titkolt érzelmek és szenvedélyek:

Csak egy ponton válik igazán költőivé ez a versekből kirajzolódó viszony: ott, ahol az érzéki és lelki vágyak közti kínlódás, a valóságra vissza-visszatekintő képzelgés egy oly mitikus képben tisztul ki, nyugszik meg, amely a vágyódó és beteljesíthetetlen szerelmet az emlékezéssel és újjászületéshittel egyesíti, s halhatatlanság sejtelmébe burkolja.⁶⁴

A gondolatmenet a sűrítés, a disszimuláció, az áthelyezés, a valóságból való kivonulás jelenségeire, illetve Psyche alakjának többszörös felhasználására koncentrálnak, s ebben a folyamatban sor kerül arra a sírversre, amely Pál Józsefnél is kitüntetett: vagyis a szenvedélyek mellett a halálról és a személyes gyászról való beszéd vizsgálata is megjelenik „Kazinczy öregkori költészetének neoklasszikus, görögös-goetheies vonulatának” elemzésben.⁶⁵ A tanulmány figyelme azonban sokkal inkább a Lotti-szerelme részleteire, a házasságon kívül átélt szenvedély megélésének rekonstruálására koncentrálnak.

Fried István egyértelműen továbbírja a Szauder József által kijelölt irányokat: az 1996-ban megjelent tanulmánykötet, *Az érzékeny neoklasszicista* címe egyrészt bátran kezeli a korszak- és stílusfogalmi elválasztások nehézségeit azzal, hogy jelzős szerkezetbe rendezi az érzékenységet és a neoklasszicizmust, illetve a jelen összefoglaló szempontjából lényeges három tanulmánya a Kazinczy-életmű bizonyos csoportjaira fókuszál. Az eredetileg 1984-ben megjelent első tanulmány, *Az „érzékeny” Kazinczy Ferenc a Gessner-fordítás (1788) a Bácsmegyey (1789) és az Orpheus szerkesztése (1789–1790) körüli fiatalkori évek attitűdjét, irodalomhoz való viszonyát vizsgálja. Eszerint ebben a periódusban a művészet áthatja, megváltoztatja, értékesebbé formálja Kazinczy életét, aho-*

⁶⁴ SZAUDER 1970b, 385.

⁶⁵ Uo., idézet: 382.

gyan azt a neoklasszicizmus vonatkozásában is tartalmazzák a meghatározási kísérletek, igaz, ott kizárólagosan az antikvitás imaginárius terében:

Mindez a morális megtisztulás párhuzamos az irodalomnak mint az étellel egyenrangú, azt megnemesítő, annak mintát szolgáló eszközzel előtérbe kerülésével. Az élet átpoétizálódik ebben a folyamatban, és ebben az átpoétizálódási folyamatban nemcsak az irodalom értékelődik fel, hanem maga az élet is tartalmasabbá válik, minthogy az irodalom által és az irodalom révén nemesül meg.⁶⁶

Az eredetileg 1989-ben megjelent *Kazinczy neoklasszicista fordulata (A Poetai Berek)* című fejezet azt intencionálja, hogy a fiatalkori évek után elérkezünk az életmű kiteljesedéséhez, módszeres, programszerű irányítása kezdetéhez, amelyet erősen befolyásoltak az életesemények és a társadalmi-politikai változások. Az irodalom szerepe ebben a gondolatmenetben azonban korlátozottabb vagy legalábbis speciálisabb a fentebbi érzékenység-tanulmányban megfogalmazottakhoz mérve, hiszen itt olyan menedék, amely szembefordítható a társadalmi valósággal:

A 2387 napi börtönfogság után „partra lépő” Kazinczy kész irodalmi programmal rendelkezett, határozott elképzeléssel a magyar irodalom jövője felől. [...] A XIX. század első évtizedeinek Habsburg-abszolútizmusa, valamint a magyar jakobinusok bálul sikerült szervezkedését követő tapasztalatok (a fogság után is megkülönböztetett figyelmében részesült Kazinczy a hatóságoktól) és nem utolsósorban Schiller és Goethe érdeklődése, példája, amelyben a művészi és bölcséleti (kanti) tájékozódás mellett a világpolitikai helyzetre való reagálás is a radikálisabb világnézettől, a közvetlen politikai cselekvéstől való visszavonulást kényszerítették ki, erősítették a szépségbe menekülés gesztusát. Olyan

⁶⁶ FRIED 1996a, 15.

antikvitás-eszmény, amelyben a régi – nemesi – ideálok megingása fejeződik ki, és az általános válságérzet éveiben a francia forradalom fordulatain érzett csalódással szemben alakult ki.⁶⁷

A Kazinczy és a képzőművészetek című tanulmány tovább árnyalja az irodalom és a képzőművészetek szerepét azzal, hogy hangsúlyozottan nem a menekülés tereként nevezi meg azokat. Így teljesebben ki „a művészetek segítségével történő új életvitel markánsná formálásának eszméje.”⁶⁸ A „gráciáknak való áldozásban” a morális jó válik hozzáférhetővé, azaz a képzőművészetekkel való találkozás gyakorisága, az ízlés folytonos fejlesztése a helyes életvitel feltétele.⁶⁹ Fried ebben a tanulmányában nem használja a neoklasszicizmus terminusát, a morális megalapozottságú szépség- és ízlésfogalom ugyanakkor mégis Winckelmannhoz rendeli Kazinczy attitűdjét. Fried hosszasan elősorolt kérdései tanulmánya elején önmagukban és talán megválaszolhatatlanságukban fontosak – az ugyanakkor kijelenthető, hogy Kazinczy számára a képzőművészetekkel való foglalkozás nem csupán kísérőjelensége, analógiája volt az irodalmi tevékenységének. A Friednél hangsúlyos belátások vannak jelen az akadémiai irodalomtörténeti kézikönyvben is, amelyben a neoklasszicista költészet állítása az, hogy „a helyes életvitel és -mód a művészetten keresztül érhető el, [...] eme elvont szépségeszmény terjesztése mintegy magától fog a társadalmi gyakorlatra pozitív hatást kifejteni.”⁷⁰ A 19. századi képzőművészet-történeti akadémiai kézikönyv Kazinczyt a klasszicista ízlés terjesztőjeként tárgyalja, ugyanakkor egyértelműen utal a század végét jellemző (neoklasszicista) esztétikai gyakorlatra: „Kazinczy az ókorból ránk maradt művészeti emlé-

⁶⁷ FRIED 1996b, 44.

⁶⁸ FRIED 1996c, 105.

⁶⁹ Uo., 106.

⁷⁰ GINTLI 2010, 335.

kek motívumkincsére épülő, archeológiai érdeklődésű antikvitátszemléletet képviselt.⁷¹

I.1.3 A szemlélődés lehetőségei

A fogalomhasználati áttekintésben számomra a képzőművészeti inspirációnak és a látástapasztalatból fakadó érzéki élmény rögzítésének van jelentősége Kazinczy szövegeinek vizsgálatában. Az ismertetett tanulmányokban és monográfiákban a személyesség és az érzéki tapasztalat kitüntetettsége és egyúttal annak szublimálása van jelen. Úgy vélem azonban, hogy a látástapasztalatból megszülető szubjektív élmény és az antropológiai érzékenység mindig megmarad egyfajta nyomként a létrehozott és/vagy a szemlélt műalkotásban, ahogyan a megfigyelő személye minden szándéka ellenére sem tudja a kontextusaitól megfosztani és az önreferenciális szépségre sarkítani az inspiráció tárgyát jelentő műalkotást. A rajongás, az elérzékenyülés és az eltávolítás folyamatában a megtisztítás illuzórikus marad, ez azonban, véleményem szerint, termékeny feszültséggé válik, ugyanis ebben a jelenségben is az érzéki formát öltő tökéletesség és az ahhoz való viszony mutatkozik meg.

Antonio Canova *Ámor és Psyché*-szobrának hatástörténetét vizsgálva Pál József megjegyzi, hogy a művészt a különleges szoborkompozíció megalkotásában az *Antichità di Ercolano* I. kötetének egyik metszete inspirálta, amelyen egy faun felülről átölel egy bacchánsnőt,⁷² ezen túl azonban nem foglalkozik a szobor által immár feledésbe vont falikép nyomaival. Érdeemes pedig számot vetni ennek az előképnek a következményeivel, lehetséges-e valóban a szenvedélyeken és a vágyakon való felülemelkedés, akár a szerelem, akár a gyász tárgyában. A metszet alatt a következő cím áll: „Rappresentasi un nudo e barbuto Fauno, che tenta baciare”, vagyis

⁷¹ SISA 2018, 59. *Az antik szobrászati hagyomány tovább élése* című fejezet Kazinczyt „a születő klasszicizmus propagátorának és hívének” nevezi (207).

⁷² PÁL 1988, 117.

a kép egy mezítelen, szakállas faunt ábrázol, aki csókot próbál adni.⁷³ A felirat lényegében megszelídíti azt a nyíltan érzéki jelenetet, amelyet a metszet ábrázol, így mintha inkább Canova szobrának a recepcióját készítené elő a szexualitás elfedésével és a testiség szublimálásával. A metszeten látható jelenet a mozgás és a cselekvés dinamizmusát közvetíti, ugyanis a bacchánsnő fölé magasodó faun magához próbálja rántani a nő fejét, ahogy annak hajába markol, így egymást tartják meg azzal, hogy mindketten a másik fejét ölelik. A bacchánsnő testét magasan támaszkodó lábai nem tarthatják meg, tehát a kiragadott pillanat mintha éppen a két test egymásra zuhanását előzné meg, egyfajta irracionális erőmutatványban. A kifejezetten karnevalisztikus, egyértelműen a testi élvezetekre koncentrááló ábrázolásnak a kétdimenziós látványából alkotja meg tehát Canova Ámor és Psyché ölelésének szobrát. A kompozíció kiegyensúlyozottsága, könnyed kecsessége, ugyanakkor a márvány ridegsége és fehérsége azt a nyugalmat illusztrálja, amelyet Winckelmann nyomán a neoklasszicizmushoz kötünk.⁷⁴ Kocziszký Éva a *Laokoón-csoport*ról a 18–19. század fordulóján zajló esztétikai vita elemzésében kitérően kezeli Schelling művészetelméletének (*Philosophie der Kunst*, 1802–1803) azon tézisének, amely szerint a szobrászat úgy teszi tárgyává az életet és az időtlenséget, hogy ahhoz véges, halott formát, hideg, kemény anyagot használ. A végtelen és a véges így lesz az élet és a halál ellentétének és szoros egymásra utaltságának a metaforája. Ez a termékeny paradoxon az olyan alkotásokban jelenik meg a leginkább hatásosan, amelyek tárgya éppen a halál pillanata, vagyis például a *Laokoón-csoport*, Niobé (aki fájdalmában kővé válik, de még ezután is könnyezik) vagy Psyché figurája, akinek földi létezőként meg kell halnia Ámor csókjától.⁷⁵ Bár a szobor frontális látványa közvetlenül idézi a herculaneumi tárgyú metszetet, el is távolodik attól kiegyensúlyozottságával, az X-kompozíciót biztosító geometriai formák pon-

⁷³ *Antichità di Ercolano 1757–1792*, I, 85, XVI. tábla

⁷⁴ WINCKELMANN 2005a, 25.

⁷⁵ Vö. KOCZISZKY 1995, különösen: 655–656.

tos kirajzolódásával. A részletek is ezt az érzékiségtől való megtisztítást segítik: a csókban összeérni készülő, a frontális nézetben profilba fordított fejeknek a gemmaportrékon szokványos látványa, az ölelő karok kerek formája, illetve a nemiség különféle módon megvalósuló eltakarásainak köszönhető tisztaság a struktúrában rejlő harmóniát erősítik. A szárnyas férfialak Canova szobrászatában aktualizálja az angyalok bibliai figuráját, illetve a halál géniuszának antik és a halál angyalának keresztény ikonográfiáját.⁷⁶ Pál József kiváló elemzése rámutat arra a nyugtalanságra is, amely valójában a neoklasszicizmus ideológiája ellen hat: a szobor mégiscsak azt a pillanatot teszi örökkévalóvá, amely megelőzi a csókot és az újjászületést (amely egyben Psyché földi életének vége), rögzítve végeredményben a beteljesületlenség és a vágy antropológiai alaphelyzetét.⁷⁷ A szobor körüljárhatósága mindemellett kiemeli a rögzített nézőponthoz kötött kiegyensúlyozottság sérülékenységet, amely a kétdimenziós látványból eredeztethető: az ellépés és a körbejárás elbizonytalanítja a szoborcsoport (vagy egyáltalán az Ámor és Psyché-történet) kitüntetett szerepét a neoklasszicizmus illusztrálásában. Az ölelkező alakok oldalról és hátulról szemlélése felerősíti egyrészt a testek erőfeszítését (Ámor feszülő hasfalát, támaszkodó lábait), másrészt a testek meztelenségének performatív hatását (Ámor és Psyché lepellel nem fedett fenekét, Psyché hátának és derekának erotikus vonalait, göndör hajának Botticelli *Venus*-át idéző, hátraomló tömegét, amelyek szemből egyáltalán nem érzékelhetők). Érdemes Jean Starobinski értelmezésével is számot vetni, aki a korabeli kritikákra alapozva tágítja azt az egyértelműen korlátozó Canova-képet, amely szerint a velencei születésű szobrász az antikvitás tökéletes utánzója, az eszményítés kivételes mestere. Kiemelt témái azonban mindig az erőszak és a halál közelségét idézik meg, vagyis a művész „mintha ösztönösen ellensúlyozni akarná a nyugalmat és mozdulatlanságot, melyet a tiszta formák alkalmazása kényszeríthetett volna szobrai körvonalá-

⁷⁶ PÁL 1988, 112–113.

⁷⁷ Uo., 120.

ra.”⁷⁸ Összességében tehát nagyszerű kísérlet Pál Canova-elemzése és a Kazinczy-epigrammával való párhuzam, a szobor kontextusai azonban kimozdítják a stabil értelmezést, amely a neoklasszicizmus fogalmának kompaktságát vállalja illusztrálni.

Összefoglalásomban több olyan jelenséget felvillantottam, amelyek a fogalmi kísérletekben, és egyáltalán a neoklasszicizmus műalkotásaiban különböző feszültségek, paradoxonok rejtőzését tették láthatóvá. Kötetem tanulmányaiban a neoklasszicizmus fogalmi kereteit kibővíttem az antropológiai jellegű értelmezések nyomán felértékelődő érzéki recepció és az önreflexió jelenségeinek kiemelésével, a képzőművészeti alapú inspiráció hangsúlyozásával az irodalmi szövegekben, a médiumok közötti átjárás eseményeinek megfigyelésével, továbbá a művészetek életmintaként való kezelésének megragadásával. Kazinczy szövegcsoportjainak elemzését megelőzően két tanulmányban vizsgálom a dekontextualizálás, a hagyományválasztás, a mediális váltás és a látás jelenségeit. A neoklasszicista kánon kitüntetett alkotása, a *belvederei Apollón* számos művészt ihletett meg a 18. század második felében: a szobor hatásának vizsgálatával, majd pedig Winckelmann és Diderot látásfogalmainak összevetésével reményeim szerint közelebb kerülhetünk ahhoz a gondolkodásmódhoz, amely a Kazinczy-életműben is otthagya a lenyomatát.

⁷⁸ STAROBINSKI 2006, 122.

I.2. A MÉDIUMVÁLTÁS ÉS A HAGYOMÁNYFELEJTÉS PARADOXONJAI A NEOKLASSZICISTA MŰVÉSZETBEN – A BELVEDEREI APOLLÓN PÉLDÁJÁN

I.2.1 Apollón születése

A neoklasszicizmus a modern művészetfogalom megszületésének és az antikvitás recepciójának vizsgálata szempontjából rendkívül gazdag lehetőségét mutatja a befogadásesztétikai vizsgálatoknak. Mindemellett – éppen a horatiusi ›ut pictura poesis‹-elv hagyományának vállalásával – kép és szöveg kapcsolatára, a médiumváltás problémáira és az így létrejövő jelentések egymáshoz való viszonyaira is perspektívát nyit. Winckelmann művészetelméleti írásai egyértelműen mintaadók a műalkotások befogadói tevékenysége tárgyában, éppen ezért lehet hozadéka, ha egy kiemelt műalkotás, a *belvederei Apollón* vizsgálatával és korabeli hatástörténetének az áttekintésével lépünk közelebb a neoklasszicizmus fogalmához. Az alábbi elemzésben arra szeretnék rámutatni, hogy a neoklasszicizmus gyakorlata miként használja fel az antik képzőművészeti örökséget, illetve hogyan mossa el végül az antik mitológiai történetek eredeti jelentéseit a formakultusz végletekig történő megerősítésével. Úgy vélem, hogy a neoklasszicizmus narratív-figuratív festészete és szobrászata végeredményben felismerhetetlenné teszi és feledésbe vonja a szépség iránti rajongás javára az antikvitás szöveghagyománya által közvetített történeteket, amely folyamatban a médiumváltásnak is kitüntetett szerepe van.

A *belvederei Apollón* szobra a Leokharésznek tulajdonított, a klasszikus görögségben készült bronzszobor 2. század elejéről származó római márványmásolata, amelyet az 1400-as évek végén fe-

deznak fel egy Róma közeli településen. II. Gyula pápa 1503-tól, uralkodása megkezdésével a vatikáni Villa Belvedere udvarán helyezi el egyre növekvő műkincsgyűjteményének darabjait, köztük a *belvederei Apollónt*, a *Laokoón-csoportot* és a *belvederei torzót*, amellyel biztosítja az alkotások láthatóságát és muzealizációját. A reneszánsz művészek – az elsők között az ez idő tájt Itáliában tartózkodó Albrecht Dürer – felismerik a szobor kompozíciójában a kontraposzt testtartás nagyszerűségét, továbbá számos másolatot készítenek róla szobrok, grafikák, metszetek stb. formájában. Dürer először az Apollónt, illetve az Ádámot és Évát ábrázoló rézmetszeten⁷⁹ használja fel a *belvederei Apollón* figuráját, amely ez utóbbi munkában részben anatómiai, részben ábrázolástechnikai tanulmánnyá válik, zárójelbe téve mind a görög istenség, mind az első ember őszövétségi történetét. 1507-ben pedig ezekre alapozva készíti el Ádámról és Éváról olaj táblakép-párját.⁸⁰ A médiumváltásokban megőrződik a testek márványszerű kemény simasága, fénye, vagyis idealizálása és a hétköznapi embertől való különbözősége. Winckelmann utánzás-tanulmányának fontos tézise, hogy a görög társadalmak testkultusza (a különféle testgyakorlásokkal, a testet érő esetleges negatív hatások kerülésével) a természet kijavításával az úgynevezett szép természetet teszi láthatóvá, továbbá „a nagyszerű és férfias – homályosságtól és felesleges dudoroktól mentes – kontúrokat, melyeket a görög mesterek szobraiknak adtak.”⁸¹ Míg tehát Winckelmann szerint a görögöknél a test tökéletessége közvetlen tapasztalat volt, addig a saját korában ez a hozzáférhetőség már nem létezik, a test szépsége már csak az antik művészeti alkotásokban tapasztalható meg. A szobrokban megtestesülő válogatás és korrekció praxisát kívánja tehát áttemelni a korabeli művészet gyakorlatába a mimészis-elv sajátos megvalósításával:

⁷⁹ Dürer valószínűleg az első itáliai útja során látott rajzokat a szoborról, amelynek nyomán elkészítette metszeteit és 1507-ben az olaj táblaképet, Rómába ugyanis nem jutott el. Vö. CLARK 1986, 64; DÜRER 1504; DÜRER 1504 k.

⁸⁰ DÜRER 1507.

⁸¹ WINCKELMANN 2005a, 10.

Azt hiszem, utánzásuk révén gyorsabban válnánk okossá, mert az utánzás itt az egyikben mindannak összefoglalását megtalálja, ami az egész természetben szét van osztva, és a másikon azt, hogy a legszebb természet – merészen, de bölcsen – mily messzire önmaga fölé emelkedhet. Utánzásuk meg fog tanítani rá, hogy biztonsággal gondolkozzunk és tervezzünk, miközben meghatározza az emberi s egyúttal az isteni szépség végső határait.⁸²

Winckelmann szoborleírása a *belvederei Apollónról* az érzékek (a tekintet befogadó tevékenysége és nyomában a testet érő, tehát fizikailag megtapasztalható elragadtatás) kiemelt szerepét mutatja az eszményi szépség tanulmányozásában, amiből kivonódik az idő és a tér hétköznapi tapasztalata:

Örök tavasz öltözteti, miként a boldog elíziumi mezőkön, a tetszősebb ifjúság köntösébe a teljesebb évek vonzó férfiasságát, és játszik szelíd gyengédséggel a testrészek büszke építményén. Menj szellemeddel a testetlen szépség birodalmába, és kísérel meg, hogy égi természet teremtője 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. [...] Minden mást elfelejtek, ha a művészetnek ezt a csodálatos alkotását szemlélem, és fenséges tartást öltök magamra, hogy méltósággal tekintsek rá. Keblem tisztelettel tágul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükiai ligetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert szobrom – miként Pügmalió szépsége – megelevenedni és megmozdulni látszik.⁸³

A reneszánsz festészetben a *belvederei Apollón* jelentősége egyrészt a kontraszt, vagyis a test statikus látványát és tartását megtörő, egyszerre dinamizmust és életszerű harmóniát biztosító

⁸² Uo., 18–19.

⁸³ WINCKELMANN, 2005b, 87–88.

testtartásban van. Másrészt a test struktúrájának építményszerűségében, ami a csípő és a felsőtest hangsúlyosan kidolgozott találkozásában jelölhető meg. Ezeket a formai és a görög isten nagyságából eredő tematikus inspirációkat később mind a barokk művészet (pl. Bernini szobrai), mind a barokk udvari önreprezentáció (pl. a Napkirályról készült portrék, illetve az udvari színjátszás) magáévá teszi. Winckelmann számára azonban már ez a szobor az, amely tökéletesen képes megmutatni a test által a görög szépségisményt, amit ő a szép természet, a kontúr, a drapéria, illetve a nemes egyszerűség és csendes nagyság⁸⁴ fogalmi hálójába rendez. „Apollón szobra a művészet legmagasabb eszménye az ókor valamennyi műve között, melyeket a pusztulás meghagyott.”⁸⁵

Winckelmann művészetszményében olyan sajátos időviszony mutatkozik meg, amely felismeri az antikvitás és a jelenkor közötti folytonosság illuzórikusságát, és az évszázadok során felhalmozódott jelentésrétegek lebontásával a régi műalkotások eredeti mitológiai-rituális kontextusukból kiszakítva kizárólagosan esztétikai értékük miatt válnak fontossá. A *belvederei Apollón* Winckelmann számára az antik szobrászat nyomán rögzülő neoklasszicista műeszmény fogalmi megalapozását szolgálja, a kitüntetett szobor így elsősorban formai inspirációt nyújt a korabeli művészeknek. Radnóti Sándor ezt a gesztust a muzealizálás alappéldájának nevezi:

A régi és az új ellentéte világnézeti kérdéssé válik, a régi műalkotások legjava minden kontextusból kiszakítva egyedül a művészet példájává lesz, s így a remekmű muzeális állapotba kerül.⁸⁶

⁸⁴ WINCKELMANN, 2005a, 31.

⁸⁵ WINCKELMANN, 2005b, 87.

⁸⁶ RADNÓTI 2010, 320–321.

I.2.2 Istenek harca

Winckelmann Rómába érkezése után nem sokkal barátságot köt Anton Raphael Mengsszel, azzal a dán származású német festővel, aki számára később a régiek helyes utánzásának iskolapéldáját jelenti. Mengs hírnevét a Villa Albani mennyezetére készített *Parnasszus* című freskó alapozza meg, amelynek központi alakja természetesen Apollón figurája. A művészetek isteneként is tisztelt alak a kompozíció központi helyén, a kilenc múzsa között látható, de a színes leplekkel és az egyes művészeti ágakat jelölő attribútumokkal egyénített nőalakok között a férfi ruhátlanul, a szobor nyomán jól ismert figurában pózol. Ez nemcsak az idézés, hanem a férfialak szoborszerű reprezentációja miatt is fontos, ami a tökéletes szépség láthatóvá tételét biztosítja. A *belvederei Apollón* kanonikus jelentősége Mengs festészetében ugyanakkor egy olyan festményén válik revelatívává, amely egy nem Apollónról szóló mitológiai történetet ábrázol.

Mengs *Perszeusz és Androméda* (1774–1779) című festményén a neoklasszicizmus dekontextualizáló gyakorlatára ismerhetünk, amely erőteljesen felértékeli a személyes befogadás jelentőségét, ahogyan átalakítja a látás tevékenységét. Az autopszia, vagyis a saját szemmel látás gyakorlata Winckelmann művészetkoncepciójának egyik alapfogalma, amelyben a műalkotással való személyes találkozás és az erre alapozott befogadás performatív, vagyis cselekvésként értett tapasztalata válik lényegessé. Mengs festménye részben tehát az antik formakincs iránti rajongás iskolapéldája, részben pedig a látás kanonizáló, értelemadó és személyes gyakorlatának felértékelődése. A festmény folytatja a narratív-figuratív festészet reneszánsz óta jól ismert gyakorlatát, amennyiben a kép a mitológiai történet illusztrációjára, vagyis megidézésére, magyarázatára, vizuális elbeszélésére törekszik. A kép szükségképpen egyetlen pillanatnak a megjelenítésére korlátozódik a mitológiai történet elbeszélésében, annak felidézésével ugyanakkor mégiscsak az elbeszélés narratív természetére utal, amelynek a háttérében ott van az a bizonyosság, hogy a kép nézője számára

ismert az ábrázolt történet. Mengs tehát látszólag a Perszeusz-mítosz metaforikus illusztrációját készíti el, ami a szöveg és a képi reprezentáció közötti mediális átjárhatóságot feltételezi, háttérbe vonva a mindenkori divergenciákat a jelentésképződésben:

A metaforikusság voltaképpen a művésznek azon a hitén alapul, hogy van egy rejtett harmadik, egy még nem reprezentált Ideál (eszme, imaginárius, mentális kép, áthagyományozódó történet stb.), a megjelenítendő ideális, melyet a verbális és a vizuális médium egyaránt közvetíteni képes.⁸⁷

Mengs festményének elsődleges feladata lenne tehát Perszeusz és Androméda történetének képi reprezentációja, azonban feszültség kerül a kép kompozíciójába azáltal, hogy a festményen háttérbe szorulnak a mitológiai történetből ismert események, s csak utalásszerűen, attribútumok formájában van jelen a narráció. Perszeusz figurája a hozzá kapcsolódó elbeszélések gazdagságának köszönhetően kitüntetett a görög mitológiában, többek között Medúza legyőzése, illetve a sziklához áldozatként kikötött Andromédát felfalni készülő tengeri szörny elpusztítása kötődik a nevéhez. Azért érdemes Mengs festményének értelmezését a neoklasszicista műszemély és a mitológiai történet kettősségéhez, illetve a közöttük létrejövő feszültséghez rendelni, mert ebből az irányból láthatóvá válik a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlatának sajátos jelentésképző ereje. Az ugyanis nemcsak kitüntetetten kezeli az antikvitás szépségművét, hanem szinte egészében érvényteleníti a festmény narratív teljesítőképességét, s helyébe a látás fogalmát emeli.

A képen Perszeusz és Androméda kettőse, illetve a festmény jobb oldalán látható Ámor első pillantásra a két mitológiai figura szerelmét vonja a középpontba. Hiába van jelen azonban Androméda Perszeusz mellett, szerepe a képen nem társként értelmezhető, vagyis ketten együtt nem a férfi és a nő tökéletes egységét,

⁸⁷ VARGA 2012, 56.

harmóniáját, de még csak nem is a testi szerelem érzékiségét vagy a lelki kapcsolat eszményét fejezik ki. Perszeusz, azzal együtt is, hogy a kép jobb oldalán látható, a kép jelentésstruktúrájának központi eleme. A festmény által kiragadott pillanat világosan rögzíti Perszeusz két nagy kalandjának lezárulását azzal, hogy a hőrosz köré hősi cselekedeteinek segítőt helyezi, vagyis törekszik a történet narrációjához való igazodásra. A háttérben látható szárnyas ló, illetve Perszeusz szárnyas saruja édesanyja megvédelésének történetéhez kapcsolódik, hiszen Perszeusz vállalja Medúza lefejezését Polüdektész kívánságára, hogy Danaét megóvja a férfi erőszakos vágyától. Ehhez kap segítséget Pallasz Athénétől, aki Hadész láthatatlanná tevő sisakjával, egy pár szárnyas saruval, egy bűvös tarisznyával, illetve saját pajzsával segíti. Így tudja a magasba emelkedve levágni Medúza fejét, miközben csak a Pallasz Athénétől kapott pajzsban visszatükröződve látja a tekintetével halált hozó szörny képét. Medúza átmetszett nyakából pattan ki Pegazus, a szárnyas ló, aki Perszeusz segítőjévé válik. A történet folytatása Androméda alakjához rendelhető: Perszeusz hazafelé tartva megmenti a tengerparti sziklákhoz kikötözött Andromédát, aki anyja, Kassziopeia elbizakodottsága miatt kerül áldozati szerepbe. Kassziopeia ugyanis szépségével kérkedik, amivel kivívja Poszeidón haragját. A tengeristen egy borzalmas tengeri szörny megteremtésével akar elégtételt venni, akinek a fenyegetéstől Androméda feláldozásával lehet megszabadulni. Perszeusz a lány megmentésében előző hősi cselekedetét használja fel, hiszen Pallasz Athéné pajzsát a Medúza fejével ékesíti, hogy elpusztítsa a tengeri szörnyet, aki a – Mengs-festmény előterében is megjelenő – pajzsra pillantva kövé válik.

Perszeusz történetének ez az összetettsége és összefüggései csak a fordulatos és fokozásokkal teli mitológiai történet pontos ismeretében válhatnak érthetővé. Mengs kompozíciójában a hőroszt körülvevő alakok egyértelműen mellékalakokká, sőt, attribútumokká válnak, akik a hősi cselekedetek hangsúlytalan szakaszolói és jelölői. A festmény összességében sokkal kevésbé a narratív folyamatból kiragadott pillanat ábrázolása, mint inkább

a hős láthatóvá tétele, akit attribútumai neveznek meg. Narráció és portré kettősségéből azért válik a portré egyértelműen elsődlegessé, mert Perszeusz figurája a *belvederei Apollón* látványát idézi, ami egyértelműen a háttérbe vonja a bonyolult mitológiai elbeszélések szövedékeit (ennek külön fejezete ráadásul az itt szintén csak utalás szintjén előkerülő Medúza-történet). Mengs tehát a Winckelmann nyomán kultikussá emelt szobor tökéletesnek tekintett látványát emeli át a festménybe, amivel – akár a mitológiai történetek egyes vonatkozásait is felhasználva – a látást mint a neoklasszicista művészetelmélet sajátos, a múlthoz való viszonyt is reprezentáló gyakorlatát helyezi a középpontba.

I.2.3 A látás gyakorlata

Mengs a festmény kétdimenziós terében rögzíti az Apollón-szobor nézésének perspektíváját, vagyis a kompozíciót a leginkább hangsúlyozó frontális látványt. A szobor körüljárhatósága természetesen a médium térbeli kiterjedéséből adódik, ami a befogadó aktivitását is előírja, ahogyan a mozgás nyomán több irányból válik láthatóvá a struktúra. A festmény ezzel szemben dönt a tekintet irányáról, rögzíti a perspektívát, ami elvileg a kompozíció értelmezhetőségének lehetőségét is leszűkíti. Perszeusz alakjában így Mengs festményén a *belvederei Apollón*ban megjelenő neoklasszicista szépségeszmény válik láthatóvá, amit nem zavarhat meg a mozgás, így a szoborszerű test kompozíciója egyértelműen érzékelhető. A festmény a szobor frontális látványával ráadásul reflektál azoknak a metszeteknek is a perspektívaválasztására, amelyek mindig szemből rögzítik a látványt. Természetesen így érvényesül a test építményszerű kompozíciója: a kontrasztos testtartás mindig szemből látványos, ahogy a test statikussága kimozdul a súlypont egyik lábra helyeződésével és ezzel párhuzamosan a csípő oldalra billentésével. Ezzel együtt a has és a mellkas izomzata is látványossá válik a csípővel való találkozásban, amit a lábak oszlopszerűen, de a csípő kétoldali íveit folytatva

tesznek hangsúlyossá. A dinamizmust és az életszerűséget éppen a szép természet eszméje vonja azonban háttérbe, hiszen nem emberi testet látunk, amit a márvány textúrájának felidézése tovább erősít. Winckelmann a test ábrázolásának esztétizálását a görög szobrászatban a bőr és az izomzat simaságában jelöli meg:

Éppígy különböznek az újabb művek a görögök műveitől abban, hogy az újabbakon egy csomó kis benyomódás s túlságosan sok és túl érzékelhető megcsinált gödröcske van; ezekre, ahol a régiek művein megtalálhatók, takarékos bölcsességgel s a görögök közt meglevő tökéletesebb és teljesebb természet szerint szelíden utaltak; gyakran csak a tanult érzék számára észrevehetőek.⁸⁸

Perszeusz testének simasága, azáltal, hogy az izomzat feszülése inkább jelzésszerű, mintsem robusztus, nem az egyes testrészeket, hanem a teljes alak kompozícióját emeli ki, amit a márvány hidegségének és simaságának felidézése erősít a tapintás érzékének játékba hozásával. Mindez csak úgy érvényesülhet megfelelőképpen, ha Perszeusz alakja majdnem teljesen mezítelen, ami egyrészt világossá teszi az akt mint művészi forma jelentését, amennyiben a fedetlen test látványán keresztül a tökéletes ember morális eszményét kívánja hozzáférhetővé tenni. A vállán és a bal karján tartott drapéria szintén a winckelmanni eszmény rögzítése és a szobor pontos idézése miatt lényeges, de a kontraposztban kibillenő csípőn megtámaszkodó kardot tartó sárga szalag összehatása inkább komikus azáltal, hogy két vége vízszintesen és egyúttal a levegőben hullámozva, vagyis teljesen valószerűtlenül vonódik az ágyék elé. A *belvederei Apollón* figurája (a karon nyugvó drapériát leszámítva) teljesen fedetlen, s csak a későbbi reprodukciók némelyike helyez falevelet a nemi szerv elé, amelynek ábrázolását tehát Mengs sem vállalja. Mintha ez az elfedő gesztus tenné nyilvánvalóvá Winckelmann elhallgatásait, aki a görög testeszmény iránti rajongásában és a befogadás érzékiségé-

⁸⁸ WINCKELMANN 2005a, 16–17.

nek hangsúlyozásában a nemiség és az erotika kérdését soha nem érinti, hiszen az bizonyosan ellehetetlenítené a nyugalmat hangsúlyozó fogalmait a test fizikai élményeinek ellenében:

A görög mesterművek általános és kiváltképpeni jellemvonása végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind pedig a kifejezésben. Ahogy a tenger mélye mindig nyugodt marad, bárhogy tombol is a felszín, éppúgy a görögök figuráiban a kifejezés minden szenvedélyesség mellett nagyszerű és higgadt lelket mutat. Ez a lélek rajzolódik ki Laokoón arcán, és nem csupán az arcán, a leghevesebb szenvedés mellett is. A fájdalom, mely a test minden izmában és inában megmutatkozik, s amelyet teljesen egymagában a fájdalmasan behúzott alsótesten, anélkül hogy az arcra és más részekre tekintenénk, csaknem mi magunk is érezni vélünk, ez a fájdalom – mondom – mégis minden tombolás nélkül nyilvánul meg az arcban és az egész testtartásban.⁸⁹

A Perszeuszt körülvevő alakok így természetesen ezt a testreprezentációs eszményt erősítik, s csak másodlagosan hivatottak a narráció képpé alakítására, amelynek szerkezetét a tekintetek irányának megfigyelése teheti világossá. Androméda az őt megmentő hős mögött állva annak vállát fogja, érintése a márványszobor textúrájának érzeki élményét idézi. Előre lépő figuráját sárga és lila drapéria fedi, ami a takarás gesztusával bizonyosan nem tereli el a Perszeusz testére irányuló figyelmet. Androméda szemei a hős kezére irányulnak, ami rámutat az előtér bal oldalán heverő hatalmas pajzsra. Ez a rámutatás helyettesíti Androméda és Perszeusz tekintetét, így a látás végeredményben cselekvéssé alakul. Perszeusz a távolba néz, a hős gesztusával. A két mellékfigura, a szerelmi történetet egyértelműsítő Ámor és a háttérben megbújó szárnyas ló a mitológiai történet két különböző vetületét illusztrálják, azonban szerepük abban sokkal jobban rögzítthe-

⁸⁹ Uo., 25–26.

tő, hogy a kép nézőjére szegezik a tekintetüket, vagyis pillantással a kép terébe vezetik a külső szemlélőt. A ló és Ámor szárnyai emellett természetesen Perszeusz szárnyas saruját, így hősi kalandjait teszik hangsúlyossá az ismétlésben. A látásnak azonban ott van a leginkább összetett jelentése a képen, amely pont-ra egyik alak sem tekint, vagyis a Medúza fejével borított pajzsra. Medúza szörnyűsége éppen a tekintetében van, amelybe ha valaki belenéz, kővé válik a borzalomtól, így a kép nézője az egyetlen, aki büntetlenül szemlélheti a pajzsra helyezett fejet a képen. Medúza így mintha koncentráltan jelenítené meg a látás tevékenységének felelősségét. Perszeusz figurája Mengs festményén saját mitológiai történetét elfedve a görög szépségescsmény allegóriájává válik, azzal párhuzamosan, hogy a látás tevékenységére hívja fel a figyelmet. Mengs festménye tehát a szöveg, a szobor és a festmény médiumváltásának gazdag terében sajátos kommentárt teremt Winckelmann utánzás-tanulmányához, amelynek konklúziója Mengs szempontjából a forma kultikus felmagasztalását mutatja. Egyúttal világossá teszi a múlthoz való viszony jelentésváltását azáltal, hogy a kanonikus figura muzealizálásával párhuzamosan nem törekszik a hagyomány eredetének megismerésére és pontos megértésére, mivel elsősorban az eszmény hozzáférhetősége marad számára lényeges.

I.2.4 Szoborból szobor

Antonio Canova szobrai a 18–19. század fordulóján azt mutatják, hogy a *belvederei Apollón* kánoni helyzete meghatározó marad a neoklasszicizmus későbbi éveiben is, sőt, a fehér márvány használata közelebb visz Winckelmann utánzás-elméletének megvalósításához. Canova *Perszeusz Medúza fejével* című szobrán⁹⁰ a hőszt Mengshez hasonlóan a *belvederei Apollón* figurájában ábrázolja, de a hőssé válás jól meghatározható pillanatában: amikor

⁹⁰ CANOVA 1800–1801.

a legyőzött Medúza fejét a kezével markolja. Feltételezhető, hogy Canova ismerte Mengs *Perszeusz*-festményét, akinek a figurája éppen az Apollón-imitáció miatt válhatott a szobrász számára érdekessé, vagyis Mengs szobor inspirálta festménye egy szobor készítését inspirálhatta. Festményeknek és szobroknak ebből a sajátos összefüggés-hálózatában tanulmányozható a neoklasszicizmusnak a hagyományhoz való viszonya, amelyben lényeges a művészeti kánon folyamatos megerősítésének szándéka.

Canova *Napóleon*-szobra,⁹¹ ami a *Perszeusz*-szoborral egy időben készült, azonban világossá teszi, hogy a neoklasszicizmus muzealizáló gyakorlata teljesen kiüresedik, és utólagosan akár komikussá is válhat a művészi forma aktualizálásában. A művész 1802-ben Párizsba utazik, hogy elkészítse Napóleon szobrát, de az első konzulnak egyáltalán nem tetszik Canova koncepciója, aki Mars alakjában kívánja őt ábrázolni, ráadásul a »görög szobrok stílusában«, vagyis ruhátlanul. A görög szépségesszmény a szobrok médiumában a héroszok és az istenek tematizálásával eltávolodik a hétköznapi valóságtól, így az aktban az esendő emberi test eszményítése valósul meg. Az viszont, hogy az eszményítő ábrázolás tárgya egy élő személy, a nem sokkal később császárrá koronázott Napóleon, több szempontból is rámutat a neoklasszicizmus fogalmi feszültségeire. Azáltal, hogy Canova a *belvederei Apollón* formáját és Mars, a római hadisten figuráját választja a francia uralkodó szobrának elkészítéséhez, azt teszi világossá, hogy szobrászként működőképesnek látja az élő modell és a muzealizált antik szépség összekapcsolását. Mindezzel a szoborkészítés gyakorlatához a régiek utánzása mellett hozzárendeli a modern kultuszt, ami az élő uralkodó személyének időtlenségbe távolításával valósul meg. Itt válik érzékelhetővé az antik hagyomány és a neoklasszicista gyakorlat konfliktusa, hiszen a *belvederei Apollón*-test Napóleon fejével és az óriási, 326 centiméteres nagyságával meghökentő, sőt nevetséges eredménnyel jár.

⁹¹ CANOVA 1803–1806.

Az akt mint művészi forma ebben az esetben nem képes érvényesülni, az élő, azonosítható modell folyamatosan jelen van az értelmezői tudatban: a tökéletes *belvedere*i Apollón-test a háttérbe szorul a szépség esztétikai és morális jelentéseivel, hiszen elkerülhetetlen a rácsodálkozás egy jól ismert történelmi figura póroságára, aki ráadásul nem a magasságáról volt híres. Napóleon nem véletlenül utasítja vissza Canova szobrát, számára nem egyeztethető össze a modern téma az antik formával, a korabeli hőseszmény az antik hőseszménnyel. A szobornak ennek ellenére több változata is készül, két bronz, illetve egy márvány, ez utóbbinak a sorsa is beszédes a neoklasszicista műszmény működőképessége szempontjából. A márványszobor ugyanis sajátosan muzealizálódik nem sokkal később: miután Napóleon a waterlooi ütközetet elveszíti, Wellington admirális megvásárolja, és Londonba, saját rezidenciája lépcsőházába állíttatja a szobrot, ahol a mai napig megtekinthető. Így az akt meztelenséggé válik: a gyengeséget és a védtelenséget reprezentálja, a szobor a modell és a kultusz bukásának állít emléket. Ez lesz tehát az ellenfél igazi győzelme: Napóleonnak a saját magáról rendelt szobra így, ebben a környezetben számolja fel metaforikus nagyságát.

I.3. A LÁTÁS MINT TEVÉKENYSÉG DIDEROT ÉS WINCKELMANN TEÓRIÁIBAN

I.3.1 Autopszia-gyakorlatok

A 18. század folyamán jelentős változás következik be a művészetekhez való történeti-elméleti viszonyok jelenségeiben. A reneszánsztól kezdődően hosszú időn keresztül a művészeti normák megfogalmazása, rögzítése és átadása jellemző a művészetrajzok és a képleírások gyakorlatában, amelyek mind Giorgio Vasari mértékadó munkájára, a *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* című, 1550-ben, majd bővített formában 1568-ban kiadott kötetekre mennek vissza.⁹² Vasari művészetrajzaiban kiemelten fontos az egyediség megfogalmazása, az individuális teljesítmény kiemelése, az egyes alkotókhoz kapcsolható stílusjegyek rögzítése, amely eljárásból – számon nem kérhető módon – hiányzik a korszakegységet létrehozó szintézis igénye.⁹³ Ez a gyakorlat az akadémiai művészet és oktatás kánonjának rögzítéséhez és megerősítéséhez jelent alapot. A 18. században azonban a művészetelméleti gondolkodás már nemcsak felismeri saját történetiségét, hanem rá is kérdez arra. Az időbeli viszony, vagyis a régmúlt és a jelen kapcsolata is vizsgálat tárgyává lesz, a saját történetisége válik reflektálttá. Míg az antikvitás öröksége a barokk művészet számára is vitathatatlan mércét jelent, addig a 18. század számára már nem egyszerűen az antikvitás recepciója, hanem a reneszánsz művészet, illetve a reneszánsz művészetten átszűrt an-

⁹² Vö. POMMIER 1994, 12.

⁹³ POMMIER 2003, 127–137, 144–149.

tikvitas megértése is feladattá válik, párhuzamosan a század közepeitől egyre módszeresebbé váló ásatásokkal és a Grand Tour egyszerre pedagógiai és egyszerre esztétikai tételt bíró intézményének történetével.⁹⁴ Az Itáliába való zarándoklás a Giorgio Vasaritól hagyományozódó képleírások és az előszeretettel használt metszetgyűjtemények ellenében a személyes jelenlétet, a személyes megtapasztalást, vagyis a saját szemmel látás fiziológiai folyamatát teszi elsődlegessé.

Johann Joachim Winckelmann művészetelméleti és -történeti írásai éppen ennek a történeti perspektívába állításnak és a szemlélődő személyes jelenlétének a kettősségét mutatják meg. A múlt távolságának tudatosítása és a műalkotásban jelen lévő szépség felismerése a szemlélődő tekintetnek köszönhető, ami egyúttal felértékeli a személyes élmény megélését. Winckelmann számára a műalkotás befogadásának egyetlen autentikus módja az autopszia, vagyis a görög terminus eredeti jelentésében megjelölt tevékenység, a saját szemmel látás. A szó a mai orvosi nyelvben is jelen van a boncolás jelentésében, amely a szem tudományos megfigyelő tevékenységét teszi hangsúlyossá. Winckelmanntól egyáltalán nem idegen ez a kontextus, hiszen 1741–42-ben a jénei egyetemen orvostudományt hallgat, illetve szoborleírásaiban⁹⁵ jellegzetesek az anatómiai megfigyelések.⁹⁶ A görög művészetről szóló eszmefuttatásait és a szoborleírásait a vallásos áhítat rajongó beszédmódja jellemzi, ami a görög szépség iránti csodálatának retorikai kifejeződéseként és a művészet modern vallás-ként történő kezelésekként értelmezhető. Hatásos példája ennek Winckelmann Újszövetség-parafrázisa, ahogyan levelezésében János evangéliumát (Jn. I. 46–47.) idézve hívja barátját Rómába: „Jöjj és láss”. Ám amíg a bibliai szöveghely Natánael és Fülöp párbeszédében Jézus létezésének saját szemmel való meggyőződésére figyelmeztet, addig Winckelmann az antik Róma szépségének

⁹⁴ A Grand Tour történetéről vö. pl. BLACK 1992.

⁹⁵ WINCKELMANN 2005a; WINCKELMANN 2005b.

⁹⁶ A természettudományos és a művészeti autopszia analógiájáról vö. RADNÓTI 2010, 115.

személyes megtapasztalását sürgeti levelében. Ebből a felszólításból vezeti le Radnóti Sándor Winckelmann szépségfogalmát és befogadói tapasztalatának esztétikai vonatkozásait.⁹⁷

Édouard Pommier számára az evangéliumi parafrázis értelmezésének ugyanakkor éppen Winckelmann egyéni vallási élménye és gyakorlata szempontjából van tétje: a német művészettörténész vallási jellegű rajongását a görög művészet iránt, illetve katolizálását hagyományosan a keresztény vallás iránti érdektelenségével és szabadgondolkodásával szokás magyarázni. Winckelmann levelezése és feljegyzései azonban azt mutatják, hogy számára az áttérés mély lelki válságot okozott, és valójában élete végéig hű maradt az evangélikus kegyességi gyakorlathoz.⁹⁸ A művészetek iránti rajongása így nem a vallási gyakorlat helyettesítője, hanem a vallás megélésének egyik módjaként érthető.⁹⁹ Képzőművészeti írásaiban felfedezhetők a pietizmus lelkeségének és szókincsének jellegzetességei, továbbá a „Jöjj és láss” felszólításában is kifejezetten fontos a látás keresztényi kontextusa: a műalkotást tanulmányozó ember úgy válik a művészet tanújává és valóságának megtapasztalójává, miként az, aki Krisztust megpillantotta.¹⁰⁰

A szemlélődés fontosságát és a szem mint érzékszerv aktív, fiziológiai megalapozottságú tevékenységét hangsúlyozza ugyanabban az időszakban Denis Diderot, aki 1759-től 1781-ig ír barátja, Melchior Grimm irodalmi folyóirata, a *Correspondance littéraire* számára tudósításokat a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia kiállításairól, az úgynevezett Szalonokról.¹⁰¹ A *Salons* összefoglaló címet viselő írásokban Diderot a kiállítások összefoglaló jellemzését, a kiállított műalkotások leírását, illetve művészetlelmeti-művészettechnikai megjegyzéseit osztja meg az olvasóval.

⁹⁷ Uo., 93–209.

⁹⁸ Vö. POMMIER 2003, 23–52, *Conscience religieuse* c. fejezet.

⁹⁹ Uo., 38.

¹⁰⁰ Uo., 45, 103.

¹⁰¹ Az 1667 és 1880 között megrendezett, mértékadó, botrányokkal is kísért kiállításokról átfogó képet nyújt a Google *Paris Salon* projektje: <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/home>, hozzáférés: 2020.10.05.

Reflexiói nemcsak a képleírás elméleti-történeti problémáinak vizsgálata számára kínálkoznak fel, hanem alapvetően fontosak az esztétika tudománya megszületésének tanulmányozásában, Diderot ugyanis kifejezetten hangsúlyossá teszi műkritikáiban a személyes jelenlétnek és a befogadás érzékiségének hangsúlyozását, a döbbenet és a rajongás kontextusainak megnyitását a kontemplációban.¹⁰² Bár a *Szalonokhoz* kapcsolódóan készülnek módszeresnek tűnő, de a teoretizálásnak mégis ellenálló művészetelméleti dolgozatai (*Essais sur la peinture – Értekezés a festőművészetről*),¹⁰³ 1765 – első kiadása: 1795), hatása a 18. századi szép-művészetek tárgyában elsősorban Franciaországra korlátozódik. Holott művészeti írásaiban a Winckelmann nyomán ismertté váló elméleti problémák jelennek meg, ráadásul az 1765-ös *Salons* egyik darabjában a német tudóssal folytat fiktív párbeszédet a szobrászatról. Diderot a korabeli francia művészettörténet tanulmányozásában bizonyosan megkerülhetetlen, véleményem szerint azonban jelentősen árnyalhatja Winckelmann autopsziafogalmát és az antikvitáshoz való viszony megértését is, elsősorban a látás mint tevékenység antropológiai-episztemológiai kontextualizálásával. Arra teszek kísérletet, hogy Winckelmann utánzás-tanulmányában¹⁰⁴ kifejtett művészetelméletének alapfogalmait (a régiek utánzása, autopszia-gyakorlat) Diderot művészetkritikusi gyakorlata és a látást tárgyaló elméleti írásai irányából vizsgáljam. Ennek feltételezett hozadéka lehet a 18. század második felében használt művészetelméleti diskurzus pontosabb megismerése a neoklasszicizmus kontextusában, illetve Kazinczy Ferenc művészet-eszményének árnyalása. Radnóti Sándor monográfiájának második exkurzusa,¹⁰⁵ illetve Tóth Orsolya tanulmánya Kazinczy Winckelmann-ismeretéről¹⁰⁶ Winckelmann hazai recepciójának

¹⁰² Diderot kritikáinak diszkurzív-stilisztikai vizsgálatairól áttekintést ad: BARTHA-KOVÁCS 2012, 77.

¹⁰³ Magyar fordítása: DIDEROT 1900.

¹⁰⁴ WINCKELMANN 2005a.

¹⁰⁵ RADNÓTI 2010, 461–510.

¹⁰⁶ TÓTH 2013.

korlátaira mutatnak rá a 18–19. század fordulóján, amely konklúziók ugyanakkor azt is megerősítik, hogy az analógiák és a közvetlen átvételek keresése inkább zsákutcába, semmint a megértés irányába vezeti a Kazinczy-filológiát. Éppen ezért tartom lehetségesnek azt, hogy a winckelmanni alapfogalmak felbukkanásának szoros követése vagy éppen a Kazinczy-életműben való leltározásuk mellett (vagy helyett) rákérdezzünk a már-már evidenciaként értett terminusok (például az autopszia, a szép természet, az imitáció) lehetséges jelentéseire és tágabb kontextusaira. Ezáltal nyithat Diderot sajátos perspektívát a winckelmanni alaptézisekre, amelyek így nem vezetnek vissza ismételten a görög szépségesszmény konstruált karakterének problémáihoz és az irodalmi analógiák lehetőségeinek korlátaikhoz. A francia gondolkodó a fenti fogalmakat nem speciálisan egyes művészeti ágakra vagy tudományterületekre korlátozza, hanem általánosabb antropológiai dimenzióban alkalmazza.

Ha Diderot képzőművészeti tárgyú gondolatait próbáljuk tanulmányozás tárgyává tenni, azonnal a *Szalonok* műkritikáinak labirintusában találjuk magunkat. Mindez azonban azt a veszélyt hordozza, hogy kiállítás-kritikáit valamiféle kompakt gyűjteményként vagyunk hajlamosak kezelni. Műleírásainak és művészeti esszéinek a tanulmányozása ugyanis jellemzően a korabeli esztétikai gyakorlat megismerésének lehetőségével kecsegtet, amit ráadásul a posztumusz, 1795-ben kiadott gyűjtemény, az *Értekezés a festő-művészetről* a kötet elejére helyezett elméleti tanulmányokkal, illetve az azokat kísérő válogatott műkritikákkal meg is erősít – holott Diderot soha nem írt olyan kinyilatkoztatás jellegű, alapító érvényű értekezést, mint ahogyan azt Winckelmann esetében látjuk. Művészetesztétikájának mozaikjai ráadásul nemcsak a *Szalonok*ban és az *Értekezés*ben kapnak helyet, hanem például a jellemzően morálfilozófiai tézisként olvasott *Levél a vakokról* (1749) című munkájában vagy éppen az egészen 1951-ig kiadatlan *Mystification ou l'histoire des portraits* (Megtévesztés vagy arcképek története, 1768)¹⁰⁷ című szalondrámájában. Nem

¹⁰⁷ DIDEROT 1958.

csupán arról van szó, hogy tetten érünk bizonyos fogalmakat ezekben a nem művészetelméleti szándékkal készült (filozófiai, illetve szépirodalmi) munkáiban, hanem annak megmutatása elsősorban a cél, hogy Diderot látásfogalma nem egyszerűen képzőművészeti érvényű. Ezeknek a szövegeknek az olvasásával pontosabban érthetővé válik, hogy egy tágabb horizontban alkalmazott fogalomról van szó, amelynek segítségével árnyalható a 18. század vonatkozásában a látó emberről való esztétikai gondolkodás, s ez nem utolsósorban közelebb vihet Winckelmann autopszia-gyakorlatának más nézőpontból történő értelmezéséhez.

Nemcsak a látás fogalma vagy a korabeli képzőművészet esztétikai kérdései miatt kézenfekvő Diderot és Winckelmann egymás mellé helyezése az olvasásban, hanem amiatt a sajátos helyzet miatt is, hogy a német teoretikus munkái a görög képzőművészetről francia nyelven szinte azonnal, vagyis nem sokkal első megjelenésüket követően hozzáférhetőek voltak a francia olvasók számára. Hatásuk rendkívüli módon felerősödik a francia forradalom éveiben s azt követően: a 18–19. század fordulóján a francia neoklasszicista művészeti gyakorlat sokkal inkább a görög szabadságeszmény, semmint a Diderot által előtérbe helyezett (természetes) természet fogalma felől érthető meg.¹⁰⁸ Vagyis paradox módon idővel Winckelmann művészeteszménye és fogalomkészlete, kompaktnak tűnő művészetfogalma felől válik majd érzékelhetővé, hogy Diderot nem tételelesen kidolgozott gondolatai a 18. századi művészetről milyen belátásokkal gazdagíthatják az éppen Winckelmann nyomán egységesnek tűnő fogalomkészletet és esztétikai alapvetéseket a korszak vonatkozásában.

Winckelmann 1755-ben Drezdában megjelent utánzás-tanulmányának még ugyanebben az évben, ősszel megjelenik az összefoglalása francia nyelven egy német filológiával foglalkozó folyó-

¹⁰⁸ Édouard Pommier ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a forradalom első éveire Winckelmann teóriái végeredményben politikai jelszavakra redukálódnak, és elveszítik összetettségüket, illetve művészetelméleti vonatkozásaik fontosságát. Vö. POMMIER 2003, 214.

iratban,¹⁰⁹ 1757-ben pedig már az *Enciklopédia* görögökkel foglalkozó szócikke [Grecs címszóval] is hivatkozik a *Gondolatok...-ra*. Édouard Pommier kiemeli ez utóbbi vonatkozásában, hogy a szócikk nem részletezi az imitációgyakorlat pontos winckelmanni jelentését, hangsúlyt elsősorban az kap, hogy a görögök a szépségfogalom alapítói, s a görögök elsőbbsége a római antikvitás fölött is kiemeltet kap. Utóbbi jelentősége abban lehet, hogy a francia klasszicizmus 17. században rögzülő szabályai elsősorban a római irodalomban jelölik meg eredetüket, s a római császárság eszménye szövi át a Napkirály által teremtett világot külsőségeiben és kulturális mintázataiban is. Pommier részletesen végigköveti azt az élénk figyelmet, amelyet a folyóiratok, illetve a könyvkiadás és a fordításirodalom szentel Winckelmann életművének.¹¹⁰ A francia forradalom előtti évtizedeknek kiemelt eseménye a 1766-ban kiadott fordítás: Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums* című munkája a német kiadás után két évvel jelenik meg franciául *Histoire de l'art de l'Antiquité* címmel. Igazi hatása azonban mindkét munkájának majd a francia forradalom éveiben lesz, amikor teóriáit nemcsak vagy nem elsősorban művészetelméleti belátásai, hanem a görög szabadságeszmény vonatkozásában hivatkozzák. Így kerül előtérbe szövegeinek idézésében a szabadság fogalma, a görög természet és a kulturális felsőbbrendűség, vagyis művészeteszményének radikális átpolitizálása.

Az imitációgyakorlatot általában jellemezve, illetve annak sajátosan paradox időfogalmára is rámutatva foglalja össze Pommier azt az értelmezői folyamatot, melynek végkövetkeztetése szerint „Görögország Franciaország jövője.”¹¹¹ Arról is beszámol, hogy a Konvent közoktatási tanácsa 1795-ben elrendeli egy olyan határozatnak a kiadását, amely biztosítja a köztársaság összes szép-művészeti múzeumában és nagyobb könyvtárában Winckelmann

¹⁰⁹ *Nouvelle bibliothèque germanique*, 1755, tome 18, octobre-novembre-décembre, vö. POMMIER 2003, 201–202.

¹¹⁰ POMMIER 2003, 199–244.

¹¹¹ Uo., 224. Fordítás tőlem: B. K.

műveinek legfrissebb nyomtatványaihoz való hozzáférést.¹¹² A francia neoklasszicista művészet a 18. század végétől látványosan egyesíti a szabadság aktualizáltan politikai és winckelmanni gondolatát. Jacques Louis David *Marat halála* (1793) című vászna például a görög testeszmény imitációjával Marat-t a forradalom és a szabadság mártírjaként ábrázolja, felhasználva a szintén antik előképekből építkező reneszánsz depozíció-téma (Krisztus levétele a keresztről) testideálját. Hasonlóképpen illusztratív lehet Pommier példája Winckelmann politikai olvasatáról: Napóleon az 1796-os itáliai hadjárat során Franciaországba viteti a *belvederei Apollón* emblematikus szobrát, amelyet 1798 tavaszától, politikai döntés nyomán kiállítanak a Louvre nyilvánosan látogatható gyűjteményében. Ez nemcsak a muzealizálás kiemelkedő példája a század végéről, hanem annak a megmutatása is, hogy miként áll az antik művészet a Winckelmann-recepcióban a szabadság politikai ideológiájának kényszerű szolgálatába.¹¹³ Azonban Winckelmann jelentősége nem korlátozható kizárólagosan erre a diplomáciatörténeti szempontból is izgalmas eseményre – amely egy értelmezési folyamat sajátos végpontja egyúttal –, ugyanis hatása francia és európai vonatkozásban is meghatározó a modern művészettörténet és a múzeumi kultúra kialakulásában.

I.3.2 Nikomakhosz szemei

Winckelmann egy közismert példára hivatkozik, amikor rögzíti tézisént az antikok utánzásának sajátos módjáról az imitáció és az eredetiség fogalompárosával. Eszerint Nikomakhosz thébai festő, akinek az életművéről idősebb Plinius és Vitruvius leírásai nyomán tudhatunk, festő barátjának Heléné-ábrázolását a következőképpen védi meg: „Vedd a szememet – mondta egy tudatlannak, aki a képet kifogásolta –, s akkor istennőnek fog lát-

¹¹² Uo., 228.

¹¹³ Uo., 238–244.

szani neked.”¹¹⁴ Nikomakhosz felszólítása annak példája, hogy a szem számára közvetlenül nem férhető hozzá a műalkotás értéke, a szem tehát metaforikusan vak, amennyiben nem kapcsolódik hozzá egy bizonyos, jól körvonalazható tudás. Nikomakhosz tekintetére hivatkozva fogalmazza meg Winckelmann a művészi tevékenységet megalapozó látás újkori gyakorlatát:

Ilyen szemmel nézte a régiek műveit Michelangelo, Raffaello és Poussin. A jó ízlést annak forrásából merítették, sőt Raffaello azon a vidéken is, ahol az kialakult. Tudjuk, ifjakat küldött Görögországba, hogy az ókor fennmaradt emlékeit lerajzolják neki.¹¹⁵

Ezt a szakaszt egyébiránt olvashatjuk Winckelmann sajátos önvédelmeként is az autopszia fogalmának tárgyában, hiszen tudható, hogy nem utazott el Görögországba, vagyis soha nem látta eredetiben a görög antikvitás szépségét, csak a római másolatokat, először Drezdában, majd később Rómában: vagyis ahogyan Raffaello is tette, aki tanítványait küldte Görögországba. Radnóti Sándor a görög antikvitást a múlt utópiájaként értelmezi Winckelmann gondolkodásában, amely Róma heterotopikus terében élhető meg számára.¹¹⁶ Az idézet értelmezésében természetesen figyelemmel kell lennünk a felsorolt művészek neveire, arra a Michelangelóra és arra a Raffaellóra, akik a 18. századi művészeti gondolkodásban nem vagy nemcsak önmagukért, hanem az antik szépségeszmény különbözőképpen sikeres megvalósítóiként és az akadémiai festészet normatív művészeiként jelentősek, illetve mindezzel együtt az imitációgyakorlat hivatkozható példái. Különösen fontos Nicolas Poussin megnevezése a listában, aki arra lehet általános példa, hogy miként marad meg az antikvitás hatásának folytonossága a 17. században is – ugyanakkor ennek hátterében Winckelmann részéről gyaníthatóan jelen van

¹¹⁴ WINCKELMANN 2005a, 8.

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ RADNÓTI 2010, 236–237.

Bernini elleni gyűlölete, aki Poussin kortársa volt: a Rómába költöző francia festő ilyenképpen tehát a római szobrász ellenében lehet a helyes példa.¹¹⁷ Poussin festészetének hatása a 18. századra nyilvánvalóan az Árkádia-eszmény szempontjából van: nem elsősorban mitológiai vagy vallási tárgyú festményei, hanem tájképei és a két *Et in Arcadia ego*-festménye jelentenek inspirációt a 18. század második felében.

Winckelmann a fenti idézetben nemcsak az igével („nézte”) fejezi ki a művészek által végzett megfigyelő tevékenységet, hanem hozzáadja annak médiumát is („Ilyen szemekkel”), ami a látás módszerességére, az autopsziára mint cselekvésre utal. A szemlélődésben rejlő, jelentésképző cselekvés középpontjában az úgynevezett jó ízlés áll, ami kétségtelenül pontatlan, mert számos odaértett, de ki nem mondott fogalmat egyesít, azzal együtt, hogy utal egy vitathatatlan művészeti norma létezésére. Winckelmann az utánzás-tanulmány több részletében is pontosítja a görög művészeteszmény ismérveit a szép természet, a nemes kontúrok és a drapéria alapfogalmainak hangsúlyozásával, amelyek tudhatóan az akadémiai festészet alapjait is jelentik a korszakban. Csak úgy ismerhető fel tehát a régiek nagysága, ha tudjuk, mit is kell felismerni, vagyis ha tisztában vagyunk a nevesített művészetelméleti fogalmakkal. Ezek a szemek az autopszia aktív és Winckelmannnál kifejezetten rajongást mutató cselekvésében nem ártatlanok, ami paradoxszá teszi a műélvezet folyamatát, hiszen látszólagosan lecsökkenti a megdöbbenés vagy a lenyűgözöttség lehetőségét, ugyanis a tapasztalat mindig megelőzöttséget feltételez.

Winckelmann folytatja a jó ízlés normatív listájának kidolgozását a *Medici Venusszal*, illetve Bernini sajátos példáján, vagy inkább ellenpéldáján keresztül, amivel éppen a látás tevékenységének természetéről fűzi tovább értekezését:

Tudjuk, hogy a nagy Bernini egyike volt azoknak, akik el akarták vitatni a görögök elsőbbségét, egyrészt figuráik szebb termé-

¹¹⁷ Winckelmann Berninihez való viszonyáról lásd: RADNÓTI 2010, 279–320.

szetét, másrészt ideális szépségét tekintve. Az volt a véleménye, hogy a természet meg tudná adni minden részletének a kívánt szépséget; a művészet abban van, hogy ezt megtalálja. Azzal dicsekedett, hogy megszabadul egy előítéletől, melyet kezdetben, tekintettel a *Medici Venus* bájaira, elfogadott, ezt a bájat ugyanis fáradságos tanulmányozás után különféle alkalmakkor a természetben is megtapasztalta.

Tehát ez a Venus tanította meg őt felfedezni a természetben a szépségeket, amelyeket korábban csak a Venusban vélt megtalálni, s Venus nélkül a természetben nem keresett volna. Nem következik-e ebből, hogy a görög szobrok szépségét előbb fel lehet fedezni, mint a természetben lévő szépséget, s hogy az így felkavaróbb, nem oly nagyon szétszórt, hanem sokkal inkább egy helyre tömörült, mint emez? A természet tanulmányozása tehát legalábbis hosszabb és fáradságosabb úton vezet el a tökéletes szépség megismeréséhez, mint ahogyan az antikvitás tanulmányozása; és Bernini nem a legrövidebb utat mutatta az ifjú művészeknek, akiket mindíg a természet szépségére utalt.

A természet szépségének utánzása vagy egyetlen tárgyra irányul, vagy a különféle tárgyakból gyűjti össze az észrevételeket. Az előbbi azt jelenti, hogy valami hasonlót, kópiát, portrét csinálunk; ez az az út, amelyik a holland formákhoz és figurákhoz vezet. Az utóbbi pedig az általános szépséghez vezető út, a szépség ideális ábrázolásához vezet, s ez az, amit a görögök választottak. De az a különbség köztük és köztünk, hogy a görögök a természet szépségének megfigyelésére adódó mindennapos alkalom révén jutottak el ezekhez az ábrázolásokhoz – ha talán nem szebb testekből vették is őket –, nekünk viszont nem mindennap adódik ilyesmi s csak ritkán úgy, ahogyan azt a művész kívánja.¹¹⁸

A régiek művészete eszerint megtanítja a néző szemének (lásd Nikomakhosz példáját), de mindenekelőtt a művész szemének (lásd Bernini példáját), hogy miként is kell meglátni a szépséget,

¹¹⁸ WINCKELMANN 2005a, 17–18.

s egyáltalán, mi is a szépség maga, ami a természetben közvetlenül nem hozzáférhető. A szép természet tehát egyfajta korrigált természet, amelynek tanulmányozása az ideális szemlélőtől tanult tekintetet feltételez. Az idézett részletben jól látható továbbá Winckelmann gondolatainak kettős jelentése: egyrészt ismét világossá teszi a görög szobrászat figuráinak szépségével az antik művészeti norma fogalmának értékesebb mivoltát a természethez viszonyítva, másrészt azonban rendkívül finoman, s éppen a művészeti normák rögzítésével ellentmondást nem tűrően kritizálja Bernini szobrászatát.

