

Verso
Irodalomtörténeti folyóirat
2020/2

Szakmai védnökök
Bartók István
Jankovits László
Nagy Imre

A szerkesztőbizottság tagjai
Bozsoki Petra
Laczkó András
Milbacher Róbert
Pálffy Eszter
Pap Balázs
Szatmári Áron

Tördelőszerkesztő
Pap Balázs

Borító
Simor Kamilla

A Lavater-szövegek kontrollfordítója
V. Horváth Károly

Az idegen nyelvű rezümék nyelvi lektora
Maczelka Csaba

Felelős kiadó
a PTE BTK Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Klasszikus Irodalomtörténeti
és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének vezetője
(7624 Pécs, Ifjúság u. 6.)

szerk@versofolyoirat.hu

Fiziognómia és irodalom a XVIII–XIX. században

Szerkesztette
Tóth Orsolya

TARTALOM

TÓTH ORSOLYA	
Előszó	7

TUDOMÁNYOS GYŰJTEMÉNY

CSOBÓ PÉTER GYÖRGY	
Fiziognómia és antifiziognómia	
Lichtenberg és a „fragmentum-vita”	13
BÓDI KATALIN	
A portrékészítés módszerei Kazinczy életművében.....	61
KUCSERKA ZSÓFIA	
Kire ütött ez a gyerek?	
A szülő–gyerek hasonlóság a genetika kora előtti regényekben	79
ZÁKÁNY TÓTH PÉTER	
A képzelő-erő betegségei	
Kölcsey Ferenc: <i>A' karpáti kincstár</i>	93
VÖÖ GABRIELLA	
Ha a leviatán a textus	
A <i>Moby Dick</i> és az amerikai testtudományok	109

FILLÉRTÁR

JOHANN CASPAR LAVATER	
Fiziognómiai töredékek az emberismeret és az emberszeretet	
előmozdítására I. (<i>Pálfy Eszter fordítása</i>).....	129
JOHANN CASPAR LAVATER	
Fiziognómiai töredékek az emberismeret és az emberszeretet	
előmozdítására II. (<i>Pálfy Eszter és Szolnoki Anna fordítása</i>)	151
GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG	
Töredék a farkakról (<i>Csobó Péter György fordítása</i>)	161

KRITIKAI LAPOK

TÖRÖK ZSUZSA	
Az irodalom és irodalomtörténet-írás mibenlétéről	
(Szilágyi Márton, <i>Omniárium: Irodalomtörténeti tanulmányok</i> , Bp., Ráció, 2020.)	169

Bódi Katalin

A portrékészítés módszerei Kazinczy életművében

*„Your face is so complicated
that it takes three pages to describe.”
(How To Tell If You’re In an
Honoré de Balzac Novel, the-toast.net)*

A portré keretei

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

„E’ profil-arczokat igen nagy gonddal és igen nagy szerencsével rajzolta is, metszette is Báró Lütgendorf Ferdinánd. Nem azon törekedett, hogy a’ fejnek az ideálozás által több nemességet ’s kedvességet adjon, a’ mit az első rendű Mívészek mindég tesznek; hanem hogy ezen historiai tekintetben nevezetes arczokat a’ szerint adhassa, a’ hogyan őket a’ tükör kapja-fel; ’s a’ ki azon gondra tekint, mellyel Lütgendorf mindenikének nézését, haját, ruháját, álmélgodást érdemlő különbözőésekben adja, érzeni fogja, hogy az arczok tellyesen el vagynak találva; ’s így Lütgendorf, ’s Ponori, ki ötet tanácsolta, a’ most és később élőknek szíves köszöneteket érdemlik. Az arcz magán hordja a’ mit az emberről mondhatni, ’s gyakrabban mint a’ figyelmetlen gondolná; ’s ezen állításnak való voltát hány fő bizonyítja itt! ide értvén némelly kép mellett még a’ haj-fésülést, öltözetet, és kéz-írást; mert a’ lelkes Kiadó a’ képek alá kinek-kinek tulajdon kéz-írása szerint metszeté-fel neveiket. Ki nem ismér péld. a’ Kajdacsí, a’ Bittó, a’ nagy csinban gyönyörködő Szallopek, a’ Császár lelkeikre? ’s melly jelentő vonás péld. a’ Bittó’ arczában az alsó rész, a’ szájától addig, a’ hol tokáját elfogja a’ ruha [...] Mindenik kép mellé vagyon téve két lapnyi nyomtatvány, ’s az bennünket a’ személy’ Élet-írásával gazdagít.”¹

¹ KAZINCZY Ferenc, *A’ Művészség’ barátjaihoz*, Felső Magyarországi Minerva, 1827/augusztus, 1339. A recenzió három könyvet ismertet, elsőként a fenti idézet tárgyát: *Magyar Pantheon: Az 1825. 1826. 1827. Pozsonyban tartott Ország-gyűlés’ emlékezetére*. Részenként kiadta Ponori Thewrewk József, Magyar-oroszági és Erdélyi hites Ügyész.

Az ismertetett *Magyar Pantheon*-kötetben eszerint tehát a portrék funkciója az országgyűlésen résztvevők személyének hű ábrázolása, idealizálás nélkül, ugyanis az arc olvashatóvá teszi az ember jellemét, amit a hajviselet, az öltözet és a kézírás reprezentációs funkciója egészít ki. A kiadványban a képek szöveggel egészülnek ki, amiből egyrészt a portré kettős, képi és textuális műfajisága is rögzítésre kerül, másrészt a médiumok egymással történő versengése, illetve reprezentációs elégtelenségük is hangsúlyt kaphat. A tradicionális Kazinczy-képbe illeszkedő panteonizáció és az idealizálás fogalmai mellett tanulmányomban a fiziognómia, a médiumváltás és az autopszia terminusával szeretném gazdagítani Kazinczy portréfogalmának vizsgálatát, amelyek körülményeire ráadásul kiegészítheti a portré funkciójáról való, viszonylag zárt gondolkodásunkat a 18–19. század fordulójának időszakában.

Amikor Abafi Lajos 1884-ben kiadja a *Magyar Pantheon. Életrajzok és életrajzi jegyzetek* című kötetet, amelybe a Kazinczy-életmű legkülönbözőbb helyeiről (levelezés, folyóiratközlemények, önéletrajzi feljegyzések stb.) származó „portrékat” gyűjti össze, az arcképhez a panteonizáció 19. századi praxisát rendeli hozzá.² A nemzeti történelem és irodalom nagyjairól szóló különféle írások homogenizáló összegyűjtése elsősorban a gesztusban rejlő ünnepélyességet, a morális nagyságra való rámutatást és a kulturális emlékezet közösségi erejét teszi hangsúlyossá. Az Abafi-féle kötet ugyanis nekrológokat, életrajzokat, személyes visszaemlékezéseket, kötetbevezetőkből kiemelt írói portrékat, arcleírásokat egyaránt tartalmaz. A 19. század első évtizedeiben az *Erdélyi Muzéum* és a *Tudományos Gyűjtemény* hasábjain közreadott biográfiák, amelyek között Kazinczy egynéhány írása is megjelenik, illetve Döbrentei Gábor életrajzirás-elmélete³ természetesen indokolhatják a *Magyar Pantheon* kötetének későbbi létrehozását, mindazonáltal éppen az egységesítő szerkesztői gesztus lehetetleníti el a jelentésadás további esélyeit a nemzeti kommemoráció alaphelyzetén kívül. Érdeemes ugyanakkor azt is rögzíteni, hogy Döbrentei teóriája szerint az „életírásnak fő-célja az emberi természetet a maga nagyságában és gyarlóságában is megismertesse; haszna, hogy a' Jóra, nemes példák által felébresszen, a' Hibástól elijesszen”.⁴ Vagyis tisztán a morális példaadás, az olvasó erkölcsi tanítása kap hangsúlyt.

