

A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek

*A Petőfi Irodalmi Múzeum kiállítása
a Kazinczy Ferenc Emlékév alkalmából
(2009. május 26 – 2010. február 28.)*

Kazinczy Ferenc születése 250.-ik évfordulójának megünneplése – az eddigi események alapján legalábbis úgy tűnik – jóval szerényebbre, családiasabbra sikerült, mint Mátyás király trónra lépéséé a tavalyi Reneszánsz Évben. Nehéz eldönteni, hogy ez a gazdasági világválsággal függ-e össze vagy inkább azzal, hogy a reneszánsz témájával a társadalom szélesebb rétegeit lehetett megszólítani – tehát nagyobb PR-értéke volt – mint a nyelvújítás korának felelevenítésével.

Talán nagyobb érdeklődést kelthetett volna az eseménysorozat, ha a szervezők Kazinczy munkásságát, életművét tágabb dimenziók felé nyitották volna ki. A 2009-es jubileumi év kulcsmondatának választott „A magyar nyelv éve” a széphalmi mester szerteágazó tevékenységének óhatatlanul csupán egy területére, a nyelvújításra összpontosította a figyelmet. Ez a szemlélet visszhangzik az évforduló alkalmából megjelentetett minikönyv kezdőmondatában is: „Kazinczy Ferenc személye, pályája és életútja egyet jelent a nyelvújítással.” Kazinczynak azonban – sok tekintetben konzervatív, normatív, kizárólagosságra törekvő esztétikai nézetei ellenére – jelentős szerepe volt abban is, hogy a 19. század első felében Magyarországon létrejött és megerősödött a feudális mecénatúrától függetlenedő nemzeti irodalom és képzőművészet, hogy megszületett az öntudatos, modern alkotó típusa, s hogy körvonalazódni kezdtek az irodalmi és a művészeti élet szervezeti keretei. Az irodalmi és képzőművészeti alkotások értékre és élvezésére nevelő ízlésnemesítő programja, melyet kiterjedt levelezésében és a sajtó útján is népszerűsített, nemcsak az irodalmi és a képzőművészeti klasszicizmus hazai kibontakozását segítette, hanem előkészítette a Kazinczy-kör esztétikai elvein kíméletlenül túllépő nemzeti romantika reformkori sikerét is.

A jubileumi ünnepek központi eseménye, a Debreceni Egyetemen október 15. és 17. között megrendezett *Kazinczy Ferenc és kora* című konferencia ennek az interdiszciplináris szemléletnek a jegyében zajlott. Az előadásokban irodalom-

tudósok mellett nyelvészek, történészek, művelődés- és művészettörténészek tettek kísérletet Kazinczy tevékenységének kultúratudományi megközelítésére, a korabeli művelődés, politikum, nyilvánosság, életmód sajátosságainak elemzésére.

A Kazinczy életművéhez kapcsolódó tágabb dimenziók érzékeltetésére az emlékévé legjelentősebb képzőművészeti eseményének, a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett *A Szép és a Jó. Kazinczy és a művészetek* című kiállításnak a szervezői is törekedtek. Bár a fő hangsúly Kazinczy irodalom- és művészetszemléletének bemutatására került, jelzesszerűen megjelentek azok a korabeli törekvések is, melyek nem feleltek meg Kazinczy esztétikai elvárásainak, vagy éppen a Kazinczy által képviselt esztétikai elvek, művészeti, irodalmi eszmények ellenében artikulálódtak. Kazinczy kedvelt klasszicista festőinek, szobrászainak – Friedrich Fügenernek, Antonio Canovának, Ferenczy Istvánnak – az alkotásai mellett helyet kaptak Franz Anton Maulbertsch Kazinczy által megvetően „mázolmányoknak” titulált festményei, s a Kazinczy-körhöz csatlakozó irodalmárok portréi mellett kiállították a Kazinczy-féle klasszicizmussal szembenálló romantika legjelentősebb képviselőinek, Kisfaludy Károlynak, Kölcsey Ferencnek, Vörösmarty Mihálynak, Bajza Józsefnek, Toldy Ferencnek a portréját is. Bemutatták az – ahogy egyik levelében Kisfaludy Károly írta – egymással „agyarkodó” két irodalmi tábor közötti harc emblematisz ábrázolását is, azt a litográfiát, mely Orlay Petrich Somának Kisfaludy Károly és Kazinczy Ferenc 1828-as találkozását ábrázoló nagyméretű festményéről (1859) készült.

Tágabb dimenziók érzékeltetésére vállalkozott a kiállítás azzal is, hogy bemutatta a Kazinczy-kor kulturális életének legfontosabb eseményeit, a korabeli színjátszás, zene, irodalom, képzőművészet, iparművészet, könyvkiadás, városrendezés alkotásait, s figyelmet szentelt a politikai környezetnek és az életmódnak (haj- és ruhaviselet, lakberendezés, divat) is.

A kiállítás szervezői – igazodva az új nemzetközi és hazai múzeumi trendekhez – nemcsak interaktivitásra törekedtek, hanem arra is, hogy a hagyományos kiállítási tárgyak (festmények, könyvek, bútorok, ruhák) mellett az audiovizuális technikai lehetőségeket kihasználva tegyék szemléletesebbé – ahogy mondani szokás, közönségbaráttá – a tárlatot. A számítógépes animáció, mozgó- és állóképvetítés, interaktív játékok, zenehallgatási lehetőségek mellett a látogatók által kipróbálható árnyképrajzoló berendezést is elhelyeztek a kiállítóterben. A szemléletességet, a korhangulat átélését szolgálja az is, hogy a kiállításon jelzesszerűen rekonstruáltak néhány olyan helyszínt, melyek fontos szerepet játszottak Kazinczy életében: a Martinovics Ignác-féle jakobinus mozgalomban való részvételéért kapott, különböző helyeken eltöltött hétéves fogságára emlékeztető börtönhelyiséget, a széphalmi kúria dolgozószobáját, egy metszetárusítással is foglalkozó könyvesboltot.

A látogató már a pompeji zöldre festett fogadótérben találkozik a modern technikával: A 3D-s vetítés Jakobey Károly 19. századi – a kiállításon is bemutatott – festményei alapján a széphalmi kúria környezetét és belsejét tárja elénk. A számítógépes program készítői Kazinczy dolgozószobáját azokkal a bútorokkal „rendezték be”, melyek egykor a Kazinczy család tulajdonában voltak, s melyek egy későbbi teremben ezen a kiállításon is megtekinthetők. A fogadótérben elhelyezett érintőfelületes képernyő segítségével a kiállítás látogatói rövid információkat kaphatnak Kazinczy különböző területeken végzett tevékenységéről.

A falon olyan képzőművészettel kapcsolatos idézetek olvashatók, melyek Kazinczynak barátaihoz írt leveleiből származnak. Ezek a sorok már jelzik, hogy bár a kiállítás rendezői betekintést kívántak adni Kazinczy sokoldalú – költői, írói, nyelvújítói, irodalomszervezői, politikai – tevékenységének számos területére, a fő hangsúlyt a művészethez való viszonyának bemutatására helyezték. A kiállítás megkísérli visszaadni azt a sokfelé ágazó érdeklődést, mellyel Kazinczy a vizuális kultúra szinte minden területe (szobrászat, festészet, sokszorosított grafika, építészet, kertépítés, könyvművészet) felé fordult. Ennek egyik eszköze az volt, hogy irodalomtörténeti érdekű kiállítástól szokatlan módon több mint 150 festményt, szobrot és sokszorosított grafikát mutatnak be. Utóbbiak között a nevezetes emberekről, hazai és külföldi városokról, épületekről, kertekről, illetve a kortárs történelmi eseményekről készített rézmetszetek mellett – Kazinczy érdeklődésével összhangban – híres műalkotásokról készített reprodukciós grafikákat is találunk.

A kiállításon a kronologikus és a tematikus rendezési elv együtt jelentkezik: a termék időrendben mutatják be Kazinczy életét, ezeken belül azonban kisebb-nagyobb tematikus egységek, blokkok is találhatóak.

Az első egység 1801-ig, börtönévei végéig mutatja be Kazinczy életét. A köznemesi család „ősgalériája” segítségével megismerhetjük apai nagyapját, Bossányi Ferencet, akinek portréját Tertina András készítette, illetve szüleit s a gyermek Kazinczyt, akiket Krámer János Gottlieb örökített meg. Kazinczy fiatalkorának divatját a korabeli ruhák, környezetét azok az egykorú metszetek mutatják be, melyek diákévei, joggyakornoki tevékenysége helyszíneit ábrázolják. A korabeli politikai élet eseményeiről az uralkodó család tagjait, a koronázást, a királyi temetést bemutató metszetek (például a kiváló betű- és rézmetsző Czetter Sámuel lapja II. József ravataláról) tudósítanak, azok az ábrázolások, melyeknek funkciója az udvari események reprezentatív megörökítése mellett (később helyett) – a mai sajtófotók őseiként – egyre inkább a tömegek növekvő hír- és képességének gyors kielégítése lett. Divattörténeti kuriózum az a Nemzeti Múzeumban őrzött, a magyar királyi korona 1790-es ünnepélyes hazahozatala és közszemlére tétele alkalmából készült legyező, melyet a korona fogadásának jelenete dí-

szt. Az ehhez hasonló mintájú korabeli legyezők, kendők, lámpadíszek jól példázzák, hogy a felvilágosodás korában az uralkodóról és családjának tagjairól, illetve a nyilvános ceremóniákról népszerűsítő, propagandisztikus szándékkal készített ábrázolások a legszorosabban vett hétköznapokba, az állandóan változó, efemer divat területére is bevonultak, hozzájárulva a reprezentációs események profanizálódásához, sőt trivializálódásához.

Ebben az egységben kaptak helyet a fiatal Kazinczy képzőművészeti érdeklődését meghatározó, ízlését befolyásoló metszetalbumok, illusztrált könyvek, közöttük Johann Friedrich Penther *Ausführliche Anleitung zur bürgerlichen Bau-Kunst* című munkája (1764). A sárospataki kollégiumban – idézte fel Kazinczy Pályám emlékezte című önéletírásában – „Penthernek architektúrára tartozó foliantjait kihordám szobámba (az utolsó volt az úgynevezett Katona-sor alsóbb rendén, a Bodrog felé) s szüntelen rajzolgaték, olykor még éjjel is, három–négy gyertyát gyújtván meg, míg a rajzolásban csaknem egészen megvakulék.” A fiatalkori barátok, íróársak portréi között láthatjuk annak a két költőnek az arcképét, akikkel együtt indította útjára Kazinczy 1788-ban az új irodalmi törekvések folyóiratát, a kassai Magyar Múzeumot: a bécsi akadémia neves professzorának, Friedrich Fügernek Batsányi Jánost ábrázoló olajfestményét, illetve Czetter Sámuel Baróti Szabó Dávidról készített rézmetszetét.

A pompeji vörösre festett következő teremrészben, melybe egy árnyképrajzoló készülék vezet át, a korabeli színházi, zenei élet rekvizitumait (plakátok, kották, klavír) mutatják be, s utalásokat találunk Kazinczy szabadkőműves elkötelezettségére is. Részleteket láthatunk két, a korszakot felelevenítő játékfilmből, Milos Forman *Amadeus*-ból (1984), mely a szintén szabadkőműves Mozart életét mutatja be és Bódy Gábor *Nárcisz és Psyché*-jéből (1980). Az utóbbi film részletében Pilinszky János Kazinczy alakjában vesz részt a tállyai „költő-versenyen”. A Napóleonhoz kapcsolódó egység mellett megtekinthetjük a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárában őrzött, Kazinczy feljegyzéseit tartalmazó kötetet, mely a francia forradalom idejéből származó kokárdánál van kinyitva. Egy durva, sötét anyaggal borított falú, szűkös teremrészben a fogság emlékei láthatók: Kazinczynak a börtönökben készült rajzai, a fogságban írt feljegyzései, s itt helyezték el a Martinovics-mozgalom vezetőinek kivégzéséről készült korabeli ábrázolásokat is.

Kazinczy életének a szabadulástól az 1820-as évekig terjedő időszakát bemutató második egységben a döntő szerep azoké a tevékenységeké, melyek politikai érdeklődésének csökkenésével, hivatali elfoglaltságának lezárulásával a legjelentősebb szerepet játszották az életében: a képzőművészet, az irodalom és a könyvművészet. A kiállítás rendezői híres műalkotásokról készült reprodukciós grafikák (Angelika Kauffman: *Winckelmann portréja*), szobrok (Canova: *Keresztelő*

Szent János), rajzok (Ferenczy István vázlatkönyvei), festmények (Kisfaludy Károly: *Női akt Amorról, Hébe*) mellett – igaz, elég szemérmes módon – bemutatnak két, erotikus jelenettel díszített festett dohányszelencét is, melyek egyikét Kisfaludy Károly készítette, másikat pedig Kazinczy birtokolta. Aki megtalálja őket, annak a szó legszorosabb értelmében vett „huszáros” jelenet megtekintése a bónusz.