I.3.3 Diderot esete a *Medici Venusszal*

„A természet nem csinál inkorrekt dolgokat”¹¹⁹ – ezzel a mondattal kezdi Diderot a *Különös gondolataim a rajzról* című, 1765-ben készült, de először csak 1795-ben kiadott tanulmányát, amely az *Értekezés a festő-művészetről* első fejezete. A kijelentésben Diderot az „incorrect”, azaz a „hibás” szót használja, amely felidéri a korrekció gyakorlatát a szép természet fogalmában. A tézisszerű megállapítás árnyalásához azért érdemes hozzátenni, hogy a francia szerző esszégyűjteményében sajátos kettősség működik: a tartalomjegyzék speciális, professzionális témaválasztásokat mutat, ugyanakkor mindvégig érzékelni a szövegekben Diderot játékos, könnyednek tűnő hangvételét, ami jól ismert például *Mindenmindegy Jakab* című filozófiai regényéből vagy akár a *Színészparadoxon* című színházelméleti munkájából is. A komolyság és a komolytalanság feszültsége mindig a tudományos értekezések vanitas-jellege fölött érzett pesszimizmusát, de legalábbis kételeyeit adja hozzá az olvasáshoz. Festészeti értekezéseinek további fejezetei: *Kis gondolataim a színről; Mind az, a mit életemben a fény-*

¹¹⁹ DIDEROT 1900, 133. Az értekezésből vett idézeteket Alexander Bernát magyar fordításából veszem, helyenként azonban az eredeti, 1795-ös francia kiadásból is idézek.

*homályból (clair-obscur) megértettem; A mit mindenki tud a kifejezésről és valami, a mit nem mindenki tud; Czikkely a szerkezetéről, melyben talán szó lesz róla; Az építésről való mondókám; Az előbbinek egy kis következménye.*¹²⁰

A természet hibátlanágáról szóló tézisének első rövid kifejtésében a természetben megtapasztalható formák tökéletességét rögzíti, amelyben megszünteti a szépség fogalmát mint érték kategóriát: „Minden alaknak, akár szép, akár rút, megvan a maga oka: és a létező valók közt egy sincs, mely nem olyan, a milyennek lennie kell.”¹²¹ Példasorában következetesen fejti ki a természet tökéletességét két élő emberalak, vagyis nem képzőművészeti emberábrázolásokból vett figurák leírásával. Kiindulása és alaptézise tehát eleve ellentétes a Winckelmann-nál a művészeteknek alárendelt természet, illetve a műalkotásokból levezetett szép fogalmával, és egyértelműen antropológiai irányba nyitja meg a képzőművészeti emberábrázolások tanulmányozását. A bemutatott emberalakokhoz hagyományosan a csúnya és a hibás értékminőségét rendeljük, hiszen elsősorban képként szemléljük őket, s csak másodszorban élő organizmusként. Diderot szemlélődésének alaphelyzete tehát ebben különbözik alapvetően Winckelmannétól: míg utóbbi számára a művészetek leképező folyamatai, a kép és a szobor mint médium teszi hozzáférhetővé a természet és az ember megismerését, tanulmányozását, addig Diderot ezt a közbeékelődést próbálja meg kiiktatni. Winckelmann a szobrokban az ›átlényegült‹ testet látja. Diderot pedig, amikor az élő emberi létező vizsgálatából indítja ki gondolatmenetét, megpróbálja kivonni a test szemléléséből azt az evidenciát, hogy a test az embert mint szociokulturális lényt mindig egyfajta metonimikus képként helyettesíti az ábrázolásokon.¹²² Mindezt pedig úgy teszi, hogy diskurzusát képzőművészeti közegbe illeszti, így mindenekelőtt a képzőmű-

¹²⁰ A fejezetcímek fordításai szintén innen: DIDEROT 1900, 133, 139, 144, 153, 164, 176, 182.

¹²¹ Uo., 133.

¹²² Belting az ember – test – kép fel nem oldható háromszögében tanulmányozza a képzőművészeti testábrázolások történetét, vö. BELTING 2003, 103–104.

vészeti konklúziók kaphatnak hangsúlyt az értekezés recepciójában, pedig az antropológiai-fiziológiai belátások legalább ugyanolyan lényegesek. Thomas Macsotay tanulmánya éppen erre az együttállásra épül: Diderot materialista antropológiáját és fiziológiai alapú testképét vezeti vissza a képzőművészeti alkotások, nevezetesen a *Laokoón-csoport* és Falconet *Milónja*¹²³ interpretációinak elemzéséhez. Ebből a szempontból Diderot művészetszemlélete bizonyosan idegen a 18. század végén jelentkező, formalista művészetelméleti látásmódtól, hiszen ő a műalkotásokat mindegyik előtt az ember(i test) megismerése szándékával szemléli.¹²⁴ Mielőtt azonban túlzott hangsúlyt kapna a két teória szembenállása, érdemes arra összpontosítani továbbra is, hogy Diderot olvasásával miként finomítható a neoklasszicizmus fogalomkészletének és művészetfogalmának sarkított értelmezése.

A látását fiatal korában elveszítő nő és a púpos férfi testének fiziológiai leírásában Diderot az összefüggések láncolatának rendjét, a természet következetességét és az emberi ítélet ehhez mért értelmetlenségét rögzíti. A vak nő arcának leírásában nem jelenik meg a deformálódás gondolata, ennek a fogalomnak itt nincs értelme, hiszen az arc módosulásai (a szemgolyók besüllyedése következtében), a nyak, a vállak és a mellkas megváltozott tartása az elveszített érzék folyományai a természet törvényszerűségének eredményeként, s mint olyanok, nem jók vagy rosszak, nem szépek vagy csúnyák, hanem egyszerűen helyük van. Ahogyan a púpos férfi esetében is hasonló rend érvényesül a test struktúrájában: a test súlypontja a mellkas és a hát görbületei következtében áthelyeződik, így a nyak és a végtagok helyzete, illetve a gerincoszlop íve a megváltozott súlyponthoz igazodva módosul. Diderot itt újra játékba hozza a képzőművészeti tekintetet a következő bizonyítással: „De takard el ezt az arcot; ne mutasd a természetnek,

¹²³ FALCONET 1754.

¹²⁴ Vö. MACSOTAY 2012, különösen: 269–273. és 275–279.

csak a lábát; és a természet habozás nélkül azt fogja mondani: Ez púpos embernek a lába.”¹²⁵

Diderot meglepőnek tűnő példái teljesen következetesen épülnek abba az antropológiai elképzelésbe, amit filozófiai tárgyú értekezéseiben az emberről kidolgoz. Diderot elgondolásában az ember mint olyan testének hagyományos, az akadémiai tradíciókat továbbörökítő képzőművészetekben pedig ráadásul ideálisan szépnek ábrázolt struktúrája mellett figyelemmel kell lenni a torzszülöttek és a szörnyek formájára és fiziológiájára. Ugyanis akár a patológikus esetek tanulmányozása, akár az eladdig ismeretlen állatok (például tengeri vagy távoli égövek alatti lények) felfedezése a dolgoknak az emberi érzékekkel és rációval felfogható szerkezete mögötti egyetemes rendet teszi láthatóvá, amely az élővilágot nem csupán egyetlen szigorú struktúrába engedi rendezni. Az okok és az okozatok láncolata így sokkal inkább hálózatként érthető, amely többféle összefüggést tesz elgondolhatóvá.¹²⁶ Foucault a természetrajz [histoire naturelle] tudományát a 18. században a leírható és rendezhető empiria területeként mutatja be, amely kidolgozott, logikus struktúrába helyezi az élőlényeket. Ez egyúttal a szavak és a dolgok viszonyát is megmutatja azzal, hogy a természet jelenségei csak a nyelv által megteremtett rendszeren keresztül kapnak jelenlétet: „A dolgok és a szavak nagyon szigorúan keresztezik egymást: a természet csak a megnevezések rácsozatán keresztül mutatkozik meg.” Ez a rácsozat azonban rugalmas, lehetőséget ad a nyelv kategóriáinak segítségével a tulajdonságok megnevezésére, karakterizálására és strukturálására, ezért nem zárt, hanem képes elhelyezni az újonnan felfedezett élőlényeket is a rendszerben. A rendszernek létezik valami sajátos, még a darwini evolúció-fogalmat megelőző, az időbeli összefüggéseket és változásokat érzékelő, az összetettségi fokokat felismerő „evolucionista” jellege.¹²⁷ Míg Diderot antropológiájának (így művészetel-

¹²⁵ DIDEROT 1900, 133.

¹²⁶ Diderot antropológiájáról magyarul részletesebben: SZÉKESI 2016, szörnyfogalmáról: Uo., 154–181.

¹²⁷ Vö. FOUCAULT 2000, 148–190, idézet: 187.

méletének is) bizonyosan része ez a természetfilozófiai kontextus, addig Winckelmann szembehelyezi az idővel a művészetet, rögzíti, változatlanak tekinti a görög szépség eszményét, amelyen keresztül körvonalazódik tehát a morális jóság fogalmával jellemzett ember antropológiai eszménye.

Az *Értekezés* felütésében példaként hozott, s a korabeli képzőművészeti szempontból bizonyosan nem szép testeket fedő drapéria funkciója a szobrászatban és a festészetben többszörösen rögzített: praktikusán a test nemiségének elfedésére szolgál, egyúttal azonban esztétikai szerepe is van, amennyiben kiemeli a test vonalainak szépségét, illetve mesteri ábrázolásmódja a művész tehetőségét is egyértelművé teszi. A púpos ember testét fedő lepel leírásában jól megmutatkozik, hogy a természet ok-okozati láncolatai kétségbe vonják azt a művészeti szabályrendszert, amely elszakadt a természet formáinak közvetlen tanulmányozásától. Diderot a púpos emberre helyezett leplet ezután a *Medici Venus*ra teszi, amelynek szintén csak a lába marad szabadon – s míg a képzőművészeti alkotásokhoz idomult tekintet egyértelműen tökéletes szobortestet feltételez a drapéria alatt, addig a természet alkotóereje Diderot szerint ezen a szabályrendszeren kívül lép működésbe:

Ha azután újra előhívnök a természetet, és ez vállalkoznék rá, hogy e láb csúcsát kiegészíti alakká, ti talán csodálkozva látnátok, hogy bizony egy rut és alaktalan szörnyeteg keletkezik véssője alatt. Én meg azon csodálkoznám, ha ennek az ellenkezője történnék.¹²⁸

Itt érdemes megemlíteni, hogy Diderot valamiféleképpen megelőlegezi a *Medici Venus* renomméjának hanyatlását a szobor szépségének kétségbe vonásával. Míg korábban a Medici-gyűjtemény garantálja kanonikus helyzetét, amelyet a Grand Tour gyakorlata tovább erősít, addig a 19. század elejére elveszíti ezt a pozíciót, részben a szobor módszeres elemzéseinek belátásai, részben

¹²⁸ DIDEROT 1900, 134.

pedig más Vénusz-szobrok, nevezetesen a *Milói Venus* felfedezése következtében.¹²⁹

A test kompozíciójának túlzott leegyszerűsítése és a módszeres megfigyelés elmulasztása a természet formáinak tanulmányozásában az imitációgyakorlat hibáit mutatják az esszé gondolatmenetében. Ez a kíméletlen kritika tehát Diderot művészetszményének kifejtését is lehetővé teszi, amelynek középpontjában a műalkotások elsődleges (és Winckelmann-nál kizárólagos) tanulmányozása helyett a természet közvetlen szemügyre vétele áll. Az esszé bevezetése nagyon pontosan kapcsolódik a német teoretikus művészeti alapfogalmaihoz, amelyek tehát a szép természet, a nemes kontúrok és a drapéria középpontba helyezésével tesznek kísérletet a szépség megfogalmazására.

A Diderot által tárgyalt lepel funkciója végeredményben a leplezés: nevezetesen a 18. századi akadémiai festészet és szobrászat normatív gyakorlatának a leplezése, amely végzetesen eltávolodott a természet közvetlen szemlélésétől. Ez a distancia egyben veszélyes tudatlanság Diderot szerint, aki élvezetes iróniával fogalmazza meg kritikáját: „Senki más, csak te olvasod majd e sorokat, azért írhatok, a mit akarok.”¹³⁰ Részletesen bemutatja az akadémiai oktatás folyamatát, amelynek során a tanulók nem találkoznak közvetlenül a valódi természettel, a hétköznapi emberi testtel, csak az anatómiai bábuk és metszetek, illetve a régi mesterek műalkotásainak vizsgálatán keresztül. Így azonban a szem képességei megromlanak, deformálódnak az >écorché<,¹³¹ a válogatott élő modellek rajzolása és a Louvre gyűjteményének¹³² tanulmányozása során. A választott metafora, az „œil corrompu”¹³³ (a megromlott szem¹³⁴) érzékletesen fejezi ki az alkotást megelő-

¹²⁹ VÖ. HASKELL-PENNY 1981, 325.

¹³⁰ DIDEROT 1900, 135.

¹³¹ Anatómiai viaszbábu, de a szó elsődleges jelentése: megnyúzott.

¹³² A Louvre gyűjteményét Diderot „boutique de manière”-nek, azaz kb. mesterkelt, modoros pózok vásárának nevezi: DIDEROT 1795, 10. Alexander Bernát fordításában: „a modorosságnak ez a szatócs-boltja”, DIDEROT 1900, 137.

¹³³ DIDEROT 1795, 6.

¹³⁴ DIDEROT 1900, 135.

ző szemlélődést, majd magát az alkotás folyamatát, ami nem lehet szabad, hiszen a képzeletet eleve befolyásolja az akadémiai gyakorlatban előírt pózok mesterkéltége. Ami tehát Winckelmann számára alapvető a műalkotások létrehozásában s egyúttal befogadásában is (a régiek tanulmányozása és a normatív művészek szemével való látás), az Diderot-nál a tanulási folyamat első szakaszában tilos, hiszen megszünteti a tekintet ártatlanságát és elpusztítja a képzeletet:

Azt mondják, az izmok anatómiáját csak a végett tanulmányozzuk, hogy megtanuljunk nézni a természetet; de a tapasztalat azt mutatja, hogy e tanulmány után az embernek nehezebbé esik a természetet másképp látni, mint a milyen.¹³⁵

A festmény megalkotása előtt imádkozó művész anekdotája – megint csak nevetető iróniájával (ne feledkezzünk meg Diderot ateizmusáról) –, kiváló illusztrációja ennek a konklúciónak:

Ismertem egy jóízű fiatalembert, ki mielőtt a legkisebb vonást a vászonra vetette volna, letérdelt és mondá: „Istenem, szabadíts meg a mintától [modèle]!”¹³⁶

Diderot esszéje a rajzról végeredményben a látásról szóló reflexióvá alakul, amely tevékenység a művészeti alkotás létrehozásának és befogadásának együttes metaforája. Winckelmann számára az antik szükségszerű, kötelező, illetve gyönyörködtető médium a művész és a természet között, Diderot-nál azonban ez a norma – az akadémiai gyakorlatban a modellek által bemutatott kötelező pózok, az ›écorché‹ és a nagy mesterek megismerésével – nem előzheti meg a természet sokféleségének befogadását. Lezárásában Diderot ismét hangsúlyozza ezt a sorrendet, s nemcsak az a játékkal, hogy az esszé kezdő szava a „természet”, befejezője

¹³⁵ Uo., 135.

¹³⁶ Uo., 136.

pedig az „antik”, hanem az általa ideálisnak tekintett művészeti gyakorlat összefoglalásával is, ami egyúttal a látás tevékenységének helyes módja:

Nem volna modorosság [la manière] se a rajzban, se a színben, ha a természetet lelkiismeretesen utánoznák. A modorosság forrása a mester, az akadémia, az iskola, sőt a régiség [l'antique] is.¹³⁷

Diderot mintha bújócskázna Winckelmann-nal a rajzról szóló esszéjében, ahogyan folyamatosan utal a német teoretikus művészeteszményére és annak alapfogalmaira az akadémiai gyakorlat kritikájával. Az *Értekezés* megírásának évében (1765) közvetlenül is megszólítja Winckelmann-t a *Szalonok Sculpture* című, vagyis a szobrászattal foglalkozó fejezetében, egy fiktív párbeszéd keretében.¹³⁸ Diderot nem függeszti fel a játékot, folytatja a közvetlen bírálat elkerülését, hiszen úgy szólítja meg és úgy beszélte-ti Winckelmann-t a szobrászat és a festészet lényegi különbségeit tárgyaló dialógusban, hogy hangsúlyosan az előbbi szakértőjeként tiszteli. Ebben az alaphelyzetben tehát bátran visszautasíthatja, vagy legalábbis fenntartásokkal kezelheti az utánzás-tanulmány kijelentéseit, amit így nem általános művészetelméletként, hanem a vitathatatlanul nagyszerű görög szobrászat apoteózisaként értelmez. Így őrizhető meg Winckelmann alaptézise, ahogyan Diderot meg is fogalmazza: „Úgy hiszem, az antikvitást kell tanulmányozni a természet látásának megtanulásához.”¹³⁹

Az *Értekezés a festő-művészetről* első fejezete szinte hangsúlyosabb a látás tevékenységének tárgyában, mintsem a festészetében, a *Sculpture* pedig a szobrászat esztétikájának és művészeti gyakorlatának ismertetésével párhuzamosan beszél a festészetéről: nevezetesen alapvető különbségeik kiemelésével. Ez a távolság egyrészt a használatba vett anyagokban rögzíthető: a márvány

¹³⁷ Uo., 139.

¹³⁸ A francia Winckelmann-recepció szempontjából kiemelten fontos szöveg azonban kimarad a korabeli esztétikai vitákból. Lásd POMMIER 2003, 212.

¹³⁹ DIDEROT 1818, 146. Az idézeteket saját fordításomban közlöm (B. K.).

és a vászon egyúttal markánsan eltérő befogadási folyamatot feltételez. Mivel Winckelmann a görög szobrászattól vezeti le szépségisméjét, Diderot-nak nem kell szint vallania a korabeli festészeti gyakorlat vonatkozásában az antikvitás szerepéről, vagyis nem kényszerül nyíltan szembehelyezkedni Winckelmann-nal. Azonban így is megőrzi iróniáját, amikor a fiktív dialógust bevezetve fanatikusnak nevezi Winckelmann-t (a másik, azonos jelzővel illetett személy nem más, mint Rousseau). Édouard Pommier ezt a kettősséget (tisztelet és ironia) Diderot hozzáállásában a csodálat és az ellenézés keverékeként értelmezi.¹⁴⁰ Majd a megkezdett párbeszédben választ ad az ekkor már Itáliában tartózkodó német teoretikus kérdéseire festészet és szobrászat összehasonlításának tárgyában. A legalapvetőbb különbség megvilágításához Diderot a befogadás módjának leírásában az érzékek különbözőségére helyezi a hangsúlyt, vagyis a recepció fiziológiai folyamatai válnak viszonyítási ponttá: „A szobor a vakok, illetve a látók számára készített műalkotás, a festészet azonban csak a szemnek szól.”¹⁴¹ Diderot azonban nem nevezi meg a tapintás érzékét, nem látásról és tapintásról beszél tehát, hanem vak és látó emberről. A rajzról szóló értekezéséhez hasonlóan a vak ember példáját hozza, azonban itt most kifejezetten az érzékelés különbségeinek kiemeléséhez. A szem számára egyaránt hozzáférhető márvány és vászon különbözőképpen vonja be a szem tevékenységét a befogadásba, amelynek az összetettségéről Diderot az érzékelés tudati folyamatainak bemutatásával ad számot:

- Ön tehát azt gondolja, azt mondja nekem, hogy a szobrászat nehezebb, mint a festészet?
- Nem ezt mondom. Megítélni egy dolog, megalkotni pedig egy másik. Íme, a márványtömb, az alak benne van, ki kell bontani belőle. Íme, a vászon, a sík vászon, erre kell tehát alkotni, úgy, hogy az ábrázoltak kilépjenek, kiemelkedjenek, domborodjanak,

¹⁴⁰ POMMIER 2003, 214.

¹⁴¹ DIDEROT 1818, 147.

hogy körbe tudjam járni, ha nem is én, a szemeim, a festménynek élnie kell.¹⁴²

A szobor befogadásában a test mozgása és a látás tevékenysége összekapcsolódik, azonban a festmény befogadásában a tér érzékelése tanulási folyamat eredményeként jön létre. A kétdimenziós kép terét fiktív sétával kell a képzeletben újrateremteni, ami a szemlélődést így elvont, mentális tevékenységgé alakítja, ugyanakkor paradox módon a folyamat érzéki karakterét is megmutatja, hiszen a képleírás a fizikai mozgásnak, a táj bejárásának metaforikájával jön létre például a *Vernet-sétában*.¹⁴³

I.3.4 Levél a látás antropológiájáról

Éppen a látás, a vakság és a befogadás problémája kerül bővebb kifejtésre Diderot filozófiai értekezésében, a *Levél a vakokról* gondolatmenetében, amelyben a látás képessége kifejezetten antropológiai és orvostörténeti perspektívából kerül értelmezésre, ugyanakkor konklúziói visszavezethetők a képzőművészethez. Az értekezés 1749 nyarán jelent meg, szerzője egy hónap múlva pedig már a Vincennes-i királyi börtön lakója: ez az esemény alapvetően határozza meg a szöveg recepcióját, amelyet ma is elsősorban vallásellenessége és morálfilozófiai alaptézisei miatt olvasnak a 18. századi francia filozófia történetének megértéséhez. Hiszen Diderot gondolatmenete és illusztratív példái azt bizonyítják, hogy az erkölcsök és az istenhit elsősorban a test fiziológiájából, az érzékek működéséből erednek, amennyiben az öt érzék teszi egyáltalán lehetővé a valóság érzékelését. A morális ítéletek mindemellett a kulturális szokásokban kerülnek rögzítésre, amelyek értelmére jellemzően nem kényszerülünk rákérdezni. A levél legismertebb szakasza az a párbeszéd, amelyben a vak Nicholas

¹⁴² Uo.

¹⁴³ DIDEROT 2013.

Saunderson egy pappal vitatkozik, s azt jelenti ki, csak akkor lenne Isten létezésében, ha az megérintené őt. Winckelmann látásteóriájának értelmezésében, illetve a „Jöjj és láss!” felszólítás interpretációjában Radnóti Sándor is hivatkozik Saundersonra, illetve a vakokra, mint a 18. századi filozófia egyik fontos példájára az emberi érzékelés problémáinak tárgyában. A vakokon keresztül levezethető érzékelés-elméletekkel és a szép teoretikus meghatározásával szemben Winckelmann számára „van valami a képzőművészetben, amit magyarázat nem vált ki, leírás nem pótol, és ez a rámutatás a láthatóra.”¹⁴⁴

Érdekes ugyanakkor a látást valóban fiziológiai érzékként és a vakságot az egyik érzék hiányaként érteni az olvasásban, ami azt a konklúziót is magával hozhatja, hogy mindkét fogalmat a megértés metaforájaként vagyunk hajlamosak használni. A vakság és a látás szembeállítása már a címben megjelenik: *Levél a vakokról, azoknak a hasznára, akik látnak*. A levél olvasásának egyik kulcsfogalma szintén egy látásmetafora lehet, mégpedig a perspektívaváltásé: az embernek (aki rendelkezik mind az öt érzékel) el kell képzelnie a világot a látás képessége nélkül. Nemcsak arról van tehát szó, miként érzékelik a vakok az őket körülvevő világot, hanem annak az átgondolása a tét, hogy a látó ember számára milyen értékkel bír a látás. A tükör mint optikai médium példája kétszeresen is játékba hozza a látás tapasztalatát, hiszen a szem (megismerő) tevékenysége mellett az ember és a látást segítő technikai apparátus kapcsolatát is vizsgálat tárgyává teszi, s ahogy majd a szépről szóló, lentebb idézett szakasz is rámutat, a látás egyszerre episztemológiai és nyelvi problémaként értendő:

A mi vakunk minduntalan tükörről beszél. Természetesen, nem tudja, hogy mit jelent a tükör szó és mégis, soha a tükör nem rakja háttal a világosságnak. Éppoly értelmesen fejezi ki magát, mint mi, hiányzó szervének előnyeiről és fogyatékoságairól: igaz ugyan, hogy nem tölti meg semmilyen fogalommal az

¹⁴⁴ RADNÓTI 2010, 105.

általára használt kifejezéseket, de sohasem használja helytelenül s legalább ennyiben felülmúlja a legtöbb embert. Oly jól és helyesen beszélget annyi mindenről, ami előtte teljességgel ismeretlen, hogy a vele való társalgás sokat elvenne annak az indukciónak az erejéből, amelyet mindnyájan használunk anélkül, hogy tudnók miért, amidőn a bennünk történő dolgokból a mások belsejében történőkre következtetünk.

Megkérdeztem tőle, mit ért tükör alatt: „Olyan gép, felelte, amely a dolgokat kiemeli távol önmaguktól, ha ezek a tükörhöz viszonyítva megfelelő helyzetben vannak. Akárcsak a kezem, melyet nem kell egy tárgy mellé helyeznem ahhoz, hogy a tárgyat érezzem.” [...] A mi vakunknak csak a tapintás révén van ismerete a tárgyairól. Mások felvilágosításából tudja, hogy látás útján ismerjük meg a tárgyakat, melyek az ő számára tapintás révén ismeretesek; legalábbis ez az egyetlen fogalom, melyet erről magának alkothat. Tudja azonkívül, hogy az ember nem láthatja a maga arcát, noha megtapinthatja. Ebből azt kell következtetnie, hogy a látás egyfajta tapintás, amely csak az arcunktól különböző és tőlünk távollévő tárgyakra terjed ki. A tapintás egyébként csak a domború fogalmát alakítja ki benne.¹⁴⁵

A dolgok relatív jellegének bizonyítása tehát szintén különösen lényeges tétje a szövegnek, amelyben nemcsak a vakok életének, erkölcsi érzékének, tanulási folyamatának, a korabeli szemműtétek leírásának részletei kapnak helyet, hanem a szépség kérdése is. A szép fogalmán keresztül Diderot a vakságot episztemológiai és nyelvi problémaként mutatja be – a vak ember ugyanis nem képes felfogni a szépség esztétikai és fiziológiai vonatkozásait:

Vakunk a szimmetriát igen jól ítéli meg. A szimmetria, amely talán pusztán konvenció dolga miközöttünk, bizonyára sok tekintetben az a vak és a látók között. Addig tanulmányozza tapintással az elrendezést, melyet egy egész alkotórészeitől megkövetelünk

¹⁴⁵ DIDEROT 1983, 15–16.

ahhoz, hogy szépnek nevezhessük, míg el nem jut e kifejezés helyes használatához. De amidőn így szól: *szép dolog ez*, nem alkot ítéletet, hanem visszhangozza csupán azoknak az ítéletét, akik látnak s vajon mást tesz-e azoknak háromnegyede, akik egy színdarabról döntenek, miután végighallgatták, vagy egy könyvről, miután olvasták? Vak ember számára a szépség csak szó, ha a hasznosságtól elkülönítik s mivel egy érzékkel kevesebbje van, hány dolog van, melynek hasznosságáról fogalma sem lehet! Vajon nem kell-e sajnálnunk a vakokat, amiért csak azt tartják szépnek, ami jó? Mennyi csodálatos dolog veszett el számukra! Az egyedüli előny, amely kárpótolja őket a veszteségért, az, hogy fogalmaik vannak a szépről, igaz, hogy kevésbé kiterjedt fogalmaik, de világosabb fogalmaik, mint azoké a tisztánlátó filozófusoké, akik erről hosszasan értekeztek.¹⁴⁶

Látszólag csak a szépség vakok által teremtett absztrakt fogalmáról olvasunk,¹⁴⁷ azonban a Diderot-nál jellegzetes szövegalakításnak köszönhetően végeredményben a látó ember és a filozófusok válnak súlyos kritika tárgyává. A látást ugyanis sokszor metaforikus vaksággként érti, amelyhez nem társul gondolkodás és önálló vélemény, vagyis a látás itt már nem egyszerűen fiziológiai érzék, hanem a tudás és a megértés folyamatának alakzataként olvasható. Az idézett szakasz utolsó mondatában már nem a vak és a látó ember, hanem a vak és a „tisztánlátó filozófusok” összehasonlítása történik meg, amely jelzőben a látás végül kizárólag a tudás (ironikus) metaforája. Diderot gondolatmenetében tehát a látás nem egyszerűen a fizikai érzékelésnek az egyik módja, hanem egyben az ítéletalkotás folyamatának megtanulása, illetve az ítéletalkotás történetiségének tapasztalata. A látás így egyszerre a test fiziológiai-perceptív funkciója, illetve az ember episztemológiai és esztétikai tevékenysége, amit a műalkotások szemlélése mint

¹⁴⁶ Uo., 14–15. Stéphone Lojkine tanulmánya kifejezetten a szépség fogalmát vizsgálva olvassa újra Diderot értekezését a vakokról: LOJKINE 2003.

¹⁴⁷ A vakok metaforikus nyelvről és érzékeik alkalmazásáról bővebben lásd SZÉKESI 2016, 102–111.

cselekvés különösen hangsúlyossá tesz. A vak ember szépségfogalmában ugyanakkor megjelenik a fiziológiai érzékektől mentes szépség ideájának lehetősége, amelynek a hozzáférhetősége Winckelmann utánzás-tanulmánya szerint már közvetlenül nem lehetséges, csak a görögök imitációjával – oka pedig a szép természettől való (idő- és térbeli) eltávolodásban van.¹⁴⁸

A látó ember metaforikus vaksága Diderot 1951-ig kiadatlan, valószínűleg 1768-ban keletkezett karakterdrámájának az alapötletként is megjelenik: a *Mystification ou l'histoire des portraits* (*Megtévesztés vagy arcképek története*) Dornet kisasszony kijátszására épül, akitől vissza kell szerezni egykori szerelmének portréit, hiszen az időközben megnősült. Bár a befejezésben szerepet kap a szem és rajta keresztül az agy megismerő tevékenysége, annak rövid leírásával, hogy miként is kívánták volna félrevezetni Dornet kisasszonyt, a befejezés különös csattanója nem adja mindezeknek kifejtését, ugyanis Desbrosses, a megtévesztésbe bevont álruhás orvos agyonlövi magát – minden magyarázat nélkül, valószínűleg egyszerűen a darab gyors befejezésének szándéka miatt. A kisasszony eszerint a füstbe burkolt, majd a süllyesztőbe küldött két szobrot látva nemcsak, hogy kísértetet kiáltott volna, hanem önmaga vonta volna kétségbe saját józanságát, elfogadva az álruhás orvos korábbi felszólítását, miszerint a képek megzavarják az elmét.¹⁴⁹ A látás Desbrosses kifejtésében annak galénoszi emberképnek a részét képezi, mely egyrészt a nedvkórta bonyolult rendszerét hagyományozza az európai orvoslásra egészen a 18. század végéig, másrészt pedig az összefüggések láncolatának olyan összetett hálózataként értett lehetőségét, amelynek segítségével nyilvánvalóan bármilyen következtetés levonható – ennek ironikus bírálata világosan megmutatkozik az álruhás „török” orvos szavaiban:

¹⁴⁸ WINCKELMANN 2005a, 12.

¹⁴⁹ DIDEROT 1958, 57–58.

Éppen ez a hiba, hogy nem tulajdonítanak fontosságot nekik [ti. a bútoroknak, az ékszereknek, a leveleknek és az arcképeknek, amelyeket az egykori szerelmétől kapott]. Szüntelenül látják őket, gondolnak rájuk, s kisebb vagy nagyobb mértékben zavarólag hatnak az emésztésre, az alvást megzavarják, álmokat sugallnak, szívdobogást okoznak, feltüzelik a képzeletet, felhevítik a vért, tönkreteszik a hangulatot és nyomorúságos állapotot idéznek elő, s mindezt anélkül, hogy az okát tudnák.¹⁵⁰

A szem, illetve a szövegben hangsúlyosan a recehártya (amit kiszámítható poénként Dornet kisasszony a későbbiekben módszeresen szűzhártyaként ért félre) által érzékelt valóság az összefüggések hálójában azonban szükségképpen rendelődik alá a tudat, a lelkiállapot, az érzelmek stb. hatalmának, vagyis azonnal egy bizonyos kontextusnak. A retina működésének pontos fiziológiai leírása tehát antropológiai kontextusba vonódik, nem vagy nemcsak a dolgok tanulmányozásának deskriptív szándéka, hanem a hozzá kapcsolódó mentális és interpretációs folyamatok megfigyelése válik tétté, amiben éppen emiatt van benne a játék vagy éppen a megtévesztés lehetősége, s nem utolsósorban a tudás és a tudatlanság vékony határának felismerése:

Desbrosses: Nem szükséges csak egy gyűrű, egy arckép, egy levél; néhány gyöngéd sor kerüljön elő, amelyet egykor kaptunk, és íme, mindjárt feltűnik az álnok látszatkép recehártyánkon.

Dornet kisasszony: De mi is az a recehártya?

Desbrosses: A test legvékonyabb, legfinomabb és legérzékenyebb idegszálainak pókhálója, amely elborítja a szemfenéket. Amikor a kép rávetül erre a mozgó hálóra, amikor apró megrázkódtatásai átvetődnek arra az oly érzékeny és lágy szubsztanciára, amit agynak nevezünk; amikor a lélek felfogta ennek a szubsztanciának a hullámain; amikor egyik is, másik is, abbahagyta a rezgést, összeomlik a fáradtságtól; a nyomott hangulat szomorúsággá, melankóliává,

¹⁵⁰ Uo., 26.

elérzékenyüléssé, könnyekké, bánattá, rossz emésztéssé, álmatlansággá, fájdalommá, ideg feszültséggé, ájuldozássá változik.¹⁵¹

I.3.5 A néma költészet lehetőségei

Szimonidész közismert, frappáns, s a mai napig vitákat generáló metaforája a festészetéről mint néma költészetéről a 18. század második felének művészetelméleti gondolkodását bizonyosan erősen inspirálta. Ennek közvetlen okai nem pontosíthatók teljes bizonyossággal, de valószínűleg szerepe van benne az esztétika mint tudomány megszületésének, illetve ennek nyomán vagy ezzel együtt az érzéki ember antropológiai vizsgálatának, előtérben a látás mint tevékenység felértékelődésével. Winckelmann autopsziafogalma és a műalkotások befogadását végző szemek tevékenységének hangsúlyozása elválaszthatatlan a rajongó hangvételő, érzéki szoborleírásaitól. A *belvederei Apollón* leírásában Winckelmann a csodálat mértékének kifejezésére a Pügmalión-történetet idézi fel, illetve a nyelv elégtelenségét hangsúlyozza (retorikai közhelyként?), ami az ekphraszisz-vitákban jellemzően a médiumok ekvivalenciájának lehetetlensége melletti érveket gazdagítja:

Keblem tisztelettel tágul és emelkedik, miként azoké, akikét a jóslat szelleme dagasztja, és úgy érzem, Déloszra és a lükiai ligetekbe ragadtattam, oly helyekre, melyeket Apollón jelenlétével megtisztelt, mert szobrom – miként Pügmalión szépsége – meg-elevenedni és megmozdulni látszik. Hogyan lehetséges ezt lefesteni és leírni? Magának a művészetnek kellene tanácsot adnia és vezetnie a kezemet, hogy az itt fölvázolt első vonásokat a jövőben kidolgozzam. Az értelmezést, melyet adtam róla, a szobor lábaihoz helyezem, miként egy koszorút, mely az istenség fejét akarta megkoronázni, de nem tudta elérni azt.¹⁵²

¹⁵¹ Uo., 31–32.

¹⁵² WINCKELMANN 2005b, 88.

Ez a fenséges hangvétel felfüggeszti az olvasó figyelmét a műalkotások szemlélésének gyakorlati kérdései tárgyában: megértjük Winckelmann felszólítását, érzékeljük az általa teremtett görög világ körvonalait, átéljük rajongását, de nem tudjuk pontosan, hogyan kell engedelmessé válni a felszólításnak, mit és hogyan kell látni. Diderot véleményem szerint olyan – bár nem rendszeres, mégis következetesen egy irányba mutató – megállapításokat tesz a látás jelentésrétegeinek tárgyában, többek között művészetelméleti vonatkozásában, melyek közelebb vihetnek a Winckelmann-féle autopsziafogalom megértéséhez, korabeli kontextusainak megismeréséhez, vagyis Diderot a perspektívaváltás esélyét ígéri.

I.3.6 Exkurzus: Philippe Mercier *A látás érzéke* című festményéről

A szem érzékelő tevékenysége elsődlegesen a test fiziológiai-neurológiai funkciója – azonban a művészetek, a természettudományok és a filozófia teoretizáló tevékenységével párhuzamosan a látás a reneszánsztól kezdődően modern elméleti problémává válik, antropológiai és metafizikai kontextusba vonódik. A 18. század második felében kifejezetten megerősödik ez a figyelem a művészetelméletek és az orvostudomány kérdésfeltevéseiben, amelyek, bár különböző irányokból lépnek közel vizsgálati tárgyukhoz, egészen különleges módon egészítik ki egymást. A szemészeti kutatások (nem utolsósorban a mikroszkópnak és a tökéletesedő szikének köszönhetően) a sebészetben sikeres szemműtétek végrehajtását teszik lehetővé, s akár születésük óta vak embereknek adják vissza, illetve meg a látás képességét. A szürkehályogműtétek olyan kérdéseket vonnak maguk után, amelyek jelentősége túlmutat az orvostudomány fejlődésének ünneplésén: hogyan érzékeli az ember az őt körülvevő világot? Hogyan zajlik le a megértés folyamata a szempillantás bekövetkeztével? Mi a látásnak a szerepe a kultúrában, illetve kifejezetten a vallási gyakorlatban?

Philippe Mercier 1747-ben készült festménye¹⁵³ mintha éppen ezeket a pragmatikus és filozofikus kérdések sorát foglalná össze: *A látás érzéke* ugyanis azokat a tudományterületeket reprezentálja, amelyekből kiindulva megfogalmazható a szemhez mint emberi érzékhez kapcsolódó kérdések sokasága. A kép elsősorban a szem különféle, mégis elsősorban a tudományokhoz és az optikai médiumokhoz kapcsolódó tevékenységeit foglalja össze: a térkép vizsgálatát, a messzelátó és a nagyító használatát, a tükörbe pillantást, vagyis azokat a tárgyakat is ábrázolja, amelyek felerősítik és megváltoztatják a szem érzékelő képességét, ugyanakkor a szemnek köszönhetően nyerik el értelmüket, így egymásra utaltságuk is a kép témájává válik. Ezáltal nem pusztán a látás fizikai tevékenysége a kép témája, hiszen minden képbe foglalt jelenet a látás különféle allegorikus jelentéseit is hordozza.

A térkép aprólékos tanulmányozása a kép középpontjában nem csupán a tudás megszerzésének folyamatára vagy egyáltalán a térképészetnek a technikai médiumoknak és a természettudományoknak való súlyos alávetettségére utal. Természetesen az oktatásnak, a tudás átadásának és az ahhoz kapcsolódó absztraháló tevékenység tanításának folyamata is hangsúlyos a bölcsesség reprezentálásával az idős férfi figurájában. Az öt körbevevő három fiatal lány a múzsák, illetve a művészetek és a tudományok allegorikus nőalakjainak idézetei. A háttérben álló két fiatal a távcső és a tükör felmutatásával természetesen kifejezetten a látást tematizálják a távolság és a közvetlenül láthatatlan felidézésével. De azáltal, hogy vállukat egymásnak vetik, egymás tükörképeivé is válnak, és eldönthetlenné teszik, melyik melyiknek a tükörképe. A teleszkóp a távoli tér keresésével az ismeretlen és a végtelen fogalmainak episztemológiai és teológiai kontextusait idézheti fel, amelyek a korabeli tudományos kérdésfeltevésekben elsődlegesek. A kézben tartott tükör ugyanakkor a vanitas-ábrázolások hagyományos ikonográfiai elemeként a hiúság és a hiábavalóság jelentésmezőit nyitja meg. Amennyiben tehát az

¹⁵³ MERCIER 1747.

egyiket a másik tükörképeként (és fordítva) szemléljük, a messzelátó a tükör, a tükör pedig a messzelátó alakmásával válik. Vagyis érthetjük úgy is Mercier festményét, mint amely a különféle látástevékenységek (tanulás, kutatás, keresés, vizsgálódás, megismerés), optikai médiumok (optikai lencsék, tükör) és természet-tudományos kontextusok (csillagászat, térképészet) jelenetbe foglalásával a tudás hiábavalóságát fogalmazza meg.

II. KAZINCZY ÉS A MŰVÉSZETEK

II.1. KAZINCZY FERENC GÖRÖGÖS EPIGRAMMÁI A NEOKLASSZICISTA MŰVÉSZET KONTEXTUSÁBAN

Kazinczy és a képzőművészetek kapcsolatában a »görög értelemben vett epigrammák« csoportja azért különleges, mert ezekben a versekben a neoklasszicista művészeti kánon közismert alkotásai jelennek meg inspirációs forrásként, a reflexió tárgyaként vagy éppen az ekphrasztikus leírás részeként. A versműfaj diszkurzív karaktere, vagyis a nyelvi sűrítettség dinamizmusa sokszor azonban az érthetlenség határára sodorja a szövegcsoport darabjait. A képzőművészeti alkotás, a képzőművészeti alapfogalmak, a felidézett mű mediális sajátosságai és recepciójának az irodalmi szövegtől szükségképpen eltérő karaktere mindazonáltal az olvasó segítségére lehetnek. Az epigrammák arra is példák, milyen lehetőségei és korlátai vannak a mediális átfordításnak: a festmény vagy a szobor szöveg általi közvetítésének. A kép/szobor és a szöveg kapcsolatának tétje Kazinczy verscsoportjának vonatkozásában nem vagy nem elsősorban az ekphraszisz-vitákban sokszor tárgyalt hierarchikus viszony vizsgálatában van. Az epigrammák poétikai-retorikai elemzése amiatt lehet eredményes, mert azokban a látás alaphelyzete, a befogadás érzékisége és a szemlélődő önreflexiója jelenik meg a műalkotás megjelenítésével párhuzamosan. A versekben felidézett képek és szobrok, amint az majd a kötetem későbbi fejezeteiben látható, Kazinczy más műfajú írásaiban, jellemzően az értekező jellegű reflexióiban, recenzióiban, vitairataiban is szerepet kapnak más-más nyelvi környezetben, de hasonlóképpen annak példáiként, hogy a képzőművészet miként van jelen az életműben ihletforrásként, a kultúráról való gondolkodást meghatározó területként, illetve az életvitelt befolyásoló morális alapként.

II.1.1 Filológiai problémák és a perspektíva irányai

Kazinczy Ferenc verseinek 1836-os, Bajza József és Schedel [Toldy] Ferenc által sajtó alá rendezett kiadásában található egy *Epigrammák görög értelemben* című ciklus,¹ amely számos kép- és szoborleíró költeményt, illetve személyek portréjaként olvasható verset tartalmaz, vagyis meghatározó részben olyan szövegeket, amelyek egy műalkotás látványához, a látás élményéhez kapcsolódnak. Ezek a versek a ciklusba rendezés által is erősítve mutatják a neoklasszicizmus képzőművészeti inspirációját, irodalom és képzőművészet egymást gazdagító, a horatiusi imitáció-elven nyugó kapcsolatát. Ugyanakkor ezek a versek mintha saját olvashatatlanóságuk emlékműveivé váltak volna azáltal, hogy több esetben kevésbé vagy szinte egyáltalán nem ismert képzőművészeti alkotásokhoz és látásmódokhoz kapcsolódnak. Az is nehézséget okoz, hogy a 18. század második felének képzőművészetét – éppen irodalomtörténeti megfontolások által erősítve – szokás az antikvitás recepciójának vizsgálata mellett kép és szöveg hierarchikus viszonyához kötni, ami alapvetően Winckelmann és Lessing eltérő művészetszemléletéhez és vitájuk értelmezéséhez tartozik. Jelen interpretációkísérlet azért lehet indokolt, mert tághatja a Kazinczyhoz rendelt neoklasszicizmus-fogalom határait és a vizsgálatok szempontrendszerét.

Az *Epigrammák görög értelemben* darabjaiban a képzőművészeti alkotás mindenekelőtt inspiráció, poétikai funkciójában pedig olyan költői kép, amely egyrészt sajátos ›intertextusként‹, intermedialis idézetként érthető, másrészt pedig a lírai megszólalás alapjává a látvány és a szemlélő együttes jelenléte, illetve a látás aktusa válik, amelyben a befogadás reflektáltsága is megmutatkozik. Bartkó Péter Szilveszter elemzése Kazinczy ekphrasztikus verseiről azzal a belátással zárul, hogy a kép és a szöveg kapcsolatát kutató vitáknak, nevezetesen Winckelmann és Lessing álláspont-

¹ KAZINCZY 1836, 83–102.

jainak a megértésében akkor járunk el helyesen, ha tudatosítjuk magunkban a két médium sajátos poétikai-esztétikai funkcióját:

Az ut pictura poesist követő Kazinczy szövegek számolnak azzal, hogy a látvány szöveg általi leírása utópia lehet csupán. A vizualitás szimulálása ellenben az értelmezésben jelentésalkotó, jelentésmódosító, a jelentés többértelműségét szándékosan kiaknázó módszer.²

Kazinczy neoklasszicista fordulatát mindenekelőtt a *Dayka-versek* és az annak függelékeként közölt *Poétai berek* (1813) kiadásához szokás kötni,³ továbbá a *Tövisék és virágok* megjelenéséhez (1811). Neoklasszicizmusát elsősorban a szépségbe menekülés szimbolikus gesztusával, illetve a szinte kínos műgonddal, ízlésújítással, nyelvi pontossággal azonosítjuk, amihez egy sajátos, éppen ezt a törekvést rögzítő tematika társul. Mindez a meghatározás olyanmilyira Kazinczy személyéhez és az említett kötetek költészeti gyakorlatához kötött, hogy a szinte egyetlen kivételtől eltekintve (*Egy gyermek sírkövére*)⁴ mellőzött, illetve nehézkes, homályos és látszólag érdektelen az *Epigrammák görög értelemben*-ciklus verseinek az olvasása.

Ezt az olvasatlanságot és korlátozott neoklasszicizmus-képet a Kazinczy-filológia közismert problémái bizonyosan súlyosbítják. Kazinczy szövegei mintha folyamatosan elmozognának helyükből. Önéletírásai, amelyek a *Pályám emlékezetének* 2009-es kiadásában⁵ kaptak eddig soha nem látott mértékű közlést és struktúrát, az újraírás jellegzetes tevékenységét teszik láthatóvá. Ugyanezt az írástechnikát mutatják versei is, amelyeknek a nemrégiben elkészült kritikai kiadásában⁶ a sajtó alá rendező, Debreczeni Attila éppen a rengeteg versváltozat miatt a szerző személyére sza-

² BARTKÓ 2006, 81–82.

³ FRIED 1996b.

⁴ LÁSD PÁL 1988, 110–120; BARTKÓ 2006, 72–75.

⁵ KAZINCZY 2009a.

⁶ KAZINCZY 2018.

bott kiadási elveket alkalmazott. Kazinczynál a szöveg mindig kontextust is jelent, elrendezést, helyet, kapcsolódási pontokat más szövegekhez, ami a versek esetében a horatiusi kötetkompozíció környezete.⁷ Ahogyan Toldy fogalmaz Kazinczy verseinek kiadását előkészítve:

Az az átdolgoztatás' systémája, mellyet mindég követtél, literatúránkat kétannyi munkától fosztotta-meg, mint a' mennyivel megajándékoztad. [...] Nem tagadhatom hogy a' beküldött versekben – valamennyien vagyunk – alig találtunk egy két változtatást, melly egyszersmind javítás és szépítés volna. Te tisztelt apánk! egész fából egy egészet vágni remekül tudsz, de faragcsálni, nyeszgetni, foltozgatni, enyvezgetni nem – mint Göthe apa sem.⁸

Az eredetileg Toldyra és Szemerére bízott Kazinczy-kiadás végül csak Kazinczy halála után, Szemere helyett Bajza közreműködésével valósult meg. A széphalmi mester még értesül az előmunkálatokról, ám az *Eredeti poétai munkák* Toldy által elküldött, s utólag meg is valósított tervezetét Kazinczy nem fogadja el válaszában: a hat könyvre (1. *Dalok és ódák*, 2. *Vegyesek*, 3. *Epigrammák görög értelemben*, 4. *Tövisek és virágok*, 5. *Új tövisek és virágok*, 6. *Episztolák*) osztott tervezettel szemben a horatiusi modell pontos követését kéri:

A' német Kiadók a' Verseket chronologiai rendben szeretik egy idő olta kiereszteni, 's miattam teheti minden a' mit jónak lát. De én a' magaméit szeretném a' szerint fűzni rendbe, a' hogy a' bokréta-kötő a' maga virágait: – oda mindenikét, a' hova őket a' hely kívánja. Én első helyt a' magaméi közt kevés számú Ódáimnak 's dalaimnak adtam, mert az Óda' méltósága elsőséget kívánt. Ezeket Epigrammáim váltják fel, mellyek a' Szobrászok' és Festők'

⁷ A ciklusba rendezés hagyományairól a 18–19. század fordulójának magyar irodalmában lásd DEBRECZENI 1997, 244–279; ONDER 2003.

⁸ Toldy Ferenc Kazinczy Ferencnek, Pest, 1831. január 11., in KAZLEV, 5268. lev., 21:447–448, 448.

míveikkel vannak összekötésbe – a' görögnél az Epigramma is a' lyrára tartozott. – Úgy jönnének a' Ritornellák; Epigrammák ismét; 's most a' Szonetek, 's legutól a' koporsók és a' tájdarabok. Ezeket követnék, bántó tarkaságban, a' Vegyes Költések, 's végre az Epistolák.⁹

Toldyék döntése ezt részben követi (1., 3. és 6. könyv), részben viszont Kazinczy költeményeinek már életében megjelent közléseit próbálja érintetlenül integrálni (lásd: *Tövisek és virágok*¹⁰). Nem tudható, hogy Kazinczy tervezete pontosan milyen szövegeket rendelt az egyes könyvekhez, az viszont bizonyos, hogy az *Eredeti poétai munkák* kiadásában az ›ultima manus‹ Kazinczynál egyébként is alig működőképes elve nem volt érvényesíthető. A feljegyzései között fennmaradt verslisták azonban az *Epigrammák görög értelemben* című ciklus darabjait részben, illetve különböző sorrendi variációkban tartalmazzák. Vagyis egy ciklusban tartásuk Toldyék részéről Kazinczy szándékainak érvényesítése, illetve annak felismerése, hogy ezek a versek így, együtt válnak jelentéssé, a neoklasszicizmus poétikai keretében. A K622 jelzetű kéziratos kötet 165a–165b jelzetű lapjain olvasható Kazinczy következő megjegyzése: „Ujhely 1830. Octób. 18d. küldöttem Toldynak, Hidegh Abraham Pesti Prókátor Úr által.”¹¹ Az utána következő hosszas, számozott verslista csupán három címmel ellátott csoportot tartalmaz, az *Arczképek*, a *Gramm. Epig.* (vagyis grammatikai epigrammák) és az *Episztolák* címűt. A Toldy-Bajza-kötetből ismert *Epigrammák görög értelemben* negyvenhét darabjából több mint a versek háromnegyede szerepel a verslista első, egészen pontosan nyolcvanhárom verset számláló szakaszában,

⁹ Kazinczy Ferenc Toldy Ferencnek, Pest, 1831. április 6., in KAZLEV, 5310. lev., 21:521–523, 521–522.

¹⁰ A *Tövisek és virágok*-kötet kompozíciós elveinek elemzésében Debreczeni Attila rámutat arra, mennyire kiemelt jelentősége volt Kazinczy számára a struktúra létrehozásának, azzal együtt is, hogy az 1811-ben megjelent kiadvány kötetrendjét haláláig még többször módosította, bár újabb kiadásra életében már nem került sor. Vö. részletesen: DEBRECZENI 2019.

¹¹ KAZINCZY 2018. I, 1136–1141.

az *Arczképek* csoportját megelőzve. Kazinczy és Toldy levelezése, valamint a kéziratos verslista megerősíthetik Toldy és Bajza döntését a versek válogatásában, akik Kazinczy halála után az özvegy által az Akadémia rendelkezésére bocsátott kéziratokból egészítették ki és hozták létre a kötet és a ciklusok kompozícióját. A kritikai kiadásnak köszönhetően számos további adathoz lehet jutni a görögös epigrammák keletkezését, korabeli megjelenését és csoportosítását illetően. A *Poetai Berek* 1813 márciusának elején jelent meg (a kézirat ugyanakkor már egy évvel korábban elkészült), Kazinczy pedig máris a kiadvány második kötetét tervezi Kis Jánosnak írt levelében 1813. március 4-én, mégpedig az *Anthologia Graecá*ból fordítani kívánt darabok kiadásával. A nyomtatásban először 1494-ben Firenzében megjelent epigrammagyűjtemény a Kr. e. 2–1. században élt Meleagrosz által összegyűjtött saját, és további negyvenhat epigrammaköltő műveit tartalmazza, első kritikai igényű kiadása a 18–19. század fordulóján jelent meg.¹² Bár a *Berek* tervezett folytatása nem valósul meg, az *Anthologia* a görögös epigrammák ekkor kezdődő megírásában inspirálja Kazinczyt.¹³

A görögös epigrammák egy részének keletkezési időszaka a levelezésből és a folyóiratokban való közlésük dátumából jól ismert, nagyjából tehát egybeesik a *Poetai Berek* terveinek és sajtó alá rendezésének, illetve az *Anthologia Graeca* tanulmányozásának időszakával. Kazinczy 1813. július 8-án küld tizenöt verset Döbrenteinek, aki az *Erdélyi Muzéum* első és negyedik számában közli azokat.¹⁴ A görög epigrammák önálló verscsoportként kezelésének szándéka élete végéig megmaradt. 1822 körül, illetve 1826–1828 között is készít Kazinczy összeírásokat a görögös epig-

¹² Az *Anthologia Graeca* kiadástörténetét részletesen ismerteti PONORI THEWREWK 1891, XXXI–XXXV.

¹³ KAZINCZY 2018. II, 66–67.

¹⁴ Vö. Kazinczy Ferenc Döbrentei Gábornak, Széphalom, 1813. július 8., in KAZLEV., 2479. lev., 10:476–478; *Erdélyi Muzéum*, Első füzet, 1814, 69–71., Negyedik füzet, 1815, 37–39.

rammákról.¹⁵ Az utolsó nagy összeírásuk 1830–1831 között történik, ekkor keletkezett a fenti idézett címösszeírás is.¹⁶ Mivel mindegyik epigrammának, amelynek elemzését az alábbiakban elvégzem, átlagosan tíz szövegforrása van, és legalább feleannyi szövegállapota, ugyanakkor nagy részük nem jelent meg Kazinczy életében nyomtatásban, az tűnik a leginkább követhető megoldásnak, ha a *Lyrái és vegyes költemények* szövegforrását idézem a továbbiakban, a versek után zárójelben megadva az oldalszámot a kritikai kiadás szövegközléséből, egyúttal pedig minden esetben rögzítem a szövegidentitás számát dőlt formátumban a kritikai kiadás jegyzeteinek visszakereshetőségéhez. A versek címét a szövegidentitások címéből veszem. Az itt rögzített idézési módtól való esetleges eltéréseket minden esetben jelezni fogom és okát magyarázom.

Kazinczy 1810-ben, Wesselényi Miklós özvegyének küldött levelében a neoklasszicizmus fogalma szempontjából különösen fontos meghatározását adja a görögös epigrammának, ugyanis a személyes érzelmeket, a megrendültség szublimálását és a forma egyszerűségét emeli ki:

A Görög Epigrammák az emberi elme legszebb műveinek legszebb nemei közzé tartoznak. Minél egyszerűbb (simplex, einfach) az Epigramma 's' a' belé nyomott gondolat: annál szebb a' mív. De hazánkban kevés ismeri az Anthológiát, 's mi csak a' festésekkel rákásra halmozott poétai műveket tartjuk szépnek; a' visító hangú ódát, a' jajgató elegiákat stb. A' kinek szive van, tudja, hogy ezek mellett mit ér a' fájdalom' csendes sóhajtása; mit ér az a' poétai mív, a' melly a' fájdalom' szenvedését a' nagyság' érzése által enyhíti. – Meglehet, hogy ez a' kis Epigramma olyanoknak is eljut kezeikbe, a' kiknek magyarázat kell; azért azt ide rekesztjük.¹⁷

¹⁵ KAZINCZY 2018. II, 80–83.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Kazinczy Ferenc Id. B. Wesselényi Miklósnénak, Széphalom, 1810. január 22., in KAZLEV., 1652. lev., 7:234–236, 235–236.

A definíció értelmezéséhez érdemes a levél egészét megvizsgálni: Kazinczy Wesselényi Miklós özvegyének ír „nagy férjének ki-dőlten”, mélységes gyászát közvetítve. A báró méltatását *A' Zsibói nagy Megholt/Báró Wesselényi Miklós* című epigrammájával zárja le, amit a fentebbi magyarázat követ.

Kétled e, hogy lelkünk jár, vándorol? – Ott fene Cátó

‘S lágyszívű Brutus, itt Weselényi valék.

Erdély, szüntessed sírásodat: él Fiam! él Nőm!

‘S díszedet egy jóbb kor’ újra megadja Zsibó. (106)¹⁸

A kommentár láthatóvá teszi az epigramma műfajának eredeti, görög költészeti használatát, a (jellemzően érzelmes és fenséges hangvételű) sírfeliratot, amit megerősít az *Anthologiára* tett utalás. Kazinczy még tíz évvel később is kiemelten kezeli a görögös epigramma műfaji körvonalait – a Ponori Thewrewk Józsefnek 1820. október 28-án írt levelében a műfaj pontos ismeretéhez szükséges olvasmányokat ajánl:

Ismeri e az Úr a HERDER Epigrammájit? Azok mellett egy derék Dissertatiót is kap az epigrammák felől. Az epigramma nekem felette kedves formája az éneknek. De arra nem a' Róma és az újabb Deákok példáját kell választani. Bár az Úr olvasna görögül, hogy kézi-könyvévé tehetné a' Jacobs' Görög Anthológiáját, 's a' forrásból ihatnék.¹⁹

A tiszta, antik műfaj szépségének méltatásával párhuzamosan Kazinczy megfogalmazza az *Anthologia* imitációjának lehetőségét, annak pretextusként, választott hagyományként kezelését: az egyszerűség és a gazdag gondolatiság összekapcsolódik az érzelem személyességével és a hatás kiemelésével.

¹⁸ Mivel Kazinczy leveléből idéztem a meghatározást, a levelet használtam az epigramma szövegforrásaként.

¹⁹ Kazinczy Ferenc Ponori Thewrewk Józsefnek, Széphalom, 1820. október 28., in KAZLEV., 6109. lev., 24:258.

Visszatérve a Wesselényi özvegyének írt epigrammakommentár értelmezéséhez, figyelemmel kell lennünk egyáltalán a magyarázatadás gesztusára, amivel Kazinczy azt teszi világossá, hogy ennek a műfajnak a befogadása sokszor szükségképpen magyarázatra van utalva sűrűsége miatt, vagyis olvasása és megértése egyáltalán nem magától értetődő. A gyász azonban mégiscsak az alkalmi megszólalás irányába viszi a diskurzust, ami tehát a szomorúságot hangsúlyozva integrálja a tudományos igényű megszólalást. Mindez nem érvényteleníti annak lehetőségét, hogy éppen a gyászhoz kötődő alkalmiságnak köszönhetően Winckelmann-parafrazisként olvassuk a kommentárnak ezt a mondatát: „A’ kinek szive van, tudja, hogy ezek mellett mit ér a’ fájdalom’ csendes sóhajtása; mit ér az a’ poétai mív, a’ melly a’ fájdalom’ szenvedését a’ nagyság’ érzése által enyhíti.”

A winckelmanni „nemes egyszerűség és csendes nagyság” a neoklasszicizmus művészetfogalmának egyik alaptézise, ám a két egymás mellé helyezett jelzős szerkezet talán csak közismertsége miatt nem teszi azonnal láthatóvá a benne rejlő paradoxont. Winckelmann a tézis megfogalmazásában ezt a feszültséget végeredményben meg is világítja a tenger-hasonlattal, amely szerint a tomboló felszín alatt a nagyszerű és higgadt lélek húzódik meg.²⁰ Kazinczy éppen a nyugalom és a zaklatottság nehéz egymáshoz rendelhetőségére mutat rá, amikor is a winckelmanni fogalmakat a recepcióra terjeszti ki, elbizonytalanítva a megnyugvás lehetőségét a műalkotás befogadásának folyamatában. Mind ezt pedig a költészeti alkotásokra vonatkoztatja, ahogyan kiemeli az olvasásban az értekek és az érzelmek jelenlétét, amelyek visszaigazolják a szöveg poétikai-esztétikai teljesítményét. Ez a termékeny paradoxon az egyik olyan (poétikai) elem, amely kiindulást jelenthet az epigramma-ciklus olvasásában, a másik pedig egy tematikus vonatkozás, az előző szemponttól elválaszthatatlanul: a lélek halhatatlanságának gondolata, amely ennek a versnek az esetében a sírfeliratként olvasható epigrammában tárgyiasul.

²⁰ WINCKELMANN 2005a, 25.

Ez a tárgyiasulás a ciklus egyik szervezője, hiszen a versek meghatározó részében valamilyen kép- vagy szobortárgyat tesz láthatóvá az ekphraszisz jellegű versbeszéd, ami összekapcsolódik a lélek halhatatlanságáról való reflexióval, s ezáltal a megfigyelt műalkotás annak emlékművévé válik.²¹

Összességében tehát a görög epigramma definíciója, az érzelmi-érzéki recepció felfokozottsága és a poétikai formában történő megfékezése, az ekphraszisz játékba hozása és a platóni lélekeszmény hálózák be a görög epigrammákat, amelyeken keresztül bővíthető Kazinczy neoklasszicista poétikája. A versekben tematizált képzőművészeti alkotások a neoklasszicizmus számos paradoxonját illusztrálhatják, amelyek egyúttal Kazinczy epigrammaiban is megjelennek. Az alábbiakban három szempont érvényesítésével próbálom megnyitni a Kazinczy szerint is kommentárra szoruló epigrammákat: az epigramma önmeghatározását, a látás és az érzékek működését, illetve a lélek halhatatlanságának tematizálását követem végig a versciklusban. Gyengítheti koncepciómat, hogy nem fogok számot vetni az összes verssel, amelyek Kazinczy különféle jegyzékeiben felbukkannak, hiszen a felvetett elemzési szempontok nem képesek lefedni az összes verset. Az, hogy ezek az olvasási lehetőségek egymástól módszeresen el nem választhatóan érvényesülnek több vers esetében, nyilvánvalóan okoz módszertani nehézséget, ugyanakkor beszédes is a versek gazdagságát illetően. A látás metaforája értelmezői szempontból is releváns lehet: a tekintetünk a tárgyat figyelve soha nem tud elvonatkoztatni a tudatunkban rögzült összképtől, vagy csak úgy férhetünk hozzá illuzórikusan, ha nagyon közel lépünk a megfigyelés tárgyához.

²¹ Vö. Kocziszky Éva korábban idézett gondolatmenetével a korabeli művészet-elméleti gondolkodás paradoxonjairól, Kocziszky 1995, 655–656.

II.1.2 Az epigramma autopoétikája

A görög epigramma műfaja az *Anthologia* kiadásával párhuzamosan válik népszerűvé az újkorban, hatástörténetileg az első fontos kiadás 1494-es. A 18. század második felében pedig újabb kiadások születnek újabb feldolgozott kéziratoknak, illetve az egyre pontosabb szöveggondozásnak köszönhetően.²² A Brunck-féle 1772-es, majd a Jacobs-féle 1794-ben megindított, egyaránt lipcsei kiadás a szövegcsoport régóta fennálló népszerűségének ad újabb lendületet német nyelvterületen. Az epigramma elméletéről a 18. század második felében Lessing értekezik *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm* című tanulmányában, és az annak helyet adó kötet tartalmazza a *Sinngedichtéket*, vagyis a szerző epigrammáit. Az 1771-ben megjelent munkát Herder 1785–1786-ban kiadott epigrammái és tanulmánya követik: a *Zerstreute Blätter* című hatkötetes munkájában az első kettő többek között a *Blumen, aus der Griechischen Anthologie gesammelt* nyolc könyvét és mindkét kötetben egy-egy, a görög epigrammáról szóló értekezést tartalmaz.²³ Herder az *Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm* című fejezetben tárgyalja a képzőművészeti alkotásra írt epigrammákat, amely műalkotások (szobrok, gemmák, képek, továbbá sírkövek, templomok, egyéb építmények), az epigramma beszédmódjához hasonlóan szintén a görög egyszerűség leképeződései.²⁴ Ahogyan láttuk, Kazinczy úgy foglalja össze lényegretörően ezt a vonatkozását a görögös epigrammáknak a Toldynak írottakban, hogy azok „a Szobrászok’ és Festők’ műveikkel vannak összekötetésbe”. Kazinczy vitathatatlanul jó ismerője lehetett Lessing és Herder teóriáinak, erre utal Szemere Pál kérdése is az epigramma műfajáról a költészeti műfajokat tárgyaló levelében: „Mellyik című munká-

²² VÖ. PONORI THEWREWK 1891, XXXI–XXXIII.

²³ LESSING 1771; HERDER 1785–1786.

²⁴ HERDER 1785–1786, *Erste Sammlung*, 111–117.

jában szól Lessing 's mellyikben Herder az Epigr. felől? Azt talán meg fognám Pesten kaphatni.²⁵

Kazinczy az epigramma elméletével és a görög epigramma műfajával mindenekelőtt Herder írásain keresztül ismerkedik meg, az *Anthologia* teljes kiadásához azonban élete végéig nem fér hozzá.²⁶ 1793-ban kiadja Herder *Paramythion*jainak magyar fordítását, amelyek a német kiadványban ugyanabban az első kötetben találhatóak, amely a *Blument* részben és az epigrammata-nulmányt részben tartalmazzák.²⁷ Teljesen egyértelmű azonban, hogy költészetében az epigrammák hatása a *Tövisek és virágok* 1811-es megjelenésével mutatkozik meg, amely kötet elsősorban a martialisi epigramma satirikus hagyományából építkezik.²⁸ 1812-ben bukkan fel levelezésében a Herdernél kitüntetett, görög hagyományokra építkező epigramma, Kölcseynek, Dessewffynek, Pápaynak is bőségesen küld verseiből, amelyekből tehát az Erdélyi Múzeum első füzetében jelenik meg először tizennégy darab, 1814-ben.²⁹ Kazinczy nem teoretizálja a Herdertől megismert görög epigramma műfaját, csupán a fentebb idézett, id. Wesselényi özvegyének írt levelében foglalja össze Herder nyomán a műfajra jellemző sűrítő karaktert, az érzelmek finom megjelenítését és az egyszerűségből építkező nagyságot. Bajza epigramma-tanulmánya 1828-ban jelenik meg, és elsősorban az epigramma római hagyományát teoretizáló Lessing, illetve Herder epigrammata-nulmányai felől foglalja össze a magyar költészet epigrammagyakorlatát és a műfaj magyarországi történetét, amelyből kiemeli a

²⁵ Szemere Pál Kazinczy Ferencnek, Pest, 1811. május 24., in KAZLEV, 2011. lev., 8:538–557, 554.