Kazinczytól persze egyáltalán nem volt idegen a panteonizáció gondolata, az életművében gyakran előkerülő portré azonban legfeljebb, ha metaforaként érthető, ami végeredményben csak elfedi radikális sokféleségét. Szintén közismert, hogy Kazinczy rendkívüli figyelemmel övezte a portré festészeti műfaját is, ami megint csak nem független a panteonizációban rejlő öröklét gondolatától: a korabeli elképzelés szerint az adott személy képi ábrázolása az emlékezés segítője lehet az utókor számára. Ráadásul a kép és a szöveg átjárására is számos példát mutat az életmű, a *Tövisek és virágok* íróportréiban barátai és ellenségei virtuális képekben

2 A panteonizáció gyakorlatáról bővebben lásd: PORKOLÁB Tibor, *„Nagyjaink pantheonja épül”*: Közösségi emlékezet, panteonizáció, emlékezés, Bp., Anonymus, 2005, 86–109.

3 DÖBRENTEI Gábor, *Észre-vételek az élet-írás teoriájáról*, Erdélyi Muzéum, 1815/3, 119–137.

4 Uo., 119.

kerülnek rögzítésre, ami a horatiusi *ut pictura poesis*-elv gyakorlásának is ékes példája. Mindezen kontextusok azonban elsősorban Kazinczy irodalomszervező tevékenységébe és esztétikai látásmódjába zárják be a portré funkcióját, és szükségképpen elfedik a portré 18. századi és még a 19. század első évtizedeiben is ható gyakorlatának további vonatkozásait. Gondolatmenetemben megpróbálom bemutatni Kazinczy portréfogalmának összetettségét, ugyanis véleményem szerint nem elégséges a panteonizáció és az eszményítés gyakorlata felől értelmezni az életműnek ezt a kiemelkedő csomópontját. Érdekes közelebbről megvizsgálni az életrajzokban, nekrológokban, íróportrékban, illetve a visszaemlékezésekben (nevezetesen: *Pályám emlékezete*) bemutatott személyek leírását, továbbá áttekinteni azokat a szöveghelyeket, amelyek, ha nem is tézisjelleggel, de számot vetnek a portré képzőművészeti műfajával, így közvetve vagy közvetlenül a képi reprezentáció problémájáról vallanak. Kazinczy gyakorlati portréfogalmában megjelennek a 18. század tudásszerkezetének azon elemei, amelyekre az irodalomtörténeti nézőpont már szükségképpen nem figyelmes a következő évszázadban. Úgy gondolom tehát, hogy a mediálisan és műfaji szempontból is többféle portré tanulmányozása Kazinczy életművében lehetőséget ad a korszak tudásszerkezetének tanulmányozására is. Vagyis feltételezésem szerint ha közelebbről vizsgáljuk a Kazinczy által írt portrék szövegeinek felépítését és látásmódját, illetve a portré képi műfajához fűzött reflexióit, akkor nem elsősorban a közvetlen utókor, illetve saját korszakunk kérdésfeltevéseinek visszaigazolásaként (lásd: panteonizáció, nemzeti emlékezet, nemzeti identitás stb.) vetünk számot a műfajjal, hanem eddig nem gyakorolt interpretációs és fogalmi kereteket kapunk a korabeli szövegek olvasásához.

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

Az elemzett szövegek meghatározó része a korabeli folyóiratokban közzétett életrajzokból származik, de felhasználtam a *Pályám emlékezete*-ben helyet kapó biográfiák egy részét, illetve a portré képi műfajához fűzött különálló reflexiókat is. Számot vetve a kéziratok anyagával, valójában felmérhetetlen mennyiségű életrajz, nekrológ, biográfiai feljegyzés található az életműben, amelynek nagy része kiadatlan. Jelen tanulmány a nyomtatásban is hozzáférhető anyagból válogat, s arra tesz kísérletet, hogy rámutasson a portré (metaforájának) összetettségére, ajánlatot téve egy legalább annyira összetett interpretációs lehetőségre.

(1.) „Az arcz magán hordja a' mit az emberről mondhatni” – a fiziognomikus portré

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

„Wesselényi megholt Német-Lipcsén 1667. Martz. 28d. Termete deli, arcza nagy szépségű. Sas orra, eleven szemei, testének minden mozdulása, mutatták az uralkodásra termett lelkes nagy férfit. Szakála kerek és sűrű. Feje nyírott, igen gazdag üstökkel. Felső öltözete, olajban-festett képein, zöld bársony kaftán, fél-könyökig érő ujjakkal. Sokat szenvedvén köszvényben, nehezen írt, de mikor nem szenved, igen rendesen és csinosan; 's ezen baja volt hihetőleg az oka, hogy alá-írásaiban ritkán írta-ki nevét, 's azt inkábbára csak a' C. F. Wess. által jegyzette.”⁵

A biográfiai adatokból nyilvánvaló ugyanis, hogy Kazinczy csak festményen vagy metszeten⁶ láthatta a Wesselényi-féle összeesküvés főszereplőjét, és a fiziognómia megismerő módszerét alkalmazva a külsőből az uralkodói erényekre és az emberi nagyszerűségekre következtet. Az aláírás kiemelése színre viszi a fiziognómiai gondolkodásban alkalmazott metonimikus láncolatokat: a ki nem írt név eszerint a köszvényben szenvedő kéz sajátos lenyomata.⁷ Hasonlóképpen dinamikus a kapcsolat a külső és a belső között Orczy Lőrinc leírásában, ráadásul itt is megjelenik a festmény mint az arc rögzítésének másik médiuma:

„Eleven szikrázó kék szemei a' leg fejérből homlok alatt boldog megelégedést mosolygottak; orczájit az egészség' piros színe fogta el 's ba-

5 KAZINCZY Ferenc, *HADADI GRÓF WESSELÉNYI FERENCZ, MURÁNYNAK ÖRÖKÖSE, Magyar-ország' Nádora, Jászok' Birája, Gömör és az egygyesült Pest, Pilizs, Zsolt Vármegyék' Fő-Ispánja, Arany-gyapjas Vitéz, Első Leopoldnak Tanácsosa, Kamarása, Magyar-országban Hely-tartója*, Felső Magyarországi Minerva, 1827/október, 1387–1392.

6 Kazinczy a pesti vármegyházán lévő és a marosvásárhelyi Wesselényi-arcképet is ismerte, mindkettőről volt metszete. A metszetek lelőhelye: Zemplén vármegye levéltára, Sátoraljaújhely, Autographa II. Vö. KAZINCZY Ferenc, *Pályám emlékezete*, kritikai kiadás, s. a. r. ORBÁN László, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009 (a továbbiakban: PEml.), 1122. A fenti idézet a portré kettős mediális természetét és nevezetesen a képi és nyelvi leírás teljesítőképességét bemutató fejezethez is szorosan kapcsolódik, hiszen azt teszi világossá, hogy egy létező képet Kazinczy egy biográfia kiemelt helyén, az alany külsejének bemutatásánál használja fel, a kép-nyelv hangsúlyozott médiumváltásában.