Kazinczy irodalomszervezői tevékenységének egyik jelentős – s levelézése alapján úgy tűnik, hogy minden nehézség, nyomdászokkal, rézmetszőkkel, kiadókkal való bosszankodás, veszekedés ellenére nagyon kedvelt – területe volt saját és író társai munkáinak szerkesztése, illusztráltatása, kiadása. Kazinczy elmélyülten, nagy gondossággal foglalkozott a kiadandó könyvek tervezésével, s nemcsak a betűtípusokra, a papír minőségére, a nyomdafesték színére, a címek, szövegek elhelyezésére fordított figyelmet, hanem a könyvdíszekre is. Fontos eszköznek tartotta a könyvillusztráltatást a követendő mintának, etalonnak tartott antik művészet hazai népszerűsítésében is. Báróczy Sándor műveihez írt előszavában hangsúlyozta, hogy akkor is érdemes az antikvitás remekeit bemutató metszetalbumokból vett motívumokat könyvek díszeként felhasználni, ha nincs közük a tartalomhoz, mert az olvasók „a fentebb szépnek látásán” hozzászokhatnak az ókori művészethez.

Kazinczy gyűjtögette is – hol a metszetek megszerzésével, hol az ábrázolások kimásolásával – a könyvillusztrációként felhasználható antik motívumokat. 1792-ben a pesti Egyetemi Könyvtárban tanulmányozta a Herkuláneumban felfedezett régiségeket bemutató, az 1750-es években Nápolyban megjelent kiadvány két kötetét, illetve Bernard de Montfauconnak az ókori művészet emlékeiről készült sorozata hat darabját, s 15 fólió lapnyi rajzot készített róluk. Valószínűleg közéjük tartoznak azok az Akadémia könyvtárában őrzött lapok is, melyek másolatait a kiállításon a bécsi Belvedere gyűjtemény Kazinczy-korabeli illusztrált katalógusai mellett láthatjuk. Az Egyetemi Könyvtárban kimásolt motívumok díszítik a *Tövisek és virágok* (1811) kötetet (*Herkules buzogánya*), illetve a fiatalon elhunyt jó barát, Dayka Gábor verseinek (1813), s a Dayka-kötet mellékleteként megjelent *Poétai Bereknek* az illusztrációját: „A’ sok sorból-álló címlapra Daykának versei előtt tehát a’ Herkuláni Régiségek közzül azt a’ rajzolatot vevém-ki, a’ mellyen a’ musicális tányérnál füelve hallgat a’ Leopard, még pedig nyitott szájjal, melly a’ mohosságnak jele. – A’ kevés sorból álló Poetai berek elibe pedig Montfauconból a’ lant ’s a’ lant felett repülő lepe...” – írta Kazinczy 1812 szeptemberében barátjának, Helmeccy Mihálynak, s a szemléletesség kedvéért bele is rajzolta levelébe a leopárdos motívumot.

A Kazinczy által előképként használt albumok közül – Penther említett kiadványa mellett – a kiállítás látogatói megtekinthetik Bernard de Montfaucon



1. kép: Lant és pillangó. Metszet Bernard de Montfaucon *L'Antiquité expliquée...* című albumából, 1719.



2. kép: Kazinczy rajza Bernard de Montfaucon albumából, 1792.

görög és római régiségeket ábrázoló metszetalbumait vagy Dominique Vivant Denonnak a napóleoni hadjáratok „kincsszerző” régészeként tett egyiptomi utazásáról készült, 1802-ben megjelent reprezentatív, illusztrált úti beszámolóját.

Talán érdemes – mert tanulságos, s szemléletes – lett volna egymás mellé helyezni a képi forrásként használt metszetalbumokat és azokat a Kazinczy által kiadott könyveket, melyeket ezekből vett motívumok díszítenek. Az olvasó végigkövethetné a gondos könyvtervezés állomásait, ha egymás mellett látná az 1757-ben Nápolyban kiadott *L'Antichita di Ercolano XVII.* táblájának két leopárdot ábrázoló metszetét, Kazinczynak ebből kimásolt rajzát, a fent említett, leopárdos-rajzos – az MTA Könyvtárának Kézirattárában őrzött – levélét és a Dayka-kötetnek ezzel a motívummal díszített címlapját, vagy a lantos-pillangós kép „átváltzásait” Montfaucon albumától (1. kép) a Kazinczy által kimásolt rajzon (2. kép) keresztül a *Poétai Berek* könyvdíszéig. (3. kép)

Kazinczy javaslatára a firenzei múzeum Medici-gemmáinak és antik pénzeinek motívumaival díszítette a kiadó Báróczy Sándor költő nyolc kötetben megjelentetett, a kiállításon is bemutatott munkáit. Kazinczy – mint levelezéséből kiderül – saját metszetgyűjteményének lapjait küldte el a bécsi rézmetszőhöz előképként, melyek Francois-Anne David francia rézmetsző 1787 és 1803 között Párizsban kiadott, a firenzei múzeum antik szobrai és gemmái bemutató nyolckötetes metszetalbumából származtak.



3. kép: Kazinczyna Poetai berke, címlap, 1813.



4. kép: Blaschke János: Emléklap Kazinczy Ferenc ötven éves írói jubileumára, rézmetszet, Hébe, 1825.

A könyvillusztráltatásban Kazinczy ugyanakkor egy másik fontos lehetőséget is látott. A hazai nevezetes régebbi és kortárs politikusok, történelmi személyek, írók, költők portréinak megjelenítésével – ezek gyakran éppúgy nem kapcsolódtak a könyv tartalmához, mint az antikizáló metszetek – egy nemzeti arcképcsarnok, egy virtuális panteon létrehozásához kívánt hozzájárulni. A könyvek arcképekkel való illusztrálása természetesen gyakran még ebben a korban is őrizte a feudális mecénatúra hagyományát: Id. báró Wesselényi Miklósnak, a nagyvonalú színházi és irodalmi mecénásnak a portréja például azért került Kazinczy 1808-ban megjelent Marmontel-fordításába, mert 500 forinttal támogatta a könyv kiadását.

A portrészíttetés- és gyűjtés – s nemcsak saját magáról, hanem barátairól, író- és költőtársairól is – egyébként is nagy jelentőséggel bírt Kazinczy számára. Az ún. barátság-portré felvilágosodás-kori hagyományának szellemében úgy vélte, hogy az egymástól távol élő barátok, rokonlelkek arcképek kicserélésével közel kerülhetnek egymáshoz, ha pedig valamelyiküket „kikapja” közülük a halál, emléke képeik által megörökítődik. A kiállításon egymás mellé téve a felnőtt Kazinczy hat olajfestésű portróját tekinthetjük meg, s egy 1997-ben Kazinczy

portréiról készített televíziós filmetűdöt. A rövidebb-hosszabb ideig Kazinczy szellemi köréhez tartozó kortárs írókról, költőkről készült metszetek közül is láthatunk néhányat: Pálóczi Horváth Ádámét, Virág Benedekét, Kis Jánosét, Berzsenyi Dánielét. Bemutatásra került az a Blaschke János által készített rézmetszet is, mely 1825-ben Kazinczy írói pályája 50 éves évfordulója alkalmából a Hébe című folyóiratban jelent meg. A feliratos talapzaton elhelyezett Kazinczy-mellszobrot ábrázoló kép a portrékészítés és az emlékműállítás funkcióját egyesítette. (4. kép)

A kiállítás második egységében kapott helyet a pesti Müller-féle könyvkereskedés „rekonstrukciója”. A faliszekrényekben Kisfaludy Sándor (Himfy), Kis János s Kazinczy munkáit láthatjuk – technikai érdekességként a *Kesergő szerelemhez* készült illusztráció részletét is – a „boltban” pedig régi könyveket és metszeteket. A 16. század második felében, Tiroli Ferdinánd főherceg számára készített *Armamentarium Heroicum* egészalakos reprezentatív Zrínyi-portréja (5. kép), illetve egy Goethe-arckép szemléletesen jelzi Kazinczy egyformán erőteljes európai és nemzeti orientációját, melyek nem kizárták, hanem kiegészítették egymást. A könyvesbolt mellett elhelyezett vetítő készüléken Blaschke Jánosnak a Magyar Nemzeti Galériában őrzött rézmetszeteiből – elsősorban Wieland-illusztrációiból – tekinthet meg néhányat a látogató.

A harmadik életrajzi egység az 1820-as évektől Kazinczy 1831-ben bekövetkezett haláláig követi az eseményeket. Itt kaptak helyet az új, nemzeti irányt követő romantikus írók, költők portréi, a korabeli irodalmi viták dokumentumai, s Kazinczy ekkor tett utazásai helyszíneinek (Pannonhalma látképe, Rombauer János tájportréja a hotkóci kertről, Petrich András Pest-Buda látképe) ábrázolásai. Kazinczy már a Csokonai-emlékkel kapcsolatban 1806-ban kitört nevezetes Árkádia-pörben is kifejtette, milyen fontosnak tartja, hogy a híres emberek emlékét (lehetőleg antikizáló) emlékműben örökítsék meg. Erre



5. kép: Giovanni Battista Fontana – Dominicus Custos: Zrínyi Miklós, a szigetvári hős, *Armamentarium Heroicum*... Oeniponti, 1601.



6. kép: Ferenczy István: *Pásztorlányka*
1820–1822, Magyar Nemzeti Galéria

a korban divatos törekvése utal Ferenczy István kiállított Csokonai-mellszobra, Kulcsár István síremlékének vázлата és – hogy a külföldi példákat is megismerjük – Canova bécsi Mária Krisztina síremlékének pompás metszete.

Ferenczy István *Pásztorlányka* (6. kép) című szobráról készült filmetűd megtekintése mellett a látogatók egy számítógépen képenként követhetik végig a hotkóci kastély kertjének részleteit, a Gellért-hegyet ábrázoló 1827-es rézmetset alapján pedig animációként elevenedik meg a korabeli Pest-Buda lakossága.

A kiállítás utolsó része Kazinczy képzeletbeli múzeumába viszi el a látogatót. Egy kivilágított táblán legkedvesebb festményeinek, szobrainak reprodukcióit szemlélhetjük, az antikvitás, a reneszánsz és a klasszicizmus remekeit. Az egymás

felett több sorban elhelyezett képek felidézik a múzeumok, műkereskedések, magángalériák Kazinczy-korabeli berendezésének szokását, hangulatát. A reprodukciós fallal szemben kialakított kis vetítőteremben egy 2009-ben készített film tekinthető meg, mely – Kazinczy írásaiból vett idézetekkel kommentálva – azokat a műalkotásokat mutatja be, melyeket a széphalmi költő a bécsi Belvedere képtárban és a nagyszombati Bruckenthal múzeumban látott.

A műfajban, időben s térben egyaránt sokfelé kitekintő kutatással, tudományos igényességgel, de közönségbarát szemlélettel létrehozott, élvezetes bóklásra csábító kiállításból nekem leginkább a katalógus hiányzott. Megjelenése a rendezők reményei szerint októberben várható.

A Szép, a másolat és a Jó

A Petőfi Irodalmi Múzeum Kazinczy-kiállításáról

„[Kazinczynál] a Szép érvényre jutásának morális tétje van: az eszmei Szép jelenlétét a Jó megszületésének feltételül szabja.” – ez a vezérgondolata a Petőfi Irodalmi Múzeumban látható, jubileumi Kazinczy-kiállításnak, s ezzel Kazinczy Ferencet a 18. század egyik fontos dilemmájához kapcsolja. A kiállítás címe ennek megfelelően *A Szép és a Jó*. Ha azonban fellapozzuk Kazinczy azonos című versét, a fogalom-pár kapcsolatának egészen zavarba ejtő rajzát látjuk:

De még akkor [Szenczi Molnár korában] tisztelte a nép a Morált,
S az Aesthézis a rossz mellett nem perorált.
Még akkor minden azt hitte, hogy szép a jó ;
Most megfordíták, Keresztyén hív Olvasó!
Nem kell, nem kell, ha mérget hoz, a lépes méz is!
Veszett idő! veszett erkölcs! s te mételyünk, oh átkozott Aesthézis! [1811]¹

A vers ironikus hangvételt szem előtt tartva kénytelenek vagyunk feltenni a kérdést, hogyan is viszonyul itt egymáshoz a két egymásnak kezét nyújtó fogalom. Az a moralitás, amelyet e sorok, és az ezt megelőzők pellengérré állítanak, valamiféle vallásos vakbuzgóság követelménye, ahogyan az epigramma által példaként felhozott aktképek kárhoztatása bizonyítja. „Ám nézd a piktort, mint festé itt ezt az angyalt; / Tudom, ezért Lucifernél sok szurkot falt. / Térde felett, ugyan festve vagon a gomb, / de félrecsúszott a lepel, s csupasz a comb.” A religio szembeállítás az aesthézissel azonban nem kizárólagosan a vallásos tapasztalat esztétikai tapasztalattal való kiváltását jelenti, ahogyan ezt a kiállítás érintőképernyős