²⁶ A levelezésben és a Pandektákban követhető végig, hogy Kazinczy kiktől kért segítséget és milyen kiadásokhoz tudott hozzájutni. Vö. KAZINCZY 2018. II, 68.

²⁷ Vö. KAZINCZY 2009b, 811.

²⁸ Kazinczy 1807 novemberében veszi kézhez Herder összes műveit, ahogyan arról Kis Jánosnak beszámol, vö. Kazinczy Ferenc Kis Jánosnak, Széphalom, 1807. november 4., in KAZLEV, 1190. lev., 5:212–219, 213.

²⁹ Kazinczy 1813. július 8-án küld Döbrentének 22 verset, amelyből 15 görögös epigramma. Vö. Kazinczy Ferenc Döbrentei Gábornak, Széphalom, 1813. július 8., in KAZLEV, 2479. lev., 10:476–478.

Kazinczy-epigrammák nagyszerűségét.³⁰ A görög epigramma körül zajló diskurzus tehát különösen élénk a 18–19. század fordulóján, ugyanakkor elemzésem nem a teóriák között létrehozható diszkussziókba kívánja visszavezetni Kazinczy görög epigrammáit, hanem azt vállalkozik megvizsgálni, hogy az egyes versek miként viszik színre a látás és a befogadás gyakorlatát, illetve milyen képzőművészeti kánonból válogatják tárgyukat.

A Toldy-Bajza-féle kiadás *Az Epigramma* című szöveget a ciklus nyitódarabjává emeli,³¹ s ez a kiváltságos pozíció bizonyosan hatást gyakorol a verscsoport egészének olvasására az 1836-os kötetben: a versnek ez az első nyomtatott megjelenése. Az epigrammáról írt epigrammát eleve izgalmassá teszi paradox alapötlete, hiszen egy olyan, aposztrophék és megszemélyesítések által szervezett diskurzusba vonódunk, ami azt írja elő, milyen az epigramma műfaja s miként ajánlatos olvasnunk epigrammákat, miközben a szöveg maga is egy epigramma:

Szökj', Epigramma, de nem mint nyil, mely célra fut és öl;
Szökj mint csók, mellyet félve lop a' szerelem.
Elcsattant, s oda van! De az édes lányka' tüzétől
Ajkaim lángolnak, s e' kebel égve liheg. (989, 258)

A felszólítással összekapcsolódó aposztrophé két hasonlathoz visz, ami egyrészt az epigrammákra jellemző párhuzamos-ellentétes szerkezetet mutatja – az első hasonlat ugyanis negatív hasonlat. Az epigramma mint műfaj nyílhoz és csókhoz viszonyítása a pusztítás és a szerelem (látszólagos) antitetikusságát idézi fel, ahogyan az egyik hasonlat kizárja az öléssel való azonosulást, a másik viszont a szerelemhez rendeli. Az epigramma második fele ismét egy ellentétet mutat: a pillanat azonnali múlttá válásával a csók nyomán lánggra lobbanó test, az így megmaradó élmény helyezhető szembe. Ez a kiegyensúlyozott szerkezet (ismétlődő

³⁰ BAJZA 1828, különösen: V. fejezet.

³¹ KAZINCZY 1836, 83.

sorkezdés, két hasonlat, két ellentét) azonban dinamikus mozgást mutat a költemény négy sorában megjelenő frappáns narrációban és a megszemélyesítésekben, amely mozgás a metonímia alakzatára épül. Az epigramma hasonlataiban a pusztító nyíl ellentétessége az ajkakat érintő csókkal feloldódik a csók szomatikus hatásában, s képébe utólagosan visszairódik Ámor nyílveszseje. A testet felsebző nyílvesző és a csók (amely egyébiránt éppen az ajkak érintkezésében jön létre és múlik el), egyrészt az érintés mint testi érzék és egyáltalán a testi érzék szerepére figyelmeztetnek a befogadásban, másrészt pedig szó szerint láthatóvá teszik az érintkezésen alapuló névátvitelt. Az epigramma ebben a láncolatban tehát (nem) nyíl, csók, szerelem, édes lányka tüze, lángoló ajak, égve lihegő kebel. Funkciója pedig a grammatikai személyek összekötése: a megszólaló az epigrammát szólítja fel, hogy a harmadik személyben megjelenített lány csókjaként hagyjon elementáris nyomot a megszólalóban. A kiegyensúlyozott forma nyugalmat mutat a tartalom dinamizmusát ellenpontozva, és ez a kiszámítottság jellemzően ott van minden olyan darabjában a ciklusnak, amely az ismétlés, a párhuzam és az ellentét alakzatait variálja.

Az a szoborszerű felépítettség, szimmetria és csupán a tekintet mozgását megengedő statikusság, ami az *Eggy gyermek' sírkövére* (1994, 81) című epigrammát olvashatóvá teszi, *Az Epigramma* című darabban nem érvényesíthető, ahogy a ciklus számos más költeménye sem olvasható a valóban sírfeliratnak készült vers irányából. Ez a hatsoros vers mind Pál József, mind Bartók Péter Szilveszter meggyőző elemzése nyomán az »ut sculptura poesis« iskolapéldájának tekinthető, hiszen a szöveg szerkezete felidézi Canova *Ámor és Psychéjének*³² kompozícióját, a két, egymás csúcásával érintkező háromszöget, illetve a márvány által a szenvedélyességétől megtisztított gyász súlyos nyugalmát. Mégis él bennem a gyanú, hogy Iphigénia sírfeliratának bravúros, a tekintet dinamikus mozgásához, de a látvány statikus természete-

³² CANOVA 1786–1793.

téhez igazodó geometrikus szerkezete az epigramma lényegéből, és nem elsősorban Canova szoborcsoportjának szerkezetéből adódik. Illetve a vers fojtott nyugalma pedig nemcsak a neoklasszizmus poétikájából, hanem a fájó módon személyes alkalmiság terapeutikus-szublimáló jellegéből is eredhet. A görög epigrammákra Kazinczynál mindenekelőtt a címébe a műfaji megnevezést emelő költeményben megfogalmazott recepciós gesztus jellemző, ami a testi érzékeket és az érzelmes rajongást mozgósítja.

Kazinczy egyik terve szerint Canova álló, lepkés *Psychéjének*³³ szobormásolata került volna a kislány sírjára, ami Pál József szerint azért lett volt jó döntés, mert a gyászoló apa „úgy érezhette, hogy a szomorú alkalomhoz és a kislányához túlzottan erotikus [az ölelkező szerelmespárt ábrázoló] szoborcsoport.”³⁴ A lepkés Psyché szobrára írt epigrammát (*Psyche, a' lepével. Canovától*) a ciklusnyitó epigrammához hasonlóan a metonimikus szerkezet, a mozgás dinamizmusa és az érzékek által felerősített recepció jellemzi:

Oh a' mennyei lyányka! miként ömlött el alakján
Mind az az ék, mellyel Cyprisz igázni szokott!
Vérem gyúl s hullong – boldog, boldog Lepe! Vagy te
Kelj ki a' márványból, lyányka, vagy én legyek az! (988, 205)

Kétségtelen azonban, hogy ebben az esetben a költemény írja vissza a szoborba az érzékiséget, hiszen Psychét Vénuszhoz hasonlítja a szobrot néző megszólaló, ráadásul a szobor kezében tartott lepke mintha elveszítené allegorikus vonatkozásait azáltal, hogy a felbolydult vérű szemlélődő elirigyeli a lány érintését, s a csattanóban Pygmalionként imádná a márványszobrot. A szobornéző szerepversben tehát bizonyosan van erotikus karaktere ennek a műalkotásnak, a sírversben viszont természetesen nincs, mert ab-

³³ CANOVA 1793–1794.

³⁴ PÁL 1988, 116.

ban nem a vágykeltő szépségre, hanem az élet és a halál megértésére, a lélek halhatatlanságának bizonyítására irányul a figyelem.

Az *Epigramma* című költemény kitágítja a neoklasszicista képzőművészetről és költészetről való beszéd lehetőségeit azáltal, hogy a formai megalkotottság és a jelenet leírásának pontosságára való törekvés mellett az alakzatok koncentráltságára, a testi érzékek (köztük a befogadó tekintete) és a recepció elsődlegességére irányítja a figyelmet. A nyílt erotika elrejtésére és a szépség iránti rajongássá szublimálásra lehet szinte megmosolyogtató példa a *Venus Callipygos* című epigramma, amelyben szó sincs Venusról vagy az ezen a címen ismertté vált szoborról, sem a szépséges fenekéről, csak a Jupiterhez való könyörgésben mutatkozik meg a birtoklási vágy hevesége – amelyet a szobor látványa vált ki:

Mind, mind, lányka, nem ezt egyedül! 'S nagy Jupiter, engedd,
Váljon hármassá nékem is egyszer az éj! (988, 201)

Kazinczy a római kori szobor másolatát látta Bécsben, az élményhez a szobor keletkezésének mítoszát is hozzáfűzi, amiből világossá válik az epigramma frivolsága:

A festők Legendája azt beszéli, hogy két leány Görögországban azon versengett, együtt menvén az úton, hogy mellyikének van szebb formájú fara. Ídai Bíró kelle a' két versengőnek is, 's egy Ifjú, kit meglátának, Páris leve nálok. – A' győző Tempломot állíta a' szép farú Vénusznak, a' szépet szerető Görög nép pedig a' leányt márványba hagyá faragtatni. A' Státua általjött a' mi időnkre. Egy Gipszöntvényét Bécsben most is láttam. A' leány félre rántja Hátúl az inget, 's mosolyogva, szép farának örülve tekint hátra.³⁵

³⁵ Kazinczy Ferenc Gróf Dessewffy Józsefnek, Széphalom, 1813. április 21., in KAZLEV., 2420. lev., 10:335–338, 336. A szobor: *Venus Kallipygos*, vagyis a szép fenekű Vénusz.

II.1.3 Az érzékek retorikája

Az epigramma fentebbi, autopoétikus meghatározásának hangsúlyait követve jól látszik a verscsoport meghatározó részében az érzékek – elsősorban a látás és az érintés – működésének kiemelése az epigrammai tárgyra történő reflektálásban. Megjelennek továbbá a bevonódó testrészek – (látó és könnyező) szem, (érező, fájó, lángoló) szív, (csókoló, csókolt, beszélő, lángoló) száj, (lángoló) kebel, test –, illetve a hatásokra létesülő cselekvések (látvány leírása vagy ekphraszisz megalkotása, emlékezés, érzéki vagy melankolikus vágyakozás). Az epigrammai tárgy a *Szem és szív* című darabban éppen a befogadás maga, vagyis itt ismét az epigramma szövege reflektál saját műfajiságára:

A' szem látni tanúlt, a' szív csak hinni. Nemesb az,
S emberhez méltóbb, s ah, vakon űlni nehéz.
Úgy de magam vagyok ott, itt lételem istenek őrzik,
S a' baj hozzájok még közelebbre csatol.
Láss bízvást, sőt nézz; szemed arra van adva: de higyj is,
S int szívednek szép religiója, hevülj. (989–990, 285)

A hagyományos párhuzamos-ellentétes szerkezetben megjelenik több olyan ellentétpár, amelyet a felvilágosodás eszmetörténeti jellegzetességeihez szokás kötni. Feszültségük feloldhatóságát éppen metonimikus kapcsolatuk biztosítja: ész és szív, ész és érzelem, ész és szenvedély, lélek és test, ráció és hit. Ezek a fogalmak érthetők újkori világmagyarázatokként, istenhelyettesítő mítoszokként, s nem utolsósorban (fiziológiai és morális) antropológiai meghatározásként is. A látás a winckelmanni befogadói gyakorlat alapfogalma, s az autopszia gondolatában megfogalmazott jelenlét a kép- vagy szoborleírásokban cselekvésként is meghatározható. Radnóti Sándor monográfiájának harmadik fejezete részletesen körüljárja Winckelmann látásteóriáját és a látás 18. száza-

di emancipációját az esztétikai tapasztalatban.³⁶ Ebből kiindulva én elsősorban arra szeretnék rámutatni, hogy miként jelenik meg a »homo videns« figurája Kazinczy epigrammaciklusában, miként integrálja a látás az érzéseket és összességében a testet a recepció folyamatába azáltal, hogy nem egyszerűen a szem által közvetített látvány, hanem a látás mint cselekvés, mint performatív tapasztalat mutatkozik meg a szövegekben. A *Szem és szív* mintha csak egyszerűen rögzítené ezeket a téziseket, ugyanakkor megjelenik benne a látás a megértés metaforájaként, valamint a vakság kifejezetten negatív fizikai és szellemi állapotként. A 18. században a látás korántsem csak művészetelméleti és hermeneutikai szempontból vizsgált fogalom és cselekvés, hanem számos tudományterület alapja és/vagy vizsgálati tárgya. A látás olyan speciális természettudományi szakterületek bázisává válik a század folyamán, mint például a botanika vagy a geológia, de szerepe lényeges a művészethez kapcsolódó műkincskereskedelemben is, s pozícióját nyilvánvalóan erősíti az optikai eszközök tökéletesítése és specializálódása. Az orvostudomány a látást mint fizikai képességet, a vakságot pedig mint fogyatékossgát vizsgálja, ami így szinte önmagát kínálja fel morálfilozófiai és történeti antropológiai vizsgálati tárgyként.

A látás azokban az epigrammákban jelenik meg cselekvésként Kazinczynál, amelyekben az egyes szám első személyben megszólaló hang a látvány leírására vállalkozik, vagyis jellemzően festmény vagy szobor ekphrasziszára, ami viszont inkább lényeges számomra diskurzusként és értésmódként, semmint a médiumváltást kísérő viták értelmezési terepeként. Csatkai Endre, Gergye László és Csanádi-Bognár Szilvia elemzése számos lényeges vonatkozását feltárták már Kazinczy „artisztikus” epigrammáinak,³⁷ de úgy vélem, hogy túlságosan ragaszkodtak a szövegek autonómiájához és irodalmi olvasásához, így nem tudták kellőképpen érvényesíteni a képek elemzéséből következő hoza-

³⁶ RADNÓTI 2010, 93–210.

³⁷ GERGYE 1998, 110.

dékokat az értelmezésben. Adataik, forrásmegjelöléseik, meg-látásaik természetesen számos hasznos információt bocsátottak rendelkezésemre.³⁸

A *Psyche, a' lepével*, a *Ninon' képénél*, a *Laokoon*, a *Madonna Carlo Dolcétól*, a *Graphidion*, az *Io, Correggiótól*, az *Ámor az Oroszlánon*, az *Ídához*, a *Vay József' képénél*, a *Venus Callipygos* és az *Apollon* című epigrammákban jól követhető a látás mint cselekvés, ami a recepció érzékfüggőségét teszi megtapasztalhatóvá. A fejezet lezárásában külön kis csoportként elemzem az *Antinousz* és a *Lucretia* című verseket, amelyekben maga a műalkotásban ábrázolt alak szólal meg, s alakítja összetett érzéki tevékenységgé a látás és a hallás összekapcsolásával a kép nézésének alaphelyzetét. A felsorolt epigrammák a térrel is játszanak, amennyiben egy virtuális múzeumot teremtenek a megidézett műalkotásokkal. Ez a képzőművészeti kánon sem tematikusan, sem esztétikai karakterében nem homogén, egységüket a válogatás gesztusa és az értelmezés színrevitele képezheti meg. Az epigrammákban felidézett szobrok és a képek egyik csoportját neoklasszicista remekművek alkotják (Canova és Ferenczy szobrai), a másikat természetesen az antikvitásból hagyományozódott szobrok (Apollón, Antinous, *Laokoón-csoport*, Ámor), harmadrészt pedig a reneszánsz és a barokk korszak olyan műalkotásai, amelyek reflektálttá teszik az antikvitás recepcióját (Carlo Dolci, Correggio festményei, Lucretia képi ábrázolásai). Ezeknek az alkotásoknak az összetartozását Kazinczy esetében egészen prózai módon a hozzáférhetőség is szervezi, amennyiben válogatásában szempontot és egyben korlátot is jelent, hogy milyen módon látta azokat, utazásai során Bécsben, illetve gipszmásolatban vagy metszeten.

A fentebb már tárgyalt *Psyche, a' lepével* című versben – hasonlóan a többi olyan epigrammához, amelyekben pontosan azonosítható a leírt műalkotás, illetve tudható Kazinczy autoptikus élménye – nincs részletező leírás. A szobor nézőjének szeme egyben az olvasó szeme, aki feltételezhetően szintén ismeri a rajon-

³⁸ CSATKAI 1983; CSANÁDI-BOGNÁR 2008.

gott szobrot, így a látás dinamizmusa, cselekedete elementáris hatásában olyan testi érzék, amely az egész testre hat. Psyché Venushoz hasonlítása és a pillangó kiemelése a tekintet mozgását mutatja, amit hirtelen elfed a szomatikus hatás leírása: „Vérem gyűl s hullong” (988, 1114). Az epigramma lezárásában („Vagy te / Kelj ki a’ márványból, lyányka, vagy én legyek az!”) az ajánlattétel a szobor feléledésére vagy a szemlélő márvánnyá válására olyan metamorfózist idéz, amely az Apuleius-féle Ámor és Psyché-történet alapfogalma, s amely egyúttal a neoklasszicizmus költészetében allegorikus jelentőséggel bír a szerelem, illetve az emberi élet elgondolhatóságában. A látásnak a történet elbeszélésében is jelentősége van: Psyché csak éjjelente találkozik a férjével, aki kastélyába fogadta feleségeként, de megtiltja neki, hogy láthassa, ám az asszony a kíváncsisága, s a nővérei által elhintett kétely miatt megszegi az egyezséget. Alvó férjének megpillantása és a látvány megfogalmazása különlegesen szép példáját adja a Kazinczy-epigrammákban is megtapasztalható képleírásnak, amelyben a kép nézőjének az inszenírozása legalább olyan fontos, mint a kép maga. A képleírás a tekintet vándorlását követi a fej, a szárnyak, a tökéletesen sima bőr és az isteni attribútumok – a tegez és az íj – részletező és elragadtatott leírásával, de nemcsak ez a folyamat mutatja a látás hangsúlyos működését, hanem a lámpa is, amellyel Psyché megvilágítja az alvó istenséget. Ráadásul Psychének a látvány nyomán felbolyduló szenvedélye a lecsöppenő forró lámpaolajban nyer anyagiságot:

Minél tovább csodálja a gyönyörű istenarcot, annál inkább magához tér, enyhül ernyedése, kedve virágosodik. Nézi-nézi a drága fejnek ambrosiával illatosított isteni hajzatát, hófehér nyakára, bíbor arcára köröskörül hullámosan lehulló, díszes koszorúval összefogott fürteit, amelyeknek cikázó sugárözönében meg-megtáncolt a lámpa lángja is. A röpké isten vállain harmatos szárnyai friss-üden, csillogón fehérlelenek s összecsukott szárnya hegyén a finom, gyenge pihék reszketve rezegnek, csintalanul fickándoznak, különben a bőre tükörsima, csoda-gyönyörű;

[...] És míg e fölséges élvezet izgalmában viharzik izzó szíve, a lámpa, akár álnok árulásból, akár durva irigységből, akár, mert maga is simogatni, szinte csókolgatni szerette volna ezt a csodálatos testet, lángja hegyéről egy forró olajcsöppet az isten jobb vállára sercentett.³⁹

Az *Io, Corregiótól* című költeményben is a metamorfózis kerül az epigramma csattanójába, de az átváltozás a hatás és a szenvedély alakzatává válik a befogadó számára:

Elvesztem, s ah lányka, tebenned vesztem-el! E csók
Melly ajakidra nyomúl, engem is elragadott.
Félre, te Mennyrázó! fordúlj, szép lányka le hozzám!
Szedje az emberi lány' csókjait emberi száj! (1007, 130)

A valóban képfeliratként olvasható négysoros nem csak azt engedni megfigyelni, hogy miként alakul a látvány szöveggé, miként valósítja meg a vers az ekphrasziszt az érzéki hatás kiemelésével, miként ismétlődik meg Jupiter és Io vágya a befogadásban. Ha valóban képfeliratként kezeljük ezt az epigrammát, s Correggio vászna⁴⁰ alá helyezzük, akkor a médiumváltás másik iránya is szemléletessé válik, vagyis az, hogy a festő hogyan ábrázolja Jupiter felhővé változását. Io szenvedélyesen hátrafeszülő teste, a felhő csókjától és ölelésétől elaléló arca és a hátakt különleges perspektívája alátámasztja az epigramma képleirójának érzéki rajongását. Ugyanakkor az antropomorfizált felhő látványnyá alakításában, ahhoz, hogy ne legyen komikus a felhő ölelése a derék és a hát szépségét kifejezetten rontó mancsszerű forma miatt, nagy jelentősége van Jupiter emberi arcának. A két profilba forduló arcnak a csókban történő összekapcsolódása s szerelmüknek csak az átváltozásban és a szenvedésben történő megva-

³⁹ APULEIUS 1971, 105–106.

⁴⁰ CORREGGIO 1531–1532.

lósulása Ámor és Psyhé történetét és Canova szobrában ábrázolt csókját idézi.

A *Madonna Carlo Dolcétól* című epigramma iskolapéldája a neoklasszicizmus dekontextualizáló gyakorlatának, ami az időrétegektől és a kulturális referenciáktól való megfosztás kísérlete. Kazinczy több levelében is kommentárt fűz epigrammájához (amely egyébként is általános gyakorlata, amikor levelezőtársainak elküldi verseit), többek között a muzealizálódás és a műélvezet tárgyában:

Ez a' simplicitas tulajdona a' görög Epigrammának. A' Rómaiainak tréfa, pajkosság, trágárság kelle. Carlo Dolce egy szép szűz Máriát feste. A' kép olly szép, hogy Maria Therésia mindég szobájában tartá, 's csak halála után mehete bé a' Belvederbe. Én onnan copióltattam 1803.⁴¹

A bécsi Kunsthistorisches Museum gyűjteményében van egy Carlo Dolci-festmény, amely feltehetően azonos lehet a Kazinczy által ismerttel. A Szűz Máriát a gyermek Jézussal ábrázoló szentkép mai esztétikai érzékünk számára egyáltalán nem különleges, Mária Terézia, illetve a korabeli katolikusok számára viszont a kegyességi gyakorlatba integrált tárgy lehetett.⁴² Az uralkodó katolikus hitének elmélyültsége, vallásos meggyőződése, illetve a család Mária-kultusza közismert, kegyességi gyakorlatának részletei, hétköznapi rendje és dokumentumai azonban kevésbé. Kulcsár Krisztina kutatásainak köszönhetően vált ismertté nemrégiben Mária Terézia úgynevezett cédulahagyatéka, amely német, francia és latin nyelvű feljegyzéseket tartalmaz jellemzően imák, bibliai és kegyességi olvasmányok részleteivel, továbbá öt kép (metszetek és kézzel rajzolt képek) is található benne. Ezek közül három hozható kapcsolatba a Szűz Mária-tisztelettel. Közülük az

⁴¹ Kazinczy Ferenc Kölcsey Ferencnek, Széphalom, 1813. június 3., in KAZLEV., 2449. lev., 10:399–403, 402.

⁴² DOLCI 1660–1670.

egyik a győri könnyező szűzanya kegyképének pergamenre készült másolata.⁴³

A szentkép a múzeum közegében azonban elveszíti az imában és a zárt magántérben megtalált funkcióját, és esztétikuma miatt válik fontossá – ugyanakkor nehéz azt feltételezni, hogy a kép kitüntetettsége Kazinczy számára független lenne Mária Terézia személyétől. A vallási jelentést felváltja, vagy legalábbis elnyomja a művészeti érték, amely konfliktus egyébként Kazinczy egy másik kommentárjában meg is jelenik: „Az újabb mesterség a’ Madonnákat olly czéllal dolgoztatja, mint a’ régi a’ Vénuszokat. Protestáns Poéta is írhat ezekre tisztelő epigrammát.”⁴⁴ Ez a párhuzamosság a keresztény Szűzanya és a római szerelemistennő között már a reneszánsz művészetben jelen van. A gondolat 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.⁴⁵

Azért lehet érdemes mindazonáltal foglalkozni ezzel az epigrammával, mert a hozzárendelt kép Kazinczy befogadói gyakorlatában megismétli Raffaello *Sixtusi Madonnájának*⁴⁶ 18. századi recepcióját és áttételesen Winckelmann dekontextualizáló praxisát példázza.⁴⁷ Hans Belting elemzése bemutatja, milyen vallási rajongáshoz hasonlatos művészi élményt váltott ki a képet tanulmányozókból a 18. század második felében Raffaello festménye,

⁴³ KULCSÁR 2019, 125.

⁴⁴ Kazinczy Ferenc Gróf Dessewffy Józsefnek, Széphalom, 1813. április 21., in KAZLEV., 2420. lev., 10:335–338, 336.

⁴⁵ PANOFKY 1986, 298.

⁴⁶ RAFFAELLO 1513–1514.

⁴⁷ BELTING 2000, 508.

amelyet ekkor a par excellence mesterműnek tekintettek. (Az epigramma a *Lyrái és vegyes költemények* kéziratcsomójában ráadásul a *Psyche, a' lepével* és a *Venus Callipygos* között kap helyet.)

Melly báj, melly fenség, melly isteni bánat ez arczon,
És melly szent megadás s gyermeki bizodalom!
Bús anya, mennyei szűz, e' kép láttatja mi voltál:
Vídulj fel, s e' kép fogja mutatni mi vagy. (988, 202)

A harmadik és a negyedik sorban található megszólítás teszi láthatóvá a kép nézőjét és a látást mint cselekvést, ahogyan a tekintet csak a Szűzanya arcát járja be. A képen Mária a gyermekére néz, a gyermek Jézus viszont kinéz a képből, a kép nézőjének tekintetét vezeti vissza a Szűzanyáéhoz, hogy elindulhasson utána az arc bejárása, amit az epigramma úgy valósít meg, hogy az arcot az általa kifejezett érzelmekkel írja le az első sorban. Ennek az epigrammának Kazinczy portréesztétikájának és portréfogalmának vizsgálatában is lehet jelentősége,⁴⁸ amely ebben a példában is kiválóan mutatja a fiziognómia (interpretációs) hatását a művészetekben.

A *Graphidion*, vagyis a Ferenczy István *Pásztorlánykájára* írt epigramma a szobor leírásán túl kifejezetten a művészet és az alkotás mibenlétéről, a produkció és a recepció izgalmas metonímiájáról vall – agyafűrt szerkezetben. A Rómában tartózkodó Ferenczynek írt levélből az a csattanónak sem utolsó információt birtokába juthatunk, hogy Kazinczy még azelőtt írja meg az epigrammát, hogy látta volna a szobrot – a szoborról olvasott újságcikk tehát képes volt a látványt valamilyen szinten generálni Kazinczy képzeletében: „Ezen Epigrammára gyúlaszta engem az, a' mit az Úr' Lyánykája felől az Igaz' Barátom' Ujságlevelében olvastam, mert még nem látám a' szobrot.”⁴⁹ Az epigramma a *Hébe*

⁴⁸ Lásd erről bővebben pl. CSANÁDI-BOGNÁR 2008, 150–153; SZABÓ 1983; SZÜCS 2003; illetve könyvem II.5. fejezetét.

⁴⁹ Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, Széphalom, 1823. január 17., in KAZLEV., 4150. lev., 18:235–237, 236.

1825-ös kötetében jelent meg cím és szerzői név nélkül a szoborról készített metszet mellett. Ismerve tehát a megírás körülményeit, ironikusan szemlélhetjük a képfeliratot mint funkciót, ami kényszerűen nem tartalmaz semmi konkrétumot Ferenczy szobráról, helyette a művészet allegóriájának megfogalmazása. A vers egy sokszoros kicsinyítő tükör, amely egyszerre vall a művészet, illetve Ferenczy szobrászművészetének és Kazinczy költészetének hitvallásáról az ›ut pictura poesis‹-elv evidenciájával, leírás-kérdés-válasz-válasz szerkezetben:

Lyányka, találva van ő, s te mosolyogva csodálad hogy arczát
A' homok illy híven szökteti vissza feléd.
Szólj, ki vezette karod'? ki sugallta kebledbe hogy ezt merd?
Ah! neked e' hevülést egy kegyes Isten adá.
Ámor hagyta hogy őt újam rajzolja szeretve,
S leczkáját együtt vette Ferenczy velem. (992, 291)

Ráadásul a látás tevékenysége is megszorozódik: a pásztorlánykát és az általa rajzolt arcot a szobrász és a költő is figyeli, illetve a költő a szobrászt az alkotás tevékenységében. A rajzoló lány figurája a képi ábrázolás „feltalálásának” allegóriája, akit áttételesen Ámor tanít meg szerelmes portréjának elkészítésére. Kazinczy a *Hébe*-lapszámról írt recenziójában jegyzi le az id. Plinius *Természetr*ajzából ismert történetet:

A' Mesterség Mythologiája szerint egy leány szerelmes andalgásában a' Tenger szélén, még a' Rajzolás feltalálása előtt, vesszejével egy figurát vona a fövényben, és íme, a' csuda! A' rajzolat a' fövényben a' szeretett ifjú profilképét adá! A leány látja ezt, 's keblében az a' gondolat támad, hogy így tehát lehetne képet adni minden tárgynak, 's ez a' feleszmélet lesz a' Mesterség feltalálásának szempillantása.⁵⁰

⁵⁰ KAZINCZY 1825, 43.

Ennek reflektálttá tétele történik meg az epigrammában a szobor nézőjének szavaiban, aki a pásztorlányka figuráját és cselekvését Ferenczyre vonatkoztatja az utolsó sorban: „S leczkéjét együtt vette Ferenczy velem.” A negyedik sor érthető a költő ars poetica-jaként vagy egyáltalán a költészet hitvallásaként, a harmadik sorban megfogalmazott kérdésre adott válaszként. A már idézett 1823-as levelében Kazinczy a pásztorlányka allegóriáját is feltárja a harmadik sorban feltett kérdés magyarázatával:

Epigrammámnak harmadik Distichona, általöntve a' poetai (sokat hallgatva mondó) beszédből a' prózai (mindent elmondó) beszédbbe, ezt jelentheti: – Ámor vezet e' találmányra, 's bízata, hogy szerencsés leendek, ha munkámat con amore dolgozom. Ferenczy meghallá a' leczkét, követte azt, 's úgy lön szerencsés az én képem dolgozásában, mint én valék az arc' rajzolásában.⁵¹

– s mint én valék az epigramma megírásában Ferenczy szobráról, ami azt ábrázolja, hogy a pásztorlány miként rajzolja meg szerelme portréját, szólhatnánk Kazinczyval: ezt a hármas ábrázolást súríti tehát a szoborra írt epigramma hat sora.

A *Ninon' képénél* című epigramma a szeretett kedves portréját versenyezteti mitológiai alakokkal, illetve kiemelten Canova valamelyik Psyché-szobrával:

„Küpris ez itt?” – Nem. – „Flóra tehát?” – Nem is. – „Úgy Canovának Szép Psüchéje.” – Nem az. – „Iris? Aglája?” – Ninon. (989, 195)

A kérdés-feleletre, ismétlésre és tagadásra épülő kétsoros negatív festéssel emeli a szeretett nő portréjának szépségét Vénusz, Flóra és Psyché mellé. A képtárgy a hiányt, a távollétet rögzíti sajátos fétisként, amit a szem tesz érzékelhetővé, és a nyomában feltámadó érzelmek. Az *Ídához* című epigramma erősíti meg a portrénak

⁵¹ Kazinczy Ferenc Ferenczy Istvánnak, Széphalom, 1823. január 17., in KAZLEV., 4150. lev., 18:235–237, 235.

ezt a természetét, ami a kép általi felidőzéshez, a paradox jelenlét-
hez vágyat és fájdalmat köt:

Távoly vagy mindég, 's mindég közel, Ída! szemem lát,
Hall fülem: ah de karom, Ída! hijába keres. (996, 193)

Azokat az epigrammákat is ekphrasztikusnak tekintem, amelyek nem konkrétan a képleírás tevékenységét végzik el, hanem a (képi ábrázolásokból közismert) figurát szólaltatják meg egyes szám első személyben, hasonlóan a görög hősi epigrammákhoz, vagyis azokhoz a sírfeliratként értendő költeményekhez, amelyekben a halottak szólnak a felirat kiböngészőjéhez. Az *Antinous* és a *Lucretia* című epigrammák szoborra, illetve képre íródtak, s szövegükben megfordul tehát a párbeszédhelyzet: a diskurzus a szövegben megteremtett alak irányából indul el az olvasót megszólítva. Antinous neve a portré metaforája is lehetne, hiszen alakjának, illetve arcának számtalan ábrázolása maradt ránk a császárkorból. Hadrianus császár kegyeltjeként, illetve fiatalon bekövetkező halála után kultusza óriási lett, egészalakos márványszobrok, büsztök és fejszobrok sora maradt fent különleges szépségéről, amelyek a fiatalságát és vonalainak finomságát is kiemelik. Közismertségét a gemmák és a pénzérmék is biztosították profilja rögzítésével. Kazinczy epigrammája is erről a láthatóságról vall, ahogyan az ábrázolt alak saját médiumára, a metszetre reflektál, tehát a közvetítettség, az ábrázoltság ténye nagy hangsúlyt kap a szövegben. Ahogyan az is, hogy a megismerésben, a szobrok esetében is, hatalmas szerepe volt a metszeteknek az európai kultúrában, ami a popularizálás mellett kétdimenziós térbe korlátozta a szobrok körüljárhatóságát. A metszetbe transzponált szobor, ahogyan egy profilba fordított arc is a perspektívát szabja meg, azt a pontot rögzíti, ahonnan szemlélni kell az ábrázolást, mintha ezek a kijelölt nézőpontok a látás helyes módjára tanítanának együtt. Kazinczy kétsorosa tehát a portré maga – egyetlen, kibontott metaforában, egy arckép, amely földi Apollóként mutatja alanyát:

Kellemet önte reám Metszöm, fensséget Apollra.

Én vagyok első itt, a nagy Olympon Apoll. (988, 206)

A görög-római istenség nemcsak hősiességében jelent azonban mintát, nem elsősorban dicső erényei állítják az előtérbe majd a reneszánsztól kezdődően, hanem a *belvederei Apollón* szobrában ábrázolt férfieszmény miatt, amely az akadémiai festészet történetében hosszú ideig meghatározza a testábrázolásokat.

A *Lucretia* című epigrammában nem a szépség, hanem az erény a hívószó: a római asszony története a reneszánsz festészetben »exemplum virtutis«-ként kedvelt képtéma lesz, különösen a németalföldi festészetben népszerű (pl. id. Lucas Cranach, Albrecht Dürer), de az itáliai festészetnek is fontos témája marad (pl. Tiziano, Luca Cambiaso). Paradoxonát az adja, hogy a morális tanítást hordozó történet képként legtöbbször az akt műfajában valósul meg, így az erényesség és az erotika feszültsége a legtöbb kép esetében nem iktatható ki: a festők a mezítelen asszonyt jellemzően az öngyilkosság pillanatában ábrázolják. Kazinczy témaválasztását bizonyosan indokolhatta ebben az epigrammában is a képi apparátus, vagyis Lucretia festészetből közismerté váló alakja. A négysoros költeményben megszólaló hang olyan kommentárként olvasható a kép megértéséhez, amely Titus Livius történetének⁵² példázatként olvasását rögzíti, vagyis azt a jelentést biztosítja, amit a festmények – nyugtalanító módon – nem képesek szöveg nélkül pontosítani.⁵³

Útálom magamat – mondotta Lucretia – lelkem

Vétlen bár, többé nem vagyok ami valék.

E vas tisztává tesz újlag; – átveri keblét,

S nyugtan vesz – nem tűr szennyet az asszonyi rény. (989, 309)

⁵² TITUS LIVIUS, első könyv, 57–60. szakasz.

⁵³ Erről bővebben lásd: BÓDI 2019a.

A harmadik sorral a cselekvés leírásában megjelenik a képeken kitüntetett pillanat is, hogy azután ismét rögzüljön a történet moralitása. Lucretia alakjának közismertsége, így megjelenése az epigrammák között feltételezhetően a reneszánsz és a németalföldi festészetnek köszönhető, illetve a 16. század első felében megélt kettős, az antikvitás és a kereszténység együttes hagyománytapasztalatának eredménye. Lucretia egy olyan tragikus hősnő, aki keresztényi szempontból igazi ellentmondás: a rajta ért erőszak gyalázatától végül öngyilkossággal szabadul meg, így tudja csak megőrizni becsületét.

Úgy vélem, hogy ezek a heterogén és egyesével is meglehetősen nehezen értelmezhető epigrammák a befogadás érzéki mivoltában, a különféle érzékek működésének megfigyelésében mégiscsak lehetőséget adnak nemcsak az együttes olvasásra, hanem Kazinczy neoklasszicizmusának pontosítására is. Szauder József megfogalmazásában ezekben az epigrammákban – amelyeket ő a Gyulay Lotti iránti szenvedélyes szerelem kontextusában elemez – egyfajta „tudóskodó és cerebrális neoklasszika” jelenik meg, „mely a mítosz és szubjektivitás jól ismert erőit visszafojtja”,⁵⁴ ugyanakkor, tegyük hozzá, egészében elfedni nem tudja, a hátrahagyott nyomok a bevonódás és az antropológiai önreflexió jelenségeihez vezetnek. Margócsy István a szerelmi tárgyú költemények, köztük az epigrammák nyelviségét elemezve kiemeli, hogy Kazinczy „a szerelmi művészetet szublimált és megjelenítésében testetlenített formában képzelte megvalósíthatónak [...] az elhallgatás, az allúzió retorikai alakzatában.”⁵⁵ Egyszerre lenyűgöző és szorongást keltő az az időbeli és hagyománybeli rétegzettség, amit ez a ciklus felvillant. A neoklasszicizmus olyannyira önmagára és választott hagyományára reflektáló korszakként érthető az elemzett epigrammák alapján, amelyben nem egyszerűen az antikvitás hagyományaival való számvetés, hanem a reneszánsz művészetnek az antikvitás hagyományaival való szám-

⁵⁴ SZAUDER 1970b, 384.

⁵⁵ MARGÓCSY 2013, 150–151.

vetésének számvetése is megtörténik. Ugyanakkor az eredeti szobrok, festmények, művészek felejtés alá vonódásával az alkotások képesek színre vinni az időtlen, referencia nélküli szépséget, amely a befogadó érzéki tapasztalatában dinamizálódik.

II.1.4 Emlékművek a lélek halhatatlanságának sírkertjében

A fejezet címében szándékosan elhelyezett képzavar nem kizárólag a neoklasszicista képzőművészet és poétika paradoxonjait próbálja szemléltetni, alapvetően arra szándékozik rámutatni, hogy a ciklusban a képzőművészeti kánon megmutatása mellett a filozófiai világlátás körvonalazásának is szerepe van. Az *epigramma*, valamint a *Szem és szív* című költemények fentebbi gondolatmenetem szerint a szövegcsoport kulcsverseinek tekinthetők, hiszen egyrészt a választott műfajt, másrészt pedig a befogadás lehetőségeit rögzítik. A harmadik ilyen költeménynek *A' lepe* című kétsorost tekintem, amely magához rendel további verseket, de jelentősége kiterjed az egész ciklusra, így Kazinczy neoklasszicizmus-fogalmára is:

Plátó' lelke valék egykor, most már Lepe. Szépet
S jót keresék ottan: mennyei harmatot itt. (995, 288)

A „lepe” figurája természetesen a lélek halhatatlanságának gondolatát emeli allegóriává az epigramma párhuzamos-ellentétező struktúrájában, ami ebben a megoldásban is jelentésképző, hiszen az élet és a halál, a múlt és a jelen, evilág és túlvilág antitezisei feloldódni látszanak együttes jelenlétükben, egymás komplementereiként. A lepke figurája a neoklasszicista ábrázolásokon közismerten Psyché attribútuma. Az Amor és Psyché-történet a neoklasszicizmus interpretációjában a lepke-metafora kibontása, ami a test halála után a lélek továbbélését, a lélek halhatatlanságát illusztrálja.

A lélek halhatatlansága szintén egy olyan, a neoklasszicista műalkotásokban kiemelt tézis, amelynek hagyományrétegzettsége nemcsak a felvilágosodásban, hanem már a reneszánsz gondolkodásban is jelentős, s amelynek része a keresztényi gondolkodással való konfliktusa a testről, a lélekről és a halálról. Annyiban bizonyosan sajátta, a korábbi elgondolásoktól különbözővé válik a neoklasszicizmusban, hogy vizuális tapasztalathoz kapcsolódik, a lepke figurájához, illetve kiterjesztetten Ámor és Psyché történetéhez. Ezzel együtt erősödik meg tárgyában a paradoxonokból levezethető örökkévaló szépség megőrzésének gondolata. Ezt a sajátos időbeliséget, vagyis az örökkévalóságot reprezentálják eleve a római márványszobrok és az azok nyomán készített neoklasszicista alkotások, amelyek a forma szépségében színre viszik az időtlenséget. A lélek halhatatlansága mint téma Kazinczy epigrammaciklusában így végeredményben magától értetődő, a szobrok és a festmények nemcsak az örök szépség reprezentálói, hanem az egykor volt emberek halhatatlan lelkének emlékművei, testük elenyészése után.

Így kapcsolható ebbe a csoportba a korábban idézett halotti vers, a *Báró Wesselényi Miklós* című, amelyet az alkalmiságból éppen a lélek halhatatlanságának tézise emel ki az epigramma ellentétezésének és párhuzamos szerkesztésének köszönhetően. A verskezdő kérdésben megfogalmazott téziszre („Kétled-e hogy lelkünk él, vándorol?”) vigasztalásként, ugyanakkor a tézis bizonyításaként is érthető a kettős válasz. Elsőként a hősi epigrammák megszólalója válaszol, vagyis az evilágban halott Wesselényi, aki Cato s Brutus alakmása. A második két sor megszólalója lehet általános alany, de feltételezhető a hős diskurzusának folytatása is. Az idősíkok (ott – itt) és az emberi állapotok (holt – él) ellentételezése és egymás mellé állítása a paradoxonok láthatóvá tétele és egyben megoldása: a halállal nem szűnik meg az élet.

Az ellentétes szerkezet, a vigasz és az alkalmiság felől olvasható *Az özvegy* című epigramma is, amely mindemellett reflektál a *Lucrétiában* megfogalmazott házastársi hűség témájára, s a sze-

relem örökkévalóságát idézi fel, ami szintén több görögös epigramma sajátja Kazinczynál:

Elmaradás, te vagy a' keserű; ah, együtt halni,
S a' szeretett társsal szállani sírbe nem az!
Ezt kérem, s nem adák nekem Istenim. Így lön ezentúl
Nékem az élet halál, bánat az édes öröm. (990, 189)

Itt is a lélek halhatatlanságának tézise felől oldhatók fel a látványos khiasztikus szerkezetbe rendezett antitetikus állítások az epigramma zárásában: „Nékem az élet halál, bánat az édes öröm.” Az első két sor pedig az elveszített kedves szimbolikus és valós locusára rámutatva a hősi epigrammák térhez rögzítettségét idézi (vagyis sírfelirat-mivoltukra reflektál), s a sírkertet az emlékezés és az emlékműállítás melankolikus helyévé avatja. A *Vígasztalás* című epigramma csak a címében érzelmes, bölcsességében a platóni lélekeszmény tételes megfogalmazása jelenik meg a jól ismert ellentétező-párhuzamos szerkezetben:

Fölfelé tart mindég, lefelé nem az emberi lélek.
Égből szálla belénk, és oda visszasiet.
Hasztalan a viharok részeg dühe; szép, igaz és jó,
Szent egység, s lelkünk érzi, látja, hogy az. (998, 320)

A lezárásban ráadásul egyesül a görög kalokagáthia esztétikai-morális eszményével, újabb változatban sűrítve a neoklasszicista esztétika elveit.

Közismert, hogy Csokonai síremlékére Kazinczy a felirat (*Et in Arcadia ego*) vésete fölé egy lepkét is tervezett, ám mivel a szöveg válik az Árkádia-pör kiindulópontjává, elmarad a képpel, illetve a kettő kapcsolatával történő számvetés. A kép és a felirat terve együttesen, szinte egymással vetélkedve teszi láthatóvá Kazinczy neoklasszicista elveit, és a debreceni költő verseire – *Az álom*, *A pillangóhoz*, *A lélek halhatatlansága* – történő utalásként lett volna olvasható:

A kő (úgy végeztük ezt el egymás között) nem a medencés piedesztálok igenis közönségessé vált formájára léssen állítva, hanem a régiek szép egyszerűségében (simplicitas, Einfachheit). A márványba metszett írást e kevés, de sokatjelentő szók teszik: CSOKONAI VITÉZ MIHÁLYNAK / HAMVAI / Született 1773. novemb. 17-én, / megholt 1805. januárus 28-d. / Árkádiában. Éltem. Én. Is! A monumentum felső részében pedig a lepe – (rút és közönségebb neve: pillangó) – fog lepedesni.⁵⁶

Tekinthetjük úgy, hogy a görögös epigrammákban Kazinczy megerősíti és számos variációban rögzíti azt az állásfoglalását, amelyet az *Et in Arcadia ego* sírfelirat-tervezet körüli vitában elfoglalt a debrecenieikkel szemben.⁵⁷

Az epigrammák beszédhelyzetének kibontása, képzőművészeti referenciáinak felkutatása, a látás metaforikájának megfigyelése, illetve a látás érzéki tapasztalatának felismerése Kazinczy képzőművészeti gondolkodásának és neoklasszicizmus-fogalmának pontosításához vezethetnek el.

II.1.5 A lista zavara és a háló összegabalyodása

Kazinczy mintha semmi meglepőt nem mondana saját szerepének értelmezéséről a magyar kultúrában az *Élet és Literatura* 1826-os évfolyamában, de a görög értelemben vett epigrammák olvasása nyomán fel lehet figyelni arra, miként integrálja sorai-
ba szöveg és képzőművészeti ábrázolás összetartozásának megkerülhetetlenségét:

Látám ezen felül, hogy az idő nem csak minél jobbat, hanem jót minél többet is kíván. Ismertem magamat, és a' kort mellyben éltem; a' ki teremt, mint a' ki másol: inkább vágyék nem rossz Má-

⁵⁶ KAZINCZY 1806a, 120.

⁵⁷ Az Árkádia-perről bővebben a kötet II.3. fejezetében írok.

solónak találatni, mint nem jó alkotónak. A' hol a Faragás' és Festés' Múzáji még vendég Istenségek, ott kétség' kívül azon kell nyúlni munkához, hogy a Külföld' nagy műveit állítsuk-ki minél híveb, de minél szabadabb kézzel dolgozott másolatokban.⁵⁸

Ahhoz a mind a mai napig rendkívül nehezen áttekinthető életműhöz, amelynek a hálózatként történő kezelését sem egyszerű működtetni, bizonyosan hozzá kell adni a képzőművészeti tárgyú írásoknak és egyáltalán a képzőművészeti szemléletmódnak az eddigieknél alaposabb és a teljesség igényét legalábbis felvállaló feltárását. A képzőművészet ugyanis perspektívát is jelent: ez pedig olyan metaforákat adhat a szövegolvasás számára, amelyek eddig nem értett vagy nem látott vonatkozásokra mutathatnak rá.

⁵⁸ KAZINCZY 1826a, 287.

II.2. KAZINCZY A MŰZEUMBAN – KAZINCZY FERENC KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRGYÚ CIKKEINEK ÉRTELMEZÉSI ESÉLYEIRŐL

II.2.1 A nyilvánosság tere

Míg a görögös epigrammák elsősorban a műalkotások befogadásának érzékiségéhez és a neoklasszicizmus sajátos antropológiájához vezethetik el az értelmezést, addig Kazinczy képzőművészeti tárgyú folyóiratközleményei első pillantásra azzal az eredménnyel kecsegtetnek, hogy belőlük tételesen kibontható a szerző művészetszemlélete és az általa elismert képzőművészeti kánon. Ez a mediálisan és tematikusan létrehozható szövegcsoport valójában meglehetősen heterogén, a szövegek tárgya, felépítése, beszédmódja és példatára, illetve a nyilvánosság felé fordulás mindazonáltal lehetőséget ad Kazinczy képzőművészetfogalmának összegzésére egy újabb perspektívából. Az egyes szövegcsoportok elemzése előtt célszerűnek tűnik a cikkek egyszerű időrendi felsorolása és rövid jellemzésük.

Elsőként az Árkádia-per részeként ismert *Még egygy szó Árkádiáról* című közleményt érdemes kiemelni,⁵⁹ amely teljesen egyértelművé teszi Kazinczy vitapozícióját az Árkádia-fogalom képzőművészeti értésmódjában. A közlemény Charles Paul Landon festő és népszerű művészeti író tézisét ismerteti, majd az általa gondozott kiadványsorozat recenzálásába fordul át. Az Árkádia-per időszakájában jelenik meg a hotkóci angolketről írt cikksorozat is,⁶⁰ amelyben Kazinczy az útirajz diskurzusában beszél el az

⁵⁹ KAZINCZY 1807.

⁶⁰ KAZINCZY 1806e.

utazási élményeit és bemutatja a Csáky-birtokot. Az angolkert teóriájának összegzése ugyanakkor általános neoklasszicista művészetesztétikai alapelvek rögzítéseként olvasható.⁶¹ Hasonlóképpen nem képvisel letisztult tudományos diskurzust az a háromrészes cikksorozat, amely a *Mesterségek. Festés, faragás nálunk* címet viseli.⁶² Pedig a közlemény nemcsak a címe, hanem a szerkezete alapján is a képzőművészeti tézisek módszeres kidolgozását ígéri. Már az első bekezdésből kiderül, hogy Kazinczy megszólalása a lap egy korábbi számában olvasható tudósításhoz kapcsolódik,⁶³ amely a „Bécsi Szép Mesterségek Akademiáján” megrendezett ünnepségről számol be, továbbá a háromévenként megrendezett kiállításról, ahol a „Historiai Képirásban” a második helyezést egy Höfel⁶⁴ nevű, pesti születésű festő nyerte el. A híradás annak a reménynek is hangot ad, hogy „Országunkban is lábra kap a’ Mesterség, tsak legyen Pártfogója”.⁶⁵ 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, amennyiben a képzőművészet tárgyában keresünk az életműben írásokat. Az első az Igaz Sámuel szerkesztésében megjelent *Hébe* almanach 1825-ös kiadványáról készített ismertető, amelynek meghatározó részében a zsebkönyv metszeteivel foglalkozik, a második a *Wanderungen durch Pompeji* című kötet bemutatása, a harmadik pedig *A’ művészség barátjaihoz* című közlemény, amely három kötetet recenzál – mindhárom írás a *Felső Magyar Országi Minervában* jelent meg.⁶⁶

⁶¹ Részletesebb elemzését lásd a II.3. fejezetben.

⁶² KAZINCZY 1812.

⁶³ *Hazai ’s Külföldi Tudósítások* 1812. Böjt elő hava [február] 29., I. 18., 142–143.

⁶⁴ Bayer József Kazinczy cikksorozatát ismertető tanulmányában utánajár Johann Nepomuk Höfel személyének: 1786-ban született, és 1840-ben még él. Mestere Joseph Krafft osztrák festő volt. Bécsben telepedett le, de magyarországi templomokban is találhatóak oltárképei, illetve portréi. Vö. BAYER 1916, 160.

⁶⁵ *Hazai ’s Külföldi Tudósítások* 1812. Böjt elő hava [február] 29., I., 18. sz., 143.

⁶⁶ 1. KAZINCZY 1825; 2. KAZINCZY 1826d; 3. KAZINCZY 1827b. Az utóbbi közleményben recenzált kötetek: *Magyar Pántheon, 1825. 1826. és 1827. Pozsonyban*

Összességében kijelenthető, hogy az elősorolt közlemények mindig valaminek az ürügyén hozzák játékba a képzőművészetről való beszéd lehetőségét, s bár nem egyszer felvillantják a módszeres teoretizálás diskurzusát, végül jellemzően képzőművészeti részterületek, ismeretterjesztő gondolatmenetek és a személyes élmény közvetítői lesznek. Nem utolsósorban a szövegek körének meghatározása sem egyszerű, hiszen Kazinczy számos más közleményében tematizálja a képzőművészetet, sok esetben sajátos retorikai eszközként, párhuzamként, példaként, ami ugyanakkor nem egyszerűen az adott tézis megerősítését szolgálja, hanem művészetelméleti belátásokat is rögzít. Ilyen szöveghely például az Iliászi perben Kazinczy egyik kommentárja, amelyben a Pheidiasznak ihletet adó Homérosz-sorokat idézi, melléhelyezve a szobor elkészítésének anekdotáját.⁶⁷ A fordítás- és nyelvelméleti vitaként hagyományozódó Iliászi perben ugyanakkor éppen ez a részlet hívja fel a figyelmet az újraolvasásra, amelynek nyomán képzőművészeti szempontokkal bővíthető a per értelmezése.⁶⁸ Hasonlóképpen lényeges lehet a képzőművészeti tézisekkel való számvetés például a Rádayakról írott családportréjában, amelyben a péceli kastély leírásában hosszasan foglalkozik az Ovidius-illusztrációkból készített falfreskókkal és az azok alá helyezett, Ráday Gedeontól származó magyar nyelvű hexameterekkel.⁶⁹

Hogy ne a számonkérés gesztusával és a be nem teljesített lehetőség fölötti csalódással kezeljük ezeket a szövegeket, szükségképpen arra kell figyelnünk, hogy milyen funkciója lehetett a képzőművészetekről értekező diskurzusnak a felsorolt folyóirat-közleményekben. Az alábbiakban elsőként a *Mesterségek*-cikksorozatot, majd a könyvismertetéseket tartalmazó közleményeket

tartott Országgyűlés' emlékeztére, kiadta PONORI THEWREWK József, h. n. [Pozsony], é. n. [1827]; MEDNYÁNSZKY Alajos, *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn*, Conrad Adolph Hartleben, Pest, 1826; *Zwey hundert vier und sechzig Donaz*, kiadta Adolph KUNIKE, Grund Leopold, Wien, 1826.

⁶⁷ KAZINCZY 1826a.

⁶⁸ Ezt az elemzést a II.4. fejezetben végzem el.

⁶⁹ KAZINCZY 1827a.

és a recenziókat elemzem, azzal a céllal, hogy a bennük jelenlévő képzőművészeti reflexiókat hozzáférhetővé tegyem a Kazinczy-kutatások számára.

II.2.2 Múzeumi kalauz – első terem

Felkapom a szót, melyet ez Ujság Kiadója minap a' 143. lapon te-
ve. Minthogy a' Mesterség szeretete nem tanító munkákból, ha-
nem a' remekeknek gondos szemlélésekből merítetik: megneve-
zek némelly helyeket a' Hazában, a' hol azok, a' kik a' Mesterség
eránt vonszódást érzenek, szemeiket gyakorolhatják, lelkeiket
emelhetik.⁷⁰

A *Mesterségek*-cikksorozat bevezető soraiból nem egyértelmű, hogy a közlemények tartalma végeredményben egy tételre sze-
dett 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 azt követően 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 a 18. század végi esztétikai gondolkodásban nem spontán folyamatként, hanem tudatos cselekvésként vezet el a szépségenthusziasztikus megtapasztalásához.

⁷⁰ KAZINCZY 1812, 233.

A cikksorozat első két darabja hat tételben⁷¹ 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 szobrokkal foglalkozik. A felosztás alapelve tehát nem elsődlegesen a műalkotás műfaja és médiuma, hanem az a hely, amely lényegében funkcionálisan együtt létezik a műalkotással, ahová el kell menni, hogy az megzemlélhető legyen. Jól érzékelhető ebben a vonatkozásban a kegyességi használat és a műalkotásként való befogadás 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 másféle nyelvhasználata és alapjaiban is különböző oktatási gyakorlata a 18. század végére a magyar nyelvhez, a nyelvújításhoz és az irodalmi nyelvhez való viszonyban szintén lényeges különbségeket mutat, amely eltéréseket Kazinczy a művészetekre való nyitottságban is pontosan érzékeli.⁷² Míg nyelvi vonatkozásban számára a protestánsok magyar nyelvhasználata felel meg kizárólagosan a nyelvtisztaság eszményének – bár konzervativizmusuk egyáltalán nem segíti elő az ízlésújítási törekvéseket –, addig szerinte sem az európai irodalomra, sem az antik irodalomra, sem pedig a korabeli zenére és képzőművészetekre nincs meg az affinitásuk.

Tóth Orsolya megállapítása szerint Kazinczy Winckelmann iránti figyelmében kiemelkedő helyen szerepel a drezdai tudós katolizálása.⁷³ Winckelmann 1754-ben tér át, miután Drezdában megismerkedik Alberigo Archinto pápai nunciussal, akinek 1757-től a könyvtárosa lesz Rómában. Ez a konverzió teszi számára lehetővé az antik műkincsek tanulmányozását, és nem megkerül-

⁷¹ 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.

⁷² Vö. DEBRECZENI 2009, 334–341.

⁷³ TÓTH 2013, 985–987.

hető benne a katolikus felekezet képhasználati gyakorlatának esztétikai vetülete, amelynek kegyességi eredete és funkciója van:

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.⁷⁴

Kazinczy a katolizálás esztétikai vonatkozásait a képek iránti rajongás igazolásaként is rögzíti Friedrich Schlegel esetére utalva:

Aestheticus ember könnyebben lesz pópista mint a' ki nem *aestheticus*, mert a' catholicusok *értelmetlen* cultussa hatalmasan hat az érzékekre, holott a' protestánsoké csak értelemhez szól, és a' melly sokszor *értelmes*, az az *értelem* is. Én semmi ok által nem tudnék arra indítani hogy pópista 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*.⁷⁵

Érdemes ugyanakkor kiemelni, hogy Kazinczy Friedrich Schlegel konverzióját a klasszicizmus változatlan esztétikai normarendszere felől értelmezi, nem pedig a romantika történelemtapaszt-

⁷⁴ RADNÓTI 2010, 104. Édouard Pommier szerint azonban Winckelmann az életét végigkísérő mély lelki válságot él meg a katolizálása után. POMMIER 2003, 23–52, *Conscience religieuse* c. fejezet. Illetve lásd fentebb, az I.1.3 fejezetet. A katolikus képhasználatához vö. még Friedrich Kittler megállapításait a jezsuiták »optikai pompájáról«. KITTLER 2005, 68–89.

⁷⁵ Kazinczy Ferenc Sipos Pálnak, Széphalom, 1809. november 22., in KAZLEV, 1590. lev., 7:77–78.

talata és kereszténység-konceptiója felől szemléli. A német filozófus példája így Kazinczy számára saját meggyőződésének megerősítését szolgálja az esztétikai érzékenység felekezeti vonatkozásában. A műalkotásokhoz való viszony ez idő tájt még erősen összekapcsolódik tehát a felekezeti meghatározottsággal, ugyanakkor a múzeumi kultúra formálódásával is, amely a modern művészetfogalom kialakulásából ered, felmutatva a művészeteknek a mesterségektől végérvényesen elválasztott rendszerét. A muzealizálódás folyamata együtt jár a szimbolikus térként is értelmezhető (sokszor ténylegesen csak szimbolikusan értett, nem valóságos) helyek létrehozásával. Ezekben a specializálódott terekben válik szemlélhetővé a műalkotás (amit tehát sok esetben csak az autonóm művészetfogalom tesz azzá) a látogató befogadói teljesítményében.⁷⁶ A Kazinczy által a cikksorozatban ismertetett templomi képeket és szobrokat így 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. Szintén gyakori jelenség a korpuszban az ›újrahasznosítás‹, vagyis az a jelenség, hogy egy adott szövegegyeség más és más mediális közegben jelenik meg, amelynek háttérében 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: 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.⁷⁷ A *Mesterségek*-cikksorozatban felhasznált önéletírói szövegek arra mutatnak példát,

⁷⁶ RADNÓTI 2010, 19–54.

⁷⁷ KAZINCZY 2001; a *Pályám emlékezetében*: KAZINCZY 2009a, 513, 616. A pápai templom leírása ugyanitt: 513, 616. A váci templom leírása ugyanitt: 543, 662.

hogy a *Pályám emlékezete* keretében inkább autobiografikusként olvasandó szövegegységek a folyóirat nyilvános befogadói közegében elsősorban a látás és a befogadás személyes, érzelmi folyamatára, a perspektíva személyességére irányítják a figyelmet, semmint a személyes életpálya konstruálódására.⁷⁸ Érdemes Orbán Lászlónak a *Pályám emlékezetében* tett szövegkritikai megjegyzéseire is reflektálni:

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: *Pászthói út*. Az Orpheusban *Útazások* 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.” [...] Tehát gyakorlatilag csupán a paratextusok megváltoztatásával három műfajt utazott be ugyanaz a szöveg-csoport. Mindez arra a megfontolásra vezetett, hogy a hagyományos műfaji felosztás helyett összefoglalóan önéletrajzi szöveg-csoportról vagy autobiografikus szövegekről beszéljünk.

A *Pályám emlékezetében* szükségképpen praktikusán leegyszerűsített műfaji sokféleség megőrzése 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 mintái. 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. Ugyanakkor kétségtelenül korlátozza is a személyesség az elősorolt helyek és műalkotások

⁷⁸ KAZINCZY 2009a, 785.

körét, mégis vezérfonallá, a határok világos kijelölőjévé válik, amely koncepció a *Mesterségek*-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 lehettek – kérdés azonban, hogy a cikk megjelenésekor mennyire volt informatív ereje ezeknek a neveknek az olvasók számára. A cikksorozat eddigi egyetlen, 1979-es kiadásában a szövegközléshez mindössze öt jegyzet tartozik a függelékben, ami azzal együtt is rendkívül kevés, hogy a sorozat maga nem a kritikai kiadás igényével készült.⁷⁹ A szöveg jegyzetek nélkül majdhogynem értelmezhetetlen, részben a ma már ismeretlen művészek nevei, részben a képzőművészeti szakkifejezések miatt, amelyeket Kazinczy nagyrészt németből vesz át. 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.⁸⁰ Kazinczy a templomok leírásában nem használ stílustörténeti terminusokat. Nem csak arról van szó, hogy a ma használatos és hozzávetőlegesen konszenzusos művészettörténeti korszakok és fogalmak taxonomikus elrendezése és struktúrája hiányzik a korabeli gondolkodásból. A 18. századi magyarországi templomépítészet a nyugat-európai mintázatokat 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 időbeliségének reflektáltsága

⁷⁹ A jegyzetek a következő kifejezéseket és nevet magyarázzák: *volterrai Dániel, grell, Staffelei-munkák, bosszírozott, a pozsonyi nagy faragó*. Vö. KAZINCZY 1979, 922.

⁸⁰ Johann Jakob Stundert (1759–1811) azért emelem ki, mert őt Kazinczy személyesen ismerte, két portréját is vele készítette el.

és a korstílusok esztétikai különbözőségének tudata nem érzékelhető Kazinczy leírásában. Az az indulat, ami Winckelmannban munkálgodik a »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.⁸¹ Utánzás-tanulmányában az imitáció helyes módját több alkalommal is Gian Lorenzo Bernini látásmódjához és szobrászatához képest, pontosabban annak ellenében határozza meg, az idealizálás helyébe lépő individualizmust és naturalizálást elítélve.⁸² 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 autonóm művészetfogalommal 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 személő a műalkotással való találkozás pillanatában újra és újra a szépség abszolút időtlenségét tapasztalja meg, amely mellett mindig hangsúlyos a személyes élmény színre vitele, Raffaelólól 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 hagyományo-

⁸¹ 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.

⁸² Vö. Radnóti Sándor elemzését az utánzás-tanulmány mint Bernini-cáfolat tárgyában. RADNÓTI 2010, 279–320.



2. kép. Peltro William Tomkins metszete *Raffaello Madonna della tenda* című festményéről, 1789, British Museum

zódó 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 módon körbevágták, mert az előre elkészített keret kisebb volt az elkészült vászonnál. Kazinczy egyedül a Mária-kápolnában látható képről ír bővebben, amelyben felismeri *Raffaello Madonna della tenda*jának⁸³ másolatát: „Tomkins által metszett reze a’ Purling Úr birtokában lévő Originálnak dolgozó-

⁸³ RAFFAELLO 1514a.

asztalom felett függ, 's nints olly borúlt momentuma életemnek, mellyet fel ne derítsen."⁸⁴ A British Museum gyűjteményében is megtalálható metszeten nincs feltüntetve a Raffaello-kép ma ismert címe, csak tematikus megjelölésként annyi, 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 neve. Kazinczy a *Pályám emlékezetében*⁸⁵ a Raffaello-képet *Madonna della Seggiolaként*, vagyis a *Székes Madonnaként*⁸⁶ azonosítja, valószínűleg tévesen hagyományozódik ez a cím, a Tomkins-metszet egyértelműen a *Madonna della tenda* alapján készült.

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 megőrződnek.⁸⁷

Kétségtelenül csábító párhuzam a Raffaello iránti rajongásban a *Sixtusi Madonna*⁸⁸ drezdai recepciója a 18. század második felétől, annál is inkább, mert Raffaello, illetve a hozzá köthető jellegzetes figuraábrázolás rendkívül fontos a neoklasszicista teo-

⁸⁴ KAZINCZY 1812, 233.

⁸⁵ KAZINCZY 2009a 513, 617.

⁸⁶ RAFFAELLO 1514b.

⁸⁷ Ehhez lásd: Kazinczy Ferenc Gróf Dessewffy Józsefnek, Széphalom, 1813. április 21., in KAZLEV., 2420. lev., 10:335–338; illetve a Carlo Dolci Madonna-ábrázoláshoz írt epigrammát a II.1.3 fejezetben.

⁸⁸ RAFFAELLO 1513–1514.

riákban, 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 változása 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 képgyűjteményébe – a hagyomány szerint egyenesen a templom oltáráról, varázslatos szépsége miatt. A Gyermeket magához ölelő Szűzanyát ábrázoló kegytárgy éppen a szent térből való kivonással, majd a múzeumi környezetben való elhelyezésével elveszíti eredeti funkcióját, amelynek a helyébe a műalkotás autonómiája lép. Ugyanakkor a kép perspektívája, amely az alulról fölfelé néző, a földet és az eget összekapcsoló emberi tekintet-re van szerkesztve, kiiktathatatlanná teszi a vallási áhítatot. Ez a hatás végeredményben megismétlődhet a múzeumi térben is, ahogyan az a winckelmanni esztétikában hangsúlyossá is válik. Hans Belting elemzése bemutatja, milyen vallási rajongáshoz hasonlatos művészi élményt váltott ki a képet tanulmányozókból 18. század második felében Raffaello festménye, amelyet ekkor műremeknek 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 1799-ben, az *Athenäum* má-

sodik kötetében Schlegel, aki hosszú képleírásában jól tanúskodott a zavarodottságról, amelyet a „jámbor kép” a protestánsokból kiváltott. „Félő, hogy katolikusokká válnak”, hangoztatták némelyek. „Nem baj az, ha Raffaello a pap”, válaszolták mások. Schlegel maga nem sokkal ezután ténylegesen katolizált.⁸⁹

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.