7 A kézírás és az aláírás fiziognómiai vetületeiről Kazinczynál lásd: TÓTH Orsolya, *Leírás a kézírásról: Fiziognómiai portré a 19. századi regényben*, *Literatura*, 2018/2, 197–199.

juszos ajakin a' Sváda ült. Az a' mosolygó száj, azok a' szikrázó szép szemek, az a' lángoló orcza látszik *Dónátnak* festésein is.”⁸

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

„Növése középben állott a' hosszúak és rövidek között; termete csontos és inas, de nem kövér; hajai ifjú esztendejiben szőkék, szemei elevenek; arcza igen szép, mind vonásokban, mind színekben; tartása szabad, módja nemes és komoly, felszelidítve szívének szelíd, lelkének víg volta által; szóllása folyó, keresett piperék nélkül, hangja kedves.”⁹

A kérdés adott: Kazinczy vajon olvasta-e Johann Kaspar Lavatert, vagyis a portrék írásában, illetve a portrék iránti rajongásában szerepet kapott-e a 18. század végén óriási népszerűségnek örvendő svájci lelkész fiziognómatana? Érdemes némiképpen tisztázni a fiziognómia 18. századi státuszát a tudományok közegeiben, hogy megérthessük Lavater sikerét. Míg a 16. századi gondolkodásban még a filozófia integrálja a nedvkörtanon és a fiziognómián alapuló teológiai, orvostudományi, természetismereti, művészetelméleti (stb.) tárgyú következtetéseket, addig a 18. század végére ezek a megismerési formák egyrészt még egy ideig hozzáidomulnak a specializálódó természettudományokhoz,¹⁰ másrészt pedig a közbeszéd részei maradnak, a hétköznapi emberismeret szókinccseként vannak jelen a köztudatban. A megértés, az egyértelműség, az olvashatóság ígérteit jelentheti tehát a fiziognómia teóriája, ami ugyanannak a természettudományos gondolkodás

8 KAZINCZY Ferenc, *B. Orczy Lőrincz. Generális 's Abaúji Fő Ispány*, Hazai Tudósítások 1806. I/47., 397–398. Az életrajz másodjára is megjelent, mégpedig 1815-ben, az Erdélyi Muzéum fentebb idézett füzetében, amely Döbrentei életírás-teóriáját is tartalmazza: *Báró Orczy Lőrincz emléke*, Erdélyi Muzéum, 1815., 3. füzet, 176–177., Tudósító levelek című rovat. A címhez kapcsolt lábjegyzetben a következőket olvashatjuk: *Szemere Pál Gyűjteményéből*, ami azt valószínűsíti, hogy az életrajzot a Hazai Tudósítások közleményéből Szemere továbbította a szerkesztő Döbrenteinek.

9 KAZINCZY Ferenc, *Ürményi Ürményi József*, Felső Magyarországi Minerva, 1826/április–június, 643–648.

10 „[...] bár a korábbi évszázadokban meggyökeresedett felhasználási területei [...] tehát az irodalmi, művészeti ábrázolásban és társas kapcsolatok terén betöltött szerepe továbbél, új területeken hasznosítják. [...] Az orvostudomány, az evolúciós és fajelméletek, a kriminalisztika, a pszichológia bizonyos válfajai mind egyfajta fiziognomikus tudattal rendelkeztek, a fiziognómiai módszerekkel éltek hol a jó, hol a rossz érdekében, hol tudományos, hol áltudományos célzattal.” – VÍGH Éva, *„Természeted az arcodon”: Fiziognómia és jellemábrázolás az olasz irodalomban*, Szeged, JATEPress, 2006, 142.

előtti tudásszerkezetnek a része, mint a nedvkórtan.¹¹ Az arc olvasásának elmélete és gyakorlata is a jel és a jelzett dolog közötti hasonlóság feltételezéséből indul ki, amely hasonlóság így nem csupán a megismerés alapja, hanem a világ megismerhetőségébe vetett hit bizonyítéka is.¹² Az emblémáskönyvek és a bestiáriumok képként is hozzáférhetővé teszik ugyanezt a tudásszerkezetet, ami egészen hosszú ideig, a 18. század végéig bizonyosan jelen van az európai gondolkodásban. Amit Michel Foucault megfogalmaz a 16. századi tudás vonatkozásában, még a 18. századra is érvényes bizonyos hangsúlyok eltolódásával:

„[...] a korszak tudománya mintha gyöngé struktúrával rendelkezne; e struktúra nem egyéb, mint a következő három elem szabad összeillesztése: a régiekhez való hűség, a csodálatos iránti vonzalom és egy független racionalitás irányában ébredt figyelem, amelyben önmagunkra ismerünk.”¹³

Johann Caspar Lavater *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* című munkája 1775 és 1778 között jelent meg négy kötetben, munkája végeredményben a betetőzése annak a folyamatnak, amelynek gyökerei az antik filozófiára (és orvoslásra) nyúlnak vissza. Szimbolikusan az Arisztotelésznek tulajdonított *Physiognomicára*, amely szoros kapcsolatot tételez fel test (vagyis az ember látható külseje) és lélek (vagyis az ember elvileg nem látható tulajdonságai), illetve emberi és állati tulajdonságok között. A fiziognómia – például a nedvkórtan és az asztrológia elmélete és gyakorlata mellett – a tudományos diskurzusban a reneszánsztól kezdődően rendkívül hangsúlyos; aligha mérhető fel pontosan azoknak az értekezéseknek a mennyisége, amelyek

11 Döbrentei a fent idézett biográfiaelméletében külön kiemeli a nedvkórtani rendszerben alkalmazott vérmérséklet-típusok szerepét az ember tanulmányozásában: „A' *sanguineo-cholericum*, és *melancholico-cholericum* temperamentumok leggazdagabbak a' pszichologiai vizsgálatra, mert legtöbb elevenség, serénység, mélység és energia munkálódik általak. Az életíró tehát vizsgálja-meg, mi volt a' természetes hajlandóság' munkája, 's mint tudta az ész ennek vágyjait a' legnemesebb módon igazgatni. Ki nem kell hagyni az életírásból a' temperamentum igazítására befolyó környülállásokat, 's azon állapotot, mellyben születésünktől fogva neveltettünk, 's mik voltak a' lelki-tehetségek kifejlődésére indító okok.” DÖBRENTÉI, *i. m.*, 123. Jól látszik ebből a példából is, hogy a nedvkórtan egy korábbi gondolkodói paradigma megismerési módszereként és szókincseként integrálódik a modern tudományok kialakulóban lévő módszertanához és ismeretelméleti keretéhez: itt tehát a pszichológiához.

12 Michel Foucault a szignatúra fogalmával világítja meg a hasonlóságok bonyolult rendszerét, amely végeredményben létrehozza, felismerhetővé teszi a dolgok között létrejövő viszonyokat. Mivel a hasonlósági viszonyok a végtelenségig bővíthetők, Foucault a 16. századi gondolkodás leírásában a „homokszerű” jelzőt használja, azt érzékeltetve, hogy a dolgok közötti hasonlóság – újabb és újabb szignatúrák felismerésével – a végtelenségig bővíthető, hiszen mindegyik voltaképpen az emberi világ önmagába záródó tökéletességének a bizonyossága. Vö. MICHEL FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK GÁBOR, Bp., Osiris, 44–49.

13 *Uo.*, 51.

az embert a hasonlóság különféle alakzatai mentén vállalkoznak leírni.¹⁴ Lavater munkájának rendkívüli popularitása és közvetlen hatása az irodalmi szövegekre (nevezetesen a 18. század végétől a 19. század végéig a regényekben egyre terjedelmesebbé váló arc- és testleírásokra), illetve hatása az irodalomra egészen a 19. század végéig több gondolkodói tézis összjátékával magyarázható. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a „Lavater-jelenségben” sajátos sűrűsödését látjuk a korszakot meghatározó tudományos és populáris diskurzusoknak. Vígh Éva Lavater elméletének morálfilozófiai karakterét emeli ki, amely az isteni bölcsesség fogalmához rendeli az értelemadás végpontját.¹⁵ Vallási és metafizikai alapú fiziognómiai következtetései eltávolodnak az egyházi dogmák szigorú kereteitől, így termékeny talajra hullnak a szekularizálódó olvasói rétegben, ahol ráadásul egyre nagyobb arányban található meg a nők, az érzékeny olvasás befogadói gyakorlatával. Mindez sajátosan hat a vallásos gyakorlat egyéni mintázataira: Németországban és Svájcban Leibniz tanainak hatására olyan vallási szemlélet alakul ki, amelyben kiemelkedő szerepet kap Krisztus emberi karaktere, az ember mint Isten képmása és tökéletes teremtménye, valamint a természet csodáiban való gyönyörködés a természetfeletti és a misztikus világ dimenzióinak háttérbe szorításával. Lavater munkájának népszerűségét a metszetek is erősítik, a korszak legkiemelkedőbb metszőit tudja megnyerni kötetei illusztrálására, ám a gyönyörködtetésen és az olvasás segítségével felül mindebben jelen van a szöveg és a kép viszonyának problémája. Az arc mint kép olvasásában, ahogyan arra Kocziszky Éva tanulmánya rámutat, többek között a logocentrikus gondolkodás kritikája fogalmazódik meg, amellyel szemben a képi ábrázolás „olvasása”, denotálása mindenekelőtt érzéki, nyelv előtti folyamat. Második lépésben történik meg csak a kép, a vizuális tapasztalat nyelvvé alakítása, a képi jelek nyelvi jelekké transzformálása, ami által a képben és a szövegben rögzített portré metaforikusan azonossá válhat.¹⁶