¹ KAZINCZY Ferenc *összes költeményei*, s. a. r. GERGYE László, Balassi, Budapest, 1998, 112. (*Régi Magyar Költők Tára XVIII. század*)

szövegei és videóinstallációja hangsúlyozza, hanem az értelmiségi küldetés változását is egy összetételét és megnyilatkozási formáit tekintve átalakulófélben levő közegben, amelynek ellenpéldája Szenczi Molnár volna. A versben megfogalmazott másik felvetés: „Mely vétkeket tanítgat a nézőnek a theátrum, / Arról jobb nem is szóllani, mert az mind crimen atrum.” a kor legjelesebb gondolkodóinak éppen így problémája. A filológiai érintkezések kérdését az anakronizmus okán, és pusztán az eszmei hasonlóság kedvéért félretéve, Goethe Wilhelm Meistere másfél kötetnyi kalandozás után, amelyből az első kötet a színházban töltött esztendőkkal telik, abban a pedagógiai tartományban, amelyet gyermeke nevelődéséhez leginkább megfelelőnek tartott, hallja, hogy „...a dráma henye tömeget tételez föl, tán még csőcseléket is...”² S mondanunk sem kell, ezzel a tétellel nem tud teljes mértékben azonosulni. De (Kantot követve) Schiller levelei az ember esztétikai neveléséről is, amelyeknek fordítása – éppen az epigrammák teoretikus alátámasztása végett – Kazinczy tervei között szerepelt,³ pontosan akörül a kérdés körül forognak, hogy erkölcsi felemelkedéshez vezet-e a fejlett szépérzék. A két fogalom közvetlen kapcsolata korántsem magától értetődő, ha a mintaként választott kultúra, a görögség oly emblemikus szerzője mint Plátón például megkérdőjelezte az összefüggés igazságát a veszélyek hangsúlyozásával. Tétje azonban Schiller Kant-interpretációja óta politikai jellegű, és a kultúrába, valamint a szabadságba vetett hit érvényessége fordul meg rajta, amennyiben Schiller felismeri, hogy az esztétikai ítélet kapcsolatot teremt az ítélet megalkotója és a világ között, tehát alapvetően társas tevékenység.⁴ Kazinczy kétségtelen programja: a művészetten keresztül való ízlésnevelés. De nevelés-e ez a szó schilleri értelmében vagy sokkal inkább a kulturális ismeretek és gyakorlatok bővítése egy bizonyos normának megfelelően? A *Tövisek és virágok* kihívó hangvétele felszólít ugyan a nyilvános vitákra, de ez a célkitűzés még nem közelíti meg a schilleri *Levelek* befogadáseleméletben feltároló embereszmenyét. A kérdésre valószínűleg sem a kiállítás, sem a vers, sem Kazinczy munkássága alapján nem válaszolhatunk egyértelműen, de annyit talán leszögezhetünk, hogy a kiállítás címében megidézett epigramma a szép és a jó összefüggését tényként kezeli, és bár nem tárgyalja a mikéntjét, állításával túllép a művészet horatiusi kettős követelményén, és vitán felül a Szépre helyezi a hang-

² Johann Wolfgang GOETHE, *Wilhelm Meister vándorévei, avagy A lemondók*, [1821], ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 1983, 274.

³ FRIED István, *Goethe és Kazinczy*, It 1989, 256.; KAZINCZY Ferencz *levelezése*, I–XXIII., kiad. VÁCZY János – HARSÁNYI István – BERLÁSZ Jenő, MTA, Budapest, 1890–1960, XIII., 373. (A továbbiakban: KazLev.)

⁴ SZILÁGYI-GÁL Mihály, *A szép nyilvános jellege. Hannah Arendt és Schiller Kant esztétikájáról*, Beszélő 2006/6., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-szep-nyilvanos-jellege>.

súlyt. Érezhették a tétel bizonyíthatóságának nehézségeit a rendezők is, mert a fogalompár szentenciózusságát homályban hagyták.

Célját tekintve a programot bárhogyan értékeliük is, ami igazán mellbevágó benne, azt csak egy kiállítás mutathatja be ilyen közvetlenül. Kazinczy ugyanis azt végtelenül következetesen, valóban a Szép tapasztalásának állhatatos keresésén keresztül akarta érvényesíteni. Modernsége pedig abban áll, hogy a pedagógiai program véghezviteléhez megtalálta a leginkább hatékonynak ígérkező eszközöket: a folyóiratot, a regényt, a drámafordítást, a könyvillusztrációt, a metszetmásolatot, amelyeket a kiállítás mint képdokumentumokat mutat be. Végző soron ezek között az eszközök között említhetjük a nyelvújítást magát is, amelyre a rendezők úgy utaltak, hogy néhány szóalkotás nyomtatott képét illesztették a falra, kiemelve ezzel alkotott jellegüket. A kiállítás az ortológus–neológus vita dokumentumaival utal arra, hogy Kazinczy álláspontja szerint a nyelv megújítása is csak az ízlésen, az esztétikai szempont figyelembe vételén keresztül történhet, s noha ezt kiállításban érzékeltetni nehézkes, Benkő Loránd megvilágító erejű munkája óta tudjuk, hogy elsősorban nem szavak kitalálása útján, hanem irodalmi, költői művek teremtése során.⁵ A szakirodalomban ehhez hasonlóan: Fried István egyenesen e nyelvestétikai szemléletmód támogatásának tartja az életműben a képzőművészet pártolását.⁶ Bán Imre az irodalmi megnyilatkozások esztétikai háttérét látja Kazinczy klasszikus képzőművészeti ismereteiben.⁷ Gergye László a képzőművészetet mint asszociációs bázist értékeli Kazinczy költészetében.⁸ Azonban éppen a kiállítás termeit végigjárva, és a művekhez illesztett, róluk szóló Kazinczy-idézeteket olvasva látjuk csak igazán, hogy a művészet, noha az utókor a mester munkásságának egyik magyarázataként látja szívesen, nem pusztán eszköz az írói munka, a tudományos élet vagy a közélet színpadán. A metszetek tanulmányozása és gyűjtése, vagy bécsi tartózkodása idején a számtalan múzeumjárás nem csupán valamely nagyobb, nemesebb feladatra való készülés, hanem műélvezet, amelytől persze az önképzés motívumát sem tagadhatjuk el.

Kazinczynak az 1815-ben, az Erdélyi Muséumban megjelent Herder-fordítása, *A' szép tudományok befolyásáról a' felsőbb tudományokba*, arra utal, hogy a nevelésen túl vagy innen, foglalkoztatta a művészetek ismeretelméleti értéke. A szép-

⁵ BENKŐ Loránd, *Kazinczy Ferenc és kora a magyar nyelvtudomány történetében*, Akadémiai, Budapest, 1982, 18–25.

⁶ FRIED István, *Az érzékeny neoklasszicista*, Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely–Szeged, 1996, 104–105.

⁷ BÁN Imre, *Kazinczy Ferenc klasszicizmusának kérdéséhez*, ItK 1960, 41. Vö. a normaképzés közvetlen átvitelének problematikusságát a művészeti ágak különbözőségére alapozott érvel: RADNÓTI Sándor, „Xenidion s Eitelke”. *A magyar winckelmanniánizmus határai*, Holmi 2008/11., 1433.

⁸ GERGYE László, *Műzsák és Gráciák között. Kazinczy Ferenc és a gráciaköltészet*, Universitas, Budapest, 1998, 37.

tudományokat az igazság *néző-üvegei* metaforával illeti mint fordító, amellyel nem csak a tudományos megfigyelés eszközeihez viszi a művészt közelebb, hanem a látás szerepére is felhívja a figyelmet, méghozzá úgy, hogy az nem lehet azonos a tudományos látással és tapasztalással, hanem – ha nem is egyenrangú vele, mint Schelling művészetfilozófiájában – kiegészíti azt.⁹ A felsőbb tudományok eszerint érzéki igazságot, világosságot, gazdagságot és életet kapnak, vagyis az a félelem munkál a mélyén, amely a német klasszika szerzőinek műveiben újra és újra előtör, hogy a filozófia és a tudományok módszertana egymagában nem képes megközelíteni az ideákat. Kazinczy kortársai számára ez a szöveg állásfoglalás mellett, hogy a széptudományok fejlesztése nélkül a kulturális élet más terén is nehezen történik változás, de főként a művészet apológiája ez egy késő barokk ízlésvilágban, amelyik az ábrázolást jobbra dekórumként értékeli.¹⁰

A kiállítás alcíme, *Kazinczy és a művészetek*, azt ígéri, hogy a mester minden művészeti ághoz való kapcsolatáról kapunk valamilyen információt. Noha a festészet, a szobrászat és az építészet mellett, a zene és a dráma is kapott egy-egy sarkot a kiállításban, mégis a vizualitása a főszerep.¹¹ És valóban ez az a művészeti ág, amely a legnagyobb intenzitással van jelen reflexióiban.¹² A kurátorok olyan izgalmas válogatást állítottak elénk, amelyben a Szép szemlélése mellett, tehát a Kazinczy számára esztétikai értelemben fontos művek mellett a kevésbé jelentős, de általa említett munkák, valamint az általa történetileg igazolható módon látott képek szerepelnek, valamint ennek kiegészítéseként számos, a vizuális kultúra részét képező tárgy, amelyek többnyire nem kerültek ugyan közvetlen kapcsolatba vele, de illusztrálják valamelyest a számára fontos vizuális élményeket. Végeredményként egy sajátos gyűjteményt kapunk, amelyet értékelhetünk úgy is, mint a *Kazinczyt körülvevő vizuális világ hozzávetőleges rekonstrukcióját*, amelynek középpontjába immár mi, látogatók kerülünk, a feliratokat olvasva azokkal a viszonyulásokkal és ítéletekkel szembesülünk, amelyek Kazinczyt az egye-

⁹ Herder' pályairása, ford. KAZINCZY F., Erdélyi Muséum 1815, 7–28.

¹⁰ A *dísztudomány* szó esztétika jelentésben áll Márton József szótárában még 1811-ben is. SZILY KÁLMÁN, *A magyar nyelvújítás szótára*, I., Budapest, 1902

¹¹ Mozart zenéje például nincs kihangsúlyozva, ehelyett fülhallgatóval nézhetjük az *Amadeus* című filmet, amelynek Kazinczyhoz természetesen semmi köze, ám látványosságának ereje kétségtelenül hozzátesz valamit a korabeli Bécsről alkotott képünkhöz, és talán még annak az egyetlen alkalomnak az elképzeléséhez is, amikor Kazinczy hallotta őt játszani.

¹² A látvány iránti elkötelezettségét jelezheti, hogy Kazinczy saját szóalkotásai között tartja számon a *képlő mesterségek* (*bildende Künste*) kifejezést, amely fogalmilag elébe megy a Novák Dániel által 1833-ban használni kezdett *képző-művészet* szónak, melynek jelentősége nem kisebb, mint a német klasszika tágabb *Kunst* (széptudományok, művészet) fogalmának a vizualitás elve szerinti szűkítése. Vö. MAROSI ERNŐ, *Bevezetés a művészettörténetbe, művészettörténet szakos hallgatók számára*, ELTE, Budapest, 1973, 225.

darabokhoz fűzték. Ez az eljárás már kiállítás módszertani szempontból is különleges, az eredménye pedig, hogy Kazinczy személyiségét kiragadja abból a kevéssé kedvelhető képből, amelyet az iskolai tananyag közvetít vele kapcsolatban, ehelyett a befogadó Kazinczyhoz engedi a látogatót közel, hogy tanúja legyen, hogyan alakul a befogadás története során a kép képi minőségeit és fogalmi/morális tartalmát differenciáltan kezelő esztéta gondolkodás.¹³

A falakon sorakozó képek csak erősítik a Kazinczy elszánt szépkeresése feletti csodálatot, hiszen a művek dokumentálják a magyarországi művészet korszakra jellemző provincializmusát. Ezt a tapasztalatot erősíti a tény, hogy a Kazinczy számára mértékadó, valóban jelentős alkotások nem szerepelnek a kiállításban, mert azokat Bécsből és Nagyszébenből kellett volna – vélhetően túlságosan sok pénzt felemészítő biztosítással és utaztatással – kölcsönözni. A hiányt oly módon pótolták a kurátorok, ahogyan azt Kazinczy is tette volna: másolatokat állítottak a helyükbe. Részint korabeli, általa is említett metszeteket, stílusosan grafikai szekrénybe helyezve, részint korunk reprodukciós eljárásaival, fotóval és videóval helyettesítve. Az akkor volt peremhelyzet becses példái az egykor Pyrker érsek tulajdonát képező művek, amelyeket Kazinczy is, Pyrker is Claude Lorrain és Tiziano alkotásainak véve csodált, mára azonban kiderült, hogy azok csupán a nagy művészek modorában készültek. A reprodukció, a másolat, a gipszöntvény és akár még a stílusmásolat értéke is, de mindenekelőtt a metszeté éppen ebben a provinciális környezetben óriási. Kazinczy az általa kanonikusnak tartott művek jó részét nem is ismerte máshonnan, mint ezekről. A kiállítás tárlói az általa használt metszetkötetek közül párat be is bemutatnak. Ugyanezt az eszközt érvényesítette Kazinczy saját műveinek kiadásánál, lévén hogy klasszikus művek másolatait helyezte a kötetek elejére vignettaként, közöttük a Laokoóonnal és Canova egyik szobrának képével. A vignettek tervezésekor még szándékában állt ezek között szerepeltetni a belvederei Apollót, a Medici Venust, Antinoust, valamint Salomon Gessnertől *A gipszfigurák árusa* című metszetet, amelyen éppen antikizáló szobrokat ad el egy tógás figura, hangsúlyozván a másolatok terjesztésének fontosságát.¹⁴ A kiállítás rengeteg képfelirata között szép számmal találunk példát egy, a metszetek közvetítő szerepéhez hasonló másik, író embert még inkább érintő megoldásra, a műleírásra is, amelyet Kazinczy verses formában és

¹³ Vö. Helmut PFOTENHAUER, *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte = Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, szerk. Gottfried BOEHM – Helmut PFOTENHAUER, Fink, München, 1995, 313.