A cikksorozatban a második templom leírása hamar kifut a reneszánsz művészeti kánonra, ráadásul úgy, hogy Kazinczy inszenzírozza saját, szemlélődő-megrendülő figuráját az épület hatásának érzékeltetéséhez:

Alig érzettem valaha magamat kisebbnek 's nagyobbnak, mint, midőn ennek tornáczában, véletlenül egy oszlop mellett megállottam, 's az óriási nagyságú 's testű oszlopon végig pillantottam.⁹⁰

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 alaphelyzettel, hogy kijelenti, egyszer sietve, másodszor pedig már az alkonyi homályban járt a belsejében. Így pótolja ki képzeletében a neoklasszicista kánonnal azt a templombelső, amellyel „a' Cardinalis a' Világ' első Templomának miniatúr-Copiáját akará teremteni”. Raffaello *Krisztus színeváltozásának*⁹¹ másolatát helyezné a főoltárra, a mellékoltárokon pedig Daniele da Volterra *Krisztus levétele a keresztről*⁹² című képét és Domenichino *Szent Jeromosát*⁹³ tenné másolatban. Mindhárom

⁸⁹ BELTING 2000, 508.

⁹⁰ KAZINCZY 1812, 233.

⁹¹ RAFFAELLO 1520.

⁹² DANIELE 1545 k.

⁹³ DOMENICHINO 1614.

festő teljesített jelentős egyházi megrendeléseket, festett gigantikus méretű oltárképeket és templomi freskókat – Raffaello négy méter magas táblaképét azonban azért 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 *Krisztus színeváltozása (Transzfiguráció)* Raffaello utolsó festménye, amit a franciaországi Narbonne katedrálisa számára készít – azonban halála után a képet Giulio de Medici bíboros Rómában tartja és a San Pietro in Montorio templomban helyezi el. A képet 1797-es hadjárata során Napóleon 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 festményt az esemény dekorációjaként használják fel, a nászmenetről készült rajzon a *Transzfiguráció* is felismerhető a háttérben.⁹⁴ A képet hosszú ideig Raffaello művésze te kiteljesedésének tekintik, amiben kétségtelenül szerepe lehet a festő korai halálának, illetve Giorgio Vasari ítéletének, s nem utolsósorban a kép szerkezetében és perspektívaalkalmazásában megmutató invenciónak. A 18–19. század fordulójának időszakában éppen a racionálisan nehezen értelmezhető képszerkezetet vonják kritika alá, vagy éppen emiatt rajonganak érte, amely valószínűleg végeredményben csak a hit alázatában, a hívő embernek az isteni nagyságban való megsemmisülésében élhető át.⁹⁵

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 német festő 1741-től tartózkodik Rómában. 1754-ben történő katolizálása után a vatikáni festőiskola vezetője lesz, s nem sokkal később

⁹⁴ ROSENBERG 1985–1986, 193–196.

⁹⁵ ARASSE 2013, 93.

a Rómába érkező Winckelmann barátja, aki benne látja utánzás-
teóriájának legpontosabb megvalósítóját. A másik festő, akit Ka-
zinczy alkalmasnak tartott volna a reneszánsz templomi kép má-
solására, az a Pompeo Batoni, aki az 1730-as évektől Rómában az
Itáliába érkező Grand Tour-utazók portréját készítette el az antik
romok és egyéb műkincsek díszlete előtt. Mengs és Batoni figu-
rájának kijelölése jól példázza a neoklasszicizmus imitációs gy-
akorlatát, ami az utánzás utánzásának is nevezhető: Winckelmann
szerint Raffaello ugyanis tökéletesen megvalósította az antik mű-
vészet szépségének adoptációját, az ő utánzásával tehát szintén
megtörténhet a tökéletesség elérése.

Domenichino egyértelműen az akadémiai festészeti gyakorlat
általánosan tartott festő, aki Annibale Caracci tanítványaként
válik jelentős alkotóvá, és hírneve, mestere renomméjával
együtt, még a 18. század végén is megvan. A Belvederében nyilván-
osan kiállított képeik és festményeiknek rézmetszetekben való
terjesztése egyaránt kedvezett közismertségüknek és népszerűs-
égüknek, s még a 18–19. század fordulóján is megfértek a neoklasz-
sicista ízlés által kitüntetett alkotások mellett Kazinczy tudatá-
ban, illetve a *Hébe* metszetein is az 1820-as évek elején. Pedig az
a folytonosság, amit jól érzékelhetünk Raffaello és Mengs között,
Domenichino és a Caracci-fivérek esetében nincs meg, legalább-
is a mai művészettörténeti tudat számára. Bár ne feledjük, hogy
Mengs életműve sem homogén: a Winckelmann által szorgalma-
zott imitációs gyakorlat nála is csak festményeinek egy részét
jellemezi. Szabó Péter megállapításai szerint ennek a heterogeni-
tásnak a háttérben elsősorban az ismeretterjesztés és a közízlés
fejlesztésének szándéka áll,⁹⁶ illetve ne feledkezzünk meg a mű-
alkotásokhoz való hozzáférés nehézségeiről, továbbá a nyilváno-
san látogatható gyűjtemények alacsony számáról sem – a *Mester-
ségek*-cikksorozat ezt a korlátozottságot is láthatóvá teszi.

A győri templom leírása rendkívül rövid – Kazinczy csupán
Maulpertsch freskóira utal, majd az utolsó mondatba helyezi az

⁹⁶ SZABÓ 1986, 296.

ízlés finomítására vonatkozó megjegyzését, ami 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!⁹⁷

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.

A' Váradi Templom imponál mind nagysága, mind pompája által: Báró Pataticz 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.⁹⁸

Különösen fontos a színek érzékeltetésében elhelyezett rosszalás: „A' Kupolát Schröpf festette, ha a' kifejezés botsánatot nyerhetne – pokolbeli színekkel.”⁹⁹ 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 alkotóik leírása: három festményműfajt különít el, a szentképet, a portrét és a „holmi allegorikai tableaukat”, kiemelve, hogy utóbbiak alá a püs-

⁹⁷ KAZINCZY 1812, 234.

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Uo.

pök, Patatic 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 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.¹⁰⁰

A cikksorozat első közleménye ezzel a hangsúlyos kijelentéssel zárul le, s a második darab még folytatja a portrék (Teleki Sámuel, Brunszvik 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.¹⁰¹

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,

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Uo., 241.

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 Krakker-portrék (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'œil‹ 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 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!”¹⁰²

A festészeti tárgyú anekdota kapcsán érdemes hangsúlyozni, hogy a festők vetélkedéséről és a műveik megítéléséről szóló történetek idősebb Plinius *Természettudományi* műveiből hagyományozódtak tovább az újkori művészeti gondolkodásban. Zeuxisz és Parrhasiosz versengése, Nikomakhosz, Apellész figurái mesterségbeli tudásuk nagyszerűségével válnak közismertté, műalkotásaik csodálatra méltóságát mindig a hatáskeltés, a lenyűgözés, a megtévesztés mértéke teszi nyilvánvalóvá. Winckelmann utánzástézise kifejtésében említi Nikomakhosz és Zeuxisz nagyszerűségét,¹⁰³ Falconet pedig, a Plinius-fordításához készített kommentárjában a Zeuxisz szőlőfürtjéről szóló anekdota közismertsé-

¹⁰² Uo., 242.

¹⁰³ WINCKELMANN 2005a, 8.

gére utal, illetve XIV. Lajos udvari festőjének, Charles le Brunnek az egyik képét hozza fel újkori párhuzamként, amelyről egy számar le akarta legelni a bogáncsot.¹⁰⁴ 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 ismételten hangsúlyozza pénzügyi feltételeit.

2.3 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 színtérral 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 élményei-

¹⁰⁴ Étienne Maurice Falconet szobrász (1716–1791) 1754-től a Francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia tagja, a *Szalonok* többszörös kiállítója, Diderot barátja. 1773-ban jelenik meg Plinius-fordítása, az *Histoire naturelle*. Az anekdotához vö.: KIBÉDI VARGA 1997, 131–132.

hez kapcsolódnak. Ebben a szakaszban Kazinczy mindenekelőtt a műgyűjtésnek és a nyilvános képtáraknak írja meg a sajátos propagandáját. A magángyűjtemények (Koháry Ferenc, Brunsvik József, Marczibányi István)¹⁰⁵ és az azokból kinövő publikus kiállítóterek (a bécsi Esterházy-gyűjtemény és az egi 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 nagysága is megjelenik:

Galeriák állítására temérdek pénz kívántatik; e' szerént a' nélkül hogy másoknak érdemekből legkissebbet levonni akarnánk, bátran tészük a' kérdést: ki tett erejéhez képest többet?¹⁰⁶

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 megtevesztés hálózatában kap helyet, s Kazinczy éles bírálataiban 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.¹⁰⁷

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

¹⁰⁵ Marczibányi a régiséggyűjteményének egy részét 1802-ben a Nemzeti Múzeumnak adományozza.

¹⁰⁶ KAZINCZY 1812, 248.

¹⁰⁷ Uo.

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, amely az alkotók számára az egyik legfontosabb jövedelemforrás a reneszánsz festészettől 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 (társadalmi) 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 előadáskötetében André Félibien az előszóban összegzi a festészeti műfajok hierarchiáját, amelyben a történeti festészet (integrálva a vallási tárgyú képeket és az allegóriákat is) kapja az elsőbbséget, ezt követi a portré, hiszen az emberalakok ábrázolásával a festő az isteni teremtés tökéletességét utánozhatja.¹⁰⁸ Az antikvitástól jelenlévő, de Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragment*éjével (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.¹⁰⁹

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 fes-

¹⁰⁸ FÉLIBIEN 1667, [32–33].

¹⁰⁹ Erről bővebben a II.5. fejezetben.

tett és a metszett arcképek iránti rajongását 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 ígérését hordozza. Két olyan megjegyzést tesz a cikkében azonban, amelyek a befogadó irányából határozzák 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.¹¹⁰

Egyetlen mondatba sűrűsödik a hozzá nem értő képtulajdonos hamis ítélete („azt véljük, hogy valami szépet bírunk”), a festő mesterségbeli tudásának hiánya („lelketlen arcz”) és a helyesen ítélező befogadói tekintet („bántja a' szemet”). A példák sorával vezet 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 tézisjellegű megjegyzésében:

Igy, azon felül, hogy ábrázataik azzoknak, a'kiket velek a' természet vagy a' szív érzései öszve fontak, általadatnak, egyszerűs mind olly Mestermíveket is kapnak, melly egykor talán a' Belvederében lél helyet.¹¹¹

¹¹⁰ KAZINCZY 1812, 249.

¹¹¹ Uo.

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.¹¹²

A „Faragás míveinek” bemutatása a harmadik pontra korlátozódik, ismételten a művészek (Zauner és Ceracchi, akik a bécsi udvar szobrászai, illetve Bosch) és az ábrázolt személyek (Stoll, Born) elősorolásával, valamint egyetlen szobortípus, a márványbüsztt 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, amely orientálhat Kazinczy látásmódjának vonatkozásában: ez jelen esetben a márvány anyagának természetét érinti. Eszerint a márványbüszttök akkor értékelhetők mesterműként, „ha tudniillik az nem kívántatott tőle, hogy a' főket mostani ruhákkal 's hajfodrással dolgozza”.¹¹³ A márvány anyaga természetéből adódóan a nyugalmat, az örökévalóságot reprezentálja, masszívuma és ridegsége ellenére képes túlmutatni a letisztult formának köszönhetően az anyag emberi megmunkáltságán, s teret nyitni az emlékezésnek,¹¹⁴ 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 szülöttje. Az országban található munkáinak ismertetésében válik világossá, hogy említését a Kazinczy birtokában található egyik festmény indokolja, ám csupán annyit rögzít róla, hogy „csak nem három lábnyi magasságú”. Beszédes lehet azon-

¹¹² Erről bővebben a II.5 fejezetben.

¹¹³ KAZINCZY 1812, 249.

¹¹⁴ Vö. WINCKELMANN 2005a, 25; WINCKELMANN 2005b, 87.

ban a részletekről való hallgatás is. Kazinczy 1794. április 5-én írt levelében¹¹⁵ Oesertől egy festményt rendel részletes útmutatással, hogy annak metszetét majd saját *Messiás*-fordítása elé helyezze. 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 az 1760-as években Lipcsében Goethe rajztanára. Kazinczy kapcsolata nem sokkal az április elején kelt levél után megszakad a lipcsei festővel decemberi letartóztatása miatt, Oeser pedig 1799-ben meghal. Kazinczy majd csak Háger Dániel 1801. október 4-én kelt leveléből¹¹⁶ szerez tudomást az időközben elkészült kép hol-létéről, ami után a 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.¹¹⁷

Az újságcikkben Kazinczy pedig csak Oeser magyar(országi) származására és nagyságára tett megjegyzését ismétli meg, a képről való véleményét már nem hangsúlyozza.

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 – közleményének céljából adódóan – magyar kontextusba helyezi az általa nagyra tartott képzőművészeti ká-

¹¹⁵ Kazinczy Ferenc Oeser Ádám Frigyesnek, Tokaj, 1794. április 5., in *KAZLEV.*, 441. lev., 2:351–353.

¹¹⁶ Háger Dániel Kazinczy Ferencnek, Marosvásárhely, 1801. október 4., in *KAZLEV.* 493. lev., 2:441.

¹¹⁷ Kazinczy Ferenc Kozma Gergelynek, Alsóregmec, 1802. december 1., in *KAZLEV.*, 2:513–515, 513.

nont. A képekhez fűzött kommentárjai szűkösek, legfeljebb a lista lehet 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 öltözetű szenvedőjét, Furínónak Kesergőjét, az Angelica' Ossziáni darabját, 's néhány igen szép főt az Alföldi Iskolából mintegy tükörben ismét megláthatni.¹¹⁸

A festők korabeli kanonikus pozíciója s ezzel együtt Balkay válogatása természetesen fontos kérdés: Mengs akkori jelentőségét nemcsak itáliai tartózkodása, Winckelmann-nal való ismeretése 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 jelentették, illetve a bécsi festészeti akadémia mintatárát is megalapozták.¹¹⁹

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, amely Kazinczy egész közleményét jellemzi, s ahogyan az a korabeli műértői gyakorlatban is jellegzetes. Segítségünkre lehet a heterogenitás megértésben Johann Zoffany festménye, amelyet az I.1.1 fejezetben elemeztem. 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, mito-

¹¹⁸ KAZINCZY 1812, 250.

¹¹⁹ Vö. SZABÓ 1986, 295.

lógiai 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. Kazinczy tehát végeredményben ehhez az intézményi-esztétikai kerethez igazítja a hazai viszonylatban számottevő műalkotásokat, azzal együtt, hogy nem kevés esetben csúsztat, amennyiben lendületes (esetleg erőltetett) asszociációs láncolatokon keresztül hozza játékba az akadémiai kánont, a műalkotások hiányában.

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: azt kéri, mások is osszák meg ismeretüket a hazában létező „szépről”, s kifejezetten a nagyszebeni Bruckenthal-gyűjteményről,¹²⁰ illetve ígéretet tesz egy Stunder-tárgyú és egy pozsonyi szobrászt bemutató cikk megírására – egyikkel sem készül el.

II.2.4 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 megfedkezni a műfaji szempontokról sem az értelmezésben, hiszen ezekből a könyvismertetésekéből szükségképpen hiányzik a disszertatív jelleg, ugyanakkor jellemzően ismétlődik néhány olyan tézis, amely Kazinczy művészetfelfogására jellemző.

¹²⁰ Kazinczy 1816-ban erdélyi utazásai során eljut a szebeni gyűjteménybe, de nincs jó véleménnyel az 1803-ban elhunyt gyűjtő ízléséről: „De szíves tisztelettem mellett, mellyet szívesebben nálamnál a' nagy férjfiú eránt kevés Magyar-Magyar, sőt kevés Szász-Magyar érezhet, ki kell mondanom, hogy ő a' festéshez olyan formán érte mint Mummiusz a' Korinth' kirablásakor.” KAZINCZY 2013, 45.

Az Árkádia-per utolsó Kazinczy-kommentárjának (*Még egygy szó Arkadiáról*)¹²¹ 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 metszetgyűjteményéből ismer.¹²² Kazinczy hosszasan idézi a német nyelvű kiadvány kommentárját a Poussin-kép vonatkozásában, ami természetesen az ő Árkádia-koncepcióját erősíti. Az idézet első egysége Árkádiát mint a pásztorok lakhelyét mutatja be, majd a második egységben egy rövid képleírás kap helyet, amely bemutatja a festmény alakjait és feliratát, a következő kommentárral: „Mely értelem van benne a’ legnemesbb egyszerűséggel kinyomva.”¹²³ Ez a tézisként is érthető állítás biztosítja a Poussin-kép 18–19. század fordulóján tapasztalható irodalmi karrierjét, ami a kép címének hibás fordításából ered („Árkádiában éltem én is.”).¹²⁴ Vagyis Poussin festménye helyesen képes imitálni az antikvitas 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 akadémiai kánonnal ismerteti meg az olvasót. Felsorolásában a *belvederei Apolló*, a *Velletri Pallas*, Domenichino *Szent Jeromosa*, Raffaello *Transzfigurációja*, a *belvederei torzó* és Daniele da Volterra depozíció-képe jelenik meg, ami – a klasszicista művé-

¹²¹ KAZINCZY 1807.

¹²² Elsőként a *Magyarázó jegyzések a’ Csokonai sírköve eránt tett jelentésre* (KAZINCZY 1806d) című közleményben hivatkozik Poussin festményére és Landon kötetére, amely utalást meg is említ a *Még egygy szó Arkadiáról* (KAZINCZY 1807) című közleményében.

¹²³ KAZINCZY 1807, 390.

¹²⁴ A felirat értelmezéséről és képzőművészeti kontextusáról lásd PANOFKY 1955; PÁL 1988, 159–169.

szetszemlélet értelmében – így elmosza az antikvitás és az újkor közötti időbeli távolságot a klasszikus szépség időtlenségében.¹²⁵

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, amely a *Mesterségek*-cikksorozatban előtérbe kerül öt évvel később:

Hazánkban melly felette kevés az, a' ki a' Mesterséghez ért, a' ki nek szeme a' szép' érzésében gyakorolva van, sőt a' ki csak azt is tudná hogy az efféle ismérteket honnan kell meríteni! 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.¹²⁶

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 Országi 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, amelyet Kazinczy az Árkádia-perben rögzít, változatlan marad a későbbiekben. Az 1825-ös *Hébe* című zsebkönyv metszeteinek ismeretében Kazinczy végeredményben a metszetek ürügyén beszél el újra a korábbi közleményeiből már ismert képzőművészeti preferenciáját. A recenzió első egyharmada csak a zsebkönyvet díszítő rézmetszetekkel foglalkozik, ami egyrészt az akadémiai kánon

¹²⁵ Példáinak egy része ismerős lehet a *Mesterségek*-cikksorozatból.

¹²⁶ KAZINCZY 1807, 390.

időtlen szépségfogalmát, az imitáció gyakorlatának mediatizáló teljesítményét propagálja („a’ Megváltó, Blaschkétól, pontozott munkában, Caracci Hannibál után, képzeltheti velünk, milyen lehetett a’ Phidiász’ Jupitere”).¹²⁷ Ez ugyanakkor összekapcsolódik a befogadás személyes érzelmességével és a kifejezhetetlenség toposzával: „De itt érzeni kell és hallgatni, nem szóllani.”¹²⁸ Hasonlóképpen fontos Kazinczy képzőművészeti ízlésfogalma szempontjából a Ferenczy-féle *Graphídion*, vagy a *Pásztorlányka* című szoborról készített réz ismertetése, amelyben a magyar képzőművészet alapító aktusát látja a recenziens. Mivel a szobor Kazinczy-féle értelmezéséről a *Graphídionra* írt epigramma kapcsán már írtam részletesebben,¹²⁹ a recenzióknak csak azt a szakaszát idézem, amely az akt műfajára reflektál. Kazinczy itt a női test idealizált ábrázolásától egyértelműen megvonja a nemiséget, amely így a szépséghez az erkölcsösséget rendeli:

a’ szobrok’ legnemesbb nemei a’ fenn-állók, mert azok láttatják a’ növés’ szépségét ‘s a’ ködlepel’ 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 Vénuszt; inkább illvén a’ ruha nélkül talált asszonyi szeméremhez.¹³⁰

Az 1826. évi negyedik negyedévi lapszámban megjelent közlemény Ludwig Goro von Agyagfalva, vagyis Goró Lajos 1825-ben Bécsben megjelent *Wanderungen durch Pompeji* című munkáját ismerteti. A dévai születésű hadmérnök munkája a korabeli Európában nagyszabású vállalkozásnak számít. A szerző itáliai szolgálatát során 1821-től Nápolyban tartózkodott, ahol szabadidejében a pompeji ásatásokat látogatta, s igen komolyan elmélyedett

¹²⁷ KAZINCZY 1825, 43.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ I.1.3 fejezet.

¹³⁰ KAZINCZY 1825, 43–44. A „testetlenített” szépségről lásd MARGÓCSY 2013, 152–153.



3. kép: metszet Ferenczy István Pásztorlányka szobráról az 1825-ös Hébe zsebkönyvben, forrás: real-j.mtak.hu

az eltemetett város kutatásában, illetve képzőművészeti affinitása is kiemelkedő volt: rajta kívül tizenegy művész dolgozott a kötet illusztrálásán.¹³¹ 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 újrateremtése jól illeszkedett a személyes megtapasztalás és az érzéki befogadás eszményéhez. Kazinczy ebben a recenziójában sajátos utat választ: kivonatol-

¹³¹ Goró életútjáról bővebben: PAPP 2011.

ni próbálja a kötetet, aminek köszönhetően hozzáférhetővé teszi Pompeji történetét a magyar olvasóknak, illetve közli a Goró által használt korabeli Pompeji-szakirodalom listáját. Ami ezt a rezümét mégiscsak lényegessé teszi a kötet témáján felül, az a város bejárásának a szövegben színre vitt átélése – Kazinczy arra mutat itt 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 béereszkedénk, tizen-nyolcz századot ugránk-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' házát is látni fogják, és már megtisztítva szemetejéitől.¹³²

Az idézet végén tett ígéret és késleltetés a folytatásban ismertett Sallustius-házra vonatkozik, amellyel 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 Sallustius-fordításától, amely végül csak halála után jelent meg.¹³³

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* mindekelőtt a megszólítás személyességét és a műalkotások befoga-

¹³² KAZINCZY 1826d, 979.

¹³³ Folyóirat-közleményei adnak számot a fordítás készülésének folyamatáról: KAZINCZY 1815; KAZINCZY 1824; KAZINCZY 1829. A fordításról és történetéről lásd SZÖRÉNYI 2010 és HORVÁTH 2014.

dásának hétköznapi gyakorlatát érzékelteti. A *Magyar Pantheon* című, elsőként ismertett kötet a vármegyei követek portréit tartalmazza, a portréalanyok egyszerű felsorolása mellett azonban a portréesztétikai kommentárookra kerül hangsúly a bevezetésben. A portré fiziognómiai karaktere és az ábrázolt személy megismerésében kijelölt feladat itt szembe kerül az eszményítés gyakorlataival, 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 arcokat 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, álmélkodást érdemlő különbözőésekben adja [...]. Az arcz magán hordja a' mit az emberről mondhatni.¹³⁴

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, ami a kép szöveg általi hozzáférhetőségét sem vonja kétségbe.

A' Könyv' cím-lapja előtt áll V á r a l j a , Thuróc Várm. egygyike a' legbájosbb tábláknak. Jobbra emelkedik a' kősziklás oldalú, és kékelő fenyők által elborított hegy, mellynek ormán a' levegőben lebeg 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 topolyájinak képe játszik a' víz' tükörében. A' kép' fenekében egy bokros, erdős szige-

¹³⁴ KAZINCZY 1827b, 1339. A portéműfaj kérdéséről bővebben a II.5. fejezetben írok.

tecske, 's ez megett egy viola-szín hegy, és legtávolabb egy róza-színnel előntött reneteg. A' lég estvelgyést mutat; a' kép' elején pedig egy Sáfányos vezeti portékákkal megrakott lovát, míg neki egy itt-lakos az útát mutatja.¹³⁵

Ugyanakkor ennek ellenpéldája, vagyis a képnek a szöveg alá rendeltsége, az illusztráció feladata is megjelenik, úgy, hogy Kazinczy a kép mint olyan narratív teljesítményét vonja kétségbe:

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 Báró 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 törvényeket, melyeknek emlékezete e' varázs völgyön lebeg.¹³⁶

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 valósághoz 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 megismértesse.¹³⁷

Az 1820-as évek végén mindazonáltal a képzőművészet esztétikai vonatkozásainak tárgyalása, az ízlésújításhoz való viszonya már

¹³⁵ KAZINCZY 1827b, 1340–1341.

¹³⁶ Uo., 1340.

¹³⁷ Uo., 1342.

nem volt olyan ritkaság, mint az Árkádia-per idején vagy a *Mesterségek*-cikksorozat megjelenésekor. Kultsár István a *Hazai 's Külföldi Tudósítások* melléklapjaként kiadott *Hasznos Multságokban* 1817-től rendszeresen közöl képzőművészeti tárgyú írásokat a *Szép Mesterségek*¹³⁸ rovatcím alatt, amelyek részben átfogó, ismeretterjesztő jellegű témájúak (például *Képfaragók a' Görögöknél, Flaman-di iskola, a Laokoón-csoport* ismertetése) vagy speciálisan egy művész munkáira irányulnak (például Poussin, Rubens). Az 1817-es első évfolyamban jelenik meg Winckelmann *belvederei Apollón-leírásának fordítása*,¹³⁹ amely feltételezhetően szintén Kultsár munkája, aki más szerzők nevét kiadványában mindig feltünteti. A *Tudományos Gyűjtemény*, az *Élet és Literatura*, illetve a *Magyar Kurir* is közöl képzőművészeti tárgyú írásokat, amelyek alapvetően követik az akadémiai hagyományokban rögzített képzőművészeti eszményt. A *Tudományos Gyűjtemény* második évfolyamában elindul a művészeti rovat, amelynek célja a „hazai mívészek és az ő mívészi termékeik megismertetése”,¹⁴⁰ az *Élet és Literaturában* megjelenik Kölcsey Ferenc *Képző művészség és költés* című recenziója,¹⁴¹ a *Magyar Kurirban* Döbrentei Gábor közöl cikket *Ferenczy István született Magyar Képfaragó két munkája* címmel.¹⁴² Az 1820-as évek második felében Kazinczy *Minerva*-recenzióinak aktualitása feletti kételyünket az is erősítheti, hogy a szellemi központtá vált Pest helyett a cikkek egy kassai folyóiratban valószínűsíthetően kevesebb figyelmet kaptak ez idő tájt. Kazinczy képzőművészeti tárgyú cikkei tehát bizonyosan meghatározó részei a 19. század elején meginduló magyar nyelvű képzőművészeti diskurzusnak, ízlésfogalmuk és konklúzióik azonban elsősorban a Kazinczy-életmű tanulmányozásában hasznosíthatók.

¹³⁸ 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 episztoła tárgyában.

¹³⁹ KULTSÁR 1817.

¹⁴⁰ *Tudományos Gyűjtemény*, 1818/II., 135.

¹⁴¹ KÖLCSEY 1827.

¹⁴² DÖBRENTÉI 1822.

II.3. GÓLYAFÉSZEK ÉS ANGOLKERT: AZ ÁRKÁDIA-PER KONTEXTUSAI KAZINCZY FERENC FOLYÓIRATKÖZLEMÉNYEIBEN ÉS LEVELEZÉSÉBEN

II.3.1 Az Árkádia-per mint szövegtörzset

Az Árkádia-per olyan eseménye a 19. század eleji irodalmi nyilvánosságának, amely a folyóiratokban és a magánlevelekben való rendkívüli dokumentáltságának köszönhetően meglehetősen pontosan ismert eseménysorozata a magyar irodalom történetének, illetve Kazinczy, Csokonai s nem utolsósorban Fazekas Mihály értelmezési hagyományának is meghatározó része. Az utóbbi évtizedekben a Fazekas-kritikai kiadás, a *Csokonai emlékek*, valamint a *Pennaháborúk*¹⁴³ című kötet tette hozzáférhetővé a per anyagát, vagyis azokat a cikkeket, amelyek 1806 és 1807 folyamán jelentek meg, többségükben a Kultsár István által szerkesztett *Hazai Tudósítások* című lapban. Figyelemre méltó a források közlésében a változó kontextus: a Fazekas-életmű kiadásában a peranyag a debreceni tudós-költő apológiájaként válik értelmezhetővé, a *Pennaháborúkban* pedig az alcímbe foglalt nyelvi és irodalmi viták kritikátörténeti – és fejlődéstörténeti narratívát sem nélkülöző – ívében válik értelmezhetővé. Ebben a kötetben időrendi sorrendben követik egymást a perhez kapcsolódó folyóiratközlemények, illetve a per nyilvánosságát kísérő magánlevelek.

¹⁴³ FMÖM 2. 1955, 311–325. (*Az Árkádia-per publikált anyagai*), 326–346. (*Az Árkádia-per Kazinczy levelezésének tükrében* – a levelekből csak szemelvények olvashatók); *Csokonai emlékek* 1960, 281–301. (a *Csokonai az irodalomban 1805–1833 c.* fejezetben); *Pennaháborúk* 1980, 395–448. (*Az Árkádia pör 1805–1807 c.* fejezet – a folyóiratközlemények és a levelezésből vett szemelvények időrendbe helyezve kerülnek közlésre.)

A *Csokonai emlékek* esetében a kettős fókusz működése erősebb, ami elsősorban Csokonai, másodsorban pedig Kazinczy életművét teszi viszonyítási ponttá. Bár a kötet természetesen Csokonai figuráját állítja a centrumba, az Árkádia-per cikkcsoportjának jegyzetanyagában folyamatos hivatkozás történik Kazinczy levelezésére, amely részleteiben a kötet függelékében kap helyet *Kazinczy levelezése Csokonaival és Csokonairól* címmel. A leveleket közlő *Függelék* 219 tételből áll,¹⁴⁴ a szövegek részben szemelvények, részben teljes terjedelmükben olvashatók a levelek, s természetesen nem csak az Árkádia-perre vonatkoznak. A kötet módszeresen szétválasztja a folyóiratokban megjelent közleményeket és a magánleveleket, hiszen maga a vita nagyrészt Kultsár lapjának, a *Hazai Tudósítások*nak a hasábjain zajlott, ugyanakkor a kritikai jegyzetekben is hivatkozott levelek fontos háttéranyagként vannak jelen a kötetben, illetve egyáltalán a per értelmezéstörténetében. A levelek egyrészt segítenek pontosítani a vita résztvevőinek és a felek pártolóinak körét, filológiai adalékokkal szolgálnak az eseménytörténet rekonstruálásában, újabb kontextusokat nyithatnak meg az interpretáció számára. Másrészt pedig rámutatnak a nyilvánosság nyelvi és etikai működés módjára azáltal, hogy a kézírás által rögzített magándiskurzus és a nyomtatott, publikus közeg diskurzusának különbségeit teszik láthatóvá – hiszen a levelek nem egyszer kommentálják, magyarázzák, mentegetik, vagy éppen szókimondóbban, őszintébben fogalmaznak újra a folyóiratban zajló összecsapást. A köz és a privát kapcsolata olyan szempontból is figyelemre méltó a perben, hogy nem egy esetben az eredetileg magánlevél formájában megszületett vélemény később a folyóirat hasábjain is helyet kap, ami szintén a diskurzusok elemzésének szükségességére figyelmeztet.

Hajlamosak vagyunk ugyanakkor megfeleldkezni annak következményeiről, hogy ebben a formájában (vagyis a folyóirat közegéből kiemelve, és egy egységbe helyezve) az Árkádia-per mint szövegek által létrehozott elbeszélés kimondottan kompaktnak

¹⁴⁴ *Csokonai emlékek* 1960, 467–526.

tűnik, amelyből pontosan kirajzolódik a felek megnyilatkozásainak dialogikus láncolata. Nem tudjuk azonban, hogy korábban pontosan miként is hagyományozódott a vita szöveganyaga, vagyis a folyóiratcikkek korpusza. Annyi bizonyos, hogy a peranyag összegyűjtése és megjelentetése a fent nevezett kötetekben kijelöli a perhez kapcsolódó szövegek körét, és elsősorban Csokonai és Kazinczy személyére fókuszálja a vita értelmezését. A per 19. századi értelmezéstörténetében természetesen első helyen áll Kazinczy és a debreceniek pozícióinak kijelölése a nyelvújítási vitákban. Majd Kazinczy halála után Csokonai síremlékének, később köztéri szobrának felállítása is fenntartja a vita szerteágazó tematikáját: a nyelv, az ízlés és a hagyomány kérdései mellett jelen vannak az emlékezés és a kultusz kontextusai. A per szövegeinek összegyűjtése és kiadása azt mutatja, hogy a 20. század második felére szükségesnek mutatkozik biztosítani az Árkádia-per anyagainak hozzáférhetőségét, ám az említett három kiadás különböző profilja a vita értelmezésének nyugtalanítóan gazdag lehetőségeit mutatja. Praktikusan a régi folyóiratok és kéziratok nehéz hozzáférhetőségét hidalják át ezek a kiadványok, mindemellett szorosán kapcsolódnak a korabeli akadémiai tervekhez, amelyekből ez idő tájt születik meg például a Fazekas-életmű kritikai kiadása és a Fazekas-monográfia,¹⁴⁵ illetve elindulnak a Csokonai-kritikai kiadás munkálatai is.¹⁴⁶

A per interpretációjának történetében sokkal inkább a bővülő kontextusok, semmint a radikálisan megváltozó értelemadások a jellemzők. Julow Viktor Fazekas Mihály szerepére koncentrálvá mutatja be a Csokonai síremléke körül több irányba kibontakozó vitát: a *Debrecen bajnoka* fejezetcím¹⁴⁷ rögzített perspektívát és határozottan apologetikus diskurzust sejtet. A monográfiafejezet a per történeté alakításában Kazinczy és Fazekas eltérő nyelv-, kultúra- és hagyományszemléletét választja vezérfonalként. Bár

¹⁴⁵ FMÖM 1. 1955; FMÖM 2. 1955; JULOW 1955.

¹⁴⁶ Juhász Géza 1951-ben kezd hozzá az előkészítéséhez: a kritikai kiadás történetéről vö. DEBRECENI 2002, 845–846.

¹⁴⁷ JULOW 1955, 310–333.

nem vitatja el Kazinczy érdemeit, korszerűbb szemléletének hozadékait és szükségszerűségét, elsődlegesnek tartja Fazekas felmenését a ›debreceniség‹ pejoratív, Kazinczy diskurzusában sokszor kifejezetten méltatlanná váló karaktere alól. Hasonlóképpen fontos Pál József Árkádia-értelmezése, ő ugyanis nem elsősorban a vitázó felek személyére koncentrálva, hanem a művészettörténeti-esztétikai vonatkozásokat kibontva újítja meg a perről való gondolkodás lehetőségeit. A neoklasszicista művészet alapproblémái és hagyományértelmezése, Poussin festménye és a sírkő felirata, az Árkádia-eszmény képzőművészeti vonatkozásai mint kontextusok a debreceniek és Kazinczy vitájának újraolvasására úgy adnak lehetőséget, hogy világossá teszik az értelemadás sérülékenységeit. Hiszen a debrecenieknek igazuk van abban, hogy a latin sírfelirat magyarra fordítása téves, ugyanakkor nem ismerik fel az emlékműállításban rejlő modernséget sem a költői szubjektum, sem a patriotizmus, sem a befogadó személyes érzelmei vonatkozásában.¹⁴⁸

Az Árkádia-per szakirodalma azt mutatja, hogy a vitát a szövegkorpusz dialogikussága és narratív karaktere ellenére sem lehet egyértelmű történetté alakítani, hiszen a felek mindig valamiről beszélnek (és elbeszélnek egymás mellett), és mindig valami másnak az ürügyén, ami a per tematikus egységét is kétségessé teszi. Vagyis nem egyszerűen arról van szó, hogy a per recepciótörténete radikálisan megváltozna, hanem sokkal inkább arról, hogy a per annyi, egymással legalább metonimikus kapcsolatba hozható témát mozgósít, ami az értelmezéseket szükségképpen és látványosan különbözővé teszi. A Julow Viktor, Pál József vagy legújabban Bíró Ferenc¹⁴⁹ által végzett szövegelemzések azt mutatják, hogy a párbeszéd lehetőségét végeredményben megszüntető diskurzusba bevonódik Csokonai karaktere, az imitáció (és a korrekció) esztétikai hagyománya és problémája, az emlék-

¹⁴⁸ PÁL 1978; PÁL 1985; PÁL 1988, 159–169. Radnóti Sándor monográfiája hasonlóképpen a neoklasszicizmus fogalomrendszere és magyarországi jelenléte szempontjából vázolja fel a vita ikonográfiai vonatkozásait: RADNÓTI 2010, 461–510.

¹⁴⁹ BÍRÓ 2010, 223–234.

mű ideológiai kontextusai, a hagyomány- és nyelvszemlélet különféle változatai, illetve a győzni akarás retorikai, beszédaktus jellegű és etikai vonatkozásai. Borbély Szilárd Árkádia-tanulmányai¹⁵⁰ azt bizonyítják, hogy ezek a vándorló hangsúlyok és rögzíthetetlen diskurzusláncolatok fellazítják az Árkádia-per határait és elbizonytalanítják a hozzárendelt jelentéseket. A Csokonai karakterét elemző tanulmányában Borbély azt feltételezi, hogy a per a pszichológiai értelemben vett áthelyezés dokumentuma:

Csokonai karakterének igaz vagy hamis leírása helyébe fokozatosan a győzni akarás, a másik elhallgattatásának mozzanata kerül. A síremlékről, a vitának nevet adó Árkádia-fogalom értelmezése körüli szócsata Csokonai jellemének leírását helyettesíti. Vagyis elfedi az egykor élt Csokonai alakját.¹⁵¹

Még egy példa Borbély Szilárdtól az áthelyeződés és a félreértés folyamatára:

Az Árkádia-vita kapcsán kialakuló perpatvar valóban (!) az utánzás által alkotott jelentés körül mérgesedik el. Kazinczy vitapartneri, Kis és Fazekas jóindulatát illetően nincs kétség. Mindkettőjük őszinte igyekezete látszik megnyilatkozásaikon, hogy megértsék, mit is akar Kazinczy (és persze Cserey) ezzel a furcsa tervvel. Ugyanis a Kazinczy által vázolt tervből számukra a textus volt egyedül fontos, ezért nem helyeztek hangsúlyt a vizuális jelentésre. Kevésbé érdekelte őket és figyelmen kívül hagyták az ikonológiai program összetett jelrendszere által kódolt jelentést.¹⁵²

A pert lezáró, a *Még egygy szó Árkádiáról* című Kazinczy-közleményhez fűzött megjegyzés a *Csokonai emlékek*ben is ezt az áthelyeződést mutatja meg, azzal együtt, hogy ez az „áthelyeződés” az

¹⁵⁰ BORBÉLY 2006a; BORBÉLY 2006b; BORBÉLY 2006c.

¹⁵¹ BORBÉLY 2006c, 106.

¹⁵² BORBÉLY 2006b, 81.

egész vitában működik: „Kazinczy cikke már csak távolról függ össze az Árkádia-pörrel, voltaképpen Landon művészeti kiadványának ajánlása.”¹⁵³

A per értelmezéstörténetének az utóbbi évtizedekben született darabjai nem egyszerűen az iratok körültekintő elemzését és a levelezéssel való összeolvasását végzik el, hanem a vita sajátos nyelvi struktúráját is színre viszik, amelynek alapeleme az áthelyeződés, a félreértés, a dialogikusság monologikusságba fordulása, majd az egyéni sérelmek ápolgatásán túl a filozófiai-poétikai (stb.) önreprezentáció. Elemzésem kiindulópontjában az Árkádia-pernek ez a másodlagos, nyelvi-diszkurzív vonatkozása áll, amely tehát egyszerre létezik a vitába bevonódó témák sajátos burjánzásával. A diskurzuselemzés kvalitatív módszerének hozadéka-it¹⁵⁴ felhasználva arra szeretnék rámutatni, hogy az elsődlegesen a *Hazai Tudósítások* hasábjain zajló per szövegkorpuszának határai a látszattal ellentétben milyen nehezen rögzíthetők, s a perhez még hozzákapcsolható folyóiratközlemények – vagyis a közismert publikációkat körülvevő cikkek – miként gazdagíthatják és magyarázhatják tematikus és diszkurzív szinten a vitát. Ebben a kibővített perspektívába emelem be a képzőművészeti hivatkozások és az angolkert esztétikájának elemzését is, ami bővítheti az *Et in Arcadia ego*-felirathoz és az emlékműtervhez már régóta hozzárendelt képzőművészeti kontextusokat.

Nem függetlenül a kanonizáló jellegű szövegkiadásoktól, illetve a 19. századi folyóiratok változóan nehéz hozzáférhetőségétől,¹⁵⁵ a pert alkotó cikkek nem a folyóirat kontextusában kapnak helyet az értelmezésekben, hanem egy több szakaszból álló elbeszélés részeként lépnek működésbe. A folyóirat mint médium, mint

¹⁵³ *Csokonai emlékek* 1960, 599.

¹⁵⁴ Magyar nyelven elsősorban Szabó Márton és Glózer Rita kutatásai adják a nyelvi fordulat után kialakult interpretációs módszer legpontosabb összefoglalását. Lásd pl. SZABÓ 2008; GLÓZER 2007.

¹⁵⁵ A *Hazai Tudósítások* anyaga ugyan már hozzáférhető digitalizálva, de meglehetősen nehezen kezelhető formában, papír alapú kiadásban pedig csak egy válogatás készült: HazTud. 1985.

az adott cikk mindig jelenlévő kontextusa, mint olvasási mód így kivonódik az értelmezés folyamatából, legfeljebb a szerkesztője vagy nevesebb szerzője miatt marad lényeges. Ennek belátása visszavezetheti az interpretációkat a folyóirat közegéhez, ami az Árkádia-per esetében a legendái gólyák történetét elbeszélő cikket és a hotkóci angolkerthez kapcsolódó cikksorozatot is a vita kontextusába vonhatja. Mindkét szöveganyag esetében kiemelten fontos a képiség, illetve az Árkádia-perhez kapcsolódó, onnan elrugaszkodó reflexiók antropológiai vetülete, amelyek új perspektívát ajánlanak a látszólag unalomig ismert vita vizsgálatához.

II.3.2 Allegória

A *Hazai Tudósítások* 1806. évi 16. lapszámában, augusztus 23-án megjelenik egy szerzői névvel nem jelölt tudósítás *Széphalom, 3. Augst.* keltezéssel, amely a Zemplénbe hazatérő gólyákról számol be.¹⁵⁶ A történet gyanút kelthet, hiszen augusztus elején nemigen van aktualitása a gólyák Afrikából való visszatérésének, bár a táj leírása és a költöző madarak inszenírozása bizonyosan gyönyörködteti az olvasót. A cikk utolsó mondata azonban ajánlatot tesz a legendái gólyák történetének allegóriaként történő olvasására – értelmezése éppen emiatt nem feltétlenül magától értetődő. A zárásban megjelenő hasonlat az állatmesék irányából lehet ismerős: „Szerencsére az efféle Megszállók nem bánnak olly sanyarúan a’ magok’ Coloniájik autochton lakosaikkal mint a *tolatlanok*.”¹⁵⁷ Az antropológiai tanulság explicit konklúzióként jelenik meg a történet végén, amely egészen eddig a pontig olvasható lenne talán anekdotaként, talán még természettudományos ismeretterjesztő szöveggént is. Az embernek a saját fajtája iránti kegyetlenségéről szóló parabola azonban a keresztényi tanítások egyike („Szeresd felebarátodat” 3Móz 19:18; Mt 19:19) felől is értel-

¹⁵⁶ Lásd 2. függelék.

¹⁵⁷ KAZINCZY 1806b, 130. Kiemelés az eredetiben.

mezhető, s a gólyához kapcsolódó népi hiedelmek (pl. gyermekáldás, hűség, hazaszeretet), illetve a keresztényi metaforika (pl. Krisztus mennybemenetele és visszatérése, éberség, szeretet) kétségbe vonja, hogy elegendő lenne a Széphalomban jegyzett történet szó szerinti olvasása.

Az egyértelműen rögzített erkölcsi tanulság felől újraolvasva a legendai gólyák történetét, az olvasót meglepheti a történet építkezése, amelynek alapeleme a természet ciklikus időtapasztalata. A visszaérkező gólyák közül kettő a csapattól elválva egy nemesember házánál épít fészket Legenyén, s az időközben rakott tojásokat az általuk elhagyott csapat két gólyája elpusztítja. A következő évben az események megismétlődni látszanak, ezúttal azonban a legendai gólyapár meg tudja védeni tojásait, amelyekből kikelnek a fiókák. A történetet röviden összefoglalva jogosan érezhetjük zavarban magunkat, hiszen a hozzá kapcsolt tanulság nem feltétlenül logikus és egyértelmű, inkább csak laza asszociáció, hiszen az elbeszélte történet szerint a gólyák igenis kegyetlenek az őket elhagyó társaikkal. Nem érdektelen szempontunkból a történetben megismétlődő összecsapások leírásához használt szókinccsel való számvetés, amelyben számos katonai terminus szerepel. A gólyák „visszatérő serege” nyilván halott metafora, azonban a csoportot elhagyó madarakat a szöveg a „dezertor”, a „szökevény”, majd az „emigráns” szavakkal jeleníti meg, míg támadóik „két vitéz”, „Execútorok” és „Megszállók”. A támadás, a megfutamodás, az ismételt támadás és végül a sikeres visszaverés magától értetődően simul a háborús metaforikába. Az állatok ebben a történetben nem feltétlenül bírnak emberi természettel, s nem is viselkednek, beszélnek, járnak-kelnek emberként, mint az újkori európai irodalom többszörösen újraírt fabula-hagyományában, sokkal inkább a gólyákat szemlélő személy („Ennek tegnap egy nevezetes példáját 's bizonyosságát vala alkalmatosságom látni 's érteni”¹⁵⁸) tekintete, vagyis interpretációja antropomorfizálja őket.

¹⁵⁸ Kiemelés tőlem, B. K.

Ugyanennek a mondatnak a folytatása szintén az egyéni tudásból fakadó értelmezés irányába vonja a gólyákról szóló történet olvasását, hiszen megnyílik egy tudományos kontextus: „s közlöm azt a 'Természeti História' barátjaival, mert figyelmekre valóban érdemes.” Valójában ebben a szakaszban, tehát az első bekezdés két lezáró tagmondatában szűnik meg az állatmese, az erkölcsi parabola, a természettudományos ismeretterjesztés és a bibliai parafrázis lehetősége: hiszen a *Természeti História* nem más, mint Földi János 1801-ben, Pozsonyban kiadott állat- és növényrendszertan-sorozatának első s végül egyetlen darabja. A legendái gólyáktól így juthatunk el az Árkádia-per sajátos világáig, a metonimikus asszociációk és a kommunikációs zavarok színteréig. Hogy nem csupán kikényszerített a vitával való kapcsolat, ahhoz éppen a folyóirat mint olyan (médiium, kontextus, olvasási mód) adhat fogódzót. Az alábbiakban a legendái gólyák történetét közlő cikkig, illetve az ahhoz kapcsolódó kommentárok megjelenéséig követem az Árkádia-per történetét.

Kazinczy Csokonai-nekrológja 1805. február 19-én jelent meg a bécsi *Magyar Kurir*ban. A híradás mellett közismert a közlemény két legfontosabb vonatkozása: Csokonai költeményeinek kiadási terve és karakterének megrajzolása: „az ő affectált és nem affectált misanthropiájából úgy sugárlott ki mindég az emberi szeretet, mint affectált cynismusából az aesthéticai lélek”.¹⁵⁹ Mindemellett – ami a per későbbi kibontakozása szempontjából rendkívül fontos – két név is megjelenik a cikkben: Szentgyörgyi Józsefé és Fazekas Mihályé, a hajdanvolt költő legközelebbi barátaié, akik Kazinczy diskurzusában az ő kiadási terveinek támogatói. A *Kurir*ban március 26-án névtelen közlemény jelenik meg Csokonairól, akit a „legmagyarosabban magyar poétaként” nevez meg ez a válaszként is olvasható nekrológ, s amely a költőt Debrecen számára sajátítja ki. A szöveg a halotti siratás aktusának színre vitelével indul, az anya és a haza képének egymásba írásával, amiből igen hatásos képzavar alakul ki: „Törsök-

¹⁵⁹ KAZINCZY 1805a, 236.

anyánk a' haza, tudja miért kesergi Csokonait. Ott fogadta méhébe ezen néhai kedves fiát, a' hol a' Tudományoktól esett terébbe (Debretzenbe)."¹⁶⁰ A pert azonban mégsem innen szokás számítani, hanem Kazinczynak az 1806 augusztusában megjelent *Csokonainak sírköve* című közleménytől.¹⁶¹

Mi történik addig? Kazinczynak ebben a másfélévnnyi időszakban egyetlen újságcikke jelenik meg, mégpedig a Dayka Gábor költeményeinek kiadását hírül adó közleménye, amelyben felhívást intéz az olvasókhoz a kéziratok összegyűjtésére, illetve életrajzi adatokat kér az egykori iskolatársaktól és tanítványoktól. A hirdetés lényegre törő információi mellett itt is nagyon lényeges a halott költő figurájának megrajzolása. A portré személyességétől és a veszteség kifejezésétől („de édesebb, de szeretetre még méltóbb”) eljutunk a biográfiai személy halhatatlan költővé válásához a mitológiai kontextus megnyitásával: „A' Párkák megirigylették őtet Literatúránknak, 's fonalát ifjú esztendeiben metszették el.”¹⁶² Ez a felmagasztosítás a Csokonai-nekrológban a halállal szembeni bölcs rezignációra való rámutatásban van jelen: „Ugy ment a halálnak, a' mint azt az eszes emberektől várni lehet; nem óhajtotta, de tőle nem rettegett.”¹⁶³

II.3.2.1 A levelezés labirintusai

A vita kirobbanása a síremlék tervének megjelenéséhez kötődik, az addig eltelt másfél évnnyi időben pedig az indulatok kellőképpen megerősödnek, amiről a levélváltások adnak számot. Az eseményeknek ezt a szakaszát látványosan tudja megmutatni a *Penncsaták* című kötet szöveggözlése, ugyanis időrendbe helyezi a folyóiratközleményeket és a levelezésből vett részleteket – amelyek tehát kifejezetten a nekrológot, majd az emlékműtervet kom-

¹⁶⁰ [NÉVTELEN] 1805, 389.

¹⁶¹ KAZINCZY 1806a.

¹⁶² KAZINCZY 1805b, 112.

¹⁶³ KAZINCZY 1805a, 236.

mentálják. Kazinczy 1805. február 10-én ír Szentgyörgyi Józsefnek, mintegy előkészítve számára a Csokonai-nekrológ megjelenését: „Csokonai halála eránt egy kis tudósítást küldöttem az Ujságírónak; reménylem, helyt ad neki leveleiben.”¹⁶⁴ De arról nem tesz említést neki, hogy őt magát, a debreceni orvost a nekrológ felmagasztosítja, hiszen a hűség és az odaadás példajaként rajzolja meg alakját.¹⁶⁵ A Fazekasnak szánt szerepet Csokonai verseinek tervezett kiadásában ugyanakkor megírja Szentgyörgyi-nek ebben a levélben: „Az illy munkát pedig az az ember viheti csak jól végbe, a’ ki az Irót ismerte, és érzéseiben vele harmonizált. Erre szeretném Társnak Fazekas Mihály Urat.” A nekrológban a többes szám első személyű megszólalás Csokonai temetését, halálát okozó betegségét és karakterét beszéli el. A szöveg akkor vált át egyes szám első személybe, amikor a költői munkák kiadásának ügye kerül a középpontba, amire így a közös gyász és a közös veszteség ad felhatalmazást Kazinczy számára a diskurzus építkezése szerint.

Szentgyörgyi 1805. március 8-án már reagál a nekrológra, s válaszában az Árkadia-perben is kiemelkedő jelentőségű vonatkozásokat rögzíti (ti. Csokonai verseinek kiadását és Csokonai jellemzését), kapcsolódva Kazinczynak a *Magyar Kurir*ban megjelent cikkéhez:

Ha nyílt szívvel kell szóllanom, senkit sem tudok, a’ kinek nem fájt volna a’ halála felől való tudósítás: azt Édesem, hogy magadat munkái ki adására ajánlottad, mind jó szívűségre magyaráztuk: de minden igyekezettel sem tudunk a’ misanthropiáról és cynikusságról szóló ígéknek, szelíd vagy tűrhető értelmet adni; az özvegy keserves könyhullatásokkal panaszkolta előttem, hogy tőled e’ félét soha nem várt volna; én is igen megköszöntem volna, ha ezen históriába éppen Pontius Pilátusnak a’ Crédobeli

¹⁶⁴ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, 1805. február 10., in KAZLEV., 717. lev., 3:259–261, 260.

¹⁶⁵ „Utolsó nyavalyájában a’ mi nemeslelkű Szentgyörgyink mind orvosa, mind vígasztaló barátja.” KAZINCZY 1805a, 236.

rolláját nem kaptam volna; ki külbömbenn is az újságbéli emlékezetet mindég kerültem, és valamint sok embereket a legnagyobb gyönyörűséggel ignorálok, úgy nékik is ezen örömet részemről tellyes szívvel meghagyom, és meg adom.¹⁶⁶

A levél idézett részlete nem egyszerűen a nekrológra adott személyes válasz, hanem a nekrológ intencionált jelentéseinek kimondása. Szentgyörgyi szintén többes szám első személyben, a közönség képviselőjében szólal meg, ám amíg Kazinczynál ez a költői barátság eszmei és érzelmi tartományához köthető, addig a debreceni orvos a barátot, a fiút elvesztők és eltemetők nevében szól és fejezi ki fájdsalmát. A mizantropia és a cinizmus fogalmaihoz a debreceniek nem tudnak „szelíd vagy túrhető” jelentést rendelni, és ez a félreértés, az egymás mellett való elbeszélés jellemzi majd az egész pert a későbbiekben. Érdemes ugyanakkor arra figyelni, hogy Szentgyörgyi diskurzusa nem marad meg a szó szerinti értelmezések csapdájában. Vagyis nem lehet egyszerűen visszavezetni az egymás mellett való elbeszélést arra, hogy Kazinczy Csokonait mint halhatatlan költőt, a debreceniek pedig mint fizikai személyt rögzítik: a gyászoló anya képe az eltemetett fiút idézi, s magasztosítja fel mindkettejüket a pietà-téma felidézésével. A mondat folytatásában a Pilátus-metaphora így nem marad egyszerű képes beszéd, hanem összekapcsolódik a siratás aktuálisával. Szentgyörgyi ezzel az áttételességgel talán Kazinczyt akarja kímélni, nem közvetlenül tesz tehát szemrehányást a nekrológban való akaratlan szerepvállalásért. Ám így, a fiát sirató asszony képével Pilátus nem csupán az akarata ellenére bevonódó ember metaforája, hanem a passiótörténet megfigyelője – a levél tehát bibliai kontextusba helyezi a látszólag földhöz ragadt értelmezést. Pilátus figurája Fazekas Mihály szerepére is érthető, aki hasonlóképpen részese a nekrológnak, ám később Kazinczy ellenfelévé, a

¹⁶⁶ Szentgyörgyi József Kazinczy Ferencnek, Debrecen, 1805. március 8., in KAZLEV., 5455. (731/a) lev., 22:88–90, 89.

debreceniek képviselőjévé válik a perben: eleinte csak levélváltásokban, majd 1806 decemberében a sajtó nyilvánosságát vállalva.

Kazinczy Szentgyörgyinek írt válaszlevelében¹⁶⁷ szeretetteljes és bizalmas barátságukra való hivatkozással próbálja feloldani a konfliktust. Ugyanebben a levelében magyarázza el részletesen, mit is értett mizantrópia és cinizmus alatt, ami alkalmat ad arra, hogy a debreceniek tudatlanságára hivatkozzon, előrevetítve a perben később megjelenő bizonyítékát a debreceniek műveletlenségére, akik nem látszanak érteni Árkádia jelentését a tervezett sírfeliratban. Mizantrópia és cinizmus, Rousseau és Diogenész ezután Kazinczy diskurzusában mindig a debreceniek műveletlenségére való rámutatást is jelent.

Kazinczy 1806 augusztusáig, tehát a sírkőről tett jelentés publikálásáig folyamatosan a nekrológot kénytelen mentetetni. 1805 márciusában rendkívül erősen érzékelhető a nekrológ hatása a levelezésében: Nagy Gábornak a kiadás tervét védi meg.¹⁶⁸ Ugyanezen a napon írt levelében Szentgyörgyinek szintén a tervezett kiadást magyarázza,¹⁶⁹ éles szavakkal szólva Csokonai rendetlenségéről (Horatius szatírját idézve mocskosan hömpölygő folyóhoz hasonlítja), s a tervezett kiadást megalapozó javítások szükségességét is megemlíti. A március 23-án kelt, szintén Szentgyörgyinek írt levelében is visszatér a Csokonai-karakter szókincséhez.¹⁷⁰ Március 31-én pedig Cserey Farkasnak, illetve Budai Ézsaiásnak is megírja érveit Csokonai-portéja hitelességéről¹⁷¹ – ám míg Csereynek a debreceniek tudatlanságát, addig Budainak sajtát

¹⁶⁷ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Érsemlyén, 1805. március 13., in KAZLEV., 733. lev., 3:285–291, 287–289.

¹⁶⁸ Kazinczy Ferenc Nagy Gábornak, Érsemlyén, 1805. március 6., in KAZLEV., 729. lev., 3:277–278, 278.

¹⁶⁹ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Érsemlyén, 1805. március 6., in KAZLEV., 730. lev., 3:279–282, 280.

¹⁷⁰ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Érsemlyén, 1805. március 23., in KAZLEV., 737. lev., 3:297–298.

¹⁷¹ Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Érsemlyén, 1805. március 31., in KAZLEV., 741. lev., 3:301–305, 301–302; Kazinczy Ferenc Budai Ézsaiásnak, Érsemlyén, 1805. március 31., in KAZLEV., 743. lev., 3:307–310, 308–309.

maga védelmét hangsúlyozza. Figyelemmel kell lennünk a nekrológ, illetve a közvetlenül hozzá kapcsolódó levelezésben a sajtónyelv és a levelezés nyelvének különbségeire: a gyászír magasztos diskurzusa a levelezésben már-már durvasággá, de elsősorban könyörtelen őszinteséggé alakul Kazinczynál, miközben a nyilvános nekrológot az ünnepélyes, közösséget teremtő, retorikailag látványosan felépített nyelvezet jellemzi. Az özvegy fájdalmas és felmagasztosuló alakja ingerült visszautasítást kap a Nagy Gábornak április 30-án írt levélben: „A’ megholt Poéta’ munkáji nem a’ Diószeghi Sára és Bagaméri Exispán proprietása, hanem a’ Nemzetéé, ‘s azoknak kiadásokhoz annak van legtöbb jusa, a’ ki legalkalmasabb erre a’ munkára.” Ugyanebben a levelében sorolja fel azok nevét, akik elismerően nyilatkoznak nekrológjáról, vagyis a névsor – Puky István, Cserey Farkas, Buczy Emil – már a pártját fogók táborának kijelöléseként értelmezhető.¹⁷²

Az előző bekezdésben idézett két levélhez hasonlóan március 6-án kelt Cserey Farkas levele, aki viszont – talán egyedülként – úgy értelmezi a nekrológot, ahogyan Kazinczy szeretné, egyfajta ideális olvasóként. Cserey megerősíti Kazinczyt szándékaiban, s kizárólag a magyar kultúra ügye és a költői halhatatlanság jelenik meg olvasatában:

Nyugodgyanak enyésző hamvai érdemlett Békeségbe, nemesebb része a halhatatlan ditsóságibe úgy is el érte azon Részt, meljet a fő Valóság rendelt a Jóknak; nekünk, kik életbe betsültük érdemeit, szent kötelességünk holta után Neve diszít fent tartani.¹⁷³

Ez idő tájt jelenik meg Kazinczy és Cserey levelezésében az emlékmű terve: a Csokonai halála apropóján fonódó barátságot sürűn kísérő levelezésben Cserey valószínűleg április-május tájékan említi először Kazinczynak az emlékművet, amit Csokonai

¹⁷² Kazinczy Ferenc Nagy Gábornak, h. n., 1805. április 30. in KAZLEV., 751. lev., 3:321–323, 322.

¹⁷³ Cserey Farkas Kazinczy Ferencnek, Kraszna, 1805. március 6., in KAZLEV., 731. lev., 3:282–283, 282.

tiszteletére emeltetne, ám sem ez a levél, sem Kazinczy válasza nem ismeretes. Csupán az arra írott levelét ismerjük Csereynek 1805. május 20-i dátummal, amelyben mintegy megelőlegezi Kazinczynek a Csokonai sírkövére tett, s a levélhez képest több mint egy év múlva megjelenő javaslatát:

Azon gondolatom, hogy Csokonainak méltó emlékezete örökösítésire emlékeztető oszlop emeltessen, kéttzeresen tettzik azon tekintetből is, hogy a' Tek. Úr olj forró heljbe hagyását nyerte. Ezen gondolat végre haitására gyüitendő költség meg szerezhetésit, hogy Ujság levelekbe iktatandó Hirdetménnyel vigyük kívánatos végre: magam is heljesnek, és olj modúnak találom, elj a tzelhoz leg foganatossabb uton juttathat; de az is bizonyos, hogy ezen Hirdetményt a Tek. Urnál senki se teheti melegeb indulattal közzé, mint a ki Csokonait közelebrül ismerte, a ki az ő érdemeit még éltébe betsúltni tudta, a ki olj szerentséssen be hatot az igaz Böltseségnek szenttséges titkaiba – egy szóval a ki nek szólása nem tsak szívre ható, hanem a meg indult szivet nemes fel hevülésibe úgy meg tartya, hogy ezen álhatatosság Jeles intézetre segítse a feltételt. E szerint tehát Barátságossan, és a Csokonai enyésző hamvainak drága emlékezetire kérem: tégye a Tek. Úr maga és haladék nélkül meg ezen gondolatom teljesedhetésire serkentő Hirdetményt.¹⁷⁴

Kazinczy 1805. május 23-án kelt válaszlevelében ígéretet tesz az emlékműállításhoz kapcsolódó felhívás megírásáról és közzétételéről.¹⁷⁵ Cserey augusztus 1-jén megsürgeti Kazinczyt a korábban egyeztetett jelentés tárgyában.¹⁷⁶ Az emlékmű gondolatának

¹⁷⁴ Cserey Farkas Kazinczy Ferencnek, Kraszna, 1805. május 20., in KAZLEV., 757. lev., 3:330–332, 330.

¹⁷⁵ „A' parancsolt híradást Csokonainak emlékezet kövéről örömost megteszem, és elébb közleni fogom a' Mélt. Úrral.” Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Érsemlyén, 1805. május 23., in KAZLEV., 760. lev., 3:334–337, 334.

¹⁷⁶ Cserey Farkas Kazinczy Ferencnek, Kraszna, 1805. augusztus 1., in KAZLEV., 794. lev., 3:309–401, 400.

megjelenésével hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy elsimulni látszik a nekrológ hatása, s úgy tűnhet, hogy az emlékmű-terv kidolgozása felé folydogálnak az események – hiszen utólagosan ezt helyezük az Árkádia-per középpontjába. A nekrológ nem tűnik el azonban, kényes részlete, a Csokonai-portré új kontextust kap egy Nagy Gábornak írt levélben 1805. június 19-én:

Melly vígasztalásomra volt látni, hogy midőn Szentgyörgyi, Fazekas és Kis Imre Urak a' Csokonai Misanthropiája és Cynismusa miatt erántam szánakodó érzésekkel voltak, az Úr *megértett*, látta az Úr. Ugyan ezt a' megértést és javallást keresem most. Cselekedje az Úr azt a' barátságot 's olvassa-meg mind Sylvester, mint a' Krakkai Orthographus előtt álló Praefatiómat, és Schólionjaimat, és mondja meg nekem, mit ítél felőle.¹⁷⁷

A nekrológ recepciója nyomán tehát táborok, támogatók és ellenzők, jól értők és nem jól értők figurái konstruálódnak meg, ahogyan ebben a levélrészletben az áthelyeződés Kazinczy kiadási terveinek, fordítói munkáinak elismertetésére és megismertetésére történik meg. Aligha lehetséges teljes mértékben feldolgozni a levelezésben a nekrológ összes kommentárját, annyi azonban bizonyosan látszik, hogy 1805 tavaszán és nyarán Kazinczy minden alkalmat megragad a februári tudósítás valamely vonatkozásának említésére, újabb és újabb kontextust rendelve a debreceni költő alakjához, újabb és újabb áthelyezésben mutatva meg a lehetséges jelentéseket. 1805. október 1-jén kelt, Sárközy Istvánnak írt levelében hosszú idő után újra hivatkozik Csokonaira, levele elején összekapcsolja a nekrológban rajzolt portré alapfogalmait a kiadással. A debrecenieket jelöli meg annak okaként, hogy nem végezte el a munkát – miközben a Dayka-kötettel elkészülni látszik. Ahogyan összefoglalja nekrológja debreceni kritikáját,

¹⁷⁷ Kazinczy Ferenc Nagy Gábornak, Kóly, 1805. június 19., in *KAZLEV.*, 781. lev., 3:372–373, 372.

ugyanabba a mondatba belesűríti kritikusainak tudatlanságáról mondott ítéletét és a portré hitelességét:

Csokonay felől tett jelentésem Debreczenben nagy zúgást támasztott. Azok a bölcs fők a misanthrópiában és Cynismusban ellenségi indulatot láttak; 's észre sem vették, hogy Csokonay kévélykedve olvasná azt, ha láthatná, egészen feltalálván benne a Rousseau-i phyzionomiát, mellyet olly annyira affectált. A' Cs. emlékezete szent nékem: de bölcs bolondokkal nem jó feltenni.¹⁷⁸

Ugyanebben a levelében tudósítja Sárközyt a Cserey javaslatára tervezett emlékműről, amely ügyben tanácsot is kér, miként lehetne támogatókat szerezni a megépítéshez, vagyis egyelőre nincs szó a tudósítás megírásáról és közzétételéről.