Kazinczy valószínűsíthetően nem olvasta a svájci lelkész fiziognómiaértekezését, írásaiban nem foglalkozik számottevően sem az elméletével, sem a fogalmi rendszerével, és ritkán hivatkozik rá. Tóth Orsolya a Kazinczy-életmű Lavater-utalásainak feltérképezése során kiemeli az árnyképek iránti rajongását, illetve „a kortársak külsejének leírásakor alkalmazott, rendkívül részletező eljárás[át], amely a fiziognómiai tanokban tájékozott olvasó számára lehetővé tette, hogy fiziognómiai ítéletet hozzon”.¹⁷ Kazinczy fiziognómiai karakterű szóhasználata a fent idézett portréiban még a fiziognómiai gondolkodás (mint szókincs és értelmezési keret) 19. század eleji jelenlétéről vallanak, ami ez idő tájt még kétségtelenül a korabeli gondolkodói paradigma része. Tytler Nyugat-Európa vo-

14 Lásd Graeme TYTLER áttekintését: Graeme TYTLER, *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982, 35–54.

15 VÍGH, i. m., 142–143.

16 KOCZISZKY Éva, *Az arc olvasása: Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, Vulgo, 2003/2, 72–79.

17 TÓTH Orsolya, *Az arc olvasása? Fiziognómiai szemlélet a 19. századi magyar irodalomban*, PTE Bölcsész Akadémia 2., szerk. BÖHM Gábor, FEDELES Tamás, Pécs, 2015, Kazinczyról: 36–39, az idézet oldalszáma: 37.

natkozásában „Lavaterian physiognomical climate”-ról beszél.¹⁸ Kazinczy esetében bizonyosan nem beszélhetünk módszeres Lavater-olvasásról, levelezésében és önéletírásaiban csak elvétve bukkan fel a svájci lelkész neve, amikor azonban megemlíti, tökéletesen alkalmazza a fiziognómiai téziseket:

„Szirmay Mihálynak igazsága volt, midőn nekem Beregszászon azt beszéllé 1800. Aug. hogy Engel és Szmethanovics úgy néznek-ki mint testvérek. Lavaternek igaza lehet, mert E. és Szm. lélekben is hasonlítanak; mind a’ kettő felette heves és tiszta fő, mind a’ kettő fősvény.”¹⁹

Ugyanakkor egymásra a külsejükben megtévesztésig hasonlító emberek anekdotáinak elbeszélésében mintha némi iróniával illetné Lavater elméletét, amelynek tehát az egyik logikus konklúziója az lehet, hogy a külsejükben azonos emberek belső tulajdonságaikban is megegyeznek:

„Párisból hazatért embereink azt mondják, hogy nem lehet két hasonlítóbb képet találni, mint a’ Napóleoné és Gróf Csáky Imréé Terében. – Jaj úgy neked, Lavater! – ’s Gróf Barkóczy Ferencz 1794–1801 közt Berlinbe érkezvén, feleségével végig járta az utcákat, ’s a’ mint hintaja mellett egy más hintó elrepült volna, csudálkozva kérdé feleségétől, mit kereshet Berlinben Gróf Török Lajos? Az a’ kit az Ipamnak ismertek, a’ francia oda küldött Biztos, a’ híres Abbé Sieyes vala. – Gróf Desóffy István is azt állítja, hogy Gróf Csáky Imre igen jól hasonlít Napóleonhoz.”²⁰

Hasonlóképpen nem az derül ki a Báróczy-portréból sem, hogy Kazinczy ortodox fiziognomista lenne, a külső leírása itt is pontosan megtörténik, de konklúziója szembemegy a test és a lélek metaforikus hasonlóságának tanításán, ráadásul az anekdota műfaji kódjának érvényesülése a nevetést is kiválthatja az olvasóból:

„Báróczy nem vala nagy testű, nem vala magas; hajai feketék és még most is tömöttek. Képe, bőre, tekintete, hangja nem vidám, nem nyájas, de beszéde bájoló. Rejtsd el magad’ az oldalszobába, ’s mondj onnan édességeket egy Szépnek, ki téged nem láthat innen, ’s a’ Szép lángolni fog értted: de lépj ki most, látasd magad’, ’s tüze azonnal elalszik. Így kötődtek vele ifjú esztendeiben barátjai, kik a’ Magyar ifjaknak színe voltak.”²¹

18 TYTLER, *i. m.*, 6.

19 PEml., 290., *Az én naplóm*, Kelt: 1812. márc.–ápr., Tartam: 1801–1804.

20 *Uo.*, 220., *Kazinczy Ferencz „Diáriuma”*, Kelt: 1805–1806, Tartam: 1804–1806.

21 KAZINCZY Ferenc, *Báróczy Sándor’ emlékezete*, Hazai ’s Külföldi Tudósítások 1810. I/24, 195.

(2.) Portrék vetélkedése – fiziognómia kontra eszményítés?

Kazinczy többször tematizálja saját portréírói gyakorlatát, ezeknek a reflexióknak pedig gyakran része a portrémetszet vagy a portréfestmény műfajára való utalás. A fentebb is idézett, folyóiratközleményként is megjelent portréiban rendszerint hivatkozik a bemutatott személyről készített, általa ismert metszetre vagy festményre, vagyis egyértelműen állítható, hogy számára a portré kettős mediális természete az értelmezés alaphelyzete. Ez a kettősség érthető a médiumok sajátos vetélkedéseként is, aminek nemcsak a Kocziszky Évától idézett szemiológiai vonatkozásai lehetnek lényegesek, hanem a vizuális és a textuális forma esztétikai tapasztalatában meglévő különbségek problémája is. A 18. század végi irodalom, de általánosságban a korabeli tudásforma tanulmányozásában ma már megkerülhetetlen a látás fiziológiájának és az optikai médiumoknak a tanulmányozása, éppen a klasszicista mimézisgyakorlattal való kapcsolatuk miatt. Szöveg és metszet relációinak megfigyelése egyszerre fontos a könyv- és a sajtótörténet, a gazdaságtörténet és az olvasásszociológia szempontjából, amelyek belátásait szükségképpen kell összekapcsolni a poétikai vizsgálatokkal.