¹⁴ KazLev XI., 2542. számú levél. Vö. „A’ melly Országban még nem virágzik a Festés és Faragás, ott első kötelesség az, hogy rézmetszetek és olajféséses cóniák s Gipsz abaguszok által ébresszük fel az alvó geniet.” KazLev III., 741.

prózában olykor közreadva, olykor leveleibe illesztve terjesztett.¹⁵ Kazinczynál műfaji és módszertani értelemben a műleírás változatos megoldásait találjuk, amelyek végigkísérték az életművet az Orpheus útleírásai között található beszámolóktól egészen a halála évében megjelent *Kazinczy útja Pannonhalmára, Esztergomba, Vácra* című írásig. Ez a kitartó próbálgatás, amely a feliratszerű epigrammáktól a kritikus műélvező elemző prózájáig terjed, egyfajta tudatosságra enged következtetni, amely kétségtelenül a magyar nyelvű művészeti irodalom egyik első, és minőségében legfontosabb, ha nem is alaprétege. A műleírás kedvelése persze (a pedagógiai program követelményén túl) divatos foglalatosság a korban, amely jelen van éppúgy Winckelmannnál, Herdernél, Schillernél, mint az általa szeretve tisztelt Goethénél és másoknál, valamint az általa forgatott katalógusokban. Sőt a műtárgyak iránti rajongás is a *Schöngeist* ismérvei között említhető, amelynek egyik példája éppen Bácsmegyei alakja, aki Bécsben ellátogat a Belvedere-be, és látja Correggio Szerelem-képét, ami vélhetőleg a Kazinczy által oly kedvelt és megverselt *Io és Jupiter*.¹⁶ De ezt a lelkesedő alakot írja le Gessner is a következő idézetben, amelyet Kazinczy fordításában olvasunk: „Magam is gyakorta leírom a’ dalokat mellyek sétálásaim közben elhevült képzeletemben támadtanak; a’ setét berkek árnyai közt, vagy az onló víz körül, ’s a’ szőlőernyőben a’ hold lassú fénye mellett. Vagy rézmetszetekben nézellném, mint követték a’ nagy mesterek a természetet; ’s ennek szép scénejeit a kifeszült vászonra tenném által.”¹⁷ A széplélek Kazinczy esetében azonban kilép a művészet tapasztalatának felfokozott, zárt világából, amikor ítéleteit megfogalmazni próbálja, mondanójának nyilvánosságot keres, nézeteit igyekszik hatékonyan továbbítani, társas kulturális tevékenységre hívja meg kortársait, s munkája ezzel válik leginkább hasonlóvá Schillernek és korának kulturális tapasztalatához.

A fent említettekhez hasonlóan divatos a korszakban az árnyképkészítés is, melyet találó összefüggésbe hoz a kiállítás a Winckelmann által a műalkotások szemlélete és megítélése során oly lényegesnek tartott körvonallal. Ezt a gondolatot mélyíti és teszi játékosan megközelíthetővé az árnyékrajzoló fülke, amely a látogatót vele tartó barátja árnyékának megrajzolására biztatja. Ez volt az a műfaj a 18. század második felében, a 19. század elején, amellyel kapcsolatban a képzetlen rajzoló is úgy érezhette, művet alkotott, és amelyet Kazinczy maga is, a

¹⁵ A műleírás mint reprodukciós technika említése Winckelmann-nál, a Belvederei torzó leírásakor szerepel, ahol a szerző azért mentegetőzik, mert a metszetek közlése meghaladta anyagi képességeit. Johann, Joachim WINCKELMANN, *A római Belvederei Torzó leírása*, ford. TÍMÁR ÁRPÁD = Uő., *Művészeti írások*, Helikon, Budapest, 1978, 92.

¹⁶ KAZINCZY Ferenc, *Bácsmegyeinek öszveszedett levelei*, Kassa, 1789, 180–181.; Kazinczy entuziasztikus műélvezetéhez: RADNÓTI, „*Xenidion s Etelke*”, 1431.

¹⁷ KAZINCZY Minden Munkája, II., *Gessner Idilliumai, III. könyv*, Pest, 1815, 223.

tárlókban látható árnyképek tanulsága szerint, kedvtelve gyakorolt. Ebben az összefüggésben is sajnálatos, hogy a Kazinczyra egyik legnagyobb hatást gyakorló szobor, Ferenczy István *Pásztorlánykája*, akinek guggoló alakja – köztudottan – szintén árnyképet rajzol, nyilván műtárgyvédelmi okok miatt nem szerepelhet a kiállításban. Helyette a kijáratnál egy nem túl jó minőségű rövidfilm látható csupán. Pedig Kazinczy számára ez a mű beteljesített minden elvárást, és a róla írott lelkes megnyilatkozásaiból kitűnik, hogy éppen témaválasztása, tehát a képzőművészet születése, egy művészetallegória megalkotása lelkesíti, még mielőtt magát a művet láthatta volna, amelyet kezdő művész alkotott a nemzeti művészet születésének hajnalán.¹⁸ Érdekes összefüggés, hogy bár Kazinczy némelyütt említi, hogy az eredeti művek szemlélésénél nincs megfelelőbb az ítéletalkotáshoz, ebben az esetben a csodálat – ahogyan azt Kovács Dániel kimutatta – a Magyar Kurir leírása alapján születik, amelyet ezek szerint ítélete megfogalmazásakor reprodukcióként értelmez.¹⁹ A műalkotások többféle forrásból, de többnyire különféle reprodukciók alapján a képzeletünkben élő együttese a Kazinczy-kiállításban sem válik tehát varázsütésre valóssággá. Ezt hangsúlyozza a kijárat mellett diapozitívokból felállított tabló, amely a számára legfontosabb művekből *Kazinczy virtuális múzeumává* áll össze a maga bizonytalan, áttetsző színeivel. Anélkül, hogy számon kérném Kazinczy művekhez való viszonyán a Benjamin által megfogalmazott, alapvetően 20. századi, de már itt, a 18. században előkészített alapállást a művek auratikusságát illetően, felmerül a kérdés: Hogyan működhet, működhet-e egyáltalán a Szépre alapozott esztétikai nevelődés, ha a Szép csupán közvetten van jelen? A Laokoón vagy a Belvederei Apolló jó példa erre, amely művek a diapozitívok között szintén szerepelnek, de amelyeket Kazinczy még a fotó hatásának megfelelő plaszticitásukban sem láthatott valószínűleg soha, ám epigrammát írt róluk, az előbbi esetében kifejezetten morális fejtegetéssel. A másolatok eredetire vonatkozó információközvetítő szerepére vagy az eredetihez való viszonyukra írásaiban nem reflektált. Kivéve a kivitelezés minőségére vonatkozó megjegyzéseit, amely alapján egy jól sikerült másolatot probléma nélkül állított az eredeti helyébe, mint például a tulajdonában levő Carlo Dolci *Madonna* után készült képet. A rosszul sikerült másolatot a készítő képességeire hivatkozva vetette el, mint például a saját munkái elejére megrendelt, említett Laokoón-met-

¹⁸ A témához lásd ENTZ Géza, *Kazinczy Ferenc és a nemzeti művészet gondolata*, Szépművészet 1941, 81–84.; HÍDVÉGI Lajos, *Kazinczy és Ferenczy István*, Széphalom Évkönyv 1992, 125–132.; KOVÁCS Dániel, *Kazinczy és Ferenczy*, Széphalom Évkönyv 1992, 132–140.

¹⁹ KOVÁCS, I. m., 134. Vö. „Valamint a faragó és festő nem emelkedhetik soha mívészé, ha az antikok és a XVI. század nagy mesterei s a későbbeké után nem gyakorolja szemét és karját, s csak eleven példányok után dolgozik: úgy nyelvünk soha azzá, amivé máris leve...” KAZINCZY Ferenc, *Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél* = Uő., *Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok*, s. a. r. SZAUDER Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 819–820.

szet esetében, amelyhez viszonyítási alapja is csak másolatból volt.²⁰ Ez a beállítottság arra utal, hogy Kazinczy számára nem vált, helyzetéből adódóan nem válhatott mértékadóvá sem a szemlélet közvetlenségének kívánalma, amely Winckelmannnál olyan hangsúlyosan jelentkezett,²¹ sem a műalkotás eredetiségének elsőbbsége, amely korában még egyáltalán nem általános. Noha Goethe *Művészet és kézműves-ség* című írásában 1797-ben elborzasztó példaként jelenik meg a festménygyár víziója, ahol villámgyorsan, olcsón és csalódásig híven utánozzák gépies műveletek segítségével a festményeket, a műalkotások közvetlen tanulmányozásának kívánalma csak a múzeumalapítások függvényében terjedt. Toldy Ferenc Kazinczy-monográfiájában így ír Kazinczy művészeti érdeklődéséről: „A Belvederében hozott ítéletei oly heves érzékét árulták el a festészet művei körül, hogy visszaemlékezve azokra, így kiált fel Önéletrajzában: »Mi leheték vala, ha Bécsben, Párizsban, Rómában születtem volna!«²² Ez a felkiáltás az utazásra vágyó, látni kívánó, és többet látni kívánó műkedvelő panasza, de ha benne rejlik a hit, hogy a művek ismerete által a személyiség gyarapodik, feltételes módjában a kétség is ott motoszkál, persze nem a kulturális mechanizmusok működését vagy a befogadás minőségét, hanem inkább saját lehetőségeit illetően.

²⁰ „Kedvem jöve lemásoltatni egy madonnát Carlo Dolcétól, mely a Belvederbe csak a Terézia halála után méne be [...], s direktor Roza Grosschmied urat ajánlá [...] teljesítette, amit ígért; a szép kép oly hűséggel van adva, mint midőn a gipszöntők egy modellbe öntenek két büsztöt.” *Uo.*, 397. Grüner rosszul sikerült metszete után *Minden Munkája* további kötetekre Johann Mansfeldtől kér vignetteket.

²¹ Winckelmann autopsziájához lásd: RADNÓTI Sándor, *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése – Winckelmann és a következmények* (megjelenés alatt).

²² TOLDY Ferenc, *Kazinczy és kora. Életrajzi emlékek*, Pest, 1859, 27.

A Nyugat-emlékév hozadéka

Feltehetően nem érzi senki különösebb túlzásnak, hogy a 19. század magyar irodalmát, a legáltalánosabban és a legtágabb körben Petőfi Sándor nevével lehet fémjelezni; az életutat és az írói-költői teljesítményt, valamint a hozzájuk fűződő kultusznak az előbbieket bizonyos pontokon átrendező, értékmodosító és koronként eltérően magyarázó hatását is – belátva szétválaszthatatlanságukat – egy szintre emelve. És talán az sem tűnik indokolatlan véleménynek, ha megkockáztatjuk, hogy a 20. század irodalmában e szerepet egy intézmény, a Nyugat folyóirat töltötte/tölti be. Igaz, hogy a napjainkban már egyértelműnek és feltételezhetően véglegesnek látszó helyzet a közelmúltban, a folyóirat megszűnését közvetlenül követő évtizedekben korántsem volt olyan magától értetődő, s ez a körülmény önmagában elég feladatot fog adni azoknak, akik utóéletének 1941 utáni éveivel, évtizedeivel kívánnak foglalkozni.

A Nyugat-emlékév első eseménye még a tényleges évforduló előtt, 2007. november 26-án, Babits Mihály születésnapján volt az Országos Széchényi Könyvtárban, ahol egy egész napos Nyugat-ünnep keretében a nemzeti könyvtár új honlapjának a bemutatójára is sor került. Ez a megelőző alkalom, talán akaratlanul, de igazán stílszerű volt, hiszen – bár a Nyugat első számán olvasható dátum 1908. január 1. – valójában az már 1907-ben, az év vége előtt megjelent, így az előrehozott jubileumkezdet ebben a részletben is követte az egykor történeteket. Az emlékév országos rendezvényeinek fő szervezője, organizátora a továbbiakban is az e megnyitót rendező OSZK és a Petőfi Irodalmi Múzeum maradt, amit ezen a délutánon E. Csorba Csilla és Dippold Péter megnyitói demonstráltak.