A nekrológban megjelölt témák és a hozzájuk rendelt kontextusok lassú burjánzása, valamint az emlékmű-terv ügye a nekrológ megjelenése utáni hónapokban egymásba kapcsolódik. Ami a folyóiratközlemények megjelenése között másfél évnyi ürnek tűnik (1805. február és 1806. augusztus között), az a levelezésben intenzív téma, ezt bizonyítja Kazinczy levele 1805. október 7-én Csereynek.¹⁷⁹ Ekkor írja meg Kazinczy azt az emlékműtervet (a lepkével, az oszloppal, az *Et in Arcadia ego*-felirattal) Csereynek, amely majd 1806 augusztusában a *Hazai Tudósításokban* kap nyilvánosságot.¹⁸⁰ Hónapokon keresztül nincs szó Kazinczy levelezésében Csokonairól, legfeljebb csak jelentéktelen utalások formájában, Kazinczy elengedni látszik a Csokonai-kötet és a sírkő tervét. Hozhatnánk a magánéleti események sorát indokként (Kazinczy első gyereke, Iphigénia 1805. augusztus 8-án születik meg, Kazinczy szeptembertől hosszú hónapokon át súlyos beteg, tavasszal belekezdnek az építkezésbe Széphalomban), vagy ké-

¹⁷⁸ Kazinczy Ferenc Sárközy Istvánnak, Nagykázmér, 1805. október 1., in *KAZLEV.*, 822. lev., 3:443–445, 444.

¹⁷⁹ Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Nagykázmér, 1805. október 7., in *KAZLEV.*, 824. lev., 3:448–450.

¹⁸⁰ *KAZINCZY* 1806a.

szülő munkáinak sajtó alá rendezési folyamatát. 1806. június 10-én kelt levelében azonban Kazinczy úgy beszél Csereynek újra az emlékműterv közléséről, mint ami mindvégig a fejében volt. Egy anekdotába illesztve számol be a *Hazai Tudósítások* című lap megismeréséről, amihez hozzákapcsolja az emlékműterv közlésének lehetőségét, a magyar irodalom ügyének haladása felett érzett örömét, illetve annak okait, hogy a *Magyar Kurir*ban miért nem jelenhetett meg a terv – ezzel arra is fény derül, hogy a nekrológnak helyet adó lapba szánta eredetileg írását.

Az elmúlt Postanap a' Velejtei Posta Expeditor egygy nyomtatványba takarta érkezett leveleimet, 's úgy küldötte hozzám. Hátulja el van szakasztva. Sem nevét nem láthatám Írójának, sem azt, hogy mit akar. A' titulusa ez vala: HAZAI TUDÓSÍTÁSOK. – Azonnal vissza ment a' cseléd, kértem hogy küldene egygyet. Azt felelte hogy nincs. Nem nyughattam. Ujhelybe küldöttem érte. Onnan megkaptam. – Képzeld, – az ollyat én látom-meg csaknem három holnap múlva! Azonnal beküldém a' kívánt félesztendi bért 's Kultsárnak, kit igen jól ismerek, kinek barátságával kevélykedhetem, különösen is írtam, hogy leveleit hozzám járassa. Ime, a' mit mindég óhajtottam, meg vagyon! Van tehát olly folyó-munkánk, a' mellyben a' hazai Literatura Productumai a' Publicumnak tudtára adatnak és talán recenseáltatnak is. Jól, rosszúl, az csaknem egyenlő; mert ez által az Írók felriasztatnak álmoságokból 's inkább fognak igyekezni a' Publicum javallásának megnyerésén. – A' Csokonai sirkövét illető jelentés 's a' Kis Versei itt inkább lesznek a' magok helyén mint a' Kurirban, melly – a' mint látszik, *parancsolatból* – nem adott helyt az efféléknek. Várjuk, mi lesz belőle. Én késni nem fogok.¹⁸¹

Cserey július 5-én kelt válaszában óvatosan, de világosan figyelemzeti Kazinczyt, hogy a *Kurir*ban nagyobb nyilvánosságot kap-

¹⁸¹ Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Széphalom, 1806. június 10., in KAZLEV., 935. lev., 4:185–187, 185–186.

na az emlékmű terve. 1806 nyarára Kis János verseinek kiadása ügyével folyik össze a Csokonai-emlékmű tervének közlése, vagyis itt is érzékelhető egy újabb áthelyezés: az emlékállítás, illetve a képzőművészeti és költészeti eszmény jelentéseiből ezúttal az utóbbi kapja a legnagyobb hangsúlyt – a síremlék terve itt egyértelműen Kazinczy költészeti ízléstörekvéseivel kapcsolódik össze:

A napokban Kis Jánosnak is vettem egy igen becses levelét. Hogy az ő Versei, meljekkel engemet meg tisztelt, nap fényt lássanak, méltók, hogy azok a Csokonaynak emeltetendő Monumentum iránt való Hirdetménnyel edgyütt a Kulcsár által ki adandó Magyar foljó Munkába is be iktattassanak, igen heljesnek találok – azonba jónak látnám, ha a Magyar Kurirba is gyönnének, eszt többen olvasván, többen is látnák.¹⁸²

Kazinczy végül 1806. július 30-án küldi el Kultsárnak a *Csokonai-nak sírköve* című írást, ami utólagosan a pert megnyitó írássá avatódik.¹⁸³ De Kultsár nem közli a teljes küldeményt a *Hazai Tudósítások* 1806. augusztus 16-i lapszámában, mindössze azt a részt, ami az emlékmű struktúrájával, eszmei beágyazottságával, esztétikai referenciáival foglalkozik, illetve utolsó szakaszában a felállítás költségének összegyűjtésére tesz felhívást. A levél második fele teljes egészében a nekrológ apológiája, a Csokonai karakterét megrajzoló alapfogalmak magyarázatával, illetve ezzel együtt a nekrológ óta zajló levelezés nyomán átalakuló kapcsolat- és érvrendszer alapfogalmai jelennek meg benne. Szintén a nekrológra és az élénk levelezésre tett reflexió a Csokonai-kiadás ügyéről való gondolatmenet, amelyben Kazinczy fenntartja, hogy a debreceni költő verseit javítva fogja kiadni, szemben az időközben megjelent kiadással, amelyben Kis Imre tiszteletben tartotta a szerzői autoritást. Azzal, hogy ez a viszonylag nagy terjedelmű,

¹⁸² Cserey Farkas Kazinczy Ferencnek, Kraszna, 1806. július 5., in KAZLEV., 945. lev., 4:208–211, 210.

¹⁸³ Kazinczy Ferenc Kultsár Istvánnak, Széphalom, 1806. július 30., in KAZLEV., 963. lev., 4:245–248.

érvelésében gondosan kiépített levélszakasz nem kap nyilvános-
ságot a folyóiratban, a vita átbillen a síremlék ügye irányába, il-
letve egymás nyílt vagy csak némiképpen leplezett sértegetésé-
nek területére.

II.3.2.2 A *Természeti História* olvasói

Ekkor, egy hétre a *Hazai Tudósítások* rövidített közleményé-
nek megjelenése (1806. augusztus 16.) után kap helyet a lapban
a legendái gólyák története, amit Kazinczy augusztus 3-ra keltez.
Tény, hogy a per interpretációjához nem adhat hozzá felforgató
eredményeket ez a közlemény, felhívhatja azonban a figyelmet
arra, hogy Kazinczy milyen nyelvi eljárásokat alkalmaz a vitában
– amely a sajtó nyilvánosságában ekkor még el sem kezdődött,
hiszen egyelőre nem érkezett válasz a síremléktervre. A legendái
gólyák történetét tehát ekkor, a pernek ebben a fázisában, a nek-
rológ óta eltelt másfél év tanulságaival már nem lehet nem alle-
góriaként olvasni, ráadásul az első bekezdésben, ahogy fentebb is
rámutattam, Kazinczy a debrecenieket szólítja meg, amikor Föl-
di János kötetének olvasóihoz beszél. Az aposztrophé az Árká-
dia-per kettős nyilvánossága és sajátos szöveg hagyományozódá-
sa miatt maradhat azonban észrevétlenül. Kis Imre ugyanis 1806.
szeptember 3-án levélben válaszol Kazinczynak a *Csokonainak*
sírköve című közleményre, amelyben többek között a „lepe” kife-
jezés használatát kifogásolja:

A' Pillangó repdesését a Kövönn szerentsés Gondolatnak tartom
– De Füleimbe sőt egynehányónk Füleibe semmivel sem hang-
zik szebben Lepe mint Pillangó, akár Pille, akár Pilla legyen a'
Gyökér, mindenik illik erre az állatra; valamint a' *Leptől* is jó
a' Lepetske vagy megrövidítve pedig Lepke, de nem Lepe. Ezen
kívül Pillangó (Papilio), Lepke (Sphinx), Pille (Phalaena), mind
három nagy Nemeket Lásd Földi Természet Histor. 321. etc. etc.

a Csokonaj ódája pedig az első Nemhez van adressirozva: a Linné Papiliojához.¹⁸⁴

Kis Imre ezt a magánlevelét apróbb változtatásokkal beküldi Kultsárnak, aki az október 29-i lapszámban teszi közzé a szerző bevezető megjegyzésével ellátott levelet. A debreceniek egyik leghíresebb megszólalása ez: a kiemelt szakaszt megelőzően taglalja ugyanis Kis az Árkádia egyik lehetséges jelentését Jean-Jacques Barthélemy *Anacharsis* című regényét idézve, amelyben a nevezett hely szamarak legelője.¹⁸⁵ Köztudott, hogy Kazinczy a *Magyarázó jegyzések Csokonai sírköve eránt tett jelentésre*¹⁸⁶ című közleménye erre a magánlevélre ad tételes választ. A levélből folyóiratközleménnyé váló szöveg tehát Kazinczy *Magyarázó jegyzések...* című, október 11-én közzétett cikke után jelenik meg. A legendái gólyák történetében a *Természeti História* olvasóinak megszólítása ebben az időtávlatban már szükségképpen nem kapcsolódik össze Kis Imre nyilvánosságot kapó levelével.¹⁸⁷

Hogy a debreceniek észrevették a gólyákat taglaló cikkét Kazinczynek, azt Fazekas Mihály nyilvános megszólalása is bizonyítja a per diskurzusában. A *Debrecen védelme* című közleményében, a *Hazai Tudósítások* november 5-én kiadott lapszámban ugyanis tételesen felsorolja a Kazinczy álláspontját az Árkádia-per tárgyában, amit a neki küldött magánlevélből összegez. A hatodik pont kapcsolódik a legendái gólyák történetéhez: „6.) Sok debreceni urakban botránkozást szült a gólyák felől tett tudósításom, meg nem tudták emészteni a mony említését.”¹⁸⁸ Ka-

¹⁸⁴ Kis Imre Kazinczy Ferenchez, Dátzia [Debrecen], 1806. szeptember 3., in KAZLEV., 984. lev., 4:287–289, 288–289.

¹⁸⁵ A *Hazai Tudósítások*ban közzétett változat az állatrendszertani megjegyzések után tárgyalja az *Anacharsis*ban előkerülő jelentést.

¹⁸⁶ KAZINCZY 1806d.

¹⁸⁷ A *Pennaháborúk* című kötet, amely tehát a levelezést és a folyóiratközleményeket időrendbe illesztve mutatja meg a per lefolyását, Kis Imre levelét nem közli magánlevélként, hanem csak a *Hazai Tudósítások*ban megjelent cikként. *Pennaháborúk* 1980, 421–423.

¹⁸⁸ FAZEKAS 1806, 312.

zinczy levelezésében ennek nyoma az 1806. október 9-én Fazekas Mihálynak címzett levélben van:

N[agy] G[ábor] beszéli, hogy az Urak közzül valaki nagyon felakadt azon, hogy én a' Hazai Tudósítások' – levelében a' gólyák felől szólván, annak tojományait monynak neveztem. Az az emberséges ember azt hitte, hogy én ott trágárkodom. Mit mondjon az ember az illy crísisekre? 's az az Író, a' ki erudita materiában erudítusokhoz, ha bár közönséges levélben is, szól, arra is vigyázzon e, hogy ha a' szó a' konyhára kihallik, Ersók Asszony mit fog magában gondolni.¹⁸⁹

Fazekas „Debrecen védelmével” az Árkádia-per kettős nyilvánosságát ismételten hangsúlyossá teszi, az eddig csak magánlevelekben megszólaló férfi ugyanis ekkor lép a vitában először nyilvánosság elé, úgy ráadásul, hogy közleményében Kazinczy magánlevelét idézi. A nyilvánossági formák különbségeire pedig ő maga reflektál:

Mi búsíthatta neki a *humánus művészt*, hogy ilyen artisztához illetlen mozdulásokat tégyen, kitalálni lehetetlen, annyival inkább, mivel ezen nemes város katolikusokból, és protestánsokból, secularisokból, és ecclesiasticusokból állván, nem magyarázta ki, hogy mellyik oldalára villog. Ideküldött levelében ezeket adja okának, mellyeket minthogy ügyét a publicum előtt folytatja, én is tanubizonyságul a publicum táblájára feltenni szükségesnek találtam[.]¹⁹⁰

Amennyiben tehát a debreceniek bizonyosan olvasták Kazinczy közleményeit a *Hazai Tudósításokban*, s a legényei gólyák történe-

¹⁸⁹ Kazinczy Ferenc Fazekas Mihálynak, Széphalom, 1806. október 9., in KAZLEV., 1012. lev., 4:356–358, 358. A Czuczor–Fogarasi szótár *mony* szócikke szerint a szó egyik jelentése: „Elterjedt szokás szerént a hímállatnak, nevezetesen férfinak nemzőveszseje.” CZUCZOR–FOGARASI 1867, 609.

¹⁹⁰ FAZEKAS 1806, 311.

tére is felfigyeltek, miként értelmezheték annak tanulságát? Az Árkádia-perhez való lehetséges kapcsolódásokra való rámutatással tehát bizonyosan nem elégedhetünk meg, ha csak az általános antropológiai kritikát látjuk a gólyák történetében az ember mint olyan kegyetlenségéről a saját fajtája iránt, szükségképpen a vita kontextusából kell egy másik jelentést kibontanunk. A per szereplőire és témáira vonatkoztatva a gólyák történetét, úgy fogalmazhatunk, hogy Kazinczy a debrecenieket azzal vádolja, saját városuk szülöttjével, Csokonaival bántak kegyetlenül, „kilökték a fészekből”, s most mégis védik. Az allegorizálásnak ez a paradox, és első pillantásra mégis erősen elfedő beszédmódja csak ebben a cikkben érvényesül. Éppen ez figyelmeztethet arra, hogy minden más szövegben, ami a vita részét képezi akár a levelezésben, akár a folyóiratközleményekben, olvassunk elmélyültebben, s a tényközlő kijelentések esetében is hangolódjunk rá a diskurzusok működésének finomságaira, az intencionált jelentések kibontásának lehetőségeire.

Nem jelentem ki magabiztosan, hogy Kazinczy megszólalásaira általánosságban jellemző lenne ez a finomság és távolítás, hiszen a levelezésben sokszor világosan megtapasztalható indulatos szókimondása, helyenként durvasága. Ami viszont bizonyosan tanulsága lehet ennek az allegorikus történetnek, az a referenciák alig korlátozható áradására való figyelmeztetés, ami itt például lehetőséget ad a Földi-utalás kibontására. Nem gondolom ugyanakkor, hogy minden felfedezni vélt referenciát szükséges és lehetséges megmagyarázni, ami ráadásul az értelmező személyiségéhez sokkal inkább köthető vonatkozásokat helyezni az előtérbe, semmint tényeket. Földi János személyének, illetve 1801-ben kiadott kötetének játékba hozását itt azonban érdemes megvizsgálni, nemcsak olyan általános és közismert vonatkozások miatt, hogy Földi a Kollégium diákja, Csokonai barátja, Kazinczy levelezőpartnere, Kazinczy folyóiratainak közreműködője és szerzője volt. Az 1793-ban kiadott botanikai tárgyú kötetben, majd a *Természeti História*ban is a magyar nyelv és a ma-

gyar nyelvű tudományosság összefüggéseibe helyezi a növény- és állattani vizsgálatait.¹⁹¹

Kazinczy a *Magyar Kurir* 1802. március 19-én kiadott lapszámában Csokonait és Földit egyszerre bírálja a „babér” szó miatt.¹⁹² Szerinte Földi sajnálatos módon emelte be azt a köznyelvbe, holott sem rendszertani, sem esztétikai szempontból nem megfelelő, Csokonai pedig a *Virág Benedek*hez című versében használja. A Cs...cz aláírás mögé rejtőző Kazinczy a stíluszintet és a nyelvi tisztaságot kéri számon, nem mellesleg kétségbe vonja Földi hozzáértését is a növények rendszertanához. Borbély Szilárd tanulmánya ezt a cikket az Árkádia-per előképeként elemzi, hiszen a „babér-perben” is szavak és elvek értelmezése körül, valamint a gyász kontextusában zajlik a vita.¹⁹³ Kazinczy 1806. július 9-én, vagyis a *Csokonainak sírköve*¹⁹⁴ című közleménye megjelenését nem sokkal megelőzően kelt levelében Szentgyörgynek a babérról írt cikkekre hivatkozik.¹⁹⁵ Az 1802-ben megjelent közleményt Kazinczy ezzel a gesztussal az Árkádia-perhez tartozó ügyek és érvrendszerek részévé teszi, itt korábbi bírálatát érvként használja, hogy bizonyítsa: jó indoka van Csokonai verseinek javítására. Ekkor persze már nemcsak Földi, hanem Csokonai sem él, Kazinczy ebben a levélben azonban fenntartja a vitát a babér szó ürügyén Csokonaival. A Szentgyörgynek írt levélből megtudjuk, hogy Csokonai 1802-ben a debreceniekre gyanakodott a Cs...cz álnév mögött, de Kazinczy egy találkozásuk alkalmával elmondja neki, hogy ő fogalmazta meg az éles kritikát:

Kimondám tehát néki minden megszeppenés nélkül, hogy azt én írtam. Cs. nem goutírozta a’ mit én a *babér* ellen írtam. Ha

¹⁹¹ FÖLDI 1793, FÖLDI 1801.

¹⁹² KAZINCZY 1802, 267–268.

¹⁹³ Az újságcikk szövegét Borbély Szilárd közli és elemzi mélyrehatóan: BORBÉLY 2006a, 20.

¹⁹⁴ KAZINCZY 1806a.

¹⁹⁵ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Széphalom, 1806. július 9., in KAZLEV., 949. lev., 4:215–218.

neki van igaza, győzzön ő: ha nekem van igazam: úgy, minden apológiája mellett, enyém a győzelem. Ki részén van az Igazság a' babér dolgában, az nem lehet kérdés, csak hogy azok légyenek a' processusban a' Bírák, a' kiket a Bíróság illet. – Csokonay minden bizonnyal igen jó fej és a' legszerencsésebb Poétai Genie volt: de ki nem látja azt, hogy sok munkája merő szemet?¹⁹⁶

Kazinczy paradox helyzete a perben itt válik láthatóvá a legteljesebben: szemben áll a debrecenieekkel, de Csokonai mellé sem tud állni, azzal a költővel vitázik jelen időben, akinek sírkövet készül állítani, vérmesen győzni akar egy játszmában, amit ő maga teremt meg. Ennek az érvelésnek a kulcsszavai az apológia és a legyőzés, ráadásul egymás mellé kerül két olyan gesztus és/vagy cselekvés, amelyek alapvetően bizonyosan ellentétesek. Ebben a vonatkozásban válik érdekessé a levélrészlet jobb híján támadónak nevezhető retorikája (ami a harc és az igazságügy terminusaiból egyaránt építkezik), középpontjában a következő tétellel: „Ki részén van az Igazság a' babér dolgában”. Ennek a mondatrészletnek a különossége abban van, hogy a két főnév felcserélésével megmutatkozik Kazinczy ki nem mondott szándéka: a „babéper” és hamarosan az Árkádia-per is arról szól, hogy „kié a babér az igazság dolgában”, vagyis ki lesz győztes a már-már követhetetlen mennyiségű témát integráló vitában – még akkor is, ha Kazinczy gyűlöli a laurus szó Földi-féle magyarítását.

Hasonló nyelvi játékként vihető végig a bírósági metaforika: a processus, a bírók és a bíróság párhuzama végeredményben szó szerint s nem hasonlatként olvasandó. Kazinczy igazságfogalma éppen emiatt válik majdhogynem nevetségessé, mert a bírói objektivitásra kívánja bízni a per nyertesének kihirdetését, ugyanakkor eleve leszögezi, hogy neki van igaza. S ne feledjük, hogy ebben a levélrészletben Csokonait támadja, akit a debreceniektől kíván megvédeni a legendái gólyákról írt példázatában, illetve az Árkádia-per minden közleményében.

¹⁹⁶ Uo., 217.

III.3.3 Séta a sírkertben – A hotkóci angolkert és Fizsi halála

Az Árkádia-per eseménytörténetét a levelezés és a folyóiratközlemények kronológiájában tovább követve azzal szembesülünk, hogy a vitában egyre erőteljesebb hivatkozási alappá válik a képzőművészet irányából megkonstruált értelmezési keret Kazinczy megszólalásaiban, illetve a képzőművészeti téma a peren kívüli folyóiratközleményeiben is megjelenik. Kazinczy tragikus magánéleti eseménye szintén ez idő tájt következik be: 1806. augusztus 18-án meghal Iphigénia, első gyermeke, egyéves korában. Kazinczy mély gyászát levelezéséből, önéletírásaiból és verseiből ismerhetjük ugyan, s talán a halálról való beszéd nehézségei akadályozzák meg az arra való hangsúlyos rámutatást, hogy Fizsi elvesztése és az Árkádia-per kirobbanása végeredményben párhuzamosan zajlik.

Az 1806. augusztus 16-án megjelenő *Csokonainak sírköve*¹⁹⁷ című közleményére, amire fentebb már utaltam, Kazinczy magánlevelében kap választ Kis Imrétől szeptember 3-i keltezéssel. Kazinczy válasza, a *Magyarázó jegyzések a' Csokonai sírköve eránt tett jelentésre*¹⁹⁸ október 11-én jelenik meg a *Hazai Tudósítások*ban, majd Kis Imre magánlevelét ugyanez a folyóirat október 29-én, öt lapszámmal később teszi közzé.¹⁹⁹ Vagyis az olvasók előbb ismerik meg Kazinczy replikáját, mint Kis Imre válaszát a sírkő tervére. 1806 augusztusa és októbere között tehát a sajtó nyilvánosságában nincs szó Árkádiáról, Kazinczynak mindössze két közleménye jelenik meg a *Csokonai sírköve* (augusztus 16.) és a *Magyarázó jegyzések...* (október 11.) között, amelyek elő pillantásra teljes mértékben ignorálják a perrel való kapcsolat lehetőségét. Az egyik cikk a legendai gólyák története, a másik pedig a szeptember 22-re keltezett, a *Hazai Tudósítások* 28. lapszámában, november 3-án

¹⁹⁷ KAZINCZY 1806a.

¹⁹⁸ KAZINCZY 1806d.

¹⁹⁹ Kis 1806. A *Csokonai Emlékek* mindkét cikk esetében rosszul oldja fel a *Mind-Szent hava* megnevezést, mind Kazinczy, mind Kis Imre közleményéhez a november hónapot rendeli.

megjelent tudósítása, amelyben arról ad hírt, hogy hamarosan közzéteszi az angolkertekről tervezett „theoriáját.” A cikk a személyes gyászból bontja ki a kertművészeti tanulmány megírására tett ígéretet, illetve annak közlését, hogy nemrégiben (szeptember közepén) a szepesi Hotkócra látogatott, Csáky Emmánuel kastélyába, amelyhez az inspirációt adó tájkert tartozik:

Leányom halálán támadt bánatom elvert innen hazúlról. Szepesbe szaladtam fel, 's Gróf Csáky Emmánuelnél is múltam, kinek hitvese Sophiemnak régi barátnéja. E' szerént láttam Hotkóczot, mellynek tündéri fekvését 's Anglus bújkálójit olly közönségesen csudálják. Ez a' hely szeretetre legméltóbb Palatinusunk ott mulatása miatt nevezetes lett. Nem sokára le fogom írni a' helyet minden szépségeivel 's megtoldom az Anglus kertek theoriájával, melly annál szükségesebb, mert most mindent megszállott a' gonosz lélek Anglus kertet ültetni, 's egyik nagyobb bolondságot tsinál, mint a' másik.²⁰⁰

Október közepén, a *Magyarázó jegyzések* és a Kis Imre válasza közötti két hétben jelenik meg három részben a *Hotkócz – Anglus kertek* című közleménye, amely, bár önmagában is jelentős dokumentuma Kazinczy képzőművészeti érdeklődésének, az Árkádia-perrel való kapcsolatában, vagyis a folyóirat közegébe való visszaillesztésével kaphat jelentősebb figyelmet.

Az alábbiakban a hotkóci kert élménye nyomán született angolkert-leírást és „theoriát” abból a szempontból szeretném megvizsgálni, hogy Kazinczynak az Árkádia-perben megjelenő képzőművészeti eszményével milyen kapcsolata van, s ez a kapcsolat milyen adalékokat kínálhat a síremlék-tervből kibontakozó vita értelmezéséhez. Azon, hogy Kazinczynak voltak-e direkt szándékai az Árkádia-per cikkeinek és az angolkert-leírás közleményeinek egymás mellé helyezésével, nem szerencsés hosszasan spekulálni. Azzal azonban bizonyosan érdemes számot vetni, hogy

²⁰⁰ KAZINCZY 1806c, 237.

ezek a szövegek a korabeli olvasó számára ugyanannak a folyóiratnak a közegében kaptak helyet, s ez a szomszédosság ma is rekonstruálható, ha a cikkeket ennek a kapcsolatnak a hangsúlyozásával olvassuk újra.

II.3.3.1 A levélben megírt angolkert

Kazinczy 1806. szeptember 23-án kelt levelében²⁰¹ számol be Cserey Farkasnak a Hotkócon tett látogatásáról. A levél diskurzusa – ahogyan az ismerős Kazinczytól – részben a csapongó társalgás szerteágazó témafelvetéseire emlékeztet (amihez érzelmessége és személyessége is hozzájárul), részben pedig a tényközlő sajtóműfajok közvetítő, tudósító, a valóságot mediatizáló jellegét mutatja, ahogyan számot kíván adni a közelmúlt eseményeiről. Így kerül a levélben egymás mellé a felvidéki utazásról való beszámoló, lánya halálának és felesége súlyos betegségének megrázó leírása (amelyben a vigasztaló közhelyekkel szembe saját gyászát helyezi), illetve az Árkádia-per aktuális helyzetével való számvetés. Azt, hogy Fizi halála és a felvidéki utazás összekapcsolódik, teljesen természetesnek vehetjük, a két esemény kauzális viszonyát egyébként is hangsúlyozza Kazinczy fentebb idézett híradásában. Lényeges ugyanakkor, hogy az angolkert 18. századi filozófiája ennél összetettebben kapcsolódik a személyes érzelmekhez, az egyén elmélkedő alaphelyzetéhez, illetve kifejezetten a melankóliához, a gyászhoz és az emlékezéshez. Az angolkert konstrukciója (a szerteágazó ösvények, a festői látvány befogadására megtervezett pihenőpontok) és építményei (az elvonulásra alkalmas grotta, vagyis műbarlang, az – általában épített – romok, szobrok, szobortorzók, emlékművek stb.) a magányos elmélkedést, az elvonulást és például a múltba való révedést szolgálják. A levélben Kazinczy ismerteti Csereyvel a hotkóci birtokot, lerajzolja az épü-

²⁰¹ Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Széphalom, 1806. szeptember 23., in KAZLEV., 996. lev., 4:316–320.

letek és a kertegységek elhelyezkedését, de hirtelen lezárja azzal a részletes leírást, hogy hamarosan úgyis olvasható lesz a folyóiratban az a cikke, amelyben „theoriáját [adja] az Anglus kerteknek ‘s tanácsot, hogy mit kell tenni annak, a’ ki Anglus kertre vágy”.²⁰² Ezután tér át Kazinczy az Árkádia-per helyzetének ismertetésére, nyugtázva Cserey támogató reflexióit, s ugyanebben a mondatban teszi nyilvánvalóvá, hogy részéről a legényei gólyák történetének allegorikus értelme van:

Örvendek, édes barátom, hogy a’ Csokonai sírköve eránt tett jelentés megnyerte javallásodat, és hogy, a’ mint leveled bizonyítja, a’ gólyák historiájában el nem kerülte észrevételeidet a’ mit minden Olvasóimmal akartam észrevéttetni. Most ismét ment egy hosszacska Aufsatz Kultsárhoz a’ Csokonai sírköve eránt.²⁰³

Kazinczy aznap Szentgyörgyi Józsefnek is levelet ír, amelyben hasonlóképpen felvetődnek a Csereynek megírt események, azonban teljesen máshogyan súlyozza az események közlését. Legrészletesebben gyászának elbeszélésével foglalkozik, s hosszasan taglalja kislánya halálának és felesége betegségének orvosi körülményeit, majd az utazásról való rendkívül rövid beszámolót is a fájdalom perspektívájából fogalmazza meg:

Harminczöt napja hogy oda van az a’ szegény gyermek, ‘s azolta, hidd-el, nem tudom, mi az öröm. Nem affectálok Schwermuthot, és Schwärmereytól távol van phantasiám: de még régen nem láttott barátim circulusaiban is véletlenül tört üt szívembe a’ fájdalmas emlékezet, ‘s nem használt semmit sem a’ Szepes Vármegeyi út, sem a’ Csáky Emmanuelnél való múlatás, hol külömben azt a’ fél napot Anglus kertjében, aetheticai épületjeinek ‘s ki

²⁰² Uo., 318.

²⁰³ Uo., 319.

rályi luxusának nézésében, 's majd patrioticus majd poetizáló munkáinak olvasása alatt gyönyörködve tölttem-el.²⁰⁴

Ezután tér át az Árkádia-per ismertetésére, amiről Szentgyörgynek sokkal részletesebben ír, mint Csereynek – összefoglalja például Kis Imre szeptember 3-án kelt levelét, amely tehát majd október 29-én jelenik meg a *Hazai Tudósításokban*,²⁰⁵ illetve közli a debreceni orvossal, hogy már elküldte Kultsár lapjának a *Magyarázó jegyzések a' Csokonai sírköve eránt tett jelentésre*²⁰⁶ című cikkét.

Ugyanerre a napra keltezi Fazekas Mihály Kazinczyhoz írt levelét,²⁰⁷ amelynek önmeghatározásában Debrecen bajnokának nevezi magát. Négy pontba szedve reagál a *Csokonainak sírköve*²⁰⁸ című közleményre, kiemelve az *Et in Arcadia ego*-felirat jelentésének elemzését. Fazekas majd csak Kis Imre október végi közleményének megjelenése után egy héttel lép a sajtó nyilvánosságra elé: *Debrecen védelme*²⁰⁹ című közleménye 1806. november 5-én jelenik meg a *Hazai Tudósítások* 37. számában, amelyben visszatér a levelében is tárgyalt fordítási zavarra, hangsúlyossá téve az időközben kialakult táborok indulatait. Mind a sajtó, mind pedig a levelezés jól mutatja, hogy a fent megjelölt témák egy időben foglalkoztatják Kazinczyt, amelynek praktikus oka nyilvánvalóan az időbeli egybeesés. Hogy ettől szorosabb összetartozásról lehet szó, azt a hotkóci kertről írt értekező-leíró közlemény elemzésével lehetséges megmutatni.

²⁰⁴ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Széphalom, 1806. szeptember 23., in KAZLEV., 998. lev., 4:322–324, 323.

²⁰⁵ Kis 1806.

²⁰⁶ KAZINCZY 1806d.

²⁰⁷ Fazekas Mihály Kazinczy Ferencnek, Debrecen, 1806. szeptember 23., in KAZLEV., 997. lev., 4:320–322.

²⁰⁸ KAZINCZY 1806a.

²⁰⁹ FAZEKAS 1806.

II.3.3.2 A folyóiratban megírt angolkert

A hotkóci közleménysorozat, amint a fentebb idézett rövid cikk is mutatja, Kazinczy előre bejelenti a *Hazai Tudósítások* olvasóinak. A rövid összefoglalóban tett ígéret valóban abban a tematikus és diszkurzív összetettségben valósul meg, ahogyan arra Kazinczy vállalást tesz: a Hotkóciig megtett utazás során tapasztalt élményeket rögzíti, majd a kert leírásához hozzákapcsolja az angolkert elméletét.

Az utazó-értekező eleve nehezen homogenizálható perspektívája mellett ugyanakkor megjelenik a szövegben a szerző biografikus személye is, az a hang, amelyik az előzetes híradásban személyes gyászának közlésével vezeti fel a tudósítást. Ezek az egymás mellé helyezett diskurzusok, témák és műfajok egyrészt Kazinczy magánlevelezéséből ismerősek lehetnek, hiszen a levél mint szövegforma eleve átjárhatóvá teszi a stíluszintek és a témák közötti váltást, a kauzalitás szigorú érvényesítése nélkül. Kazinczy legközelebbi barátainak írt leveleiben, ahogyan ez éppen az Árkádia-per időszakában jól látható, az értekező jellegű, tudós igénnyel levezetett gondolatmenetek mellett megfér a személyes, családi élményekről tett vallomás, olvasmányainak vagy éppen készülő munkáinak ismertetése, utazásairól adott összefoglalói, és így tovább. Hogy ugyanez a keveredés a felvezető közleményt, majd a három részben megjelent kertteóriát is jellemzi, a mai olvasó számára talán már meglepő, de arra mindenképpen rámutat, hogy a korabeli sajtó műfajai legfeljebb, ha induktív módon határozhatók meg, vagyis nagyban függték a cikk szerzőjének írói stílusától, témaválasztásától. Éppen azért, mert Kazinczy az Árkádia-pert a levelezéseiben is végigkíséri, lehet fogalmunk arról, hogy a cikkekben jelenlévő értekező-elemző hangvétel a leveleiben is jelen van, illetve utóbbiak személyessége nem ritkán megmutatkozik a folyóiratközleményeiben is. Ennek az összetettségnek a kibontása lehetőséget ad arra, hogy Kazinczynak az angolkerttről szóló cikkét az Árkádia-per kontextusában olvassuk újra.

Kazinczy az angolkertet, a korabeli értésmódnak megfelelően, a képzőművészetek egyik ágának tartja, amelyben – a cikk tanulása szerint – felismeri a szép természet ideájának megvalósulását:

Láttuk, hogy az egyenes hosszú utak, a' megnyirbált gesztenyék, az elevenn falak, folyosók, ernyők ellenére vannak a természetnek; láttuk, hogy az így megnyirbált fa mindég nyomorék fa, s' abba hagyánk a' *Le-Notrei* kerteket. De vissza tértünk e' a' természethez? azt tettük e' a' mit minden *szépítő mesterségnek* tenni kell, hogy a természetnek segédjére keljen és annak intései szerint tégye a' mi mostani görbe-útú, bábszerekkkel felczifrázott, kertjeink éppen úgy ellenkeznek az ízléssel és észszel mint azok a' régiek!²¹⁰

Ehhez kapcsolható még három részlet a cikksorozat teoretikus részéből, amelyek általánosabb művészetesztétikai téziseket közölnek, nem pedig speciálisan kertépítészeti alapelveket és az ehhez kapcsolódó példákat:

A' Szépítő Mesterségeknek legfőbb kívánságok a' *szép forma*. [...] Mind a Szép-Mesterségeknek mindenikében, úgy itt is, mert a' Kertészi tudomány is, azoknak számoknak vagyon, *Egységnek* kell lenni, hogy a' hely valamely megállapított karaktert mutasson. [...]

Az igazi Szépség karaktere a' nyúgodalmas nagyság. Ez kévéssel jut-el a' maga céljához, néki nem kell pipere.²¹¹

A tézisek azt rögzítik, hogy az angolkert elmélete a 18. század végére a neoklasszicista esztétikai alapelvekhez (is) igazodik. De a hét pontba szedett teóriába is beviszi Kazinczy a személyességet,

²¹⁰ KAZINCZY 1806e, 278. Az idézet a közleménysorozat harmadik, utolsó részéből származik, amelynek első felében még a hotkóci személyes látogatás beszámolója zárul le. Ezután kezd el Kazinczy hét pontba rendezve ismertetni az angolkert elméletét, az idézett szakasz a felsorolás első pontja.

²¹¹ 3., 4. és 6. pont. KAZINCZY 1806e, 278–279.

ami elsősorban vitázó hangvételében ragadható meg: ez az egyik olyan vonatkozása a közleménysorozatnak, amely az Árkádia-per kontextusát nem engedi leválasztani az olvasás folyamatáról. Már a közleményekről hírt adó tudósításban vitapozícióba helyezi magát a megszólaló, aki az oppozíciós alaphelyzetben az angolkertek megfelelően jó ismerőjeként mutatkozik meg, ehhez képest a tudatlanok csak divatból kezdenek az angolkert építésébe:

Nem sokára le fogom írni a' helyet minden szépségeivel 's megtoldom az Anglus kertek theoriájával, melly annál szükségesebb, mert most mindent megszállott a' gonosz lélek Anglus kertet ültetni, 's egyik nagyobb bolondságot tsinál, mint a' másik.²¹²

Ez a polemikus hangnem majd csak a harmadik közleményben jelenik meg újra, a hét pontba szedett teória első öt szakaszában – ami így, ahogyan már említettem, a személyes meggyőzés erejét, illetve az Árkádia-per háttérben való meghúzódását mutatja. Az imént idézett első pontban, amely a franciakert és az angolkert ellentéteiből bontja ki a szép természet fogalmát, a támadás és a neveltségessé tétel tárgya a szép természet fogalmát nem jól értők tábora, akik ízlés és tudás híján csak a látszatot tartják fontosnak, ez pedig a franciakert hamisságát eredményezi: „a' mi mostani görbe-útú, bábszerekkel felczifrázott kertjeink éppen úgy ellenkeznek az ízléssel és ésszel mint azok a' régiek”.²¹³ Hasonlóan ellentétező a második pont lezárása, amely a szép forma kiszámítottságának és a megfelelő látvány elrendezésének a konklúziója. A tudatlanság itt ismételten összekapcsolódik a látszat tartalmatlanságával:

Az ért az Anglus Kertészséghez, a' ki a' illyeket bölcs cáculussal előre fel tudja vetni, nem az, a' ki csak az útakat tudja görbén

²¹² KAZINCZY 1806c, 237.

²¹³ KAZINCZY 1806e, 278.

vonni 's minden lépten elmés bolondságokkal lepi meg a' léleketelen Vendéget.²¹⁴

Az egység fogalma köré rendezett harmadik pont lezárása negatív festéssel rögzíti a tudás és a tudatlanság alaphelyzeteit, majd a nevetségés értékminőségét rendeli az utóbbihoz:

A' ki ki nem leste, hogy a' hely minémű karakter' elfogadására legalkalmasabb, a' ki olyan szépítéseket ad kertjének, a' mellyek annak természetével ellenkeznek, minden veszteségei mellett, a' mellyeket reá teszen, soha nem fog boldogulni.

Melly nevetségés a' hányt hegyek ott a' hol a' hely tér, a' tók, patatok, a' hol a' vizet rekeszekbe kell szedni; a' kősziklafalak, a' hol a' követ mérföldekről hozzák 'stbb.²¹⁵

A negyedik pontban, a „nyúgodalmas nagyság” magyarázatához pozitív és negatív magyarországi példákat sorakoztat fel, s az angolkert (másképpen: tájképi kert) egyik legfontosabb tulajdonságát helyezi a középpontba, vagyis a látvány festményszerűségét, amit a kertet bejáró hosszasan szemlélhet: „Nincs sehol hely, hogy a' szem kényére megnyughasson.”²¹⁶ Az ötödik pont a kertművészet tudományos háttérével foglalkozik, amelyhez elengedhetetlen az építészeti tudás, illetve – a Kazinczynál rendre hangsúlyos – megfelelően képzett látás:

a' ki Architecturát nem tanúlt 's szemét szép alkotványok' nézelésében sok ideig nem gyakorlotta: úgy nem fog soha boldogulni a' szép kertek' rajzolásában is, a' kinek az stúdiuma nem volt 's a' rokon Mesterségekbe béavatva nincsen. 'S az illyen legokosabban fogna bánni, ha e' gondot Kertész-Architectusra bízna. [...] A' ki csak látott, ne hizelkedjék vele magának, hogy va-

²¹⁴ Uo.

²¹⁵ Uo.

²¹⁶ Uo.

lami szenvedhető fog teremteni: nem az teszi a' hibát, a' ki valamit éppen nem tud, hanem az, a' ki rosszszúl tudja.²¹⁷

A polemikus beszédmódban rögzített teóriát előzi meg az utazó (vagy ahogyan az értekező rész megnevezi a kertet bejáró személyt: „az Idegen”) személyes tapasztalata, a kert bejárásának érzéki élménye, ami ugyanakkor a kertészeti terminusok használatának eredményeként mégiscsak közelít az értekező típusú szövegformákhoz. Az utazás és a kertleírás elbeszélésének építkezése rendkívüli tudatossággal van komponálva, s nem meglepően a perspektíva szűkülésére, a közelítésre, majd a belépésre-bejárásra épül. A közleménysorozat első szakasza a felvidéki táj részben geográfiai és historiográfiai leírását adja, de hamarosan megjelenik a szövegben az utazó személye, aki számot ad arról a hatásról, amit a szemlélődés váltott ki belőle. A fenséges táj esztétikai tapasztalata és az érzéki befogadás nyomai kiválóan érvényesülnek ebben a részletben:

Itt rettegve nézi ugyan lábai alatt *Korotnokot*, 's elijed a' szikszak lemenőtől belé: ellenben képzelhetetlen gyönyörűséggel nézi azt a' mértföldre terjedő katlant, melly ellepve hegygel, dombbal 's a' legkiecsőbb mezőséggel, szemei előtt elterül, és a' mellynek széleit a' legszebb lánczolásban 's a' kék színnek minden *nűán-szaiban* a' legsivatagabb és még is igen szép hegyek ülték-meg, kik között a' temérdek katlannak Est-Északi szélén az óriási Karpathus rettentő meredekségben kél, 's hoszszú farkával, mint valamelly rettenetes sárkány, Liptó felé elenyészik.²¹⁸

A második közleményben érkezik meg az utazó Hotkócra – személye itt is sokkal inkább a 18. századi tudós, ugyanakkor esztétikai élményt kereső utazó prototípusáé, semmint nevesítetten Kazinczyé, ahogyan módszeresen végigköveti a Csáky-birtok kert-

²¹⁷ Uo., 279.

²¹⁸ KAZINCZY 1806e, 263.

jének kompozícióját a megfelelő szakszavak használatával (*corps de logis, grott, baszszen, joujou*). Ebből a tudósi attitűdből „az isméretes, madarának örülő, gipsz gyermek”²¹⁹ látványa billenti ki, amit szemlélve végtelen elragadtatásának ad hangot.

A második közlemény végét és a harmadik közlemény elejét foglalja el a templomnak és közvetlen környezetének leírása, ami különös figyelmet érdemel az Árkádia-per szempontjából. A templombelsőnek elsősorban képzőművészeti vonatkozású részletei (feszület, képek, szobrok) kerülnek bemutatásra. Ezt követi a templom külsejének tanulmányozása, ami a kriptába vezető külső ajtónak látszó díszítmény feletti feliratokra koncentrálnak, s mind a hármat közli az olvasóval. Az Árkádia-per a debreceniek részéről elsősorban éppen a feliratról szólt, de szintúgy rendkívül lényeges a Kazinczyval való szemléletkülönbségben az emlékmű, a sírkő és a sírfelirat ideológiai értelmezésének különbözősége. Borbély Szilárd ennek az eltérésnek az eredetét a következőképpen mutatja be:

Az ikonográfiai program attól függően válik értelmezhetővé, hogy emlékműnek vagy sírkőnek kell-e tekinteni a tervezett monumentumot. Ennek megfelelően változik az összetett képzőművészeti alkotás jelentése is. Úgy tűnik, Kazinczy a winckelmanni iskolázottságnak megfelelően – kezdettől fogva ilyen, komplex ikonológiai jelentésben gondolkodik, ezért nem szövegszerű értelmet keres, hanem képzőművészeti egészként felfogott jelenség metaforikus, szimbolikus értelmezését tartja szem előtt.²²⁰

Érdemes számot vetni azzal, hogy a felirat milyen építményhez tartozik, s összekapcsolódásukban miként idézik az elhunyt személy alakját. Annyi bizonyos, hogy Kazinczy az angolkert esztétikája felől szemléli ezeket a táblákat, az angolkert struktúrájának részeként vet számot a templommal, amelynek belseje sem

²¹⁹ KAZINCZY 1806e, 269.

²²⁰ BORBÉLY 2006b, 79–80.

elsősorban kegyességi funkciója miatt kap figyelmet, hanem a kertben sétáló „Idegen” képzőművészeti érdeklődése és tagadhatatlan élménykeresése miatt. A sírfeliratokat bevezető mondatok a következőképpen írják le a látványt:

Kívülről a ' Templom' déli oldalában egy kriptába vezető ajtó látszik: de az csak vak ékesítés. Az ajtó felett az itt következő felyűlírás áll, melly valamint a' többi is, mint az igen sok talentumú 's culturájú Birtokos' tollából folyt. Valóban a' régi Nemes-ség nem csupa képzelt dísz, 's háládatlan nagy Ősei eránt, a' ki az ő emlékezeteket nem tiszteli, 's ha érdemmel bír maga is, velek nem kevélykedik.²²¹

Az angolkert mint tájképi kert megépítésében köztudottan elsődleges a látvány szerepe, s ha a feliratok készítésében a család részéről a hagyományokhoz való igazodást sejtethjük, az tagadhatatlan, hogy ebben az esetben, vagyis Kazinczy szemszögéből az angolkert részeként kell szemlélnünk a táblákat. A kriptába vezető ajtó mint „vak ékesítés” úgy is elképzelhető, hogy korábban valóban ott lehetett lejutni a család temetkezési helyére, de lehet <ajtó> is, vagyis az angolkertekben gyakori sztaffázstechnika, ami a funkciót visszaépíti a látvány javára, hiszen célja csupán a gyönyörködtetés. A paravánszerű műromok, az áljatók, az álablakok, a sehová sem vezető lépcsők stb. mind csak a látvány festőiségét szolgálják, ami természetesen jogossá teszi a giccs lehetőségének feltételezését és a szép természet fogalmában jelenlévő paradoxonokra való ráismerést. A templom falára, egy nem létező kriptá ajtajára helyezett tábla a máshol eltemetett testtel laza metonimikus kapcsolatban állva elsősorban az emlékállítást szolgálja, a hajdanvolt nagyság elismerését és megőrzését, a felirat kiolvasásának gesztusát – az emlékezők személyének is já-

²²¹ KAZINCZY 1806e, 270.

tékba hozásával.²²² A fent idézett sorok az teszik világossá, hogy mindhárom táblát a hotkóci birtokos, vagyis Csáky Emmánuel állíttatta, s céljuk elsősorban a nagyság elismerése, illetve megőrzése az emlékezetben. A kriptaajtó fölötti tábla szemléltöje tovább vezeti a templom melletti fák közé az olvasót, ahol két obeliszket, két koporsó alakú síremléket és további síremlékeket rejt a kert. A letisztult formájú építmények (obeliszk, koporsó,²²³ lapos kövek, medence, négyzet alapú kő, csésze) megfigyeléséhez a szemlélődő személyes érzelmi alaphelyzete adódik hozzá: „A’ bánat szebb menedéket sohol sem lelhet, mint itt, a’ fenyők’ csendes susogásában ‘s éjjelében.”²²⁴

II.3.3.3 Egy gyermek sírköve

A személyes emlékezés kibontása indul el a kertleírásnak ezen a pontján, a kertben sétáló „Idegen” a nemrégiben megélt veszteségét beszéli el, ám végeredményben úgy, hogy kislánya halálát Pszché történetének felidézésével szublimálja:

Egy kéregkanapéról a’ koporsók mellett ki lehet látni mind a’ Vár’ ruináját, mind a’ bércz’ márványfalait, úgy hogy a’ szem elnézvén a’ kerítés’ fogain megtsalódhatik ‘s azt hiheti, hogy a’ márványfalak bé vannak kerítve a’ kertbe. De ez nem teszen kárt a’ hely’ hatásának, mert a’ Gróf bölcsen elrejtette e’ két ide nem illő kilátást a’ fenyők’ derekai ‘s csüggő lobjai (Laub) által. – Lelkem itt mélyebben érzé azt a’ sebet, mellyet szívemen egy keserű halál ez előtt egy holnappal ejtett volt. A’ Ritterschloss és a’ pompás szegénységű Remeteház mellett lesiettem a’ szép gipsz

²²² A felirat szövege magyarul (Hovánszki Mária fordításában): Fogadd el, súlyos árnyék, tetteidnek emlékére ezt a követ, amit egy nagy névvel ékesített nemzetségnek egy kis ágacska állított.

²²³ A két obeliszk mögött egy lapos kőalapzatra állított két koporsó található, amelyekhez a következő felirat tartozik, Hovánszki Mária fordításában: Áll a szent kő a holtak lelkeinek, emlékjele a legjobb szülőknak, a kegyes gyermeki emlékezetnek, az édes és fájdalmas visszaemlékezésnek.

²²⁴ KAZINCZY 1806e, 277.

gyermekhez, 's elhúnyt kis Psychémet láttam művészi áltatással
a' képbén!²²⁵

A kertben tapasztalt élmények rendkívül személyes, ugyanakkor tehát esztétizált és eltávolított leírása meghatározó eleme az angolkertek elméletének rögzítését vállaló cikksorozatnak, amely az Árkádia-per közleményeinek környezetében, azokkal párbeszédet folytatva lehetőséget ad Kazinczy képzőművészeti eszményének bőségesebb kibontására, nevezetesen éppen az emlékmű, a síremlék, a sírfelirat és az emlékezés vonatkozásában. A hotkóci kertben tett sétában látványosan egyesül a képzőművészet-esztétikai tézisek teoretikus kidolgozására tett kísérlet és a személyes élmény megrendítő fájdalma, ami az értelmezésben zavart okozhat, hiszen rendkívül nehéz kijelölni a folyóiratközlemények tárgyát. A cím (*Hotkócz – Anglus-kertek*) elfedi a tematikus és a diszkurzív összetettséget, ami az angolkert filozófiai-művészetelméleti háttéréből, illetve a látás, a gyász, az emlékezés, a sírfelirat egyszerre személyes és egyszerre kulturálisan beágyazott fogalmaiból bomlik ki a *Hazai Tudósításokban*.

Pál József neoklasszicizmus-monográfiájában figyelmeztet arra, hogy Kazinczy a Csokonai-síremlék tervével párhuzamosan Iphigénia síremlékének tervén is gondolkodik, amelyben hasonlóképpen nemcsak az építmény, hanem a sírfelirat is kiemelten fontos.²²⁶ Az *Ámor és Psyché* történetét, illetve a Canova márványszobrát felidéző epigramma első változata – amely majd csak Kazinczy utolsó lejegyzésében, az 1830–1831 között keletkezett *Lyrai és vegyes költemények* kéziratizstázátában kapja az *Egy gyermek' sírkövére* címet²²⁷ – egy Cserey Farkasnak címzett levélben jelenik meg először, 1806. szeptember 25-i keltezéssel.²²⁸ Vagyis a sírfeliratként és neoklasszicista ars poeticaként egyaránt olvasható

²²⁵ KAZINCZY 1806e, 277.

²²⁶ PÁL 1988, 110–120.

²²⁷ KAZINCZY 2018., II., 306.

²²⁸ Kazinczy Ferenc Cserey Farkasnak, Széphalom, 1806. szeptember 25., in KAZLEV., 1000. lev., 4:325–330, 326. Az epigramma első címváltozata: *Iphigenia*.

vers a hotkóci utazás idejéhez közel, illetve az Árkádia-per zajlásával párhuzamosan keletkezik, s a vita lényeges kontextusának tekinthető. Fizsi halálának szublimálása Psyché figurájában azonban már az epigramma megírását megelőzően megtörténik. Kazinczy 1806. augusztus 25-én Szentgyörgyi Józsefnek írt levelében pedig azt teszi világossá, hogy a Psyché-párhuzam nem egyszerűen a halál neoklasszicista toposza, hanem kislányának az esztétikai tapasztalatra való nyitottságából ered:

A' gyermek, noha csak esztendő's és tíz napos volt, nagy hajlandóságot mutatott a' képek eránt. Guidó Réninek egy Amorja, 3 lábnyi magasságú vásznan, legkedveltebb tárgyá volt szememnek, mint ő maga a' legérdemesebb Psychéje a' kis Istennek.²²⁹

Kazinczy 1806–1807 között öt levélben ad helyet a lassan formálódó epigrammának, majd 1807-ben a vers két folyóiratban is megjelenik (Rumy Károly György *Musenalmanach von und für Ungern* című lapjának 1807-es évfolyamában, ezt követően Wieland lapja, a *Der Neue Teutsche Merkur* Rumy közlését veszi át folyóirata 1807-es évfolyamában).²³⁰ A vers mitológiai, eszmetörténeti és ikonográfiai rétegzettségét Pál József hivatkozott elemzése fejti ki az »ut pictura/sculptura poesis«-eszmény neoklasszicista jelentéseinek irányából. A magánlevelezés és a folyóirat eltérő nyilvánossági és diszkurzív közeget jelentő terei mellett az epigramma helyet kap egy Kazinczy által tervezett kötet verslistájának egyik csoportjában,²³¹ amit a horatiusi kötetmodell szerint a görögös epigrammák alkotják.²³² Így kapcsolódik össze tehát az Árkádia-per és a görögös epigrammák csoportja Kazinczy esztétikai nézeteiben, érvrendszerében és gondolkodásmódjában, amelyek

²²⁹ Kazinczy Ferenc Szentgyörgyi Józsefnek, Széphalom, 1806. augusztus 25., in KAZLEV., 979. lev., 4:277–279, 278.

²³⁰ KAZINCZY 2018., II., 306.

²³¹ Az ún. *Görögös epigrammák II.* verslistáján, lásd KAZINCZY 2018., II., 82.

²³² Vö. kötetem II.1. fejezetével.

tulajdonképpen ugyanannak a művészeteszménynek a különféle elbeszéléseként és ábrázolásaként szemlélhetők.

II.3.4 Kontextusok, médiumok, beszédmódok

Az Árkádia-per körvonalai akkor élesek, ha csak a folyóirat-közleményekre fókuszálunk – amelyek nyilvánosságához, hozzáférhetőségéhez hozzárendelődik az átláthatóságra, feszességre, letisztultságra való törekvés. A levelezés áttekintése rendkívül sok adalékkal szolgál a vita alakulástörténetének hátteréhez, s úgy vélem, a per maga nem is érthető meg pontosan, amennyiben mellőzzük a levelek olvasását. A baráti-ismerősi nyilvánosságnak a zártabb rendszeréből kibontható a kapcsolati hálók összetettsége, a hatalmi viszonyok árnyalatainak sokasága és az egyes levelezőtársakhoz tartozó levéltémák jellegzetes köre. Ezek a részletek azonban a per vonatkozásában elhalványítják a folyóiratközleményekből kirajzolódó kontúrokat. A cikkek és a levelek különböző diskurzust rendelnek az elbeszélte témához, különböző retorikai alakzatokat, az elfedés és az őszinteség eltérő fokozatait használják a véleménynyilvánításhoz, ami nyelvi szinten is megragadhatóvá teszi a szövegek befogadói körét és nyilvánosságának fokozatát. Ez a különbözőség ugyanakkor viszonylagossá válik, amikor a levelezés darbjai a folyóiratban nyilvánosságot kapnak.

A legendai gólyák történetét és a hotkóci kert leírását az angol kert elméletével szükségképpen az Árkádia-per szövegeihez kell kapcsolni. Előbbi a perben zajló vitaformákról való tudásunkat bővíti az állatmese allegorikusságának antropológiai tanulságával, utóbbi szövegcsoporthoz pedig az Árkádia-per értelmezéstörténetében tovább erősíti Kazinczy képzőművészeti eszményére (és nem utolsósorban az emlékezés kultúrájára) való odafigyelést az ízlésújítási törekvéseiben. A kör így megrajzolhatóvá válik, s be is zárul: a *Hazai Tudósítások*ban közölt cikksorozat, a három részes *Festés, Faragás Nálunk* 1812-ben, illetve később a *Felső Magyarországi Minervában* jelent recenziók, továbbá a mintegy két és

fél évtizeden át gondozott és 1830–1831 között letisztázott görögös epigrammák ugyanabban a gondolkodói keretben, ugyanazon képzőművészeti eszmény holdudvarában kerültek megírásra.

II.3.5 Exkurzus: Et in Arcadia ego és felboncollak

A magyar irodalom- és nyelvtörténetben konszenzuálisan és közhelyesen nyelvújítási harcoknak nevezett eseménysorozat első összecsapása Csokonai síremlékének Kazinczy által tervezett koncepciója, s nem utolsósorban felirata körül bontakozott ki. A végzetes megbántódásokig fajuló levélváltások és újságcikkek sorozatában az egyik vitapont az *Et in Arcadia ego* sírfelirat magyar fordítása volt. Kazinczy „Árkádiában éltem én is” (mármint, én, a költő Csokonai) formában érti a latin szintagmát, míg Fazekas Mihály a (valójában helyes) „még Árkádiában is ott vagyok” (mármint én, a halál) jelentésre mutat rá. A másik lényeges vetülete a vitának a felek egymás mellett való elbeszélése: Kazinczy diskurzusában egyre erősebbé válik a síremlék esztétikai vetülete, illetve egyáltalán az ízlés formálásának képzőművészeti vonatkozása, míg a debreceniek érvelésében a grammatikai problémák uralják az érvelést. Számomra a fordítási, a nyelvi, az ideológiai vagy éppen a kultusztörténeti kontextusok mellett mindenekelőtt Árkádia képzőművészeti ábrázolása lényeges – nevezetesen a 18. század végi irodalmi és művészetesztétikai gondolkodásban egyébiránt közismert és meghatározó Nicolas Poussin *Et in Arcadia ego* című festménye.²³³ (Vagyis az, hogy Árkádia-ügyben sosem lehetett elválasztani a képi és a nyelvi reprezentációt.)

Éppen a téma belakottságának és a titkok felszámolásának önelégült hite miatt lepett meg egy 1803-ban megjelent anatómiai album belső címlapja mellé helyezett metszet, amelyen egy árkádikus táj idilljében tudós emberek, bölcs férfiak boncolnak

²³³ POUSSIN 1637–1639.

fel egy sziklára kiterített halott testet.²³⁴ A kompozíció szépsége elvileg adott. Ahhoz, hogy kicsit közelebb kerüljünk annak megválaszolásához, mi köze is van egymáshoz Árkádiának és a boncolásnak, érdemes rövid kitérőt tennünk az anatómiai ábrázolások képzőművészeti vonatkozásai irányába.

A reneszánsz képzőművészeti gyakorlatot a festők anatómiai ismerete meghatározó mértékben befolyásolta, az emberi test idealizált ábrázolásához nemcsak az antik istenszobrok másolása, hanem tökéletes anatómiai tudás vált szükségessé, amelyet a mesterek mindenekelőtt anatómiai tankönyvek²³⁵ forgatásával sajátítottak el. Köztudott, hogy Leonardo módszeres anatómiai tanulmányokat folytat mesterének, Andrea del Verrocchióknak köszönhetően. Az ugyanakkor kevésbé tudott, hogy Andrea műhelye kivételes volt ebből a szempontból: tanítványai nevelésében rendkívüli hangsúlyt fektetett az emberi test felépítésének közvetlen tanulmányozására halott testek boncolásával, aprólékos tanulmányozásával és lerajzolásával, ám praxisa egyáltalán nem volt általános. Leonardónak több olyan anatómiai rajza készült, amely a korabeli orvoslás tévhiteit korrigálhatta volna, de rajzai hosszú ideig lappanganak, így nincs korabeli hatásuk az orvostudományra.

A reneszánsz testábrázolások lenyűgöző tökéletessége mellett a testábrázolás teoretizálása sem kevésbé lényeges a képzőművészetben. Leon Battista Alberti, a korareneszánsz építész-festőteoretikus tézisében kitüntetett az anatómiai és a festői tekintet szétbogozhatatlan relációja, amely végeredményben rejtve marad a műalkotás létrehozása után, a befogadói szemlélődésben:

Szükséges tehát bizonyos rendet tartani a tagok nagyságában, és az összemérés során érdemes lesz először a helyére tenni az alak minden egyes csontját, mivel ezek nagyon kis mértékben hajlanak meg, mindig egy bizonyos meghatározott helyet foglalnak

²³⁴ *Tabulae anatomicae* 1803.

²³⁵ A két legnépszerűbb tankönyv: VESALIUS 1543; VALVERDE 1556.

el, majd erre kell illeszteni az izmait, míg végül felöltöztetni bőrrel. Lesz azonban, aki itt ellene mond annak, amit fentebb mondtam, vagyis, hogy a festőnek semmi köze azokhoz a dolgokhoz, amelyeket nem lát. Igazuk van, amikor így beszélnek, de hát ahhoz, hogy felöltöztessünk egy embert, először meztelenül kell lerajzoljuk, aztán lehet csak leplekbe burkolni. Így megfestve a meztelen testet, először elhelyezzük a csontjait és az izomzatát, amelyeket aztán befedünk a húsréteggel, úgy, hogy nem lesz nehéz megállapítani, hol vannak alul az egyes izmok.²³⁶

Képzőművészet és anatómia kapcsolata ugyanakkor ›kifelé‹, a befogadói oldal irányában láthatatlan marad, s hiába folytonos az anatómiai tankönyvek tanulmányozása, az ›écorché‹-figurák használata a művészképzésben és a nagy mesterek alkotásainak másolási gyakorlata, mégsem válik az általános tudás részévé a test kompozíciójának ismerete, felnyitása, a testrészek diszpozíciója. Nem utolsósorban az emberi testhez való viszony változása is tetten érhető ennek a relációnak a tanulmányozásával, hiszen mára bizonyosan elidegenedtünk a pőre, a halott, a felnyitott, a szenvedő vagy éppen a gyönyört átélő test esztétikai vetületeitől.

Vannak olyan ›pillanatok‹ a képzőművészet történetében, amikor lehetetlen nem tudomást venni erről a relációról, vagyis arról a rétegződésről, amire Alberti mutat rá a test vonatkozásában. Ennek a leginkább közismert példája Rembrandt *Tulp tanár anatómiai leckéje*²³⁷ című festménye, illetve egyáltalán a holland arany évszázad időszakában született boncolás-ábrázolások. Tudható persze, hogy ezek a festmények a korabeli, megrendelésre készült, a mesterség öntudatát és rangját hangsúlyozó céh-ábrázolások sorába illeszkednek. A középpontba helyezett halott testek, bizonyos ikonográfiai elemek (csontváz, gyertya) azonban ma már bizonyosan nem a sebészcéh szakmai identitását érzéki-esítik. Az emberi test mulandóságára való rámutatás, az emberi

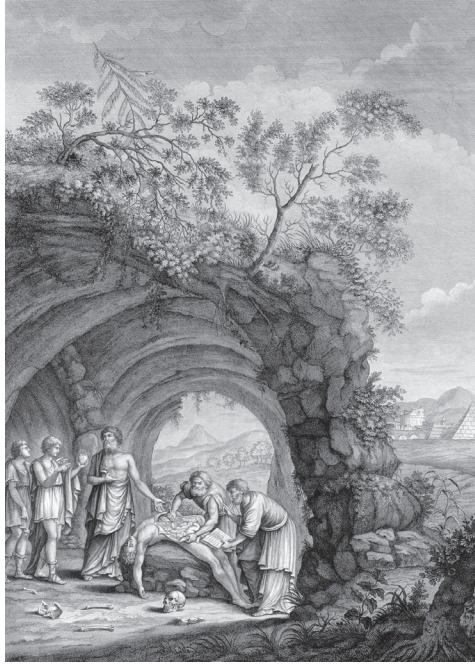
²³⁶ ALBERTI 1997, 111.

²³⁷ REMBRANDT 1632.

lét törekenységének vagy éppen ismeretlenségének és megismerhetőségének gondolata kétségtelenül jelen lehetett már a korabeli képértelmezői gyakorlatban, hiszen a vanitas-csendéletek, illetve a halott Krisztus ábrázolásai megjelenhettek ezeknek a speciális csoportképeknek a befogadói kontextusában. A halott test esztétikuma, hovatovább a felnyitott halott test szépsége manapság azonban legalábbis zavarba ejtő.

Az orvosok és a képzőművészek által egyaránt használt anatómiai albumok is a fenti összefüggéseket erősítik, nemcsak azáltal, hogy rendkívüli művészeti igényességgel kidolgozott testábrázolásokat tartalmaznak, hanem igen sokszor használják fel a reneszánsz és/vagy a keresztény ikonográfia alapelemeit. Juan Valverde anatómiai metszeteinek egyikén a férfitest izomzatát bemutató alak kontraposztban pózol, s kezében tartja lenyűzött bőrét, akinek az arcában Marszüászra ismerhetünk – ő az a szatír, akit Apollón büntetésként megnyúz, mert elbizakodottságában versenybe száll az istenséggel zenei tudásuk összemérésére. Nehéz lenne röviden megfogalmazni a metszet jelentésrétegeit: a kontraposztban pózoló tökéletes test az ember nagyszerűségét és az isteni teremtés csodáját egyszerre mutatja fel, ugyanakkor a szatír szenvedésében Krisztus passiója, illetve az isteni akarat ellen való lázadás gondolata egyaránt jelen van. Csak akkor érthetjük meg, hogy ezek a kézikönyvek nem csupán tudományos segédletek voltak, ha a bennük található metszeteket a mai orvostudományi kontextuson kívül próbáljuk meg értelmezni. (Már a magyar nyelvben használatos metszet szó is izgalmas, fájdalmas játékot ígér: képet metszeni és testet metszeni, fájdalmat és szépséget paradox módon összekapcsolni.)