Kazinczy kifejezetten a kép pótlásaként tematizálja saját portréírói gyakorlatát, ahogyan párhuzamba állítja annak aprólékosságát a két legendás hírű, királyi megrendeléseket is teljesítő metsző, Bernard Picart és Daniel Chodowiecki nevének említésével. A metszetek közlésének a korabeli könyvekben és folyóiratokban komoly anyagi vonzata van, így a vizuális élményt nyújtani próbáló leírásokat anyagi kényszer következményeként is érthetjük:

„Én a' portrékat 's costúmeket apróságos gondokkal festem-ki, 's meglehet hogy ezek által némelly Olvasómat elúnasztom; de nekem éppen ezek az apróságos vonások látszanak leginkább érdeklőknek, midőn a' nem láthatott emberek felől vagyon szó. 'S mi teszi különben azt, hogy midőn nevezetes ember' szemléléséhez van módunk, látni óhajtjuk azt, ha vele beszédbe nem eredhetünk is? 'S minthogy a' mult idők' magyar costúmjeit a' maradék nem látja majd a' szerént rezekben, mint a' XIV. Lajos' korabeli Párizsiakat a' Picartéi 's a' Chodowiczkyéin a' nagy Király' korabeli Berlinieket; ezek az én vonásaim poltolékiul lehetnek e' részben a' később nyomoknál.”²²

A szövegben megalkotott portré eszerint tehát helyettesítheti a hiányzó képet, azzal együtt is, hogy Kazinczy számára szövegkiadási gyakorlatában rendkívül fontos volt a festmények és metszetek felhasználása. A Ráday-ház ismertetésében az I. Gedeont ábrázoló festményről készített metszet ebben a többszörös mediális áthelyeződésben úgy válik „hiteles képpé”, hogy képes színre vinni a portréalany belső tulajdonságait:

22 PEml., 436., *Az én életem*, Kelt: 1816. Tartam: 1759–1781.

„Ráday Pálnak és Pálnénak képét Mányokitól, a' Gedeonét és Gedeonnéjét egy más valakitől, a' Második Gedeonét és Gedeonnéét Stundertől bírja Péczel, 's igen hív dolgozásokban. Az Első Gedeont nekem crayonozta Klímes Tamás 1788., mellyet osztán Mark Quirin Orpheusom' II. Kötete elébe metszett; 's abban a' szent Öregnek vidám, szelíd, más meg más ideák által el-el-kapott lelke, gyermeki ártatlansága egészen el van találva.”²³

Szándékosan használom a „hiteles kép” fogalmát; az idézőjellel egyrészt a hitelességről való meggyőződésre, a portréalany és a portré reflektálatlan azonosítására utalok, másrészt pedig feltételezésem szerint ez az értelemadás nem független a hiteles kép teológiai problémájától. Hans Belting monográfiája arra a tézisre épül, hogy mivel a transzcendens valósága az emberi tapasztalat és az érzékek számára nem hozzáférhető, ezért az egyház hol képekkel, hol pedig képrombolással (de belső képként mégiscsak megkonstruálva) próbálta szemlélhetővé tenni a keresztényi vallás nem evilági szféráját.²⁴ A hiteles kép elsődleges tárgya a korra-keresztény teológiában Jézus Krisztus arca, amely a keleti kereszténységben (lásd: ikonok), illetve a reformációban (lásd: sola scriptura) is dogmatikai kérdés. Belting kiemeli, hogy Lavater fiziognómiájában, „a felvilágosodás korának kellős közepén”, Jézus arca a teológiai hagyományok nyomán továbbra is ősmódel, de a svájci lelkész visszautasítja a képi hagyományt, amely véleménye szerint eleve képtelen Jézus Krisztus arcának közvetítésére, így a maga részéről megpróbál azoktól elvonatkoztatni.²⁵ Kazinczy az Orczy-portréban is utal a festményre, ám kommentárja azt teszi világossá, hogy a festő félreértelmezte, rosszul olvasta az arcvonásokat, így a hadvezér a háttérbe vonta a múzsáknak áldozó, szinte sztoikus figurát. A festő tevékenysége tehát egyértelműen értelemadó tevékenység, ami tovább viheti a portrék kérdéskörét az idealizálás mértékének kérdése felé.

„Az a' mosolygó száj, azok a' szikrázó szép szemek, az a' lángoló orcza látszik *Dónátnak* festésein is; tsak hogy a' festő, a' ki azt hitte, hogy Orczyban a' *Generálist* kell festeni, képéből egy Herkulest csinált, 's egészen elvesztette a' *philosophusi nyugodalmat kedvellő Böltset és Poetát.*”²⁶

23 KAZINCZY Ferenc, *A' Rádayak*, Felső Magyarországi Minerva, 1827/június, 1225–1233. Vö. még PEml. 914–915.: Klimesch által 1788-ban rajzolt arcképéről Mark (megjelent: az Orpheus II. kötetében; Orpheus, 305) és Mansfeld (megjelent: *Kazinczy Ferencz' Munkái*, 5. kötet, Pest, 1815) is rézmetszetet készített.

24 Hans BELTING, *A hiteles kép: Képviták mint hitviták*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 9.

25 *Uo.*, 61.

26 KAZINCZY Ferenc, *B. Orczy Lőrincz. Generális 's Abaúji Fő Ispány*, Hazai Tudósítások, 1806. I/47., 397–398. Vö. még: PEml. 946.: „Arcképei: Donát portréja után Mansfeld által készített pontozómódorú rézmetszet, amit Kazinczy megjelentetett a *Kazinczy Ferencz' Munkái* 2. kötetében (Pest, 1815).”

A tanulmányt bevezető recenziórészletben Kazinczy egyértelműen megkülönbözteti az idealizáló emberábrázolást a fiziognómiai (tükörszerű? realiztikus?) portrétól, s utóbbit azért tartja nagyszerűbbnek, mert az valóban segít a portréalany személyiségének megismerésében. Az 1813-ban kiadott Dayka-kötet-höz készített metszet és az életrajzban részletezett portré olyannyira idealizáló, hogy annak módszertanát és fogalomkészletét hajlamos az irodalomtörténeti értelmezői gyakorlat kizárólagosnak tekinteni a Kazinczy által írott portrék esetében.²⁷ Kazinczy ebben a szövegben mesteri módon építi fel a fiatal költő leírását: a személyes találkozás élményéből, a test és az arc közvetlen látványából, a valós térből újra és újra átlép a művészetek mitologikus terébe. A fiziognómiai látásmódot is az idealizálás, illetve a görög szépségeszmény szolgálatába állítja: az arc egyes részeinek jelzői természetesen a nagyszerű, finom, érzékeny jellem jelölőiként érthetők: a „lobogó, szép, legszebb, legszelídebb, magas, legjátékosb” jelzőt kapó arcvonások ráadásul „leglelkesb képként” festik le Kazinczy számára Daykát, pontosabban a néző így konstruálja meg a látványt. A *Dayka' életéből* az is kiderül, hogy a metsző Kazinczy rajzából dolgozott, aki egy Orpheus-gemmát használt fel a hajfürtök ábrázolásához.²⁸ A portrék (a metszet és a szöveg) elkészítése végül sokkal inkább Kazinczy jelentősadó tevékenységét, semmint Dayka Gábor arcmását teszik láthatóvá.²⁹

„Ámor állá itt, talárisba öltözve, az Anyaszentegyház' fijai között. Termete alacsony, de kartsu, és, a' mi nagyon tűnt szembe, olly erőltetés nélkül egyenes, mintha egész életét Tánczmesternek kezei alatt töltötte volna. Lobogó setétszög haja saját dísz volt alakján. Horgas igen szép orra, a' legszebb metszésű ajak, a' legszelídebb, domborodás nélkül lefolyó áll, hosszan elvonuló szemölde, nem éppen sima, de tisztabőrű arca, tsontos, magas homloka, a' legjátékosb kék szem, a leglelkesb kép festette nékem a' Múzsák' és Grátziák' Kedvelltjét.

27 Szabó Péter a levelezést tanulmányozva mutat rá Kazinczy esztétikai nézeteire a festett, a metszett és a szoborban megalkotott portré tárgyában, és meggyőzően érvel a mellett, hogy az antik szépségeszmény követésében az esztétikai és a morális norma együttesen érvényesül. Vö. SZABÓ Péter, *Kazinczy portré-esztétikája*, *Ars Hungarica*, 1983/2, 277–282. Döbrentei idézett életírás-teóriája hasonlóképpen az antik retorikai hagyományból vezeti le a biográfia-írás módszertanát és funkcióját: „Az életírásnak fő-célja az, hogy az emberi természetet a' maga nagyságában és gyarlóságában is megismertesse; haszna, hogy a Jóra, nemes példák által felébresszen, a' Hibástól elijesszen.” – DÖBRENTAI, *i. m.*, 119.

28 KAZINCZY Ferencz, *Dayka' élete = Ujhelyi Dayka Gábor' versei: Öszveszedte 's kiadta barátja, Kazinczy Ferencz*, Pest, Trattner, 1813, XLVIII.