A centenárium egyik nagy nyeresége az Országos Széchényi Könyvtár említett honlapja volt, amely első megjelenésétől kezdve folyamatosan elérhető, az egész évi kiemeltség múltán legegyszerűbben a Magyar Elektronikus Könyvtár

jobb oldali menüsorából, de természetesen, az on-line szolgáltatásoknak megfelelően, többféle választási lehetőség is kínálkozik erre. A honlapot hárman jegyzik kiemelten: Mann Jolán, Rózsafalvi Zsuzsanna és Sudár Annamária. A képi megjelenítés kézenfekvő és nagyon ötletes: megnyitáskor az utolsó évtized alatt szokásban volt Nyugat borítójával lehet szembesülni, amely részben illusztratív keretével szolgál mindannak, amit magában foglal, másfelől azt a képzetet kelti, hogy a felhasználó magával a folyóirattal, pontosabban annak elektronikus „folytatásával” találkozik. A nyitólap bal oldalán a főmenü, jobb oldalán pedig az almenük sorakoznak. Az csak természetes, hogy magáról a nyitólapról el lehet érni a digitalizált, teljes szövegű folyóiratot is. Az elektronikus változat egy évtizeddel ezelőtt készült, az Arcanum Adatbázis végezte a technikai munkát, majd jelentette meg az akkori évforduló alkalmából egy CD-n. (Csak a Nyugat évfolyamait, a Magyar Csillagéit nem.) Ez szolgáltatta az alapot az Elektronikus Periodika Archivumba való felvételre, s így nyílik lehetőség jelenleg immár az interneten keresztül arra, hogy bármely évfolyam, bármely közleménye néhány gombnyomás után azonnal olvashatóvá váljon. A honlap bevezetője kitér rá, de a szerkesztők máshol is említették, hogy a közölt tartalmakkal elsősorban kultuszfenntartó és -támogató elképzelések voltak, s ennek a célnak a végeredmény tökéletesen megfelel. A főmenük alatt, az almenük megnyitáskor általában illusztrációk láthatók, amelyek részben helykitöltők, ugyanakkor az alkotókkal, a feltáruló szövegekkel is kapcsolatban állnak. Az öt főmenü a következő: Alkotók, Galériák, Hanganyagok, Szakirodalom, Események. (A szerkesztők nagyon okosan beillesztettek még egy, a saját munkájuk visszhangját tartalmazó recepciós almenüt is.) Az első, a harmadik és a negyedik szöveges anyagokat, a második képeket, a harmadik értelemszerűen hangzó dokumentumokat tartalmaz. Bizonyos pontokon, például egyes szerző bibliográfiai adatgyűjtésében a honlap nem lezárt, még nem teljes, – s az eseményeket, mivel azok a 2009-es évre is átnyúltak, gyakorlatilag még most is követi. Mindegyik menüpontot a bőség és a változatosság jellemzi. Az egyes alkotók főbb munkáinak felsorolása mellett, a vonatkozó, releváns szakirodalom (monográfiák és tanulmányok) is megtalálható, a MEK állományába felvettek közvetlenül is elérhetők. Persze a szakember mindig találhat kifogásolni valót, de az tény, hogy a kiválasztott tételek az eligazodást és ismeretszerzést komplex módon lehetővé teszik. Valószínű azonban, hogy még a kutatók számára is sok érdekességet és újdonságot adnak a Galéria menüpont képei, amelyek igen gazdag fotóanyagból, köztük a folyóirat típusborítóiból, plakát- és kisnyomtatványokból, kéziratokból, a Nyugat-szerzők műveinek első kiadásaiból állnak; nem egy itt kerül először a nagyközönség elé. A hangok menüpont főként a kultusztól ad számot, s két időrendi összeállítást is tartalmaznak az almenük, az egyik mintegy a Nyugat kronológiáját adja, a másik pedig az

emlékév válogatott eseményeit. Utóbbi aktualitását veszítve irodalomtörténeti értéket képvisel.

Az emlékév mondhatni hivatalos megnyitása január 15-én volt a Király utca 26. szám alatt, az úgynevezett VAM Design Házban. Az épület eredetileg egy többemeletes, körfolyosós, belső udvarral rendelkező tucatlakóház volt, számtalan hasonló található a Belvárosban, közülük nem egy eléggé lepusztult állapotban érte meg az ezredfordulót. Azt követően azonban ezt a lakóházat, a jelenleg terjedő egyik belsőépítészeti trend jegyében átalakították: megszűntek a magánlakások, a falak összenyitásával műtermek és kiállító helyiségek létrehozására nyílt lehetőség, udvara a fényt rafináltan áttereszítő tetőt kapott, egyben nagyobb rendezvények megtartására is alkalmassá tették, s az épület bizonyos szerkezeti elemei is feltáruultak a látogatók előtt. Itt rendezte meg az Oktatási és Kulturális Minisztérium, a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Magyar Televízió és a Nemzeti Kulturális Alap, mint az emlékév legfőbb támogatói és propagátorai a több szinten és több teremben párhuzamosan is zajló találkozóját, bemutatóját. A változatos helyszínek és szereplők közül a látványosság okán most csak Esterházy Pétert lehet kiemelni, aki a legfelső emeletről az udvar felé beüvegezett liften, mint égi küldött érkezett a Nyugat köszöntésére.

A centenáriumi év igen bőséges és sajátosan villódzó rendezvényeket hozott: vidéken, illetve a fővárosban egyaránt éltek a kihasználható lehetőségekkel. Az előbbi kimondottan meglepetésként érthette a folyóirattal közelebbről foglalkozókat, amelynek fennállása alatt olvasói bázisa inkább Budapestre koncentráldott. E tény is mutatja, hogy az 1941-ben megszűnt lap napjainkban foglalja el ország-szerte azt a helyet, amely eredetileg is megillette, szellemisége – a tehetség és a tudás kívánása – minden eddigi gátló körülmény ellenére újból erősödni látszik, az egyébként most is létező, külső legitimációk ellenében. Hozzájárul e jelenséghez az a körülmény is, hogy a köztudatban lassan elkoptak a Nyugat alkotóit, közreműködőit egymástól elválasztó konfliktusok, azokról főként és nagyon helyesen, a művekre tevődött át a hangsúly, ez pedig már önmagában is bizonyos kánónátrendeződést eredményez(ett), s e folyamatnak még ma sincsen vége.

Reménytelen vállalkozás lenne a különféle szavalóversenyek, kiállítások, konferenciák és egyéb rendezvények felsorolása. 2008 egyébként Babits Mihály születésének 125. évfordulóját is hozta, számos helyen összekötötték a két alkalmat. A programok egy része megtalálható az OSZK már említett Nyugat-honlapján, illetve a NAVA (Nemzeti Audiovizuális Archívum) megőrzött műsorai között. Így csak kiragadva, illusztrálásul és a nem említettekkel szemben némiképp igazságtalanul lehet szólni például a szombathelyi Gothard Jenő Általános Iskola könyvtári blogjáról, a Budapesti Honismereti Társaságnak a Nyugat és a Ferencváros kapcsolatát ismertető előadásáról, az ELTE BTK Irodalomtudo-

mányi Doktoriskolája hallgatóinak és a szombathelyi egyetemnek, illetve a Pázmány Péter Katolikus Egyetemnek *A Nyugat párbeszédei* címmel, külön-külön tartott konferenciáiról, a budapesti Karinthy Frigyes Gimnázium könyvtárának, valamint az ELTE BTK Toldy Ferenc Könyvtárának kiállításáról, utóbbi az Egyetemi Könyvtárral közös rendezvény volt. A konferenciák sorából kiemelkedett a Magyar Tudományos Akadémián május elején, és a Petőfi Irodalmi Múzeumban október elején rendezett háromnapos tudományos tanácskozás, e második az MTA Irodalomtudományi Intézetének, valamint az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének társrendezésében, fiatal kutatók bevonásával zajlott. Szervezői a PIM főigazgatója mellett Angyalosi Gergely és Tverdota György voltak. Az itt elhangzott előadások 2009 nyarán kötetben is megjelentek, ennek szöveggondozását Sárközi Éva végezte. E kötet irodalomtörténeti értékelése egy másik ismertetés tárgya lehet. Az OSZK Kézirattárában szeptember közepén még egy igen jól összeállított Holnap-kiállításra is sor került, e mozgalom és antológiái éppen a Nyugattal kapcsolatos, vidék-főváros viszony egyik lehetséges megnyilvánulását mutatták. A Petőfi Irodalmi Múzeum és a Magyar Televízió sikeresnek mondható beszélgetéssorozatokat rendezett az év során, *LégyOtt*, illetve *Fogadj örökbe!* címmel, bár meg kell jegyezni, hogy a résztvevők személyisége és megnyilatkozásai nem minden esetben értek fel a megidézettekéhez – persze az évfordulókhoz az esetlegességek is hozzátartoznak. A különböző irodalmi folyóiratok is egy vagy több számukat szentelték a Nyugatnak. Némelyikük tanulmányokban visszaidézve, mások szépirodalmi alkotásokban reprodukálva. Ismét csak kiragadva lehet megnevezni a Holmi, a Vigilia, a Tiszatáj, a Kortárs, a Múlt és Jövő számait, utóbbit éppen sajátos válogatási szempontja miatt. Az Országos Kulturális Programmagazin is kimondott Nyugat-számot jelentetett meg, szerkesztőkkel, alkotókkal, s a[z] Unit Magazin is különszámban adózott a lapnak. Ami igazán érdekes jelenség és egy élő kultusz felé mutat: még személyes blogokon is megjelentek köszöntő vagy emlékező bejegyzések, linkek más intézmények programjaihoz, honlapjaihoz. Talán csak az érzékeltet némi furcsaságot, hogy a Nyugat szerzőinek és közleményeinek irodalomtörténeti vonatkozásai álltak előtérben, a sajtótörténet hallgatott, s ez önmagában jelez valamit a 20. század magyar sajtótörténeti kutatásairól.

A fő programok közül külön ki kell emelni a Petőfi Irodalmi Múzeum március 27-én nyílt kiállítását, amelyet eredetileg az év végéig terveztek, de a nagy érdeklődés miatt nyitva tartását meg kellett hosszabbítani, s amelynek megrendezéséért jogosan nyerte el az intézmény Az Év Múzeuma kitüntető címet. A kiállítás két kurátora Kelevéz Ágnes és Szilágyi Judit volt, ám sokan segítettek munkájukat: a múzeumon belül Kemény Aranka, Nyerges Gabriella, Németh Zsuzsa,

Thuróczy Gergely, Vajda Ágnes – és más intézmények is magukénak érezték az évfordulót. Az anyaggyűjtés már 2007 végén elkezdődött, s az igazi munka akkor gyorsult fel, amikor a szükséges anyagi támogatást is megkapták. Nyugodtan el lehet mondani, immár a végeredményt is látva, hogy ez az összeg a lehető legjobb helyre és kezekbe került. A négy nagyobb termet elfoglaló kiállítás minden korábbinál átfogóbb és az emlékekben továbbélő helyszíneket teremtett meg, Rippl-Rónai József íróportréival, a Nyugat kiadványaival és szerkesztőségével, a nyugatosok dokumentumaival és az utókorra maradt személyes tárgyaival, a Nyugat és a képzőművészetek kapcsolatával. Ebből nőtt ki az országjáró Nyugat-busz gondolata, amely hat hónap alatt 82 településre jutott el, s negyvenezer érdeklődő nézte meg; e tény is a közönségsikert mutatja. A feltáró és kutatómunka eredménye, s az összegyűjtött anyag szolgáltatva a nyersanyagot a Petőfi Irodalmi Múzeum négy, „alkalmi” kiadványa közül háromhoz: a Nyugat-képeskönyvhöz, a topográfiahöz (CD) és a Nyugat íróiról fennmaradt filmeket összegyűjtő DVD-hez. A Nyugat-képeskönyv méltó követője azoknak a – nagyjából egy fél évtizedes múltra visszatekintő – kiadványoknak, amelyek a PIM gyűjteményeihez kapcsolódnak (kézirattár, fotótár), s tartalmuk érdekessége, különlegessége mellett tipográfiájuk egyediségével bibliofil értékekkel is rendelkeznek. A tervező Bieder Anikó és Gelsei Balázs a papírválasztásban, a betűtípusban, a borító- és szennylaptervben, a belívek tipográfiájában, a páros oldalképek harmóniájában, a kötet egészét megteremtő grafikai elemekben, a színezésben és a háttérábrák vízjelként való megjelenítésben igen jól választott, s a Nyugatot, szerzőit megidéző, de a jelenkor olvasójának szóló könyvet hozott létre. Az ő terveik alapján készül a többi kiadvány, s egyéb, a kiállítással kapcsolatos nyomtatvány is. Ezek mind egységes képi elképzelések nyomán jöttek létre. Magát a kötetet természetesen a két kurátor jegyzi, tartalommal ők töltötték meg, kiállításrendező tapasztalataikból kiindulva. Bevezetőjükből, amelyben az utóbbiakat összefoglalják, világosan kiderül, hogy mindez milyen hatást gyakorolt rájuk, ahogy egyébként maga a kiállítás a szemléltőre, az abból készített emlékkötet pedig az olvasóra. A szerkesztők képet és szöveget egymás folytatásának, kiegészítésének, magyarázatának képzeltek el, immár nyomtatványban véglegessé vált munkájuk a kultusznak jelentős pillanata, képi világa érdeklődők és kutatók sorát fogja befolyásolni majd. Meg lehet jegyezni talán, hogy – szokás szerint –, az első időszak hangsúlyosabb, amit például a Nyugat-kiadványok fotóin lehet lemérni, de ez inkább a szakma, mint egy évfordulós kiállítás és az abból készült kötet hiányossága. Viszont feltétlenül szót kell ejteni arról, hogy a 257. oldalon lévő kettes számú képhez fűzött magyarázat hibás: Gellért Oszkára nem vonatkoztak a zsidótörvények, tekintettel arra, hogy 1919. augusztus elseje előtt keresztény hitfelekezet tagja volt, szülei 1849. január elseje előtt is Magyarországon laktak, s felesége

keresztény vallású volt. Az persze nem vonható kétségbe, hogy a belpolitikai változások jelentős hatással és kényszerítő erővel voltak rá, főként 1944. április elejétől, de azért 1941 után is a lap (ekkor már: Magyar Csillag) mögött álló részvénytársaságnak ügyvezető igazgatója maradt, s igazgatói tagságának megszűnését csak 1944. május 5-én jegyezték be. Július végéig még ő foglalkozott a kiadó ügyeivel – a Magyar Csillag ekkor már nem jelenhetett meg –, s az ostrom után, 1945. június 24-én már ismét bejegyezték igazgatói tagságát a Cégbíróságon.