Az Árkádia-háttérrel készült album-illusztráció azért is különleges, mert a megjelenés éve (1803) már meglehetősen messze van az első, sokat másolt 16. századi anatómiai kézikönyvektől. A kötet azt bizonyítja, hogy két és fél évszázad múltán is lényeges az emberi test anatómiájának esztétikai vetülete, ugyanakkor az illusztráció a 18–19. század fordulóján releváns irodalom- és képzőművészet-esztétikai kérdésekkel kapcsolódik össze. Árkádia fogalma



4. kép: *Tabulae anatomicae*, 1803, rézmetszet,
forrás: <https://www.nlm.nih.gov/>

érthető a korabeli nyugat-európai gondolkodás egyik rendkívül lényeges antropológiai metaforájaként, többek között a múlthoz való viszony és a választott hagyományok vonatkozásában. A boncolásnak egy barlang ad helyet – s nem biztos, hogy túlinterepreáljuk, ha eszünkbe jut Platón barlanghasonlata, illetve a platóni test és lélek relációja. A tetem egy kőre van helyezve, ami minden boncolást ábrázoló kép esetében Krisztus testének a keresztről való levétel utáni kiterítésére referál: itt ráadásul az oldalra billentett fej és a széttárt karok a keresztpozíciót is felidézhetik. A testet a szegycsonttól az ágyékgig nyitja fel a boncolást végző alak, akit társa egy könyvből, kezét intésre emelve instruál: ez a kicsinyítő tü-

kör viszi színre a kezünkben tartott anatómiai album használati módját, illetve a tudás birtoklásának és alkalmazásának lehetőségeit. A kereszt alakban elrendezett, a lágy részeket teljes mértékben láthatóvá tévő felnyitott felsőtestből a szív hiányzik, ahogyan azt a kép bal oldalán álló figurák eszmecesteréje világossá teszi. Az alacsonyabb, fiatalabb alak tartja kezében a szívet, míg a magas, szakállas, méltóságos férfi a halott testre, pontosabban a szív helyére mutat. Benne kellene felismernünk Hippokratészt a metszet egyik katalógusleírása szerint,²³⁸ akinek a tanaira vezethető vissza a korabeli nyugati orvoslás, s akinek a (szakmai) tekintélye megmarad a klinikai orvoslás rendszerének megszilárdulásáig. A jelenet előterében a barokk *Et in Arcadia ego*-tematikából jól ismert, vanitas-metaforaként értelmezhető koponya és csontok hevernek, ami természetesen Árkádiának a Fazekas Mihály által is értett jelentését erősíti. Ne feledjük, hogy a kép egy anatómiai album belső címlapjának illusztrációja, vagyis mindenekelőtt az emberi test megismerésére szolgáló tudományos igényű munka, amely mindazonáltal nem szaktudományos zártságban, hanem mai fogalmainkkal talán leginkább a történeti antropológia komplex hálózatában helyez el az embert. Az ember mint olyan így nem csupán az anatómia tárgya, nemcsak fizikai test, hanem a szívben, a koponyában vagy éppen az árkádikus tájban metaforizálható entitás. Kétségtelen, hogy az embert sokféleképpen reprezentáló metszet az ember ábrázolásának (mindenkori) válságára, változékonyságára és bizonytalanságára is figyelmeztet. Úgy képezem, hogy a boncolás esztétizálása ez idő tájt, vagyis 1803-ban mindenekelőtt kétségbeesett kísérlet az emberről szóló, egyre inkább széttartó diskurzusok egyben tartására, a végesség tapasztalatát kísérő szorongás feloldására és talán a testünktől való félelem legyűrésére.

²³⁸ *Tabulae anatomicae* 1803.

II.4. AZ ILIÁSZI PER KÉPZŐMŰVÉSZETI VONATKOZÁSAI

Az Árkádia-per után mintegy két évtizeddel, szintén egy folyóirat hasábjain, ismét a magánlevelek és a sajtónyilvánosság közegeinek keveredésével zajlik le az Iliászi per, amelyben Kazinczy szerepe azonban sokkal passzívabb a korábban tapasztaltaknál. A közlemények újraolvasása lehetőséget ad arra, hogy a vita értelmezését képzőművészeti kontextusokkal is kiegészítsük. Szemere Pál az általa strukturált párbeszédben Kazinczy ellen fordítja képzőművészeti-esztétikai nézeteit, illetve Kazinczy maga is képzőművészeti analógia segítségével próbálja erősíteni igazát, amely végül, akarata ellenére, nézeteinek meghaladottságát teszik érzékelhetővé. Ez a szöveganyag így sajátosan árnyalhatja annak a képzőművészeti tárgyú szöveghálózatnak a rendszerét, amelyet az 1800-as évek első három évtizedében hoz létre Kazinczy a folyóiratközleményekben, a levelezésben és a versekben.

II.4.1 Szöveghatárok

Az *Élet és Literaturá* (1829-től *Muzárion*) című folyóirat sokat hangoztatott egyik különlegessége abban áll, hogy a könyvformátumú kiadványban az egyes közlemények cím nélkül, csupán sorzámmal, sokszor szerzői név nélkül, vagy csak a szövegegység végén feltüntetett szerzőséggel követik egymást. A tartalomjegyzék nélküli kiadványt szokás volt zavaros szerkezetűnek, koncepcióhiányosnak ítélni, ráadásul a folyóirat határain túlnövő, önálló sodó szövegek (például Kölcsey *Nemzeti hagyományai*) miatt

nem volt kitüntetett a folyóirat egészének szorosabb vizsgálata. Az 1991-ben kiadott repertórium, benne pedig Fenyő István bevezető tanulmánya²³⁹ sokat tettek a mediális közeg jelentőségének felismeréséért, hiszen visszavezetik az olvasót a folyóirat szövegterébe, tisztázva az előkészítő munkálatokat, a szerkesztői koncepciót, illetve a szerkesztő(páros) legfontosabb írói kapcsolatait. Hagyományosan Szemere Pál és Kölcsey Ferenc kettőséhez kötjük a lap szerkesztését, azonban egyrészt Kölcsey 1829 után már egyáltalán nem vesz részt a munkálatokban, másrészt az is világos, hogy Szemere a kezdetektől több feladatot vállalt és határozottabb stílust képviselt a szövegek szerkesztésében.²⁴⁰ A közlemények tudatos elrendezése, egymással való sajátos kommunikációjuk az erős szerkesztői akaratról árulkodik, amelynek pontos képe van ideális olvasójáról. Erről tanúskodik mindenekelőtt az első kötet elején olvasható kommentált Montesquieu-idézet:

A' gondolkozó fej ítéletet hoz a' resultátumokról a' princípiumokra és vizont: 's az illyenekre nézve Montesquieunek tanácsát követnünk illik: *nem mondani el mindent; 's a' mit mondunk is, csak azért mondani el, hogy az Olvasó gondolkodásra ébresztessék.*²⁴¹

Az olvasó feladata akkor válik határozottá, amikor döntenie kell a szövegek közötti kapcsolat természetéről, vagyis egyúttal arról, hogy az aleatorikus vagy a lineáris olvasás stratégiáját választja.²⁴² A sorrend időnként megmutatkozó esetlegessége mellett sokszor fedezhetők fel olyan gyengébb vagy erősebb szálak, amelyek a lapszámokon belül több szöveget, esetlegesen az egész egységet átszövik, ilyen lehet az 1826-os évfolyam első részében a hagyomány, az eredetiség vagy éppen a fordítás fogalma. Két szöveg közötti kapcsolat azonban akkor a legszorosabb, amikor sajátos kritikai viszony fűzi össze őket: nevezetesen az, hogy egy-

²³⁹ *Élet és Literaturá – Repertórium* 1991. FENYŐ 1991, 7–27.

²⁴⁰ Vö. FÓRIZS 2009, 88.

²⁴¹ *Élet és Literaturá* 1826/1, 3.

²⁴² Vö. ZÁKÁNY TÓTH 2007, 155–156.

egy közleményt a róla írt recenzió követi. Kétségtelenül a recenzió műfajának megújítása a folyóirat egyik nagy innovációja: az olvasó azonnal kritikus kontextusból tekint vissza az imént olvasott szövegre, így nem csupán arra, hanem a recenzens véleményére is képes lehet reflektálni. A szövegeket elválasztó és összekötő határok típusait azonban minden szándék ellenére is nehéz rendszerbe foglalni: úgy hiszem, hogy az olvasó folyamatos rácsodálkozása is táplálja az átlépések eseményét. A korabeli szerkesztői és olvasói gyakorlat illuzórikus birtokba vétele azonban egyáltalán nem teszi magabiztossá a mai olvasót: sem a repertórium, sem az egyes szerzői kiadások sem tudják pontosan rögzíteni a folyóirat mint szövegkomplexum mozgását, a szöveghatárok újra elmozdulnak akkor, ha valóban fellapozzuk az egyes lapszámokat.

II.4.2 Mediális határok

Az *Élet és Literatúra* első évfolyamának negyedik részében, a kötet 260–265. oldalain található a IX. számmal jelölt, „Miként szabad rézre metszeni?” kérdéssel nyitó szöveg, amelyet a repertórium ezzel a címmel, Szemere Pál tanulmányaként katalogizál.²⁴³ 1826-ban ennek a kérdésnek igen komoly művészetelméleti relevanciája van, nem beszélve azokról az esztétikai, illetve kulturális, gazdasági és technológiai kontextusokról, amelyeket éppen a korabeli folyóirat- és könyvkiadás mozgat. A rézmetszetnek az újkori kultúrában rendkívüli a jelentősége. Ez a technika lehetővé teszi a részletes kidolgozást a viszonylag kicsi felületen, amely különösen fontos a tudományos illusztrációk (anatómia, botanika, zoológia, térképészet) készítésében, a kegyességi gyakorlatban, a képzőművészeti alkotások metszetszerűségében történő sokszorosításában, ritkábban pedig a könyvek illusztrálásában, amelyhez elsősorban a tipografikus eljárásához közelebb álló fametszeteket

²⁴³ *Élet és Literatúra – Repertórium* 1991, 41.

használják a litográfia 19. századi megjelenéséig és elterjedéséig. A költségesebb, ugyanakkor művészileg igényesebb rézmetszete-
ket, amennyiben könyvekhez készülnek, jellemzően beragasztják
vagy hozzáfűzik a kiadványhoz.²⁴⁴ Szemere gondolatmenetében a
festmény és a róla készített metszetmásolat viszonya kerül közép-
pontba, vagyis az, hogy mennyiben tekinthető azonosnak, alá-fő-
lérendeltnek vagy lényegében függetlennek a két markánsan el-
térő médiumban létező műalkotás, illetve miként tekintünk al-
kotóikra. A 16. század első felében alkotó Lucas Cranach német
festőt (1472–1553), és Friedrich John német rézmetszőt (1769–1843)
hozza példaként, s a művészetelméleti probléma a metszet szem-
szögéből válik érzékletessé. Eszerint a metszőnek hűen, akár hi-
báival együtt kell másolnia a régi mester alkotását, a múlt egyfaj-
ta rekonstrukciójával, kortársait viszont korrigálhatja, sőt, sza-
badága, eltávolodásának lehetősége az eredetitől mintha annak
lehetőségét adná, hogy a metsző alárendeltsége itt megszűnik.

Miként szabad rézre metszeni? Szabad e az Academicusnak vál-
toztatni az elébe adott olajfestésen? Szabad is, nem is. Ha Lucas
Kranach' darabjainak rézbe metszésére adná magát John, úgy ő
bizonyosan a' szerént metszené ezen darabokat, hogy a' Lukács
Mester' kezének és korának kimiveletlenségét is adja, mert ezek
a' darabnak elengedhetetlen tulajdonságai. De ha, példának oká-
ért, egy most élő Művész' darabját metszené, 's látná, hogy ez
csak gondatlanságból vagy ügyetlenségből tett valamit úgy, a'
hogy John hiszi hogy nem kellett volna, azon John szabadon fog
változtatni; 's az Értő még köszönettel lészen eránta, hogy ezek-
ben eltávozott Originaljától.²⁴⁵

Szorosabban véve mindösszesen ez a szakasz értekezik a rézmet-
szésről, pontosabban a rézmetszés mint mediális átfordítás prob-
lémájáról, hiszen a második bekezdésben világgossá válik, hogy a

²⁴⁴ Vö. BARBIER 2010, 102–110., 249–253.

²⁴⁵ *Élet és Literaturá* 1826/4, 260.

képzőművészeti kérdésfeltevés és megválaszolása csupán egy allegória – amelynek persze egyáltalán nem esetleges a választott világa, mint azt a folyóirat további szövegeinek elrendezése mutatni fogja. A második bekezdésben jelenik meg az értekezés tulajdonképpeni tárgya, a műfordítás,²⁴⁶ az allegória tehát explicitté válik, de csak azért, hogy a gondolatmenet nem sokkal később leszámoljon az azonosítás, vagyis a képzőművészet másolási gyakorlata és a műfordítás analógiájának lehetőségével. A második bekezdés első mondata kétségbe vonja azt a racionalista nyelvszemléletre, vagyis a nyelv mint hordozó transzparenciájára alapozott fordításelméleti alaptézist, amely még a klasszikus századforduló gondolkodását jellemezte, és amely markánsan megjelenik a Batsányi által jegyzett, *A' Fordításról* írt tanulmányában a *Magyar Museumban*, illetve Kazinczy fordításköteteinek előszavában.²⁴⁷ A tartalom és a forma függetlenségét, a tartalom más formában történő megőrizhetőségét Szemere ezúttal a ruha metaforájával világítja meg, majd megvonja az azonosság lehetőségét:

Általvinni a' gondolatot egy nyelvből másba, hogy a' ruha más legyen, de az új ruhába általöltöztetett gondolat azon-egy nem csak nem rosszabb, hanem nem jobb is; mert Ez úgy volna Nem-az, mint Amaz nem volna Ez.²⁴⁸

A tartalom és a forma függetlenségének kétségbe vonására még ugyanez a bekezdés egy képzőművészeti példát hoz, ezúttal nem a festmény és a rézmetszet, hanem a plasztika területéről. A hasonlat kiemeli a hordozó anyagiságát és jelentőségét, a mediális váltásban bekövetkező transzformációt, azt tehát, hogy a tartalom és a forma nem függetleníthető egymástól:

²⁴⁶ A *Szemere Pál munkái* című háromkötetes kiadvány második kötetében (*Széptani fejtegetések, bírálatok, prózai vegyes dolgozatok*) *A műfordításról* címmel szerepel. SZEMERE 1890, 192–194.

²⁴⁷ Ehhez lásd Debreczeni Attila összefoglalását: DEBRECZENI 2004, 17–19.

²⁴⁸ *Élet és Irodalom* 1826/4, 260.

A' ki ezt illy szorosan kívánja, annyit kíván, mint a' mit az tenne, a' ki az arany pénz' öntő-formájába gipszet öntene, hogy bírhas-
sa az arany pénz' formáját változtatás nélkül, minthogy arany-
ban nem bírhatja, vagy a' ki az Apollo Vaticanus' márvány szob-
rát gipszben másolná.²⁴⁹

Ebben az összevetésben a képzőművészet példája valójában erő-
síti Szemere pozícióját a műfordításról való gondolkodásban, de
sokkal inkább a nem-azonosságot, a különbözőséget érzékiesíti,
vagyis sokkal inkább ellenpéldaként érthető. A harmadik bekez-
dés hosszú mondata végül egészében leszámol az azonosság lehe-
tőségével, amely allegóriaként, analógiaként, hasonlatként egy-
aránt megjelent az idézett első két bekezdésben.

Festők és Szobrászok az elejekbe adott mestermívet ugyan azon
anyagból, ugyan azon színekben 's ugyan azon relatiók szerint
képezhetik, formálhatják; a' *Könyvfördítő*, ki érzeményt és gon-
dolatot egy nyelvből másba viszen, nem csak a' formával van
küszdésben, hanem egyszersmind a' matériával is, midőn, tud-
niillik, szavakkal kellek festenie; szavakkal, mellyek vagy fe-
lette sokat vagy felette keveset nyomván ki, itt igen is erős, amott
igen is gyenge árnyéket vetnek a' tárgyra, 's azt hol nagyobb hol
kisebb mértéiben mutatják, mint mutatniok kellene.²⁵⁰

Ezen a ponton engedi el végül a gondolatmenet az azonosítás le-
hetőségét, hiszen azt állítja az idézett bekezdés első szakasza, a
festészetben és a szobrászatban alkalmazott másolási technika
sajátossága abban van, hogy igenis lehetséges az azonos anyag
használata a másolás folyamatában: ugyanakkor ennek követ-
kezményeit már nem fejt ki, vagyis – mondhatni – elhallgatja,
mi különbözteti meg az eredetit a másolattól. A mondat továb-
bi része már a műfordításra koncentrál, nevezetesen arra, hogy

²⁴⁹ Uo., 260–261.

²⁵⁰ Uo., 261.

a nyelv (a „forma”, a „matéria”) miként korlátozza (szabja meg, preformálja, alakítja) a tartalom kifejezésének lehetőségét. Vagyis tartalom és forma – amely az alapját jelenthette a képzőművészeti allegóriának egy racionalista nyelvszemléletben – magabiztos elválasztásának történik meg végül az érvénytelenítése.

II.4.3 Vissza a szöveghatárokhoz

Azt feltételezem, hogy a képes beszéd a korabeli olvasónak nem elleplezte, hanem hamar nyilvánvalóvá tette a bírált fordítási módszertan mögött álló személyt, mégpedig éppen a hangsúlyosan alkalmazott metaforikának köszönhetően: természetesen Kazinczyról van szó, aki a műfordítás folyamatát számos alkalommal hasonlította a képzőművészeti másolási gyakorlathoz. Mindennek háttérében nem csupán az ízlésújítási törekvéseinek a szándéka áll, amely a nyelvre, az irodalomra, a képzőművészetekre egyaránt irányul, hanem a művészetekben megtapasztalható szépség antropológiai hatása. A párhuzamba állítás fordításainak kiadásaiban és levelezésében, illetve pályakezdő éveiben és a fogásága utáni tevékenységében egyaránt megjelenik.²⁵¹ Szemere Pál tehát minden valószínűség szerint tudatosan játszik olyan nyelvi alakzatokkal, amelyek a nyelvről (műfordítás) és a képzőművészetről (festmény és metszet, szobor és gipszmásolat) való beszédet egymásba játsszák, majd eltávolítják egymástól. Friedrich John említése sem véletlen az első bekezdésben, hiszen ő metszette Kazinczy portréját 1804-ben Vincenz Georg Kininger (1767–1851) bécsi festő rajza nyomán.

Szemere a gondolatmenete második felében el is jut a két szerző megnevezéséhez, illetve Kazinczy és Kölcsey eltérő műfordítás- (és nyelv-) szemléletének bemutatásához. Kazinczynál a forrásszöveggel való szabad bánást bírálja: „Kazinczy Gessnerben, Yorickban és Marmontelben szabad kézzel dolgozott. Az utolsó-

²⁵¹ Példákat és a fordításelméleti összefoglalást lásd: BURJÁN 2003, 72.

ban csak arra volt figyelemmel, hogy beszéde csínt és simaságot nyerhessen.²⁵² Illetve a fordított szerzők stílusának, nyelvezetének megszépítését kifogásolja. Kölcseynél pedig kitüntetett figyelmet kap Homérosz-fordítása, az archaikus szöveghez való hűségre tett kísérletek mögötti erőfeszítés:

itt Kor és Nyelv és Költő elválaszthatatlanok egymástól. Kölcsey olly Homért próbála adni a' Magyaroknak, a' millyennel egy nemzet sem bírt, a' millyennel egy nemzet sem fog soha bírni, mert olly hűséggel járt el tisztében, hogy Origináljának-még Nyelvkorát is általhozta fordításába.²⁵³

A két átfogó jellemzés közé ékeli be egyfajta sűrítésként a két szemléletmód ütköztető összefoglalását, amely egy különleges tükörtlengellyé válik, ahogyan valószínűsíthetően előre- és hátralapozunk a folyóiratban:

Eredetiség és sajátság a' lélekben fekszik, de a' nyelvben önti ki magát, úgy hogy azt minden szócskában, minden fordulatban szükség nyomoznunk és felfognunk. Szépíteni könnyű; de midőn a' Szépítés a' művészi darabot önmagából kivetkezteti; midőn az egyszerű sokszor egygyü de étellel tellyes eredetit önmagával ellenkezésbe hozza; akkor szint olly hiba mint a' rútítás, vagyis inkább valóságos rútítás. Mert csak az jó és szép, a' mi célra viszen; minden a' mi onnan elvon, roszt és rút.²⁵⁴

Szemere Pál értekezése a rézmetszésről, pontosabban a műfordításról, illetve Kazinczy és Kölcsey gyökeresen eltérő nyelvszemléletéről kiemelten fontos helyen van, ugyanis az Iliászi perként elhíresült levélváltást előzi meg.²⁵⁵ Ne feledkezzünk meg róla, hogy Szemere munkáját az olvasó IX. sorszámmal olvashatja a

²⁵² *Élet és Literatura* 1826/4, 261.

²⁵³ Uo., 264.

²⁵⁴ Uo., 263.

²⁵⁵ Lásd a kötet 3. függelékében a szövegek tételes felsorolását.

folyóiratban, a leveleket pedig folytatólagosan közli a kiadvány, vagyis a szerkesztői szándék szerint mindez egy szövegegység: az értekezés példákön keresztül bevezeti és illusztrálja a vitát, majd megnevezi a feleket, végül közli a leveleket, amelyek azonban elsősorban a plágium körül forognak. A levelek időrendben követik egymást, a levélírók megnevezése nélkül, csupán a helyszín (Cseke, Széphalom) és a dátum (1823) megjelölésével. Az olvasó így azt sem érzékeli feltétlenül azonnal, hogy nem válasz-viszontválasz láncolatban olvassa a leveleket, ugyanis azok címzettje minden esetben Szemere. Rajta keresztül zajlik késleltetve és áttételesen a vita, amely ebben a fékeztségében inkább kinyilatkoztatás a felek részéről, semmint a másik meggyőzésének lehetősége. A kritikai kiadás jegyzeteiben, a *Keletkezés* című fejezetben követhető végig, Szemere hogyan közvetítette a Kölcsey és Kazinczy között, miként továbbította leveleiben az egyik féltől beérkezett állásfoglalást a másik félnek.²⁵⁶

A Szemere köré rendezett levelezésben az olvasás linearitásában kerek történetté formálódik az, ahogyan Kölcsey felfedezi 1823-ban, Beregsurányban, Bay György barátjánál Vályi Nagy Ferenc 1821-ben, Kazinczy gondozásában kiadott Iliász-fordításában saját fordításának jelentős részét az első énekből, amelynek kéziratát még 1817-ben Szemere küldte el Kazinczynak. Szándékosan emelem ki az évszámokat, egyrészt amiatt, hogy látszódjék a történet időtartama, benne az események, nevezetesen egy könyv terjedésének, ismertté válásának korabeli lassúsága, vagy akár Kazinczy taktikájának megsejtése. Bay György Kölcseyhez képest sokkal korábban ismeri már tehát Vályi Nagy fordítását: vagyis Kazinczy nem keresi Kölcsey tájékoztatásának lehetőségét a saját kiadásában megjelent Iliász-fordításról, hiszen a lasztóci levelek után vagyunk, amelyek egyik tárgya – áttételesen – a fordítás módszertana, illetve az azt megalapozó nyelv- és kultúraszemlélet. Másrészt azért lehetnek fontosak az évszámok, hogy pontosan lássuk a per időbeli kiterjedését, amely lélektanilag

²⁵⁶ Vö. KFMM 2003, 495–499.

nyilvánvalóan megalapozta a felek közötti feszültség elmélyülését, a véleménykülönbség megszilárdulását az érvelés és az elterő igazságok melletti kiállítás hangsúlyozásának folyamatában. Az időrétegek a kritikai kiadásban is okoznak némi zökkenőt: a per első szakaszában közölt levelek 1823-ban keletkeztek, majd 1826-ban az *Élet és Literaturában* jelentek meg, a második szakasz nyilvános közleményei pedig 1826-ban kerültek közlésre. A kritikai kiadás alcímében 1823 az időhatár: a vitaszövegek egységként történő kezelése és a keletkezéstörténet mint alapelv azonban kikényszeríti a határátlépést.

Az első megszólalás az Iliászi perben Kölcseyé, aki az események rekonstruálásával indít, visszaemlékezve arra az 1816–1817 körüli időszakra, amikor a Homérosz-fordítással foglalatoskodott, emlékeztetve Szemerét arra, hogy ő olvasta fel sokaknak a készülő munka részleteit, amelyet azután tehát Szemere küldött el ekkor Kazinczynak. Azzal, hogy Kölcsey kiemeli megdöbbenése erejét, felidézve a pillanatot, amikor rátalált saját munkájának részleteire, az érzelmekre, az indulatokra és az ellentétre tereli a hangsúlyt:

Képzeld már most a' bámúlást, melly engem elfoga, midőn Nálad maradt Homéromat egyszerre a' Kazinczy által kiadatott Nagy Ferenczi Homérban megpillantottam! Ki varázsolt téged ide? felsikolték; 's akaratom ellen a' Plagiariusok jutottak eszembe.²⁵⁷

A hét levél, három Kölcseytől, négy Kazinczytól 1823 februárja és júniusa között, részben emlékezeti munka – miként különíthetők el az események fázisai, miként keletkeztek a fordítások, milyen útja volt a kéziratoknak – részben pedig az indulatok fokozódása, amely egymás meg nem értéséből, illetve a következő lépések fölött érzett szorongásból adódik. Azzal, hogy Kazinczy is él az érzelmi meggyőzés, nevezetesen az önsajnálát módszerével, a le-

²⁵⁷ *Élet és Literatura* 1826/4, 267.

vélváltás hangsúlya sokkal inkább a személyes megbántottságra, semmit a szakmai érvek kibontására helyeződik:

A ' mi Kölcseneknek nagyon szívén a' dolog, és így nyugtassa meg Uram Öcsém teljes mértékben. Nem hiszi Uram Öcsém, mennyire fáj nekem eddig is, hogy ötet erántam elhidegültnek képzelnem kelle, 's íme ez a ' visszás történet ötet talán még távolabbra tolá tőlem. Kövessen el Uram Öcsém mindent, nagyon kérem, hogy Kölcseny ne bánja, hogy egykor barátom volt. Ez nekem fáj.²⁵⁸

Kölcsey nyilvános elégtételt követel, Kazinczy értetlenkedik és egyezkedik. A személyes megrendültség érzékiesítésén felül elsősorban a szellemi lopás kérdését járják körül, a nyelvi-esztétikai kérdések és a műfordítás módszertani vonatkozásai itt háttérbe szorulnak.

II.4.4 Vissza a mediális határokhoz

Az *Élet és Literatura* 1826-ra kiadott kötete, amint láttuk, a negyedik rész IX. szövegegységében ismerteti a közönséggel a vitát, Szemere koncipiáló bevezetésével, majd az érzelmektől áradó levelek közlésével. A vita folytatását éppen ez a nyilvánosságra hozás biztosítja: a magánlevelekből folyóiratközlemény lesz, amelyek már sürgetik a vita (a bocsánatkérés és a jóvátétel) áthelyezését a sajtó terébe. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy Kazinczy négy levelének nincs meg az autográf kézírata, kettő csak a folyóiratból, kettő pedig még a folyóiraton felül Szemere másolatában ismeretes.²⁵⁹ Kazinczy a levelezésében nehezményezi a Szemerének küldött levelek nyilvánosságra hozását, az ebből eredő sértettség (amit persze elsősorban Kölcseyben értetlen)

²⁵⁸ Uo., 275.

²⁵⁹ Lásd a kritikai kiadás leírását a kéziratokról: KFMM 2003, 493.

azonban feltételezhetően megerősíti abban, hogy folytassa a vitát, immár a nyilvánosság előtt:

Láttad e az *Élet és Literatura* Kötetét? Szemere kisedé barátinak leveleiből a' mi jót ott talált. De mely undokságokat 's visszás pedanteriát vive a' Munkába a' sok tudományú, de fekete-vérű, 's örök magánya által elposhadt Kölcsey? 'S nem gázság e barátink' levelét, *nekik hírek nélkül*, közzé tenni? nem esztelenség e nem látni, hogy Kölcseyt, a' miket leveleiben mond, mint veszekedésiben B-vel és Vályi-Naggal, kicsinynek, nevetségesnek kiáltják. „Kilopta Iliászat”. De a' XXIII. Ének a' V.-Nagyé. 'S V.-Nagy nem ére rá, csak végig is tekinteni a' mit dolgozott; kikapta a' halál. Kémélni fogom Kölcseyt, de Vályi-Nagynak halotti áldozatot nyújtok.²⁶⁰

Kazinczy ugyanebben a levélben írja meg Guzmicsnak, hogy megtalálta Kölcsey fordításában három saját hexameterét. Ekkora Kazinczy már elindította a vita részéről is nyíltan vállalt folytatását. Ugyanis a Kölcsey által követelt nyilvános elégtétel első lépéseként (és az Iliászi per második szakaszának kezdéseként) megjelenik a *Felső Magyar Országi Minerva* 1826. szeptemberi számában Kölcsey Iliász-fordítása, amelynek egyik lábjegyzetében²⁶¹ Kazinczy rámutat arra, hogy a – Guzmicsnak az idézett levélben is elküldött – három sort Kölcsey tőle plagizálta. Ha nem is segít ez a gesztus az indulatok csillapításában, hatásos visszavágás – bár nem egy egész éneknyi mennyiségről van szó. Ahogyan szintén az indulatokra épít Kazinczy önmagát tisztázni kívánó kommentárja, amely a lapban folytatólagosan olvasható Kölcsey fordítása után, ugyanis abban Kölcsey tisztességtelen eljárását hangsúlyozza, miszerint ő „jobbnak látá egy tiszteletes ember' hamvait bolygatni”.²⁶² Érdemes emellett a hexametereket magya-

²⁶⁰ Kazinczy Ferenc Guzmics Izidornak, h. n., 1826. szeptember 17., in KAZLEV., 4684. lev., 20:106–109, 108.

²⁶¹ KÖLCSEY–KAZINCZY 1826, 877.

²⁶² KAZINCZY 1826c, 880.

rázó lábjegyzetből a hasonlatot kiemelni, abban ugyanis nem meglepő módon egy képzőművészeti párhuzam szerepel a vitapartnerek meggyőzésére:

Phidiász azon parancsolattal tisztelteté-meg, hogy készítené Zeüsznek egy szobrát, melly a' játékaírók híres Olympiában fogna oltárra állítani. Midőn képzeletét gyúlasztgatá, hogy míve a' vá-
rakozásnak megfelelhesen, egy Rhapszódoszt halla-meg véletle-
nül, ki Homérnak e' verseit éneklé. Megvan a' mit keresék! kiálta
Phidiász; 's ki nem érzi, hogy a' hasonlíthatatlan három hexa-
meter, hozzá véve, a'mit az Istenek' és emberek' atyja a' könyör-
gő Thétisnek feljebb monda, alkalmas vala a' Művész' lelkébe a'
nagyságnak azt az ideáját lobbantani, mellyet munkája kívánt.²⁶³

Kazinczy nem tesz mást, mint megerősíti azt a képet, amelyet Szemere a „Miként szabad rézre metszeni?” kezdetű értekezésében sugall, vagyis egy olyan gondolkodóét, aki ekkorra már idejét múltan hirdeti tartalom és forma elválaszthatóságát, az idea önmagában létezését, azaz médiumfüggetlenségét. Pheidiász eszerint a Zeusz-szoborhoz Homérosz soraitól kapott ihletet, és képes volt ugyanazt a nagyságot kifejezni, amely a görög főisten közvetített szavaiban rejlik. Vagyis, ahogy Kazinczy átlép a műfordítás, a nyelvszemlélet és a plágium terébe, Homérosz nagysága felülírja a fordító személyét. Fentebb evidenciaként kezeltem, hogy Kazinczy előszeretettel él a képzőművészeti párhuzamokkal, illetve azt is, hogy ízlésújítási programjába a képzőművészetek iránti érzékenység is beletartozik – ennek kiemelten fontos alapja az Árkádia-per, amelyben debreceni vitapartnereinek Árkádiát mint képzőművészeti példát közvetíti. Ugyanakkor az egymás mellett való elbeszélés, amely az eltérő világképből, művészet- és költészetfogalomból ered, lehetetlenné teszi a vita lezárását. Mintha ugyanez történe az Iliászi per esetében is: azzal a lényeges különbséggel, hogy Kazinczy fölénye itt látványosan felszámolódik,

²⁶³ KÖLCSEY–KAZINCZY 1826, 877.

hiszen nem működik az az érvrendszer, amellyel igazát tudná bizonyítani.

Szemere és Kölcsey erre a nyilvános kiállásra a *Tudományos Gyűjteményben* válaszol szintén 1826-ban, a 10. lapszámban, előbbi a két Homérosz-fordítás módszeres összevetésével, utóbbi pedig az engesztelés és a megbékélés keresésének szándékával. Ezt a négy nyilvános közleményt (Kazinczy lábjegyzetét, kommentárját, Szemere összehasonlító elemzését, Kölcsey bölcs végszavát) az *Élet és Literaturá* 1827-es kiadványa közli folytatólagosan a tizedik részben,²⁶⁴ vagyis az újraközlésben egyértelműen a történetté formálás és a vitapartnerek igazságosan egyenlő megszólaltatása munkál. A vita későbbi kiadásaiban azonban nem jelenik meg a „Hogyan szabad rézre metszeni?” kezdetű, a per szempontjából véleményem szerint rendkívül fontos szövegegység, e nélkül a koncipiáló egység nélkül pedig az *Élet és Literaturá* 1826-os és 1827-es évfolyama nyomán kiadott vita erőteljesen a plágium (és nem az eltérő nyelvszemlélet) témájára utalja magát. Az Iliászi per rendszerint Kölcsey életműkiadásaiban jelenik meg, és ahogyan a kritikai kiadás idézett kötetének jegyzetanyaga is utal rá, nem lenne értelme pusztán csak Kölcsey szövegeit kiadni, hiszen a vita a maga egységében nyer értelmet. Szemere bevezetője azonban innen is kimarad.

Fórizs Gergely tanulmánya az *Élet és Literaturá* szerkesztői koncepciója szempontjából egy rendkívül fontos szöveghelyet idéz Szemerétől, de érdemes tovább olvasnunk a kiragadott idézetet, hiszen az nem egyszerűen csak a redakció szempontjából lesz releváns, ha tudjuk, hogy ez a szakasz az Iliászi per része, nevezetesen azon közleményé, amelyben Szemere összeveti Kölcsey és Vályi Nagy fordítását, és természetesen megvédi Kölcsey igazát:

Az *Élet'* és *Literatúra'* szerkeztetése, részenként és egészben, csaknem egyedül enyím és tulajdon magamé,²⁶⁵ tőlem függött te-

²⁶⁴ *Élet és Literaturá* 1827/10, 387–401.

²⁶⁵ Fórizs Gergely eddigi idézi, *FÓRIZS* 2009, 88.

hát, a' Leveleket felvenni vagy félre tenni. Ide járul, hogy Vályi-Nagy énnékem Tanítóm volt; 's hálám' érzései elpalástolást parancsolhattak volna. Ezek szerint én vagyok a' vétkes; 's illő, hogy én Bűnhődjem, 's ne Kölcsey. 'S valóban eléggé meg vagyok büntetve, mert Kazinczytól olly kímélést tapasztalok erántam, mellyet, legalább a' jelen esetben 's Társam mellett elfogadnom lehetetlen.²⁶⁶

Az Iliászi per, „részenként és egészben” tehát, végeredményben Szemere munkájának tekinthető, ezért keveri bajba a textológusokat: a bizonytalan szöveghatárok, a névtelen szövegek és az eltérő médium nehezen alkalmazkodik a szerzőközpontú szövegkiadási elvekhez. A kritikai kiadás szükségképpen kezeli egy szövegegységként az *Élet és Literaturá* két évfolyamában megjelent szövegeket, amelyek magánlevelekből és más folyóiratokban megjelent közleményekből állnak össze egyetlen egységgé. Kazinczy folyóiratközleményeinek kritikai kiadásában azonban újra kell gondolni a szöveghatárokat, hiszen ezúttal nem Kölcsey fog a középpontban állni, azzal együtt, hogy nem szabad immár lemondani Szemere kiemelkedően fontos szerepéről a vita megkonstruálásában és alakításában.

II.4.5 Élethatár

Az általam az Iliászi per részének tekintett bevezető-koncipiálóló, „Miként szabad rézre metszeni?” kezdetű, IX. sorszámú közleményt megelőzi a VIII. sorszámú szöveg, amely szaggatott vonalakkal, kisbetűvel kezdődik, és a végén a *Kazinczy Ferenc* aláírás szerepel.²⁶⁷ A közleménynek vallomásjellege van, de sem a *Pályám emlékezetében*, sem a levelezésben nincs nyoma, elképzel-

²⁶⁶ *Élet és Literaturá* 1827/10, 398–399.

²⁶⁷ *Élet és Literaturá* 1826/4, 256–260. Fentebb utaltam rá, hogy Szemere összefoglalása a két írói habitusról egyfajta tükörtengely: egyik oldalán tehát Kazinczy „vallomása”, a másik oldalán pedig Kölcsey végszava áll.

hető, hogy szintén egy Szemerének küldött levélből került beemelésre, és a kézírata nem ismert. A szöveg egy olyan visszatekintés, amelynek középpontjában a literátori pálya mérlegelése áll, az ifjúkorig visszanyúló számvetésnek így a halálra előremutató felhangja van. Ugyanakkor, mielőtt Kazinczy rátérne fiatalokra bálványainak, illetve korai éveit jellemző írásmódjának az összefoglalására, a kezdő sorokban feltűnik a mentegetőzés, hovatovább a védekezés alaphelyzete:

– – – el kell, úgy hiszem azt, mondanom, melly okok által indítatám azt választani utamnak a'mellyen járek, 's kimutatnom a' szempontot, honnan tekintve törekedéseim javalást, legalább bocsanatot remélhetnének. Közel már a' határhoz, nem nézhetem hidegen, emlékezetem pályám' barátjai közt áldásban fog e maradni, vagy feledésre lesz kárhozotatva. – – –²⁶⁸

A magyar nyelv korabeli fejletlenségére és az ízlés formálásának szándékára hivatkozva érvel Kazinczy amellett, miért is áldozta tevékenységének jelentős részét fordítások készítésére, és egy winckelmanni allúziójú gondolattal az alkotás és a másolás egyenrangúsága mellett érvel, hogy azután példát adjon a jól ismert hasonlatra a fordítás és a képzőművészeti alkotások másolása között:

Látám ezen felül, hogy az idő nem csak minél jobbat, hanem jót minél többet is kíván. Ismertem magamat, és a' kort mellyben éltem; 's ámbár tudám, mennyivel áll fenntebb a' ki terem, mint a' ki másol: inkább vágyék nem rossz Másolóknak találatni, mint nem jó Alkotónak. A' hol a' Faragás' és Festés' Múzaji még vendég Istenségek, ott kétség' kívül azon kell nyúlni munkához, hogy a' Külföld' nagy műeit állítsuk-ki minél hívebb, de minél szabadabb kézzel dolgozott másolatokban.²⁶⁹

²⁶⁸ Uo., 256.

²⁶⁹ Uo., 258.

Ez a némiképpen szívszorító vallomás az Iliászi per jól és kevésbé jól ismert szövegeinek narrációjához illeszkedve mintha előre elfogadná a vesztes pozícióját, hiszen tisztán látja, hogy ebben a versenyben már nincs esélye. A szomorúság, a lemondás, de az emlékezetben való megmaradás reménye talán túlzottan patetikus, mindenestre markánsan különbözik attól az indulattól, amely a vitában egyfajta sértett dühvé alakul:

De az igazságos maradék mindenkinek megszabja érdemlett bérét, 's a' mit hagyok, úgy hiszem azt! hevíteni fog szíveket, mikor már nem leszek is. Közel az idő, hogy Istenfiak lépnek a' pályára, 's ragyogtatni fogják a' Magyar Nevet, a' mi nekünk nem jutott és nem juthatott. De miénk a' dicsőség, hogy el van készítve útvok. Nem futnának ők ha mi nem irtánk vala, 's javokra lesznek tévedésink is, mert ezeken fogják láthatni, mit kell kerülniek.²⁷⁰

II.4.6 A komolytalanság határa

Közvetlenül az Iliászi per záródarabja, vagyis Kölcsey békítő végzava után (amely eredetileg tehát a *Tudományos Gyűjtemény* 1826. évi X. lapszámában jelent meg) olvasható egy pár soros szöveg Thaisz András aláírásával. A híradásnak tekinthető két mondat szintén újraközlés, forrását az *Élet és Literaturá* ugyanúgy megadja, mint a perben újraközölt folyóiratközleményekét Kazinczytól, Szemerétől, Kölcseytől. A szerzője a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőjeként ismert.

(Tudományos Gyűjtemény. 1826. XI. K. 1. 111.) A' felső Magyar-Országai Minervát mindenkor érdeme szerint ditsértük; de mostani Negyede (1826. 2dik N.) az eddig kijöttek között nekünk majdnem legjobban tetszik, 's remek darabokat foglal magában. *Ürményi Életrajza* a' sokat mondó rövidségnek remeke, 's kisértetbe hoza

²⁷⁰ Uo., 259–260.

bennünket, hogy Folyó-írásunk számára kilopjuk, – reménylven, hogy ennek széplelkű írója nem fog ezen tettünkért olly lármát ötni, mint Homér’ Iliássának fordítója.²⁷¹

Thaisz András sorainak iróniáját az is erősíti, hogy az idézett Ürményi-életrajz Kazinczy munkája.²⁷² Az a gesztus, hogy Szemere közvetlenül Kölcsey végszava után közli Thaisz jegyzetét, erős fricska a Kazinczy szerint „fekete-vérű” (vagyis melankolikus) Kölcsey irányába. Ha az *Élet és Literaturá* folyamatosan játszik és megtéveszt a határokkal, akkor akár arra biztathatja az olvasót, hogy ezt a közleményt is az Iliászi per részének tekintse.²⁷³

II.4.7 Ki a szerző?

A Kölcsey-kritikai kiadás a per anyagát az *Élet és Literaturá* 1826-os és 1827-es évfolyamából közli újra, arra hivatkozva, hogy

ez az érintettek életében megjelent utolsó változat, másrészt – és főleg ez indokolja, hogy a kritikai kiadásban a főszövegek között Kazinczy és Szemere írásait is kiadjuk – az összeállítás megszerkesztése Kölcsey közreműködésével, vagy legalábbis bátorító egyetértésével történt.²⁷⁴

A kiadástörténet is megerősíti a sajtó alá rendezőt abban, hogy az edíció ne csupán Kölcsey közleményeire korlátozódjon, hiszen azok önmagukban végeredményben értelmezhetetlenek lennének. A Kölcsey halála után megjelent első életműkiadás még csak a tőle származó szövegeket tartalmazza. Fontos azonban figye-

²⁷¹ *Élet és Literaturá* 1827/10, 401.

²⁷² KAZINCZY 1826b.

²⁷³ A kritikai kiadás a per jegyzetanyagának *Fogadttatás* című fejezetében közli Thaisz szövegének második mondatát mint a vitára tett ironikus reflexiót, a recepció első állomásaként. KFMM 2003, 499–500.

²⁷⁴ Uo., 495.

lemmel lenni arra, hogy a kiadvány egyik szerkesztője Szemere Pál volt, aki a szerzői kiadási elvre alapozva dönthetett úgy, hogy kiemeli a Kölcseytől származó darabokat, és korábban a folyóiratban megkonstruált narratíva helyett Kölcsey esztétikai ítéletére korlátozza a kiadást. Így kapta az anyag a *Vályi Nagy Ferencz' Iliásáról* címet.²⁷⁵ A második, Toldy Ferenc-féle életműkiadás adja ki elsőként *Iliászi pör* címmel az anyagot, immár egységes narratívában rendezve az *Élet és Literaturában* megjelent szövegeket,²⁷⁶ ugyanakkor kihagyja Kazinczy nyílt válaszát, amely a későbbi kiadásokban már helyet kap.²⁷⁷

A Kölcsey-kritikai kiadás után készülő szövegkiadásoknak – köztük a Kazinczy folyóiratközleményeit közzétévőnek – legalább két alapkérdéssel kell számot vetniük: hol húzódnak az Iliászi per szöveghatárai? Mi a célja az adott szövegkiadásnak? Mindkét kérdés megválaszolásához evidenciaként szükséges kezelni, hogy az egyes közleményeknek önmagukban nincs értelmük, kizárólagosan a vita kontextusában, vagyis a Szemere által létrehozott, majd később Toldytól *Iliászi pör*nek nevezett narratívában van jelentésük. Ebben az esetben azonban nem mondhatunk le a „Miként szabad részre metszeni?” kérdéssel induló értekezésről, amely Kölcsey és Kazinczy leveleit bevezeti: véleményem szerint ezzel a szakasszal kezdődik a vita. Szemere gondolatmenete ráadásul át helyezheti a vitáról való gondolkodásban a súlypontot a plágiumról a nyelvfilozófiai, a műfordításelméleti, sőt, a művészet- és médiaelméleti kérdésekre, továbbá a vita nyelvi megalkotottságának retorikai vizsgálatára, éppen Szemere szerepének felértékelődésével. A Szemeréhez köthető szöveg azonban eleddig egyik olyan kiadásban sem jelent meg, amely az Iliászi per anyagait adta közre. Szemere a vita második szakaszában, a [*Kölcsey apológiájá*]-ban tett megszólalásával eddig is szerepelt a per szöveganyagá-

²⁷⁵ KFMM 1840–1848. A *Vályi Nagy Ferencz' Iliásáról* a III. kötetben (*Philosophiai, nyelvészeti és vegyes dolgozatok*, 1842, 164–172.) kapott helyet.

²⁷⁶ KFMM 1859–1861. Az *Iliászi pör* a III. kötetben (*Nyelv, irodalom, széptan*, 1860, 187–206.) jelenik meg.

²⁷⁷ Vö. KFMM 2003, 495.

ban, vagyis a [*Miként szabad rézre metszeni?*] kiadása nem mondana ellent a korábbi gyakorlatnak: az Iliászi per mindig Kölcsey, Kazinczy és Szemere közleményei egységeként volt ismert. Tény azonban, hogy az anyagot mindenekelőtt a Kölcsey-kiadások kanonizálták, illetve a vita alaphelyzete Szemere pozícióját Kölcsey mellé, de inkább mögé rendelte.

Kazinczy folyóiratközleményeinek sajtó alá rendezése során először kerülünk abba a helyzetbe, hogy nem Kölcsey szerzősége áll a peranyag kiadásának középpontjában, hanem Kazinczyé. Mindez azzal a nyereséggel máris szolgál, hogy az Iliászi per anyaga mellett megjelenhet Kazinczy előszava Vályi Nagy Iliászfordításához, amely 1822-ben a *Magyar Kurir*-ban kapott helyet, továbbá nem kérdés, hogy az *Élet és Literaturában* VIII. sorszámával és Kazinczy nevével jelölt önéletírói karakterű pályáösszegző valomás is kiadásra kerül majd, közvetlenül az Iliászi per anyagai előtt. Nem egyértelmű azonban, hogy Szemere és Kölcsey közleményei a főszövegben vagy a jegyzetekben kapjanak helyet – bár olvasói-kutatói szempontból én feltétlenül támogatom a főszövegben való közzétételüket, ez azonban ellentmond a szerzői alapelvű kiadásnak. Ráadásul a teljes kötetre érvényes lehet a döntés, hiszen az Árkádia-per anyagait is akkor azonos elv alapján kell közölni.²⁷⁸ Utóbbiban szintén a válasz-vizontválasz logika érvényesül, annyi eltéréssel, hogy a Kazinczynak adott válaszok először magánlevélben érkeznek, Kazinczy azonban a nyilvánosság előtt válaszol, majd az újabb válaszok már szintén a folyóirat mediális közegében jelennek meg. Abban a vitában egyébiránt Szemere is megszólal, és Kazinczy képzőművészeti nézeteit támogatja,²⁷⁹ szövegének közlése, illetve érvelésének bevonása a perbe a kiadásokban azonban soha nem merült fel (Kazinczy folyóiratközleményeinek kiadása során sem). Pedig Szemere kiállítását Kazinczy az Árkádia-perben nagyra értékeli:

²⁷⁸ Annak filológiai problémáit lásd a II.3. fejezetben

²⁷⁹ SZEMERE 1807.

SZEMERE PÁL – az a' szeretetre méltó Ifjú, a' ki literatúrai pályáját a' férfi kornak egész erejében kezdi megfutni, és virító esztendeiben már ott vagyon, a' hová sok tömjénezett éltes Irónk eljutni nem tudott, – nagy szorgalommal felhányta 's elég bőven előadta, a' mi az Arkádia eránt támadt perben a' kétségeskedőket eligazodásra vezetheti; 's az a' kis írás, melyből ezen nagybecsű ifjú társ' figyelmes olvasását, férjfiúi szorgalmát, kritikai ízlését, 's Stylusa' correctióját 's csendes szép folyamatját olly szépen kiismérhetni, a' legcsillogóbb reményekre szabadíthat bennünket, hogy végre Ő léssen az, a' kit várunk. Értekezése minden kétségnek véget vetett.²⁸⁰

Ha Kölcsey esetében lehetett is érvelni az *Élet és Literatúra* szövegváltozata nyomán történő közlés mellett, ez a Kazinczy-kiadás szempontjából már nem egyértelmű. Kazinczy nyilvános kiállása a *Felső Magyar Országi Minervában*, illetve Kölcsey Iliász-fordításának kiadása ugyanitt, a szerző megkérdezése nélkül markánsan önálló döntés, amellyel mintha megpróbált volna visszavágni Szemerének, aki önkényesen közölte a Kazinczy számára egyértelműen magánleveleknek tekintett írásokat. Ha viszont nem az 1827-es *Élet és Literatúrából* közöljük újra a vita második, nyilvánosnak nevezett szakaszát, akkor elismerjük, hogy a vita egészében Szemere konstrukciója, amelynek egységéhez a kritikátörténet számára nagyon is lényeges volt a Szemere által elvégzett egységbe foglalás. Ez esetben ugyanakkor érvelhetünk amellelt, hogy nem szükséges Szemere kiállítását és Kölcsey végszavát a *Tudományos Gyűjteményből* kiadnunk.

A megoldási javaslatok egyelőre a per eddig ismert karakterét rombolják – jobb esetben a képzőművészeti gondolkodás irányába gazdagítják –, ugyanakkor az is egyértelmű, hogy a Kölcsey-kritikai kiadás szöveganyagának pusztá újraközlése a Kazinczy-kiadás esetében nem lenne védhető szakmai döntés. A tények, az olvasói-kutatói érdekek és a kiadási elvek jelenleg nehezen egyez-

²⁸⁰ KAZINCZY 1807, 389.

tethetők össze, úgy gondolom azonban, hogy mindenekelőtt a szerzőközpontú kiadás szigorúságán lenne érdemes lazítani annak érdekében, hogy az Iliászi perről mint a Szemere Pál által megalkotott fikcióról (és ezzel együtt akár az Árkádia perről mint a Kazinczy Ferenc által megalkotott fikcióról) teljesebb képünk legyen. Egyúttal persze egy újabb fikció létrehozásának gyanújába keverjük magunkat.²⁸¹

²⁸¹ Vö. BORBÉLY 2014, 34–35.: „Egyetlen lehetőség a fikciókritikát alkalmazó radikális kontextualizálás számára, ha az újrafikcionalizálás eszközével más fikciót állít a régi helyére.”

II.5. A PORTRÉ MŰFAJAI KAZINCZY ÉLETMŰVÉBEN

II.5.1 A portré keretei

Kazinczy Ferenc 1827 augusztusában megjelent egyik recenziójában úgy dicséri a tárgyalt kötetben kiadott arcképek megalkotásának gyakorlatát, hogy egyúttal frappánsan összefoglalja, mit is gondol a portré mint képműfaj feladatáról:

E' profil-arczokat igen nagy gonddal és igen nagy szerencsével rajzolta is, metszette is Báró Lütgendorf Ferdinánd. 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 mindenikének nézését, haját, ruháját, álmélgodást érdemlő különbözőségekben adja, érzeni fogja, hogy az arczok tellyesen el vagynak találva; 's így Lütgendorf, 's Ponori, ki őtet tanácsolgatta, a' most és később élőknek szíves köszöneteket érdemlik. Az arcz magán hordja a' mit az emberről mondhatni, 's gyakrabban mint a' figyelmetlen gondolná; 's ezen állításnak való voltát hány fő bizonyítja itt! ide értvén némelly kép mellett még a' haj-fésülést, öltözetet, és kéz-írást; mert a' lelkes Kiadó a' képek alá kinek-kinek tulajdon kéz-írása szerint metszeté-fel neveiket. Ki nem ismér péld. a' Kajdacsi', a' Bittó', a' nagy csinban gyönyörködő Szallopek', a' Császár' lelkeikre? 's melly jelentő vonás péld. a' Bittó' arczában az alsó rész, a' szájától addig, a' hol tokáját elfogja a' ruha [...] Mindenik kép mel-

lé vagyon téve két lapnyi nyomtatvány, 's az bennünket a' személy' Élet-írásával gazdagít.²⁸²

Az ismertetett *Magyar Pantheon* című kötetben eszerint tehát a portrék funkciója az országgyűlésen résztvevők személyének hű ábrázolása, idealizálás nélkül, ugyanis az arc olvashatóvá teszi az ember jellemét, amit a hajviselet, az öltözet és a kézírás reprezentációs funkciója egészít ki. A kiadványban a képek mellé szövegek kerülnek, ami a portré kettős, képi és textuális formáját is megmutatja, továbbá a médiumok egymással történő versengése, illetve önálló reprezentációs elégtelenségük is hangsúlyt kaphat. A tradicionális Kazinczy-képbe illeszkedő panteonizáció és idealizálás fogalmai mellett ebben a fejezetben a fiziognómia, a médiumváltás és az autopszia terminusával szeretném gazdagítani Kazinczy portréfogalmának vizsgálatát, amelyek körüljárása ráadásul kiegészítheti a portré funkciójáról való gondolkodásunkat a 18–19. század fordulójának időszakában.

Amikor Abafi Lajos 1884-ben kiadja a *Magyar Pantheon. Életrajzok és életrajzi jegyzetek* című kötetet, amelybe a Kazinczy-életmű legkülönbözőbb helyeiről (levelezés, folyóiratközlemények, önéletrajzi feljegyzések stb.) származó portrékat gyűjti össze, az arcképhez a panteonizáció 19. századi praxisát rendeli hozzá.²⁸³ A nemzeti történelem és irodalom nagyjairól szóló különféle írások homogenizáló összegyűjtése elsősorban a gesztusban rejlő ünnepélyességet, a morális nagyságra való rámutatást és a kulturális emlékezet közösségi erejét teszi hangsúlyossá. Az Abafi-féle kötet ugyanis nekrológokat, életrajzokat, személyes visszaemlékezéseket, kötetbevezetőkből kiemelt írói portrékat, arcleírásokat egyaránt tartalmaz. A 19. század első évtizedeiben az *Erdélyi Múzeum* és a *Tudományos Gyűjtemény* hasábjain közreadott biográfiák, amelyek között Kazinczy egynéhány írása is megjele-

²⁸² KAZINCZY 1827b, 1139.

²⁸³ A panteonizáció gyakorlatáról bővebben lásd PORKOLÁB 2005, *Panteonizáció és vizuális reprezentáció* c. fejezet, 86–109.

nik, illetve Döbrentei életrajzírás-elmélete²⁸⁴ természetesen indokolhatják a *Magyar Pantheon* kötetének későbbi létrehozását. Mindazonáltal éppen az egységesítő szerkesztői gesztus lehetetleníti el a jelentésadás további esélyeit a nemzeti kommemoráció alaphelyzetén kívül. Érdeemes ugyanakkor azt is rögzíteni, hogy Döbrentei teóriája szerint az „életírásnak fő-célja az emberi természetet a’ maga nagyságában és gyarlóságában is megismertesse; haszna, hogy a’ Jóra, nemes példák által felébresszen, a’ Hibástól elijesszen.”²⁸⁵ Vagyis kitüntetetten a morális példaadás, az olvasó erkölcsi tanítása kerül középpontba.

Kazinczytól persze egyáltalán nem volt idegen a panteonizáció gondolata, az életművében gyakran előkerülő portré azonban legfeljebb, ha metaforaként érthető, amely csak elfedi sokféleségét. Szintén közismert, hogy Kazinczy rendkívüli figyelemmel övezte a portré festészeti műfaját, ami megint csak nem független a panteonizációban rejlő öröklét gondolatától: a korabeli elképzelés szerint az adott személy képi ábrázolása az emlékezés segítője lehet az utókor számára. Ráadásul a kép és a szöveg átjárására is számos példát mutat az életmű, a *Tövisék és virágok* íróportréiban barátai és ellenségei virtuális képekben kerülnek rögzítésre. Mindezen kontextusok azonban elsősorban Kazinczy irodalomszervező tevékenységébe és esztétikai látásmódjába zárják be a portré funkcióját, és szükségképpen elfedik a portré 18. századi és még a 19. század első évtizedeiben is ható gyakorlatának további vonatkozásait. Gondolatmenetemben megpróbálom bemutatni Kazinczy portréfogalmának összetettségét, ugyanis véleményem szerint nem elégséges a panteonizáció és az eszményítés gyakorlata felől értelmezni az életműnek ezt a kiemelkedő csomópontját. Érdeemes közelebbről megvizsgálni az életrajzokban, nekrológokban, íróportrékban, illetve a visszaemlékezésekben (nevezetesen: *Pályám emlékezete*) bemutatott személyek leírását, továbbá áttekinteni azokat a szöveghelyeket, amelyek, ha nem is

²⁸⁴ DÖBRENTÉI 1815.

²⁸⁵ Uo., 119.

tézisjelleggel, de számot vetnek a portré képzőművészeti műfajával, így közvetve vagy közvetlenül a képi reprezentáció problémájáról vallanak. Kazinczy gyakorlati portréfogalmában megjelennek a 18. század tudásszerkezetének azon elemei, amelyekre az irodalomtörténeti nézőpont már szükségképpen nem figyelmes a következő évszázadban. Ha közelebbről vizsgáljuk meg a Kazinczy által írt portrék szövegeinek felépítését és látásmódját, illetve a portré képi műfajához fűzött reflexióit, akkor nem elsősorban a közvetlen utókor, illetve saját korszakunk kérdésfeltevéseinek visszaigazolásként (lásd: panteonizáció, nemzeti emlékezet, nemzeti identitás stb.) vetünk számot a műfajjal, hanem eddig nem gyakorolt interpretációs és fogalmi kereteket kapunk a korabeli szövegek olvasásához.

Három olyan irodalmi határterületre próbálom irányítani a figyelmet a Kazinczy-szövegek tanulmányozásában, amelyek természetesen nem ismeretlenek a megjelölt időszak kutatásában, de gyakorlati hasznosításuk nincs elég hangsúllyal jelen a korabeli magyar irodalmi szövegek (példának okáért: a portré) értelmezésében. Elsőként a fiziognómia praxisára, majd médiatörténeti vonatkozásokra, végül pedig az esztétikai tapasztalat személyességére szeretnék rámutatni a portré műfaji komplexitásának megértéséhez. A portrék nem követnek azonos sémát, nem mindegyikben jelenik meg az általam felvetett három szempont valamelyike, illetve némelyik egyáltalán nem engedelmeskedik ennek a talán túlzottan koncepciózus felosztásnak, a megjelölt alapfogalmak pedig sokszor nehezen választhatók szét egyes portrék olvasásának folyamatában. Kazinczy képzőművészeti tájékozódásának pontosabb megismeréséhez mindazonáltal kétségtelenül közelebb vihet ez az értelmezési kísérlet.

Az elemzett szövegek meghatározó része a korabeli folyóiratokban közzétett életrajzokból származik, de felhasználtam a *Pályám emlékezetében* helyet kapó biográfiák némelyikét is, illetve a portré képi műfajához fűzött különálló reflexiókat. Számot vetve a kéziratos kötetek anyagával is, valójában felmérhetetlen mennyiségű életrajz, nekrológ, biográfiai feljegyzés van az életmű-

ben, amelynek nagy része kiadatlan. Elemzésem a nyomtatásban is hozzáférhető anyagból válogat, s arra tesz kísérletet, hogy rámutasson a portré fogalmának összetettségére, ajánlatot téve egy legalább annyira összetett interpretációs lehetőségre.

II.5.2 „Az arcz magán hordja a’ mit az emberről mondhatni” – a fiziognomikus portré

A folyóiratokban közzétett Kazinczy-féle portrék legtöbb darabjában a biográfia tételes ismertetése mellett rendszerint megjelenik az arc és a test érzékletes leírása, amelyet az író visszavezet a bemutatott személy jellemére, vagyis példaszerűen alkalmazza a 19. század első évtizedeiben még ható fiziognómiai gondolkodást. Szemléletes példa gróf Wesselényi Ferencé (1605–1667), akinek az életútját ismertetve Kazinczy az arc bemutatásával zárja a portréját:

Wesselényi megholt Német-Lipcsén 1667. Martz. 28d. Termetedeli, arcza nagy szépségű. Sas orra, eleven szemei, testének minden mozdulása, mutatták az uralkodásra termett lelkes nagy férfit. Szakála kerek és sűrű. Feje nyírott, igen gazdag üstökkel. Felső öltözete, olajban-festett képein, zöld bársony kaftán, fél-könyökig érő ujjakkal. Sokat szenvedvén köszvényben, nehezen írt, de mikor nem szenvedte, igen rendesen és csínosan; ‘s ezen baja volt hihetőleg az oka, hogy alá-írásaiban ritkán írta-ki nevét, ‘s azt inkábbára csak a’ C. F. Wess. által jegyzette.²⁸⁶

Nyilvánvaló ugyanis, hogy Kazinczy csak festményen vagy metszeten²⁸⁷ láthatta a Wesselényi-féle összeesküvés főszereplőjét, és a fiziognómia megismerő módszerét alkalmazva a festményen

²⁸⁶ KAZINCZY 1827c, 1392.

²⁸⁷ A metszetek lelőhelye: Zemplén vármegye levéltára, Sátoraljaújhely, Autographa II. Vö.: KAZINCZY 2009a, 1122.

látható külsőből az uralkodói erényekre és az emberi nagyszerűségre következtet. Kazinczy a pesti vármegyei házában lévő és a marosvásárhelyi Wesselényi-arc képet is ismerte, mindkettőről volt metszete. Ez az ábrázolás a portré kettős mediális természetét, és nevezetesen a képi és a nyelvi leírás teljesítőképességét bemutató fejezethez is szorosan kapcsolódik, hiszen azt teszi világossá, hogy egy létező képet Kazinczy egy biográfia kiemelt helyén, az alany külsejének bemutatásánál használja fel a kép-nyelv hangsúlyozott médiumváltásában.

Az aláírás kiemelése is színre viszi a fiziognómiai gondolkodásban alkalmazott metonimikus láncolatokat: a ki nem írt név eszerint a közzvényben szenvedő kéz sajátos lenyomata.²⁸⁸ Hasonlóképpen dinamikus a kapcsolat a külső és a belső között Orczy Lőrinc leírásában, ráadásul itt is megjelenik a festmény mint az arc rögzítésének a másik médiuma:

Eleven szikrázó kék szemei a' leg fejérbb homlok alatt boldog meglegedést mosolygottak; orczájít az egészség' piros színe fogta el 's bajzosz ajakin a' Sváda ült. Az a' mosolygó száj, azok a' szikrázó szép szemek, az a' lángoló orcza látszik *Dónátnak* festésein is.²⁸⁹

Ürményi József portréjában már egészen addig megy Kazinczy, hogy az arc részeit és vonásait csupa általánosságokkal jellemzi, amely jelzők már eleve a belső tulajdonságokat nevezik meg (eleven, szép, szabad, komoly, kedves), vagyis itt a fiziognomikus ábrázolás átcsúszik abba az idealizálásba, amit éppen, hogy megvon Kazinczy a portré műfajától *A' Művészség' barátaihoz* című, fentebb idézett kritikában:

²⁸⁸ A kézírás és az aláírás fiziognómiai vetületeiről Kazinczynál lásd: TÓTH 2018, 197–199.

²⁸⁹ KAZINCZY 1806f, 397–398. Az életrajz másodjára is megjelent, ugyanabban az *Erdélyi Muzéum*-füzetben, mint Döbrentei életírás-teóriája: *Báró Orczy Lőrinc emléke, Erdélyi Muzéum*, 1815. 3. füzet, 176–177.

Növése középben állott a' hoszsúak és rövidék között; terme te csontos és inas, de nem kövér; hajai ifjú esztendejiben szőkék, szemei elevenek; arcza igen szép, mind vonásokban, mind színekben; tartása szabad, módja nemes és komoly, felszelidítve szívének szelíd, lelkének víg volta által; szállása folyó, keresett pi-perék nélkül, hangja kedves.²⁹⁰

A kérdés adott: Kazinczy vajon olvasta-e Lavatert, vagyis a portrék írásában, illetve a portrék iránti rajongásában szerepet kapott-e a 18. század végén óriási népszerűségnek örvendő svájci lelkész fiziognómia-tana? Érdemes némiképpen tisztázni a fiziognómia 18. századi státuszát a tudományok közegében, hogy megérthessük Lavater sikerét. Míg a 16. századi gondolkodásban még a filozófia integrálja a nedvkörtanon és a fiziognómián alapuló teológiai, orvostudományi, természetismereti, művészetelméleti (stb.) tárgyú következtetéseket, addig a 18. század végére ezek a megismerési formák egyrészt még egy ideig hozzáidomulnak a specializálódó természettudományokhoz, illetve áltudományos érveléseket is támogatnak,²⁹¹ másrészt pedig a hétköznapi emberismeret szókincseként maradnak a köztudatban. A megértés, az egyértelműség, az olvashatóság ígéretét jelenti tehát a fiziognómia teóriája, ami ugyanannak a természettudományos gondolkodás előtti tudásszerkezetnek a része, mint a nedvkörtan. Döbrentei a fent idézett biográfia-elméletében külön kiemeli a nedvkörtani rendszerben alkalmazott vérmérséklet-típusok szerepét az ember tanulmányozásában:

A' sangvineo-cholericum, és melancholico-cholericum temperamentum leggazdagabbak a' pszichologiai vizsgálatra, mert legtöbb elevenség, serénység, mélység és energia munkálódik általak. Az életíró tehát vizsgálja-meg, mi volt a' természetes hajlandóság' munkája, 's mint tudta az ész ennek vágyjait a' legnemesebb

²⁹⁰ KAZINCZY 1826b, 646–647.

²⁹¹ VÍGH 2006, 142.

módon igazgatni. Ki nem kell hagyni az életírásból a' temperamentum igazítására befolyó környüállásokat, 's azon állapotot, mellyben születésünktől fogva neveltettünk, 's mik voltak a' lelki-tehetség kifejlesztésére indító okok.²⁹²

Jól látszik ebből a példából is, hogy a nedvkörtan egy korábbi gondolkodói paradigma megismerési módszereként és szókincseként integrálódik a modern tudományok kialakulóban lévő módszertanához és ismeretelméleti keretéhez: itt tehát a pszichológiához.

Az arc olvasásának elmélete és gyakorlata is a jel és a jelzett dolog közötti hasonlóság feltételezéséből indul ki, amely hasonlóság így nem csupán a megismerés alapja, hanem a világ megismerhetőségébe vetett hit bizonyítéka is. Michel Foucault a szignatúra fogalmával világítja meg a hasonlóságok bonyolult rendszerét, amely végeredményben létrehozza, felismerhetővé teszi a dolgok között létrejövő viszonyokat. Mivel a hasonlósági viszonyok a végtelenségig bővíthetők, Foucault a 16. századi gondolkodás leírásában a „homokszerű” jelzőt használja, azt érzékeltetve, hogy a dolgok közötti hasonlóság – újabb és újabb szignatúrák felismerésével – voltaképpen az emberi világ önmagába záródó tökéletességének a bizonyága.²⁹³ Az emblémáskönyvek és a bestiáriumok képként is hozzáférhetővé teszik ugyanezt a tudásszerkezetet, ami egészen hosszú ideig, a 18. század végéig bizonyosan jelen van az európai gondolkodásban. Amit Foucault megfogalmaz a 16. századi tudás vonatkozásában, annak nyomai még a 18. században még érzékelhetők:

[...] a korszak tudománya mintha gyöngé struktúrával rendelkezne; e struktúra nem egyéb, mint a következő három elem szabad összeillesztése: a régiekhez való hűség, a csodálatos iránti

²⁹² DÖBRENTAI 1815, 123.