29 A Dayka-portré részletes elemzéseit lásd: HÁSZ-FEHÉR Katalin, *Tanulmányfejek: Kazinczy Dayka-portréjének és Berzsenyi-kanonizációjának párhuzamai = Klasszikus-magyar-irodalom-történet: Tanulmányok*, szerk. LABÁDI Gergely, DAJKÓ Pál, Szeged, Tiszatáj Alapítvány, 2003, 33–73; SZÜCS Zoltán Gábor, „Ad eum qui de tenebris te protulit”: *Kazinczy 1813-as Dayka-kiadásának helye Dayka Gábor értelmezéstörténetében = Nympholeptusok: Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, Bp., L'Harmattan, 2003, 66–103.

Beszéde kevés. Színetlen szerénység, figyelem mások eránt és annyi nyájasság, hogy első pillantással mindent elbájolt. Némelly hangja félig selyp, melly nevelte ketseit.”³⁰

Napóleon figurája ismét az arc kérdésköréhez kapcsolódva jelenik meg a *Pályám emlékezetében*, ezúttal az arckép megalkotásának módszertanához kapcsolódva. Egyrészt figyelmet érdemel az a mozzanat, hogy Kazinczy levelezőtársa Schönbrunnba tett látogatásának célja megnézni Napóleont saját szemével, de az is nagyon lényeges a társadalmi identitás szempontjából, hogy a tiszt nem érti, hogy a Bonaparte név alatt a francia császárt érti a kérdező:

„Bonaparte felől lévén szó, kedvem jött, azt is feljegyezni, a’ mit Nini ír Bécsből. – Be érkezvén Napoleon Schönbrunnba (1805. November – d) kimentem, hogy láthassam. Nem láthattam. De maga helyett tizenhatezer emberből álló gárdáját láttam, úgymond, ’s bizonyossá tehetlek, édes bátyám, hogy szebb népet gondolni nem lehet. Vissza jövén szállásomra, itt leltem egy kapitányt és 35 legényt. Ezeknek ebédjek mindennap 50 ftba került. A’ Tiszt velünk evett. Egy nap megszólítottam, ’s kértem, mondaná meg, mikor lehetne látnom Bonapartét? Azt felelte franczia culturával, hogy nem ismeri, ki lehet az? – Nem értvén, ismét megneveztem Bonapartét, ’s ő ismét azt felelte, hogy nem ismeri. Aber Sie werden doch Ihren Kaiser kennen! mondám megütközve vonogatódzásán. So! felele a’ Tiszt, unsern würdigen Kaiser kenne ich recht wohl; der heist aber nicht Bonaparte, sondern Napóleon. Niny megszeppent, ’s engedelmet kért megtévedése miatt. A’ Tiszt nagy magasztalásokkal szólott Napóleonjának vitéz és kormányzó tettei felől etc. Niny csakugyan látta későbben Napóleont, Berthiével lovaglott, ’s azt írja, hogy Napóleon egyikéhez sem hasonlít azon sok képeinek, a’ mellyeket láttunk. A’ dolog természetes, mert a’ Művész εις το Κρειττου μιμει.” [megszépítve utánoz]³¹

A portré festészeti műfajának esztétikai-módszertani karaktere szempontjából azonban a leginkább lényeges a fenti idézetben az a megállapítás, amely a biografikus személy és a történelmi tablókön, illetve a különféle portrékon megfestett alak hangsúlyos különbségét tárgyalja. A „Művész εις το Κρειττου μιμει” gondolata a *Tövisek és virágok* kötetének egyik jegyzetében, *A’ két természet* című epigrammához kapcsolódva,³² illetve a levelezésben is többször megjelenik. Fórizs Gergely

30 KAZINCZY, *Dayka’ élete...*, i. m., XLVIII.

31 PEml., 219–220, *Kazinczy Ferencz „Diáriuma”*, Kelt: 1805–1806. Tartam: 1804–1806.

32 „Az Aesthetica’ profánusainak csak az *Természet*, a’ mit testi szemeikkel látnak. Ők azt a’ Festőt dicsérik, a’ ki úgy festi a’ képet a’ hogy azt a’ tükör adja-vissza. *Füger és Grassy, L[a]mpi és Kreutzinger* nekik kevésbé talál, mint sok vászonmázoló. *Eis to kreisson!* (in pulcrius!) ezt kiáltozta a’ görög Művész a’ tanítványnak, ’s így leve, ’s csak így leve a’ Vaticanói Apoll, az Antinousz, a’ Mediciszek’ Vénusza; így, és csak így leve ’s lehete, hogy

tanulmánya ezzel az esztétikai-alkotói elvvel kapcsolatban azt emeli ki, hogy Kazinczy „képzőművészeti alapozást, háttérrel ad irodalmi nézeteinek, programjának, amint az általában is jellemző rá és epigrammakötetére”³³. Konklúziójában pedig arra mutat rá éleslátóan, hogy Kazinczy idea-értelmezése, amelyet az igazi művészet ábrázolni hivatott, önellentmondásos, amennyiben a természet sosem szakadhat el önmaga anyagi meghatározottságától.³⁴ Napóleont (illetve egyáltalán minden egyes alanyát az arcképeknek) az *Eis to kreisson!* jelmondatával illetni azért is különösképpen groteszk, mert akkor feltételeznünk kellene, hogy a biografikus-fizikai személy mellett mindenkinek létezne egy testetlen, eszményített alakmása az ideák világában. Úgy vélem, kijelenthető, hogy az idealizáció mint látásmód és mint alkotói gyakorlat a portrék vonatkozásában eleve érvényesíthetetlen. Ezt mutatja a Dayka-portré is, amely valójában tehát nem a fiatalon elhunyt költő arcképe, hanem Kazinczy költészeti programjának illusztrációja. A portré ilyesfajta, platonikus alapú reprezentáció-értelmezése (vagyis az anyagtalan, lelki-képzeletbeli kép létrehozhatósága) ugyanakkor a 18–19. század első évtizedében létező gyakorlat volt, ami a „rajzművészet feltalálása”-témájú alkotásokban is megjelent. Id. Plinius *Természetrájának* XXXV. fejezetében olvasható Butades története, aki körberajzolta szerelme árnyékának körvonalait a falon, a történet pedig az újkortól a rajz és a festészet eredetének kedvelt anekdotájává válik.³⁵ Illetve számos műalkotás tárgyaként is megjelenik, köztük Ferenczy István szobrában, amelyet *A' Szép Mesterségek' kezdete* címmel jegyeznék magyarországi bemutatásakor, Kazinczy pedig *Graphidion*ként (rajzoló lány) nevezi meg levelezésében és epigrammájában, s csak később válik általánossá a *Pásztorlányka* megnevezés.³⁶

a' Gorgon' feje is isteni keccsel mosolyog, és hogy Silént és a' Faunok' statuájit gyönyörködve láthatod. »Valóban a' kép nincs is inkább szépítve, mint a' hogyan a' Mesterségnek szépíteni *kell!* mond Conti Emília Galottiban. A' Mesterségnek a' szerent kell festeni, a' hogy' a' *plasmai Természet* – ha van! a' képet gondolá; azon hanyatlék nélkül, melyet az ellenkező a[n]lyag elmellőzhetetlenné teszen; azon roncsolat nélkül, mélyel ellene az idő kikél.« – KAZINCZY Ferenc, *A' két Természet* [az epigramma jegyzete] = K. F., *Költemények*, I.: *Szövegek*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018, 573.

33 FÓRIZS Gergely, *Eis to kreisson! A művészi idealizáció jelmondatának értelmezései Kazinczy körében*, It, 2011/4, 451–474, 453.