Az OSZK Nyugat-honlapjára, a PIM kiállítására és az ennek alapján készült Nyugat-képeskönyvre egyaránt jellemző, hogy elsősorban a saját gyűjteményeikben található, onnan ismert anyagokra és dokumentumokra épülnek, igaz, a szintézis igényével. Ebből az erényből azonban némi aránytalanság következik, ami természetesen nem a rendezők, szerkesztők, létrehozók hibája. Minden irodalomtörténeti korszakot ugyanis bizonyos esztétikai avulás követ, ami magától értetődő és mindennemű változás feltétele, velejárója, illetve következménye, ezen túl azonban a Nyugat közvetlen utókorára az általában politikai okok miatt be nem vett szerzők hagyatékának kopása, elkallódása is rányomta bélyegét, amit a szakma önvédelme és – e sorok írójának véleménye szerint – túlzott óvatossága, részben kontraszelekciója is helyben hagyott. Ennek következtében a ma kánonnak nevezett közfelfogás részben hiányos, részben hagyományszakadás-ként értelmezhető. Paradox módon ez a felismerés is az emlékév eredményeként mutatja magát.

Hudi József: *A balatonfüredi színházak és színészet története (1831–1861)*

A magyar színháztörténeti szakirodalomban Balatonfüred színházi életéről több munka is megemlékezett. Fára József Zalaegerszegen 1925-ben kis példányszámban füzetet adott ki (*A balatonfüredi színház megalapításának és működésének első évtizedei*), melyben a Zala megyei források alapján kívánt megbízható képet adni a füredi színház korai történetéről. A Hont Ferenc szerkesztésében 1964-ben megjelent *Magyar színháztörténet* igencsak szűkszavúan utalt Balatonfüred szerepére: „A harmadik magyar kőszínház Balatonfüreden, a köznemesség kedvelt üdülőhelyén épült fel. A kezdeményező Kisfaludy Sándor volt; tőle származott a színház homlokzatát ékesítő felirat: Hazafiság a nemzetiségnek! s az ő színművével, a *Magyar hölgy*vel nyílt meg 1831. július 3-án. (Ezt az épületet 1878-ban bontották le.)” A hivatásos magyar színjátszás kétszáz éves évfordulóján kiadott *Magyar színháztörténet, 1790–1873* című kézikönyvben Kerényi Ferenc írta a Balatonfüredről szóló fejezetet. Kerényi még a bibliográfiában sem utalt arra, hogy Eötvös Károly *Utazás a Balaton körül* című műve egyedülálló érzékletességgel írta le a balatonfüredi színház megalapításának eseményeit; mindössze arra hívta fel a figyelmet, hogy Eötvös *Az első magyar nemzeti színház* című írása (megjelent az Ország Világban 1900. november 25-én) a színházépítés novellisztikus feldolgozása.

Eötvös Károly balatonfüredi színházában Magyarország első nemzeti színházát ünnepelte, s ehhez igyekezett a színház építésének históriáját a nemesi vármegye különös összefogásaként értelmezni. A 20. század elején példaértékűnek tartotta ezt a színházépítési mozgalmat, melyet nem segített a hatalom, sőt mint ha éppen annak ellenében jött volna létre. Eötvös ennek érdekében használta fel Kisfaludynak a tárgyról szóló írásait, így nem csoda, hogy *Utazás a Balaton körül* című művében a balatonfüredi színházról szóló részben alig van történetileg hiteles adat.

Sajnos a magyar színháztörténet-írás hosszú ideig nagyrészt szubjektív forrásokból táplálkozott. Kerényi Ferenc volt az, aki az 1970-es évek végén, az 1980-as évek elején a források újraolvasásával, a színháztörténeti jelenségek újraértelmezésével új színháztörténet-írást sürgetett. Kerényi Ferenc lektorálta Hudi József *A balatonfüredi színházak és színészet története* című kötetét, s ott van keze nyoma a könyv minden lapján. Kerényi ugyanis látványosan szakított az anekdotaméselés gyakorlatával, s a legendák továbbörökítése helyett a forrásokat fogta valatóra. Hudi József könyvében is kiemelt szerepet kaptak a források. Látszólag a könyv két részből áll: az időrendet követő eseménytörténetből és a forrásgyűjteményből. A források azonban egyenrangúvá válnak a főszöveggel, s az általuk alkotott fejezet önmagában is megállna, hiszen gondos jegyzetekkel kísérte őket a szerző. Ezért is furcsa, hogy a Hazai és Külföldi Tudósítások 1823. július 13-án a „Balaton-Füredi-Savanyúvízről” megjelent beszámolója, melyet Kerényi Ferenc adott közre *A magyar színikritika kezdetei, 1790–1837* című kötetében (Mundus, Budapest, 2000, 105.), elkerülte a Hudi figyelmét: „Öröm látni, hogy Pannóniának e’ bájoló vidékét a’ két Testvér-Haza’ számos válogatott fiai, és leányai köszöntik, és annak orvos savanyúvizével sietnek élni, mellyet a’ legtisztább Nympha nyújt szaporán buzogó kristály forrásból. Idén sokkal többek itt a’ Vendégek, mint tavál voltak. ’S az idő töltés is többféle most; mivel Nemzeti szép Literaturánk’ védangyala Kilényi Dávid Urat, és ennek lelkes Színjátész Társait ez előtt tíz nappal ide vezérelte. Mióta ez az ügyes Társaság majd minden nap új darabnak derekas előadásával mulattatja a’ nagy érdemű Közönséget, hazafiúi szívvel csoportozunk fel mindnyájan a’ Játékszínnek kibérlett Bálházba. – Ezt kiváltképpen buzdító például vesszük az itten mulató Mánásoktól, és Uraságoktól, kik nagyobb Nemzeti jussokkal élvén, nagyobb buzgósággal is óhajtják a’ Nemzeti nyelvnek a’ Játékszín által való virágoztatását.”

Hudi József – ahogy a mű előszavában írta – eredetileg a színházfenntartás társadalomtörténetét akarta megírni, de a gyűjtőmunka lezárása után világossá vált, hogy a hiányos forrásanyag ezt csak részben teszi lehetővé. A történész-levéltáros munkája így is termékenyítően hat majd a színháztörténet-írásra, hiszen a balatonfüredi színházalapítás, ahogyan láttuk, még az 1960-as években is jórészt csak statisztikai adat volt. A magyar színháztörténet mintha kizárólag a Nemzeti Színház megteremtésének históriájával foglalkozott volna. A balatonfüredi előadások nehezen illettek ebbe a hagyományba. De amíg Kolozsvár és Miskolc fontos társulatépítő helyé vált, fontos bemutatók helyszínéként, színházi központként működött, addig Balatonfüredről nem lehetett mindezt elmondani.

Annak ellenére nem ragyog Balatonfüred neve a magyar színháztörténet legfényesebb lapjain, hogy Kisfaludy Sándor írásaiban a korszak magyar színházelméleti irodalmából ismert gondolatok olvashatók. Kisfaludy Sándor 1830.

augusztus 9-én előterjesztést tett Zala vármegyének a színház építésére. A beadvány első mondata így szól: „A nemzeti nyelv, a nemzeti kultúra, általjában a nemzetiség előmozdításának s terjesztésének egyik leghatásosabb módja és eszköze minden okvetetlen a nemzeti játékszín és színművészség lévén, ily játékszíneknek szükségét és hiányát minden hazaszerető magyar már régen sajnosan érzi, és ezen fogyatkozás miatt az országnak nagyobb birtokosait méltó neheztelessel vádolja.”

Kisfaludy ebben az írásában még csak azt emelte ki, hogy a fürdővárosban „egy célirányos játékszínnek felállítása” ott már régen közönséges kívánság volt... Kisfaludy azzal is érvelt, s talán ez is rontotta később a füredi játékszín megítélését, hogy Pestre ritkábban jutnak el a vidékiek, s egyébként is Pest idegen lelke jó ideig meg nem honosítatik, ezért: „Nem kell-e méltán kívánnunk, hogy inkább Füreden, megyénknek kebelében álljon fel segedelmünk által egy játékszín, mintsem Pesten?” (141–145.)

Érdekes fordulat állt be néhány hónappal később: Kisfaludy Sándor 1831. március 15-én Vas vármegyéhez írott levelében az alábbiakkal adott nagyobb nyomatékot szavainak: „Alulírott a nemzeti magyar Tudós Társaságnak rendes tagja lévén, ennélfogva a nemzeti nyelvet, művészséget terjeszteni most már nemcsak hazafiúi, hanem tisztí kötelességnek is tartván...” (168.) Kisfaludy tehát nem hazafiúként, több nemes vármegye táblabírájaként, hanem felelős értelmiségiként, a Magyar Tudós Társaság tagjaként hajtotta végre a balatonfüredi „czélerányos, csinos nemzeti játékszín” építését.

A költő a színház megnyitására írt prológusában azt hangsúlyozta mégis, hogy nemzetiséget terjesztő színművészeti intézet készült el, s az „önnön hazájában eddig zsellérkedni kénytelenített magyar színművészség – egy tulajdon házra vergődhetvén, mint egy sok ideig számkivetve nyomorgott lélek, megkönnyebbült mellyből azt sohajthattya: – Itt tulajdon hazámban végre már én is itthon lehetek!” (178–179.)

Fontos azt is kiemelni, hogy Kisfaludy Sándor a dunántúli színi kerület központjának szánta Balatonfüredet, ezt erősíti meg a színház épületének tetszetős homlokzata – gróf Festetics László adományozta hat íón oszlopával, az 1835-ben elhelyezett órával és a „Hazafiság a nemzetiségnek” felirattal. Az impozáns bejárat mögött azonban kevés építészeti ismerettel készült szükségsszínház húzódott meg. A korszak legképzettebb színésze, Egressy Gábor 1839-ben írta be kritikai megjegyzéseit az apátság vendégkönyvébe. Egressy ekkor már túl volt a bécsi tanulmányúton és két éve a Pesti Magyar Színházban játszott. Feljegyzése egyúttal azt is bemutatja, milyen volt a korszak ideális színháza: „A' színpad igen magas, 's a' földszíntérnek csaknem semmi lejtőssége nincs. – Ha már a' páholysor elhagyásával népszerűség akart mutattatni (melly tekintetben, – mel-

lesleg legyen megjegyezve, Füred nem a legkedvezőbb hírben áll), a' földszinti padok miért nem csinosabbak s' kényelmesbek? Olly sokba került volna e ezeknek szénával kitömése 's kanavászszal bevonatása, befestése? A' karzat miért nem folyja körül a falakat, (mit csín és gazdaság javálnak)? És a' színpad homlokzata minő idomtalan! A színpadnak semmi gépezete! még azon nélkülözhetetlen sem, melly a színpadokat változtatja; minden színpadot külön, kézzel kell ki s betolni; nincs egy annyira szükséges süllyesztője. [...] A kellemetlen bűzű, sötét, veszélyes és olvadékony fagygyú világítás helyett, nem célszerűbb lenne e tizenkét olaj lámpa?" (255.)

A színház épülete jelképe lett Balatonfürednek, de a célnak, amiért létrehozták, egyre nehezebben felelt meg, hiszen a meleg nyári estéken nehezen vették rá magukat a fürdővendégek, hogy hét órakor sétájukat megszakítva a fedett épületbe bemenjenek. Már 1838-ban sürgették a nyári aréna felépítését.

Hudi József munkájának legfontosabb eredménye, hogy rávilágít azokra az ellentmondásokra, melyeket eddig csak az összefoglalások mozaikjaiból lehetett összerakosgatni. Ha Eötvös Károly véleményét teljesen figyelmen kívül hagyjuk, akkor is szembeűnő, hogy a színházalapítás elsősorban politikai tett, nemzeti demonstráció volt. Az épület homlokzatára felírt jelmondatot és Kisfaludy prólógusát hamar elfelejtette a közönség, s leginkább vígjátékokra, szórakoztató művekre váltott jegyet. A szerző Balatonfüred fürdőközönségének aprólékos leltárával meggyőzően mutatta be, hogy miért nem alakulhatott ki a balatonfüredi játszóhelyen ideiglenes Nemzeti Színház. A fürdőhely életéhez jól illeszkedő műsor azonban önmagában nem volt elegendő – a színházépület kezdetlegessége miatt szórakoztató intézményként sem lett sikeres. Ez az ellentmondás egyébként nemcsak a balatonfüredi színház életét jellemezte. A Pesti Magyar Színház (majd Nemzeti Színház) sem teljesíthette azokat az igényeket, melyek működéséhez fűződtek. Az irodalompolitikai és nemzetpolitikai elvárásokat nem lehetett ugyanis figyelembe venni a színház üzemeltetésében. A rendszeres előadások megrendezéséhez nem volt elegendő a szellemi feltételeket megteremteni.

Hudi József munkájának újdonsága az is, hogy míg eddig jobbára a reformkori Balatonfüred színjátszását ismertették a cikkek és tanulmányok, ebben a könyvben szó van a folytatásról is. Kiderül például az, hogy 1852. június 22-én Latabár Endre társulata I. Ferenc József császárnak és népes kíséretének Füredre látogatása alkalmával előadta Szigligeti Ede *Csikós* című népszínművét. Az előadás első felvonását Ferenc József is megtekintette. Az eseményt dokumentáló színlapon ez olvasható: „A Császári Királyi Apostoli Főlsége tiszteletére a nemzeti színházban adandó díszünnepély alkalmával...”