²⁹³ Vö. FOUCAULT 2000, 44–49.

vonzalom és egy független racionalitás irányában ébredt figyelem, amelyben önmagunkra ismerünk.²⁹⁴

Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* című munkája 1775 és 1778 között jelent meg négy kötetben, munkája végeredményben a betetőzése annak a folyamatnak, amelynek gyökerei az antik filozófiára (és orvoslásra) nyúlnak vissza. Szimbolikusan az Arisztotelésznek tulajdonított *Physiognomicára*, amely szoros kapcsolatot tételez fel test (vagyis az ember látható külseje) és lélek (vagyis az ember elvileg nem látható tulajdonságai), illetve emberi és állati tulajdonságok között. A fiziognómia – például a nedvkörtan és az asztrológia elmélete és gyakorlata mellett – a tudományos diskurzusban a reneszánsztól kezdődően rendkívül hangsúlyos, aligha mérhető fel pontosan azoknak az értekezéseknek a mennyisége, amelyek az embert a hasonlóság különféle alakzatai mentén vállalkoznak leírni.²⁹⁵ Lavater munkájának rendkívüli popularitása és közvetlen hatása az irodalmi szövegekre (nevezetesen a 18. század végétől a 19. század végéig a regényekben egyre terjedelmesebbé váló arc- és testleírásokra) egészen a 19. század végéig több gondolkodói tézis összjátékával magyarázható. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a ›Lavater-jelenségben‹ sajátos sűrűsödését látjuk a korszakot meghatározó tudományos és populáris diskurzusoknak. Vigh Éva Lavater elméletének morálfilozófiai karakterét emeli ki, amely az isteni bölcsesség fogalmához rendeli az értelemadás végpontját.²⁹⁶ Lavater vallási és metafizikai alapú fiziognómiai következtetései eltávolodnak az egyházi dogmák szigorú kereteitől, így termékeny talajra hullnak a szekularizálódó olvasói rétegben, ahol ráadásul egyre nagyobb arányban találhatók meg a nők, az érzékeny olvasás befogadói gyakorlatával. Mindez sajátosan hat a vallásos gyakorlat egyéni

²⁹⁴ Uo., 51.

²⁹⁵ Lásd Graeme Tytler áttekintését: TYTLER 1982, 35–54.

²⁹⁶ VIGH 2006, 142–143.

mintázataira: Németországban és Svájcban Leibniz tanainak hatására kialakul egy olyan vallási szemlélet, amelyben kiemelkedő szerepet kap Krisztus emberi karaktere, az ember mint Isten képmása és tökéletes teremtménye, valamint a természet csodáiban való gyönyörködés a természetfeletti és a misztikus világ dimenzióinak háttérbe szorításával. Lavater munkájának népszerűségét a metszetek is erősítik, a korszak legkiemelkedőbb metszőit tudja megnyerni kötetei illusztrálására, ám a gyönyörködtetésen és az olvasás segítségével felül mindebben jelen van a szöveg és a kép viszonyának problémája. Az arc mint kép olvasásában, ahogyan arra Kocziszky Éva tanulmánya²⁹⁷ rámutat, többek között a logocentrikus gondolkodás kritikája fogalmazódik meg, amelyvel szemben a képi ábrázolás ›olvasása‹, denotálása mindenképp előtt érzéki, nyelv előtti folyamat. Második lépésben történik meg csak a kép, a vizuális tapasztalat nyelvvé alakítása, a képi jelek nyelvi jelekké transzformálása, ami által a képben és a szövegben rögzített portré metaforikusan azonossá válhat.

Kazinczy valószínűsíthetően nem olvasta a svájci lelkész fiziognómia-értekezését, írásaiban nem foglalkozik számottevően sem az elméletével, sem a fogalmi rendszerével, ritkán hivatkozik rá. Tóth Orsolya a Kazinczy-életmű Lavater-utalásainak feltérképezése során kiemeli az árnyképek iránti rajongását, illetve „a kortársak külsejének leírásakor alkalmazott, rendkívül részletező eljárás[át], amely a fiziognómiai tanokban tájékozott olvasó számára lehetővé tette, hogy fiziognómiai ítéletet hozzon.”²⁹⁸ Kazinczy fiziognómiai karakterű szóhasználata a fent idézett portréiban még a fiziognómiai gondolkodás (mint szókincs és értelmezési keret) 19. század eleji jelenlétéről vall, ami ez idő tájt még kétségtelenül a korabeli gondolkodói paradigma része. Tytler Nyugat-Európa vonatkozásában „Lavaterian physiognomical climate”-ról beszél.²⁹⁹ Kazinczy esetében bizonyosan nem beszél-

²⁹⁷ KOCZISZKY 2003, 70–71.

²⁹⁸ TÓTH 2015, Kazinczyról: 36–39, az idézet oldalszáma: 37.

²⁹⁹ TYTLER 1982, 6.

hetünk módszeres Lavater-olvasásról, levelezésében és önéletírásaiban csak elvétve bukkan fel a svájci lelkész neve, amikor azonban megemlíti, tökéletesen alkalmazza a fiziognómiai téziseket:

Szirmay Mihálynak igazsága volt, midőn nekem Beregszászon azt beszéllé 1800. Aug. hogy Engel és Szmethanovics úgy néznek ki mint testvérek. Lavaternek igaza lehet, mert E. és Szm. léleken is hasonlítanak; mind a' kettő felette heves és tiszta fő, mind a' kettő fösvény.³⁰⁰

Az egymásra a külsejükben a megtévesztésig hasonlító emberek anekdotáinak az elbeszélésében ugyanakkor mintha némi iróniával illetné Lavater elméletét, amelynek tehát az egyik logikus konklúziója az lehet, hogy a külsejükben azonos emberek belső tulajdonságaikban is megegyeznek:

Párisból hazatért embereink azt mondják, hogy nem lehet két hasonlítóbb képet találni, mint a' Napóleoné és Gróf Csáky Imréné Terebesen. – Jaj úgy neked, Lavater! – 's Gróf Barkóczy Ferencz 1794–1801 közt Berlinbe érkezvén, feleségével végig járta az utcákat, 's a' mint hintaja mellett egy más hintó elrepült volna, csudálkozva kérdé feleségétől, mit kereshet Berlinben Gróf Török Lajos? Az a' kit az Ipamnak ismertek, a' francia oda küldött Biztos, a' híres Abbé Sieyes vala. – Gróf Desöffy István is azt állítja, hogy Gróf Csáky Imre igen jól hasonlít Napóleonhoz.³⁰¹

Hasonlóképpen nem az derül ki a Báróczy-portréből sem, hogy Kazinczy ›ortodox fiziognomista‹ lenne, a külső leírása itt is pontosan megtörténik, de konklúziója szembemegy a test és a lélek metaforikus hasonlóságának tanításával, ráadásul az anekdota műfaji kódjának érvényesülése a nevetést is kiválthatja az olvasóból:

³⁰⁰ KAZINCZY 2009a, 290., *Az én naplóm*, Kelt: 1812. márc.–ápr. Tartam: 1801–1804.

³⁰¹ Uo., 220., *Kazinczy Ferencz „Diáriuma”*, Kelt: 1805–1806, Tartam: 1804–1806.

Báróczy nem vala nagy testű, nem vala magas; hajai feketék és még most is tömöttek. Képe, bőre, tekintete, hangja nem vidám, nem nyájas, de beszéde bájoló. Rejtsd el magad' az oldalszobába, 's mondj onnan édességeket egy Szépnek, ki téged nem láthat innen, 's a' Szép lángolni fog értted: de lépj ki most, látsd magad', 's tüze azonnal elalszik. Így kötődtek vele ifjú esztendeiben barátjai, kik a' Magyar ifjaknak színe voltak.³⁰²

II.5.3 Portrék vetélkedése – fiziognómia kontra eszményítés?

Kazinczy többször tematizálja saját portréírói gyakorlatát, ezeknek a reflexióknak pedig gyakran része a portrémetszet vagy a portréfestmény műfajára való utalás. A fentebb idézett, folyóirat-közleményként is megjelent portréiban rendszerint hivatkozik a bemutatott személyről készített, általa ismert metszetre vagy festményre, vagyis egyértelműen állítható, hogy számára a portrékettős mediális természete az értelmezés alaphelyzete. Ez a kettősség érthető a médiumok sajátos vetélkedéseként is, amelyek nemcsak a Kocsiszky Évától idézett szemiológiai vonatkozásai lehetnek lényegesek, hanem a vizuális és a textuális forma esztétikai tapasztalatában meglévő különbségek problémája is. A 18. század végi irodalom, de általánosságban a korabeli tudásforma kutatásában megkerülhetetlen a látás fiziológiájának és az optikai médiumoknak a tanulmányozása, éppen a klasszicista mimézisgyakorlattal való kapcsolatuk miatt. Szöveg és metszet relációinak megfigyelése egyszerre fontos a könyv- és a sajtótörténet, a gazdaságtörténet és az olvasásszociológia szempontjából, amelyek belátásait szükségképpen kell összekapcsolni a poétikai vizsgálatokkal.

Kazinczy kifejezetten a kép pótlásaként tematizálja saját portréírói gyakorlatát, ahogyan párhuzamba állítja annak aprólékoságát a két legendás hírű, királyi megrendeléseket is teljesítő met-

³⁰² KAZINCZY 1810, 195.

sző, Bernard Picart és Daniel Chodowiecki nevének említésével. A metszetek közlésének a korabeli könyvekben és folyóiratokban komoly anyagi vonzata van, így a vizuális élményt nyújtani próbáló leírásokat anyagi kényszer következményeként is érthetjük:

Én a' portrékat 's costumeket apróságos gondokkal festem-ki, 's meglehet hogy ezek által némelly Olvasómat elúnasztom; de nekem épen ezek az apróságos vonások látszanak leginkább érdeklőknek, midőn a' nem láthatott emberek felől vagyon szó. 'S mi teszi külömben azt, hogy midőn nevezetes ember' szemléléséhez van módunk, látni óhajtjuk azt, ha vele beszédbe nem eredhetünk is? 'S minthogy a' mult idők' magyar costumjeit a' maradék nem látja majd a' szerént rezekben, mint a' XIV. Lajos' korabeli Párizsiakat a' Picartéi 's a' Chodowiczkyéin a' nagy Király' korabeli Berlinieket; ezek az én vonásaim poltolékül lehetnek e' részben a' később nyomoknál.³⁰³

A szövegben megalkotott portré eszerint tehát helyettesítheti a hiányzó képet, azzal együtt is, hogy Kazinczy számára a szövegkiadási gyakorlatában rendkívül fontos volt a festmények és metszetek felhasználása. A Ráday-ház ismertetésében az I. Gedeont ábrázoló festményről készített metszet ebben a többszörös mediális áthelyeződésben úgy válik „hiteles képpé”, hogy képes színre vinni a portréalany belső tulajdonságait:

Ráday Pálnak és Pálnénak képét Mányokitól, a' Gedeonét és Gedeonnéját egy más valakitől, a' Második Gedeonét és Gedeonnéét Stundertől bírja Péczel, 's igen hív dolgozásokban. Az Első Gedeont nekem crayonozta Klímes Tamás 1788., mellyet osztán Mark Quirín Orpheusom' II. Kötete elébe metszett; 's ab-

³⁰³ KAZINCZY 2009a, 436, *Az én életem*, Kelt: 1816. Tartam: 1759–1781.

ban a' szent Öregnek vidám, szelíd, más meg más ideák által el-elkapott lelke, gyermeki ártatlansága egészen el van találva.³⁰⁴

Szándékosan használom a „hiteles kép” fogalmát, az idézőjellel egyrészt a hitelességről való meggyőződésre, a portréalany és a portré reflektálatlan azonosítására utalok, másrészt pedig feltételezésem szerint ez az értelemadás nem független a hiteles kép teológiai problémájától. Hans Belting monográfiája arra a tézisre épül, hogy mivel a transzcendens valósága az emberi tapasztalat és az érzékek számára nem hozzáférhető, ezért az egyház hol képekkel, hol pedig képrombolással (de belső képként mégiscsak megkonstruálva) próbálta szemlélhetővé tenni a keresztényi vallás nem evilági szféráját.³⁰⁵ A hiteles kép elsődleges tárgya a kora-keresztény teológiában Jézus-Krisztus arca, amely a keleti kereszténységben (lásd: ikonok), illetve a reformációban (lásd: sola scriptura) is dogmatikai kérdés. Belting kiemeli, hogy Lavater fiziognómiájában, „a felvilágosodás korának kellős közepén”, Jézus arca a teológiai hagyományok nyomán továbbra is ősmódel, de a svájci lelkész visszautasítja a képi hagyományt, amely véleménye szerint eleve képtelen Jézus-Krisztus arcának közvetítésére, így a maga részéről megpróbál azoktól elvonatkoztatni.³⁰⁶

Kazinczy az Orcy-portréban is utal a festményre, ám kommentárja azt teszi világossá, hogy a festő félreértelmezte, rosszul olvasta az arcvonásokat, így a hadvezér a háttérbe vonta a műzsáknak áldozó, szinte sztoikus figurát. A festő tevékenysége tehát egyértelműen értelemadó tevékenység, ami tovább viheti a portrék kérdéskörét az idealizálás mértékének kérdése felé.

³⁰⁴ KAZINCZY 1827a, 1231. Vö. még KAZINCZY 2009a, 914–915.: Klimesch által 1788-ban rajzolt arcképéről Quirin (megjelent: az Orpheus II. kötetében) és Mansfeld (megjelent: *Kazinczy Ferencz' Munkái*, 5. kötet, Pest, 1815) is rézmet-szetet készített.

³⁰⁵ BELTING 2009, 9.

³⁰⁶ Uo., 61.

Az a' mosolygó száj, azok a' szikrázó szép szemek, az a' lángoló orca látszik *Dónátnak* festésein is; tsak hogy a' festő, a' ki azt hitte, hogy Orczyban a' *Generálist* kell festeni, képéből egy Herkulest csinált, 's egészen elvesztette a' *philosophusi nyugodalmat kedvellő Böltsét és Poetát*.³⁰⁷

A *Művészség' barátjaihoz* című recenzió már idézett részletében Kazinczy egyértelműen megkülönbözteti az idealizáló emberábrázolást a fiziognómiai (tükörszerű? realiztikus?) portrétól, s utóbbit azért tartja nagyszerűbbnek, mert az valóban segít a portréalany személyiségének megismerésében. Ehhez mérten érdemes a Dayka Gáborról írt portréját újraolvasni. Az 1813-ban kiadott Dayka-kötethez készített metszet és az életrajzban részletezett portré olyannyira idealizáló, hogy annak módszertanát és fogalomkészletét hajlamos az irodalomtörténeti értelmezői gyakorlat kizárólagosnak tekinteni a Kazinczy által írott portrék esetében. Szabó Péter a levelezést tanulmányozva mutat rá Kazinczy esztétikai nézeteire a festett, a metszett és a szoborban megalkotott portré tárgyában, és meggyőzően érvel a mellett, hogy az antik szépségeszmény követésében az esztétikai és a morális norma együttesen érvényesül.³⁰⁸ Döbrentei idézett életírás-teóriája hasonlóképpen az antik retorikai hagyományból vezeti le a biográfia-írás módszertanát és funkcióját: „Az életírásnak fő-czélja az, hogy az emberi természetet a' maga nagyságában és gyarlóságában is megismertesse; haszna, hogy a Jóra, nemes példák által felébresszen, a' Hibástól elijesszen.”³⁰⁹

Kazinczy mesteri módon építi fel a fiatal költő leírását: a személyes találkozás élményéből, a test és az arc közvetlen látványából, a valós térből újra és újra átlép a művészetek mitologikus terébe. A fiziognómiai látásmódot is az idealizálás, illetve a

³⁰⁷ KAZINCZY 1806f, 397–398. Vö. még: KAZINCZY 2009a, 946.: „Arcképei: Donát portréja után Mansfeld által készített pontozómodorú rézmetszet, amit Kazinczy megjelentetett a *Kazinczy Ferencz' Munkáji* 2. kötetében (Pest, 1815).”

³⁰⁸ Vö. SZABÓ 1983.

³⁰⁹ DÖBRENTEI 1815, 119.

görög szépségeszmény szolgálatába állítja: az arc egyes részeinek jelzői természetesen a nagyszerű, finom, érzékeny jellem jelzőiként érthetők: a „lobogó, szép, legszebb, legszelídebb, magas, legjátékosb” jelzőt kapó arcvonások ráadásul „leglelkesb kép-ként” festik le Kazinczy számára Daykát, pontosabban a néző így konstruálja meg a látványt. A *Dayka' életéből* az is kiderül, hogy a metsző Kazinczy rajzából dolgozott, aki egy Orpheus-gemmat használt fel a hajfürtök ábrázolásához.³¹⁰ A portrék (a metszet és a szöveg) elkészítése végül sokkal inkább Kazinczy jelentésadó tevékenységét, semmint Dayka Gábor arcását teszik láthatóvá.³¹¹

Ámor álla itt, talárisba öltözve, az Anyaszentegyház' fjai között. Termete alatsony, de kartsu, és, a' mi nagyon tűnt szembe, olly erőltetés nélkül egyenes, mintha egész életét Tánczmesternek kezei alatt töltötte volna. Lobogó setétszög haja saját dísz volt alakján. Horgas igen szép orra, a' legszebb metszésű ajak, a' legszelídebb, domborodás nélkül lefolyó áll, hosszan elvonuló szemölde, nem éppen sima, de tisztabőrű arcza, tsontos, magas homloka, a' legjátékosb kék szem, a leglelkesb kép festette nékem a' Múzsák' és Grátziák' Kedvelltjét. Beszéde kevés. Színetlen szerénység, figyelem mások eránt és annyi nyájasság, hogy első pillantással mindent elbájolt. Némelly hangja félig selyp, melly nevelte ketseit.³¹²

Napóleon figurája ismét az arc kérdésköréhez kapcsolódva jelenik meg a *Pályám emlékezetében*, ezúttal az arckép megalkotásának módszertanához kapcsolódva. Egyrészt figyelmet érdemel az a mozzanat, hogy Kazinczy levelezőtársa Schönbrunnba tett látogatásának célja Napóleon saját szemmel való megnézése, de az is nagyon lényeges a társadalmi identitás szempontjából, hogy a

³¹⁰ KAZINCZY 1813b, XLVIII.

³¹¹ A Dayka-portré részletes elemzéseit lásd: HÁSZ-FEHÉR 2003, Szűcs 2003.

³¹² KAZINCZY 1813b, XLVIII.

megkérdezett tiszt nem érti, hogy a Bonaparteként megnevezett férfi a francia császár:

Bonaparte felől lévén szó, kedvem jött, azt is feljegyezni, a' mit Nini ír Bécsből. – Be érkezvén Napoleon Schönbrunnba (1805. November – d) kimentem, hogy láthassam. Nem láthattam. De maga helyett tizenhatezer emberből álló gárdáját láttam, úgymond, 's bizonyossá tehetlek, édes bátyám, hogy szebb népet gondolni nem lehet. Vissza jövén szállásomra, itt leltem egy kapitányt és 35 legényt. Ezeknek ebédjek mindennap 50 ftba került. A' Tiszt velünk evett. Egy nap megszóllítottam, 's kértem, mondaná meg, mikor lehetne látnom Bonapartét? Azt felelte francia culturával, hogy nem ismeri, ki lehet az? – Nem értvén, ismét megneveztem Bonapartét, 's ő ismét azt felelte, hogy nem ismeri. Aber Sie werden doch Ihren Kaiser kennen! mondám megütközve vonogatózásán. So! felele a' Tiszt, unsern würdigen Kaiser kenne ich recht wohl; der heist aber nicht Bonaparte, sondern Napóleon. Niny megszeppen, 's engedelmet kért megtévedése miatt. A' Tiszt nagy magasztalásokkal szóllott Napóleonjának vitéz és kormányzó tettei felől etc. Niny csakugyan látta későbben Napóleont, Berthiével lovaglott, 's azt írja, hogy Napóleon egyikéhez sem hasonlít azon sok képeinek, a' mellyeket láttunk. A' dolog természetes, mert a' Művész εις το κρειττον μιμει. [megszépítve utánoz]³¹³

A portré festészeti műfajának esztétikai-módszertani karaktere szempontjából azonban a leginkább lényeges a fenti idézetben az a megállapítás, amely a biografikus személy és a történelmi táblókon, illetve a különféle portrékon megfestett alak hangsúlyos különbségét tárgyalja. A „Művész εις το κρειττον μιμει” gondolata a *Tövisek és virágok* kötetének egyik jegyzetében, A' két természet című epigrammához kapcsolódva, illetve a levelezésben is többször megjelenik.

³¹³ KAZINCZY 2009a, 219–220., Kazinczy Ferencz „Diárium”, Kelt: 1805–1806. Tartam: 1804–1806.

Az Aesthetica' profánusainak csak az *Természet*, a' mit testi szemekkel látnak. Ők azt a' Festőt dicsérik, a' ki úgy festi a' képet a' hogy azt a' tükör adja-vissza. *Füger* és *Grassy*, *Lampi* és *Kreutzinger* nekik kevésbé talál, mint sok vászonmázoló. *Eis to kreisson!* (in pulcrius!) ezt kiáltozta a' görög Művész a' tanítványának, 's így leve, 's csak így leve a' Vaticanói Apoll, az Antinousz, a' Mediciszek' Vénusza; így, és csak így leve 's lehete, hogy a' Gorgon' feje is isteni keccsel mosolyog, és hogy Silént és a' Faunok' statuáját gyönyörködve láthatod. „Valóban a' kép nincs is inkább szépítve, mint a' hogyan a' Mesterségnek szépíteni *kell!*” mond Conti Emília Galottiban. A' Mesterségnek a' szerént kell festeni, a' hogy' a' *plasmai Természet* – ha van! a' képet gondolá; azon hanyatlék nélkül, melyet az ellenkező anyag elmellőzhetetlenné teszen; azon roncsolat nélkül, mellyel ellene az idő kikél.³¹⁴

Fórizs Gergely tanulmánya ezzel az esztétikai-alkotói elvvel kapcsolatban azt emeli ki, hogy Kazinczy „képzművészeti alapozást, háttérrel ad irodalmi nézeteinek, programjának, amint az általában is jellemző rá és epigrammakötetére.”³¹⁵ Konklúziójában pedig arra mutat rá éleslátóan, hogy Kazinczy idea-értelmezése, amelyet az igazi művészet ábrázolni hivatott, önellentmondásos, amennyiben a természet sosem szakadhat el önmaga anyagi meghatározottságától.³¹⁶ Napóleont (illetve egyáltalán minden egyes alanyát az arcképeknek) az *Eis to kreisson!* jelmondatával illetni azért is különösképpen groteszk, mert akkor feltételeznünk kellene, hogy a biografikus-fizikai személy mellett mindenkinek létezne egy testetlen, eszményített alakmása az ideák világában. Úgy vélem, kijelenthető, hogy az idealizáció mint látásmód és mint alkotói gyakorlat a portrék vonatkozásában eleve érvényesíthetetlen. Ezt mutatja a Dayka-portré is, amely valójában tehát nem a fiatalon elhunyt költő arcképe, hanem Kazinczy költészeti prog-

³¹⁴ KAZINCZY 2018, I., 573.

³¹⁵ FÓRIZS 2011, 453.

³¹⁶ Uo., 457.

ramjának illusztrációja. A portré ilyesfajta, platonikus alapú reprezentáció-értelmezése (vagyis az anyagtalan, lelki-képzületbeli kép létrehozhatósága) ugyanakkor a 18–19. század első évtizedeiben létező gyakorlat volt, ami a »rajzművészet feltalálása«-témájú alkotásokban is megjelent. Id. Plinius *Természetrájának* XXXV. fejezetében olvasható Butades története, aki körberajzolta szerelme árnyékának körvonalait a falon, a történet pedig az újkortól a rajz és a festészet eredetének kedvelt anekdotájává válik.³¹⁷ Illetve számos műalkotás tárgyaként is ismert, köztük Ferenczy István szobraé, amelyet *A' Szép Mesterségek' kezdete* címmel jegyeznek magyarországi bemutatásakor, Kazinczy pedig *Graphidionként* (rajzoló lány) nevezi meg levelezésében és epigrammájában, s csak később válik általánossá a *Pásztorlányka* megnevezés.³¹⁸

Az Orczy-portrét felvezető portréesztétikai-módszertani megjegyzések azt mutatják, hogy Kazinczy pontosan tisztában volt az idealizált és a fiziognomikus gyakorlat feszültségeivel. A szóhasználat, amely a festés, a vonások és a kép terminusát az írott portrék elkészítéséhez használja, a mediális átjárhatóságra is példa, illetve segít illusztrálni a személyek bemutatásának metodológiáját, amely az idézet szerint tehát a szélsőségektől, vagyis a túlzott eszményítéstől és a túlzott valóságtükrözéstől való óvakodás:

Annak, aki valamely Nagy Ember képét akarja festeni, hogy azt a' Maradékknak ismértségébe juttathassa, két ellenkező végszél-től kell óvnia magát: egytől attól, hogy a' festésből holmi apróságos vonásokat, attól tartván, hogy azok a' kép méltóságának ártani fognak, ki ne hagyjon; mert az illy műveknek a' legnagyobb intereszszét éppen ezek az apróságos vonások adják meg: mástól pedig attól, hogy velek a' képet bővebben ne hintse el, mint illik, különben az a' nagy ember, a' kit köz tiszteletnek akart kitenni tárgyává, olyanná leszen mint egy miközzülünk, 's azt

³¹⁷ PLINIUS 2001, 205.

³¹⁸ FERENCZY 1822. További példák, amelyek ráadásul egyesítik a művészet (a rajzművészet, a festészet) születésének allegóriáját a platóni filozófia alaphasonlatával: SUVÉE 1791; REGNAULT 1785.

fogják kérdezni, hogy az illy mindennapi ábrázatot mi szükség volt festeni. Mint futom meg futásomat e' két veszedelmes szikla között, a' Publicum ítélje meg; az igyekezet bennem jó volt, 's legalább tudtam mit kellett volna, ha megbukom is, kerülnöm.³¹⁹

II.5.4 „megpillantása egészen elborzasztott” – a szemlélődő inszcenírozása

Nem független az idealizáló gyakorlatból megszülető portré kérdéskörétől az az ismétlődő elem a Kazinczy által írott portrékban, amely nemcsak a tárgyat, hanem az alanyt is megjeleníti. Vagyis sok esetben a portrék része az a sajátos antropológiai alaphelyzet, amely a szemlélődőt is színre viszi a portré elkészítésében. A nézésnek ez a fajta performatív jellege, illetve annak hangsúlyozása nemcsak a portrék szubjektív karakterét, hanem a tekintet konstruáló, értelemadó, ugyanakkor érzelmes természetét is kiemeli. Véleményem szerint ez a jellegzetesség nem lehet független a winckelmanninak nevezhető autoptikus tapasztalattól, amit rendszerint a műalkotások korabeli befogadói gyakorlatához rendelünk. Kazinczy ezt a recepciós tapasztalatot itt a biografikus-fizikai személy megpillantásához kapcsolja, ami annál is lényegesebb, hogy ezáltal a tekintet képként hozza létre a megpillantott személy arcát vagy teljes alakját – egészen pontosan a nyelv a tekintet metaforájából elrugaskodva építi fel adott személy látványát. Lavater fiziognómiai megfigyeléseiben egyébiránt kiemelten fontos a megfigyelő kíváncsisága, kifinomult érzékenysége a természetes összefüggések megfigyelésére és felismerésére, ami nem független a keresztény kompassió képességétől és gyakorlatától.³²⁰ Angelo Soliman portréjában a fekete testet és a fekete test felkavaró hatását egyszerre viszi színre az emlékezés folyamata:

³¹⁹ KAZINCZY 1806f, 397.

³²⁰ Vö. BERLAND 2005, 31–32.

Megnyitván az ajtót meglátom a' Szerecsent, turbánosan, Orientális ruhában: Lieber Kazinczy! monda, Ihr Geschenk war mir sehr willkommen, und ich komme Ihnen für die Achtung, die Sie gegen mich dadurch bewiesen und für den köstlichen Trank, zu danken, 's akkor jobb tenyerét felém fordítván, nekem jó, 's megcsókol. Csókja nem borzasztott-el; eggy tisztelt embert érzettem szívemre szorúlni, 's szemem a' Szerecsent nem látta: de tenyere bőrének megpillantása egészen elborzasztott. – A' legmodestusabb, legszentebb simplicitású Öreg volt.³²¹

A test és a jellem közötti diszsonanciát a fiziognómiai gondolkodás hajlamként, és nem szükségszerűségként magyarázza, s a rossz tulajdonságokat ígérő karakterjegyeket a szenvedélyek tudatos kontrolljának lehetőségével tartja korrigálhatónak.³²²

A Bessenyei-portrét pedig az teszi sajátossá, hogy Kazinczy nem a testőrítő megpillantásának jelenetéből, hanem a testőrítőről készített pasztellporté szemléléséből indítja el Bessenyei külső és belső karakterjegyeinek bemutatását:

Kerestem ötet, de nem leltem. Cselédje megnyitá szobáját, 's asztalán írtam meg neki leveletem, pasztelben festett portréja előtt, melly asztala felett függ. Eggy ölnyi magasságú, húsos, barnahajú, szép arczu férfi. Magát először a' Pataki exámenben láttam, talán a' következő esztendőben. Egészen más elementumú ember mint a' kiket ott látott. Komoly némasága érezteté, hogy ő, francia Materialisták' tanítványa, ezeket a' hívőket szánja. Nem mutatá hogy őket neveti, talán nem annyira azért mert az nem illik, mint azért mert a' szánás inkább fáj.³²³

A szemlélés folyamatában kibontakozó érzéki tapasztalat a lírai nyelv sűrítésében válik különösen hatásossá az első változatában

³²¹ KAZINCZY 2009a, 67., *Angelo Soliman*. Kelt: 1801 után. Tartam: 1786–1796.

³²² BERLAND 2005, 28–31.

³²³ Uo., 736., [*Pályám emlékezete VI.*], Kelt: 1831. Tartam: 1759–1789.

1811-ben megírt Kazinczy-szonettben.³²⁴ *Az ő képe* című vers sorai („Ez Ő! ez Ő! kiáltom, s’ csókomat / A’ képnek hányom részegült hevembe”) sajátosan rögzítik a portré funkcióját: a képtárgy úgy lép a kedves személyének helyébe, hogy a portréalany láthatósága csupán a rámutatásban létezik, ellenben a portré szemlélője láthatóvá válik az érzéki cselekvésben mint a portré befogadásának sajátosan autentikus formájában. A kedvest helyettesítő kép egyszerre ölelhető test és kultikus tárgy, amely köré a vers lezárásában a nap „súgárral körültte gloriát von.” A kép szemlélőjének rajongása és a befogadás folyamatának fizikai tünetei a görögös epigrammákból jól ismertek: a közvetíthetőség hite ott is reflektálatlanul kapcsolódik össze a rajongás érzelmes, minden objektivitást nélkülöző alaphelyzetével.

A három csomópont köré rendezett fentebbi példák, amelyek sokszorosán bővíthetők, azt mutatják, hogy a Kazinczy-életműben a portré nehéz definiálhatósága, továbbá lenyűgözően sokféle diszkurzív és mediális karaktere egy olyan vezérmetafora lehet, amely segíthet eligazodni a taxonomikus elrendezésnek ellenálló szövegek között, s amely szövegek intratextuális összefüggései aligha tekinthetők át a perspektívák szigorú rögzítése nélkül. A portrék tanulmányozása segíthet finomítani azt az egyoldalú képet, amely az idealizáció gyakorlata felől közelíti meg Kazinczy alkotói gyakorlatát, illetve a képzőművészetekről való gondolkodását. A portrékat hozzáférhetővé tévő nyelv vizsgálata pedig a 18–19. század fordulójának tudásszerkezete szempontjából rendkívül lényeges, hiszen a portrék létrehozásában, elbeszélésében, szemlélésben maga a látásmód is hozzáférhetőnek tűnik, ami a korszak irodalmi, képzőművészeti, esztétikai, történeti antropológiai (fiziognómiai) diskurzusait is képes talán egy pillanatra egyetlen pontban rögzíteni.

³²⁴ A szövegidentitásról vö. KAZINCZY 2018, II. 515–518.

II.5.5 Exkurzus – Dürer Ádám és Éva-metszetéről

Albrecht Dürer *Ádám és Éva*-metszete (1504) nemcsak a reneszánsz gondolkodás tudásszerkezetének rétegzettségéről, hanem annak idegenségéről is vall: manapság az egyszeri képnéző az első emberpár bűnbeesésétől legfeljebb, ha a férfi és a női test anatómiai tanulmányának felismeréséig jut el. A vertikálisan strukturált képen olyan állatfigurák is megbújnak, amelyeket ma már minden valószínűség szerint csupán az Édenkert lakóinak gondolunk, holott a korabeli képnéző számára jelentésük adott volt. Ádám és Éva lábai körül található négy állat a fiziognómiai-nedvkórtani gondolkodás egyik alaptézisének tekintett négy vérmérséklet képviselője: a macska a kolerikus, a nyúl a szangvinikus, az ökör a flegmatikus, a fa mögött meghúzódó szarvas pedig a melankolikus alkat jelölője. A korabeli gondolkodás szerint a bűnbeesés előtt ezeket a vérmérsékleteket az ember ártatlansága uralta, s az Isten által az emberre szabott tiltás megszegésével a négy nedv elszabadult, majd az emberi viselkedés sokféleségének magyarázójává vált. Az emberi test és az emberi viselkedés ezen a metszeten úgy válik olvashatóvá, hogy a vérmérséklet jelölői egy-egy állat figurájában kapnak megszemélyesítést. A vertikális struktúra tengelyében a jó és a gonosz tudás fája áll, amely egymásra tükrözi Ádámot és Évát, azonosságai és ellentétességük érzékeltetésével. A kinyitott könyvként is érthető kompozíció az ember megismerését, a jelölők egyértelmű denotálását ígéri. Ennek az idegenségnek a leküzdése talán lehetséges akkor, ha saját jelenünk irányából élünk kérdésfeltevéssel.

Kultúránkban már jó ideje jelen van a képi és a nyelvi reprezentáció válságának gondolata, ami nem csupán a kép és a nyelv referencialitását övező kétellyel, hanem az optikai médiumok technicizálódásának történetével is szorosan összefügg. Erre az alaphelyzetre rakódik rá a 20. század második felétől, de hangsúlyosabban az ezredfordulótól a poszthumán kultúra képzelete, amelyben a test határainak és státuszának nem egyszerűen a megkérdőjeleződése, hanem egyáltalán a fizikai test átértékelő-

dése zajlik, többek között az ember – test – identitás kapcsolatainak válságát is játékba hozva.³²⁵ Ebből a pozícióból visszatekinteni a 18. századi portré történetére nem csupán archeológusi kíváncsiság, hiszen egy pontosan körülhatárolható, történeti antropológiai perspektívából vehető szemügre egy olyan a korszak, ami a jelenünket meghatározó kétely előzményeinek hozzáférhetővé tételét is ígéri.

³²⁵ A képi reprezentáció válságáról és a poszthumán testkép képi vonatkozásairól lásd BELTING 2003, 13–66, 101–132.

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, ami 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 készítette el a szobrot, amelyben persze benne van Winckelmann utánzás-tézisének jól ismert paradoxonja.¹ A görög szépségeszményt követő *Pásztorlányka* mellett a Csokonai-figura magyaros öltözete és babérmagányos feje a nemzeti művészet alapításának gesztusát tette a kiállításon 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 szépművészetek magyarországi státusáról és a hozzá kapcsolódó feladatokról.

Kazinczy, amikor tudomást szerez a szobor hazaküldéséről, levélben keresi fel a még Rómában tartózkodó Ferenczyt, amelyben elküldi számára a szoborra írt epigrammát. A versben kifejezetten a művészet és az alkotás mibenlétéről, a produkció és a recepció izgalmas metonímiájáról vall *Ferenczy' Graphídionára* címmel, amelyben

¹ „Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt ha lehetséges, utánozhatatlanná váljunk: a régicik utánzása.” WINCKELMANN 2005a, 8.

a szobor mindenekelőtt a művészet allegóriájaként kerül értelmezésre. Az epigramma olyan sokszoros kicsinyítő tükör, ami egyszerre vall általában a művészet, illetve Ferenczy szobrászművészetének és Kazinczy esztétikájának alapfogalmairól. A *Pásztorlányka* címvariációi, vagyis a Kazinczy által használt, illetve a Ferenczy által adott megnevezés – a *Graphídion* és *A szép mesterségek kezdete* – képek metaforikusan sűríteni Kazinczy művészetelméleti téziseit és ízlését, rámutatni az alapító aktussal a nemzeti szépművészet fogalmára, s ahogyan ez a Ferenczy-szobrok körüli diskurzusokból le-szűrhető, ebben a korabeli gondolkodásban konszenzus van.

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, ami nyilvános képtárként kezd működni, s ugyanebben az évben alapítja meg Marastoni Jakab az Első Magyar Festészeti Akadémiát. Annyi bizonyos, hogy míg a század első felének képzőművészeti gyakorlata alapvetően Bécs-központú, addig az 1848–49-es forradalom és szabadságharc utáni politikai helyzet erős hatást gyakorol a szépművészetekre. A nemzeti-historizáló témák és a nemzeti panteon hosszú ideig uralni fogják a század második felében azt a nemzeti kánont, amelyben a morális tartalom közvetítésének szándéka nem egyszer felülírja az esztétikai vonatkozásokat. Ez a folyamatba helyezés azonban Kazinczyt (és nyilván Ferenczyt is) torzító narratívába kényszeríti, s visszaolvassa rá, számonkéri rajta a későbbi korszakonstrukciókat és képzőművészeti alapfogalmaikat – emiatt is válik megke-reülhetetlenné a képzőművészeti tárgyú szövegek (illetve nem utolsósorban a bennük elbeszélte képek, szobrok, metszetek stb.) újra-olvasása. A perspektívák letisztázása és pontosabb kijelölése sem mentesít azonban attól a belátástól, hogy Kazinczy képzőművészeti reflexióit szintézisekben nem lehetséges tanulmányozni, a töredékek hálózatba rendezése azonban bizonyosan lényeges belátásokhoz vezethet. A közelmúltban rendezett két kiállítás, amelyek

re könyvem bevezetőjében és itt, az összegzésében reflektáltam, mindenesetre szintén azt mutatják, hogy Kazinczy figurája nemcsak az emlékezés tárgyaként lehet fontos, hanem a 18–19. században kialakuló magyarországi képzőművészetek történetében is érdemes vele számot vetni, nem beszélve arról, hogy így irodalmi tevékenysége is gazdagabb perspektívából ítélhető meg.

Könyvemben a neoklasszicizmus művészettörténeti korszakának bizonyos jelenségeit vizsgáltam abból a szempontból, hogy az antikvitás képzőművészetéből inspirálódó 19. század végi művészeti gyakorlat hogyan értelmezhető egyfajta antropológiai látásmódként és egyáltalán a látás sajátos gyakorlataként. Az így körvonalazott konklúziókat azután Kazinczy képzőművészeti tárgyú írásainak rendszerezését vállaló fejezetekbe vontam be, annak szándékával, hogy átfogó képet adjak a szerzői életműnek erről a részéről. A Kazinczyval foglalkozó öt tanulmány fókuszja (a görög epigrammák, a képzőművészeti tárgyú folyóiratközlemények, az Árkádia-per és kontextusai, az Iliászi per képzőművészeti vonatkozásai, illetve a portrék) majdhogynem ellenáll a lineáris elrendezésnek, hiszen az egyes szövegek és az egyes tematikus csomópontok folyamatosan vissza- és előreutalnak egymásra. Mindez véletlenül sem keltheti azt a benyomást, hogy Kazinczy mindenhol ugyanazt írja meg, a hálózatszerűség, az összefüggések finom rendszere sokkal inkább segít ennek a 19. század első felében végérvényesen lebomló és átalakuló művészetszemléletnek a megértésében. A Kazinczy befogadói praxisában mindig jól érzékelhető rajongói attitűd nem csupán diszkurzív szempontból inspiráló, hanem arról is meggyőző, hogy milyen kitüntetett szerepe volt és lehet ma is a képzőművészeteknek a kultúrában, a vizuális és a nyelvi megismerési folyamatokban, vagy éppen az önkifejezés szerteágazó formáiban. Értelmezőként persze talán nem vagyunk messze attól az alaphelyzettől, amit az Árkádia-perben sokszor megidézett Nicolas Poussin *Et in Arcadia ego* című festményén a pásztorok megjelenítenek a felirat silabizálásával és a betűk végigsimításával – vagyis a nyomok követésére, összefüggések megsejtésére vagyunk utalva.

FÜGGELÉK

1. függelék

A *Hazai Tudósításokban* (1806 – 1808. I. félesztendő) és a *Hazai 's Külföldi Tudósításokban* (1808. II. félesztendő – 1839) megjelent Kazinczy-közlemények bibliográfiája

Kazinczy közleményei a *Hazai Tudósításokban* 1806 és 1808 között jelentek meg, majd a *Hazai 's Külföldi Tudósításokban* 1810 és 1829 között:

1. „Csokonainak sírköve”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Kis Aszszony hava [augusztus] 16., I. 14. sz., 119–120.
2. „[A' legényei gólyák]”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Kis Aszszony hava [augusztus] 23., I. 16. sz., 130.
3. „[Leányom halálán támadt bánatom]”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mind-Szent hava [október] 4., I. 28. sz., 237. (Az újságon tévesen Szent Mihály hava [szeptember] szerepel.)
4. „Magyarázó jegyzések a' Csokonai sírköve eránt tett jelentésre”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mind-Szent hava [október] 11., I. 30. sz., 252–255.
5. „Hotkócz, Ánglus-kertek”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mindszent hava [október] 15., I. 31. sz., 262–263.; Mindszent hava [október] 18., 32. sz., 268–271., Mindszent hava [október] 22., 33. sz., 276–279.
6. „Magyarok emlékezete. B. Orczy Lőrincz. Generális 's Abaúji Fő Ispány”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Karátson hava [december] 6., I. 47. sz., 397–398.

7. „Felelet a’ feleletre”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Boldogasszony hava [január] 21., I. 6. sz., 44–46.
8. „Végső szavam a’ debreczeni perben”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Boldogasszony hava [január] 24., I. 7. sz., 52–54.
9. „Első magyar nyomtatás”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Böjt első hava [február] 11., I. 12. sz., 93–94.
10. „Magyar országnak talán első abrosza”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Böjtmás hava [március] 11., I. 19. sz., 151–153.
11. „Baranyi Gábor, Bihari Vice Ispány ’s igen híres Diétai követ 1751-ben és 1764-ben”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Böjtmás hava [március] 14., I. 21. sz., 170–171.
12. „Bővebb előadás a’ Sáros-Pataki Bibliothéka két Codexe felől”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent György hava [április] 11., I. 29. sz., 241–242.
13. „[Károlyfejérvári házasság]”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent Iván hava [június] 10., I. 46. sz., 373–374.
14. „Könyv-rostálás. Kazinczy Ferencznek öszvekelésére Szendrei Gróf Török Sóphia-Antoniával, Nagy-Kázmérrt, Zemplény Várm. Novemb. XI. dikén MDCCCIII barátja Kis János. Bécsben, Schrämbli Ferencz Antal özvegyénél 1805.”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent Iván hava [június] 13., I. 47. sz., 387–388.
15. „Még egygy szó Arkadiáról”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent Iván hava [június] 13., I. 47. sz. toldalék, 389–391.
16. „[Cserey ajándéka Pataknak és Debrecennek]”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Kis Asszony hava [augusztus] 5., III. félesztendő, 11. sz., 85. (Az újságon tévesen Boldog Asszony hava [január] szerepel.)
17. „Óberster Kazinczy László halála ’s életének némelly történetei”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent Mihály hava [október] 12., II. 22. sz., 176–179.
18. „Magyar-Országnak régi abroszairól”. *Hazai Tudósítások*, 1808. Böjt más hava [március] 12., I. 21. sz., 165–166., Böjt más hava [március] 16., I. 22. sz., 174–176.
19. „[Havazás márciusban]”. *Hazai Tudósítások*, 1808. Szent György hava [április] 16., I. 31. sz., 242.

20. „A’ legrégebb Magyar Kalendáriom”. *Hazai Tudósítások*, 1808. Szent György hava [április] 16., I. 31. sz., 241–245.
21. „Lelesz Zemplény Vármegyében”. *Hazai Tudósítások*, 1808. Szent György hava [április] 30., I. 35. sz., 276–277.
22. „Révainak nevei ‘s születési-napja”. *Hazai Tudósítások*, 1808. Pünköszt hava [május] 14., I. 39. sz., 311–312.
23. „A’ legszebb feketeségű tinta, melly soha meg nem halványodik”. *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1808. Szent Jakab hava [július] 9., II. 3. sz., 24.
24. „[A győri csata]“ *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1809. II. 3. sz., 17–18.
25. „Báróczy Sándor’ Emlékezete”. *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1810. Böjt más hava [március] 24., I. 24. sz., 195–198.
26. „Jelentés a’ La-Rochefoucauld’ Gnomáji eránt”. *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1810. Szent György hava [április] 11., I. 29. sz., 236–238.
27. „[Török Lajos nekrológja]”. *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1810. Kisasszony hava [augusztus] 4., II. 10. sz.
28. „[Viczy József nekrológja]” *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1810. Kisasszony hava [augusztus] 4., II. 10. sz.
29. „Mesterségek. Festés, Faragás Nálunk”. *Hazai ‘s Külföldi Tudósítások*, 1812. Szent György hava [április] 8., I. 29. sz., 233–234.; Szent György hava [április] 11., I. 30. sz., 241–242.; Szent György hava [április] 15., I. 31. sz., 248–250.
30. „Vitkovics Mihály nints többé”. *Hazai és Külföldi Tudósítások*, 1829. Szent Mihály hava [szeptember] 26., II. 26. sz., 208.

2. függelék

„[A' legenyei gólyák]”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Kis Aszszony hava [augusztus] 23., I. 16. sz., 130.

SZÉPHALOM, 3. August.

Ki nem tapasztalta gyönyörködő csudálkozással, hogy némely állatok társaságos életet élnek és kormánytól függenek? Ezeknek számok közzé valók a' járvány madarak is, kiket a' természet a' téli holnapokra melegebb éghajlat alá szállít. Ennek tegnap egy nevezetes példáját 's bizonyosságát vala alkalmatosságom látni, 's érteni, 's közlöm azt a' Természeti História' barátjaival, mert figyelmekre valóban érdemes.

Azon egy órányi szélességű völgyen, melly Zemplényben Sátor-Alja-Újhely és Szőlöske közt nyílik, soha még ekkoráig gólyák meg nem telepedtek, holott túl a' Toronyi hegyeken olly számosan fognak nyári szállást, mint az Alföld' lapályain. Azonban tavaly tavasszal egy pár gólya a' nyaralni visszatérő seregtől, vagy elmaradván, vagy elválván, Legenyén, egy órányira hozzá, egy ottan lakozó Nemes házánál megszállott. Nem sokára hozzá fogtak a' fészekrakáshoz, 's a' jércze megtojta monyait. De a' kis majorság felett nagy veszély lebegett. Egy nap a' ház' urának 's cselédjeinek, sőt az egész falunak szemléltére imhol jó a' hegyek felől Imreg' tájékáról tizenkét gólya, 's sok ideig magasan a' falu felett kereng. Végre, a' két dezertornak akár elvitelére akár csak büntetésére, kivállalkozik a' kerengő csapatból két vitéz, 's derekasan hozzá lát az executióhoz. A' két szökevény megfutamlott. Akkor ezek leszállottak a' házra, a' fészket széljel rugdosták, 's elvégezvén küldtetések' tisztjét, visszarepültek a' felettek még mindég kerengő csapathoz, melly ezeknek felérkezések után mingyárt ismét a' hegyek felé vette útját, honnan jött volt. A' gyalázatos megfutamlók késő estve tértek vissza a' házhoz, 's az egész nyarat ott töltötték ugyan, de új tojást, talán mivel már késő volt volna kiköltetni, nem tojtanak.

Az elmúlt tavasszal ismét megjelene a' Legenyei két Emigráns, 's csak hamar megjelenének utánna az Execútorok is. De most másképen üte ki a' koczka mint tavaly; rútvúl özveszabdalva tértek vissza a' felettek kerengő csapathoz, 's a' fészek megmarada épségben. A' fiókok kiköltek, 's már tollasan látám őket. Nem sokára a' mi vidékünk is Gólya-Colónia lészen. – Szerencsére az efféle Megszállók nem bánnak olly sanyarúan a' magok' Coloniájik autochthon lakosaikkal) [lapalji jegyzet: Autochthon, görögül földszülte-lakos] mint a' *tollatlanok*.

3. függelék

Az Iliászi per közleményei, illetve az ahhoz kapcsolódó közlemények időrendben

- Kazinczy Ferenc: [Vályi Nagy Ferenc Iliász-fordításának előszava], *Magyar Kurir*, 1822. február 1., I. 10. sz., 79–80.

Az úgynevezett első szakasz:

Élet és Literatura 1826. 4. rész

- VIII., Kazinczy Ferenc: [Közel már a határhoz], 256–260.
- IX., [Szemere Pál]: [Miként szabad rézre metszeni?], 260–275., ugyanebben a közleményben:
 - Kölcsey Szemeréhez, 1823. február
 - Kazinczy Szemeréhez, 1823. március
 - Kölcsey Szemeréhez, 1823. április
 - Kazinczy Szemeréhez, 1823. március
 - Kazinczy Szemeréhez, 1823. május
 - Kölcsey Szemeréhez, 1823. május
 - Kazinczy Szemeréhez, 1823. június

Minden levél az író és a címzett megnevezése nélkül szerepel a közleményben.

Az úgynevezett második, nyilvános szakasz:

- Kazinczy Ferenc, [Lábjegyzet Kölcsey Iliász-fordításának három sorához – a fordítást Kazinczy teszi közzé saját másolatából], *Felső Magyar Országai Minerva*, 1826. szeptember, 877.
- Kazinczy Ferenc, [Nyílt válasz a Kölcsey-fordítás közlése után], *Felső Magyar Országai Minerva*, 1826. szeptember, 880–881.
- Szemere Pál, [Kölcsey apológiája], *Tudományos Gyűjtemény*, 1826. X., 115–122.
- Kölcsey Ferenc, [Végszó], *Tudományos Gyűjtemény*, 1826. X., 122–124.
- Thaisz András, [Az Ürményi-életrajz újraközléséről], *Tudományos Gyűjtemény*, 1826. XI., 111.

Ez utóbbi öt tétel folytatólagosan: *Élet és Literaturá* 1827. 10. rész, 387–401.

A Kölcsey-kritikai kiadásban szerepel: a hét levél (*Élet és Literaturá* 1826/4), illetve Kazinczy két közleménye a *Felső Magyar Országai Minerva* 1826-os évfolyamából, továbbá Szemere és Kölcsey válasza a *Tudományos Gyűjtemény* 1826-os évfolyamából (*Élet és Literaturá* 1827/10).

BIBLIOGRÁFIA

1. Források

ALBERTI 1997 ALBERTI, Leon Battista. *A festészetről: Della pittura, 1436.* Fordította, bevezetővel ellátta és jegyzetelte HAJNÓCZI Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 1997.

Anthologia graeca 1794–1814 *Anthologia graeca.* hrsg. Friedrich JACOBS, Leipzig, 1794–1814, 13 Bde.

Antichità di Ercolano 1757–1792 *Antichità di Ercolano Esposte, I–VIII., 1757–1792,* Napoli.

APULEIUS 1971 APULEIUS, Lucius. *Az aranyszamár.* Fordította RÉVAY József. Budapest: Magyar Helikon Kiadó, 1971.

BAJZA 1828 BAJZA József. „Az Epigramma’ theoriája”. *Tudományos Gyűjtemény,* 1828, 7. sz., 24–61.

CZUCZOR–FOGARASI 1867 CZUCZOR Gergely és FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára.* Negyedik kötet. Pest: Emich Gusztáv Magyar Akadémiai nyomdásznál, 1867.

Csokonai emlékek 1960 *Csokonai emlékek.* Sajtó alá rendezte VARGHA Balázs. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960.

DIDEROT 1983 DIDEROT, Denis. *Levél a vakokról* [1749]. Fordította GYÖRY János. In DIDEROT, Denis. *Válogatott filozófiai művei*. Fordította CSATLÓS János és GYÖRY János, szerkesztette, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta: SZIGETI József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, 11–58.

DIDEROT 1818 DIDEROT, Denis. *Sculpture* [1765]. In DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes IV*. Sous la direction de Georges-Bernard DEPPING. Paris: Belin, 1818, 144–147.

DIDEROT 2013 DIDEROT, Denis. *Vernet-séta* [1767]. Fordította BARTHA-KOVÁCS Katalin, SZŰR Zsófia. In DIDEROT, Denis. *Esztétika, filozófia, politika*. Szerkesztette KOVÁCS Eszter, PENKE Olga, SZÁSZ Géza. Budapest: L'Harmattan–Szegei Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2013, 15–36.

DIDEROT 1958 DIDEROT, Denis. *Megtévesztés vagy arcképek története* [1768]. Fordította GYERTYÁN Ervin. Budapest: Helikon, 1958.

DIDEROT 1795 DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture*. Paris: Buisson, 1795.

DIDEROT 1900 DIDEROT, Denis. *Értekezés a festő-művészetről*. In DIDEROT, Denis. *Válogatott filozófiai művei II*. Fordította és bevezetéssel, magyarázatokkal ellátta ALEXANDER Bernát. Budapest: Franklin-Társulat, 1900. 133–185.

DÖBRENTAI 1815 DÖBRENTAI Gábor. „Észre-vételek az élet-írás theoriájáról”. *Erdélyi Muzéum*, 1815, 3. füzet, 119–137.

DÖBRENTAI 1822 DÖBRENTAI Gábor. „Ferenczy István született Magyar Képfaragó' két munkája”. *Magyar Kurir*, 1822. december 20., II., 50. sz., 395–396. Névtelen közlemény.

Élet és Literaturá *Élet és Literaturá*. Muzáron. 1826–1833.

Élet és irodalom – Repertórium 1991 *Élet és irodalom. Muzárium 1826–1833, Repertórium.* Összeállította FRIEDRICH Ildikó. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1991.

FAZEKAS 1806 FAZEKAS Mihály. „Debrecen védelme”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Szent András hava [november] 5., I., 37. sz., 312.

FÉLIBIEN 1667 FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667.* Paris: F. Léonard, 1668.

FMÖM 1. 1955 FAZEKAS Mihály. *Kisebb költemények, műfordítások, Lúdas Matyi.* Kiadta JULOW Viktor, KÉRY László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Fazekas Mihály Összes Művei, 1.)

FMÖM 2. 1955 FAZEKAS Mihály. *Prózai munkák, vegyes munkák, levelek, kétes hitelességű írások.* Kiadta JULOW Viktor, KÉRY László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Fazekas Mihály Összes Művei, 2.)

FÖLDI 1793 FÖLDI János. *Rövid kritika és rajzolat a' magyar fűvésztudományról.* Bécs: A' Magyar Hirmondó íróinak költségével, 1793.

FÖLDI 1801 FÖLDI János. *Természeti História, A Linne Systémája szerint, Első Tzomó, Az Állatok országa.* Pozsony: Wéber Simon Péter költségével és betűivel, 1801.

Görög anthologiabeli epigrammák 1891 *Görög anthologiabeli epigrammák (Görögül és magyarul).* Fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta PONORI THEWREWK Emil. Budapest: Franklin-Társulat, 1891.

HazTud 1985 *Hazai Tudósítások.* Válogatta, szerkesztette, az előszót és jegyzeteket írta S. VARGA Katalin. Budapest: Magvető, 1985.

Hébe 1825 *Hébe.* Zsebkönyv. Kiadta Igaz Sámuel, Bécs: Grund Leopold, 1825.

- HERDER 1785–1786** Johann Gottfried HERDER. *Zerstreute Blätter*. Gotha: Ettinger, 1785–1786.
- KAZINCZY 1802** KAZINCZY Ferenc. „[Babér]”. *Magyar Kurir*, 1802. március 19., I. 23. sz., 267–268.
- KAZINCZY 1805a** KAZINCZY Ferenc. „[Csokonai-nekrológ]”. *Magyar Kurir*, 1805. február 19., I. 15. sz., 235–237.
- KAZINCZY 1805b** KAZINCZY Ferenc. „Tudósítás Újhelyi Dayka Gábornak kiadandó versei felől”. *Magyar Kurir*, 1805. július 23., II. 7. sz., 111–112.
- KAZINCZY 1806a** KAZINCZY Ferenc. „Csokonainak sírköve”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Kis Asszony hava [augusztus] 16., I. 14. sz., 119–120.
- KAZINCZY 1806b** KAZINCZY Ferenc. „[A legényei gólyák]”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Kis Asszony hava [augusztus] 23., I. 16. sz. 130. Névtelen tudósítás.
- KAZINCZY 1806c** KAZINCZY Ferenc. „[Leányom halálán támadt bánatom]”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mind-Szent hava [október] 4. I. 28. sz., 237.
- KAZINCZY 1806d** KAZINCZY Ferenc. „Magyarázó jegyzések a’ Csokonai sírköve eránt tett jelentésre”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mind-Szent hava [október] 11., I., 30. sz., 252–255.
- KAZINCZY 1806e** KAZINCZY Ferenc. „Hotkócz – Ánglus-kertek”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mindszent hava [október] 15., I. 31. sz., 262–263. o.; Mindszent hava [október] 18., 2 I. 32. sz., 268–271. o., Mindszent hava [október] 22., I. 33. sz., 276–279.
- KAZINCZY 1806f** KAZINCZY Ferenc. „B. Orczy Lőrincz. Generális ’s Abaúji Fő Ispány”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Karátson hava [decem-

ber] 6., I., 47. sz. 397–398. Második megjelenése: Erdélyi Múzeum, 1815. 3. füzet, 174–176.

KAZINCZY 1807 KAZINCZY Ferenc. „Még egygy szó Árkádiáról”. *Hazai Tudósítások*, 1807. Szent Iván hava [június] 13., II., 47. sz., 389–391., Toldalék.

KAZINCZY 1810 KAZINCZY Ferenc. „Báróczy Sándor’ emlékezete”. *Hazai ’s Külföldi Tudósítások*, 1810. Böjtmás hava [március] 24., I. 24. sz., 195–198.

KAZINCZY 1811 KAZINCZY Ferenc. *Tövisék és virágok*. Széphalom, 1811.

KAZINCZY 1812 KAZINCZY Ferenc. „Mesterségek. Festés, faragás nálunk”. *Hazai ’s Külföldi Tudósítások*, 1812. Szent György hava [április] 8., I. 29. sz., 233–234.; Szent György hava [április] 11., I. 30. sz., 241–242.; Szent György hava [április] 15., I. 31. sz., 248–250.

KAZINCZY 1813a KAZINCZY Ferenc. *Poétai Berek*. Pest: Trattner, 1813.

KAZINCZY 1813b *Ujhelyi Dayka Gábor’ versei. Öszveszedte ’s kiadta barátja, Kazinczy Ferencz*. Pest: Trattner, 1813. (*Dayka’ élete*: III–XLVIII.)

KAZINCZY 1815 KAZINCZY Ferenc. „Jelentés Sallustiusnak magyar fordítása felől, Baronyai Decsi János által. 1596. kised 8 rétbén”. *Erdélyi Muzéum*, 1815. 3. füzet, 176–177.

KAZINCZY 1824 KAZINCZY Ferenc. „Kazinczy’ Előbeszéde az általa fordított Sallustiushoz; a’ Cicero’ első Catilinariájának első fejezetével. Előbeszéd Sallustnak Fordításához”. *Kedveskedő*, 1824. I., 42. sz., 329–335.; 43. sz., 337–343.

KAZINCZY 1825 KAZINCZY Ferenc. „H É B E. Zsebkönyv MDCCCXXV. Kiadta Igaz Sámuel”. *Felső Magyar Országi Minerva*, 1825. február, 43–47.

- KAZINCZY 1826a** KAZINCZY Ferenc. „A’ Homér’ Iliásának Iső Éneke”. *Élet és Literatura*, 1827. 2. kötet, 387. Második megjelenése: *Felső Magyar Országí Minerva*, 1826. március, 877.
- KAZINCZY 1826b** KAZINCZY Ferenc. „Ürményi Ürményi József”. *Felső Magyar Országí Minerva*, 1826. április, 643–648.
- KAZINCZY 1826c** KAZINCZY Ferenc. „[Nyílt válasz a Kölcsey-fordítás közlése után]”. *Felső Magyar Országí Minerva*, 1826. szeptember, 880–881.
- KAZINCZY 1826d** KAZINCZY Ferenc. „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 Országí Minerva*, 1826. december, 977–983.
- KAZINCZY 1827a** KAZINCZY Ferenc. „A’ Rádayak”. *Felső Magyar Országí Minerva*, 1827. június, 1225–1233.
- KAZINCZY 1827b** KAZINCZY Ferenc. „A’ művészség’ barátjaihoz”. *Felső Magyar Országí Minerva*, 1827. augusztus, 1339–1342.
Recenzált kötetek: *Magyar Pántheon*, 1825. 1826. és 1827. *Pozsonyban tartott Országgyűlés’ emlékezetére*. Kiadta PONORI THEWREWK József.[Pozsony]: [1827]; MEDNYÁNSZKY Alajos. *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn*. Pest: Conrad Adolph Hartleben, 1826; *Zwey hundert vier und sechzig Donaz*. Kiadta Adolph KUNIKE, Wien: Grund Leopold, 1826.
- KAZINCZY 1827c** KAZINCZY Ferenc. „HADADI GRÓF WESSELÉNYI FERENCZ, MURÁNYNAK ÖRÖKÖSE, Magyar-ország’ Nádora, Jászok’ Bírája, Gömör és az egyesült Pest, Pilízs, Zsolt Vármegyék’ Fő-Ispánja, Arany-gyapjas Vitéz, Első Leopoldnak Tanácsosa, Ka-

marása, Magyar-országban Hely-tartója”. *Felső Magyarországi Minerva*, 1827. október, 1387–1392.

KAZINCZY 1829 KAZINCZY Ferenc. „Magyarázatok Sallustiusnak fordításához”. *Élet és Literatura*, 1829. 4. kötet, 165–191.

KAZINCZY 1836 *Kazinczy Ferencz’ eredeti poétai munkái*, A. M. T. T. megbízásából összeszedék Bajza és Schedel. *Kazinczy Ferencz’ Eredeti Munkái*. Első kötet. Buda, 1836.

KAZINCZY 1979 KAZINCZY Ferenc. *Művei I.* Szerkesztette SZAUDER Józsefné. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1979.

KAZINCZY 2001 KAZINCZY Ferenc. „Utazások. Eger” [1790]. In *Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2001, 59–62.

KAZINCZY 2009a KAZINCZY Ferenc. *Pályám emlékezete*. Sajtó alá rendezte ORBÁN László. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009.

KAZINCZY 2009b KAZINCZY Ferenc. *Fordítások Bessenyeitől Pyrkerig*. Sajtó alá rendezte BODROGI Ferenc Máté és BORBÉLY Szilárd. Debrecen: Debreceni Egyetemi, 2009.

KAZINCZY 2013 KAZINCZY Ferenc. *Erdélyi levelek*. Sajtó alá rendezte SZABÓ Ágnes. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013.

KAZINCZY 2018 KAZINCZY Ferenc. *Költemények I–II*. Sajtó alá rendezte DEBRECZENI Attila. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018.

KAZLEV. KAZINCZY Ferenc. *Levelezése*. Sajtó alá rendezte (I–XXI:) VÁCZY János, (XXII:) HARSÁNYI István, (XXIII:) BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, CSAPODI Csabáné és FÜLÖP Géza, (XXIV:) ORBÁN László, (XXV:) Soós István. 25 köt. Budapest–Debrecen, 1890–2013.

- KFMM 1840–1848** *Kölcsey Ferencz minden munkái I–VI*. Kiadta EÖTVÖS József, SZALAY László és SZEMERE Pál. Pest: Heckenast Gusztáv, 1840–48.
- KFMM 1859–1861** *Kölcsei Kölcsey Ferencz minden munkái I–VIII*. Második, bővített kiadás. Kiadta TOLDY Ferenc. Pest: Heckenast Gusztáv, 1859–1861.
- KFMM 2003** KÖLCSEY Ferenc. *Irodalmi kritikák és esztétikai írások, I, 1808–1823*. Kiadta GYAPAY László. Budapest: Universitas, 2003 (Kölcsey Ferenc Minden Munkái: Kritikai kiadás).
- Kis 1806** [Kis Imre.] „Debreczenből, 23. Oct.”. *Hazai Tudósítások*, 1806. Mindszent hava [október] 29., I. 35. sz., 292–293. o.
- KÖLCSEY–KAZINCZY 1826** KÖLCSEY Ferenc. „A’ Homér’ Iliásának I-ső éneke”. *Felső Magyar Országí Minerva*, 1826. szeptember, 865–881. Ezen belül: KAZINCZY Ferenc. „[Lábjegyzet Kölcsey Iliász-fordításának három sorához]”, 877.
- KÖLCSEY 1827** KÖLCSEY Ferenc. „Képző művészség és költés”. *Élet és Literatúra*, 1827. 2. kötet, 252–262.
- KULTSÁR 1817** „A’ Belvedéri Apollo”. Fordította KULTSÁR István. *Hasznos Multságok*, 1817. II. 35. sz., 281–282.
- LANDON 1802–1809** *Französische Kunst-Annalen*. Hg. C. P. LANDON. Müllhausen, 1802–1809. (Franciaul: *Annales du Musée et de l’École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait*. Par C. P. LANDON. Paris, en 44 volumes, 1801–1835.)
- LAVATER 1775–1778**. LAVATER, Johann Caspar. *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* I–IV. Leipzig: Winterthur, 1775–1778.

LESSING 1982 LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoón vagy a festészet és a költészet határainról*, első rész [1766]. Fordította VAJDA György Mihály. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Válogatott esztétikai írások*. Szerkesztette BALÁZS István. Budapest: Gondolat, 1982, 191–319.

LESSING 1771 LESSING, Gotthold Ephraim. *Vermischte Schriften I*. Berlin: Voss, 1771.

[NÉVTELEN] 1805 [NÉVTELEN]. „Csokonai-nekrológ”. *Magyar Kurir*, 1805. március 26., I. 25. sz., 12., 388–391.

Pennaháborúk 1980 *Pennaháborúk: Nyelvi és irodalmi viták, 1781–1826*. Szerkesztette SZALAI Anna. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.

PLINIUS 2001 Idősebb PLINIUS. *Természetrész (XXXIII–XXXVII): Az ásványokról és a művészetekről*. Fordította DARAB Ágnes, GESZTELYI Tamás. Budapest: Enciklopédia, 2001.

SZEMERE 1807 SZEMERE Pál. „Észrevételek Arcadiáról”. *Hazai Tudósítások*. 1807. Böjt más hava [március] 21., I. 23. sz., 189–192.

SZEMERE 1890 *Szemere Pál munkái II*. Kiadta SZVORÉNYI József. Budapest: Kisfaludy Társaság, 1890.

Tabulae anatomicae 1803 CALDANI, Floriano és BOSA, Cajetano. *Tabulae anatomicae ligamentorum corporis humani...* Venice, 1803. National Library of Medicine, Bethesda, Maryland, USA. Hozzáférés: 2021. 01. 29. https://www.nlm.nih.gov/exhibition/dreamanatomy/da_g_III-A-02.html.