34 Uo., 457.

35 „Butades, egy sicyoni fazekas jött rá először Corinthusban, hogy ugyanannak a földnek a felhasználásával agyagból portrékat lehet formálni, mégpedig a lánya révén, aki egy ifjú iránt szerelemre gyúlt, és mikor az idegenbe készült, lámpafénynél körberajzolta arcának árnyékát a falon, apja pedig ezt agyaggal kitöltve elkészítette a képet és a többi agyagedénnyel együtt kiszáritotta, majd kiégette.” – PLINIUS, *Természetráj*, XXXV. 12. Idézet innen: Idősebb PLINIUS, *Természetráj* (XXXIII–XXXVII.): *Az ásványokról és a művészetekről*, ford. DARAB Ágnes, GESZTELYI Tamás, Bp., Enciklopédia, 2001, 205.

36 FERENCZY István, *Pásztorlányka*, 1822, fehér márvány, magasság: 94 cm., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest. További példák, amelyek ráadásul egyesítik a művészet (a rajzművészet, a festészet) születésének allegóriáját a platóni filozófia alaphasonlatával: Joseph-Benoit SUVÉE, *A rajzművészet feltalálása*, 1791, 267 x 131,5 cm, olaj, vászon, Groninge Museum, Bruges; Jean-Baptiste REGNAULT, *A festészet eredete*, 1785, olaj, vászon, 120 x 140 cm, Musée National du Château, Versailles.

Az Orczy-portrét felvezető portrészertetikai-módszertani megjegyzések azt mutatják, hogy Kazinczy pontosan tisztában volt az idealizált és a fiziognomikus gyakorlat feszültségével. A szóhasználat, amely a festés, a vonások és a kép terminusát az írott portrék elkészítéséhez használja, a mediális átjárhatóságra is példa, illetve segít illusztrálni a személyek bemutatásának metodológiáját, amely az idézet szerint tehát a szélsőségektől, vagyis a túlzott eszményítéstől és a túlzott valóságtükrözéstől való óvakodás:

„Annak, aki valamely Nagy Ember képét akarja festeni, hogy azt a Maradéknak isméretségébe juttathassa, két ellenkező végszélről kell óvnia magát: egytől attól, hogy a’ festésből holmi apróságos vonásokat, attól tartván, hogy azok a’ kép méltóságának ártani fognak, ki ne hagyjon; mert az illy műveknek a’ legnagyobb intereszszét éppen ezek az apróságos vonások adják meg: mástól pedig attól, hogy velek a’ képet bővebben ne hintse el, mint illik, külömben az a’ nagy ember, a’ kit köz tiszteletnek akart kitenni tárgyává, olyanná lészen mint egygy miközzülünk, ’s azt fogják kérdezni, hogy az illy mindennapi ábrázatot mi szükség volt festeni. Mint futom meg futásomat e’ két veszedelmes szikla között, a’ Publicum ítélje meg; az igyekezet bennem jó volt, ’s legalább tudtam mit kellett volna, ha megbukom is, kerülnöm.”³⁷

(3.) „megpillantása egészen elborzasztott” – a szemlélődő inszcenírozása

Nem független az idealizáló gyakorlatból megszülető portré kérdéskörétől az az ismétlődő elem a Kazinczy által írott portrékban, amely nemcsak a tárgyat, hanem az alanyt is megjeleníti. Vagyis sok esetben a portrék része az a sajátos antropológiai alaphelyzet, amely a szemlélődőt is színre viszi a portré elkészítésében. A nézésnek ez a fajta performatív jellege, illetve annak hangsúlyozása nemcsak a portrék szubjektív karakterét, hanem a tekintet konstruáló, értelemadó, ugyanakkor érzelmes természetét is kiemeli. Véleményem szerint ez a jellegzetesség nem lehet független a winckelmanninak is nevezhető autoptikus tapasztalattól, amit jellegzetesen a műalkotások befogadói gyakorlatához rendelünk. Kazinczy ezt a recepciós tapasztalatot itt a biografikus-fizikai személy megpillantásához kapcsolja, ami annál is lényegesebb, hogy ezáltal a tekintet képként hozza létre a megpillantott személy arcát vagy teljes alakját – egészen pontosan a nyelv a tekintet metaforájától elrugaskodva építi fel az adott személy látványát.³⁸ Angelo So-

37 KAZINCZY Ferenc, *B. Orczy Lőrincz. Generális 's Abaúji Fő Ispány... i. m.*, 397.

38 Lavater fiziognómiai megfigyeléseiben kiemelten fontos a megfigyelő kíváncsisága, kifinomult érzékenysége a természetes összefüggések megfigyelésére és felismerésére, ami nem független a keresztény kompassió képességétől és gyakorlatától. Vö. Kevin BERLAND, *Inborn Character and Free Will in the History of Physiognomy = Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*, ed. Melissa PERCIVAL, Graeme TYTLER, Delaware, University of Delaware Press, 2005, 25–38, 31–32.

liman portréjában a fekete testet és a fekete test felkavaró hatását egyszerre viszi színre az emlékezés folyamata:³⁹

„Megnyitván az ajtót meglátom a' Szerecsent, turbánosan, Orientalis ruhában: Lieber Kazinczy! monda, Ihr Geschenk war mir sehr willkommen, und ich komme Ihnen für die Achtung, die Sie gegen mich dadurch bewiesen und für den köstlichen Trank, zu danken, 's akkor jobb tenyerét felém fordítván, nékem jó, 's megcsókol. Csókja nem borzasztott-el; egy tisztelt embert érzettem szívemre szorúlni, 's szemem a' Szerecsent nem látta: de tenyere bőrének megpillantása egészen elborzasztott. – A' legmodestusabb, legszentebb simplicitású Öreg volt.”⁴⁰

A Bessenyei-portrét pedig az teszi sajátossá, hogy Kazinczy nem a testőrírő megpillantásának jelenetéből, hanem a testőríróról készített pasztellportré szemléléséből indítja el Bessenyei külső és belső karakterjegyeinek bemutatását:

„Kerestem őtet, de nem leltem. Cselédje megnyitá szobáját, 's asztalán írtam meg neki leveletem, pasztelben festett portréja előtt, melly asztala felett függ. Eggy ölnyi magasságú, húsos, barnahajú, szép arczu férfi. Magát először a' Pataki exámenben láttam, talán a' következő esztendőben. Egészen más elementumú ember mint a' kiket ott látott. Komoly némasága érezteté, hogy ő, francia Materialisták' tanítványa, ezeket a' hívőket szánja. Nem mutatá hogy őtet neveti, talán nem annyira azért mert az nem illik, mint azért mert a' szánás inkább fáj.”⁴¹

A szemlélés folyamatában kibontakozó érzéki tapasztalat a lírai nyelv sűrítésében válik különösen hatásossá az első változatában 1811-ben megírt Kazinczy-szonettben. Az *ő képe* című vers sorai („Ez Ő! ez Ő! kiáltom, 's csókomat / A' képnek hányom részegült hevembe”⁴²) sajátosan rögzítik a portré funkcióját: a képtárgy úgy lép a kedves személyének helyébe, hogy a portréalany láthatósága csupán a rámutatásban létezik, ellenben a portré szemlélője láthatóvá válik az érzéki cselekvésben mint a portré befogadásának sajátosan autentikus formájában. A kedvest helyettesítő kép egyszerre ölelhető test és kultikus tárgy, amely köré a vers lezárásában a nap „súgárival körülte gloriát von”. A kép szemlélőjének rajongása és a befogadás folyamatának fizikai tünetei Kazinczynak az úgynevezett „gö-

39 A test és a jellem közötti disszonanciát a fiziognómiai gondolkodás hajlamként, és nem szükségszerűségként magyarázza, s a rossz tulajdonságokat ígérő karakterjegyeket a szenvedélyek tudatos kontrolljának lehetőségével tartja korrigálhatónak. Vö. BERLAND, *i. m.*, 28–31.