Hudi József kötete egyszerre rendszeres színháztörténet, életmódtörténet és művelődéstörténet. Megtudjuk belőle, melyik társulat mikor érkezett a város-

ba, és milyen darabokat adott elő. Kik voltak a színjátszó személyek, milyen érdemeiket jegyezték fel a lexikonok. A szerző alaposan ismeri a 19. századi Balatonfüred életét, s képes volt a színház közönségét közelebb hozni az olvasóhoz. Balatonfüred színjátszása eddig vagy Kisfaludy Sándor elvont írásaiban öltött testet, vagy Eötvös Károly pittoreszk leírásában. Most végre mindenből mértékkel meríthetünk: végigolvashatjuk a levéltárakban megbújt iratokat, rácsodálkozhatunk a fürdőélet mindennapjait megörökítő naplókra, bepillantást kapunk a vándortársulatok egymással civakodó életébe, s érzékelhetjük, hogy 1861-ben a nyári színekör megnyitásával új korszak kezdődött Balatonfüreden.

Ebben az időben tűnt fel a színész, színigazgató Molnár György a fürdőhelyen, aki 1861-ben a Budai Népszínházra azt írhatja fel, amit a balatonfüredi homlokzaton látott: „Hazafiság a nemzetiségnek”. Molnár ezzel a gesztussal biztosított mindenkit arról, hogy a színházának szellemisége folytonos a reformkori vándorszínjátszással. Véletlen egybeesés, hogy a kötet 1861-ig tárgyalja a balatonfüredi eseményeket, hiszen a fürdőhelyen 1861. július 6-án nyitotta meg kapuit az új színekör. Ennek históriája azonban egy újabb monográfia tárgya lehet. Várjuk a folytatást!

(Balatonfüred Városért Közalapítvány, Balatonfüred, 2008.)

Fórizs Gergely: „*Álpeseken Álpesek emelkednek*”. A képzés eszménye Berzsenyi elméleti szövegeiben

Az MTA Irodalomtudományi Intézete *Irodalomtudomány és Kritika* című könyvsorozatának társsorozata a *Klasszikusok*, amelynek újabb darabját veheti kezébe az olvasó. Gyapay László elsőként megjelent monográfiája („*A' Tisztább ízlésnek regulájával*”). *Kölcsey kritikus pályakezdése*, Universitas, Budapest, 2001.) a néhány évvel később éppen általa sajtó alá rendezett Kölcsey kritikai kiadás (*Irodalmi kritikák és esztétikai írások*, I., 1808–1823, Universitas, Budapest, 2003.) előtanulmányaként is volt olvasható. A sorozat újabb darabja, Fórizs Gergely Berzsenyi elméleti szövegeit vizsgáló monográfiája nem titkoltan Berzsenyi prózai munkáinak a közeljövőben megjelenő (éppen Fórizs által sajtó alá rendezendő) kritikai kiadásának előtanulmányaként is olvasható. Mind a leendő kritikai kiadás, mind Fórizs monográfiája a Berzsenyi-textológia és filológia régi adósságaiból kíván törleszteni. Az életmű prózai-elméleti vonulatának kritikai recepciója nem csak szerfölött hiányos és egyoldalú volt, de meglehetősen ellentmondásosan is alakult. Elég talán csak a legismertebb szövegre, a *Poétai Harmonistika* megítélésre utalni, amely Erdélyi Jánostól Váczy János biográfiájáig lényegében terméketlen és dilettáns kísérletként lett rögzítve az irodalmi köztudatban, Berzsenyit egyértelműen az óda- és elégiaköltő szerepébe kényszerítve. A szinte egynemű megítélésen, Berzsenyi irodalomszemléletének revíziójában csak a nyolcvanas években történik lényeges fordulat, köszönhetően Szegedy-Maszák Mihály, majd Kocziszky Éva *Poétai Harmonistika*-olvasatainak, és különösen Csetri Lajos munkáinak (*Nem sokaság hanem lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1986.; *Egység vagy különbözőség?*, Akadémiai, Budapest, 1990.). Fórizs Gergely monográfiája ez utóbbi hagyományvonalathoz, elsősorban az egykori szegedi professzor Csetri Lajos vizsgálódásaihoz kíván csatlakozni. Míg azonban – írja Fórizs – „Csetri eszmetörténeti érdeklődése a párhuzamba állított filozófiai-esztétikai rendszerek közös fogalmi alapösszetevőinek kimutatására irányult, addig a mostani vizsgálat módszere elsőd-

legesen filológiai, tehát a forráskutatás és helyenként a szövegcritika eszköztárát” mozgósítja, ettől téve függővé bármiféle eszmetörténeti tipologizálását. (13.) Emez alapvető módszertani-szemléleti különbség ellenére (amely tehát bármiféle megállapítást csakis szigorúan filológiai értelemben tesz lehetővé) Fórizs monográfiája sem nélkülözheti önmaga elbeszélésének valamiféle egységesítő cselekményszálát, amelyet az alcímbe foglaltan is megjelenít a „képzés eszményének” formájában. Fórizs szerint a képzés fogalmának középpontba állítását az teszi indokolttá, hogy a Berzsenyi-szövegekben feltárható neohumanista hagyomány eme jelentékeny ideája „számos Berzsenyi-mű elvontabb jelentést kereső értelmezésében” megragadható.

A monográfia módszeres következetességgel, időrendben haladva tárja fel, olvassa újra és vizsgálja meg Berzsenyi „elméleti” szövegeit. Az elméleti megnevezés nyilvánvalóan csupán szükségszerű megnevezés lehet ebben az esetben, hiszen mai fogalmaink alapján a Kazinczyval és Wesselényivel folytatott levelezés vagy éppen egy verseskötet-fejezet vizsgálata aligha indokolná mindezt, a korszak és a vizsgált életmű sajátosságai alapján viszont nem csak kívánatos, de teljesen jogos is ez az összefoglaló megnevezés. Nem feledve természetesen azt sem, hogy a vizsgált szövegcorszokok említett része korántsem elméleti szöveg, mondjuk az antirecenziók vagy éppen a *Poétai Harmonistika* diskurzusai felől tekintve.

Fórizs Gergely monográfiájának első nagyobb fejezete a képzés tudományeszméjét tekinti át a Kazinczyval folytatott levelezés alapján. A második nagyobb egység Berzsenyi figyelemre alig méltatott fordítástöredéke kapcsán (*A' Pók*), alapos és izgalmas filológiai vizsgálatok után olyan elsődleges kontextust tár fel, amely Berzsenyinek a német populárfilozófiai gondolkodással (konkrétan a *Der Philosoph für die Welt* című folyóirattal) való kapcsolatait mutatja be igen meggyőzően. A német populárfilozófia eszményeinek feltárását végzi el a negyedik fejezet is, Berzsenyi Verseinek Negyedik Könyvét ennek szellemében olvasva újra, elsősorban az episztolák és a képzés-eszmény összefüggéseiben, amely Berzsenyi antirecenzióinak irodalomszemléleti újraolvasását is megalapozza. A monográfia egyik jelentős fejezetét teszi ki a *Poétai Harmonistika* tárgyalása, az elsődleges kontextus feltárása, vagyis a neohumanizmus eszméje felőli újraolvasás, amely a szöveg módszertanának (például az aforisztikus előadásnak), és esztétikai forrásainak újolagos vizsgálatával párosul. Kifejezetten izgalmas, új összefüggéseket feltáró jelenségként olvashatunk itt azokról a lehetséges forrásokról is, amelyek közrejátszanak Berzsenyi művelődési programjának értelmezésében. (Ilyen Szabó Andrásnak az Erdélyi Múzeumban megjelent értekezése, Barthélemy regényfolyama, *Az ifjú Anacharsis görögországi utazása*, vagy éppen Ungvárnémeti *Pindaros-tanulmánya*.) A képzés eszmény fontossága valójában Berzsenyi kései írásaiban, az Akadémia jelentette kontextusokban, vagy a kor reformer személyiségeivel

(Széchenyi, Wesselényi) folytatott levelezésben válik nagyon nyilvánvalóvá, túl az irodalmon keresve a képzési elvek elméletének gyakorlati megvalósítási lehetőségeit. Innét tekintve válhat végképp megalapozottá Fórizs elgondolása, hogy a kontextusok filológiai feltárása mellett miért lehetett mégis éppen a képzés eszményét elbeszélésének középpontjába emelnie, még akkor is, ha nyilvánvaló módon ez nem adhat magyarázatot minden felmerülő kérdésre.

Fórizs Gergely monográfiája Berzsényi elméleti írásainak egységes szempontok alapján való teljes körű, szisztematikus forrásvizsgálata során a Berzsényi-filológia eddig elhanyagoltak tetsző területein mutat fel új és megfontolandó eredményeket, az általa feltárt, illetve újraalapozott és megerősített kontextusokkal elgondolkodtatóan mutatja fel a német populárfilozófia és a kései neohumanista hagyomány jelenlétét, szervező szemléleti elveit Berzsényi műveiben. Az elbeszélés, éppen az egységes látásmódja miatt, olyan Berzsényi-szövegeket is képes újra mozgásba hozni, amelyek eddig jórészt kívül rekedtek a vizsgálódások körén és csak felületes, unalmasan ismétlődő és hagyományozódó frázisokban voltak köztudottak. Ami a legfőbb, aligha vitatható eredménye a könyvnek, hogy képes Berzsényi teoretikus korszerűtlenségének hagyományát is felülvizsgálni, arra rációzni. Fontos és újszerű az is, hogy Fórizs a neohumanista képzési eszmény és -hagyomány jelenlétét egy komoly és megfontolandó, a teoretikus Berzsényi-munkákat nem csak részleteiben, hanem azokat az életmű egészében és összefüggéseibe ágyazva is vizsgálja, mindenképpen hiánypótló munkát kínálva a korszak kutatóinak.

(Universitas, Budapest, 2009.)

Stephan Krause: *Topographien des
Unvollendbaren. Franz Fühmanns intertextuelles
Schreiben und das Bergwerk*

A beteljesedés lehetetlenségét rejti az *unvollendbar* szó. Mintha Stephan Krause levonta volna a konzekvenciát a *vollenden* ige ambivalenciájából, hiszen az ige a *Duden* német értelmező szótár szerint egyrészt 'elvégezést', 'befejeződést', másrészt egy dolog vagy személy a tökéletesség stádiumában való kiteljesedését jelenti. Stephan Krause a befejezhetetlenség toposzának esztétikailag is meghatározó formáit véli felfedezni Franz Fühmann munkásságában, aki 1922-ben Rochlitzben, a mai Csehország területén született, s 1984-ben Kelet-Berlinben halt meg, s életének java részét az NDK-ban töltötte. Fühmann életműve egy keresztmetszetben vetül az olvasó szeme elé. Stephan Krause először az író fordítói tevékenységéről szól, majd a magyarul is megjelent *22 nap, vagy Az élet útjának fele* írást értelmezi, mely a fühmanni mítoszelmélettel együtt az *Im Berg* regényfragmentum esztétikai kérdésfeltevéseit vezeti fel. Az *im Berg* 'a hegyben' azt is jelentheti, hogy 'a bányában', amely a cselekmény fő helyszíne. A disszertáció az első olyan tudományos munka, amely az *Im Berg* részletekbe menő és annak irodalmi értékeire koncentrááló értelmezését nyújtja. Az itt tárgyalt szövegeken kívül Fühmann verseket, gyerekirodalmat, mítoszátköltéseket, sci-fi jellegű, valamint más témájú elbeszéléseket és esszéket írt. Fühmann elismert és sokoldalú munkássága ellenére az NDK irodalmi történetírása a testamentum szavai és az *Im Berg* befejezetlensége alapján a szerzőről utólag a megbukott író képét festette. Az elmúlt két évtized kutatásai nagyrészt ebből az álláspontból indultak ki, s az NDK-irodalom címkével bélyegezték meg a szerző munkásságát. Stephan Krause az első két oldalon elhatárolódik a kutatás eme leegyszerűsítő és kényelmes diszkurzusától, hiszen sem maga a besorolás aktusa, sem az NDK-irodalom lezártágot implikáló fogalma nem felel meg az irodalom hatástörténeti mechanizmusainak. A könyv további 380 oldalán már nincs is szó politikáról, hacsak nem az maga a politika, hogy a szerző végig irodalomról beszél.