TITUS LIVIUS TITUS LIVIUS. *A római nép története a város alapításától*. Fordította Kis Ferencné, MURAKÖZY Gyula. Hozzáférés: 2020. 10. 20. <https://mek.oszk.hu/06200/06201/html/>

VALVERDE 1556 VALVERDE, Juan. *Historia del Cuerpo Humano*. Roma, 1556.

VESALIUS 1543 VESALIUS, Andreas. *De corporis fabrica*, Padua, 1543.

WINCKELMANN 2005a WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és szobrászatban* [1755]. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Művészeti írások*. Fordította RAJNAI László, TÍMÁR Árpád. Válogatta és utószó TÍMÁR Árpád. Budapest: Helikon, 2005², 7–47.

WINCKELMANN 2005b WINCKELMANN, Johann Joachim. *A belvederei Apollón leírása* [1764]. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Művészeti írások*. Fordította RAJNAI László, TÍMÁR Árpád. Válogatta és utószó TÍMÁR Árpád. Budapest: Helikon, 2005², 87–88.

2. Képzőművészeti alkotások

A belvederei Apollón *A belvederei Apollón*. Római kori másolat Kr. u. 120–140 k., Leokharész után, fehér márvány, 224 cm, Vatikáni Múzeum, Vatikán.

A belvederei torzó *A belvederei torzó*. Feltehetőleg egy Kr. e. 1. században keletkezett szobormásolat töredéke, fehér márvány, 159 cm, Vatikáni Múzeum, Vatikán.

Ámor és Psyché *Ámor és Psyché*. Kr. u. 2. századi másolat, fehér márvány, 125 cm, Uffizi Galéria, Firenze.

CANOVA 1786–1793 CANOVA, Antonio. *Ámor és Psyché (Ámor csókjától újraéledő Psyché)*, 1786–1793, fehér márvány, 155 cm, Louvre, Párizs.

CANOVA 1793–1794 CANOVA, Antonio. *Psyché*, 1793–1794, fehér márvány, 150 cm, Kunsthalle, Bréma.

- CANOVA 1796–1817** CANOVA, Antonio. *Hébé*, 1796–1817, fehér márvány, 166 cm, Canova Museum, Possagno.
- CANOVA 1800–1801** CANOVA, Antonio. *Perszeusz Medúza fejével*, 1800–1801, fehér márvány, 235 cm, Museo Pio Clementino, Vatikán.
- CANOVA 1803–1806** CANOVA, Antonio. *Napóleon mint békehozó Mars*, 1803–1806, fehér márvány, 326 cm, Wellington Museum, Apsley House, London.
- CORREGGIO 1531–1532** CORREGGIO. *Io és Jupiter*, 1531–1532, olaj, vászon, 163,5 × 70,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs.
- DANIELE 1545 k.** DANIELE da Volterra. *Krisztus levétele a keresztről*, 1545 k., nincs méretadat, freskó, Trinità dei Monti, Róma.
- DAVID 1793** DAVID Jacques-Louis. *Marat halála*, 1793, olaj, vászon, 162 × 128 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüsszel.
- DAVID 1817** DAVID, Jacques-Louis. *Ámor és Psyché*, 1817, olaj, vászon, 184 × 242 cm, Museum of Art, Cleveland.
- DOLCI 1660–1670** DOLCI, Carlo. *Mária gyermekkel*, 1660–1670 között, olaj, vászon, 95 × 77,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Bécs.
- DOMENICHINO 1614** DOMENICHINO. *Szent Jeromos utolsó áldozása*, 1614, olaj, vászon, 419 × 256 cm, Vatikáni Múzeum, Vatikán.
- DÜRER 1504** DÜRER, Albrecht. *Ádám és Éva*, 1504, metszet, 252 × 194 mm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- DÜRER 1504 k.** DÜRER, Albrecht. *Apolló napkoronggal*, 1504 körül, tollrajz, 285 × 202 mm, British Museum, London.

- DÜRER 1507** DÜRER, Albrecht. *Ádám, Éva*, 1507, két külön fenyő fatábla, egyenként 209 × 81 cm, Museo del Prado, Madrid.
- FALCONET 1754** FALCONET, Étienne Maurice. *Milon de Crotoné*, 1754, fehér márvány, 66 cm, Louvre, Párizs.
- FERENCZY 1818** FERENCZY István. *Csokonai-mellszobor*, 1818, fehér márvány, nincs méretadat, Debreceni Református Kollégium Múzeuma, Debrecen.
- FERENCZY 1822** FERENCZY István. *Pásztorlányka*, 1822, fehér márvány, 94 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest.
- Laokoón-csoport** *Laokoón csoport*, Kr. e. 27 – Kr. u. 68 között, fehér márvány, 208 cm, Vatikáni Múzeum, Vatikán.
- Medici Venus** *Medici Venus*. Kr. e. 1. század közepe, fehér márvány, 153 cm, Uffizi Galéria, Firenze.
- MENGS 1761** MENGS, Anton Raphael. *Parnasszus*, 1761, *Parnasszus*, 1761, freskó, Villa Albani, Róma.
- MENGS 1774–1779** MENGS, Anton Raphael. *Perszeusz és Androméda*, 1774–1779, olaj, vászon, 227 × 154 cm, Szentpétervár, Ermitázs.
- MERCIER 1747** MERCIER, Philippe. *A látás érzéke*, 1747, olaj, vászon, 132 × 153 cm, Yale Center for British Art, New Haven.
- POUSSIN 1627–1628** POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego*, 1627–1628, olaj, vászon, 101 × 82 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.
- POUSSIN 1637–1639** POUSSIN, Nicolas. *Et in Arcadia ego*, 1637–1639, olaj, vászon, 85 × 121 cm, Louvre, Párizs.

- RAFFAELLO 1508** RAFFAELLO. *Madonna a Gyermekkel (Niccolini-Cowper Madonna)*, 1508, olaj, fatábla, 81 × 57 cm, National Gallery of Art, Washington.
- RAFFAELLO 1513–1514** – RAFFAELLO. *Sixtusi Madonna*, 1513–1514, olaj, vászon, 270 × 201 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drezda.
- RAFFAELLO 1514a** RAFFAELLO. *Madonna della tenda*, 1514, olaj, fatábla, 65,8 × 51,2 cm, Alte Pinakothek, München.
- RAFFAELLO 1514b** RAFFAELLO. *Madonna della seggiola (Székes Madonna)*, 1514, olaj, fatábla tondo, átmérő: 71 cm, Palazzo Pitti, Firenze.
- RAFFAELLO 1516–1520** RAFFAELLO. *Krisztus színeváltozása (Transzfiguráció)*, 1516–1520, olaj, fatábla, 405 × 278 cm, Vatikáni Képtár, Vatikán.
- REGNAULT 1785** REGNAULT, Jean-Baptiste. *A festészet eredete*, 1785, olaj, vászon, 120 × 140 cm, Musée National du Château, Versailles.
- REMBRANDT 1632** REMBRANDT. *Tulp tanár anatómiai leckéje*, 1632, olaj, vászon, 170 × 217 cm, Mauritshuis, Hága.
- SUVÉE 1791** SUVÉE, Joseph-Benoît, *A rajzművészet feltalálása*, 1791, olaj, vászon, 267 × 131,5 cm, Groeninge Museum, Bruges.
- Táncoló faun* *Táncoló faun*. Kr. e. II. sz., fehér márvány, 143 cm, Uffizi Galéria, Firenze.
- TIZIANO 1538 e.** TIZIANO Vecellio. *Urbinoi Venus*, 1538 előtt, olaj, vászon, 119 × 165 cm, Uffizi Galéria, Firenze.
- Velletri Pallas* *Velletri Pallas* vagy *Velletri Athéné*. A Kr. e. 430 körül keletkezett görög bronz eredeti Kr. u. 1. századból származó római márványmásolata, fehér márvány, 305 cm, Louvre, Párizs.

Venus Kallipygos *Venus Kallipygos*. A feltételezett görög bronz eredeti római kori, Kr. előtti késő első századból származó márvány másolata, 176 cm, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Nápoly.

ZOFFANY 1777 ZOFFANY, Johann. *Az Uffizi Galéria Tribuna terme, 1772–1777*, 124 × 155 cm, olaj, vászon, The Royal Collection, Windsor.

3. Szakirodalom

A Szép és a Jó 2010 *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek: Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2009. május 27–2010. február 28.* [kiállításkatalógus], szerkesztette GYAPAY László és KOVÁCS Ida, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2010.

ARASSE 2013 ARASSE, Daniel. *Raffello látomásai*. Fordította PATAKI Pál. Budapest: Typotex, 2013.

BALOGH 2009 BALOGH Piroska. „Szöveg és kép interakciója. Kazinczy poétikai gyakorlata Szerdahely György Alajos poétikaelmélete tükrében”. In *A nyelvújítás világa. Tanulmányok Kazinczy és a nyelvújítás máig tartó hatásáról*, szerkesztette BALÁZS Géza, 15–21. Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság, 2009.

BARBIER 2010 BARBIER, Frédéric. *A modern Európa születése. Gutenberg Európája*. Fordította BALÁZS Péter. Budapest: Kossuth–OSZK, 2010.

BARTHA-KOVÁCS 2012 BARTHA-KOVÁCS, Katalin. „Philosophie du sublime, poétique des ruines: la critique d’art de Diderot”. In *Entre érudition et création*, édité par Pascale HUMMEL, 77–90. Paris: Vrin, 2012.

BARTKÓ 2006 BARTKÓ Péter Szilveszter. „Kép és szöveg Kazinczy poétikájában: mediális olvasatok”. *Szkholion* 4, 2. sz. (2006): 66–82.

- BAYER 1916** BAYER József. „Vázlatok a magyar művészet múltjából I.: Kazinczy Ferencz adalékai a magyar művészet történetéhez”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 26 (1916): 158–167.
- BELLEGUIC 2007** BELLEGUIC, Thierry. „La matière de l’art: Diderot et l’expérience esthétique dans les premiers »Salons«”. *Diderot Studies*, Vol. 30 (2007), 3–10.
- BELTING 2000** BELTING, Hans. *Kép és kultusz: A kép története a művészet korszaka előtt*. Fordította SCHULCZ Katalin és SAJÓ Tamás. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- BELTING 2003** BELTING, Hans. *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*. Fordította KELEMEN Pál. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.
- BELTING 2009** BELTING, Hans. *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2009.
- BERLAND 2005** BERLAND, Kevin. „Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy”. In *Physiognomy in Profile: Lavater’s Impact on European Culture*, ed. Melissa PERCIVAL and Graeme TYTLER, 25–38. Delaware, University of Delaware Press, 2005.
- BÍRÓ 2010** BÍRÓ Ferenc. *A legnagyobb pennaháború: Kazinczy Ferenc és a nyelvkérdés*. Budapest: Argumentum, 2010.
- BLACK 1992** BLACK, Jeremy. *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. New York: St. Martin, 1992.
- BÓDI 2019a** BÓDI Katalin. „Képpé alakítható-e a szegyen? Lucretia-tárgyú képek a reneszánsz festészetben.” In BÓDI Katalin, *Éva születése*, 77–91. Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019.

- BÓDI 2019b** BÓDI Katalin. „Médeia, az alkimista. Girolamo Macchietti festményéről és a Médeia-ábrázolások alapproblémájáról.” In BÓDI Katalin, *Éva születése*, 92–107. Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2019.
- BODROGI 2012** BODROGI Ferenc Máté. *Kazinczy arca és a csiszoltság nyelve*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012.
- BORBÉLY 2006a** BORBÉLY Szilárd. „Az Árkádia-per előképe”. In BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában*, 7–26. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006.
- BORBÉLY 2006b** BORBÉLY Szilárd. „15 paragrafus az utánzásról. Az Árkádia-per ikonográfiai összefüggései kapcsán”. In BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában*, 73–83. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006.
- BORBÉLY 2006c** BORBÉLY Szilárd. „Csokonai karaktere és az Árkádia-per”. In BORBÉLY Szilárd, *Árkádiában*, 103–124. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2006.
- BORBÉLY 2014** BORBÉLY Szilárd. „A Fanni’ Hagyományai fikciókritikai olvasása” In *Előzetes kérdések: Rohonyi Zoltán emlékkönyv*, 33–45. Szerkesztette MILBACHER Róbert. Pécs: Kronosz, 2014.
- BOURDIEU 2001** BOURDIEU, Pierre. „A tiszta esztétika keletkezéstörténete”. Fordította KERESZTÚRSZKI Ida. In *A háló, a halászok és a halak*, szerkesztette RÁKAI Orsolya, 7–50. Budapest–Szeged: Osiris–Pompei, 2011.
- BURJÁN 2003** BURJÁN Monika. „»Ez a’ nyugtalan törekedés, dolgozástomat minél hasonlóbba tenni az eredetihez...« (Kazinczy Ferenc nézetei a fordításról). *Irodalomtörténeti Közlemények* 107 (2003): 43–74.
- BURKE 1994** BURKE, Peter. *Az olasz reneszánsz*. Fordította BÉRCZES Tibor. Budapest: Osiris–Századvég, 1994.

- CHOUILLET 1974** CHOUILLET, Jacques. *L'esthétique des Lumières*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- CLARK 1986** CLARK, Kenneth. *Az akt: Tanulmány az eszményi formáról*. Fordította VÁRADY Szabolcs. Budapest: Corvina, 1986.
- CORBOZ 2008** CORBOZ, André. „Sur la fonction première de la Tribune des Offices à Florence”. *Artibus et Historiae*, Vol. 29, No. 57 (2008): 109–124.
- CSANÁDI-BOGNÁR 2008** CSANÁDI-BOGNÁR Szilvia. „Kazinczy Ferenc és a magyar művészettörténeti nyelv”. *Ars Hungarica* 36 (2008): 93–178.
- CSATKAI 1983** CSATKAI Endre. *Kazinczy és a képzőművészetek [1925]*. Szerkesztette GALAVICS Géza. Budapest: Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának kiadványa, 1983.
- CSETRI 1990** CSETRI Lajos. *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- CSETRI 1996** CSETRI Lajos. „Folytonosság és változás a felvilágosodás kori magyar irodalomban”. In *Folytonosság vagy fordulat? A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései*, szerkesztette DEBRECZENI Attila, 15–33. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996.
- DÄLLENBACH 1996** DÄLLENBACH, Lucien. „Intertextus és autotextus”. Fordította BÓNUS Tibor. *Helikon* 42, 1–2. sz. (1996): 51–66.
- DEBRECZENI 1997** DEBRECZENI Attila. *Csokonai, az újrakezdések költője*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997. Második, bővített kiadás.
- DEBRECZENI 2002** DEBRECZENI Attila. „Zárszó a sorozathoz” In CSOKONAI VITÉZ Mihály. *Összes Művei. Feljegyzések*. Szerkesztette BOR-

BÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta és SZÉP Beáta, 845–846. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002.

DEBRECZENI 2004 *Első folyóirataink: Magyar Museum, II.: Kommentár.* Sajtó alá rendezte: DEBRECZENI Attila. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2004.

DEBRECZENI 2009 DEBRECZENI Attila. *Tudós hazafiak és érzékeny emberek.* Budapest: Universitas Kiadó, 2009.

DEBRECZENI 2019 Debreczeni Attila. „A Tövissek és virágok kötetkompozíciója és szöveghálója”. *Studia Litteraria* 58, 3–4. sz. (2019): 73–102.

FENYŐ 1991 FENYŐ István, *Egy különös és különleges folyóirat: az Élet és Literatúra.* In *Élet és literatúra. Muzárium 1826–1833, Repertórium.* Összeállította FRIEDRICH Ildikó, 7–27. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 1991.

FÓRIZS 2009 FÓRIZS Gergely. „Kontextusok az Élet és Literatúra szerkesztői önértelmezéséhez”. In *Margonauták: Írások Margócsy István 60. születésnapjára,* szerkesztette Csörsz Rumen István et al., 88–102. Budapest: rec.iti, 2009.

FÓRIZS 2011 FÓRIZS Gergely. „Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében”. *Irodalomtörténet* 92 (2011): 451–474.

FOUCAULT 2000 FOUCAULT, Michel. *A szavak és a dolgok.* Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Osiris, 2000.

FRIED 1996a FRIED István. „Az »érzékeny« Kazinczy Ferenc”. In FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül,* 9–27. Sátoraljaújhely–Szeged: Kazinczy Ferenc Társaság, 1996.

- FRIED 1996b** FRIED István. „Kazinczy neoklasszicista fordulata”. In FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, 44–60. Sátoraljaújhely–Szeged: Kazinczy Ferenc Társaság, 1996.
- FRIED 1996c** FRIED István. „Kazinczy és a képzőművészetek”. In FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista: Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül*, 99–113. Sátoraljaújhely–Szeged: Kazinczy Ferenc Társaság, 1996.
- GERGYE 1992** GERGYE László. „A kassai gráciák reinkarnációja: Kazinczy nőideáljai”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 96 (1992): 275–294.
- GERGYE 1998** GERGYE László. *Múzsák és gráciák között: Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*. Budapest: Universitas Kiadó, 1998.
- GINTLI 2010** *Magyar irodalom*. Főszerkesztő: GINTLI Tibor. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010.
- GLÓZER 2007** GLÓZER Rita. „Diskurzuselemzés”. In *Közösségtanulmány*, szerkesztette KOVÁCS Éva, 360–372. Budapest–Pécs: Néprajzi Múzeum, PTE-BTK Kommunikáció- és Médiatudomány Tanszék, 2007.
- GRANASZTÓI 2010** GRANASZTÓI Olga. „Kazinczy és a korai angol tájképi kertek Magyarországon”. In *Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerkesztette DEBRECZENI Attila és GÖNCZY Monika, 193–206. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.
- GRANASZTÓI 2017** GRANASZTÓI Olga. „Széphalom – Egy angolkert utópiája”, *Irodalomismeret* 28, 4. sz. (2017): 54–89.
- GYAPAY 2010** GYAPAY László. „A műalkotások megítélésének szempontjai Kazinczynál”. In *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek: Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2009. május 27–2010. február 28*.

[kiállításkatalógus], szerkesztette GYAPAY László és KOVÁCS Ida, 15–24. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010.

HASKELL–PENNY 1981 FRANCIS HASKELL and NICHOLAS PENNY. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven: Yale University Press, 1981.

HÁSZ-FEHÉR 2003 HÁSZ-FEHÉR Katalin. „Tanulmányfejek: Kazinczy Dayka-portréjának és Berzsenyi-kanonizációjának párhuzamai”. In *Klasszikus-magyar-irodalom-történet: Tanulmányok*, szerkesztette LABÁDI Gergely és DAJKÓ Pál, 33–73. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2003.

HEIKAMP 1964 HEIKAMP, Detlef. „La Tribuna degli Uffizi come era nel Cinquecento”. *Antichità viva*, No. 3 (1964): 11–30.

HERMANN 2010 HERMANN Zoltán. „»Béjárom a sok kertet«. Tájékek és képtájak a Bácsmegyeiben”. In *Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerkesztette DEBRECZENI Attila és GÖNCZY Monika, 207–221. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.

HONOUR 1991 HONOUR, Hugh. *Klasszicizmus*, fordította VÁRADY Szabolcs, Budapest: Corvina, 1991.

HORKAY HÖRCHER 2012 HORKAY HÖRCHER Ferenc. „Szép a halál? Miért okoz gyönyörűséget *A közelítő tél?*”. In *A közelítő tél*, szerkesztette FÜZFA Balázs, 89–100. A tizenkét legszebb magyar vers 9. Szombathely: Savaria University Press. 2012.

HORKAY HÖRCHER 2013 HORKAY HÖRCHER Ferenc. *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában: 1650–1800*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2013.

HORVÁTH 2014 HORVÁTH Balázs. „Kazinczy Ferenc Sallustius-fordítása”. *Corollarium* 1 (2014): 4–16.

JULOW 1955 JULOW Viktor. *Fazekas Mihály*. Budapest: Múvelt Nép Könyvkiadó, 1955. Második, bővített kiadás: Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.

KIBÉDI VARGA 1997 KIBÉDI VARGA Áron. „A realizmus alakzatai (Zeuxisztól Warholig)”. Fordította HÁZAS Nikolettta. In *Az irodalom elméletei IV.*, szerkesztette THOMKA Beáta, 131–149. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.

KITTLER 2005 KITTLER, Friedrich. *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*. Fordította KELEMEN Pál. Budapest: Magyar Műhely–Ráció Kiadó, 2005.

KOCZISZKY 1995 KOCZISZKY Éva. „Laokoón. Vita az antik művészetről a XVIII–XIX. század fordulóján”. *Holmi* 7 (1995): 641–662.

KOCZISZKY 2003 KOCZISZKY Éva. „Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció”. *Vulgo* 5, 2. sz. (2003): 70–83.

KULCSÁR 2019 KULCSÁR Krisztina. „A királynő »cédulkái«. Imák, fohászok, feljegyzések Mária Terézia hagyatékában”. In *Második Mária. Mária Terézia a régi magyarországi kegyességben*, szerkesztette MACZÁK Ibolya, 109–128. Pázmány Irodalmi Műhely, Lelkiségtörténeti tanulmányok 19. Budapest: MTA–PPKE Barokk Irodalom és Lelkiség Kutatócsoport, 2019.

LICHTENSTEIN 1989 LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente: Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1989.

LOJKINE 2003 LOJKINE, Stéphane. „Beauté aveugle et monstruosité sensible. Le détournement de la question esthétique chez Diderot (La Lettre sur les aveugles)”. In *La Beauté et ses monstres dans l'Europe*

baroque 16e–18e siècles, édité par Line COTTEGNIES, Tony GHEERAERT et Gisèle VENET, 61–78. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

MACSOTAY 2012 MACSOTAY, Tomas. „Suffering Bodies, Sensible Artists, Vitalist Medicine and the Visualising of Corporeal Life in Diderot”. In *Blood, Sweat and Tears – The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe*, edited by Manfred HORSTMANSHOFF, Helen KING and Claus ZITTEL, 267–291. Leiden–Boston: Brill, 2012.

MARGÓCSY 2013 MARGÓCSY István. „Kazinczy és a Magyar Aglája. A szerelmi költészet dilemmái”. In MARGÓCSY István, *A férfikor nyarában. Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*, 138–154. Pozsony: Kalligram, 2013.

MAROSI 2010 MAROSI Ernő. „A Szép és a Jó – Kazinczy és a művészetek” In *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek: Kiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2009. május 27–2010. február 28.* [kiállításkatalógus], szerkesztette GYAPAY László és KOVÁCS Ida, 7–12. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2010.

MELLER 1905 MELLER Simon. *Ferenczy István*, Budapest: MTA–Magyar Történelmi Társulat, 1905.

MILLIKIN 1970 MILLIKIN, Sandra. „The Tribune in English Architecture”, *The Burlington Magazine*, Vol. 112, No. 808 (Jul., 1970): 442–446.

ONDER 2003 ONDER Csaba. *A klasszika virágai*. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadója, 2003.

ORBÁN 2009 ORBÁN László. „A tinta színe”. In *Leleplezett mellszobor. Nyomozások Kazinczy birtokán*, szerkesztette CZIFRA Mariann, 199–247. Budapest: Gondolat Kiadó, 2009.

- ORBÁN 2017** ORBÁN László. „Kazinczy Széphalmi birtoka”. *Irodalomismeret* 28, 4. sz. (2017): 8–52.
- PÁL 1978** PÁL József. „Canova és Kazinczy”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 82 (1978): 187–194.
- PÁL 1985** PÁL József. „Az Árkádia-pör ikonológiai vonatkozásairól”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 89 (1985): 498–507.
- PÁL 1988** PÁL József. *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
- PANOFSKY 1955** PANOFSKY, Erwin. „Et in arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition”. In PANOFSKY, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, 295–320. New York: Doubleday Anchor Books, 1955.
- PANOFSKY 1986** PANOFSKY, Erwin. „Idő Atya”. Fordította LAZÚR Brigitta. In *Az ikonológia elmélete*, szerkesztette PÁL József, 450–483. Ikonológia és Műértelmezés 1. Szeged: JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 1986.
- PAPP 2011** PAPP Júlia. „Adatok Goró Lajos itáliai régészeti kutatásaihoz és erdélyi hadmérnöki tevékenységéhez”. In *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*, szerkesztette ORBÁN János, 235–248. Marosvásárhely–Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011.
- PAPP 2012** PAPP Júlia. *Könyv és kép a 19. század elején: Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*. Budapest: Argumentum–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.
- PRAZ 1969** Praz, Mario. *On Neoclassicism*. London: Thames and Hudson, 1969.

- POMMIER 1989** POMMIER, Édouard. „Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution”. *Revue de l'Art* 83 (1989): 9–20.
- POMMIER 1994** POMMIER, Édouard. „Winckelmann. L'art entre la norme et l'histoire”. *Revue Germanique Internationale* 2, 2. sz. (1994): 11–28.
- POMMIER 2003** POMMIER, Édouard. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.
- PONORI THEWREWK 1891** PONORI THEWREWK Emil. „A görög anthologia a magyar irodalomban” In PONORI THEWREWK Emil, ford., bev., jegyz. *Görög anthologiabeli epigrammák (Görögül és magyarul)*, XXXVII–XLV. Budapest: Franklin-Társulat, 1891.
- PORKOLÁB 2005** PORKOLÁB Tibor. „Nagyjaink pantheonja épül”: közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékbeszéd. Budapest: Anonymus, 2005.
- RADNÓTI 1995** RADNÓTI Sándor. *Hamisítás*. Budapest: Magvető, 1995.
- RADNÓTI 2010** RADNÓTI Sándor. *Jöjj és láss: A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények*. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2010.
- ROSENBERG 1985–1986** ROSENBERG, Martin. „Raphael's Transfiguration and Napoleon's Cultural Politics”. *Eighteenth-Century Studies* 19 (1985–1986): 180–205.
- SINKÓ 1983** SINKÓ Katalin. „Kazinczy és a műgyűjtés”. *Ars Hungarica* 11 (1983): 269–276.
- SISA 2018** *A magyar művészet a 19. században. Képzőművészet*. Főszerkesztő SISA József, szerkesztők PAPP Júlia és KIRÁLY Erzsébet. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Osiris Kiadó, 2018.

- STAROBINSKI 2006** STAROBINSKI, Jean. 1789. *Az értelem jelképei*. Fordította LŐRINSZKY Ildikó. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- SZABÓ 2008** SZABÓ Márton. *A diszkurzív politikatudomány alapjai*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2008.
- SZABÓ 1983** SZABÓ Péter. „Kazinczy portré-esztétikája”. *Ars Hungarica* 11 (1983): 277–282.
- SZABÓ 1986** SZABÓ Péter. „A másolás feladatköre és tematikája a felvilágosodás korának művészetszemléletében”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 90 (1986): 294–298.
- SZAUDEK 1970a** SZAUDEK József. „A klasszicizmus kérdései és a klasszicizmus a felvilágosodás magyar irodalmában”. In SZAUDEK József, *Az estve és az álom*, 92–122. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- SZAUDEK 1970b** SZAUDEK József. „Veteris vestigia flammae”. In SZAUDEK József, *Az estve és az álom*, 347–432. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- SZÉKESI 2016** SZÉKESI Dóra. „Minden átalakul és elmúlik”: *Emberkép Diderot természetfilozófiájában*. Modern filológiai füzetek 63. Budapest: Ráció Kiadó, 2016.
- SZÖRÉNYI 2010** SZÖRÉNYI László. „Kazinczy Sallustius-fordítása”. In *Ragyogni és munkálni: Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerkesztette DEBRECZENI Attila és GÖNCZY Monika, 112–118. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.
- SZÜCS 2003** SZÜCS Zoltán Gábor. „»Ad eum qui de tenebris te protulit«: Kazinczy 1813-as Dayka-kiadásának helye Dayka Gábor értelmezéstörténetében”. In *Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, szerkesztette Szücs Zoltán

Gábor és VADERNA Gábor, 66–103. Dayka Könyvek 2. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2003.

TÓTH 2013 TÓTH Orsolya. „Kazinczy Win(c)kelmannt olvas”. *Holmi* 25 (2013): 978–994.

TÓTH 2015 TÓTH Orsolya. „Az arc olvasása? Fiziognómiai szemlélet a 19. századi magyar irodalomban” In *PTE Bölcsész Akadémia 2.*, szerkesztette BÖHM Gábor és FEDELES Tamás, Pécs: PTE BTK Tudományos Diákköri Tanács, 2015.

TÓTH 2018 TÓTH Orsolya. „Leírás a kézírásról: Fiziognómiai portré a 19. századi regényben”. *Literatura* 44, 2. sz. (2018), 197–199.

TÝTLER 1982 TÝTLER, Graeme. *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton: Princeton University Press, 1982.

VARGA 2012 VARGA Emőke. *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.

VÍGH 2006 VÍGH Éva. „Természeted az arcodon”: Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban. Ikonológia és Műértelmezés 11., első kötet. Szeged: JATEPress, 2006.

WARBURG 1995 WARBURG, Aby Moritz. „Sandro Botticelli két festménye: a Vénusz születése és a Tavasz. Az olasz kora reneszánsz ókorképéről”. Fordította ADAMIK Lajos. In Aby Moritz WARBURG. *MNHMOΣYNH. Válogatott tanulmányok*, 5–63. Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995.

ZÁKÁNY TÓTH 2007 ZÁKÁNY TÓTH Péter. „Elkülönülő irodalmunk kezdetei: 1826 – Megjelenik az Élet és Literatúra”. In *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, 153–168. Szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András. Budapest: Gondolat, 2007.

NÉVMUTATÓ

- Abafi Lajos 238
Adamik Lajos 296
Alberti, Leon Battista 210, 211, 271
Alexander Bernát 78, 83, 272
Andrea del Verocchio 210
Antinous 117, 125, 254
Apellész 151
Apuleius, Lucius 26, 118, 119, 271
Arasse, Daniel 147, 284
Archinto, Alberigo 137
Arisztotelész 245
- B. Nagy Margit 293
Bajza József 100, 102–104, 110, 111, 271, 277
Balázs Géza 284
Balázs István 279
Balázs Péter 284
Balkay Pál 157, 158
Balogh Piroska 12, 13, 284
Baranyi Gábor 266
Barbier, Frédéric 218, 284
Barkóczy Ferenc 247
Báróczy Sándor 247, 248, 267, 275
Baronyai Decsi János 275
Bartha-Kovács Katalin 4, 70, 272, 284
- Barthélémy, Jean-Jacques 188
Bartkó Péter Szilveszter 12, 100, 101, 112, 284
Bartolozzi, Francesco 144
Batoni, Pompeo 141, 148
Batsányi János 219
Bay György 223
Bayer József 134, 285
Belleguic, Thierry 29, 285
Belting, Hans 25, 79, 121, 145, 146, 250, 260, 285
Bérczes Tibor 286
Berland, Kevin 256, 257, 285
Berlász Jenő 277
Bernini, Gian Lorenzo 57, 76–78, 142, 162
Berzsenyi Dániel 12, 44, 290
Bessenyei György 257, 277
Bíró Ferenc 171, 285
Bittó Benjámin 237
Black, Jeremy 68, 285
Blaschke János 162, 293
Bódi Katalin 28, 126, 285, 286
Bodrogi Ferenc Máté 16, 45, 277, 286
Bónus Tibor 287

- Borbély Szilárd 12, 172, 191, 203, 236, 277, 286, 287
- Born Ignác 156
- Bosa, Cajetano 279
- Bosch, Hieronymus 156
- Botticelli, Sandro 52, 296
- Bourdieu, Pierre 15, 286
- Böhm Gábor 296
- Bruckenthal Sámuel 159
- Brunck, Richard François Philippe 109
- Brunelleschi, Filippo 27
- Brunszvik József 150, 153
- Brutus 106, 129
- Buczy Emil 181
- Budai Ézsaiás 180
- Buontalenti, Bernardo 26, 27
- Burckhardt, Jacob 142
- Burján Monika 221, 286
- Burke, Peter 32, 33, 286
- Busa Margit 277
- Caldani, Floriano 279
- Cambiaso, Luca 126
- Canova, Antonio 40, 41, 43, 50–53, 64–66, 112, 113, 117, 120, 124, 206, 261, 280, 281, 293
- Caracci, Annibale 148, 158, 162
- Caracci-fivérek 148
- Cato 106, 129
- Ceracchi, Giuseppe 156
- Charlotte brit királyné 21
- Chodowiecki, Daniel 249
- Chouillet, Jacques 33, 38, 41, 287
- Cicero, Marcus Tullius 164, 275
- Clark, Kenneth 55, 287
- Corboz, André 26, 27, 28, 287
- Correggio, Antonio da 117, 119, 158, 281
- Cottagnies, Line 292
- Cranach, Lucas, id. 126, 218
- Czifra Mariann 292
- Czuczor Gergely 189, 271
- Csáky Emmánuel 134, 194, 196, 202, 205
- Csáky Imre 247
- Csanádi-Bognár Szilvia 11, 116, 117, 122, 287
- Csapodi Csabáné 277
- Császár ? 237
- Csatkai Endre 9, 12, 116, 117, 287
- Csatlós János 272
- Cserey Farkas 172, 180–182, 184–186, 195–197, 206, 266
- Csetri Lajos 9, 10, 30, 31, 287
- Csokonai Vitéz Mihály 12, 44, 130, 160, 168–173, 176–188, 190–193, 196, 197, 206, 209, 261, 265, 271, 274, 279, 282, 286, 287
- Csörsz Rumen István 288
- Dajkó Pál 290
- Dällenbach, Lucien 29, 287
- Daniele da Volterra 141, 146, 160, 281
- Darab Ágnes 279
- Darwin, Charles 81
- David, Jacques Louis 41, 74, 161, 281
- Dayka Gábor 101, 177, 183, 251, 252, 254, 274, 275, 290, 295

- Debreczeni Attila 44, 45, 101–103,
 137, 170, 219, 277, 287–290, 295
 Depping, Georges-Bernard 272
 Desóffy István 247
 Dessewffy József 110, 114, 121, 144
 Diderot, Denis 17, 53, 67, 69–72, 78–
 87, 89–91, 94, 152, 272, 284, 285,
 291, 292, 295
 Diogenész 180
 Diószeghi Sára 181
 Dolci, Carlo 117, 120, 144, 281
 Domenichino Zampieri 146, 148,
 160, 281
 Donát János 242, 251
 Döbrentei Gábor 104, 110, 167, 239,
 242–244, 251, 272
 Dürer, Albrecht 55, 121, 126, 155, 259,
 281, 282

 Emich Gusztáv 271
 Engel, Johann Christian 247
 Eötvös József 278
 Esterházy Imre 151

 Falconet, Étienne Maurice 80, 151,
 152, 282
 Fazekas Mihály 168, 170–172, 176,
 178, 179, 183, 188, 189, 197, 209, 214,
 273, 291
 Fedeles Tamás 296
 Félibien, André 154, 273
 Fenyő István 216, 288
 Ferenczy István 117, 122–124, 162,
 163, 167, 255, 261, 262, 272, 282, 292
 Fischer, Joseph 154

 Fizsi *lásd* Kazinczy Iphigénia
 Fogarasi János 189, 271
 Főríz Gergely 12, 13, 216, 228, 254,
 288
 Foucault, Michel 81, 244, 288
 Földi János 176, 187, 190, 191, 192, 273
 Fráter György 151
 Fried István 12, 14, 15, 16, 47–49,
 101, 288, 289
 Friedrich Ildikó 273, 288
 Frigyes Ágost, III. 145
 Furino, Francesco 158
 Füger, Friedrich Heinrich 155, 254
 Fülöp Géza 277
 Fűzfa Balázs 290

 Galavics Géza 287
 Gergye László 116, 289
 Gessner, Salomon 47, 221
 Gesztelyi Tamás 279
 Gheeraert, Tony 292
 Gintli Tibor 49, 289
 Glózer Rita 173, 289
 Goethe, Johann Wolfgang von 48,
 102, 157
 Goró Lajos 162–164, 276, 293
 Goró von Agyagfalva, Ludwig von
lásd Goró Lajos
 Gönczy Monika 289, 290, 295
 Granasztói Olga 13, 289
 Grassy, Giuseppe 254
 Grimm, Melchior 69
 Grund Leopold 135, 273
 Gutenberg, Johannes 284
 Guzmics Izidor 226

- Gyapay László 13, 278, 284, 289, 290, 292
 Gyertyán Ervin 272
 György, III., brit király 21, 40
 Győry János 272
 Gyula pápa, II. 55, 145
 Gyulay Lotti 12, 46, 47, 127
- Hadrianus 125
 Háger Dániel 157
 Hajnóczi Gábor 271
 Harsányi István 277
 Hartleben, Conrad Adolph 135, 276
 Haskell, Francis 24, 83, 290
 Hász-Fehér Katalin 252, 290
 Házás Nikoletta 291
 Heckenast Gusztáv 278
 Heikamp, Detlef 26, 290
 Henrik, IV. 138
 Herder, Johann Gottfried 106, 109, 110, 274
 Hermann Zoltán 13, 290
 Hickel, Joseph 141, 150
 Hidas Zoltán 285
 Hidegh Ábrahám 103
 Hippokratész 214
 Homér *lásd* Homérosz
 Homérosz 36, 41, 135, 222, 224, 227, 228, 232, 276, 278
 Honour, Hugh 41, 42, 290
 Horatius, Quintus Flaccus 100, 102, 180, 207
 Horkay Hörcher Ferenc 35, 37, 38, 44, 290
 Horstmanshoff, Manfred 292
- Horváth Balázs 164, 291
 Hovánszki Mária 205
 Höfel, Johann Nepomuk 134
 Hummel, Pascale 284
- Igaz Sámuel 122, 134, 273, 275
 Isabey, Jean-Baptiste 161
- Jacobs, Friedrich 106, 109, 271
 John, Friedrich 218, 221
 József, II. 150
 Juhász Géza 170
 Julow Viktor 170, 171, 273, 291
- Kajdacs Antal 237
 Kant, Immanuel 48
 Kauffmann, Angelica 158
 Kazinczy Iphigénia (Fizsi) 112, 184, 193, 195, 206, 207
 Kazinczy László 266
 Keglevics József 152
 Kelemen Pál 285, 291
 Keresztúrszki Ida 286
 Kéry László 273
 Kibédi Varga Áron 152, 291
 King, Helen 292
 Kininger, Vincenz Georg 221
 Király Erzsébet 294
 Kis Ferencné 279
 Kis Imre 172, 183, 186, 187, 188, 193, 194, 197, 278
 Kis János 11, 12, 104, 110, 185, 186, 266
 Kittler, Friedrich 138, 291
 Klimesch, Thomas v. Tamás 249, 250

- Kocsiszky Éva 34, 51, 108, 246, 248, 291
- Koháry Ferenc 153
- Kovács Eszter 272
- Kovács Éva 289, 290
- Kovács Ida 284, 290, 292
- Kozma Gergely 157
- Kölcsey Ferenc 110, 120, 167, 215, 216, 221–229, 231–235, 269, 270, 276, 278
- Krafft, Joseph 134
- Kraker, Johann Lukas 141, 150–152
- Kreutzinger, Joseph 155, 254
- Kulcsár Krisztina 120, 121, 291
- Kultsár István 167–169, 185, 186, 188, 196, 197, 278
- Kunike, Adolph 135, 276
- Kupeczky János 155
- La Rochefoucauld, François de 267
- Labádi Gergely 290
- Lajos, XIV. (Napkirály) 57, 73, 152, 249
- Lampi, Christian Johann 155, 254
- Landon, Charles Paul 133, 160, 161, 173, 278
- Lavater, Johann Caspar 154, 243, 245–247, 250, 256, 278, 285
- Lazúr Brigitta 293
- Le Brun, Charles 152
- Le Nôtre, André 199
- Lefèvre, Robert 161
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 246
- Leokharész 54, 280
- Leonardo da Vinci 210
- Leopold, I. 276
- Lessing, Gotthold Ephraim 12, 34, 44, 100, 109, 110, 279
- Lichtenstein, Jacqueline 40, 291
- Linné, Carl von 188, 273
- Lojkine, Stéphane 90, 291
- Lőrinszky Ildikó 295
- Lütgendorf, Ferdinand von 165, 237
- Macchiotti, Girolamo 286
- Maczák Ibolya 291
- Macsoy, Thomas 80, 292
- Mansfeld, Johann Georg 250, 251
- Mányoki Ádám 155, 249
- Marastoni Jakab 262
- Marat, Jean-Paul 74, 281
- Marczibányi István 153
- Margócsy István 127, 162, 288, 292
- Mária Lujza 147
- Mária Terézia 120, 121, 150, 291
- Marmontel, Jean-François 221
- Marosi Ernő 13, 292
- Maulpertsch, Anton Franz 141, 142, 148, 151, 152
- Maurer, Hubert 141, 143, 152
- Medici család 21, 26, 28, 82
- Medici, Francesco de 27, 28
- Medici, Giulio de 147
- Mednyánszky Alajos vagy Aloys 135, 166, 276
- Meleagrosz 104
- Meller Simon 292
- Mengs, Anton Raphael 58–62, 64, 65, 141, 147, 148, 157, 158, 282
- Mercier, Philippe 94–96, 282
- Michelangelo 25, 33, 75

- Milbacher Róbert 286
 Millikin, Sandra 27, 292
 Milton, John 40
 Montesquieu, Charles-Louis de Se-
 condat 216
 Muraközy Gyula 279
- Nagy Gábor 180, 181, 183, 189
 Napkirály *lásd* Lajos, XIV.
 Napóleon 65, 66, 74, 147, 161, 247, 252–
 254, 281, 294
 Németh László 14
 Nikomakhosz 74, 75, 77, 151
- Oelenhaynz, August Friedrich 155
 Oeser, Adam Friedrich 156, 157
 Onder Csaba 102, 292
 Orbán János 293
 Orbán László 13, 140, 277, 292, 293
 Orczy László 154, 155
 Orczy Lőrinc 242, 250, 251, 255, 265,
 274
 Orosz Beáta 288
 Ovidius, Publius Naso 33, 135
- Pál József 12, 31, 32, 36, 42, 43, 47, 50,
 52, 53, 101, 112, 113, 160, 171, 206,
 207, 293
 Panofsky, Erwin 43, 121, 160, 293
 Pápay Sámuel 110
 Papp Júlia 11, 163, 293, 294
 Parrhasziosz 151
 Pataki Pál 284
 Patatich Ádám 149, 150
 Penke Olga 272
- Penny, Nicholas 24, 83, 290
 Percival, Melissa 285
 Pheidiász 135, 162, 227
 Picart, Bernard 249
 Platón 38, 108, 128, 213
 Plinius, idősebb 74, 123, 151, 152, 255,
 279
 Pommier, Édouard 35, 36, 67, 69, 72–
 74, 85, 86, 138, 294
 Ponori Thewrewk Emil 104, 109, 273,
 294
 Ponori Thewrewk József 106, 135,
 237, 276
 Porkoláb Tibor 238, 294
 Poussin, Nicolas 40, 41, 43, 75, 76,
 160, 167, 171, 209, 263, 282, 293
 Praxitelész 24, 26
 Praz, Mario 39–41, 293
 Puky István 181
 Purling, J. 143, 144
 Pyrker János László 277
- Quirin, Mark 249, 250
- Ráday család 135, 249, 276
 Ráday I. Gedeon 135, 249
 Ráday II. Gedeon 249
 Ráday I. Gedeonné 249
 Ráday II. Gedeonné 249
 Ráday Pál 249
 Ráday Pálné 249
 Radnóti Sándor 12, 14, 15, 33–37, 39,
 57, 68–70, 75, 76, 88, 115, 116, 138,
 139, 142, 171, 294
 Raffaello 25, 37, 40, 41, 75, 121, 141–
 148, 150, 158, 160, 283, 294

- Rajnai László 280
 Rákai Orsolya 286
 Regnault, Jean-Baptiste 255, 283
 Rembrandt 211, 283
 Reni, Guido 158, 207
 Révai Miklós 267
 Révay József 271
 Rohonyi Zoltán 286
 Romhányi Török Gábor 288
 Rosenberg, Martin 147, 294
 Rousseau, Jean-Jacques 86, 180, 184
 Rubens, Peter Paul 149, 150, 158, 167
 Rummy Károly György 207
- S. Varga Katalin 273
 Sajó Tamás 285
 Sallustius, Caius Crispus 164, 275, 277, 291, 295
 Sárközy István 183, 184
 Sauberer András 150
 Sanderson, Nicholas 88
 Schedel Ferenc *lásd* Toldy Ferenc
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 51
 Schiller, Friedrich 48
 Schlegel, Friedrich 138, 145, 146
 Schrambl Ferenc Antal 266
 Schröpf, Johann Nepomuk 141, 149, 150
 Schulcz Katalin 285
 Sièyes, Emmanuel-Joseph, Abbé 247
 Sinkó Katalin 11, 294
 Sípos Pál 138
 Sisa József 11, 14, 50, 294
 Soliman, Angelo 256
- Soós István 277
 Spence, Joseph 38
 Splényi Mihály 155
 Starobinski, Jean 32, 36, 52, 53, 295
 Stoll, ? 156
 Strauss Antal 276
 Stunder, Johann Jakob 141, 150, 159, 249
 Suvée, Joseph-Benoît 4, 255, 283
 Sylvester János 183
- Szabó Ágnes 277
 Szabó Márton 173, 295
 Szabó Péter 11, 122, 148, 158, 251, 295
 Szalai Anna 279
 Szalay László 278
 Szallopék János 237
 Szász Géza 272
 Szauder József 12, 45, 46, 47, 127, 295
 Szauder Józsefné 277
 Széchényi Pál 151
 Szegedy-Maszák Mihály 296
 Székesi Dóra 81, 90, 295
 Szemere Pál 102, 109, 110, 215–236, 269, 270, 278, 279
 Szentgyörgyi József 176, 178–180, 183, 191, 196, 197, 207
 Szép Beáta 288
 Szerdahely György Alajos 284
 Szigeti József 272
 Szimonidész 93
 Szirmay Mihály 247
 Szmethanovics Károly 247
 Szörényi László 164, 295
 Szűcs Zoltán Gábor 122, 252, 295

- Szűr Zsófia 272
 Szvorényi József 279
- Teleki József 155
 Teleki Sámuel 150
 Thaisz András 231, 232, 270
 Thomka Beáta 291
 Thorvaldsen, Bertel 261
 Tímár Árpád 280
 Titus Livius 126, 279
 Tiziano 24, 126, 283
 Toldy Ferenc (Schedel) 100, 102–104, 109, 111, 233, 277, 278
 Tomkins, Peltro William 143, 144
 Tóth Orsolya 12–15, 70, 137, 242, 246, 296
 Török Lajos 247, 267
 Török Sophie 194, 266
 Tytler, Graeme 245, 246, 285, 296
- Ürményi József 231, 232, 242, 270, 276
- Váczy János 277
 Vaderna Gábor 296
 Vajda György Mihály 279
 Valverde, Juan 210, 212, 280
 Vályi Nagy Ferenc 223, 224, 226, 228, 229, 233, 234, 269
 Várady Szabolcs 287, 290
 Varga Emőke 59, 296
 Vargha Balázs 271
 Vasari, Giorgio 67, 68, 147
 Vay József 117
 Venet, Gisèle 292
 Veres András 296
- Vernet, Claude-Joseph 87, 272
 Vesalius, Andreas 210, 280
 Viczay József 267
 Vigh Éva 243, 245, 296
 Virág Benedek 191
 Vitkovics Mihály 267
 Vitruvius 26, 74
 Voltaire 46
- Warburg, Aby Moritz 32, 296
 Warburton, William 38
 Warhol, Andy 291
 Wéber Simon Péter 273
 Weikand, ? 155
 Wellington, Arthur Wellesley 66, 281
 Wesselényi Ferenc 241, 242, 276
 Wesselényi Miklós, id. 105, 106, 129
 Wesselényi Miklósné, özv. id. 105–107, 110
 Wieland, Christoph Martin 207
 Winckelmann, Johann Joachim 12, 14, 15, 17, 34–40, 44, 46, 49, 51, 53–58, 61, 62, 64, 67–79, 82–86, 88, 91, 93, 94, 100, 107, 115, 121, 137, 138, 142, 145, 146, 148, 151, 156–158, 167, 203, 230, 256, 261, 280, 294, 296
 Wölfflin, Heinrich 142
- Zákány Tóth Péter 216, 296
 Zauner, Franz Anton von 156
 Zeuxisz 151, 291
 Zittel, Claus 292
 Zoffany, Johann 21–23, 25, 27–30, 158, 284

IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK

A sorozatban megjelent kötetek

1. PÉTER László: *Espersit János. Ismeretlen adatok Juhász Gyula és József Attila életéhez*, 1955.
2. VARGA Imre: *Szádeczky: Miscellania. Egy XVIII. századi versgyűjtemény ismertetése*, 1955.
3. FORGÁCS László: *Bajza és Belinszkij*, 1955.
4. FENYŐ István: *Az Aurora. Egy irodalmi zsebkönyv életrajza*, 1955.
5. PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán: *A drámaíró Csokonai*, 1956.
6. HEGEDŰS Nándor: *Ady Endre Nagyváradon*, 1956.
7. KOMLÓS Aladár: *Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében*, 1956.
8. FEJŐS Imre: *Vörösmarty arca*, 1956.
9. TRÓCSÁNYI Zsolt: *A nagyenyedi kollégium történetéhez*, 1957.
10. ECKHARDT Sándor: *Új fejezetek Balassi Bálint viharos életéből*, 1957.
11. GERGELY Pál: *Arany János és az Akadémia*, 1957.
12. BARÁNSZKY-JÓB László: *Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye*, 1957.
13. BUSA Margit: *A Thököly-kódex és kuruc kori versei*, 1958.
14. WALDAPFEL József: *Gorkij és Madách*, 1958.
15. SCHEIBER Sándor, ZSOLDOS Jenő: *Vajda János levelei Milkó Izidorhoz*, 1958.
16. SÜKÖSD Mihály: *Tudós Weszprémi István. Arckép a magyar felvilágosodás előtörténetéből*, 1958.
17. VÖRÖS Károly: *Adalékok Pálóczi Horváth Ádám életéhez*, 1958.
18. GÁLDI László: *Szenczi Molnár Albert zsoltárverse*, 1958.
19. MEZEI Márta: *Történetiszemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában*, 1958.
20. FEKETE Sándor: *Petőfi, a segédszerkesztő. A költő ismeretlen írásaival*, 1958.

21. REJTŐ István: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon*, 1958.
22. NAGY Péter: *Szabó Dezső indulása*, 1958.
23. FÓNAGY Iván: *A költői nyelv hangtanából*, 1959.
24. POGÁNY Péter: *Folklor és irodalom kölcsönhatása a régi váci nyomda működése nyomán (1770–1823). I. Vásári ponyvairatok (A nyomda történetével és kutatási módszertanulmánnyal)*, 1959.
25. Jan MIŠIANIK, ECKHARDT Sándor, KLANICZAY Tibor: *Balassi Bálint Szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei*, 1959.
26. HEGEDÜS Nándor: *Ady elnyeri a főváros szépirodalmi díját*, 1959.
27. REJTŐ István: *Mikszáth Kálmán, a rimaszombati diák*, 1959.
28. FENYŐ István: *Reformkori irodalmunk az egykorú orosz sajtó tükrében*, 1959.
29. RADÓ György: *Majakovszkijról*, 1960.
30. ZIMÁNDI István: *Péterfy Jenő és baráti köre*, 1960.
31. SÁFRÁN Györgyi: *Arany János és Rozvány Erzsébet*, 1960.
32. CSANDA Sándor: *A törökellenes és kuruc harcok költészetének magyar–szlovák kapcsolatai*, 1961.
33. MEZŐSI Károly: *Petőfi családja a Kiskunságban. Kiskunfélegyházi életük*, 1961.
34. GERÉB László: *A munkásügy irodalmunkban 1832–1907. Tanulmányok*, 1961.
35. CSUKÁS István: *Ady Endre a szlovák irodalomban*, 1961.
36. MERÉNYI Oszkár: *Ismeretlen és kiadatlan Kölcsey-dokumentumok*, 1961.
37. KISS Ferenc: *A beérkezés küszöbén. Babits, Juhász és Kosztolányi ifjúkori barátsága*, 1962.
38. ZRINSZKY László: *A Magyar Tanácsköztársaság emléke költészetünkben 1919–1945*, 1962.
39. CSAPLÁROS István: *Kraszewski és Magyarország*, 1963.
40. VARGA József: *Ady útja az „Új versek” felé*, 1963.
41. LENGYEL Géza: *Magyar újságmánások*, 1963.
42. BARANYI Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága*, 1963.
43. TAMÁS Attila: *Költői világek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, 1964.
44. GREZSA Ferenc: *Juhász Gyula egyetemi évei 1902–1906*, 1964.

45. MARKOVITS Györgyi: *Üldözött költészet. Kitiltott, elkobzott, perbe fogott kötetek, versek a Horthy-korszakban*, 1964.
46. KOMLÓS Aladár: *A szimbolizmus és a magyar líra*, 1965.
47. KUNSZERY Gyula: *A magyar szonett kezdetei*, 1965.
48. T. ERDÉLYI Ilona: *Az Ifjú Magyarország és Kazinczy Gábor*, 1965.
49. PÉCZELY László: *Tartalom és versforma*, 1965.
50. SZIKLAY László: *Az ifjú Hviezdoslav*, 1965.
51. POSZLER György: *Szerb Antal pályakezdése*, 1965.
52. CSAPLÁR Ferenc: *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*, 1967.
53. KÁNTOR Lajos: *Száz éves harc „Az ember tragédiájá”-ért*, 1966.
54. SZIGETI József: *A Balassi-Comoedia és szerzője*, 1967.
55. NIZSALOVSZKY Endre, LUKÁCSY Sándor: *Eötvös József levelei Szalay Lászlóhoz*, 1967.
56. CSATÁRI Dániel: *A Vásárhelyi Találkozó*, 1967.
57. SZABOLCSI Miklós: *A verselemzés kérdéseire. József Attila: Eszmélet*, 1968.
58. RÓNAY László: *Az Ezüstkor nemzedéke*, 1967.
59. VARGA Imre: *Magyar nyelvű iskola-előadások a XVII. század második feléből*, 1967.
60. VARANNAI Aurél: *John Bowring és a magyar irodalom*, 1967.
61. POMOGÁTS Béla: *Kuncz Aladár*, 1968.
62. SCHWEITZER Pál: *Ember az embertelenségben. A háborús évek Ady-verseinek szimbolikus motívum-csoportjai*, 1969.
63. HORVÁTH János: *Vörösmarty drámái*, 1969.
64. FEKETE Sándor: *Petőfi, a vándorszínész*, 1969.
65. BALOGH László: *Asztalos István*, 1969.
66. D. BIRNBAUM Marianna: *Elek Artúr pályája*, 1969.
67. BARLA Gyula, Kemény Zsigmond *főbb eszméi 1849 előtt*, 1970.
68. TAMÁS Anna: *Az Életképek. 1846–1848*, 1970.
69. T. ERDÉLYI Ilona: *Irodalom és közönség a reformkorban. Regélő Pesti Divatlap*, 1970.
70. H. LUKÁCS Borbála: *Szellemtörténet és irodalomtudomány. Vázlatok a Minerva köréből*, 1971.
71. NÉMETH G. Béla: *Tragikum és történetfelfogás. A századvégi tragikum-vita*, 1971.

72. BÁN Imre: *Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI–XVIII. században*, 1971.
73. PÓR Péter: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Justh Zsigmond és Czóbel Minka népiessége*, 1971.
74. KÖHÁTI Zsolt: *Sárközi György*, 1971.
75. KATONA Béla: *Krúdy Gyula pályakezdése*, 1971.
76. BÉNYEI Miklós: *Eötvös József olvasmányai*, 1972.
77. FEKETE Sándor: *Petőfi romantikájának forrásai*, 1972.
78. AGÁRDI Péter: *Rendiség és esztétikum. Gyöngyösi István költői világképe*, 1972.
79. MÁLYUSZ Elemér: *Királyi kancellária és krónikairás a középkori Magyarországon*, 1973.
80. HOPP Lajos: *A Rákóczi-emigráció Lengyelországban*, 1973.
81. DERSI Tamás: *A századvég katolikus sajtója*, 1973.
82. MARTINKÓ András: *Költő, mű és környezet. Kérdőjelek a Petőfi-irodalomban*, 1973.
83. PÉTER Katalin: *A magyar nyelvű politikai publicisztika kezdetei. A Sirmalmas panasz keletkezéstörténete*, 1973.
84. SIVIRSKY Antal: *Magyarország a 19. századi holland irodalom tükrében*, 1973.
85. TÖRÖK Gábor: *Lírai igefüggvények stilisztikája*, 1974.
86. PÓR Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*, 1974.
87. SZALAI Imre: *A Vajda János Társaság*, 1975.
88. BÁN Imre: *A Karthausi Névtelen műveltsége*, 1976.
89. CZIGÁNY Lóránt: *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában 1830–1914*, 1976.
90. S. SÁRDI Margit: *Petróczy Kata Szidónia költészete*, 1976.
91. SIPOS Lajos: *Babits Mihály és a forradalmak kora*, 1976.
92. KOLLIN Ferenc: *A Prager Könyvkiadó története*, 1977.
93. SZUROMI Lajos: *József Attila: Esmélet*, 1977.
94. NEMES István: *Radnóti Miklós költői nyelve*, 1979.
95. AMEDEO DI FRANCESCO: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, 1979.
96. SZILÁGYI János: *A Népszava irodalompolitikája 1919 és 1929 között*, 1979.

97. OROSZ László: *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei*, 1980.
98. BÉCSY Tamás: *A drámaelmélet és dramaturgia Csokonai művében*, 1980.
99. LICHTMANN Tamás: *Pap Károly*, 1979.
100. R. TAKÁCS Olga (szerk.): *Mégis győztes, mégis új és magyar. Tanulmányok a Nyugat megjelenésének hetvenedik évfordulójára*, 1980.
101. GERSKOVICS, Alekszandr: *Petőfi és a színház*, 1980.
102. NAGY Sz. Péter: *Az idilltől az abszurdig. Gelléri Andor Endre pályaképe*, 1981.
103. KELEMEN Péter: *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, 1981.
104. BÓNIS György: *Révay Péter*, 1981.
105. RUBIN Péter: *Francia barátunk, Auguste de Gerando (1819–1849)*, 1982.
106. KULIN Ferenc: *Hódíthatatlan szellem. Dózsa György és a parasztháború reformkori értékeléséről*, 1982.
107. POMOGÁTS Béla: *A transzilvánizmus. Az Erdélyi Helikon ideológiája*, 1983.
108. HOPP Lajos: *A lengyel irodalom befogadása Magyarországon 1780–1840*, 1983.
109. LACZKÓ András: *Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom*, 1983.
110. PÉTERFFY Ida: *Horváth Ádám munkássága a „Hunniás” előtt*, 1985.
111. MARKOVITS Györgyi: *A magyar írók harca a cenzúra ellen (1919–1944)*, 1985.
112. MAY István: *A magyar heroikus regény története*, 1985.
113. DEME Zoltán: *Verseghy könyvtára*, 1985.
114. ANGYALOSI Gergely: *A lélek lehetőségei. Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon*, 1986.
115. BARTA János: *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, 1985.
116. KOROMPAY H. János: *Műfordítás és líraszemlélet. Egy fél század magyar Baudelaire-értelmezései*, 1988.
117. MARTINKÓ András: *Az Ómagyar Mária-siralom hazai és európai tükrében*, 1988.
118. GÖMÖRI György: *Angol–magyar kapcsolatok a XVI–XVII. században*, 1989.
119. NEMESKÉRI Erika: *Cholnoky László*, 1989.
120. KEMÉNY Katalin: *Az ember, aki ismerte saját neveit. Szélgjegyzetek Hamvas Béla Karneváljához*, 1990.

121. SANTARCANGELI, Paolo: *Magyarok Itáliában. Tanulmányok és előadások*, 1990.
122. KÚTFALVI Oszkár: *Újságpaloták*, 1991.
123. NÉMETH G. Béla: *Péterfy Jenő*, 1991.
124. GYENIS Vilmos: *Hermányi Dienes József (1699–1763)*, 1991.
125. HIMA Gabriella: *Kosztolányi és az orosz regény*, 1992.
126. SZÉLES Klára: *Henszlmann Imre művészetelmélete és kritikai gyakorlata*, 1992.
127. DERÉKY Pál: *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a XX. század második és harmadik évtizedében*, 1992.
128. KABDEBÓ Lóránt: »A magyar költészet az én nyelvemen beszél«. A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében, 1992.
129. KILIÁN István: *A minorita színjáték a XVIII. században*, 1992.
130. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*, 1993.
131. NAGY Imre: *Nemzet és egyéniség. Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái*, 1993.
132. PINTÉR Márta Zsuzsanna: *A ferences iskolai színjátszás a XVIII. században*, 1993.
133. TAXNER-TÓTH Ernő: *Rend, kételyek, nyugtalanság. A Csongor és Tünde kérdései*, 1993.
134. BOTKA Ferenc: *Déry Tibor és Berlin. A Szentől szembe és forrásvidéke*, 1994.
135. KRISTÓ Gyula: *A történeti irodalom Magyarországon a kezdetektől 1241-ig*, 1994.
136. MEZEI Márta: *Nyilvánosság és műfaj a Kazinczy-levelezésben*, 1994.
137. KLANICZAY Tibor, KLANICZAY Gábor: *Szent Margit legendái és stigmái*, 1994.
138. VARGA Imre: *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás a kezdetektől 1800-ig*, 1995.
139. SZILI József: *Arany hogy istenül. Az Arany-líra posztmodernsége*, 1996.
140. P. MÜLLER Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig*, 1997.
141. S. VARGA Pál: *Két világ közt választhatni. Világgép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, 1997.
142. BAJZA Kálmán: *Az Athenaeum-per. Az első magyar sajtóper története*, 1997.

143. BERKES Tamás: *Sárkány Oszkár. Egy „apollonista” tudós derékba tört élete*, 1998.
144. SZABÓ G. Zoltán: *A kézirattól a kiadásig. Kölcsey Ferenc verseinek szöveg-hagyománya*, 1999.
145. CSORBA Sándor: *Bessenyei György világa*, 2000.
146. HARTVIG Gabriella: *Laurence Sterne Magyarországon (1790–1860)*, 2000.
147. VARGA Imre, PINTÉR Márta Zsuzsanna: *Történelem a színpadon. Magyar történelmi tárgyú iskoladramák a 17–18. században*, 2000.
148. BENE Sándor: *Egy kanonok három királysága. Ráttkay György horvát históriájáról*, 2000.
149. SZILÁGYI Márton: *Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, 2001.
150. LUKÁCSY Sándor: *Petőfi eszmerokonai*, 2001.
151. TÜSKÉS Gábor, KNAPP Éva: *Az egyházi irodalom műfajai a XVII–XVIII. században. Tanulmányok*, 2002.
152. MELCZER Tibor: *„Ha minden összetört...” Radnóti Miklós költészete utolsó versei tükrében*, 2003.
153. JÁSZBERÉNYI József: *„A Sz: SOPHIA’ Templomában látom én felszen-telve NAGYSÁDAT”. A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség*, 2003.
154. NAGY Levente: *Zrínyi és Erdély. A költő Zrínyi Miklós irodalmi és poli-tikai kapcsolatai Erdéllyel*, 2003.
155. KELEMEN Zoltán: *Történelmi emlékezet és mitikus történet Krúdy Gyula műveiben*, 2005.
156. DEMETER Júlia, PINTÉR Márta Zsuzsanna: *„Jöszte poétának”. Egy ismeretlen Csokonai-versgyűjtemény*, 2005.
157. BAGI Dániel: *Gallus Anonymus és Magyarország. A Geszta magyar adatai, forrásai, mintái, valamint a szerző történet szemlélete a latin Kelet-Közép-Európa 12. század eleji latin nyelvű történetírásának tükrében*, 2005.
158. FÜZFA Balázs: *„...Sem azé, aki fut...” Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, 2006.
159. CSIBRA Zsuzsanna: *Tenyérnyi selymen végtelen tér. Kínai költők magyar fordításokban*, 2006.

160. TASNÁDI Attila: *Bölöni György, a kritikus*, 2006.
161. LATZKOVITS Miklós: *A drámaírás gyakorlata a 16–17. századi Magyarországon*, 2007.
162. KNAPP Éva: „*Judit képit én viseltem*”. *Kora újkori színház- és drámatörténeti tanulmányok*, 2007.
163. VÖLGYESI Orsolya: *Egy siker kudarca. Kuthy Lajos pályafutása*, 2007.
164. HEGEDÜS Béla: *Prodromus. Kalmár György (1726–?) világról*, 2008.
165. CSÖRSZ Rumen István: *Szöveg szöveg hátán. A magyar közköltészet variációs rendszere 1700–1840*, 2009.
166. BALOGH F. András: *Német–magyar irodalmi együttélések a Kárpát-medencében*, 2009.
167. BARTHA Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció*, 2010.
168. HAJDU Péter: *Tudás és elbeszélés. A Mikszáth-kispróza rejtelmek*, 2010.
169. WÉBER Antal: *Magyarország 1514-ben és 1848-ban. Történelmi regény vagy regényes történelem*, 2011.
170. SZÉNÁSI Zoltán: *A szavak sokféleségétől a Szó egységéig. Tanulmányok a 20. századi magyar katolikus irodalom témaköréből*, 2011.
171. N. MANDL Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között. A sajtóforrások szerepe az összehasonlító színháztörténeti kutatásokban, különös tekintettel a Napkelet és a Magyar Szemle színházi rovatára*, 2012.
172. DÁVID Gábor Csaba: „*Célunk tökéletesedésünk*”. *A nemzetnevelő Weszelényi Miklós*, 2013.
173. RÓZSA Mária: *Pesti német nyelvű lapok a kultúraközvetítés szolgálatában a reformkorban és az 1850-es években*, 2013.
174. GERE Zsolt: *Szebb idők. Vörösmarty epikus korszakának rétegei*, 2013.
175. BALOGH Piroska: *Teória és medialitás. A latinitás a magyarországi tudásáramlásban 1800 körül*, 2015.
176. GÁBORI KOVÁCS József: *A centralista Pesti Hírlap politikai stratégiái. 1844–1847*, 2016.
177. SZILÁGYI Márton: *Forrásérték és poétika. Kazinczy Ferenc: Fogságom naplója*, 2017.
178. TÓTH Zsombor: *A kora újkori könyv antropológiája. Kézírtos irodalmi nyilvánosság Cserei Mihály (1667–1756) írás- és szöveghasználatában*, 2017.

179. Czintos Emese: *Példától az olvasmányig. A (szép)história a 16. század magyar irodalmában*, 2017.
180. Wirágh András: *Fantasztkum és medialitás. Kísértetek és írásnyomok a magyar prózában Nagy Ignáctól Szerb Antalig*, 2018.
181. Balázs-Hajdu Péter: *Zsengék, töredékek, kétes hitelűek. A Madách–Rimay-kódexek Szerelmes énekek című füzetének versanyaga*, 2019.
182. Molnár Péter: *Garázda Péter sorsdöntő évei*, 2019.
183. Tüskés Anna: „*en-nemzetem külhoni híre-sorsa*”. *Fejezetek a 20. századi francia–magyar irodalmi kapcsolatok történetéből*, 2020.