40 PEml., 67., *Angelo Soliman*. Kelt: 1801 után. Tartam: 1786–1796.

41 PEml., [*Pályám emlékezete VI.*] Kelt: 1831. Tartam: 1759–1789. 736. o.

42 KAZINCZY, *Költemények, i. m.*, 216.

rög értelemben vett” epigrammaiban is jelen vannak, amely szövegek meghatározó része egy-egy festmény vagy szobor szemlélésének alaphelyzetére íródott.⁴³ A közvetíthetőség hite reflektálatlanul kapcsolódik össze a rajongás érzelmes, minden objektivitást nélkülöző alaphelyzetével.

A három csomópont köré rendezett fentebbi példák, amelyek sokszorosán bővíthetők, azt mutatják, a Kazinczy-életműben a portré nehéz definiálhatósága, de lenyűgözően sokféle diszkurzív és mediális karaktere az egyik olyan vezérmetafora lehet, amely segíthet eligazodni a taxonikus elrendezésnek ellenálló szövegek között, s amelyek intratextuális összefüggései aligha tekinthetők át a perspektívák szigorú rögzítése nélkül. A portrék tanulmányozása segíthet finomítani azt az egyoldalú képet, amely az idealizáció gyakorlata felől közelíti meg Kazinczy alkotói gyakorlatát, illetve képzőművészetekről való gondolkodását. A portrékat hozzáférhetővé tévő nyelv vizsgálata pedig a 18–19. század fordulójának tudásszerkezete szempontjából rendkívül lényeges, hiszen a portrék létrehozásában, elbeszélésében, szemlélésében maga a látásmód is hozzáférhetőnek tűnik, ami a korszak irodalmi, képzőművészeti, esztétikai, történeti antropológiai (fizionómiai) diskurzusait is képes talán egy pillanatra egyetlen pontban rögzíteni.

Exkurzus

Albrecht Dürer *Ádám és Éva*-metszete (1504) nemcsak a reneszánsz gondolkodás tudásszerkezetének rétegzettségéről, hanem annak idegenségéről is vall: manapság az egyszerű képnéző az első emberpár bűnbeesésétől legfeljebb, ha a férfi és a női test anatómiai tanulmányának felismeréséig jut el. A vertikálisan strukturált képen olyan állatfigurák is megbújnak, amelyeket ma már minden valószínűség szerint csupán az Édenkert lakóinak gondolunk, holott a korabeli képnéző számára jelentésük adott volt. Az Ádám és Éva lábai körül található négy állat a fizionómiai-nedvkórtani gondolkodás egyik alaptézisének tekintett négy vérmérséklet képviselője: a macska a kolerikus, a nyúl a szangvinikus, az ökör a flegmatikus, a fa mögött meghúzódó szarvas pedig a melankolikus alkat jelölője. A korabeli gondolkodás szerint a bűnbeesés előtt ezeket a vérmérsékleteket az ember ártatlansága uralta, majd az Isten által az emberre szabott tiltás megszegésével a négy nedv elszabadult, s az emberi viselkedés kiindulásává vált. Az emberi test és az emberi viselkedés ezen a metszeten úgy olvasható, hogy a vérmérséklet jelölői egy-egy állat figurájában kapnak megszemélyesítést. A vertikális struktúra tengelyében a jó és a gonosz tudás fája áll, amely egymásra tükrözi Ádámot és Évát, azonosságaik és ellentétességük érzékeltetésével. A kinyitott könyvként is érthető kompozíció az ember megismerését, a jelölők egyértelmű denotálását ígéri. Ennek az idegenségnek a leküzdése talán lehetséges akkor, ha saját jelenünk irányából élünk kérdésfeltevással. Kultúránkban már jó ideje jelen van a képi és a nyelvi reprezentáció válságának gondolata, ami nem csupán a kép és a nyelv referencialitását övező ké-

43 Erről bővebben: BÓDI Katalin, *Kazinczy Ferenc „görög értelemben” vett epigrammái a neoklasszicista művészet kontextusában*, ItK, 2016/4, 447–467.

tellyel, hanem az optikai médiumok technicizálódásának történetével is szorosan összefügg. Erre az alaphelyzetre rakódik rá a 20. század második felétől, de hangsúlyosabban az ezredfordulótól a poszthumán kultúra képzete, amelyben a test határainak és státuszának nem egyszerűen a megkérdőjeleződése, hanem egyáltalán a fizikai test átértékelődése zajlik, többek között az ember – test – identitás kapcsolatainak válságát is játékba hozva.⁴⁴ Ebből a pozícióból visszatekinteni a 18. századi portré történetére nem csupán archeológusi kíváncsiság, hiszen egy pontosan körülhatárolható, történeti antropológiai perspektívából vehető szemügyre egy olyan korszak, ami a jelenünket meghatározó kétely előzményeinek hozzáférhetővé tételét is ígéri.

* * *

A tanulmányban elemzett, a korabeli folyóiratokban megjelent Kazinczy-féle portrék bibliográfiája időrendben:

B. Orczy Lőrincz. Generális 's Abaúji Fő Ispány, HazTud. 1806. I/47, 397–398. Második megjelenése: Báró Orczy Lőrincz emléke, Erdélyi Muzéum, 1815., 3. füzet, 176–177, Tudósító levelek című rovat.

Báróczy Sándor' emlékezete, Hazai 's Külföldi Tudósítások 1810. I/24, 195–198.

Ürményi Ürményi József, Felső Magyarországi Minerva, 1826. április–június, 643–648.

A' Rádayak, Felső Magyarországi Minerva, 1827/június, 1225–1233.

HADADI GRÓF WESSELÉNYI FERENCZ, MURÁNYNAK ÖRÖKÖSE, Magyar-ország' Nádora, Jászok' Bírája, Gömör és az egygyesült Pest, Pilízs, Zsolt Vármegyek' Fő-Ispánja, Arany-gyapjas Vitéz, Első Leopoldnak Tanácsosa, Kamarása, Magyar-országban Hely-tartója, Felső Magyarországi Minerva, 1827/október, 1387–1392.

* * *

⁴⁴ A képi reprezentáció válságáról és a poszthumán testkép képi vonatkozásairól lásd: Hans BELTING, *Test – kép – médium; A test képe mint emberkép* = H. B., *Kép-antropológia: Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Bp., Kijárat, 2007, 13–66, 101–132.

*Az ő képe
magának távolléte alatt (1811)*

Midőn a' Hajnal elveri álmomat,
'S a' fény csak lopva csúsz még rejtekembe,
Imádott kedves kép, te tűnsz szemembe,
'S ah, gyúladni érzem régi lángomat.

Ez Ó! ez Ó! kiáltom, s' csókomat
A' képnek hányom részegült hevembe';
Így szólott! így járt, így mozgott! ölembe
Igy süllyedt, elfogadván jobbomat.

'S most ezzel folynak mint egykor Vele,
A' titkos, édes, boldog suttogások,
Vád, harcz, megbánás, új meg új alkvások.

'S midőn ezt űzöm, mint egykor vele,
Ím a' nap bé ló a' jalouxnyiláson,
'S sугáriveral körülte gloriát von.⁴⁵

Összefoglaló

Tanulmányomban arra szeretnék rámutatni, hogy Kazinczy Ferenc portréfogalmában nemcsak a panteonizáció és az eszményítés gyakorlata, hanem a képi reprezentáció problémája, illetve az írott és a képzőművészeti portré mediális viszonya is megjelenik. Az életrajzokban, a nekrológokban, az íróportrékban, illetve a visszaemlékezésekben bemutatott személyek leírásának típusait próbálom meghatározni, arra is kitérve, mekkora jelentősége volt Kazinczy számára a fiziognómiai gondolkodásnak.

Methods of portrayal in Kazinczy's oeuvre

In my paper I argue that Ferenc Kazinczy's concept of the portrait covers not only the practice of pantheonization and idealisation, but also addresses the problem of visual representation, and the medial relationship between portraits in the written and the visual arts as well. I try to define the types of description for the persons represented in biographies, obituaries, writer's portraits, and memoirs, also discussing the influence of physiognomical thinking on Kazinczy.

45 KAZINCZY, *Költemények, i. m.*, 216.