Fühmann költőként kezdte pályáját, de idővel úgy vélte, hogy műfordítóként jobban ki tud bontakozni, s cseh, lengyel és magyar versek fordításának szentelte az idejét. A disszertáció első fejezete az értekező nyelvtudására tekintettel József Attila, Radnóti Miklós és Nemes Nagy Ágnes versei fordításával foglalkozik, ahol Stephan Krause értő olvasatban veti össze az eredetit a német párjával. E költőkön kívül Fühmann Vörösmarty, Petőfi, Ady, Füst, Halász, Kalász verseit és a *Csongor és Tündét* ültette át németre. Stephan Hermlinnel találtak rá egy francia József Attila-fordításra, s ez váltotta ki a magyar irodalom iránti, később sem lankadó lelkesedésüket. Egyikük sem tudott magyarul, így interlineáris fordításokra szorultak, amelyeket Kárpáti Pál készített el. Ezek a fordítások jelentek meg 1960-ban az első német nyelvű József Attila-kötetben. 1978-ban a kötet harmadik kiadása pedig további fordításokkal bővült. Ez a típusú műhelymunka az NDK nagyszabású és akkoriban egyedülálló projektjének keretében zajlott, amelynek az volt a célja, hogy az úgymond kis nyelvekhez tartozó, főleg kortárs költők verseit fordítsák le németre és hozzák nyilvánosságra őket. Csak Fühmannnak és persze a nyersfordító munkájának köszönhetően a következő szerzők válogatott verseit tartalmazó kötete jelent meg: Ady Endre (1965), Radnóti Miklós (1967), Füst Milán (1974), Vörösmarty Mihály (1982) és a Nemes Nagy Ágnes kötete (1986). Rajta és Stephan Hermlinen kívül mások is fordítottak magyarról, s antológiák is népszerűsítették a magyar irodalmat. A fordítói nyelvtudás és az ebből adódó műhelymunka miatt a fordításokat átköltéseknek (*Nachdichtung*) nevezték. Németül a leggyakoribb *übersetzen* és a nagyobb fordítói szabadságot jelző *übertragen* után a *nachdichten* 'átköltést' jelentő ige csak ritkán fordul elő, illetve bizonyos fordítói gyakorlatot, jelen esetben az interlineáris fordítást nevezi meg. A *Poesiealbum* sorozatban is kiadtak egy terjedelmét tekintve szerény József Attila-kötetet, ahol a versek alatt kivételesen az *übertragen* ige áll. Az értekező ezen kívül egy helyen Fühmann idézi, aki Kárpáti Pállal folytatott levelezésében azon morfondírozik, hogy a *neuschöpfen* 'újraalkot' szóval lehetne a legmegfelelőbben jellemezni saját fordítói munkáját. Fühmann a nyersfordítónak írt leveleit tette közzé 2007-ben Kárpáti Pál két nyelven, mely magyarul a *Műfordítói műhelylevelek* címet viseli.

Stephan Krause a disszertáció átköltésekről szóló fejezetcímébe a magyar műfordítás szót is beilleszti, amellyel azt szeretné (a magyar nyelvű olvasóknak) hangsúlyozni, hogy a fühmanni átköltések művészi igénnyel és az eredeti szellemében készültek. Fühmann ugyanis legalább annyira szeretett volna saját igéneinek, mint az eredetinek megfelelni, vagyis fontosnak tartotta, hogy a kész szöveg irodalmi értékű alkotásként is megállja a helyét. Például több Ady-verset is fordított, de ezek csak egyszer jelentek meg, s nem engedte őket újra megjeleníteni, mert nem volt velük megeledve. A camus-i sziszüphoszi boldogság tu-

datában fordított, hiszen nemcsak hiányzó magyar nyelvtudása miatt, hanem egyébként is tisztában volt azzal, hogy az eredetihez tartalmilag és formailag hű fordítás, melyben a fordítói munka beteljesedne, lehetetlen. Fühmann a nyersfordítások mellett maga is szótárzott, s magyar kollégáit faggatta az adott szerző életművéről és életútjáról. Radnóti Miklós költészetéről pedig esszét is írt. Egy naplóbejegyzés arról tanúskodik, hogy mennyi fejtörést okozott neki az *Eszmélet* utolsó négy sorának a lefordítása. Az akkori magyar irodalmi élet nagyon meg volt elégedve Fühmann munkájával, s egyenesen ünnepelte a fordítót. Stephan Krause, aki elsőként dolgozta fel Fühmann fordítói tevékenységének magyarországi recepcióját, számos példát említ erre. A szövegiségükben is teljes értékű irodalmi alkotások mellé tehát nemcsak azért fontos a német átköltés szót hozzáfűzni, hogy az a tényleges műhelymunkára világítson rá, és a nyersfordító közreműködését is kiemelje, hanem a fogalom arra is figyelmezteti az olvasót, hogy ne az eredetinek való megfelelés illúziójában olvassa a német szöveget. Fühmann egyébként olyan kiadást is tervezett, ahol egymás mellett áll az eredeti szöveg, a nyersfordítás és az átköltés. Ezt a tervet azonban nem valósították meg.

A paratextusok jelzéseitől eltekintve tehát Fühmann mesteri átköltésein nem látszik a befejezhetetlenség toposza. Míg a *22 nap* és az *Im Berg* elemzésében a szerző tehát a szövegekbe beíródó befejezhetetlenséget mutatja meg, addig a fordításkritikai fejezetben tulajdonképpen egy bizonyos fordításeszemély elvi megvalósíthatatlanságát jelenti az a toposz, amire az értekezés épül. Az *unvollendbar* metafora tehát az egyes fejezetekben más-más konceptuális értelemben szerepel, ami miatt az értekezés koncepciója ellentmondásossá válik, ami e más-különbömben rendkívül igényes munka tudományos értékeit csökkentheti. A munka ugyanis kettős célt követ. Egyrészt az írói kommentárok alapján kiválasztott, példaértékű szövegek elemzésével az életmű esztétikai értékeire világít rá, melyre a fordításkritikai fejezet is példa. A másik célkitűzésnek pedig az tekinthető, hogy Stephan Krause a szövegekbe beíródó befejezhetetlenség irodalmi formáit mutatja fel, ami nemcsak izgalmasabb vállalkozásnak tűnik, mint az első, hanem azt is lehetővé teszi, hogy a fühmanni szövegeket ezután sem kordokumentumokként, sem életrajzi kommentárokként ne lehessen felhasználni.

A *22 nap, vagy Az élet útjának fele* (1973, magyarul 1976) az elbeszélő budapesti útjáról szól. E szöveget korábban napló- vagy esszéregénynek, valamint útinaplónak nevezték. Az elbeszélő német író, aki először jár Magyarországon, s arra gondol a Keleti pályaudvarra érkező vonaton, vajon megfelelnek-e majd benyomásai annak, amit hallott és olvasott a magyar kultúráról és Budapestről. A város minden ténye érdekli, s legszívesebben elveszne a részletekben, hogy minél autentikusabb képet kapjon róla, s ne a turistáknak kijelölt ösvényen kelljen haladnia. Minden benyomását le szeretné jegyezni, s ezt a kapkodó buzgalmat mutatja

a szöveg, amely nem tud összefüggő szöveggé alakulni. Az élményháló ráadásul mintha nem is csak Budapestet tükrözné, hiszen a szöveget át- meg átszövik irodalmi szövegekre vonatkozó, elejtett megjegyzések, sokszor pár soros idézetek is. Stephan Krause részletesen bemutatja e szövegeközi viszonyok formáját és jelentőségét a *22 napban*. Nemcsak szembeötlő versidézetek tagolják a feljegyzéseket, hanem egy kevésbé exponált Joyce-recepció is belefonódik a leírásba. Valamint az elbeszélő Mándy alakjait véli felismerni az utcákon, Mallarmé legyezője jut eszébe, amikor az Astoria Szálló ablakából a szomszéd épület ablakát mustrálja, és a Lukács Gyógyfürdő labirintusában Minotauruszra emlékezteti valaki. Úgy tűnik, hogy az elbeszélő számára Budapest, mint olyan, megfoghatatlan, amelynek lényegét csak egy irodalmi allúziókkal átszőtt élménykavalkád érzékeltetheti. Így a szöveg azt a heideggeri gondolatot is példázza, hogy a világ csak értelmezett formában érhető el számunkra. A *22 nap* elbeszélője tehát nagyrészt irodalmi előismeretei mentén értelmezi élményeit, s mivel a szöveg is e felismerés tükrében épül fel, ezért a szöveg Stephan Krause szerint a „modernség topográfijának” is tekinthető.

A disszertáció ezután Fühmann mítoszelméletéről szól, amelyről az író 1974-ben tartott előadást a Humboldt Egyetemen. Míg az eddigi Fühmann-kutatás Kerényi Károly hatására világított rá, addig Stephan Krause a blumenbergi és fühmanni elmélet hasonlóságaira hívja fel a figyelmet. A filozófus 1971-ben változta fel mítoszelméletét egy esszében, amit az 1979-es *Arbeit am Mythos* szövegben fejtett ki részletesen. A két elmélet legfontosabb közös pontja az, hogy a mítosz maga nem vezethető vissza annak eredetére, hanem jelentését csak az aktuális, valamely médiumban alakot öltő recepcióban nyeri el. Fühmann az előadásban a mese poétikáját állítja szembe a mítoszéval. Míg a mese zárt és a jó-rossz ellentétere épülő struktúra, addig a mítosz nem kétpólusú, s nem is ad egyszerű és megnyugtató válaszokat, viszont a benne ábrázolt viszonyok közelebb állnak az emberi tapasztalathoz.

Stephan Krause szerint az *Im Berg* szerkezetén a fühmanni mítoszkoncepció hatása érezhető. A regény elbeszélője író, akit főként romantikus olvasmányai hatására mindig is érdekeltek a bányák, s egyszer elhatározza, hogy lemegy egy működő bányába. A hegy majdnem ezer méter mélyén egy egész valóját meg-rázó pillanatot él át, s felindulásában csak annyit mond: „Ez az én helyem.” Ezt az élményt szeretné megfelelő formába önteni, s regényt írni róla. A disszertáció részletes elemzést nyújt a szöveg narratív felépítéséről és a szubtilis időkezelésről, amely a szöveg fiktív jellegét hangsúlyozza. Bár az elbeszélő valóságghú ábrázolásra törekszik, a szöveg ennek épp ellentmond, hiszen kiderül, hogy a bánya mélyén a bányászok munkáját mitikus dimenzióban látta, míg ugyanezekről az emberekről egy hétvégi táncmulatságon csak egy groteszk jelenetet tud fel-

vázolni. A bányában zajló, szinte embertelenül nehéz és hangos munka jellemzésébe pedig olyan erotikus felhangú reflexiók vegyülnek, hogy miként formálódott mitikus női alak képzetévé a bányakincsek megszerzése utáni vágy.

A disszertáció külön fejezetben is tárgyalja, milyen kép alakul ki a bányászról. A terepmunkát végző író ugyanis alig tud szóba elegyedni az amúgy is szótlan munkásokkal, akikkel, mint kiderül, egyébként is alig értik egymást. Erre utal például a szövegben a bányászok szakszavakkal teli és az íróknak is idegen nyelvhasználatára vagy a bányászokról felvázolt, hol fantomszerű, hol mitikus jellegű kép. Az értekező e jellemábrázolást a romantika bányász alakjának dekonstrukciójával is magyarázza, s Hoffmann, Tieck, Novalis, Hebel és a norvég Steffens írásai mentén jellemzi e romantikarecepció sajátosságait. A cselekményt ezen kívül olykor-olykor narrátori, a nyelvi kifejezés lehetőségein elmélkedő reflexiók szakítják meg, amelyek előre vetítik az elbeszélő írói szándékának a kudarcát. Ahogy a mítoszt sem lehet végérvényesen megírni, úgy az *Im Berg* elbeszélője sem tudja irodalmi formába önteni sem az egyszeri, fundamentális jelentőségű élményét, sem a valóságot, ahogyan azt látszólag átéljük. A vállalkozás e lehetlenségét mutatja a szöveg töredékszerűsége és a címben szereplő bánya szó metaforikus jelentése, hiszen egy bányát sem lehet befejezni, csak abbahagyni.

A valóság „realisztikus” ábrázolhatatlansága nyilván ama paradoxon felismerésének is megfelel, amely a (szocialista) realizmus esztétikai doktrínában rejlik. De ez csak az előismeretekkel rendelkező olvasónak jut eszébe. Hiszen a disszertáció épp arra bizonyíték, hogy a szocialista realizmus leíró kategória egy bizonyos kontextusra redukálja e fűhmanni szövegeket, míg azok jóval összetettebbek, s általános művészet- és nyelvfilozófiai kérdéseket vetnek fel például forma és tartalom vagy művészi teljesség és töredékszerűség viszonyáról.

Mivel a fűhmanni életműben a helyeknek szembeszökően nagy szerepük van, melyek jelentőségére nem kell külön felhívni a figyelmet, ezért a disszertációnak nincs köze a kultúratudományok *spatial turn* kutatási irányához. Annyiban mégis felfedezhető hasonlóság a kettő között, hogy a *22 nap* és az *Im Berg* a helyek kulturális jelentésének diszkurzivitására példa. Ezt azonban csak az az olvasó érti meg, aki figyel a szövegre, s az olvasás folyamán nem (csak) az előítéleteinek akar megfelelni. A disszertáció másrészt a *spatial turn* egyik nemkívánatos következményét is előre vetíti. Azt a lehetőséget, hogy a kutatás buzgalmában olyan társadalmi és kulturális folyamatokat is a hely vagy térbeliség szemantikai mező eltárgyasító fogalmaival nevezünk majd meg, amelyekre már van bevált fogalmunk. A műfordítás vagy átköltés is csak a fűhmanni nyelvhasználat szerint nevezhető helynek.

Fűhmann írásai tehát egyrészt azt bizonyítják, hogy az irodalmi igényű befejezetlen vagy más strukturális nyitottságot hordozó írások teljes értékű esztéti-

kai alakzatoknak tekinthetők. Másrészt az olvasható le róluk, hogy a befejez(het)-etlenség viszonylagos fogalom, amely a beteljesedés bizonyos értelmének a függvénye. S ha beteljesedésen a szöveg nem emberi mértékű tökéletességben való feloldódását értjük, akkor a szöveg, mint emberi alkotás, csak ennek lehetlenségét tükrözheti. Nem véletlenül áll a könyv elején a következő idézet: „Össze ne csirizeld holmi bárgyú mesével. Maradjon minden annak, aki egy költőhöz illik: töredéknek.” (Kosztolányi Dezső)

(Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2009.)